CAPITOLO

14

Il Seicento: Annibale Carracci e Caravaggio

Un lombardo e un bolognese, a Roma negli stessi anni, rispondono alla stessa domanda: che cosa deve imitare la pittura?

OBIETTIVI

1. Inquadrare la Roma intorno al 1600: giubileo, Riforma cattolica, collezionisti e mercato dell'arte.
2. Distinguere naturalismo e classicismo e leggere le fonti del Seicento (Bellori, Baglione) tenendo conto del loro punto di vista.
3. Descrivere l'Accademia dei Carracci, la volta della Galleria Farnese e il paesaggio ideale di Annibale.
4. Leggere con la scheda le tele di Caravaggio nelle cappelle Contarelli e Cerasi e spiegare il problema del decoro.
5. Ricostruire gli ultimi anni di Caravaggio tra Napoli, Malta e Sicilia, e il caso della *Natività* rubata di Palermo.
6. Riconoscere l'influenza delle due poetiche nei caravaggeschi e nei classicisti bolognesi.

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Roma intorno al 1600: due risposte alla maniera 2
14.2 I Carracci: dallo studio dal vero all'idea 4
14.3 Caravaggio a Roma 7
14.4 Gli anni della fuga (1606–1610) 13
14.5 L'eredità di due poetiche 15

Storia dell'arte 4 · Parte IV · Seicento e Settecento · versione 1.0
Capitolo 14: Il Seicento: Annibale Carracci e Caravaggio · pagine 355–376 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1600, anno del giubileo indetto da papa Clemente VIII Aldobrandini, Roma accoglie centinaia di migliaia di pellegrini. Chi entra nella chiesa di San Luigi dei Francesi, a due passi da piazza Navona, trova in una cappella laterale due tele appena collocate: un gabelliere seduto al tavolo con alcuni giovani vestiti alla moda, e una lama di luce che lo raggiunge insieme al gesto di Cristo. Pochi passi più in là, nel palazzo dei Farnese, un pittore bolognese sta finendo una volta affollata di dèi, ninfe ed eroi, dipinti come quadri appesi in cornici d'oro. Sono **Caravaggio** e **Annibale Carracci**: lavorano negli stessi anni, per gli stessi committenti, a volte nella stessa chiesa. Le loro strade diverse, la verità dei corpi e la bellezza costruita sull'esempio degli antichi e di Raffaello, segneranno tutta la pittura del Seicento europeo.

14.1 Roma intorno al 1600: due risposte alla maniera

Alla fine del Cinquecento Roma è la capitale di una Chiesa che ha chiuso il Concilio di Trento (1545–1563) e vuole mostrare la propria vittoria. I papi riaprono cantieri, completano la cupola di San Pietro, tracciano nuove strade; cardinali e ordini religiosi costruiscono e decorano chiese e cappelle. Accanto a loro cresce un pubblico nuovo: i **collezionisti**. Cardinali come Francesco Maria Del Monte, Odoardo Farnese e, più tardi, Scipione Borghese, nobili e banchieri come il marchese Vincenzo Giustiniani riempiono i palazzi di quadri da galleria, di formato medio, con soggetti sacri e profani, nature morte, scene di vita quotidiana. Nasce un vero **mercato dell'arte**, fatto di botteghe, rivenditori e mediatori: è attraverso uno di loro, racconta Giovanni Baglione, che Caravaggio arriva al cardinale Del Monte.

Che cosa si dipingeva in quegli anni? Nelle grandi imprese romane dominava ancora la tarda *maniera* (cap. 12): figure eleganti e allungate, composizioni affollate, colori freddi e cangianti, uno stile appreso più dai maestri che dalla natura. Il pittore più richiesto era Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, rapido e brillante, capo di una bottega numerosissima. A molti questa pittura appariva stanca e ripetitiva. Le risposte furono due, e vennero dal Nord: da Bologna e dalla Lombardia.

Il **naturalismo** è la poetica che fa dell'imitazione diretta della realtà, studiata dal vero, il fondamento della pittura, compresi i suoi aspetti umili, imperfetti o brutali. Il **classicismo** è la poetica che, partendo anch'essa dallo studio della natura, la corregge scegliendo le parti più belle, secondo l'esempio dell'arte antica e di Raffaello. La prima strada è quella di Caravaggio, la seconda quella di Annibale Carracci. Le due poetiche sono meno lontane di quanto le fonti successive abbiano voluto far credere: entrambe partono dal rifiuto della maniera e dal ritorno al **disegno dal vero**, cioè dallo studio di un modello reale che posa davanti al pittore. Le date principali sono nella linea del tempo della Figura 14.1.

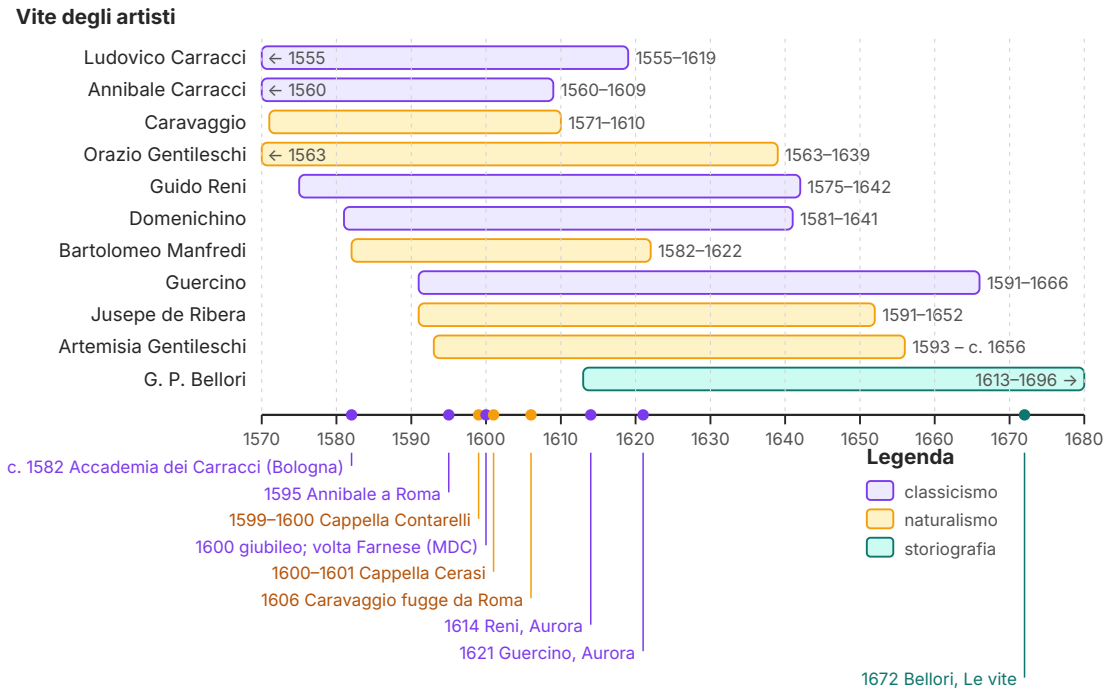


Figura 14.1 Naturalismo e classicismo, 1570–1680. La durata delle vite degli artisti è in scala; sotto l'asse, le opere e i fatti citati nel capitolo.

14.1.1 Bellori, una fonte di parte

Molto di ciò che sappiamo su questi pittori viene da due biografi. **Giovanni Baglione**, pittore, rivale e nemico personale di Caravaggio (lo portò in tribunale per diffamazione nel 1603), pubblicò *Le vite de' pittori, scultori et architetti* nel 1642. **Giovan Pietro Bellori** (1613–1696), erudito, antiquario e teorico, pubblicò nel 1672 *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Per Bellori la pittura deve rappresentare la natura migliorata dall'**idea**, cioè dalla bellezza perfetta che l'artista forma nella mente scegliendo il meglio di ciò che vede: lo aveva spiegato in un discorso del 1664 all'Accademia di San Luca, poi premesso alle *Vite*. Il suo eroe è Annibale; Caravaggio, per lui, ha rinnovato il colore ma ha tradito l'arte. Chi legge Bellori deve sempre chiedersi da quale punto di vista parla, come mostra l'esempio che segue.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere una fonte: Bellori e i «due contrari estremi»

All'inizio della vita di Annibale, Bellori descrive la pittura romana alla fine del Cinquecento come combattuta da due eccessi opposti, uno «tutto soggetto al naturale», l'altro «alla fantasia». I capi delle due tendenze sono Caravaggio e il Cavalier d'Arpino: «il primo copiava puramente li corpi, come appariscono à gli occhi, senza elettione, il secondo non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'instinto» (G. P. Bellori, *Le vite*, 1672, vita di Annibale Carracci; grafia dell'edizione originale, con u e v distinte).

1. Che cosa dice. *Parafrasi*: il primo riproduceva i corpi così come appaiono agli occhi, senza scegliere; il secondo non guardava affatto la natura e seguiva liberamente il proprio istinto.

2. Le parole chiave. «Elettione» è la scelta, la selezione del bello, il cuore della teoria di Bellori; «naturale» è il modello dal vero; «fantasia» e «instinto» indicano l'invenzione che non si controlla sulla realtà, cioè la maniera.

3. La struttura dell'argomento. Bellori costruisce due estremi per collocare nel mezzo, come giusta misura, il suo eroe: subito dopo racconta che a Bologna nacque un ingegno capace di far risorgere l'arte, Annibale. È uno schema retorico antico (la virtù sta nel mezzo), non una fotografia della situazione.

4. Che cosa possiamo verificare. Le opere confermano che Caravaggio lavorava sul modello; non confermano che lo copiasse «senza elettione»: le sue composizioni sono studiatissime, le pose spesso citano Raffaello e Michelangelo. La fonte è preziosa per capire il gusto classicista del secondo Seicento, meno per giudicare Caravaggio.

14.2 I Carracci: dallo studio dal vero all'idea

14.2.1 Bologna e l'Accademia degli Incamminati

Ludovico Carracci (1555–1619) e i cugini Agostino (1557–1602) e Annibale (1560–1609), figli di un sarto, aprirono a Bologna intorno al 1582 una scuola privata che Bellori chiama dapprima Accademia dei Desiderosi, «per lo desiderio, ch'era in tutti d'imparare», e che divenne famosa come **Accademia degli Incamminati**, cioè di coloro che si sono messi in cammino. Vi si disegnava dal modello nudo, si studiavano anatomia, prospettiva e architettura, si copiavano le opere dei grandi: Raffaello, Correggio a Parma (cap. 12), Tiziano e Veronese a Venezia (cap. 13). Non era un'accademia ufficiale come quelle di Firenze (1563) o di Roma: era una bottega comune in cui il disegno diventava un metodo di ricerca.

Le prime opere di Annibale stupiscono per la loro schiettezza. Il *Mangiafagioli* (c. 1583–1585, olio su tela; Roma, Galleria Colonna) mostra un contadino seduto a una tavola povera, con la bocca aperta sul cucchiaio e lo sguardo sospettoso rivolto verso di noi. È un esempio di **pittura di genere**, cioè di scena di vita quotidiana con personaggi anonimi, senza un soggetto storico,

sacro o mitologico; la tradizione la legava ai pittori dei Paesi Bassi e del Nord Italia. Il colore è steso a pennellate rapide, la luce è quella di una stanza vera. Dietro c'è anche un clima culturale: proprio nel 1582 il cardinale Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna, aveva pubblicato un trattato sulle immagini sacre (cap. 12) che chiedeva ai pittori chiarezza, verità e decoro.

COLLEGAMENTI

Storia · Il decreto di Trento e Paleotti. Il decreto tridentino sulle immagini (sessione XXV, 1563), che hai incontrato nel cap. 12, stabiliva che le immagini sacre dovessero istruire i fedeli e muoverli alla devozione, senza nulla di profano o di disonesto. Il *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* di Gabriele Paleotti (Bologna, 1582) trasforma quei principi in consigli concreti: storie riconoscibili, figure credibili, nessun ornamento inutile. Il decreto non imponeva uno stile; ma la richiesta di immagini chiare e commoventi favorì sia la verità di Caravaggio sia l'ordine di Annibale, e spiega perché alcune tele di Caravaggio furono rifiutate: non per ragioni di stile, ma di *decoro*.

14.2.2 Annibale a Roma: la volta della Galleria Farnese

Nel 1595 il cardinale Odoardo Farnese chiamò Annibale a Roma, nel palazzo di famiglia iniziato da Antonio da Sangallo il Giovane e proseguito da Michelangelo. Dopo un piccolo studio privato (il Camerino, con storie di Ercole), il cardinale gli affidò la **Galleria**, una sala di rappresentanza che Bellori misura in 90 palmi per 28 (circa 20 metri per 6) e che doveva ospitare la collezione di sculture antiche della famiglia. La volta fu dipinta, con l'aiuto di Agostino e della bottega, a partire dal 1597; la data MDC (1600) sotto una delle scene ne segna di solito la conclusione. Le pareti furono completate nei primi anni del Seicento, con l'aiuto di allievi come Domenichino.

Il tema sono gli **amori degli dèi**, tratti in gran parte dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Al centro sta il *Trionfo di Bacco e Arianna*, un corteo di satiri, menadi e Sileno ubriaco che accompagna il dio e la sposa abbandonata da Teseo; ai lati, in due riquadri ottagonali, *Pan e Diana* e *Mercurio e Paride*; sui lati lunghi e sulle testate altri quadri, tra cui *Aurora e Cefalo*, il *Trionfo marino* e le storie di Polifemo (Figura 14.2). Bellori lesse l'insieme come una lotta tra l'amore celeste e l'amore terreno, alla luce di Platone: un'interpretazione colta, possibile ma non dimostrata.

La vera invenzione è la struttura. Annibale finge che sulla volta siano appoggiati dei quadri da cavalletto, ciascuno nella sua cornice dorata: è il **quadro riportato**, un dipinto murale che imita un quadro incorniciato, con la propria prospettiva frontale, come se fosse stato appeso al soffitto. Tra i quadri, figure di finto stucco (**erme** e telamoni, cioè sostegni a forma di busto umano su un pilastro) sembrano reggere la volta; giovani nudi dipinti «al naturale» siedono sul cornicione, medaglioni imitano il bronzo, putti giocano con i festoni. Pittura che imita la scultura, scultura che sembra viva, quadri che fingono di essere oggetti: è un sistema di illusioni che riprende la volta della Sistina (cap. 11) e insieme la supera in varietà. Il Barocco romano partirà da qui (cap. 15).

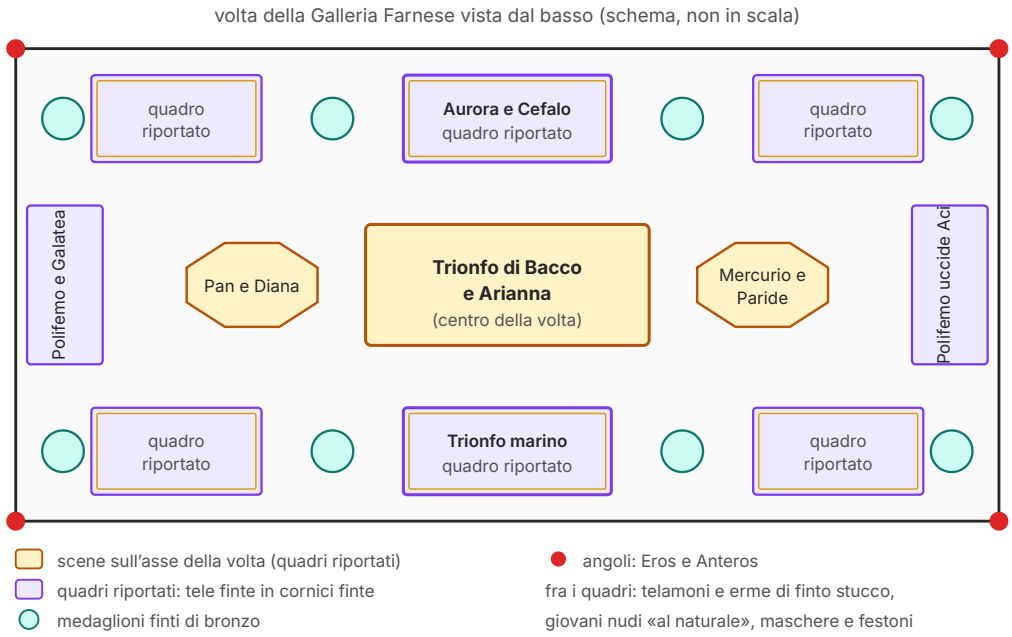


Figura 14.2 La volta della Galleria Farnese (schema). Sono indicate le scene citate nel testo; gli altri quadri riportati e i medaglioni sono segnati senza titolo.

DA RICORDARE

Nella volta Farnese convivono tre livelli di finzione: i **quadri riportati**, dipinti come tele vere con prospettiva frontale; le **finte sculture** (erme, telamoni, medaglioni di bronzo) in chiaroscuro; le **figure «vive»**, i giovani nudi in colori naturali, che sembrano stare nello spazio reale della sala. Tutti i quadri, compreso il *Trionfo* centrale, hanno una prospettiva frontale, come tele appese; sono invece scorciati per chi guarda dal basso le finte sculture e i giovani nudi, che sembrano sporgere nello spazio della sala. Quando, nel cap. 15, le volte barocche si «apriranno» sul cielo, ricorda da dove si è partiti.

COLLEGAMENTI

Latino · Ovidio sulla volta. Su una testata della Galleria Annibale dipinse il ciclope Polifemo che suona la zampogna per Galatea, la ninfa marina che non lo ama. È il canto del libro XIII delle *Metamorfosi*, raccontato dalla stessa Galatea: *sumptaque harundinibus conpacta est fistula centum, / senserunt toti pastoria sibila montes, / senserunt undae* (XIII 784–786). «e, quando ebbe preso la zampogna fatta di cento canne, tutti i monti sentirono il fischio del pastore, lo sentirono le onde» (traduzione della redazione). Il pittore non illustra parola per parola: sceglie l'istante e lo rende monumentale, con un corpo gigantesco studiato sull'antico. È il modo classicista di leggere i poeti, lo stesso di Tiziano nelle *poesie* (cap. 13).

14.2.3 Il paesaggio ideale

Un altro campo che Annibale rinnovò è il paesaggio. Nella lunetta con la *Fuga in Egitto* (c. 1603–1604, olio su tela; Roma, Galleria Doria Pamphilj), dipinta per la cappella privata del palazzo Aldobrandini, la Sacra Famiglia è piccola, in primo piano; la scena è dominata da un fiume calmo, da alberi disposti come quinte, da un castello sull'altura e da un cielo limpido. Nessun luogo è reale, ma tutto è verosimile e ordinato. È il **paesaggio ideale**: una natura composta secondo regole di equilibrio e di armonia, che diventa spazio della storia sacra o mitologica. Da qui partiranno a Roma, nel corso del Seicento, i francesi Nicolas Poussin e Claude Lorrain.

Annibale morì a Roma il 15 luglio 1609, dopo alcuni anni di malattia e di depressione, e fu sepolto nel Pantheon, accanto a Raffaello: un'immagine che i classicisti del secolo amarono ricordare.

14.3 Caravaggio a Roma

14.3.1 Dalla Lombardia alla casa del cardinale

Michelangelo Merisi nacque a Milano nel 1571, da una famiglia originaria di **Caravaggio**, il borgo della bassa bergamasca da cui prese il nome. Nel 1584 entrò per quattro anni nella bottega del pittore milanese Simone Peterzano, che si diceva allievo di Tiziano. In Lombardia poté vedere una tradizione attenta alla realtà quotidiana e alla luce: Savoldo, Moretto, Lotto, i Campi di Cremona. Arrivò a Roma intorno al 1592 (la data è discussa) e lavorò per qualche tempo nella bottega del Cavalier d'Arpino, dipingendo fiori e frutta.

Le prime opere romane sono quadri di formato medio, con mezze figure di giovani e nature morte. La *Canestra di frutta* (c. 1597–1600, olio su tela; Milano, Pinacoteca Ambrosiana), donata al cardinale Federico Borromeo, è una delle prime **nature morte** autonome della pittura italiana, cioè un quadro che ha per soggetto soltanto oggetti inanimati: un cesto di vimini sul bordo di un ripiano, con uva, una mela bacata, foglie secche e accartocciate, contro un fondo chiaro. Caravaggio, riferisce il marchese Vincenzo Giustiniani, diceva che gli costava tanta fatica dipin-

gere un buon quadro di fiori quanto uno di figure. Il *Bacco* (c. 1596–1597, olio su tela; Firenze, Gallerie degli Uffizi) è un ragazzo in posa, con la corona di pampini e le unghie sporche, che ci offre una coppa di vino: il dio antico è un modello che recita la parte.

Verso il 1595 il cardinale Francesco Maria Del Monte, rappresentante a Roma del granduca di Toscana, uomo di grande cultura, appassionato di musica e di scienza e in contatto con Galileo, accolse il pittore nel suo palazzo. Per lui e per la sua cerchia Caravaggio dipinse musici, giocatori di carte, una zingara che legge la mano. Fu ancora Del Monte a fargli ottenere la prima commissione pubblica.

14.3.2 La Cappella Contarelli

Il cardinale francese Mathieu Cointrel (in italiano Matteo Contarelli), morto nel 1585, aveva lasciato i fondi per decorare la sua cappella in San Luigi dei Francesi con storie del suo santo patrono, l'apostolo Matteo. Dopo anni di ritardi, nel luglio 1599 gli esecutori affidarono a Caravaggio le due tele laterali: la *Vocazione* a sinistra e il *Martirio* a destra, consegnate nel 1600, in tempo per il giubileo (Figura 14.4a). Per l'altare servì poi un *San Matteo e l'angelo*: la prima versione fu rimossa perché, scrive Bellori, il santo seduto con le gambe accavallate e i piedi «rozzamente esposti al popolo» non aveva «decoro, né aspetto di Santo». La comprò il marchese Giustiniani; finì a Berlino e fu distrutta nel 1945, alla fine della guerra. La seconda versione, del 1602, è ancora sull'altare.

Il decoro, che hai incontrato nel cap. 12, era una categoria precisa: la convenienza tra il soggetto e il modo di rappresentarlo, secondo la dignità dei personaggi, del luogo e della funzione. Un apostolo sull'altare doveva apparire venerabile; un vecchio popolano con i piedi sporchi in primo piano no. Il problema tornerà più volte nella carriera di Caravaggio.

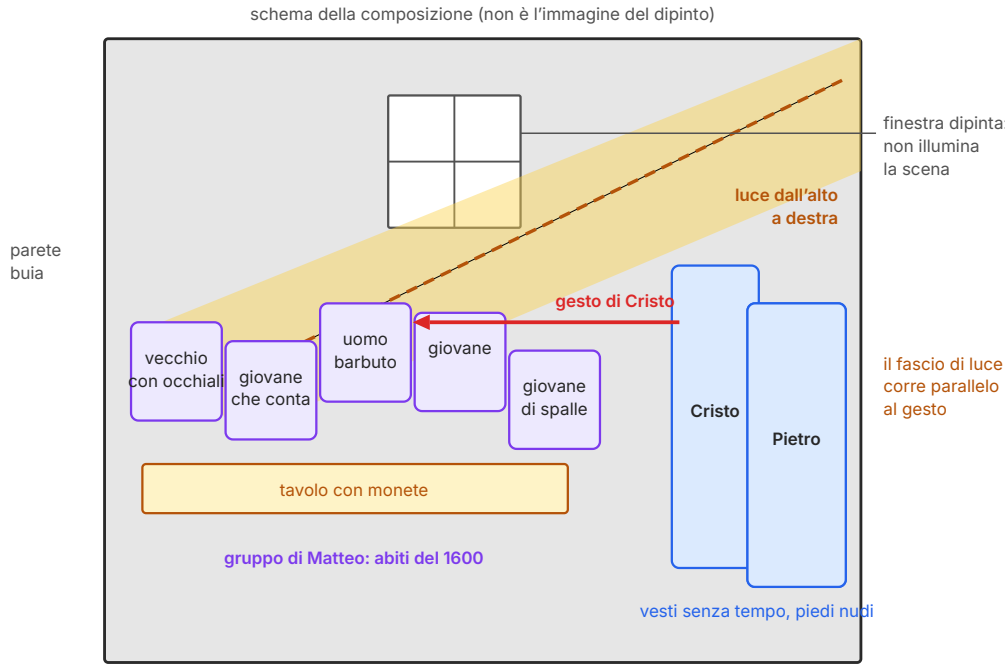


Figura 14.3 La composizione della *Vocazione di san Matteo* (schema). Le figure sono indicate da riquadri; la fascia gialla e la linea tratteggiata segnano la direzione della luce, la freccia rossa il gesto di Cristo.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la Vocazione di san Matteo di Caravaggio

1. Dati. Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Vocazione di san Matteo*, 1599–1600; olio su tela; Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, parete sinistra. È ancora nel luogo per cui fu dipinta.

2. Descrizione e iconografia. Il Vangelo (Matteo 9, 9) racconta che Gesù vide un uomo seduto al banco delle imposte, chiamato Matteo, e gli disse «Seguimi»; ed egli si alzò e lo seguì. In una stanza disadorna, attorno a un tavolo, siedono cinque uomini: due giovani con cappelli piumati e farsetti alla moda, un uomo con la barba, un vecchio con gli occhiali, un ragazzo chino a contare le monete. Da destra entrano Cristo, quasi nascosto, e san Pietro, a piedi nudi e con vesti fuori dal tempo. Cristo tende il braccio; l'uomo con la barba indica con la mano: me? Secondo la lettura tradizionale è lui Matteo; alcuni studiosi hanno proposto invece il ragazzo chino sulle monete, e la questione è ancora discussa (Figura 14.3).

3. Analisi formale. La scena è divisa in due: a sinistra il gruppo seduto, compatto e orizzontale; a destra le due figure in piedi, verticali. Le unisce una diagonale di luce che entra dall'alto a destra, da una fonte fuori del quadro, e corre parallela al braccio di Cristo fino ai volti del gruppo. La finestra dipinta sulla parete di fondo non illumina nulla: la luce vera viene da altrove. Il fondo è buio, i corpi emergono con forte *chiaroscuro*. La mano di Cristo, morbida e un po' abbandonata, ripete quella di Adamo nella *Creazione* di Michelangelo sulla volta della Sistina (cap. 11): Cristo è il nuovo Adamo che chiama l'uomo alla salvezza.

4. Funzione e committenza. Tela laterale di una cappella funeraria, commissionata dagli esecutori testamentari di un cardinale per onorarne il santo patrono; si vede di scorcio, entrando nella cappella dalla navata.

5. Contesto. Siamo nel giubileo del 1600 e nella Roma della Riforma cattolica, che insiste sulla conversione e sul valore della grazia. Caravaggio traduce il momento della chiamata in un fatto del suo tempo: la luce è insieme fisica e simbolica, è la grazia che raggiunge l'uomo dove si trova, in una bottega di gabellieri vestiti come i giovani delle strade di Roma.

6. Conservazione. La tela è stata restaurata più volte nel Novecento. Le indagini scientifiche sulle tele della cappella hanno mostrato che Caravaggio non tracciava un disegno preparatorio completo, ma segnava sulla preparazione alcune linee incise per fissare le posizioni; nel *Martirio* le radiografie hanno rivelato una prima composizione molto diversa, poi coperta. Oggi la cappella è illuminata da una luce a tempo: il problema di come far vedere le tele senza danneggiarle resta aperto.

Un pittore cambia idea mentre dipinge: le tracce di questi cambiamenti, visibili a occhio nudo o con le radiografie, si chiamano pentimenti (cap. 8). In Caravaggio sono frequenti, perché egli componeva direttamente sulla tela, con i modelli in posa davanti a sé.

14.3.3 La Cappella Cerasi: due risposte in una cappella

Nel 1600 Tiberio Cerasi, tesoriere generale della Camera apostolica, acquistò una cappella in Santa Maria del Popolo, la prima a sinistra dell'altare maggiore. Per l'altare chiamò Annibale Carracci, che dipinse l'*Assunzione della Vergine* (1600–1601, olio su tavola); per le pareti laterali Caravaggio, con la *Crocifissione di san Pietro* a sinistra e la *Conversione di san Paolo* a destra (1600–1601, olio su tela). Secondo Baglione le prime versioni di Caravaggio, «lavorate in un'altra maniera», non piacquero e furono sostituite; erano dipinte su tavola, come la prima *Conversione*, che si conserva in una collezione privata romana.

La cappella è stretta: le tele laterali si vedono di sbieco, entrando, e solo l'altare è frontale (Figura 14.4b). Caravaggio ne tiene conto. Nella *Crocifissione* tre uomini senza volto, curvi per lo sforzo, sollevano la croce con il vecchio apostolo inchiodato a testa in giù: la scena è un lavoro faticoso, il martirio è un peso. Nella *Conversione* Saulo è a terra, a braccia aperte, accecato dalla luce, sotto il ventre di un grande cavallo pezzato tenuto da un vecchio palafreniere: il miracolo avviene in silenzio, senza Cristo e senza angeli. Bellori giudicò questa storia «affatto senza attione». Al centro, la Vergine di Annibale sale al cielo tra gli apostoli, in colori chiari e con un movimento ampio che ricorda Raffaello e Correggio. Nella stessa cappella, a un metro di distanza, il visitatore vede le due poetiche del Seicento.

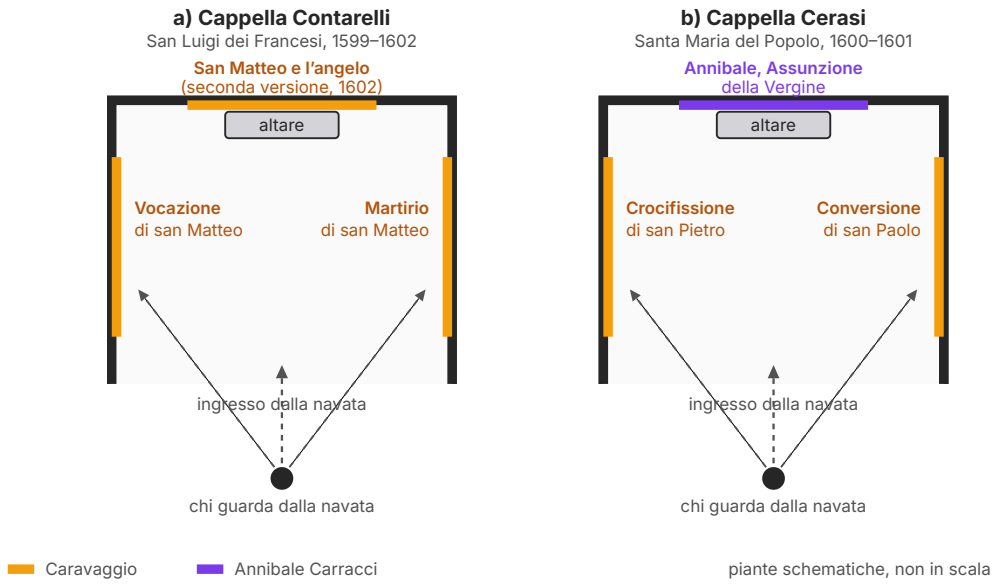


Figura 14.4 Due cappelle romane a confronto (piante schematiche). a) La Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. b) La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, dove le tele di Caravaggio affiancano la pala di Annibale.

14.3.4 Pale rifiutate: verità e decoro

Negli anni seguenti Caravaggio dipinse alcune delle sue pale più grandi. La *Deposizione* (c. 1602–1604, olio su tela; Pinacoteca Vaticana), per una cappella della Chiesa Nuova, è costruita come un blocco solido di corpi che scende verso una lastra di pietra sporgente, quasi verso l'altare reale, dove si celebrava l'Eucaristia. Nella *Madonna dei Pellegrini* (c. 1604–1606, olio su tela; Roma, Sant'Agostino) due pellegrini inginocchiati, con i piedi sporchi in primo piano, venerano la Vergine apparsa sulla soglia di una casa: il popolo, scrive Baglione, ne fece «estremo schiamazzo». La *Morte della Vergine* (c. 1604–1606, olio su tela; Parigi, Louvre), destinata a Santa Maria della Scala in Trastevere, fu rifiutata dai carmelitani perché la Madonna, gonfia, con le gambe scoperte, sembrava una donna morta qualunque. Nel 1607 la comprò il duca di Mantova, su consiglio del giovane Pieter Paul Rubens.

Le pale rifiutate non sono il segno di un artista maledetto ignorato dai contemporanei: furono subito acquistate da collezionisti raffinati, che le pagarono bene. Il conflitto riguardava la destinazione. Ciò che in una galleria era ammirato come verità, su un altare poteva apparire mancanza di rispetto.

IN SINTESI

La luce di Caravaggio. Una sola fonte, alta e laterale, spesso fuori dal quadro; un fondo scuro, senza paesaggio né architetture definite; corpi che emergono dall'ombra per contrasto, con le parti principali in luce piena e il resto nell'ombra. Il **chiaroscuro** è in generale la resa del volume attraverso il passaggio graduale dalla luce all'ombra; quando i contrasti diventano violenti e la luce costruisce la scena, come in Caravaggio, si parla di **luminismo**. La luce che scende di traverso su un corpo e ne fa risaltare il rilievo è una **luce radente**. È una luce anche simbolica: rivela, chiama, converte.

ERRORE FREQUENTE

«Caravaggio dipingeva a lume di cantina». Non è un fatto documentato, è un giudizio delle fonti. Bellori scrive che Caravaggio non faceva mai uscire le sue figure «all'aperto del Sole» e le collocava «entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo»; aggiunge che i pittori più vecchi lo criticavano dicendo che «non sapeva uscir fuori dalle cantine». È l'accusa di avversari, riferita da un biografo ostile: descrive bene l'effetto dei quadri, non lo studio del pittore. Non sappiamo con precisione come Caravaggio illuminasse i modelli.

14.4 Gli anni della fuga (1606–1610)

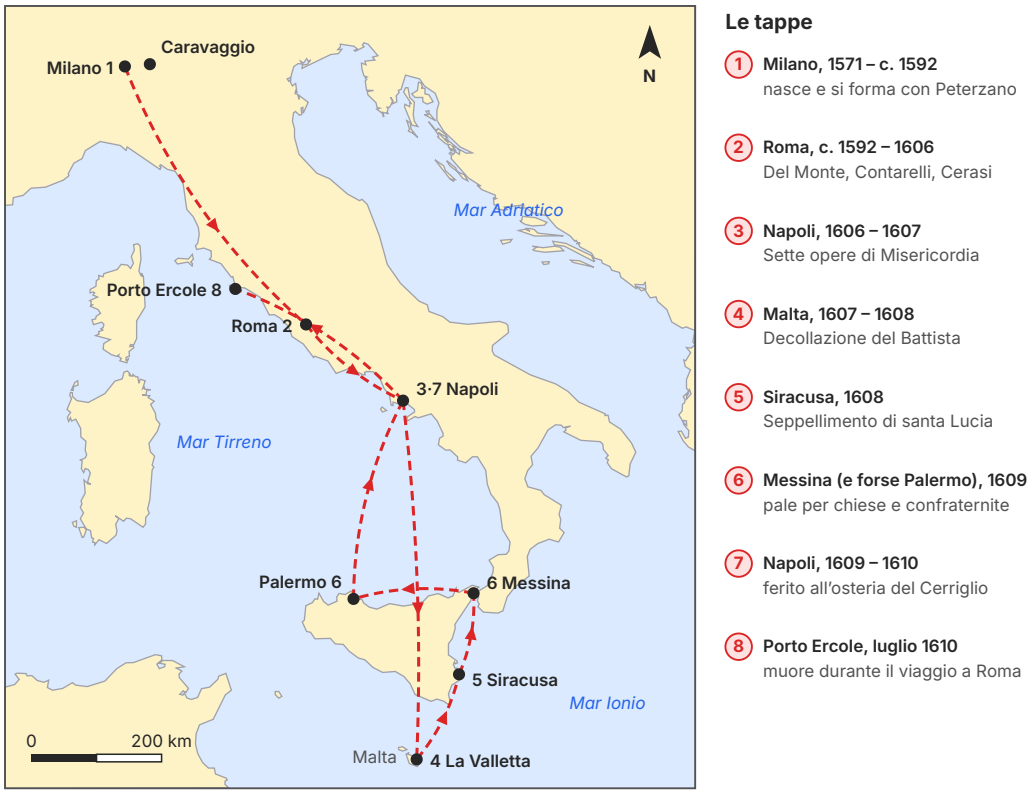


Figura 14.5 Il viaggio di Caravaggio (carta). Le tappe principali dalla nascita alla morte; le linee tratteggiate indicano gli spostamenti, non i percorsi esatti.

Il carattere violento del pittore è documentato dagli atti giudiziari: risse, porto d'armi abusivo, insulti, piccole aggressioni. Baglione lo definisce «huomo Satirico, & altiero». Il 28 maggio 1606, in Campo Marzio, durante una lite nata da una partita di pallacorda, Caravaggio uccise Ranuccio Tomassoni. Condannato alla pena capitale, fuggì da Roma; si rifugiò nei feudi dei Colonna, a sud-est della città, e in autunno arrivò a Napoli. Da allora la sua vita fu un viaggio (Figura 14.5).

A **Napoli**, allora la città più popolosa d'Italia, dipinse per la confraternita del Pio Monte della Misericordia le *Sette opere di Misericordia* (1606–1607, olio su tela; Napoli, Pio Monte della Misericordia): in un vicolo notturno, sotto la Madonna e gli angeli in volo, si affollano tutte insieme le opere che il Vangelo chiede di compiere, dal dar da mangiare agli affamati al seppellire i morti. Nel 1607 passò a **Malta**, sede dei Cavalieri di San Giovanni, sperando di ottenere l'abito di

cavaliere e con esso il perdono. Per la loro chiesa conventuale, oggi concattedrale di San Giovanni a La Valletta, dipinse la *Decollazione del Battista* (1608, olio su tela), la sua tela più grande: il carnefice sta per finire il santo con un coltello, nel cortile di una prigione, sotto lo sguardo di due prigionieri dietro una grata. Nel sangue che esce dal collo del Battista si leggono le lettere «f. MichelAn...»: è l'unica firma nota di Caravaggio, e la *f* sta per *fra'*, il titolo di cavaliere ottenuto nel luglio 1608. Pochi mesi dopo, per una nuova rissa, fu imprigionato; evase e fu espulso dall'Ordine.

In **Sicilia** lavorò a Siracusa, Messina e forse Palermo (vedi il riquadro). Nel 1609 tornò a Napoli, dove fu ferito gravemente al volto in un agguato all'osteria del Cerriglio. Nell'estate del 1610, in attesa della grazia papale, si imbarcò su una feluca verso Roma con alcuni quadri destinati al cardinale Scipione Borghese; arrestato per errore a Palo, sulla costa laziale, perse la nave e il carico. Morì, probabilmente di febbre, a **Porto Ercole**, sull'Argentario, nel luglio 1610, a trentotto anni.

Nelle opere tarde le figure si fanno più piccole in spazi vuoti e bui, la materia si assottiglia, la pennellata diventa più rapida. Il dramma non è più nell'azione, ma nel silenzio attorno ai corpi.

APPROFONDIMENTO

Caravaggio in Sicilia

Fuggito da Malta nell'ottobre 1608, Caravaggio sbarcò a Siracusa, dove lo accolse il pittore Mario Minniti, che aveva conosciuto a Roma. Per la chiesa di Santa Lucia dipinse il *Seppellimento di santa Lucia* (1608, olio su tela; Siracusa): due becchini enormi scavano la fossa in primo piano, il corpo della santa giace a terra, piccolo, e sopra i presenti si apre un'alta parete vuota. Secondo l'erudito siracusano Vincenzo Mirabella (1613), fu Caravaggio, visitando le latomie, a chiamare «Orecchio di Dionisio» la grotta celebre per la sua eco.

A Messina, nel 1609, dipinse la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori*, oggi nel Museo regionale della città. A Palermo si trovava la *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, la cui data è discussa: alcuni studiosi la ritengono dipinta a Roma intorno al 1600 e spedita in Sicilia, altri durante un soggiorno palermitano nel 1609. Queste opere, legate a chiese e confraternite dell'isola, sono un esempio di come il patrimonio di un territorio conservi le tracce di un grande artista di passaggio.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA NATIVITÀ RUBATA DI PALERMO

Nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1969 alcuni ladri entrarono nell'Oratorio di San Lorenzo, a Palermo, tagliarono la tela della *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* dalla cornice e la portarono via. Il dipinto non è mai stato ritrovato. Negli anni le indagini e le dichiarazioni di alcuni collaboratori di giustizia hanno attribuito il furto alla mafia, con versioni diverse e contraddittorie sulla sorte della tela, che potrebbe essere stata danneggiata o distrutta; nulla è stato provato. È uno dei furti d'arte più gravi del Novecento.

Proprio nel 1969 l'Arma dei Carabinieri aveva istituito un reparto specializzato nella tutela del patrimonio artistico, oggi **Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale**: tiene la banca dati dei beni culturali illeciti, cioè l'archivio delle opere rubate che polizie e mercanti di tutto il mondo possono consultare. Dal 2015 sull'altare dell'oratorio è esposta una riproduzione del dipinto. Il caso mostra che la tutela non riguarda solo il restauro, ma anche la sicurezza dei luoghi, la documentazione fotografica delle opere e la cooperazione internazionale.

14.5 L'eredità di due poetiche

14.5.1 I caravaggeschi

Caravaggio non ebbe una bottega né allievi in senso proprio. Ma la sua maniera si diffuse rapidamente, perché era facile da imitare nei suoi effetti più evidenti: il fondo scuro, la luce laterale, le mezze figure dal vero. Bellori se ne lamenta: molti giovani, scrive, lo seguivano «spogliando modelli, & alzando lumi», senza più studiare. I pittori che negli anni 1600–1630 adottarono il suo linguaggio sono detti **caravaggeschi**.

Orazio Gentileschi (1563–1639), pisano, amico di Caravaggio a Roma, ne addolcì la luce in colori chiari e preziosi. Sua figlia **Artemisia** (1593–c. 1656), formata nella bottega del padre, fu una delle prime donne a farsi strada come pittrice di storie e la prima ammessa all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze (1616). La sua *Giuditta che decapita Oloferne* (c. 1620, olio su tela; Firenze, Gallerie degli Uffizi) riprende un soggetto già trattato da Caravaggio e lo rende con una violenza fisica senza precedenti: le due donne lavorano insieme, con le braccia tese, come in un mestiere. **Bartolomeo Manfredi** (1582–1622) trasformò le scene di osteria e di gioco in un genere di successo, tanto che il pittore e biografo tedesco Joachim von Sandrart parlò di un «metodo manfrediano». Lo spagnolo **Jusepe de Ribera** (1591–1652), a Napoli dal 1616, fece della città, già segnata dal passaggio di Caravaggio, uno dei centri del naturalismo. Pittori di Utrecht come Hendrick ter Brugghen e Gerrit van Honthorst portarono la lezione nei Paesi Bassi. Attraverso questi e altri tramiti, l'esempio di Caravaggio raggiunse anche i grandi del secolo, come Rubens, Velázquez e Rembrandt, ciascuno a suo modo.

14.5.2 I classicisti bolognesi a Roma

Gli allievi di Annibale costruirono invece una tradizione duratura, con botteghe, accademie e grandi commissioni pubbliche. **Guido Reni** (1575–1642) dipinse nel 1614, sul soffitto di un casino del giardino del cardinale Scipione Borghese (oggi Casino dell'Aurora Pallavicini), l'*Aurora*: il carro di Apollo preceduto dall'Aurora e accompagnato dalle Ore danzanti, come un fregio antico in movimento. È un quadro riportato: si guarda come una tela frontale, anche se sta sul soffitto. **Domenichino** (1581–1641) portò il classicismo alla chiarezza di un racconto ordinato, nella *Comunione di san Girolamo* (1614, Pinacoteca Vaticana) e nella *Caccia di Diana* (Galleria Borghese). **Francesco Albani** (1578–1660) si specializzò in paesaggi mitologici gentili.

Nel 1621 il **Guercino** (Giovanni Francesco Barbieri, 1591–1666), di Cento, dipinse un'altra *Aurora* sul soffitto del Casino Ludovisi. La differenza con Reni è radicale: le architetture dipinte da Agostino Tassi prolungano le pareti verso l'alto, e il carro dell'Aurora passa sopra le nostre teste, visto dal basso, in un cielo che sembra aprirsi davvero. Dal quadro riportato si passa allo **sfondamento**, cioè all'illusione che il soffitto o la parete si aprano su uno spazio o su un cielo al di là della superficie reale: è la strada che porterà alle grandi volte barocche del cap. 15. Il confronto tra le due poetiche è riassunto nella Tabella 14.1.

Tabella 14.1 Naturalismo e classicismo intorno al 1600: un confronto.

	Caravaggio (naturalismo)	Annibale Carracci (classicismo)
Punto di partenza	il modello dal vero, in posa nello studio	lo studio dal vero, corretto dall'esempio degli antichi e di Raffaello
Figure	popolani, corpi segnati, abiti contemporanei	corpi idealizzati, gesti eloquenti, panneggi ampi
Spazio	fondo scuro, spazio ridotto al primo piano	spazio profondo e ordinato, paesaggio ideale
Luce	una fonte laterale, contrasti violenti	luce diffusa, colori chiari
Tecnica	olio su tela, poche linee incise, nessun disegno noto	molti disegni preparatori e cartoni; affresco e olio
Generi nuovi	natura morta, scene di genere, mezze figure	pittura di genere, paesaggio ideale, decorazione di volte
Fonte favorevole	i collezionisti del tempo (Del Monte, Giustiniani); nel Novecento Roberto Longhi	Giovan Pietro Bellori (1672)
Eredità	caravaggeschi: Gentileschi, Manfredi, Ribera, Utrecht	Reni, Domenichino, Guercino, Albani; Poussin

ERRORE FREQUENTE

«Caravaggio e Annibale erano nemici». Le fonti successive, a cominciare da Bellori, li hanno contrapposti come capi di due scuole. I fatti dicono altro: lavorarono insieme nella Cappella Cerasi, per gli stessi collezionisti; nel processo per diffamazione del 1603 Caravaggio citò Annibale tra i pittori che considerava bravi. Il contrasto tra «naturalisti» e «classicisti» è soprattutto una costruzione critica del secondo Seicento, utile per capire, ma da non prendere alla lettera.

14.5.3 Una riscoperta del Novecento

Per circa due secoli, mentre Annibale e i bolognesi restavano modelli delle accademie, la fama di Caravaggio si offuscò: il giudizio di Bellori pesò a lungo. La riscoperta fu opera della critica del Novecento e soprattutto di **Roberto Longhi**, che lo studiò per tutta la vita e nel 1951 curò a Milano, nel Palazzo Reale, la «Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi». Longhi vide in lui l'erede di una tradizione lombarda di pittura della realtà e il primo dei pittori moderni. È un esempio di come il giudizio sull'arte del passato cambi con il gusto e con i metodi di chi la studia (cap. 1): ogni epoca scrive la propria storia dell'arte, e anche la nostra ammirazione per Caravaggio ha una storia.

COLLEGAMENTI

Italiano · Marino e la pittura. Giovan Battista Marino, il poeta dell'*Adone* (1623), che studierai in letteratura italiana, fu amico di Caravaggio, che gli fece il ritratto; Bellori racconta che Marino celebrò in versi la sua *Testa di Medusa*, oggi agli Uffizi. Nella *Galeria* (1619–1620) Marino raccolse centinaia di componimenti su dipinti e sculture, veri o immaginari: è un museo di parole che mostra quanto, nel Seicento, poesia e pittura gareggiassero nel suscitare meraviglia.

SINTESI

- Intorno al 1600, nella Roma del giubileo e della Riforma cattolica, cresce il collezionismo privato e nasce un mercato dell'arte; la tarda maniera appare a molti stanca.
- Le risposte sono due: il **naturalismo** di Caravaggio, fondato sul modello dal vero, e il **classicismo** di Annibale Carracci, che corregge la natura sull'esempio degli antichi e di Raffaello.
- Bellori (*Le vite*, 1672) è la fonte principale ma è di parte: esalta Annibale e giudica Caravaggio privo di «elettione» e di decoro; Baglione (1642) era un rivale di Caravaggio.
- I Carracci aprono a Bologna, c. 1582, l'Accademia degli Incamminati: disegno dal vero, studio di Raffaello, Correggio e dei veneziani; il *Mangiafagioli* è pittura di genere.
- Nella volta della Galleria Farnese (c. 1597–1601) Annibale dipinge gli amori degli dèi da Ovidio come quadri riportati tra finte sculture, intorno al *Trionfo di Bacco e Arianna*.
- La *Fuga in Egitto* (c. 1603–1604) fonda il paesaggio ideale, ripreso da Poussin e Claude Lorrain.
- Caravaggio, formato a Milano con Peterzano, arriva a Roma c. 1592; nature morte e giovani dal vero; il cardinale Del Monte lo protegge.
- Nella Cappella Contarelli (1599–1600) la *Vocazione* unisce luce e gesto: la luce è grazia; il primo *San Matteo e l'angelo* fu rifiutato per mancanza di decoro.
- Nella Cappella Cerasi (1600–1601) le tele di Caravaggio affiancano l'*Assunzione* di Annibale: le due poetiche nella stessa cappella.
- Dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni (1606) Caravaggio fugge: Napoli, Malta (*Decollazione*, l'unica firma), Sicilia; muore a Porto Ercole nel 1610.
- La *Natività* di Palermo, rubata nell'ottobre 1969, non è mai stata ritrovata; nello stesso anno nasce il nucleo dei Carabinieri per la tutela del patrimonio.
- Caravaggeschi (Gentileschi, Manfredi, Ribera, Utrecht) e classicisti bolognesi (Reni, Domenichino, Guercino, Albani) diffondono le due poetiche; Longhi riscopre Caravaggio nel Novecento (mostra di Milano, 1951).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel 1600 Roma celebrava
   - **A.** un concilio ecumenico
   - **B.** il giubileo indetto da Clemente VIII
   - **C.** l'elezione di Paolo V
   - **D.** la fine del Sacco di Roma

2. ● L'Accademia dei Carracci fu aperta, intorno al 1582,
   - **A.** a Roma, nel palazzo Farnese
   - **B.** a Parma, presso il Duomo
   - **C.** a Bologna
   - **D.** a Milano, presso Federico Borromeo

3. ● Il tema della volta della Galleria Farnese sono
   - **A.** le storie di Ercole
   - **B.** le storie di san Pietro
   - **C.** le virtù cardinali
   - **D.** gli amori degli dèi

4. ● Il pittore che a Milano fu maestro di Caravaggio è
   - **A.** Simone Peterzano
   - **B.** Giuseppe Cesari
   - **C.** Ludovico Carracci
   - **D.** Federico Zuccari

5. ●● Il primo *San Matteo e l'angelo* della Cappella Contarelli fu tolto dall'altare perché
   - **A.** mancava di decoro
   - **B.** era dipinto su tavola e non su tela
   - **C.** era firmato
   - **D.** era stato rovinato da un incendio

6. ●● Nella Cappella Cerasi la pala d'altare è
   - **A.** la *Conversione di san Paolo* di Caravaggio
   - **B.** la *Deposizione* di Caravaggio
   - **C.** l'*Assunzione della Vergine* di Annibale Carracci
   - **D.** la *Comunione di san Girolamo* di Domenichino

7. ● L'unica firma nota di Caravaggio si trova
   - **A.** nella *Vocazione di san Matteo*
   - **B.** nella *Canestra di frutta*
   - **C.** nelle *Sette opere di Misericordia*
   - **D.** nella *Decollazione del Battista*

8. ● Caravaggio morì nel 1610
   - **A.** a Porto Ercole
   - **B.** a Napoli
   - **C.** a Roma
   - **D.** a Palermo

9. ●● Quale di questi soffitti è un quadro riportato?
   - **A.** l'*Aurora* di Guercino nel Casino Ludovisi
   - **B.** l'*Aurora* di Guido Reni nel Casino Pallavicini
   - **C.** la Camera degli Sposi di Mantegna
   - **D.** la cupola del Duomo di Parma di Correggio

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) naturalismo; *b*) classicismo; *c*) quadro riportato.

11. ● Abbina ogni termine alla definizione. Termini: 1) natura morta; 2) pittura di genere; 3) paesaggio ideale; 4) pentimento. Definizioni: A) traccia di un cambiamento fatto dal pittore durante il lavoro; B) quadro che rappresenta solo oggetti inanimati; C) natura composta secondo regole di armonia, con alberi a quinta e luoghi non reali ma verosimili; D) scena di vita quotidiana con personaggi anonimi.

12. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) È documentato che Caravaggio dipingesse in una cantina. *b*) Il decoro è la convenienza tra il soggetto e il modo di rappresentarlo. *c*) Le erme della Galleria Farnese sono sculture di stucco vere. *d*) L'Accademia degli Incamminati era un'accademia ufficiale fondata dal granduca.

13. ●● Spiega la differenza tra *chiaroscuro* e *luminismo*, con un esempio tratto dal capitolo.

14. ●● Che cosa intende Bellori con «idea» e con «elettione»? Perché questi concetti lo portano a preferire Annibale a Caravaggio?

15. ●● Chi sono i «caravaggeschi»? Nomina quattro pittori e la città o il paese in cui lavorarono.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: *Aurora* di Guercino; Accademia dei Carracci; uccisione di Ranuccio Tomassoni; Cappella Contarelli; *Aurora* di Reni; Bellori pubblica *Le vite*; mostra di Milano su Caravaggio; furto della *Natività* di Palermo.

17. ● Abbina ogni opera al luogo in cui si trova: 1) *Mangiafagioli*; 2) *Canestra di frutta*; 3) *Fuga in Egitto*; 4) *Morte della Vergine*; 5) *Sette opere di Misericordia*; 6) *Giuditta che decapita Oloferne* di Artemisia. Luoghi: A) Parigi, Louvre; B) Roma, Galleria Doria Pamphilj; C) Napoli, Pio Monte della Misericordia; D) Roma, Galleria Colonna; E) Firenze, Gallerie degli Uffizi; F) Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

18. ●● Su una carta muta dell'Italia e del Mediterraneo centrale colloca le tappe della vita di Caravaggio (Milano, Roma, Napoli, La Valletta, Siracusa, Messina, Porto Ercole) e scrivi accanto a ciascuna un anno e un'opera o un fatto.

19. ●● In quali chiese romane si trovano oggi la *Vocazione di san Matteo*, la *Crocifissione di san Pietro* e la *Madonna dei Pellegrini*? In quale di queste chiese lavorò anche Annibale Carracci?

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura alla *Conversione di san Paolo* della Cappella Cerasi: dati, iconografia (Atti degli Apostoli 9), analisi formale (dove sono la luce, il cavallo, il santo?), funzione, contesto, conservazione.

21. ●● Leggi con la scheda il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci: perché è un'opera di genere? Che cosa ha in comune con il naturalismo di Caravaggio, e che cosa ne prepara il classicismo?

22. ●●● Descrivi la struttura della volta della Galleria Farnese servendoti della Figura 14.2: quanti livelli di finzione vi riconosci? Quali elementi sono scorciati per una veduta dal basso, e quali invece hanno una prospettiva frontale? Perché si parla di «sistema di illusioni»?

23. ●●● Confronta la *Vocazione* e la *Crocifissione di san Pietro*: come costruisce lo spazio Caravaggio? Da dove viene la luce e che cosa illumina? Quale ruolo ha la posizione dello spettatore nella cappella (Figura 14.4)?

Le fonti

24. ●● Bellori, vita di Caravaggio (1672): «non erano in lui, né inventione, né decoro, né disegno, né scienza alcuna della pittura, mentre tolto da gli occhi suoi il modello restavano vacui la mano, e l'ingegno». *a*) Fai la parafrasi in italiano moderno. *b*) Quali opere del capitolo sembrano confermare questo giudizio, e quali lo smentiscono? *c*) Perché il giudizio di Bellori dipende dalla sua teoria dell'«idea»?

25. ●● Baglione (1642) racconta che il pittore Federico Zuccari, davanti alla Cappella Contarelli, disse: «Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione». *a*) Che cosa intende dire Zuccari? *b*) Chi era Baglione e perché la sua testimonianza va letta con prudenza? *c*) Quale legame tra Caravaggio e la pittura veneta e lombarda può spiegare il paragone?

26. ●●● Ovidio, *Metamorfosi* XIII 789–790 (Polifemo canta a Galatea): *Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, / floridior pratis, longa procerior alno*. *a*) Traduci. *b*) Riconosci la figura retorica. *c*) Perché un committente colto come il cardinale Farnese poteva apprezzare un ciclo di storie tratte da Ovidio?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta il soffitto dell'*Aurora* di Guido Reni (1614) con quello di Guercino (1621): come si vede ciascuna scena? Quale anticipa le volte barocche del cap. 15? Puoi aiutarti con uno schizzo a mano libera.

28. ●● La mano di Cristo nella *Vocazione* cita quella di Adamo nella volta della Sistina (cap. 11). Perché Caravaggio, il pittore del «naturale», cita Michelangelo? Che cosa significa la citazione?

29. ●●● Disegna a mano libera la pianta schematica della Cappella Cerasi: altare con la pala di Annibale, le due pareti laterali con le tele di Caravaggio, l'ingresso dalla navata. Segna con frecce le direzioni da cui il visitatore vede le tre opere e spiega perché le tele laterali sono pensate per una veduta di scorcio.

Verso la verifica

30. ●●● Naturalismo e classicismo intorno al 1600: presenta le due poetiche attraverso due opere a scelta, una di Caravaggio e una di Annibale Carracci, e spiega perché la contrapposizione tra le due scuole va in parte ridimensionata (10–15 righe).

31. ●●● Perché alcune pale di Caravaggio furono rifiutate? Spiega il concetto di decoro con almeno due esempi e il ruolo dei collezionisti che le acquistarono (10–15 righe).

32. ●●● Il furto della *Natività* di Palermo: racconta il caso e spiega che cosa significa tutelare un'opera d'arte, dalla sicurezza dei luoghi alle banche dati delle opere rubate (10–15 righe).

PER APPROFONDIRE

- BEL — G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672): le vite di Annibale Carracci e di Caravaggio, da leggere come fonte e come manifesto del classicismo.
- LON — R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*: le pagine su Caravaggio e sulla tradizione lombarda.
- WIB — R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600–1750*: i capitoli su Caravaggio, sui Carracci e sui loro seguaci.
- GOM — E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul Seicento in Italia.

Glossario del capitolo

Accademia degli Incamminati
Scuola privata aperta dai Carracci a Bologna intorno al 1582, dove si studiavano il modello nudo, l'anatomia, la prospettiva e le opere dei grandi maestri.

Caravaggeschi
Pittori che, tra c. 1600 e 1630, adottarono il linguaggio di Caravaggio: fondo scuro, luce laterale, modelli dal vero; tra loro Orazio e Artemisia Gentileschi, Manfredi, Ribera, i pittori di Utrecht.

Chiaroscuro
Resa del volume e del rilievo attraverso il passaggio graduale dalla luce all'ombra.

Classicismo
Poetica che parte dallo studio della natura ma la corregge scegliendone le parti più belle, sull'esempio dell'arte antica e di Raffaello; nel Seicento è la via di Annibale Carracci e dei bolognesi.

Disegno dal vero
Studio di un modello reale che posa davanti all'artista; base comune del naturalismo e del classicismo intorno al 1600.

Erma
Sostegno formato da un pilastro che termina in alto con un busto umano; nella Galleria Farnese le erme sono dipinte come finto stucco.

Idea
Per Bellori, la bellezza perfetta che l'artista forma nella mente scegliendo il meglio della natura (l'«elettione»); fondamento della teoria classicista.

Luce radente
Luce che cade di traverso su una superficie o su un corpo e ne fa risaltare il rilievo con ombre nette.

Luminismo
Uso della luce come principio costruttivo della scena, con contrasti violenti tra zone illuminate e zone in ombra, come in Caravaggio.

Natura morta
Dipinto che ha per soggetto soltanto oggetti inanimati, come fiori, frutta, vasi o strumenti; la *Canestra di frutta* di Caravaggio è uno dei primi esempi autonomi in Italia.

Naturalismo
Poetica che fonda la pittura sull'imitazione diretta della realtà studiata dal vero, compresi i suoi aspetti umili o brutali; nel Seicento è la via di Caravaggio.

Paesaggio ideale
Paesaggio composto secondo regole di equilibrio e armonia, con luoghi non reali ma verosimili, come scena di storie sacre o mitologiche; nasce con Annibale Carracci.

Pittura di genere
Rappresentazione di scene di vita quotidiana con personaggi anonimi, senza un soggetto storico, sacro o mitologico.

Quadro riportato
Dipinto murale, spesso su una volta, che imita un quadro incorniciato, con una prospettiva frontale, come se fosse appeso al soffitto.

Sfondamento
Illusione pittorica per cui un soffitto o una parete sembrano aprirsi su uno spazio o su un cielo al di là della superficie reale; ne è un esempio l'*Aurora* di Guercino nel Casino Ludovisi.

Soluzioni

1. B. Il giubileo del 1600, indetto da Clemente VIII Aldobrandini.

2. C. A Bologna, per iniziativa di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci.

3. D. Gli amori degli dèi, in gran parte dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

4. A. Simone Peterzano, nella cui bottega entrò nel 1584.

5. A. Il santo, con le gambe accavallate e i piedi in primo piano, sembrava privo di decoro; la tela, acquistata da Giustiniani, fu distrutta a Berlino nel 1945.

6. C. L'*Assunzione* di Annibale (olio su tavola); le tele di Caravaggio sono sulle pareti laterali.

7. D. Nel sangue del Battista, a Malta: «f. MichelAn...», dove *f* sta per *fra'*.

8. A. A Porto Ercole, nel luglio 1610, durante il viaggio di ritorno verso Roma.

9. B. L'*Aurora* di Reni si guarda come una tela frontale; quella di Guercino è vista dal basso in un finto sfondamento; Mantegna e Correggio aprono anch'essi illusioni di sotto in su.

10. Traccia: *a*) poetica che fonda la pittura sull'imitazione diretta della realtà studiata dal vero, compresi gli aspetti umili; *b*) poetica che parte dalla natura ma la corregge scegliendo le parti più belle, sul modello degli antichi e di Raffaello; *c*) dipinto murale che imita un quadro incorniciato, con prospettiva frontale, come se fosse appeso alla volta.

11. 1-B; 2-D; 3-C; 4-A.

12. *a*) Falso: è un'accusa di avversari riferita da Bellori («non sapeva uscir fuori dalle cantine»), non un fatto documentato. *b*) Vero. *c*) Falso: sono dipinte, figure di finto stucco in chiaroscuro. *d*) Falso: era una scuola privata dei Carracci a Bologna.

13. Traccia: il chiaroscuro è in generale la resa del volume con il passaggio graduale dalla luce all'ombra; il luminismo è il caso in cui contrasti violenti e una fonte di luce precisa costruiscono la scena e il suo significato. Esempio: la diagonale di luce della *Vocazione*, che parte dall'alto a destra e segue il gesto di Cristo.

14. Traccia: l'«idea» è la bellezza perfetta che il pittore forma nella mente scegliendo il meglio di ciò che vede; l'«elettione» è proprio questa scelta. Per Bellori la pittura deve correggere la natura: Annibale lo fa, Caravaggio, che lavora sul modello, no («senza elettione»). Il giudizio nasce dalla teoria, non solo dalle opere.

15. Traccia: i pittori che negli anni c. 1600–1630 adottarono il linguaggio di Caravaggio (fondo scuro, luce laterale, modelli dal vero). Esempi: Orazio e Artemisia Gentileschi (Roma, Firenze), Bartolomeo Manfredi (Roma), Jusepe de Ribera (Napoli), Hendrick ter Brugghen e Gerrit van Honthorst (Utrecht).

16. Accademia dei Carracci (c. 1582); Cappella Contarelli (1599–1600); uccisione di Tomassoni (1606); *Aurora* di Reni (1614); *Aurora* di Guercino (1621); *Le vite* di Bellori (1672); mostra di Milano (1951); furto della *Natività* (1969). Ordine corretto: Accademia, Contarelli, Tomassoni, Reni, Guercino, Bellori, mostra, furto.

17. 1-D; 2-F; 3-B; 4-A; 5-C; 6-E.

18. Traccia: Milano, 1571 (nascita) e 1584 (bottega di Peterzano); Roma, c. 1592–1606 (Contarelli 1599–1600, Cerasi 1600–1601); Napoli, 1606–1607 (*Sette opere di Misericordia*) e 1609–1610 (agguato al Cerriglio); La Valletta, 1607–1608 (*Decollazione del Battista*); Siracusa, 1608 (*Seppellimento di santa Lucia*); Messina, 1609 (*Resurrezione di Lazzaro*); Porto Ercole, luglio 1610 (morte). Controlla la posizione sulla Figura 14.5.

19. La *Vocazione* è in San Luigi dei Francesi (Cappella Contarelli); la *Crocifissione di san Pietro* in Santa Maria del Popolo (Cappella Cerasi); la *Madonna dei Pellegrini* in Sant'Agostino. Annibale lavorò in Santa Maria del Popolo, con l'*Assunzione* della Cappella Cerasi.

20. Traccia: *dati*: Caravaggio, 1600–1601, olio su tela, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi, parete destra; *iconografia*: Saulo, sulla via di Damasco, è gettato a terra da una luce dal cielo e sente la voce di Cristo; *analisi*: il santo a terra, scorciato, con le braccia aperte, sotto il grande cavallo che occupa quasi tutta la tela; il palafreniere a destra; la luce scende dall'alto e colpisce il santo e il fianco del cavallo, il fondo è buio; nessun Cristo, nessun angelo; *funzione*: tela laterale, vista di scorcio da chi entra; *contesto*: la cappella con la pala di Annibale, i temi della conversione e del martirio dei due apostoli di Roma; *conservazione*: è la seconda versione; la prima, su tavola, è in una collezione privata romana. Bellori la giudicò «senza attione».

21. Traccia: è una scena di vita quotidiana con un personaggio anonimo; il cibo povero, il gesto di mangiare, lo sguardo verso di noi sono studiati dal vero, con pennellata rapida e luce reale: un naturalismo precoce, contemporaneo alle prime ricerche lombarde. Ma nello studio dal vero sistematico dell'Accademia degli Incamminati c'è anche il metodo che Annibale, a Roma, correggerà con lo studio di Raffaello e dell'antico.

22. Traccia: tre livelli (quadri riportati, finte sculture in chiaroscuro, figure «vive» dipinte al naturale). Tutti i quadri, compreso il *Trionfo di Bacco e Arianna* al centro, hanno una prospettiva frontale, come tele appese; sono scorciati per la veduta dal basso le finte sculture e i giovani nudi della cornice. Sistema di illusioni: pittura che imita quadri, sculture e bronzi, e ne fa un insieme ordinato che sembra architettura; prepara le volte barocche.

23. Traccia: in entrambe lo spazio è ridotto al primo piano su un fondo buio; nella *Vocazione* la luce entra dall'alto a destra, segue il gesto di Cristo e colpisce i volti del gruppo; nella *Crocifissione* illumina i corpi in diagonale, il santo e la schiena degli uomini che sollevano la croce. Le tele laterali delle cappelle si vedono di scorcio entrando: Caravaggio tiene conto della direzione della luce reale e della posizione dello spettatore.

24. Parafrasi: «in lui non c'erano né invenzione, né decoro, né disegno, né alcuna conoscenza della pittura, perché, quando il modello gli veniva tolto dagli occhi, la mano e l'ingegno restavano vuoti». Traccia: sembrano confermarlo il primo *San Matteo e l'angelo* e la *Morte della Vergine*, rifiutati per mancanza di decoro; lo smentiscono la composizione meditata della *Vocazione*, le citazioni di Michelangelo, le grandi pale napoletane e maltesi. Il giudizio dipende dalla teoria di Bellori: senza «idea» e senza scelta non c'è vera arte.

25. Traccia: *a*) che la novità è solo apparente: la luce, il colore e le figure in abiti moderni vengono da Giorgione e dalla pittura veneta; *b*) Baglione era un pittore rivale di Caravaggio, che lo portò in tribunale nel 1603: la scelta di riferire un giudizio sprezzante non è neutrale; *c*) la formazione lombarda con Peterzano, che si firmava allievo di Tiziano, e la tradizione del colore e del dal vero di Savoldo, Moretto, Lotto.

26. Traduzione della redazione: «Galatea, più candida del petalo del ligustro bianco come la neve, più fiorita dei prati, più slanciata dell'alto ontano». Figura retorica: una serie di paragoni (comparativi di maggioranza) in parallelo, con omoteleuto *candidior / floridior / procerior* e iperbole: il catalogo di lodi tipico del canto pastorale; si accettano «comparazione», «parallelismo» o «omoteleuto». Traccia: il cardinale e la sua cerchia leggevano Ovidio; gli amori degli dèi erano un tema adatto a una sala privata di rappresentanza, che esibiva cultura antica, accanto alle statue della collezione Farnese.

27. Traccia: Reni dipinge un quadro riportato, da guardare come una tela frontale; Guercino, con le quadrature di Agostino Tassi, rappresenta il carro visto dal basso in un cielo che sembra aprirsi sopra la sala. È Guercino ad anticipare gli sfondamenti delle volte barocche (Pietro da Cortona, Baciccio, Pozzo).

28. Traccia: Caravaggio non è il copista ingenuo descritto dalle fonti ostili: conosce e cita i grandi maestri. La mano di Adamo, che riceve la vita dal Creatore, diventa quella di Cristo che chiama Matteo: Cristo è il nuovo Adamo, la vocazione una nuova creazione. La citazione dà al gesto quotidiano un significato teologico.

29. Traccia: rettangolo aperto verso la navata; sul fondo l'altare con l'*Assunzione*; a sinistra la *Crocifissione di san Pietro*, a destra la *Conversione di san Paolo*. Il visitatore, fermo all'ingresso, vede la pala frontale e le due tele laterali di scorcio; per questo Caravaggio dispone le diagonali principali verso l'altare e lo spettatore (confronta la Figura 14.4).

30. Traccia: definire naturalismo e classicismo; un'opera di Caravaggio (es. *Vocazione*: modello dal vero, luce simbolica, abiti contemporanei) e una di Annibale (es. volta Farnese o *Fuga in Egitto*: bellezza scelta, ordine, antico e Raffaello); ridimensionare: entrambi partono dal dal vero contro la maniera; lavorano insieme nella Cappella Cerasi, per gli stessi collezionisti; la contrapposizione è in buona parte di Bellori.

31. Traccia: il decoro è la convenienza tra soggetto, personaggi, luogo e funzione; esempi: il primo *San Matteo e l'angelo* (gambe accavallate, piedi esposti), la *Morte della Vergine* (corpo gonfio, gambe scoperte), la *Madonna dei Pellegrini* («schiamazzo» per i piedi sporchi). Le tele rifiutate furono subito comprate da Giustiniani o dal duca di Mantova su consiglio di Rubens: ciò che era inadatto all'altare era ammirato in galleria.

32. Traccia: furto nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1969 nell'Oratorio di San Lorenzo; tela tagliata dalla cornice, mai ritrovata; ipotesi sul ruolo della mafia, non provate. Tutelare significa anche: sicurezza dei luoghi (oratori e chiese poco sorvegliati), documentazione fotografica e catalogazione, banca dati delle opere rubate del Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (nato come reparto specializzato nel 1969), cooperazione internazionale; dal 2015 una riproduzione ricorda l'opera sul posto.