FABRIZIO PUCCETTI: PROGETTO ARTISTICO SULLA SCIA DEL GENIALE E IMMORTALE CARAVAGGIO

a cura della Dott.ssa Elena Gollini



www. Elena Gollini Art Blogger.com



F. Ruccett

Indice

5	Introduzione di commento critico-analitico
6	Opera - Confronto di sguardi
7	Opera - Autoritratto nello studio
8	Opera - Il viaggio
9	Opera - Autoritratto con levitazione
10	Opera - L'arte della seduzione
11	Opera - Autoritratto davanti allo specchio
12	Opera - È uscito
13	Prima sezione di scritti
20	Seconda sezione di scritti
27	Terza sezione di scritti
36	Quarta sezione di scritti
	Appendice conclusiva con digressioni di approfondimento
47	Primo compendio
50	Secondo compendio
57	Biografia di Fabrizio Puccetti



F. Ruccett

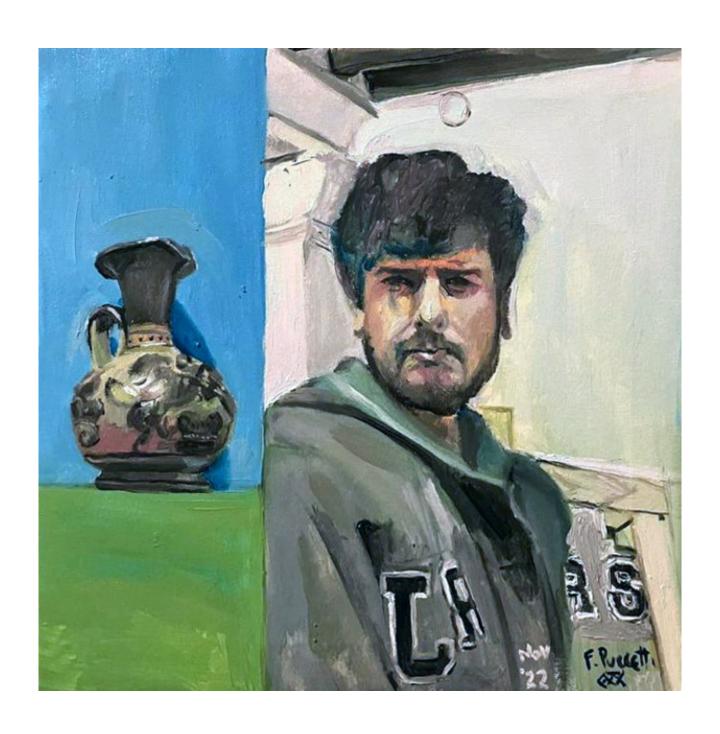
INTRODUZIONE DI COMMENTO CRITICO-ANALITICO

La figura di anticonformista e di geniale e immortale outsider del Magister Caravaggio ben si presta ad un accostamento di trasfigurazione estemporanea attraverso la correlazione simbolica con la pittura contemporanea di Fabrizio Puccetti, giovane temerario creativo, che a sua volta rispecchia quella visionarietà sperimentale, audace e intrepida, che ha contraddistinto e caratterizzato sempre anche la poetica avvincente e intrigante del sommo Maestro dell'arte universale. Seppur nella sua complessa e per certi versi intricata vicenda esistenziale e artistica che lo ha reso ancora più affascinante e ammaliante nella sua rocambolesca inquietante e irrequieta dimensione umana ed esistenziale, nonché di riflesso e di rimando nella sua carismatica proiezione pittorica, Caravaggio apre una breccia spettacolare con una disarmante potenza espressiva e comunicativa, sancendo una nuova innovativa prospettiva inedita e sui generis per il suo tempo e decretandone la consacrazione perenne, perpetua e imperitura nei secula seculorum a venire. Fabrizio celebra dunque questa commistione intrisa di mistero enigmatico ancora oggi esistente e persistente attorno all'esimio artista.



CONFRONTO DI SGUARDI

2022, olio su tela, 20x30 cm



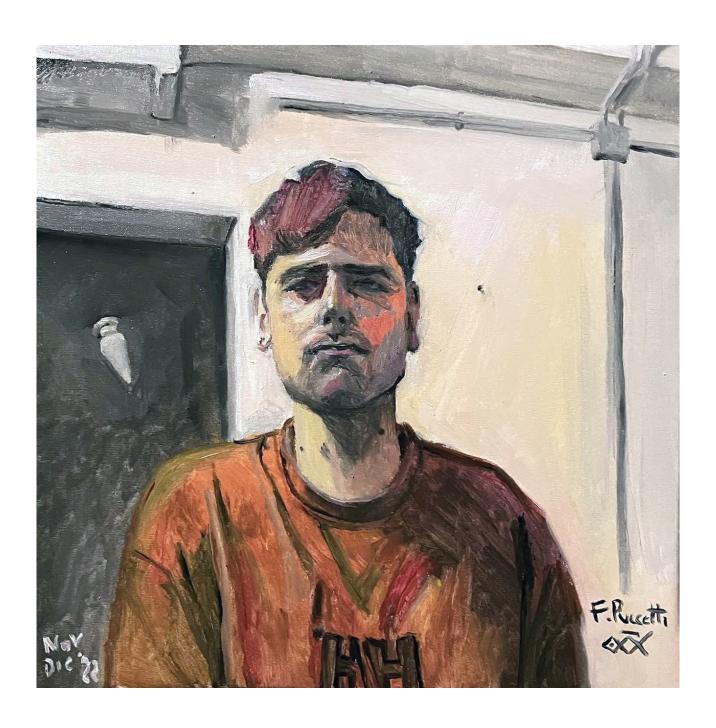
AUTORITRATTO NELLO STUDIO

Novembre 2022, olio su tela, 27,5x27,5 cm



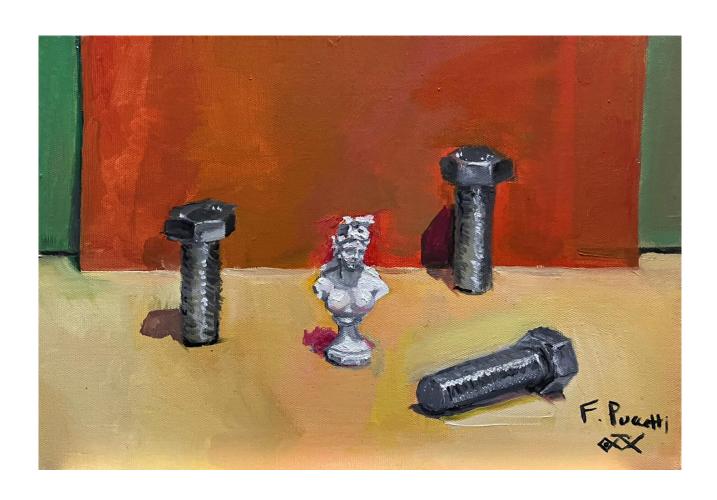
IL VIAGGIO

2022, olio su forex, 20x10 cm



AUTORITRATTO CON LEVITAZIONE

2022, olio su tela, 27,5x27,5 cm



L'ARTE DELLA SEDUZIONE

2022, olio su tela, 20x30 cm



AUTORITRATTO DAVANTI ALLO SPECCHIO

2018, olio su tela, 60x40 cm



È USCITO

2022, olio su tela, 20x30 cm

PRIMA SEZIONE DI SCRITTI

- PREMESSA RIFLESSIVA -

Per niente apprezzato agli inizi del XX secolo, considerato troppo crudo e crudele nei fasti della Belle Époque, Caravaggio, il primo grande trasgressore dei parametri del gusto stabile, l'artista che pone fine alle ultime evoluzioni del Manierismo e che getta le basi di una sensibilità rinnovata, è diventata una delle figure più affascinanti della storia delle arti in Italia. Con lui si chiude definitivamente un ciclo durato un secolo e mezzo e che aveva creduto con fermezza nella necessità di modelli preesistenti come riferimenti da interpretare. Solo da poco è stato scoperto il suo atto di battesimo nella parrocchia di Santo Stefano in Brolo a Milano, e questo sfata quella origine agreste della bassa bergamasca alla quale si attribuiva il suo carattere indomito e indomabile e pone invece la sua formazione nell'ambito della città allora centro della Controriforma, dominata dalla figura colta e austera al contempo del cardinal Federico Borromeo, quello dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni. Cresce egli nella città dove Fede Galizia (1578-1630) rara donna pittrice, porta alla raffinata quinta essenza la pittura della natura morta assieme al suo collega cremonese coetaneo Panfilo Nuvolone. Caravaggio sente ancora le bizzarrie di un Arcimboldo, che ha preso la strada verso la capitale dell'impero, mentre Milano invece si fa sempre più spagnola, ma di questo vastissimo mondo ispanico è innegabilmente la città più influente. E sente, che la sua strada è quella di Roma. Un lombardo impulsivo nella città delle mille tentazioni, che sta vivendo il momento della sua più forte mutazione urbanistica. È curioso il rapporto di date: nel luglio del 1593 muore l'Arcimboldo a Milano proprio mentre Caravaggio sta per andare a Roma. Un ciclo si chiude. Ma, si era già chiuso un ciclo mondiale ben più importante: il 1588 segnava la prima implosione del sogno ispanico con il disastro della Invencible Armada, che avrebbe dovuto domare l'Inghilterra e che segnò invece l'inizio della lunga Guerra delle Fiandre e il primo passo verso il dilaniarsi della successiva Guerra dei Trent'anni. A Roma tutte le tensioni giungevano e si riassumevano. Nel 1585, dopo i 13 anni del Papato colto e bolognese di Gregorio XIII Boncompagni, quello di ogni riforma compresa quella del calendario, l'uomo che aveva portato a compimento l'impianto del Quirinale, inizia un periodo di radicale mutazione della città. I 5 anni del Papato successivo di Felice Peretti, francescano severo eletto per durare poco e che fu invece con il nome di Sisto V forte riformatore e formidabile urbanista, trasformano la città. Urbano VII gli succede per 13 giorni soli nel 1590. Il lombardo Gregorio XIV regna meno di un anno. Innocenzo IX dura due mesi nel 1591. Roma vive una sostanziale incertezza, che verrà sedata da un Papa di origine borghese fiorentina figlio di avvocato, Ippolito Aldobrandini, il quale con il nome di Clemente VIII (1592-1605) tutto sarà fuorché clemente, anche se fu politico internazionale di straordinaria abilità e ultimo protettore di Torquato Tasso. A lui si deve la nuova edizione dell'Index Librorum Prohibitorum e durante il suo permanere sul soglio di Pietro, Roma potrà assistere alla pubblica esecuzione nel 1599 dei Cenci,

compresa la povera innocente Beatrice, accusati di aver ucciso il Conte loro padre, innegabile e dissoluto mascalzone. Gli studenti dell'Accademia di Pittura di San Luca avranno l'opportunità di assistere alla decapitazione, privilegio nobiliare dei malcapitati e prendere note grafiche, che la pittura successiva restituirà con convinto realismo, quello che si ritrova nel getto di sangue della Giuditta che taglia la testa a Oloferne dipinta immediatamente dopo. E così il secolo si chiuderà mettendo al rogo il 17 febbraio del 1600 il filosofo domenicano Giordano Bruno in Campo dei Fiori a Roma e poco dopo, a Pordenone, il mugnaio friulano Domenico Scandella detto Menocchio, colpevole di aver interpretato in senso popolaresco le Sacre Scritture. Le elezioni papali successive tornano turbolente con l'ultimo Medici al quale il voto dell'1 aprile non porterà bene, perché defunge il 27 dello stesso mese. E giunge un altro Papa avvocato e borghese, di nome e di fatto, Paolo V, al quale si deve la rappacificazione e l'uso dei baffi ben curati, che tanto piaceranno sia al maturo Borromeo che al giovane Bernini. Inizia l'epoca barocca vera e propria, che troverà nel potente Papato Ludovisi gli anni della fondazione del De Propaganda fide e nel lungo Papato Barberini il suo apice teatrale ed estetico. Ma, Caravaggio aveva già concluso la sua breve esistenza morendo sulla spiaggia dell'Argentario inseguito dalle polizie segrete di mezzo mondo in quel truce 1610 nel quale veniva ucciso Enrico IV di Francia e il suo assassino veniva squartato da quattro cavalli in piazza a Parigi.

- IL CAPOLAVORO: CANESTRA DI FRUTTA -

(Canestra di frutta, 1599. Olio su tela, cm 31x47. Milano, Pinacoteca Ambrosiana).

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) la cui famiglia era originaria del paese lombardo da cui ha preso il nome, appare al volgere del XVII secolo tra gli artisti più innovativi del suo tempo. Egli introdusse in pittura un naturalismo sfrenato e radicale, che influenzò profondamente la pittura occidentale. Rinnovò i consueti schemi formali, proponendo composizioni e soggetti ritratti dal vero, che spesso suscitarono scandalo tra i contemporanei, al punto da indurre alcuni committenti a rifiutarne le opere. Ciononostante, i suoi dipinti più importanti si legano al sostegno di qualche ricco appassionato mecenate, sensibile al suo talento. Caravaggio ricorse spesso all'uso di forti contrasti di luce e ombre, che conferiscono un tono drammatico alle sue opere. Gli storici dell'arte vi hanno visto il riflesso del temperamento tormentato e aggressivo dell'artista, che condannato da papa Paolo V per assassinio, morì all'età di 38 anni.

ANALISI CRITICA DELL'OPERA CANESTRA DI FRUTTA

Il dipinto raffigura una cesta ricolma di frutta. È uno dei primi dipinti italiani ad avere per soggetto una natura morta, tema che avrà larga diffusione proprio a partire dal XVII secolo fino a diventare un genere autonomo. La frutta (uva, mele, pesche, pere e fichi) è rappresentata con straordinario realismo, come mai prima di allora nella pittura italiana: un leggero pulviscolo copre gli acini

d'uva, un verme ha bacato la mela, alcuni uccelli o insetti hanno smangiucchiato le foglie della pesca. Al centro della composizione, la traccia del baco che ha perforato la mela rimanda al tempo che passa e scava nel profondo delle cose, corrodendone l'essenza. Le foglie della vite, secche e accartocciate, evocano l'inesorabile scorrere dell'esistenza umana, destinata a una fine certa. La cesta di vimini intrecciato, che si staglia su uno sfondo neutro giallo pallido ed è poggiata sul bordo di un tavolo, è un oggetto di uso quotidiano, familiare a chiunque la osservi. Lo sfondo neutro, senza dettagli decorativi, occupa la maggior parte della tela, confinando in basso il soggetto del dipinto, la cesta di frutta, che occupa soltanto la parte inferiore del quadro. Per la prima volta un canestro con pochi frutti, dimesso e spoglio, viene elevato al rango di assoluto protagonista dell'opera: la cesta di frutta non è più un semplice accessorio o un dettaglio all'interno di una scena più ampia, ma ne diventa a pieno titolo il soggetto. L'andamento orizzontale della composizione è evidenziato dal piano d'appoggio in legno e dalle foglie e dai frutti, che traboccano ai due lati della cesta. Su un lato, il tralcio di vite che esce dalla composizione di frutta sbilancia l'immagine verso destra, conferendole un aspetto dinamico. Il canestro sporge leggermente dal piano sul quale è appoggiato, donando tridimensionalità al soggetto.

CORRISPONDENZE E CONFRONTI: LE INFLUENZE DELLA PITTURA LOMBARDA E LA RIVOLUZIONE NATURALISTA

Il dipinto è l'unica natura morta attribuita con sicurezza a Caravaggio, che tuttavia era solito inserire spesso nelle sue opere raffigurazioni di frutta e fiori, come testimoniano il Giovane con canestra di frutta della Galleria Borghese a Roma (1593-1595), il Bacco della Galleria degli Uffizi a Firenze (1596-1597) e la prima versione della *Cena di Emmaus*, conservata alla National Gallery di Londra (1601). Che l'idea appartenga allo stesso Caravaggio o che gli sia stata suggerita da un eventuale committente, essa corrispondeva comunque alle convinzioni del pittore. In reazione alla tendenza manierista che predomina in Italia alla fine del XVI secolo, Caravaggio intende la rappresentazione del reale come una priorità artistica. Nessun maestro del passato, nessuna teoria, nessuna costrizione devono interporsi tra la realtà e la sua immagine. Essa possiede di per sé una nobiltà, una dignità e una moralità, che le permettono di diventare il soggetto unico del lavoro dell'artista. Non si tratta di consegnare una replica fedele o aneddotica della realtà, ma di proporre, grazie a un naturalismo scrupoloso, una sintesi visiva e spirituale, che fa dell'arte un mezzo fondamentale per comprendere il mondo. Se questa idea nuova e il virtuosismo dell'audace artista mostrano uno spirito e una personalità fuori dal comune, le origini lombarde di Caravaggio e la sua formazione giovanile sembrano aver nutrito la riflessione visionaria dell'artista. Nato a Milano, Caravaggio si era formato all'interno della tradizione manierista, ma la sua cultura e il suo gusto mostrano di subire l'influenza della tradizione pittorica lombarda del XV e del XVI secolo. In questo ambiente, le opere di Vincenzo Foppa e di Ambrogio Borgognone ad esempio, già improntate a un naturalismo fresco e semplice, si allontanano dal tono solenne e dal classicismo del Rinascimento.

Negli stessi anni, anche al di fuori della capitale milanese, alcuni pittori offrivano alla piccola nobiltà e alla borghesia agiata un'arte ispirata dalla natura e dalla realtà. Senza idealizzazioni né eccessi, Girolamo Savoldo, Romanino e Moretto producevano ritratti notevoli, così come numerose pale e affreschi a tema religioso. Se le loro opere restarono poco conosciute al di fuori delle frontiere lombarde e veneziane, è possibile che esse abbiano affascinato il giovane Caravaggio, allora in piena ricerca e lo abbiano spinto a superare la retorica astratta e intellettuale del Manierismo.

GIOVANE CON CANESTRA DI FRUTTA

(1593-1595. Roma, Galleria Borghese).

La tela fu realizzata durante il primo periodo romano dell'artista, quando quest'ultimo lavorava nella bottega del pittore Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, che impiegò il giovane pittore come generista. Il ragazzo ha le guance lisce e imberbi e lo sguardo sognante. La spalla e il volto sono illuminati dalla luce, che sembra provenire da una finestra posta in alto a sinistra. La luminosità dello sfondo fa risaltare la scura capigliatura spettinata, mentre le ombre, che si addensano in basso rendono più candida la veste bianca che scivola sul braccio. L'unico ornamento del giovane è il rigoglioso cesto di frutta, che stringe al petto. I frutti sono dipinti con grande maestria: gli acini d'uva appaiono succosi, la buccia della pesca è vellutata e i fichi maturi si aprono rivelando la rossa polpa. A destra una foglia di vite gialla e secca ci ricorda tuttavia la caducità della vita: così come i frutti della cesta sono destinati ad avvizzire, così anche la giovinezza del ragazzo ben presto sfiorirà.

BACCO

(1596-1597. Firenze, Galleria degli Uffizi).

Nell'opera, generalmente collegata alla produzione giovanile dell'artista, il mitico Dio è stato immaginato come un giovane popolano, incoronato di pampini e grappoli e abbigliato all'antica, con un panneggio gettato sulla spalla sinistra, come una toga. Egli siede su un sacco, che pare essere stato coperto da un lenzuolo a imitazione di un triclinio e porge all'osservatore una coppa di vino. Se tuttavia osserviamo gli elementi realistici su cui insiste il pittore, come il dettaglio delle unghie sporche e delle guance arrossate del ragazzo, capiamo quanto complesso e ambiguo sia qui il rapporto con la classicità, che convive con elementi di un naturalismo sensuale, immediato e contemporaneo. In primo piano, sul tavolo, compare una cesta colma di frutti autunnali (fichi, mele, uva e melagrane), che oltre a costituire un preciso riferimento a Bacco quale divinità che presiede alla crescita della vegetazione, rappresenta uno splendido esempio di natura morta.

L'ISPIRAZIONE: LA NATURA MORTA E LE VANITÀ

Il termine natura morta compare nel XVII secolo a indicare in senso dispregiativo la rappresentazione di oggetti inanimati, in contrasto con i dipinti che ritraggono figure umane. Questo genere

pittorico si afferma in modo autonomo a partire dalla seconda metà del XVI secolo, quando l'interesse per la realtà e la vita di ogni giorno spinge gli artisti a soffermarsi sugli oggetti di uso quotidiano. Molto ammirati dai collezionisti, i quadri di natura morta spesso assumono complessi significati allegorici, morali e religiosi. Alla transitorietà della vita e dei beni materiali alludono anche le nature morte, note come vanitates, che raffigurano oggetti specifici come orologi, clessidre, candele spente e pipe: tali elementi vogliono rappresentare il trascorrere del tempo, lo svanire dei piaceri umani e l'ineluttabilità della morte, invitando implicitamente al pentimento e alla meditazione. Analogamente, le tavole apparecchiate con boccali in parte vuoti e resti di cibo, ai quali si aggiunge spesso un teschio, sono un invito a meditare sulla caducità della vita terrena e sulla salvezza dell'anima. Nel XVII secolo questo genere pittorico gode di una grande fortuna e riflette senza dubbio le preoccupazioni spirituali e religiose dell'epoca barocca: gli artisti creano un ricco repertorio di simboli ai quali appartengono il più delle volte anche fiori appassiti, frutta visibilmente avvizzita o bacata e vecchi libri. Nell'Europa del Nord, dalle Fiandre ai Paesi Bassi, artisti come Jan Bruegel il Vecchio o i pittori della dinastia dei Bosschaert diventeranno veri specialisti nella riproduzione dei fiori, rappresentati con un'impressionante minuzia di particolari. Il secolo d'oro spagnolo non sarà da meno e offrirà dei dipinti di Juan Sánchez Cotán e Francisco de Zurbarán, splendidi esempi del genere. In seguito le rappresentazioni particolareggiate di fiori, frutti e animali saranno apprezzate dai primi naturalisti e apriranno la strada alle illustrazioni scientifiche moderne.

UNO SGUARDO CRITICO

La Canestra di frutta (o anche in latino fiscella) appartiene all'Ambrosiana di Milano, istituzione che fu fondata dal cardinale Federico Borromeo e da lui stesso dotata nel 1607 tra gli altri dipinti, di questo stupendo capolavoro del Caravaggio. Non si conoscono in effetti, proprietari dell'opera anteriore al Borromeo, il quale aveva una passione per le nature morte di fiori, soprattutto del prediletto Jan Bruegel e fu quindi certamente il committente o comunque l'acquirente di questa fiscella. Ma perché è così straordinariamente bella la Canestra? Non certo, perché riproduce la frutta con esattezza che potrebbe dirsi fotografica. Qui tuttavia, dal realismo si genera una mirabile struttura formale, verificabile secondo due percorsi complementari che chi guarda può seguire. Per accertare infatti la fedeltà al naturale della Canestra, l'occhio dovrà inseguire i minimi particolari in un itinerario labirintico, soffermarsi sul modo in cui sono resi i singoli frutti, le singole foglie. Ma per ben percepire la plasticità dell'immagine, l'occhio dovrà invece abbracciare l'insieme, osservare come l'ombra addensata sul fianco destro del canestro faccia risaltare le sue parti in luce, traducendone la naturale rotondità in una rotondità che è quella del volume, della forma pura, pervasa dalla segreta vita di una luce cristallina tra cui bisbigliano lievi passaggi di chiaroscuro. Come questa forma venga in avanti, imponendo la propria nitida curvatura all'occhio, che ne resta magnetizzato. E come infine a questo effetto concorra l'accorgimento, non subito percepibile come tale, di far sporgere dal piano d'appoggio il cesto, creando così anche sotto a esso un'altra ombra,

che ne rinforza il risalto. Allora si apprezzerà come un rotondo volume anche il cumulo dei frutti, ciascuno dei quali riecheggia quell'idea di sfericità a cui concorrono tutte le parti del dipinto: ma l'occhio avvertirà al contempo, che intorno a queste forme accentrate come in un unico nucleo plastico, i gambi e le foglie sporgenti, svolgendosi e capovolgendosi in ritmi alterni tra ombra e luce, creano altrettante varianti, cenni di movimento, una danza di profili frastagliati nella leggerezza dell'aria, ovvero del fondo modulato in chiaro. Fissità, ma non immobile grazie ai fermenti della luce e animazione dialogano così scambiandosi a vicenda al proprio fascino di idealità ed esistenza. Ecco allora, che anche il naturalismo, la perspicuità d'osservazione dei particolari, dove la foglia si insecchisce, dove la mela si mostra bacata, dove l'uva si impolvera di quella sua patina, cessa di essere fine a se stesso e diventa una componente essenziale dell'effetto magico della pittura, nel suo catturare e trascendere la vita.



F. Ruccett

SECONDA SEZIONE DI SCRITTI

- LA VITA DI CARAVAGGIO -

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio (Milano, 1571 - Porto Ercole, Grosseto, 1610).

LA GIOVINEZZA

Nato a Milano da una famiglia originaria del borgo di Caravaggio, vicino a Bergamo, Michelangelo Merisi inizia l'apprendistato nella sua città natale, presso il pittore bergamasco Simone Peterzano. Questi anni della sua attività restano poco conosciuti.

PERIODO ROMANO

Intorno al 1590 Caravaggio si trasferisce a Roma. Qui crea alcune scene di genere con figure di adolescenti come Giovane con canestra di frutta (1593-1595. Roma, Galleria Borghese) e le due versioni di Ragazzo morso da un ramarro (1595. Firenze, Fondazione Longhi - Londra, National Gallery) e inizia a lavorare nella bottega del Cavalier d'Arpino, dove dipinge nature morte con fiori e frutta. In seguito, entra al servizio del suo primo potente protettore romano, il cardinale Francesco Maria del Monte, che gli commissiona tra il 1595 e il 1599 la decorazione del gabinetto alchemico del suo palazzo (Roma, Casino Ludovisi) e alcuni dipinti tra cui il Concerto (1595. New York, Metropolitan Museum), La buona ventura (1593-1594. Roma, Musei Capitolini), il Suonatore di liuto (1506. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage), la Medusa (1598. Firenze, Galleria degli Uffizi) e probabilmente il Bacco (1596-1597. Firenze, Galleria degli Uffizi) e la Canestra di frutta (1599. Milano, Pinacoteca Ambrosiana). Tramite il suo mecenate, Caravaggio entra in contatto con prestigiose e influenti famiglie romane che gli affidano incarichi per altri importanti dipinti, quali l'Amore vittorioso (1601-1602. Berlino, Gemäldegalerie) e le due versioni della Cena di Emmaus (1601. Londra, National Gallery - 1606. Milano, Pinacoteca di Brera). Tra il 1599 e il 1600 riceve due commissioni pubbliche di grande rilievo: il ciclo di tele per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1599-1600) e un ciclo analogo per la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo (1600-1601). In queste opere della maturità, Caravaggio raggiunge una rappresentazione lucida e precisa della realtà naturale in scene monumentali plasmate e definite da un forte chiaroscuro. Tra le opere realizzate durante il soggiorno romano vanno menzionati anche il Riposo durante la fuga in Egitto (1595. Roma, Galleria Doria Pamphilj) che rivela l'influsso della cultura lombardo-veneta nel cui ambito era avvenuta la formazione di Caravaggio, la Deposizione nel sepolcro (1602-1604. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana), la Madonna dei palafrenieri (1605-1606. Roma, Galleria Borghese) e la Morte della Vergine (1601-1606. Parigi, Museo del Louvre).

PERIODO NAPOLETANO

Costretto a fuggire da Roma dopo aver ucciso un uomo durante una rissa, Caravaggio giunge a Napoli nel 1607 dove esegue numerosi dipinti, tra cui le *Sette opere di Misericordia* (1607. Napoli, Chiesa del Pio Monte della Misericordia) e la *Madonna del Rosario* (1607. Vienna Museum Kunsthistorisches).

IL SOGGIORNO A MALTA

Nel 1607 si trasferisce a Malta, dove realizza due ritratti del Gran Maestro dell'Ordine di Malta, il San Girolamo, la *Decollazione di San Giovanni Battista* (1608. La Valletta, Cattedrale di San Giovanni Battista dei Cavalieri) e l'*Amorino dormiente* (1608-1609. Firenze, Galleria Palatina). A seguito di circostanze poco chiare viene arrestato e fugge durante la sua detenzione. Raggiungerà Siracusa, Messina e Palermo prima di scappare nuovamente a Napoli, dove viene raggiunto e aggredito dagli emissari dei Cavalieri dell'Ordine. Intenzionato a tornare a Roma, poiché confida nell'appoggio del papa Paolo V, che gli fa intravedere una possibile grazia per il suo crimine del 1606, sbarca infine a Porto Ercole, ma qui viene arrestato per errore. Rilasciato dopo due giorni in cattive condizioni di salute, Caravaggio muore il 18 luglio 1610. Qualche giorno prima di ottenere finalmente la grazia.

- LE OPERE MAGGIORI -

MEDUSA

(1598. Olio su tela, diametro cm 58. Firenze, Galleria degli Uffizi).

Lo sguardo allucinato, la smorfia del viso stravolto e la violenza del sangue, che sgorga copioso: ecco il terribile volto dei condannati a morte per la decapitazione, fedelmente riprodotto da Caravaggio. È molto probabile, che l'artista si sia ispirato proprio a quelle anime sfortunate, considerando l'assoluta fedeltà con la quale di solito egli si atteneva ai modelli reali. Il soggetto della Medusa, di origine classica, viene qui dunque elaborato in un'immagine nuova, dotata di un realismo straordinario e di un'impareggiabile forza espressiva. La testa mozzata è animata da una prepotente vitalità, accentuata dalla forma convessa della tela. Caravaggio la realizzò su commissione del cardinale Francesco Maria del Monte, che la montò su un supporto ligneo per regalarla al Granduca di Toscana come scudo per la sua armatura di gala. La gorgone era infatti un soggetto frequente nelle armature del XVI e XVII secolo, poiché secondo la leggenda greca, lo sguardo di Medusa trasformava in pietra chiunque lo incrociasse.

CAPPELLA CONTARELLI

(1599-1600. Roma, San Luigi dei Francesi).

Nel 1599 Caravaggio ottiene la prima importante commissione pubblica, grazie all'appoggio del

suo protettore romano, l'influente cardinale Francesco Maria del Monte. L'artista lombardo è incaricato di dipingere per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, una serie di tele sulla vita dell'evangelista Matteo: la *Vocazione di San Matteo* e il *Martirio di San Matteo* per i due quadri laterali e *San Matteo e l'Angelo* per la pala centrale. Caravaggio affronta questa impegnativa prova su temi di storia sacra con soluzioni di assoluta novità: le vicende del Santo non appaiono idealizzate, ma al contrario si svolgono in ambienti reali, abitati da uomini comuni. La *Vocazione* coglie il preciso momento in cui Matteo viene chiamato all'apostolato da Cristo, mentre nel *Martirio* l'azione violenta dell'uccisione del Santo è raffigurata nel suo pieno svolgimento. La luce costituisce l'elemento unificatore dei due dipinti sia sul piano simbolico, poiché investe come una rivelazione i personaggi delle scene, sia perché studiata per affiancarsi all'illuminazione reale della cappella. Le radiografie eseguite sul dipinto della *Vocazione* hanno evidenziato sotto l'attuale stesura, due precedenti e differenti versioni dell'opera, dimostrando così che Caravaggio non lavorò su disegni preparatori, ma dipinse di getto con magistrale abilità.

CONVERSIONE DI SAN PAOLO

(1600-1601. Olio su tela, cm 230x175. Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi).

Il 24 settembre 1600 Caravaggio si impegna con monsignor Tiberio Cerasi per dipingere due quadri raffiguranti la *Conversione di San Paolo* e la *Crocifissione di San Pietro* per la cappella, che Cerasi aveva acquistato in Santa Maria del Popolo. Il ricco committente, rimasto affascinato dalle tele eseguite dall'artista in San Luigi dei Francesi, volle anche per la sua cappella le opere del Maestro lombardo, protagonista del rinnovamento della pittura di inizio secolo. La prima versione della *Conversione* fu però rifiutata. Troppo concitata, forse, la scena rappresentata, tanto che nella seconda redazione del dipinto il Merisi, mantenendosi fedele al testo di San Paolo, decise di svolgere il tema in un'atmosfera governata da una quiete assoluta, immobile, in cui l'evento sacro appare interiorizzato e solo simbolicamente evocato. La composizione è impostata dentro la calda atmosfera della stalla e appare dominata dalla naturalezza e dalla calma della sagoma del cavallo governato dallo scudiero, a cui si contrappone la posa scorciata di Paolo. Questi allarga le braccia ad accogliere la rivelazione divina, rappresentata dai raggi di luce provenienti dall'angolo in alto a destra, unica concessione al sovrannaturale nel dipinto.

CENA DI EMMAUS

(1601. Olio su tela, cm 141x196,2. Londra, National Gallery).

Il soggetto è ritratto da racconto evangelico della prima apparizione di Cristo ai suoi discepoli dopo la resurrezione. Cristo dal volto imberbe, è seduto al centro, di fronte a una tavola imbandita e compie con la destra il gesto di benedire il cibo. Il discepolo alla sua sinistra, riconoscendolo, allarga le braccia in un gesto, che sembra alludere alla croce. A sinistra, l'altro discepolo raffigurato seduto di tre quarti, si appoggia ai braccioli per alzarsi, spingendo indietro il gomito destro, con

la manica strappata, che sembra quasi sfondare la superficie del quadro. Completa la scena l'oste, con il berretto bianco in testa, in piedi accanto a Cristo. Sulla tavola, oltre al pane al vino che richiamano l'eucarestia, sono posati un pollo arrosto e un canestro di frutta in primo piano, quasi in bilico sul bordo. La luce che da sinistra colpisce le figure e gli oggetti, è usata per creare contrasti fortemente espressivi: ora illumina rendendo vividi i colori del bianco della tovaglia o del volto di Cristo, ora lascia in ombra, generando effetti di controluce come nel caso del discepolo a destra.

MORTE DELLA VERGINE

(1601-1606. Olio su tela, cm 369x254. Parigi, Museo del Louvre).

Eseguita per la Chiesa di Santa Maria della Scala a Roma, quest'opera fu rifiutata dai monaci, che considerarono l'immagine della Vergine scandalosa e indecorosa. Si racconta infatti, che Caravaggio avesse utilizzato come modello il cadavere di una prostituta annegata nel Tevere. Gli ambienti artistici romani riconobbero l'opera come estremamente innovatrice: su consiglio di Peter Paul Rubens, il Duca di Mantova la acquisì e la fece esporre all'Università dei Pittori. La composizione è spogliata da ogni retorica. Il suo realismo toccante è accentuato dal contrasto tipicamente caravaggesco tra la luce e le ombre scure. La scena tragicamente spoglia è dominata dal colore rosso sangue. La luce illumina il corpo gonfio della Vergine e della Maddalena, riversa su se stessa in un gesto di disperazione. Il sapiente chiaroscuro fa risaltare il dolore degli apostoli, che sono raffigurati con i tratti rudi e tormentati della gente del popolo.

DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO

(1602-1604. Olio su tela, cm 300x203. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana).

Nella rappresentazione del dramma della morte di Cristo, Maria di Cleofa con le braccia spalancate e lo sguardo rivolto al cielo, esprime un dolore universale. Accanto a lei la giovane Maddalena con il capo chino e la Vergine Maria appaiono più riservate e silenziose. Ancora una volta Caravaggio manifesta la sua predilezione per la gente del popolo. Il volto della Madonna è solcato dalle rughe, così come quello duro e contadino di Nicodemo, in primo piano a destra. Aiutato da Giovanni, Nicodemo sta per adagiare il cadavere di Gesù sulla pietra tombale. La luce che investe i personaggi, se da una parte esalta la magnificenza del colore, dall'altra diventa fredda e bianca sul corpo nudo di Cristo. Il suo braccio segnato dalle vene cade pesantemente sulla lastra del sepolcro. Lo spigolo aggettante della pietra tombale al centro della composizione, ci attira inesorabilmente nell'orbita del quadro. L'opera fu commissionata al pittore da Girolamo Vittrice per la sua cappella di famiglia nella chiesa romana di Santa Maria in Vallicella.

SACRIFICIO DI ISACCO

(1603. Olio su tela, cm 104x135. Firenze, Galleria degli Uffizi).

Caravaggio è capace di trasformare un episodio della storia sacra, il sacrificio di Isacco, in un atto

di estrema violenza: Abramo afferra con risolutezza al coltello per sacrificare a Dio Isacco, che urla disperato la sua paura, il giovane volto sfigurato dal grido. Il padre è pronto a compiere il terribile gesto e sembra non curarsi della disperazione del figlio. Solo l'arrivo provvidenziale dell'Angelo evita il crimine. Il messaggero di Dio punta il dito su un ariete, che emerge appena dall'oscurità e che sarà la vittima sacrificata al posto del ragazzo. Il flusso di una brutale energia sembra concatenare tra loro i volumi dei protagonisti, dall'Angelo fino a Isacco passando per Abramo. Il formato della tavola, che nel suo taglio orizzontale si concentra sui tre quarti delle figure dei protagonisti e l'uso della luce, che fa emergere dall'ombra alcuni brani della scena in primo piano, contribuiscono alla drammaticità di questa rappresentazione.

MADONNA DEI PALAFRENIERI

(1605-1606. Olio su tela, cm 292x211. Roma, Galleria Borghese).

Le tre figure si inseriscono all'interno di una costruzione piramidale, gli sguardi rivolti verso la serpe, che Gesù Bambino aiutato dalla madre, tenta di schiacciare. Sant'Anna patrona dei Palafrenieri e per questo inserita nella pala destinata all'altare della confraternita nella Basilica di San Pietro a Roma, contempla la scena, le mani conserte in grembo. La sua presenza serve a ribadire il dogma dell'Immacolata concezione di Maria, che con il figlio vince il peccato originale e l'eresia, rappresentati dal serpente. La pala fu rifiutata, perché ritenuta priva di decoro. I committenti non apprezzarono l'accentuato realismo, la raffigurazione dei protagonisti della storia sacra come umili contadini, la nudità di Gesù Bambino e le vesti dimesse di Sant'Anna. L'elemento divino pare invece affidato a un sapiente gioco di luci: un fascio luminoso emerge misteriosamente dall'alto, come un cuneo abbagliante che vince l'oscurità.

FLAGELLAZIONE DI CRISTO

(1607-1610. Olio su tela, cm 286x213. Napoli, Museo di Capodimonte).

Nel 1607, spostandosi frequentemente tra l'Italia meridionale e Malta, Caravaggio dipinge questa grande tela per il napoletano Tommaso de Franchis, titolare di una cappella nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli. L'ambiente spoglio e cupo in cui l'artista colloca la scena è caratterizzato unicamente dalla presenza centrale della colonna, davanti alla quale si staglia il corpo luminoso di Gesù. Attorno a lui i tre aguzzini si affaccendano con corda e frusta. La loro massiccia presenza fisica contrasta con il corpo sofferente di Cristo, che piegato dal dolore, si richiude su se stesso. Il suo volto è caratterizzato da una nobiltà classica, che la sofferenza non deforma, assai diverso dalle sembianze feroci e caricaturali dei suoi torturatori. La scelta delle tonalità opache dei colori rinforza il tono drammatico della scena. L'uso del bianco sporco per i panneggi si adatta all'ambiente sordido, in cui si svolge l'episodio e il marrone degli abiti grossolani accentua la sensazione di miseria.

RESURREZIONE DI LAZZARO

(1609. Olio su tela, cm 380x275. Messina, Museo Regionale).

In fuga da Malta e dopo il soggiorno a Siracusa, dove realizza il Seppellimento di Santa Lucia, oggi conservato nella Chiesa di Santa Lucia alla Badia, Caravaggio giunge a Messina sul finire del 1608. Qui dipinge per il mercante Giovanni Battista dei Lazzari il quadro raffigurante la Resurrezione di Lazzaro, che doveva ornare la Cappella Maggiore della Chiesa dei Padri Crociferi. Caravaggio pone al centro del dipinto, perno fisico e mentale dell'opera, il corpo di Lazzaro: nudo, ancora livido di morte, ma già attraversato da un fremito della vita che ritorna, come mostra la tensione del braccio destro. È vita infusa, trasmessa direttamente dalla mano di Cristo, con un gesto che rimanda a quello ben noto della Vocazione di San Matteo. Lo scabro scenario di fondo, che occupa drammaticamente quasi la metà dello spazio scenico e il sottinsù luminoso sono caratteristiche tipiche delle pale siciliane del pittore, che non rinuncia nemmeno alla straordinaria resa naturalistica dei volti: dal patetismo di Marta e Maria, allo stupore dei presenti all'evento, fino all'intensità espressiva del volto di Cristo. Proprio la forte suggestione, che caratterizza l'opera, può avere contribuito a renderla protagonista di alcuni pittoreschi racconti, che narrano come il pittore avesse addirittura fatto disseppellire un cadavere, costringendo alcuni facchini a tenerlo in braccio fino a quasi farli morire per il fetore e ancora di come Caravaggio, indispettito da alcune critiche, avesse squarciato a colpi di pugnale la prima versione del dipinto.



F. Ruccett

TERZA SEZIONE DI SCRITTI

- CARAVAGGIO E IL SUO TEMPO -

ROMA: L'INFLUENZA DI CARAVAGGIO

Tra il 1600 e il 1630 la rivoluzione caravaggesca, che ebbe in Roma il suo centro più importante, condusse agli esiti più disparati, sia tra i diretti seguaci del Maestro, sia tra pittori appartenenti a correnti artistiche diverse, che non poterono ignorare la nuova via aperta dalle innovazioni di Caravaggio. I seguaci più diretti, da Orazio Borgianni a Orazio Gentileschi, da Carlo Saraceni a Giovanni Serodine, dettero ciascuno un'interpretazione personale del naturalismo caravaggesco, nonostante il diverso temperamento e la cultura artistica di provenienza. A queste esperienze si affiancarono altri casi di parziale assimilazione del Caravaggismo, inteso sia come traduzione naturalistica dei fatti, sia come contrasto di luci e ombre veristicamente osservato. Maestri di varie culture, anche di fondo accademico e classicheggiante, furono attratti da questa visione artistica e ne riportarono brevi, ma intense suggestioni. Tra questi si può citare Gerard Seghers, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Simon Vouet, Georges de La Tour. Nel terzo decennio del secolo, quando l'esperienza del naturalismo verrà prepotentemente sommersa dalla fastosa ondata barocca, rimarrà traccia della lezione di Caravaggio solo nelle opere di piccolo formato e nelle scene di genere dei bamboccianti, che ritraevano momenti di vita popolare, agreste e cittadina.

IL LUMINISMO DI ORAZIO GENTILESCHI

Tra gli artisti di formazione non romana, che seppero rinnovare sull'esempio caravaggesco il linguaggio pittorico in senso naturalistico, assunse particolare importanza all'esperienza del toscano Orazio Gentileschi, inizialmente legato ai modi del tardo manierismo. Nelle sue opere è possibile scorgere un'interpretazione libera e originale della poeticità e del colorismo del pittore lombardo, cui lo univa una profonda amicizia. Furono più congeniali al suo temperamento le soluzioni caravaggesche del primo momento, la maniera chiara delle primissime opere, che lo ispirarono a realizzare effetti ottici di una limpidezza tale da esaltare la sericità dei broccati, delle sete, la morbidezza di soffici panni. La qualità della luce di Gentileschi ha le caratteristiche degli artisti nordici, tanto che la sua pittura è stata da alcuni considerata come "un ponte gettato verso l'Olanda" in anticipo sulle soluzioni trasparenti e cristalline di Vermeer. Il processo di assimilazione del linguaggio caravaggesco accompagnò Orazio Gentileschi anche dopo la sua partenza da Roma, in dipinti come l'*Annunciazione* del 1623 o il tardo *Ritrovamento di Mosè* eseguito nel 1633 a Londra, dove l'artista ricoprì la carica di pittore di corte.

I PRIMI SEGUACI

Tra gli artisti, che frequentarono Caravaggio nel periodo della sua attività romana si distingue anche Orazio Borgianni, che dopo un breve soggiorno in Spagna negli ultimi anni del Cinquecento, tornò a Roma intorno al 1602. Qui risentì delle novità del linguaggio pittorico di Caravaggio, nell'attenta osservazione delle vicende luministiche e nell'amore per i dettagli, che vengono a incidere sulla composizione con lo stesso peso dei personaggi, così da rinnovare profondamente i temi tradizionali. Quanto detto è particolarmente evidente nella Sacra Famiglia della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, dominata in primo piano dalla splendida natura morta della cesta con i panni. Di formazione veneziana, Carlo Saraceni combinò i modi caravaggeschi appresi a Roma nei primi anni del Seicento, con la tradizione coloristica veneta, trasformando il drammatico contrasto di luci e ombre del Caravaggio in attenti e sensibili trapassi luminosi, in trasparenze e velature sottilissime, giungendo a soluzioni di grande chiarezza atmosferica.

BARTOLOMEO MANFREDI CON LA "MANFREDIANA METHODUS" E GIOVANNI SERODINE

A lungo Bartolomeo Manfredi è stato considerato dalla critica alla stregua di un imitatore, addirittura un contraffattore, dei quadri di genere del Caravaggio, non riconoscendo nelle sue opere un'impronta stilistica personale e caratterizzata. Eppure, il pittore risulta essere il primo tra i seguaci caravaggeschi ricordati intorno al 1620 da un testimone oculare: il teorico d'arte Giulio Mancini. Solo recentemente studi specialistici hanno riscoperto la figura di questo artista, riconoscendogli un ruolo fondamentale nella diffusione della poetica del Merisi, nel suo senso più profondo e coinvolgente. L'artista dipinse con assoluta preferenza temi di intrattenimento, con riunioni di bevitori, giocatori e suonatori, trasformando anche i soggetti evangelici in scene di genere. Egli fu l'ideatore di un metodo artistico, definito dallo storico Joachim von Sandrart "Manfrediana methodus" che aveva l'intento di avvicinarsi il più possibile con la pittura alla vita secondo il procedimento naturalistico. Intorno a lui gravitarono alcuni pittori nordici, che recepirono la sua interpretazione figurativa e contribuirono a diffonderla in molte nazioni europee. Tra i pittori della seconda generazione dei naturalisti italiani si distingue anche Giovanni Serodine, l'unico che comprese appieno il senso più profondo della rivoluzione caravaggesca: i suoi soggetti sacri hanno infatti la stessa dolente carica umana delle pale d'altare di Caravaggio. Ma, il pittore ticinese non ebbe fortuna nell'ambiente romano, ormai dominato dalle auliche composizioni bolognesi e la sua esperienza pittorica fu travolta ben presto dall'ondata dell'arte barocca.

L'ESPERIENZA DI CARAVAGGIO A NAPOLI

Un ambiente particolarmente fertile per la lezione caravaggesca fu Napoli, dove il Merisi aveva lasciato opere famose durante i suoi brevi soggiorni. Molti furono gli artisti napoletani, che subirono immediatamente il fascino dell'arte e del Caravaggio: un'opera come le *Sette opere di Misericordia*,

che l'artista realizzò poco dopo il suo arrivo in città, non poteva del resto passare inosservata. Tra i pittori locali, che aderirono con maggiore convinzione alla nuova visione artistica, si ricordano Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione e Bernardo Cavallino. Tra gli immigrati, il calabrese Mattia Preti, che fu caravaggesco nei dipinti giovanili prima di convertirsi al Barocco nelle opere tarde, Artemisia Gentileschi che di Napoli fece la sua seconda patria e lo spagnolo italianizzato Giuseppe de Ribera. Sulla cultura caravaggesca si innestò, con esiti particolarmente felici, il filone classicista diffuso dalle opere dei maggiori pittori bolognesi. Guido Reni, Domenichino e Lanfranco soggiornarono infatti in tempi diversi nella città partenopea e qui furono coinvolti in alcuni importanti commissioni. Domenichino dipinse nel 1630 la Cappella del Tesoro del Duomo, commissione alla quale qualche anno prima Guido Reni aveva dovuto rinunciare per l'ostilità degli artisti locali, ma si trovò a fronteggiare un ambiente invidioso e mal disposto. La lunga permanenza a Napoli di Lanfranco, dal 1634 al 1647, fu invece segnata da successi e incarichi prestigiosi. Le sue opere esercitarono un forte ascendente non tanto sui suoi contemporanei, quanto su artisti come Luca Giordano e Mattia Preti.

- I CONTEMPORANEI: CENNI BIOGRAFICI -

ORAZIO GENTILESCHI

(Pisa, 1563 - Londra, 1639). Figlio dell'orafo fiorentino Giovanni Battista Lomi e fratello minore di Aurelio (dal quale apprende i primi rudimenti della pittura) assume il cognome Gentileschi da uno zio materno romano, presso il quale si era trasferito tra il 1576 e il 1578. Secondo il biografo Giovanni Baglione, partecipa alla decorazione della Biblioteca Sistina (1588-1589) a fianco di maestranze di diversa estrazione e cultura, ma tutte seguaci dello stile dei pittori Cesare Nebbia e Giovanni Guerra. Qualche anno più tardi, nel 1593 circa, affresca la Circoncisione nelle Storie della Vergine, nella navata centrale della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma. È questa la prima commissione di rilievo in un'attività il cui avvio venne accompagnato da più modesti incarichi, come medaglista. Si trattiene a Roma fino al 1612, entrando in contatto con il Caravaggio, di cui è amico e precoce seguace con Adam Elsheimer e realizzando tele (tra cui spiccano San Francesco a San Silvestro in Capite e *Davide* nella Galleria Spada) e affreschi (Palazzo del Quirinale). Nel 1612 in seguito allo scandalo provocato dal processo intentato contro il pittore Agostino Tassi, che aveva violentato sua figlia Artemisia, parte da Roma per un viaggio nelle Marche (Crocifissione del 1612 circa presso la Cattedrale di Fabriano) e in Toscana (1612-1613). Ritornato poi a Roma, se ne allontana definitivamente nel 1621. Fino al 1623, Gentileschi rimane a Genova, invitato dal patrizio Giovanni Antonio Sauli, per il quale esegue numerose tele. Qui dipinge le due versioni dell'Annunciazione, la prima per la Chiesa di San Siro e la seconda inviata al duca Carlo Emanuele I di Savoia. Nel 1624 parte per Parigi trattenendosi presso Maria de' Medici fino al 1626. In quest'anno si reca

a Londra, chiamato da Carlo I, dove opera fino alla sua morte per il Re e il Duca di Buckingham.

GIUSEPPE CESARI DETTO CAVALIER D'ARPINO

(Arpino, Frosinone, 1568 - Roma, 1640). Pittore di gusto manierista formatosi sui modelli di Raffaellino da Reggio e di Federico Barocci, fu autore di vaste opere decorative grazie alle quali conobbe un grande successo a Roma, soprattutto con Sisto V e Clemente VIII. Tra il 1588 e il 1591 lavora a Napoli, dove affresca la cupola e la sacrestia di San Martino, ma svolge la maggior parte della sua attività nella città papale, dove decora la grande sala del Palazzo dei Conservatori (1596), la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1609) e le *Storie di San Giovanni* in San Giovanni in Laterano. Realizza anche i cartoni per i mosaici della cupola di San Pietro. Fu a capo di una fiorente bottega frequentata anche da Caravaggio, che gli fu poi rivale nella decorazione della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi.

ORAZIO BORGIANNI

(Roma, 1578-1616). Dopo aver ricevuto la prima formazione in Sicilia e a Roma, si trasferisce in Spagna tra la fine del XVI secolo e l'inizio del secolo successivo. Qui matura il proprio linguaggio artistico sugli esempi di El Greco, di Jacopo Bassano e al suo ritorno a Roma nel 1602 circa, soprattutto sulle opere di Caravaggio, come è visibile da alcuni dipinti tra cui la *Natività della Vergine* a Savona nel Santuario della Misericordia e la *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale di Roma. Nei suoi quadri, gli intensi effetti luministici e le stupende nature morte inserite all'interno delle composizioni assumono un tratto visionario e trasfigurante, originale incontro tra la tradizione illuministica veneta e la nuova visione di Caravaggio. L'adesione ai modi caravaggeschi è da rintracciare nella forza innovativa e nella tensione drammatica della sua pittura, piuttosto che in un'effettiva consonanza alla poetica dell'artista lombardo, con cui peraltro Borgianni fu in rapporti molto tesi. In molti dipinti l'artista mette in mostra un appassionato interesse archeologico, che si traduce nell'inserimento di bassorilievi e frammenti, che occupano grande spazio nella composizione, con funzione di consapevole rievocazione di un mondo perduto. L'opera di Borgianni ebbe un'indubbia influenza sulla pittura della Spagna, Paese con cui continuò a intrattenere rapporti e a inviare opere anche dopo il trasferimento a Roma.

GIOVAN BATTISTA CARACCIOLO DETTO BATTISTELLO

(Napoli, 1578-1635). Poco si conosce della sua iniziale attività di pittore, ma è presumibile che abbia cominciato a dipingere sotto la direzione del napoletano Belisario Corenzio. Prima opera pervenutaci sono i *Puttini* affrescati sulla facciata del Monte di Pietà, documentati nel 1601, ma oggi quasi del tutto cancellati. L'arrivo di Caravaggio a Napoli nel 1607 significa per il giovane pittore l'immediata adesione ai modi del Maestro lombardo, come testimoniano l'*Immacolata Concezione* per Santa Maria della Stella o la *Madonna con Bambino* del Museo della Certosa di San Martino.

Verso il 1616 il pittore si reca a Roma, dove ha modo di entrare in contatto con altri caravaggeschi e in modo particolare con Orazio Gentileschi. Tornato a Napoli dipinge la *Liberazione di San Pietro* e la *Sacra Famiglia* per la Chiesa della Pietà dei Turchini (1615). Nel 1618, si reca a Genova su richiesta di Marcantonio Doria. Durante il viaggio sosta di nuovo a Roma, dove può ammirare le più recenti opere di Giovanni Lanfranco e studiare gli affreschi di Annibale Carracci alla Galleria Farnese. Si ferma anche a Firenze, dove si confronta con la pittura manierista e soprattutto con il modo profano, caratteristico dell'arte fiorentina di quegli anni, di trattare i soggetti sacri. In questa cultura vanno cercate le suggestioni per opere come il *Noli Me Tangere* (1618-1620) della Pinacoteca di Prato. Tornato a Napoli, lavora per i più importanti ordini religiosi. Nel 1622 dipinge la *Lavanda dei piedi* per il coro della Certosa di San Martino, opera che segna l'allontanamento dall'iniziale caravaggismo per aderire ai modi del classicismo bolognese. È questa la tendenza, che domina nei dipinti del terzo decennio fino all'ultima opera di grande rilevanza, la decorazione della Cappella dell'Assunta alla Certosa di San Martino.

CARLO SARACENI

(Venezia, 1579-1620). Dopo una breve formazione a Roma presso la bottega di uno scultore, Saraceni aderisce alla cerchia dei seguaci caravaggeschi in tempi molto precoci, anche se l'influenza del naturalismo caravaggesco si realizzerà appieno nella sua opera solo nel corso del secondo decennio del Seicento. Le sue prime prove artistiche, tutti dipinti di piccole dimensioni eseguiti su rame o su tavola, mostrano piuttosto una formazione da manierista internazionale e propensioni per il classicismo e le meditazioni raffaellesche dei bolognesi. Importante la convergenza, nel corso del primo decennio, con le atmosfere di Adam Elsheimer, fonte di originali elaborazioni paesaggistiche. Dopo uno sviluppo più propriamente caravaggesco, in anni in cui il pittore è impegnato in importanti commissioni, basti pensare che Saraceni eseguì la *Morte della Vergine* in sostituzione della tela di Caravaggio del medesimo soggetto rifiutato dai committenti, il suo stile conosce un'involuzione, lasciando riemergere residui manieristici. Tornato nella propria città natale nel 1619, contribuisce con le sue opere alla diffusione delle novità caravaggesche nel Nord Italia.

BARTOLOMEO MANFREDI

(Ostiano, Cremona, 1582 - Roma, 1621). Solo una recente documentazione ha permesso di rendere più chiaro il profilo biografico di Bartolomeo Manfredi. Giovanni Baglione ricorda, che il suo primo maestro fu Cristoforo Roncalli. L'arrivo a Roma dell'artista non è databile con certezza, ma Giulio Mancini lo ricorda tra i primi seguaci del Caravaggio assieme a Giuseppe de Ribera, Carlo Saraceni e Cecco del Caravaggio. La quasi totale assenza di documenti rende particolarmente difficile ricostruire il percorso artistico e altrettanto complesso individuare i dipinti di certa attribuzione. Nella seconda metà del Seicento, il pittore e storico dell'arte Joachim von Sandrart gli attribuisce la creazione di un particolare genere di pittura, la "Manfrediana methodus" ispirato a temi

e modi caravaggeschi, seguiti poi anche da Jan Valentin, Dirck van Baburen e Nicolas Tournier. All'interno delle generali incertezze, che dominano il catalogo di Manfredi, possono essere datate all'inizio della sua attività opere come il *Bacco bevitore* (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica) e l'*Allegoria delle quattro stagioni* (Dayton Art Institute). L'unica opera, che presenta una datazione (1609) e che è da considerarsi con ogni probabilità autografa è il *Ritratto di Bartolomeo Chenna* del Museo di Kharkov. Intorno a questo dipinto si collocano le tele come il *Concerto*, *Giocatori di carte*, *Pagamento del tributo* e *Cristo tra i dottori* della Galleria degli Uffizi di Firenze. Appartiene alla fase finale dell'attività dell'artista, l'opera *Cristo appare alla madre dopo la Resurrezione* (Firenze, Collezione privata).

MASSIMO STANZIONE

(Orta di Atella, Caserta, 1585 - Napoli, 1658). Le prime notizie datate al 1615, lo ricordano come pittore di scene mitologiche e ritrattista. Successivamente, compie vari viaggi a Roma, dove si reca periodicamente almeno fino agli anni '30. In città l'artista lega con i pittori francesi della cerchia di Caravaggio, come dimostrano opere tra cui il Martirio di Sant'Agata (1630. Napoli, Museo di Capodimonte). Segno del superamento di modi esclusivamente caravaggeschi e delle influenze della corrente classicheggiante sono le tele dipinte per la Cappella di San Bruno alla Certosa di San Martino (1631). Le opere del periodo centrale della sua attività sono la Pietà sempre per San Martino (1638), le Nozze di Cana dipinte per la Chiesa dei Girolami (1640)e gli affreschi per le Chiese del Gesù Nuovo (1639-1640), di San Paolo Maggiore (1643-1644), delle cappelle di San Bruno (1631-1637) e del Battista alla Certosa (1644-1645) e infine quelli per la Sacrestia del Tesoro del Duomo (1645). Con queste opere pubbliche ormai l'artista diventa un punto di riferimento nella pittura napoletana. Con le realizzazioni degli anni '40, si fanno ormai evidenti fermenti dell'arte barocca, come testimonia l'Annunciazione di Marcianise (1655). Secondo testimonianze settecentesche, l'artista sarebbe morto durante la grande peste, che nel 1656 colpì Napoli. La data 1658 apposta su una tela ascritta al pittore, oggi in pessimo stato di conservazione, ma leggibile ancora nell'Ottocento, prova però che la sua morte non è avvenuta prima di quell'anno.

ARTEMISIA GENTILESCHI

(Roma, 1593 - Napoli, 1652). Allieva del padre Orazio, la sua attività si svolge tra Firenze, Roma e Napoli. Compie un solo soggiorno all'estero, in Inghilterra (1638-1639) dove il padre si era trasferito. Presentata dal padre alla granduchessa Cristina di Lorena con una lettera del luglio 1612, Artemisia è presente a Firenze dal 1614 al 1620, diventando la principale divulgatrice dei principi naturalistici e operando con successo per numerosi collezionisti, tra cui i Medici. Allontanandosi dal rigoroso e freddo realismo caravaggesco del padre Orazio, Artemisia dimostra nei suoi quadri un realismo dagli accenti aspri e una certa propensione per una resa del contesto drammaticamente chiaroscurale (un noto esempio è la *Giuditta decapita Oloferne* del 1620, presso la Galleria

degli Uffizi a Firenze). Per questa sua originale interpretazione del realismo, Artemisia si colloca tra i grandi protagonisti del caravaggismo napoletano. Durante la sua lunga permanenza nella città partenopea, si impegna da protagonista nel cambiamento stilistico, che si stava attuando, accogliendo nella sua pittura le suggestioni classicheggianti sull'esempio del già celebre Simon Vouet e mescolandole con la tradizione naturalistica locale di matrice battistelliana. Grande fu il successo di Artemisia a Napoli, documentato anche dalle fonti e testimoniato da una notevolissima attività ritrattistica, della quale sono rimaste purtroppo pochissime opere.

GIOVANNI SERODINE

(Ascona/Roma, 1600 - Roma, 1630). Ancora incerti sono la data e il luogo di nascita di Giovanni Serodine. Sicuri sono invece la provenienza da un'importante famiglia ticinese, originaria di Ascona e trasferitasi a Roma probabilmente alla fine del Cinquecento e l'iniziale rapporto professionale con il fratello Giovanni Battista, scultore e stuccatore. I due fratelli risultano all'opera insieme nel 1623 in tre stanze di Palazzo Borghese, la cui decorazione a fregi è andata perduta. Nelle prime opere, Serodine mostra una decisa adesione ai contenuti caravaggeschi, con una drammaticità intensa ed essenziale, che testimonia la conoscenza del percorso napoletano e siciliano del Merisi. È stato infatti ipotizzato un suo viaggio in Sicilia, del quale però non esiste una documentazione archivistica. Tra il 1623 e il 1624 si colloca la decorazione dell'abside della Chiesa dei Gesuiti di Spoleto, dove Serodine dipinge ad affresco un'Immacolata Concezione, in cui si può cogliere l'interesse per Guercino, che si fonderà con la formazione caravaggesca, dando luogo a uno stile intenso e originale. Nel biennio 1624-1625, il pittore riceve le sue più importanti commissioni: le due tele eseguite per San Lorenzo fuori le mura e i quadri realizzati per il marchese Mattei, ovvero l'Incontro dei Santi e Paolo sulla via del martirio della Galleria Nazionale di Roma, il Tributo della moneta di Edimburgo e il Cristo tra i dottori del Louvre. Durante gli ultimi anni della sua breve esistenza sembra ridursi, almeno sul piano qualitativo, la sua prodigiosa energia creativa. Possono infatti collocarsi in questo periodo tele di medio formato, con pochi personaggi, dove sono predominanti messe in scena dal sapore domestico e il ricorso pressoché esclusivo a modelli scelti all'interno della cerchia dei suoi parenti.

BERNARDO CAVALLINO

(Napoli, 1616-1656). La tradizione lo vuole l'allievo di Massimo Stanzione, ma le prime opere note come il *Martirio di San Bartolomeo* (1635-1640. Napoli, Museo di Capodimonte) si avvicinano piuttosto al Maestro dell'*Annuncio ai pastori*. I primi anni della sua attività, avari di incertezze documentarie, lo vedono in contatto con la cultura napoletana e in particolare con la bottega di Aniello Falcone, come dimostra il *Pagamento del tributo*, databile alla fine degli anni '30 e conservata al Museo di Capodimonte di Napoli. Agli inizi degli anni '40, il pittore entra in diretto contatto con l'opera di Artemisia Gentileschi e di Massimo Stanzione. Le scelte di Cavallino e i

legami con le esperienze dei bamboccianti dimostrano inoltre la conoscenza delle opere del genovese Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto. Sono questi gli anni più intensi della sua produzione, segnati dalla *Santa Cecilia* (1645. Firenze, Palazzo Vecchio) unica opera datata pervenutaci. Gli anni successivi da un lato si arricchiscono dei contatti con Simon Vouet, dall'altro manifestano un tentativo di confronto con la pittura barocca. Dopo la peste del 1656 e l'aprirsi dell'arte napoletana alle esuberanze del Barocco, Cavallino manifesterà un ritorno alla sobrietà del classicismo, mediato dalla conoscenza di pittori come Nicolas Poussin, come si vede nel *Sant'Antonio* di Capodimonte (1655).



F. Ruccett

QUARTA SEZIONE DI SCRITTI

- COMMENTI CRITICI ILLUSTRI SU CARAVAGGIO -

MARIANO LUIGI PATRIZI (1921)

L'accusa fattagli di trasferire sulla tela ciò che indistintamente gli capitava sott'occhio è immeritata. Del principio sia pur controverso, che ogni verità è bellezza, si era formato un'idea generale, che però non gli impediva la scelta, anzi la guidava. Non doveva neppure mancargli la consapevolezza, che l'esagerazione premeditata di un metodo torna alle volte proficua. Che il dare impeto ad una corrente nuova riesce a scuotere e a trasportare partigiani. Così egli posava ad eleggere della realtà esteriore, proprio le apparenze ripudiate dagli altri. E questo sì nel campo degli esseri, che delle cose. Tra gli animali e tra gli uomini. Nelle razze umane e nella serie delle parti anatomiche. Nei diversi ceti, nelle varie condizioni individuali. Nelle azioni. Spartaco dell'estetica, sollevava tutto ciò che era tenuto a vile. Il suo raro paesaggio (margini di strade rurali e non giardini) accoglie piuttosto la canna palustre, il rovo, il cardo, che le palme regali. Dipinge più volentieri i ciuchi che il nobile cavallo. I racani e le serpi al posto degli arcadi cicini e delle rondini. I brutti musi dei delinquenti e delle zingare in cambio degli adoni. Non tanto le mani affusolate, quanto i piedi nodosi. Le vecchie aggrinzite e San Giuseppe e San Pietro scapigliati e negletti, rimpiazzano le Sant'Anne sempre giovani e le ben pettinate canizie, che nei quadri accademici anticiparono l'insegna del parrucchiere. Anche l'aspetto più repulsivo della morte (la rigidità e l'incipiente corruzione cadaverica) è riconosciuto per autentica immagine di bellezza. E hanno diritto di cittadinanza nell'arte più i facchini che i cavalieri. I ladri che gli dei. Le partite al gioco e i volgari convitti, meglio che gli idilli e i dialoghi d'amore.

LIONELLO VENTURI (1921)

Caravaggio, che dapprima si era soffermato con lombarda sensualità sulla preziosa materia, giunge poi a rinnegarla in nome di un valore spirituale che tutto assomma: la luce. La luce era già stata intesa a Venezia durante il Cinquecento come materia eterea necessaria per attuare movimento. Ma, il Caravaggio immagina soltanto pose. Perché, soprattutto nel tardo Tiziano, luce e movimento avevano coinciso in una visione complessa di uomini, di paese e di atmosfera, che offriva ampli orizzonti alla fantasia, sino a perderla nell'indistinto. Il Caravaggio vuole la sua visione limitata e precisa per dominarla totalmente erifugge da tutto ciò che non è immediata e concreta azione di oggetti. Onde la sua opera di semplificazione finisce per divenire opera di rivelazione. Poiché, prospettive e paesaggi avevano il compito di ambientare le immagini, il Caravaggio le ambienta, le fa respirare, per mezzo della luce che le avvolge. E nella luce assorbe non i colori soltanto, ma anche le forme. Non le immagini soltanto, ma anche le composizioni. Da tale unità, da tale fusione

di tutti gli elementi della pittura in uno solo, scaturisce un'immediatezza di visione, che fu a tutti meravigliosa. Oltre che, dal considerare tutti gli oggetti animati e inanimati in funzione di luce, deriva la possibilità di limitare il soggetto di un quadro a un canestro di frutta o a un vaso di fiori, perché tutto viene inaspettatamente spiritualizzato dalla luce.

LUIGI DAMI (1924)

Il Caravaggio, dopo le squisitissime musiche giovanili di colorismo lombardo-veneto, ritorna verso il senso astratto della luce e dell'ombra di Leonardo. La tendenza prima e fondamentale anche per lui di considerare il mondo sotto le categorie del bianco e del nero. Ma, per Leonardo il problema di resa stilistica si riduceva sempre più verso una pura lirica chiaroscurale, incorporea e intransigente, dove le materie e i colori del mondo si affinavano in un'esiguità vapororante, con procedimenti espressivi non dissimili da quelli del paradiso dantesco. E per il Caravaggio invece, luce e ombre si abbattevano violentemente sopra un mondo di corposità montuosa e statica. Cosicché viene fatto di pensare, se certi spunti culturali avessero potuto avere presa in lui, che egli sarebbe stato un divino ricreatore, nei modi dell'arte figurativa, del mito di Farinata o di quello del conte Ugolino. In questo punto delle sue necessità spirituali, egli trova i limiti della sua concezione chiaroscurale. E la sua originalità. Egli era irrimediabilmente uno dei più grandi costruttori di forme solide, postate in uno spazio realizzato compiutamente, che la pittura abbia mai conosciuto. Mentre Leonardo tendeva a rendere incontrastato il movimento della luce, che trascina tutto il mondo nella sua scia, il Caravaggio per il bisogno di plasticità, abolisce il movimento. Egli sa, che la plasticità volumetrica è in antitesi del movimento. Il quale può comunicarle al più l'urto iniziale e intimo per la disposizione delle sue masse, ma è destinata a esaurirsi e a spegnervisi dentro. I suoi gesti sono fermi, rappresi durante il loro processo di formazione e poi rimasti sospesi nell'aria. La materia umana o animale è raggiunta dal raggelo a mezzo del suo moto, come la lava immobile conserva la figura della sua colata.

ROBERTO LONGHI (1927)

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 tra il fisico e il metafisico, il segno del proprio valore, amaramente vero e perenne. E ogni stile autentico contiene in sé la dialettica del dualismo tra natura e visione: naturalezza somma e somma astrazione si invertono tra 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 e ombra, emerge prontamente e come per fatale incidenza, l'avvenimento del vero, più tangibile, più naturale insomma, che mai sia stato immaginato ed espresso. Qui allo sbocco è 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.

GUIDO EDOARDO MOTTINI (1927)

Il Caravaggio, artista fortissimo e indipendente, attinse tutto al proprio imperioso istinto pittorico e alla realtà bruta. Caravaggio resta uno dei più colossali artisti italiani, l'unico che nel Seicento possiamo confrontare con i geni del Nord e della Spagna. La sua opera di reazione violenta alla floscia e bugiarda arte del tempo, che aveva saltato a piè pari i problemi della plastica, del colore, della luce e dell'espressione e che vivicchiava di pratica, di scuole e di moda, riuscì veramente a riportare i pittori di fronte agli elementi indeclinabili dell'arte. Per virtù sua, si ricominciò a disegnare e a dipingere dal vero. Il grande spettacolo della vita, munto per le falangi dei manieristi, si riaprì per la gioia degli occhi e per la contemplazione dello spirito. La sua vocazione pittorica formidabile, creò empiricamente una nuova estetica del disegno, del colore e della luce, come il genio di Pascal fanciullo reinventò le leggi della geometria.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (1933)

Nessuna forma tipica del barocchismo si ritrova un Caravaggio. Egli ha uno svolgimento in profondità e in chiarezza, che lo riporta piuttosto presso gli artisti del Quattrocento, che presso i contemporanei. C'è in lui una profondità epica, un'umanità, una volontà apostolica lontanissime dall'atteggiamento barocco: la sua formazione raccolta, approfondita tutta in un senso, costituisce la sua solitudine storica nel barocchismo e oltre.

VINCENZO COSTANTINI (1944)

Quando il Caravaggio nasceva, a Venezia vivevano ancora i grandi colossi dell'ultimo Rinascimento. Tiziano, vecchissimo, nel miracolo del colore, di intensità quasi orientale, aveva irrotato le carni femminili di tinte vespertine. Aveva messo al mondo le sue fanciulle dai capelli oro ramato. Aveva lanciato in cielo a braccia spalancate, la sua assunta. Aveva restituito vita e sensualità pittorica all'antica favola pagana e instauratore della pittura per la pittura, dal Veneto alla Lombardia, aveva fatto strage di seguaci, che da allora in poi, trovarono vita ad essere soltanto nel suo mondo pittorico. E mentre Tintoretto, violento e drammatico, agitava in un'angoscia quasi spasmodica e talora allucinata i suoi personaggi, all'opposto il Veronese, tra gli scintillii dei rasi e delle sete, tra le architetture sontuose e mirabolanti, tra il fasto gaudente, ancora contava l'ultimo respiro gioioso e mondano di un tempo che volge al tramonto. Così Michelangelo da Caravaggio nasceva in un periodo esautorato, nel quale avevano trovato vita soltanto i manieristi: cioè coloro che non possedendo più forze sufficienti per una creazione propria, personale e originale, erano ormai costretti a ripetere supinamente le forme e i mondi realizzati dai grandi geni del Rinascimento. E che cosa faranno coloro che nasceranno circa negli stessi anni del Merisi? Essi dal manierismo, cioè dall'imitazione di un solo maestro, passeranno all'eclettismo: cioè all'imitazione di più maestri. Quindi gli uni e gli altri offriranno al Caravaggio un ambiente creativo privo di ispirazione e di propria fisionomia. Qui sta la forza e il destino di colui che poco prima del 1569, nel piccolo paese lombardo

di Caravaggio, nasceva da una modesta madre e da un padre che era architetto presso il Marchese di Caravaggio. La forza e il destino del Merisi sta cioè nel suo istintivo e tendenziale rivoluzionarismo, che scompone, rianima, dinamizza l'ambiente morto dei repertori degli altrui stili.

UGO NEBBIA (1946)

Non è da molto che la rivoluzione, che prende le mosse da questo singolare artista è stata intesa nel suo giusto significato. Solo da poco ne sono state infatti stabilite le date di nascita e di morte, oltre le tappe della breve, disordinata ed errabonda carriera, la cronologia essenziale della vita e delle opere, dando definizioni e giudizi rispondenti allo spiccato risalto di certe sue personali virtù pittoriche, nonché precisandone la vasta ed innegabile risonanza europea. Poiché, senza aver avuto né scuola né scolari, Michelangelo Merisi, domina e si impone come forse nessun'altra figura del genere. Questo balza innanzitutto dall'aperta ribellione di lui ad ogni formalismo del periodo, come ad ogni intellettualismo e manierismo, che potesse comunque arieggiare a vanità tradizionalistiche. Onde si rivela come estraneo perfino o sprezzante, a quanto la stessa Controriforma aveva organizzato per stabilire alcuni valori espressivi e rappresentativi dell'arte. Lo vediamo così imporsi nella spontaneità di un senso tutto suo, semplice ed insieme grandioso, di conoscenza e penetrazione di ogni cosa, scaturito dalla diretta osservazione del vero, nonché dall'insaziabile ardore di definirlo in virtù di un'esperienza fisica e metafisica rievocata nella vicenda della luce e dell'ombra, che è insieme ambiente e limitazione del raggio luminoso. Siamo di fronte a una nuova conquista di valori soprattutto pittorici. Non per niente tale conquista, prima di essere intesa ed accettata dal pubblico, aveva più o meno palesemente conquistato o appassionato gli artisti. Valori pittorici balzanti dalla più intensa profondità d'ombra, in virtù di una potenza chiaroscurale scaturita come svelata da un improvviso fascio luminoso, che sembra fermare e modellare ogni cosa per definirla nella più concreta sua corposità, valorizzandone il carattere e l'espressione con una tale virtù formale e compositiva, un così squillante risalto tonale ed un senso di realizzazione così plastica e naturale, da tramutare la prodigiosa evidenza di ogni parte (quello stesso verismo in una parola che per tanto tempo parve gravare come esponente essenziale della pittura caravaggesca) in una specie di esaltazione lirica. Vera spiritualizzazione della forma e della materia insomma, la quale sovente va oltre al puro, quasi spietato, oggettivismo, risolto come attraverso un ulteriore contatto con le persone e con le cose, onde lo sentiamo assurgere a una virtù classicamente idealizzattrice.

ERNST GOMBRICH (1950)

Il naturalismo di Caravaggio, cioè la sua aspirazione a copiare fedelmente la natura indipendentemente dal fatto che la troviamo brutta o bella, è forse spia di un atteggiamento più devoto rispetto all'importanza attribuita da Carracci alla bellezza. È assai probabile, che Caravaggio abbia letto la Bibbia incessantemente e riflettuto sulle parole in essa contenute. Come Giotto e Dürer prima di lui, egli faceva parte di quella schiera di grandi artisti, che volevano vedere gli eventi sacri

svolgersi davanti ai propri occhi, come se stessero avvenendo nella casa dei vicini. E fece di tutto per fare in modo, che le figure delle antiche scritture sembrassero più reali e tangibili. Anche il suo modo di gestire le luci e le ombre concorre a tale fine: se la sua luce non rende i corpi aggraziati e morbidi, che appaiono invece scabri e quasi abbaglianti in contrasto con la profondità delle ombre, essa mostra tuttavia l'inusitata scena con una sincerità che non indulge ad alcun compromesso. Apprezzato da pochi tra i contemporanei di Caravaggio, tale contegno avrà un'influenza decisiva sugli artisti successivi.

BERNARD BERENSON (1951)

La gioventù è sempre sedotta dalla novità e non mancò ad essere affascinata dal Caravaggio. Non stiamo constatando oggigiorno l'uguale tra coloro che vedono non solo con gli occhi, ma anche con gli orecchi, come tendono a fare soprattutto i letterari? Il Caravaggio trovò un ammiratore, un difensore e un propagandista, nella persona del più idoleggiato versificatore del suo tempo, il celebre Cavalier Marino: idoleggiato non soltanto in Italia, ma anche in Francia e noto fin nella barbara Inghilterra (produttrice di una poesia che egli non poteva comprendere e non soltanto per la per la diversità della lingua). Il Cavalier Marino lo presentò a prelati, principi, cardinali e allo stesso Pontefice: i quali tutti lo protessero e gli commissionarono lavori. Quando ecclesiastici retrogradi esitavano ad accettare la sua opera, c'era sempre un principe o un nobiluomo pronto a ritirarla per sé, come accadde con la prima versione del San Matteo acquistata da Giustiniani e con il Transito della Vergine comprata dal Duca di Mantova dietro consiglio di Rubens. (Quest'ultimo quadro rifiutato dai committenti non poté lasciare Roma se non dopo essere stato esposto alla folla degli ammiratori. In seguito passò con il grosso della Collezione di Mantova a Carlo I d'Inghilterra). Si comprende bene, che l'emancipazione dall'Accademia, dallo stile nobile e dalle affettate eleganze dei pittori che ricevevano i massimi onori e i massimi onorari, allorché il Caravaggio venne a Roma, dovesse deliziare oltretutto anche attraverso l'espediente di un sensazionale chiaroscuro. Tutto questo lo comprendiamo al volo.

LUIGI SALERNO (1970)

In base all'analisi dello stile vorrei osservare, che la differenza tra il realismo del Caravaggio e il naturalismo di Annibale Carracci risiede non soltanto nei procedimenti per cui Carracci storicizza e Caravaggio rifiuta la storia: il realismo caravaggesco consiste nel modo di tradurre la percezione visiva in immagine, che solleciti non solo la vista, ma gli altri sensi, cioè in modo illusionistico (riflessi della luce sulla diversa materia, trasparenza del vetro, qualità tattile degli oggetti) e quindi il processo di trasformazione, per cui dal punto di partenza realistico-illusionistico Caravaggio giunge ad un punto d'arrivo ideale e perciò irreale, altro non è che la necessità di adeguare la realtà alla storia e perciò di idealizzare, propria di ogni grande artista, riportando la percezione obiettiva alla sintesi con la propria visione interiore. Quest'ultima indubbiamente implica l'esperienza

storica, senonché la implica non come contenuto, bensì come forza formatrice, già assimilata e risolta totalmente nel modo di vedere, di pensare e quindi di vivere e di dipingere. Si è infatti sempre meglio compreso, che il Caravaggio aveva una profonda cultura figurativa: sono ormai in luce i rapporti con l'antico, con Michelangelo, con Correggio, con Muziano, con la tradizione cinquecentesca in genere, si sono individuati gli influssi precisi da altre opere, anche di Annibale Carracci. Si è capito, che la sua è una cultura ricca e attenta, ma sempre assimilata e perciò dissimulata, a differenza della cultura bolognese carraccesca che non nasconde, ma offre come palesi citazioni e motivi tratti dalle opere dei maestri e dell'antico.

VALERIO MARIANO (1973)

Considerato di volta in volta, artista istintivo e ribelle e più recentemente anche meditativo e informato del momento da lui vissuto, persino interprete di allusioni e simboli di alchimia culturale, il Caravaggio è uno dei più grandi innovatori del campo delle arti figurative: la sua energia creativa, ben diversamente da ciò che accadeva ancora intorno a lui, non fu distratta o deviata da altre attività nelle arti sorelle, ma si concentrò quasi disperatamente nella pittura e soprattutto nella pittura d'olio, la quale giungeva direttamente, variando le composizioni sulla tela stessa piuttosto che procedere all'elaborazione di disegni e cartoni, fatica considerata invece da molti ancora essenziale anche perché nobilitata dagli artisti del Rinascimento. Di lui si conserva infatti, solo qualche disegno e per di più anche messo in dubbio, mentre l'esame radiografico delle sue tele ha talvolta rivelato radicali cambiamenti o pentimenti: ciò conferma il convincimento, che l'artista considerasse come mezzo espressivo fondamentale la stesura pittorica, in quanto materiata concretamente nelle cose, in grado di proporre e risolvere insieme i problemi della forma e del colore: perciò egli non amava l'affresco, tecnica che richiede una precedente composizione disegnativa da tradurre sulla parete quando sia aggiunta allo stato definitivo. Il Caravaggio si servì dunque costantemente della pittura in senso esclusivo, creando un mondo di eccezionale potenza espressiva attraverso un mezzo unitario, sempre più approfondito nel suo rendimento, passando da una affettuosa poesia del reale alle conversazioni profane di ascendenza giorgionesca, nelle quali è vivo il sentimento del costume contemporaneo, fino all'austerità delle grandi composizioni religiose in cui i contrasti di luce sostituiscono, con il loro effetto sorprendente, la mimica sentimentale dei manieristi, per giungere alla spoglia gravità delle ultime tele in cui la composizione si fa sempre più essenziale, la luce stessa diventa perentoria e le immagini si ricavano contro i tragici fondali in ombra. La vita agiata ed irregolare, l'impetuosa reazione alle consuetudini ufficiali del tempo, l'indipendenza del carattere spinta ad affermazioni violentemente polemiche, l'intima sete di grandezza rispondente alla piena coscienza del proprio valore, fecero del Caravaggio la figura quasi simbolica di un determinato tipo di uomo dell'età dei cappelli piumati, dei duelli, delle avventure cavalleresche. Ciò danneggiò spesso l'apprezzamento sereno della sua arte, anche quando per reazione, si vuole mettere da canto la psicologia dell'uomo per considerarne l'opera nelle sue qualità più assolute di stile.

LUIGIA STORTI (1976)

I motivi, che costituiscono il mondo artistico del Caravaggio sono già presenti negli affreschi di Masaccio, di Piero della Francesca, di Luca Signorelli e di Michelangelo. I modi caravaggeschi conservano tutta l'essenza e la volumetrica pregnanza dei corpi, mentre il loro atteggiamento è quasi sempre scultoreo e rustico insieme, essendo uomini e creature solidamente presenti nel mondo, vivi ed operosi, simboleggianti una rappresentazione pura e autentica di vita sociale, anche se di una società non elevata. Lo svolgersi delle azioni, pensate e ritmicamente accentrate sul monumentale e la disposizione quasi architettonica delle immagini, creano nell'arte del Merisi un senso di assoluta serenità, anche nel dramma, che trascende il tempo ed esprime una realtà interiore e un momento di vita immobile e di calma rappresentazione assoluta, che rivela un elevato potere di evocazione. Come Masaccio e i pittori a lui contemporanei, anche Caravaggio fu un genio solitario, che interpretò l'arte in modo nuovo e naturale, svolgendola in piena coerenza con la realtà della vita e trasformandola in entità universale. Non solo Masaccio, ma anche Piero della Francesca insegnò al Merisi a considerare lo spazio, non come ambiente che circoscrive o delimita l'uomo, bensì come una realtà fisica, con leggi proprie e fornita di un personale linguaggio espressivo. Infatti, il pittore lombardo capì e si impadronì delle rivoluzionarie conquiste stilistiche di Paolo Uccello, di Domenico Veneziano e di Luca Signorelli, conquiste impostate sulla resa volumetrica, scenica e coloristica.

YVES BONNEFOY (1988)

Un dipinto di Caravaggio è composto in modo differente rispetto a quello degli altri pittori del suo tempo, per i quali l'opera non è che lo svolgimento di un'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 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 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 e nella stessa notte ambigua, insieme deprimente ed esaltante, che il suo chiaroscuro propone alla nostra attenzione.

PICO CELLINI (1989)

Dato, che lo spazio si rappresenta e si misura con tre assi andamentali, altezza, larghezza e profondità, si nota come Piero della Francesca si serva di una luce uniforme, passante per tutta l'altezza attraverso lo spazio del cubo, esaltando così una volumetria, colonniforme in ogni oggetto interferente, ma anche stabilendo un limite allo spazio stesso, che finisce e riposa uniformemente sulla

parete di fondo, dove in una cristallina aura magica, sembrano levarsi le singole accidentalità, le quali possono essere protratte in spazi successivi sempre più lontani, come le collinette dei ritratti feltreschi (*Ritratti dei Duchi di Urbino* presso gli Uffizi a Firenze) non in uno spazio infinito, bensì ben commensurabile in cubi successivi di chiusa atmosfera. Con un ragionamento trascendentale, Leonardo invece penserà alla luce di origine divina e come spiega nel suo Trattato, essa cala dall'alto e illumina di sorpresa la mente a chi per rivelazione, è dato vedere con l'occhio diretto per quanto è largo lo spazio, fino all'orizzonte che si estende per tutta la visuale. Questo tipo di illuminazione, che proviene dall'alto, lungo la larghezza del piano lucido, attraversa lo spazio del cubo per precipitare dietro l'orizzonte, linea-infinita. Il terzo sistema di rappresentazione grafica della luce è di farla scendere lungo il terzo asse andamentale, cioè lungo la profondità. È tale terza possibilità quella prescelta dal Caravaggio, al quale non doveva soddisfare il sistema infinito e perciò sfumato di Leonardo. Egli, anche se religiosamente aderisce al concetto della luce che illumina dall'alto, volle ridurla a misura d'uomo, nel desiderio di constatare l'origine e il fine delle cose: la luce nelle sue scene è un indice divino, che addita e chiarisce ciò che va visto e ciò che è conveniente considerare. Tenendo presente questo modo di illuminare, che costituisce la base della sua pittura, si comprende, perché in tale ricerca di chiarezza nel voler esprimere l'essenza degli esempi offerti all'osservatore, realizzi nelle sue invenzioni con una parsimonia estrema personaggi ed elementi, come parole succinte, folgorate tutte dalla luce rivelatrice.

FRANCESCA MARINI (2003)

La maniera in cui Caravaggio procedeva nella realizzazione delle proprie opere destava e ancora oggi desta, notevoli discussioni in merito alla tecnica che escluderebbe l'uso del disegno da parte del pittore. La totale fedeltà della raffigurazione alla realtà avveniva facendo posare ciascuno dei modelli separatamente e poi sovrapponendoli sulla tela, creando delle composizioni, in cui le brevi incisioni (che gli esami riflettografici oggi hanno mostrato sotto l'olio) venivano svolte direttamente sulla preparazione, con buona probabilità e costituivano gli unici punti di riferimento per la collocazione degli elementi della raffigurazione. L'assenza di disegno o cartoni conosciuti di mano del Maestro, confermerebbe l'ipotesi di una totale assenza della pratica del disegno preliminare da parte di Caravaggio. Questo, insieme al fatto che i suoi dipinti non presentano alcun disegno preparatorio sotto la pittura, comproverebbe infine l'ipotesi, che egli non abbia mai proceduto alla progettazione e allo studio delle sue opere attraverso il disegno. Resta il fatto, che Caravaggio negava risolutamente al disegno l'importanza, che al tempo gli era invece istituzionalmente riconosciuta, suscitando non poco scandalo presso i suoi contemporanei.

MINA GREGORI (2006)

La critica degli ambienti controriformati alla maniera e ai suoi artifici fu certamente uno dei moventi della radicale presa di posizione del Merisi contro i procedimenti formali, che presiedevano

tradizionalmente all'elaborazione artistica. Tuttavia, proprio in questi ambienti soprattutto nella fascia medio-bassa della Chiesa, il Caravaggio trovò le maggiori opposizioni, il rifiuto di collocare i suoi quadri sugli altari e la protesta popolare. Giova ricordare a questo proposito, che le difficoltà e le incomprensioni venivano anche dalla situazione artistica generale in fase di grandi trasformazioni e di conseguenti incertezze. Quanto al Caravaggio, il rifiuto derivava dalla mancanza di decoro, evidente nella presentazione dei Santi, come San Matteo, in sembianze umili e popolari, in atteggiamenti non consoni all'idealizzazione richiesta, con i piedi nudi e sporchi in evidenza e in ambienti spogli, privi di supporti architettonici atti a nobilitare la storia, che infatti erano stati richiesti per il *Martirio di San Matteo*. Paradossalmente questa visione, che partiva da una radice pauperistica, legata all'ideologia religiosa e ne era anzi la realizzazione più fedele e radicale, ai più appariva inaccettabile. Senza le opere religiose, senza affrontare il quadro di storia, il Caravaggio sarebbe rimasto un bravo, eccentrico pittore di genere e ben poco avrebbe potuto incidere nelle grandi innovazioni della pittura, che maturate lungo il Seicento sarebbero pervenute al mondo moderno.

GRAZIANO ALFREDO VERGANI (2006)

Pienamente calato nel clima di miseria e nobiltà del capoluogo partenopeo, l'artista vi elabora una composizione rivoluzionaria (le *Sette opere di Misericordia*) ambientando la scena in un sordido vicolo cittadino, stipato all'inverosimile da una folla rumorosa di nobili e mendicanti, laici e religiosi, donne distinte e giovani azzimati, che si muovono o piuttosto si agitano nella notte, portando a effetto il loro impegno caritativo, sotto lo sguardo intenerito della Vergine col Bambino, che si catapultano dall'alto, sostenuti dal vortice precipite di ali spiegate, drappi svolazzanti e braccia protese dei due angeli scugnizzi intrecciati nel buio: un fuoco d'artificio di membra e panni, che rappresenta una delle più suggestive apparizioni del divino della pittura moderna e introduce il necessario contrappunto celeste in un'immagine altrimenti destinata a mancare di un perno visivo e significante, frastagliata com'è in basso nello sparigliarsi quasi senza ordine dei personaggi, che una luce ondivaga sottrae per frammenti alle tenebre, in uno studiato e suggestivo rilancio del valore simbolico del contrasto luce-ombra.

CLAUDIO STRINATI (2011)

I grandi maestri del Seicento come Caravaggio, Bernini, Domenichino, Piero da Cortona, Giulio Cesare Procaccini, volevano creare il bello. Ma esiste un metodo per creare la bellezza? Questo è il punto, che affascinava gli artisti e i teorici del Seicento. Nel Seicento fioriva il collezionismo, ma con scopi nuovi rispetto all'immediato passato. La collezione veniva incrementata, perché più strettamente riferita a presupposti teoretici nel campo specifico dell'estetica, all'epoca non esistente come autonoma disciplina filosofica, ma di fatto presente nel concreto del dibattito. Era chiaro a tutti comunque, come lo scopo dell'arte fosse quello di raggiungere il bello. È passata alla storia,

infatti, l'espressione di uno dei maggiori studiosi del Seicento, Giovan Pietro Bellori: la cosiddetta idea del bello. Su questo punto nel corso dei Seicento, forse tutti gli artisti, tutti i critici e tutti gli storici furono d'accordo. Tutti si rendevano conto, qualunque fosse il loro stile, che esiste un argomento decisivo quando si cerca di spiegare a qualcuno, che cosa sia il bello: se un artista vuole raggiungere la bellezza, per essere poi consacrato da chi sia in grado di riconoscere il bello, non può fermarsi su un unico aspetto della realtà. È così in natura: nessuno può dire, che la bellezza è ravvisabile in un'unica forma, perché è la natura stessa che è bella. Dunque, per raggiungere la bellezza, l'artista non può semplicemente riprodurre la natura, perché la bellezza è ovunque e da nessuna parte. La prima cosa quindi, è non imitare ciò che si vede nell'immediato, perché questa via non porta a niente. Nello stesso tempo però, tutti gli artisti sapevano, che l'arte secondo un'antica teoria è imitazione della natura. Allora, come si conciliavano queste due formulazioni? Per rispondere bisogna sottoporre la questione a seria critica: è vero che l'arte è imitazione della natura? La risposta in linea di massima è sì. E lo è per tutti. Anche per i pittori astratti a ben vedere, l'arte comunque è imitazione della natura, perché non si può fare niente al di fuori della natura che ci circonda. Quindi, in qualche modo per creare un'opera d'arte dobbiamo imitare qualcosa che esiste. Anche il pittore astratto usa i colori e le luci, che esistono nella natura. Egli non riproduce ciò che vede, ma la verità è che nessuno riproduce ciò che si vede. La definitiva consapevolezza di ciò venne raggiunta proprio dagli artisti del Seicento. Si può prendere ad esempio un quadro del Caravaggio, cioè uno degli artisti più celebrati nella storia dell'arte universale, passato alla storia come forte imitatore della natura, al punto che proprio nel Seicento viene perfezionata la parola naturalismo per indicare la capacità di alcuni artisti di avvicinarsi così tanto la natura intesa come esperienza quotidiana, da riprodurre la realtà con estremo vigore nell'opera d'arte. Caravaggio veniva lodato da alcuni e criticato da altri proprio per la sua attitudine verso il naturale. Alcuni infatti, sostenevano che le sue opere fossero troppo somiglianti alla realtà quotidiana. Secondo altri invece, l'arte del Caravaggio era da considerarsi bella proprio, perché rappresentava la bellezza che è dentro la natura: l'opera d'arte diventava quindi lo specchio della natura e di noi stessi e come tale era bellissima. Il mito sovrano della bellezza è quello di Narciso, colui che guarda la sua imitazione riflessa nell'acqua e poi vi sprofonda per impossessarsene. Bello è l'Io. Bello è l'osservazione di sé quando si vede la propria essenza fuori da se stessi.



F. Ruccett

APPENDICE CONCLUSIVA CON DIGRESSIONI DI APPROFONDIMENTO

- PRIMO COMPENDIO - SENZA SCAMPO: LA MORTE DI CARAVAGGIO RESTA AVVOLTA NEL MISTERO

Il nero caravaggesco è la tinta, che meglio descrive la morte misteriosa di Michelangelo Merisi da Caravaggio, artista star della sua epoca, morto a 38 anni ufficialmente il 18 luglio 1610, in luogo sconosciuto. Forse una spiaggia tra Palo (oggi Ladispoli nel Lazio) e Porto Ercole (Toscana). Anche la data è incerta. A fissarla non è un documento ufficiale, ma la commossa epigrafe del poeta e amico Marzio Milesi, che lo definisce "Cavaliere di Gerusalemme". Ma, Caravaggio cavaliere non lo era già più. Il 14 luglio 1606 era scappato da Roma dopo la condanna alla decapitazione per l'uccisione di Ranuccio Tomassoni, piccolo boss al soldo delle famiglie papaline. Dal 1607 a Malta aveva ottenuto l'investitura come "Cavaliere di Grazia" di San Giovanni (e non di Giustizia non avendo i quarti di nobiltà richiesti). La testa matta, il sangue caldo e i vizi passionali lo avevano però scaraventato nuovamente dalle stelle alle stalle: gli fu tolto il titolo. Caravaggio, che quanto a caratteraccio non lo batteva nessuno, sembra si fosse inimicato il Gran Maestro in persona, Alof de Wignacourt. Fu processato e condannato, ma i primi d'ottobre del 1608 riuscì a evadere dalla guva, la putrida fossa scavata nella roccia del Forte Sant'Angelo che domina Malta. Riuscì a scalare la buca, calarsi dal castello e prendere il largo verso Palermo e Siracusa, probabilmente grazie alle protezioni di cui godeva: da Costanza Colonna, marchesa di Caravaggio, al ventitreenne cardinale Ferdinando Gonzaga, sceso a Roma per acquistare capolavori caravaggeschi, con l'appoggio del nipote del papa Paolo V, cardinale Scipione Borghese.

VICOLO CIECO

Tutto bene quindi? Niente affatto. Troppe minacce si erano ormai addensate sul capo del Maestro. Il fratello di Ranuccio Tomassoni lo inseguiva per vendicarsi e lo Stato Pontificio offriva una taglia per la sua cattura. Sentendosi in trappola, Caravaggio stesso dava corpo e colore ai propri incubi, raffigurando teste mozzate che gli assomigliavano. Quanto all'indicibile colpa di cui si era macchiato a Malta, non compariva in alcun documento ufficiale: deve essere un atto talmente ignominioso da minare il prestigio del Gran Maestro o di altri Cavalieri (la sodomia con un paggio?). Di fronte ai tentativi di giustizia privata, più difficilmente gli estimatori del pittore avrebbero potuto continuare a oliare la giustizia papalina. Il nostro era braccato due volte: per il delitto Tomassoni e per quello oscuro di Malta. Era protetto dai Colonna, ma fino a quando? Qualcuno aveva ordinato di ucciderlo. Nel mezzo, una zona grigia di interessi legati alle sue opere, ricercatissime dalle corti italiane. Ma, veniamo ai fatti per ciò che ne sappiamo.

LE FONTI

Scrive Giovanni Baglione, uno dei suoi biografi, che per sottrarsi alla persecuzione maltese il nostro giunse a Napoli e cadde in un agguato. I dettagli li fornisce un altro biografo, Giovan Pietro Bellori. "Cercando di placare il Gran Maestro" Caravaggio aveva mandato in dono a dei Wignacourt "una mezza figura di Erodiade con la testa di San Giovanni nel bacino". Inutilmente, se "sulla porta dell'Osteria del Cerriglio, preso in mezzo da alcuni con l'armi, fu da essi maltrattato e ferito nel viso". L'osteria in questione, proprietà del Monastero di Santa Chiara e gestita da un tedesco, era famigerata e affollata. Certo, non il luogo adatto per un omicidio. Caravaggio, abile di spada, riuscì a salvare la pelle. La Erodiade a cui Bellori accenna, era in realtà una Salomè, tra i cinque dipinti definitivi che nei primi mesi del 1610 il Maestro produsse a Napoli, con un ritrovato entusiasmo, che forse dipendeva dall'aspettativa della grazia per cui stava intercedendo a Roma il cardinal Gonzaga tramite Scipione Borghese, da sempre grande protettore dell'artista. L'ultimo dei cinque dipinti, il Martirio di Sant'Orsola, commissionato da Marcantonio Doria, lo spedì a Genova Lanfranco Massa, che riferì lo stupore dei critici davanti alla bellezza del quadro: nel volto della Santa era trasfigurata la meraviglia del momento in cui lei capisce che la freccia dell'uno la ucciderà.

LA TRAPPOLA

Quella della gente dei Doria l'11 maggio è l'ultima testimonianza su Caravaggio in vita. Le ricostruzioni successive (di Baglione, Bellori e del medico Giuliano Mancini) concordano su una versione incongrua e priva di fonti, la morte per febbre su qualche spiaggia toscana. La prima notizia è contenuta in due avvisi anonimi attribuiti al cardinale Francesco Maria Borbone del Monte e ricevuti dai Della Rovere a Urbino circa il "pittore famoso et eccellentissimo morto a seguito di suo male in Port'Ercole". Tre giorni dopo, la fonte precisa che l'artista si era messo in viaggio da Napoli per ricevere "la grazia da Sua Santità fattagli del bando capitale che aveva". Ma dove l'avrebbe ricevuta? Non c'è traccia di come l'atto di clemenza gli sarebbe stato recapitato. Qualcuno potrebbe avergli teso una trappola. Il nunzio pontificio nel Regno di Napoli, Deodato Gentile, dal canto suo informava il cardinal Borghese, che Caravaggio era salpato su una feluca e a Palo era stato arrestato dal capo della guarnigione pontificia. Liberato grazie a un consistente sborso di denari, a piedi avrebbe poi attraversato le paludi a caccia dei suoi quadri, contropartita per la grazia ottenuta dal cardinal Gonzaga tramite Scipione Borghese. Ammalatosi, sarebbe morto a Porto Ercole. La feluca, intanto, era rientrata a Napoli e i dipinti erano nelle mani della Marchesa di Caravaggio: Gentile scrive a Borghese che ne avrebbe chiesto la consegna.

COSA CI FACEVA LÌ?

Il problema è, che Porto Ercole è una tappa insensata a lungo il tragitto, essendo a nord di Roma. Gentile precisava che dopo l'arresto "la feluca in quel rumore, tiratasi in alto mare se ne ritornò a Napoli". Si chiede Peter Robb, autore del libro L'Enigma Caravaggio, cosa ci facesse l'artista a Palo.

I porti di sbarco erano Civitavecchia o Porto Ercole, impossibile da raggiungere illesi attraversando oltre 100 km di metifiche paludi infestate da briganti e pirati. L'ipotesi è che a Caravaggio fosse stata spacciata una grazia che non c'era e che lui avesse accettato di consegnarsi a Palo, dove il delitto fu compiuto da sicari con la protezione della guarnigione e addirittura, la complicità della marchesa Colonna. Costanza infatti, aveva interesse a ingraziarsi l'inquisizione politica per tutelare il figlio, Francesco Sforza, Cavaliere di San Giovanni e Capo della Marina Maltese, condannato e minacciato anche lui di arresto a Roma. Un tradimento improvviso e inaspettato, dopo anni di tutela e protezione.

SCOMPARSO

Prova indiretta della connivenza dei Colonna sarebbe il fatto, che i dipinti furono restituiti a Costanza, mentre Scipione Borghese e il Conte di Lemos, il viceré spagnolo, ancora brancolavano nel buio. A pretendere dalla Marchesa la restituzione dei quadri fu Vincenzo Carafa, Ambasciatore dei Cavalieri di San Giovanni a Napoli, che evidentemente sapeva come erano andate le cose. I dipinti (due San Giovanni e il Martirio di Sant'Orsola ritrovati poi in Argentina) alla fine vennero spartiti tra Roma, Malta e Madrid. Mai invece, è riapparso il cadavere di Caravaggio. Di recente, se ne sono ricercate le spoglie a Palo, qualcuno ha azzardato come causa della morte un'infezione o un'intossicazione dovuta ai colori usati dai pittori dell'epoca. La verità probabilmente non si saprà mai, ma tutto fa pensare, che Caravaggio sia stato ucciso a Palo e fatto sparire, forse gettato in mare da killer dei Cavalieri di San Giovanni che lo braccavano da Malta con l'avallo dell'amministrazione pontificia e il via libera dei Colonna. E questa è anche la tesi del film L'ombra di Caravaggio, di recente uscito nelle sale e diretto da Michele Placido.

INTERVISTA: LA VERITÀ STORICA E QUELLA CINEMATOGRAFICA

Un amore per Michelangelo Merisi che dura da anni, quello di Michele Placido regista-attore del film di successo di recente uscito, L'ombra di Caravaggio. Una grande qualità scenografica e attori d'eccezione: Riccardo Scamarcio nel ruolo di di Caravaggio, Isabelle Huppert, Michela Ramazzotti, lo stesso Placido nei panni del Cardinal del Monte. L'omicidio insabbiato di una star dell'arte di inizio Seicento, vittima di una macchinazione delle famiglie più in vista dello Stato Pontificio e del potente Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, sarà approfondito, insieme ai temi della pittura di Caravaggio, in un ciclo di eventi nei musei italiani. "L'unico personaggio fittizio che però lega tutto è l'Ombra, uno 007 incaricato dal Papa di investigare su l'omicidio di Ranuccio Tomassoni, per cui Caravaggio è condannato a morte. In gioco c'è la grazia" sottolinea il regista Placido.

Domanda: Caravaggio muore prima di ottenere la grazia. È stato ucciso?

Risponde Michele Placido: La sua morte è un mistero, se ne sa poco o niente. Siamo andati a fare le nostre ricerche a Napoli. Le cronache descrivono un Caravaggio salpato per rientrare a Roma, ab-

bandonato su una spiaggia, che vaga come un pazzo, perché non aveva più i suoi quadri per pagare la grazia. Roma era allora un centro di spionaggio mondiale. Caravaggio, un mistico, tutt'altro che un rissoso ubriacone, se ha potuto mettere in scena i Santi in quel modo...

Domanda: Tra i personaggi c'è Giordano Bruno. Come mai?

Risposta di Placido: È tramite lui, che ho conosciuto Caravaggio. Erano coetanei, mistici, tutti e due, ho immaginato che si incontrassero in carcere. Tra gli altri personaggi mi ha colpito il Cardinal del Monte, libero di pensiero, gaudente, candidato a diventare Papa. Difese il suo pupillo, come poté. Vedeva in lui l'interprete moderno del Vangelo, mentre per la gran parte della Curia, quella che aveva al soldo i fratelli Tomassoni, Caravaggio era un pericolo.

Domanda: Caravaggio, però, frequentava anche malfattori e prostitute...

Risposta di Placido: Il suo istinto lo portava alla vita notturna, oggi sarebbe un rapper. Noi, per raccontarlo abbiamo cercati luoghi più suggestivi: chiese sconsacrate, la fortezza di Palo Laziale. Abbiamo immaginato Caravaggio vittima delle trame dell'Ombra, uno 007 che aveva potere di vita o di morte sul destino di un genio. In conclusione, le piste rimandano ai Cavalieri maltesi e agli ambienti pontifici ostili al pittore. Si è detto, che morì per un'infezione, intossicato di stenti nelle paludi... Per me, la tesi del complotto è la più attendibile.

- SECONDO COMPENDIO -

CARAVAGGIO A MALTA: UN DESTINO TRA LUCI E OMBRE E UNA ROCAMBOLESCA VICENDA IN UN INTRECCIO AFFASCINANTE DI ARTE E STORIA

Malta, luglio 1607: a bordo di una galea fa il suo arrivo dall'Italia un fuggiasco. È un artista geniale, dal carattere irruento e passionale. Aiutato dalla sua protettrice, la marchesa Costanza Colonna, è in fuga prima da Roma, poi da Napoli. Su di lui pesa una condanna a morte per l'omicidio di Ranuccio Tomassoni, figlio di un alto ufficiale dello Stato Pontificio. È interessante andare alla scoperta dei luoghi dell'isola, che sono stati testimoni di quella rocambolesca vicenda, in un intreccio affascinante di arte e storia. Il fuggiasco, che approda a Malta, si chiama Michelangelo Merisi, ma è universalmente conosciuto come Caravaggio. Ha 36 anni e a Roma, ha completamente rivoluzionato la pittura italiana. Ma, il suo genio, come nel più classico dei casi, deve vedersela con la sregolatezza: la sua vita, come la sua arte del resto, è sempre in bilico tra luce e ombra. Malta, in un momento delicatissimo, rappresenterà per lui uno spiraglio di luce.

L'OMICIDIO IN VIA PALLACORDA

Al tempo dei fatti, che precedettero la fuga, Caravaggio viveva nel centro di Roma. Precisamente, pare che abitasse in un'umida stanza, al secondo piano di un palazzo nella zona, che ospita quella

che oggi si chiama via di Pallacorda, una nota strada del rione Campo Marzio. Il nome di questa via deriva dal gioco della pallacorda, sostanzialmente l'antenato dell'attuale tennis, uno sport all'epoca molto diffuso soprattutto in Francia, che con la sua capitale Parigi poteva vantare ben 250 campi. È il 1606, quando su un campo di pallacorda sito proprio nei pressi di questa via romana, una semplice partita degenera in rissa, sembrerebbe dopo uno stupido fallo di gioco. Uno dei due giocatori è proprio Michelangelo Merisi, che ferisce a morte il suo avversario Ranuccio Tomassoni, con il quale ha già avuto dei violenti diverbi in passato. All'origine della rivalità tra i due, oltre a presunti debiti di gioco non saldati dall'artista, ci sono questioni politiche: Merisi è un protetto dell'Ambasciata di Francia, mentre Tomassoni è filo-spagnolo. Ma, forse c'è anche una donna di mezzo, probabilmente Fillide Melandroni, più volte musa di Caravaggio e amante di Tomassoni. In seguito al gravissimo episodio di cui si è macchiato, il pittore riceve una condanna capitale, morte per decapitazione, condanna che può essere eseguita persino da chiunque lo riconosca per strada. La sentenza viene però emessa in contumacia, perché Caravaggio, forse lo stesso giorno del crimine aveva scelto la via d'uscita più sicura: la fuga.

L'APPRODO A MALTA

A distanza di circa un anno, il peregrinare del fuggiasco Caravaggio, da una breve sosta iniziale nei possedimenti dei Colonna alle porte del territorio della Chiesa, fino a un soggiorno a Napoli, trova finalmente un porto sereno, una speranza di sostegno, forse anche di redenzione: quella speranza si chiama Malta ed è l'Isola dei Cavalieri. Nel pieno del caldo mese di luglio del 1607, la galea che ospita Caravaggio attracca nelle calme acque del porto de La Valletta. Al suo arrivo, l'artista è subito accolto dal Gran Maestro dell'Ordine, Alof de Wignacourt. È un'occasione imperdibile per Wignacourt, che ha in pugno la possibilità di donare alla città qualcosa di unico, che provenga dal genio del pittore lombardo. Il Gran Maestro, però, dipende dall'autorità papale e l'artista in fuga proprio dal Pontefice. Dovrebbe quindi farlo arrestare e rispedirlo in Italia, ma questo non succede e in quella terra nel cuore del Mediterraneo, Caravaggio trova presto la sua piccola "Roma".

L'ISOLA DEI CAVALIERI È UNA "ROMA FUORI ROMA"

Malta è uno splendido arcipelago dalla storia millenaria, piccola perla nel cuore del Mar Mediterraneo, che si trova a soli 90 km a sud della Sicilia. Con i suoi 316 km² di estensione è uno degli Stati più minuti d'Europa, ma nelle botti piccole c'è il vino buono e questo vino ha un sapore denso di cultura, che richiama alla memoria storica Fenici, Greci, Romani, Arabi, Francesi e Inglesi, che a Malta si stabilirono. La sua giovane capitale, La Valletta, nacque nel 1566 come un luogo "costruito da gentiluomini per gentiluomini", un luogo "costruito dai Cavalieri per i Cavalieri, i Cavalieri di Malta naturalmente. Proprio loro, infatti, portavoce di questo antico ordine religioso, militare e cavalleresco, faranno della capitale in particolare uno spazio di incontro di lingue e saperi, che porterà gli storici a parlare nel tempo di una "Roma fuori Roma" per via dell'enorme patrimonio

artistico. Questo patrimonio eleva un nome sugli altri: Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio.

NELLE GRAZIE DEL GRAN MAESTRO

Caravaggio entrò ufficialmente nelle grazie di Wignacourt, in seguito a un ritratto che il Gran Maestro gli commissiona, la prima opera dell'artista in suolo maltese. Il protagonista dell'imponente dipinto (*Ritratto di Alof de Wignacourt*, 1608, oggi al Museo del Louvre di Parigi) è proprio il suo committente, il Gran Maestro e il Merisi vuole sorprenderlo mostrandogli tutto il suo talento. Decide così di dare un'immagine autorevole di Alof de Wignacourt, in piedi e con indosso l'armatura cerimoniale dell'Ordine. La solenne corazza, che il Gran Maestro indossa è di certo un simbolo, un modo per testimoniare il prestigio personale del Wignacourt e il suo ruolo di difensore e guida sicura per lo Stato. Nello stesso tempo, vuole ricordare la vittoria dei Cavalieri nel grande assedio di Malta del 1565, durante il quale un giovanissimo Alof si era messo in luce, muovendo i primi passi per quella ascesa nell'Ordine di San Giovanni, che lo avrebbe portato in età matura, a ricoprire il ruolo di Suprema Autorità spirituale e istituzionale. La città de La Valletta sorgerà proprio all'indomani di quell'assedio, nei luoghi che erano stati teatro della battaglia contro gli Ottomani. In quella circostanza, i Cavalieri guidati dal gran maestro Jean de Valette (da cui La Valletta prende appunto il nome) riuscirono in un'impresa straordinaria, nonostante il nemico potesse contare di ben 190 vascelli carichi di oltre 28.000 soldati.

L'INVESTITURA A CAVALIERE: UN VARCO VERSO L'IMMUNITÀ

La Valletta ha un grande effetto su Caravaggio. L'artista sembra infatti cambiare il suo atteggiamento e il suo stile di vita, forse anche le sue ambizioni. Di certo, acquisisce un nuovo senso della disciplina e della spiritualità, proprio lui ormai abituato a cacciarsi nei guai nei modi più terribili e sanguinari. Il 14 luglio del 1608 a un anno esatto dal suo arrivo, Caravaggio riesce a ottenere l'ambita carica di Cavaliere di Malta, Cavaliere dell'Obbedienza in particolare, un titolo concesso a chi non aveva origini nobiliari. Ai privilegi ricevuti dopo questa prestigiosa investitura, si affiancarono però anche delle limitazioni e il novizio Caravaggio deve rispettare tre voti: castità, povertà e obbedienza. Intanto, sopraggiungono nuove commissioni lavorative. All'interno della National Library de La Valletta è custodito un documento preziosissimo, il *Liber Bullaro*, nelle cui pagine si ha la fortuna di leggere in un'elegantissima grafia il riconoscimento dei privilegi, che furono concessi a Merisi in seguito al cavalierato, nomina che il Gran Maestro gli avrebbe conferito, secondo alcuni, come segno di riconoscenza per il primo sorprendente ritratto ricevuto. Ma, la vera meta raggiunta di Caravaggio è un'altra, un traguardo che probabilmente era stato fin dall'inizio il principale obiettivo bramato dall'artista lombardo: il titolo di Cavaliere gli avrebbe infatti permesso di ottenere l'immunità e di rientrare a Roma.

I CAPOLAVORI DI CARAVAGGIO A ROMA

Un luogo-simbolo della capitale maltese è la Cattedrale di San Giovanni Battista, patrono dell'Ordine dei Cavalieri di Malta. Nel corso del tempo, i vari gran maestri e i membri dell'Ordine contribuirono a finanziarne la realizzazione, con l'obiettivo di compiere qualcosa di straordinario, in grado di competere con le più belle chiese di Roma. L'edificio è sicuramente un capolavoro dell'arte barocca (non a caso La Valletta sarebbe stata definita gran voce la città barocca), ma è anche il luogo deputato a custodire le due uniche opere di Caravaggio rimaste, tra le quattro complessive realizzate in suolo maltese: il San Girolamo scrivente e la Decollazione di San Giovanni Battista, entrambe del 1608. Attraverso il San Girolamo scrivente, Caravaggio sembra raccontarci tra le righe la sua ritrovata serenità e forse anche una nuova umiltà. Il dipinto (realizzato su commissione di Ippolito Malaspina, nobile membro dell'Ordine e amico di Caravaggio, il cui stemma figura sul lato destro dell'opera) colpì molto i Cavalieri, soprattutto per la sua semplicità e per la potenza naturalista. Ed è davvero qualcosa di diverso, a maggior ragione se messo a confronto con l'opera omonima realizzata dallo stesso Caravaggio qualche anno prima, oggi a Roma alla Galleria Borghese. E secondo alcuni il volto del Santo potrebbe essere un ulteriore tributo al suo benefattore, il Gran Maestro Alof de Wignacourt.

IL SANGUE DI CARAVAGGIO

Gli ampi e sfarzosi spazi della Concattedrale della capitale maltese aprono all'imponente portale d'ingresso dell'Oratorio dei Cavalieri di Malta. Di per sé l'oratorio è un luogo storicamente intimo, raccolto, privato, di solito destinato al culto in favore di una comunità o di un gruppo ristretto di fedeli. In questo caso, chiunque si fosse chinato, per pietà o semplice curiosità, a guardare dallo spioncino del portale per sbirciare all'interno di quello spazio privato dei Cavalieri, avrebbe visto una scena spaventosa, qualcosa di stupefacente che proveniva dalla mano e dal genio di Caravaggio. Si tratta della Decollazione di San Giovanni Battista, la pala d'altare per l'Oratorio della Concattedrale, un'opera dalle dimensioni monumentali (3,6 m di altezza e 5,20 di lunghezza), che mette in scena la decapitazione del Santo: è la più grande tela della sua vita, nonché l'unica che Caravaggio deciderà di firmare. L'artista lombardo dipinge proprio nell'oratorio e lavora calpestando il pavimento, che custodisce sotto di sé le tombe dei novizi cavalieri, novizi come lo era lui. L'uso della luce, segno distintivo della sua pittura, è drammatico ed emozionante e rende ancora più atroce il tragico momento della decapitazione: un bagliore illumina gesti e volti, invitandoci a guardare anche i particolari più macabri. Dallo spioncino della porta d'ingresso dell'oratorio della Concattedrale, il fedele curioso avrebbe dunque visto il cuore di questa scena cruenta, riuscendo a scorgere persino il dettaglio dello sgorgare del sangue di San Giovanni. È proprio in quel sangue e con quel sangue, che Caravaggio sceglie di porre la sua firma, evocando idealmente la sua stessa condanna a morte da cui è intimamente ossessionato. In quella firma si legge chiaramente "Fra Michel Angelo" in quelle lettere c'è quindi molto più del suo nome: c'è l'orgoglio di essere un Cavaliere

di Malta. E dichiarandosi confratello, Caravaggio sembra rinnovare a se stesso la speranza di essere a un passo dal perdono, che equivale all'anelato ritorno a Roma.

L'ETERNO CONFLITTO TRA LUCE E OMBRA

Malta, 1608. È la calda notte del 18 agosto quando Caravaggio si ritrova, insieme ad altri compagni, in casa del cavalier Fra Prospero Coppini. Scoppia una violenta rissa, la situazione precipita e si viene alle armi, generando un terribile scontro in seguito al quale Fra Giovanni Rodomonte Roero rimane gravemente ferito. Le indagini sull'accaduto portano subito l'arresto del colpevole: è il confratello Michelangelo Merisi. Nel mese di settembre, proprio a pochi giorni dall'inaugurazione del suo dipinto più importante, la Decollazione di San Giovanni Battista, l'artista viene allora rinchiuso nel Forte Sant'Angelo, il carcere di massima sicurezza di Malta. La storia di Caravaggio ha dei continui colpi di scena: ancora una rissa, ancora le armi, ancora il suo temperamento indomabile. Aveva tutto, era diventato Cavaliere, aveva raggiunto un equilibrio personale, ma soprattutto aveva ottenuto l'immunità. Poteva quindi rientrare a Roma e vivere serenamente, essere felice. Ma, purtroppo è il suo destino a non esserlo, il suo destino è infelice. Caravaggio può fuggire da qualsiasi condanna che gli venga inferta, ma non può fuggire dalla sua natura. La sua doppia anima riemerge sempre, ritornano ogni volta luce e ombra. Viene quindi rinchiuso nella peggiore e più angusta delle celle del forte, quasi una grotta alta circa 4 metri, sulle cui pareti i prigionieri scalfiranno le loro emozioni, le loro paure, semplicemente un conforto o ancora di più la volontà di lasciare qualcosa del loro passaggio. Ma, trascorrono giusto poche settimane e Caravaggio, sicuramente aiutato da qualcuno, riesce a scappare anche da lì: è il 6 ottobre del 1608.

L'ESPULSIONE DALL'ORDINE

Basta un solo mese per fuggire da quello, che è considerato uno dei luoghi più sicuri e inaccessibili dell'isola. Caravaggio si cala con una corda da una delle insidiose pareti del Forte Sant'Angelo, precipitandosi verso il vascello che lo avrebbe ben presto portato in salvo: una nuova meta, questa volta verso la Sicilia, ancora una volta fuggiasco. Con la sua fuga, però, Merisi ha violato ulteriormente gli statuti dell'Ordine di Malta, dunque non resta che l'espulsione. A distanza di soli due mesi dalla fuga, i Cavalieri di Malta definiscono Caravaggio "membro fetido e putrido" ufficializzando così, che perderanno per sempre un Cavaliere confratello e al contempo, che Malta perderà il suo più grande artista.

FUGGIASCO PER SEMPRE

La fuga da Malta genera ulteriori tormenti e peregrinaggi tra la Sicilia e Napoli, in seguito ai quali Caravaggio riuscirà finalmente a contrattare il suo rientro a Roma. Nella capitale però, non giungerà mai, morendo il 18 luglio del 1610 a Porto Ercole, a un passo dalla meta e all'età di soli 38 anni. L'intimo legame, che Caravaggio ha con Malta, ben oltre le opere che ancora oggi vi sono custodite,

sembra allora perdersi nell'abbraccio del mare che lo accolse, quello stesso mare, che bagna in uno straordinario colpo d'occhio il Forte Sant'Angelo, da cui l'artista riuscì a fuggire, lasciandosi indietro il sapore benevolo dell'Isola dei Cavalieri. Questa fetta importantissima della vita di Caravaggio fu immortalata anche in un epitaffio dall'amico Marzio Milesi, che con poche e semplici parole ne avrebbe ricordato con orgoglio la prestigiosa investitura di Cavaliere: "Michel Angelo Merisi da Caravaggio, Cavaliere Gerosolimitano, eccellente imitatore della natura".

IL PUNTO DI VISTA DI VITTORIO SGARBI

Secondo il critico e storico dell'arte Vittorio Sgarbi, Caravaggio è il primo pittore, che rinuncia ad ogni maestro, benché ne abbia senz'altro avuti. Merisi è infatti se stesso e basta, ha quindi una personalità capace di inventare un mondo nuovo. È il primo fotografo, vede cioè la realtà e la rappresenta come la vede. È il pittore dell'istante e questa sorta di presa diretta è un'invenzione assoluta, un'invenzione che lo rende un vero rivoluzionario: Giotto inventa l'uomo, Caravaggio inventa la fotografia. Sicuramente quella di Caravaggio è una vicenda umana molto interessante dal punto di vista drammaturgico. Dal 1606 in poi (gli ultimi quattro anni della sua vita, gli anni di un disperato in fuga) qualunque soggetto ritratto da Merisi è in una luce sinistra, una luce tragica, quasi da scena del delitto, perché l'uomo è dannato: è condannato come è condannato lui. L'artista proietta quindi nelle sue storie la punizione che lo insegue. La disperazione è la sua cifra, nonché la ragione del suo fascino. Ci sono persone, che piacciono, perché sono perfette, ma quelle che affascinano sono quelle che hanno peccati, che hanno condotto una vita rischiosa e quindi, nel caso di Merisi, il rischio è la ragione stessa della sua potenza e della sua estrema attualità. Tutto ciò lo rende particolarmente stimolante, anche per raccontarlo e per far sentire a chi lo vede, che qualcosa in lui non c'è negli altri, persino nei più grandi. In questa direzione, potremmo affermare che prima di Van Gogh c'è Caravaggio.



F. Ruccett

BIOGRAFIA DI FABRIZIO PUCCETTI



Mi chiamo Puccetti Fabrizio, sono nato a Portoferraio (Isola d'Elba) nel 1992. Sin da piccolo avevo un debole per il disegno e mi piaceva disegnare. In più, strada facendo, mi sono appassionato alla Storia e al mondo dell'Elettricità e dell'Idraulica, non in senso pratico ma visivamente, attraverso immagini, documentari o osservando le persone al lavoro. Questo mi ha portato, sin dalle elementari, a voler conseguire un istituto professionale, per imparare un mestiere e attingere ancora di più conoscenza. Nel periodo delle elementari successe un altro avvenimento: i miei genitori per Natale, non ricordo bene se a 8 o 9 anni, mi regalarono

un cavalletto in legno per dipingere, che usai inizialmente per fare disegni con la pittura, classici paesaggi notturni con la luna, ma per un po' ho lasciato perdere, lasciandomi trasportare dal mio essere semplicemente un bambino a cui piaceva giocare, correre in bici e fare amicizia. Alle medie mi cimentavo parecchio, grazie anche all'insegnamento di una mia maestra delle elementari, sullo studio della Storia, approfondendo sempre di più gli argomenti. Finite le medie, nel 2006, mi iscrissi a un campo scuola estivo di Azione Cattolica della Diocesi di Massa Marittima Piombino e da quanto mi piacque, mi proposi insieme ad altri ragazzi come me di fare l'educatore per i campi scuola per bambini e ragazzi, prendendo parte a corsi domenicali e ritiri durante l'anno, per poi in estate partecipare ai campi e questo per anni. Nel settembre 2006 iniziai la scuola presso l'Istituto Brignetti di Portoferraio, dove ho studiato Elettrotecnica e fatto pratica tra i banconi del laboratorio. Nel frattempo facevo qualche disegno sul diario. All'esame di maturità, nel 2011, portai come tesina "La seconda rivoluzione industriale" portando come tema centrale il motore elettrico a corrente alternata, invenzione che portò alla diatriba tra Ferraris e Tesla. Finito scuola, ho avuto varie esperienze lavorative tra ditte di elettricisti e campeggi o alberghi, che mi hanno permesso di fare esperienza fino a quando mi sono stabilito, dal 2016, in una ditta che si occupa di attività di installazione e riparazione pompe, revisione e sostituzione di caldaie, installazione e manutenzione di impianti di depurazione acque, di installazione e manutenzione impianti condizionamento, in più è centro assistenza di varie marche. Proprio in quell'anno mi sono dedicato, seriamente e non come al solito in modo occasionale, al disegno e ai ritratti, inizialmente attraverso foto di musicisti e cantanti. Una mia amica mi disse che per fare il salto di qualità dovevo fare qualche lezione da

un pittore e mi consigliò Luciano Regoli, un pittore davvero rinomato, rispettato ed esperto. Lo contattai e dopo qualche settimana iniziai a fare lezioni di disegno di due ore dopo cena perché durante il giorno lavoravo, facendo in tutto sei lezioni; poi ho interrotto per mancanza di tempo, ma ho continuato comunque a disegnare. Una cosa che ho appreso da lui è di fare le cose o i ritratti dal vivo perché ritrai quell'espressione che ti viene donata e allo stesso tempo un oggetto che gli dai un senso tu e questo mi ha portato a ritrarre spesso le cose dal vivo per i quadri. Il mio primo approccio con i quadri lo ebbi nel 2016. Mio padre mi disse: "Se vuoi dipingere devi usare i colori primari, perché chi sa dipingere si fa i colori" allora presi le sue parole come consiglio e non come sfida, perché in fondo l'Arte è scoprire e scoprirsi e presi il materiale. Iniziai a dipingere a fine maggio, ma il primo tentativo non andò a buon fine, perché la pittura mi colava in alcuni punti e decisi di lasciar perdere. Ripresi però nel settembre 2018, facendomi un autoritratto davanti allo specchio, sempre con i colori primari e il risultato fu abbastanza soddisfacente. Per approfondire la cosa chiesi un consiglio sul materiale da usare a una pittrice elbana, anch'essa passata dalla bottega del Regoli, Belinda Biancotti, una donna piena di risorse, gentile e non astiosa, che mi dette due dritte a voce su cosa prendere. Da quel momento, iniziò il mio cammino verso la pittura, verso il conosciuto e l'ignoto.

CONTATTI

E-mail: fabri.puccio@yahoo.it IG: @fabripucciopuccetti FB: @fabripucciopuccetti



F. Ruccett