CAPITOLO

7

I Carracci, Caravaggio e la pittura del Seicento

Una luce che entra da un lato, una mano tesa, un uomo che alza gli occhi dal tavolo: bastano a raccontare una vita che cambia.

OBIETTIVI

1. Spiegare in che modo i Carracci e Caravaggio rispondono, con un ritorno alla natura, alla crisi della maniera e alle richieste della Controriforma.
2. Descrivere il programma dell'Accademia degli Incamminati e l'impaginazione della volta della Galleria Farnese, distinguendo il quadro riportato dallo sfondato.
3. Riconoscere le novità di Caravaggio (modello dal vero, tipi popolari, luce come racconto, fondo scuro, tecnica) nelle tele delle cappelle Contarelli e Cerasi.
4. Collocare nel tempo e nello spazio la vita e le opere di Caravaggio e la diffusione del caravaggismo, con Artemisia Gentileschi.
5. Leggere con gli strumenti della prospettiva lo spazio di *Las Meninas* e confrontare la pittura di corte con quella dell'Olanda di Rembrandt e Vermeer.

INDICE DEL CAPITOLO

7.1 I Carracci e la riforma della pittura a Bologna 2
7.2 Caravaggio: dalla Lombardia a Roma 6
7.3 Le grandi tele per le chiese di Roma 7
7.4 Le novità di Caravaggio 10
7.5 Gli ultimi anni e il caravaggismo 14
7.6 La pittura europea del Seicento 16

Disegno e Storia dell'arte 4 · Parte III · Il Seicento · versione 1.0
Capitolo 7: I Carracci, Caravaggio e la pittura del Seicento · pagine 189–216 del volume completo · estratto per lo studio

Alla fine del Cinquecento, a Roma, un pittore che voleva farsi strada doveva saper dipingere «alla maniera» dei grandi: figure eleganti, pose studiate, colori raffinati, citazioni di Michelangelo e di Raffaello. Nel vol. 3, cap. 14, hai visto come questa maniera, nata dall'ammirazione per i maestri, fosse diventata con il tempo un repertorio di formule, e come la Chiesa della Controriforma chiedesse invece alle immagini sacre **chiarezza** e **decoro**: storie leggibili, che commuovessero i fedeli e li guidassero alla devozione.

Tra il 1580 e il 1610 arrivano due risposte, diverse ma con un punto in comune: entrambe tornano alla **natura**, cioè all'osservazione diretta della realtà. La prima viene da Bologna, da una famiglia di pittori, i **Carracci**, che fondano una scuola e propongono di unire lo studio dal vero con lo studio dei grandi maestri. La seconda viene da un giovane lombardo arrivato a Roma quasi senza nome, **Caravaggio**, che dipinge santi e apostoli con il volto e le mani della gente comune e affida il racconto a una luce violenta che taglia il buio. Da queste due strade nasce gran parte della pittura del Seicento, in Italia e in Europa: lo vedrai nell'ultima parte del capitolo, con Rubens, Velázquez, Rembrandt e Vermeer.

Molte delle opere di questo capitolo sono ancora nelle chiese per cui furono dipinte, a Roma, a Napoli, a Malta, in Sicilia: è il caso più semplice di **approccio diretto all'opera**, perché basta entrare. La Tabella 7.1, alla fine del capitolo, dice dove si trova ciascuna.

7.1 I Carracci e la riforma della pittura a Bologna

7.1.1 Una famiglia, una bottega, un'accademia

I Carracci sono tre: **Ludovico** (1555–1619) e i suoi cugini più giovani, i fratelli **Agostino** (1557–1602) e **Annibale** (1560–1609). Lavorano a Bologna, la seconda città dello Stato della Chiesa, sede di un'antica università e di una ricca committenza nobile ed ecclesiastica. Nei primi anni lavorano insieme, tanto che per alcuni affreschi, come le storie di Giasone dipinte nei saloni di Palazzo Fava intorno al 1584, è difficile distinguere le mani dei tre.

Intorno al 1582 i Carracci aprono nella loro casa una scuola, che prende poi il nome di **Accademia degli Incamminati**: cioè di coloro che sono «in cammino», che si sono messi sulla strada giusta. Non è un'accademia nel senso moderno, con professori e diplomi, ma un luogo dove i giovani pittori disegnano insieme. Le sue regole sono due. La prima: **disegnare dal vero**, dal modello vivo, dagli animali, dagli oggetti, anche dalle persone incontrate per strada, invece di copiare le figure di altri pittori. La seconda: **studiare i grandi maestri** del Cinquecento, ma scegliendo bene: il colore e la luce morbida di Correggio e dei veneziani, Tiziano e Veronese, insieme al disegno e alla composizione di Raffaello. Nella bottega si discute anche di anatomia e di

prospettiva, e si disegna moltissimo: dei Carracci ci sono rimasti migliaia di disegni, molti dei quali sono rapidi schizzi di vita quotidiana.

È un programma che oggi chiameremmo «di sintesi»: l'arte nasce dall'incontro tra l'osservazione della natura e la lezione dei maestri, che insegnano a scegliere e a ordinare ciò che si vede. È la stessa idea di **naturale** e di **ideale** insieme che avevi trovato in Raffaello (vol. 3, cap. 13), ma raggiunta con un metodo, e quindi trasmissibile: per questo dalla scuola dei Carracci esce una generazione intera di pittori.

7.1.2 Il Mangiafagioli: la pittura di genere

Negli stessi anni Annibale dipinge alcune scene che nessun pittore «alla maniera» avrebbe considerato degne di un quadro. Il *Mangiafagioli* (c. 1583–1585, olio su tela; Roma, Galleria Colonna) mostra un contadino seduto a un tavolo povero, con una scodella di fagioli, il pane, dei cipollotti e un bicchiere di vino: ha il cucchiaio a mezz'aria e alza gli occhi verso di noi, come se lo avessimo disturbato. La pennellata è rapida, i colori sono quelli di una cucina: bruni, bianchi, ocra. Non c'è una storia sacra né un mito: c'è un uomo che mangia.

Sono quadri di **pittura di genere**, cioè scene della vita quotidiana di persone comuni, senza un soggetto storico, religioso o mitologico. Nei Paesi Bassi questo tipo di pittura aveva già una tradizione nel Cinquecento; in Italia Annibale è tra i primi a trattarlo con tanta immediatezza. Il genere avrà una grande fortuna nel Seicento, soprattutto in Olanda, come vedrai alla fine del capitolo.

7.1.3 A Roma: la Galleria Farnese

Nel 1595 Annibale viene chiamato a Roma dal cardinale **Odoardo Farnese**, figlio del duca di Parma Alessandro Farnese e discendente di papa Paolo III, per decorare alcune sale del palazzo di famiglia, il grande **Palazzo Farnese** iniziato da Antonio da Sangallo il Giovane, al quale lavorò anche Michelangelo (vol. 3, cap. 12). Dopo una sala più piccola, il *Camerino*, dal 1597 Annibale lavora alla volta della **Galleria**, una lunga sala di rappresentanza destinata a ospitare le statue antiche della collezione Farnese. Lo aiuta il fratello Agostino, che lascia però Roma intorno al 1600; la volta è compiuta intorno al 1600–1601, mentre le pareti sono dipinte negli anni seguenti, con l'aiuto degli allievi.

Il tema sono gli **amori degli dei**, tratti in gran parte dalle *Metamorfosi* di Ovidio: un soggetto profano e lieto, adatto alla sala in cui un cardinale riceveva i suoi ospiti. Al centro della volta c'è il *Trionfo di Bacco e Arianna*, un corteo festoso di satiri, ninfe e animali che accompagna i carri dei due sposi.

Ma la vera invenzione della Galleria è il modo in cui le scene sono disposte (Figura 7.1). Annibale finge sulla volta a botte un'intera architettura: cornici, erme e telamoni che sembrano di stucco, medaglioni che sembrano di bronzo, giovani nudi seduti sulle cornici che ricordano gli *ignudi* della volta Sistina di Michelangelo. Dentro questa struttura dipinta le storie non sono affreschi aperti verso il cielo, ma **quadri riportati**: scene dipinte come se fossero quadri da caval-

letto, con la loro cornice, appesi o appoggiati sulla volta. Ogni quadro ha la sua prospettiva «normale», pensata per uno spettatore che lo guarda di fronte, e non dal basso. Solo ai quattro angoli la finta architettura si apre e lascia vedere il cielo.

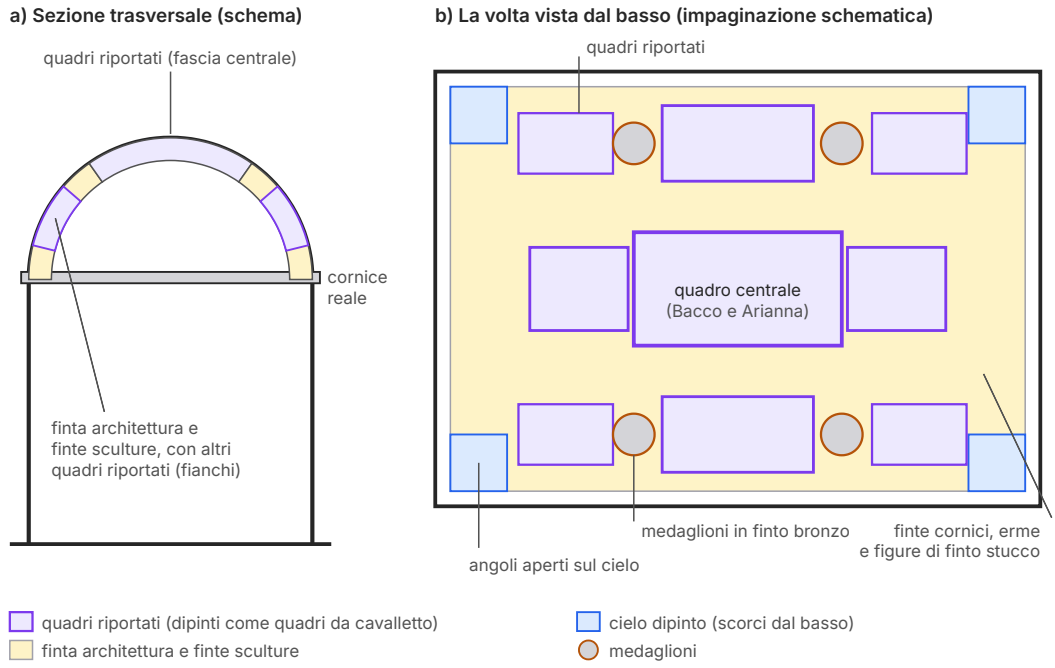


Figura 7.1 La volta della Galleria Farnese a Roma (Annibale Carracci, dal 1597): schema dell'impaginazione. a) In sezione: la volta a botte si imposta sulla cornice reale; la finta architettura e le finte sculture partono dalla cornice e incorniciano i quadri riportati, disposti nella fascia centrale e sui fianchi. b) La volta vista dal basso: al centro il *Trionfo di Bacco e Arianna*, attorno i quadri riportati, i medaglioni, le figure di finto stucco e, agli angoli, le aperture sul cielo.

Il risultato è un gioco su più livelli di realtà: le figure «vere» (gli ignudi che sembrano vivi), le figure «di pietra» o «di bronzo» (le sculture finte) e le figure «dipinte» (dentro i quadri riportati). Lo spettatore, alzando gli occhi, deve riconoscere quale livello sta guardando, e ne ricava un piacere intellettuale. È una soluzione che Annibale prende da Michelangelo e da Raffaello, che sulla volta della Loggia di Psiche alla Farnesina aveva finto due grandi arazzi, ma la porta a una complessità nuova. Per un secolo la volta Farnese sarà il modello di riferimento per chi doveva decorare un soffitto in modo «classico», cioè ordinato e leggibile. Il palazzo è oggi sede dell'Ambasciata di Francia e la Galleria si può visitare su prenotazione.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere un soffitto: quadro riportato o sfondato? Davanti a un soffitto dipinto la prima domanda da porsi è: le figure sono pensate per essere viste di fronte o dal basso?

- **Quadro riportato.** La scena ha una cornice e una prospettiva «da parete»: l'orizzonte è all'altezza degli occhi delle figure, i personaggi stanno in piedi su un terreno, come in un quadro appeso. Se si fotografasse il soffitto e si raddrizzasse la foto, sembrerebbe un normale dipinto. Esempio: il *Trionfo di Bacco e Arianna* nella Galleria Farnese.
- **Sfondato, o veduta *di sotto in su*.** La pittura finge che il soffitto si apra verso il cielo: le figure sono scorciate dal basso, se ne vedono le piante dei piedi, le architetture salgono verso un punto di fuga al centro della volta. È la soluzione di Mantegna nella Camera degli Sposi e di Correggio nella cupola del Duomo di Parma (vol. 3, capp. 9 e 14).
- **Il confronto.** Nel 1614 Guido Reni dipinge l'*Aurora* sul soffitto del Casino Pallavicini Rospigliosi a Roma come un quadro riportato; nel 1621 Guercino dipinge un'altra *Aurora*, nel Casino Ludovisi, come uno sfondato, con le architetture finte di Agostino Tassi che salgono verso il cielo. Stesso soggetto, a pochi anni di distanza: due modi opposti di intendere un soffitto. Il secondo porterà alle grandi volte barocche del cap. 9.

7.1.4 La scuola bolognese e la linea classicista

Gli allievi dei Carracci dominano la pittura italiana della prima metà del Seicento. **Guido Reni** (1575–1642) è il pittore della bellezza ideale: figure dalle forme perfette, colori chiari e luminosi, gesti composti, come nella grande *Strage degli innocenti* (1611, olio su tela; Bologna, Pinacoteca Nazionale), dove l'orrore dell'episodio è trattenuto in una composizione di rigoroso equilibrio. **Domenichino** (Domenico Zampieri, 1581–1641) cerca la chiarezza del racconto e la limpidezza dei paesaggi, come nella *Caccia di Diana* (1616–1617, olio su tela; Roma, Galleria Borghese). **Guercino** (Giovanni Francesco Barbieri, 1591–1666), da Cento, parte invece da una pittura di luci e ombre forti e di colore caldo, vicina ai veneziani, e solo più tardi si avvicina al linguaggio classico di Reni.

Da questa scuola nasce quella che gli storici chiamano la **linea classicista** del Seicento: una pittura che guarda a Raffaello e all'antico, cerca l'equilibrio della composizione, la chiarezza del racconto e la bellezza ideale. Il suo rappresentante più rigoroso è un francese, **Nicolas Poussin** (1594–1665), che dal 1624 vive quasi sempre a Roma e dipinge storie antiche e sacre come se fossero rilievi classici. La teoria di questa linea la scriverà nel 1672 **Giovan Pietro Bellori** nelle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*: per Bellori l'artista deve partire dalla natura, ma correggerla secondo un'«idea» di bellezza che ha nella mente, scegliendo il meglio e scartando i difetti. In questo racconto Annibale Carracci è il pittore che ha salvato la pittura dalla decadenza della maniera; e, come vedremo, Caravaggio è quello che ha copiato la natura senza sceglierla.

7.2 Caravaggio: dalla Lombardia a Roma

7.2.1 Un pittore lombardo

Michelangelo Merisi, detto **Caravaggio** dal paese della sua famiglia, vicino a Bergamo, nasce a Milano nel 1571 e muore a Porto Ercole, sulla costa toscana, nel 1610: ha trentotto anni. La sua vita è breve e movimentata, e la Figura 7.5 ne segue le tappe; molte date delle sue opere sono approssimative, perché i documenti sono pochi, e le daremo con «c.».

Nel 1584 Caravaggio entra a bottega a Milano presso il pittore **Simone Peterzano**, che si firmava allievo di Tiziano. La sua formazione è quindi lombarda, e la cosa conta. Nella pittura della Lombardia e del Veneto di terraferma del Cinquecento, in pittori come Savoldo, Moretto, Moroni e Lotto, c'era un'attenzione particolare alla realtà quotidiana, ai volti veri, agli oggetti, e a effetti di luce notturna e di lume artificiale. La critica del Novecento, a partire da Roberto Longhi, ha riconosciuto in questi pittori le premesse dell'arte di Caravaggio.

Arriva a Roma nei primi anni Novanta del Cinquecento (la data esatta è discussa). Secondo i primi biografi lavora per qualche tempo nella bottega del pittore più alla moda del momento, Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, dove gli fanno dipingere fiori e frutta. Sono di questi anni il *Bacchino malato* (c. 1593–1594, olio su tela) e il *Ragazzo con canestra di frutta*, oggi entrambi nella Galleria Borghese: mezze figure di giovani, dipinte dal vero contro un fondo chiaro, con frutti e foglie resi con una precisione che nessuno, a Roma, aveva mai dedicato a una mela o a un grappolo d'uva. Secondo una tradizione antica il *Bacchino*, dal volto pallido e dalle labbra livide, sarebbe un autoritratto, dipinto guardandosi allo specchio.

7.2.2 Il cardinal Del Monte e la natura morta

La svolta arriva quando Caravaggio entra al servizio del cardinale **Francesco Maria Del Monte**, che abita a Palazzo Madama, a pochi passi da San Luigi dei Francesi (Figura 7.2). Del Monte è un uomo colto, appassionato di musica e di scienza (suo fratello, il matematico Guidobaldo, è stato amico e protettore del giovane Galileo): per lui e per la sua cerchia Caravaggio dipinge quadri da collezione, musici, giovani in costume, scene di vita come la *Buona ventura* (Roma, Musei Capitolini), in cui una zingara legge la mano a un giovane e intanto gli sfila l'anello.

A questi anni appartiene anche la *Canestra di frutta* (c. 1597–1600, olio su tela; Milano, Pinacoteca Ambrosiana), che il cardinale **Federico Borromeo** possedeva e lasciò all'Ambrosiana da lui fondata. È considerata uno dei primi esempi italiani di **natura morta**, cioè di un dipinto che ha come unico soggetto oggetti inanimati: frutti, fiori, cibi, strumenti. Il cesto sporge appena dal bordo di un ripiano, all'altezza dei nostri occhi, contro un fondo chiaro e uniforme; la frutta non è perfetta: una mela ha il buco di un verme, alcune foglie sono secche e accartocciate. Il cesto di vimini è dipinto con la stessa serietà che si dedicherebbe a un volto. Secondo una testimonianza antica, Caravaggio diceva che gli costava tanta fattura un quadro di fiori quanto uno

di figure: un'affermazione che rovescia la gerarchia dei generi del tempo, nella quale la natura morta stava all'ultimo gradino e la pittura di storia al primo.

Al tempo di Del Monte risalgono anche le prime opere sacre per collezionisti privati, come il *Riposo durante la fuga in Egitto* (c. 1597, olio su tela; Roma, Galleria Doria Pamphilj), dove un angelo visto di spalle suona il violino per la Madonna addormentata, mentre Giuseppe gli regge lo spartito, e la *Giuditta e Oloferne* (c. 1599, olio su tela; Roma, Palazzo Barberini – Gallerie Nazionali di Arte Antica). Ma il passo decisivo è la prima commissione pubblica.

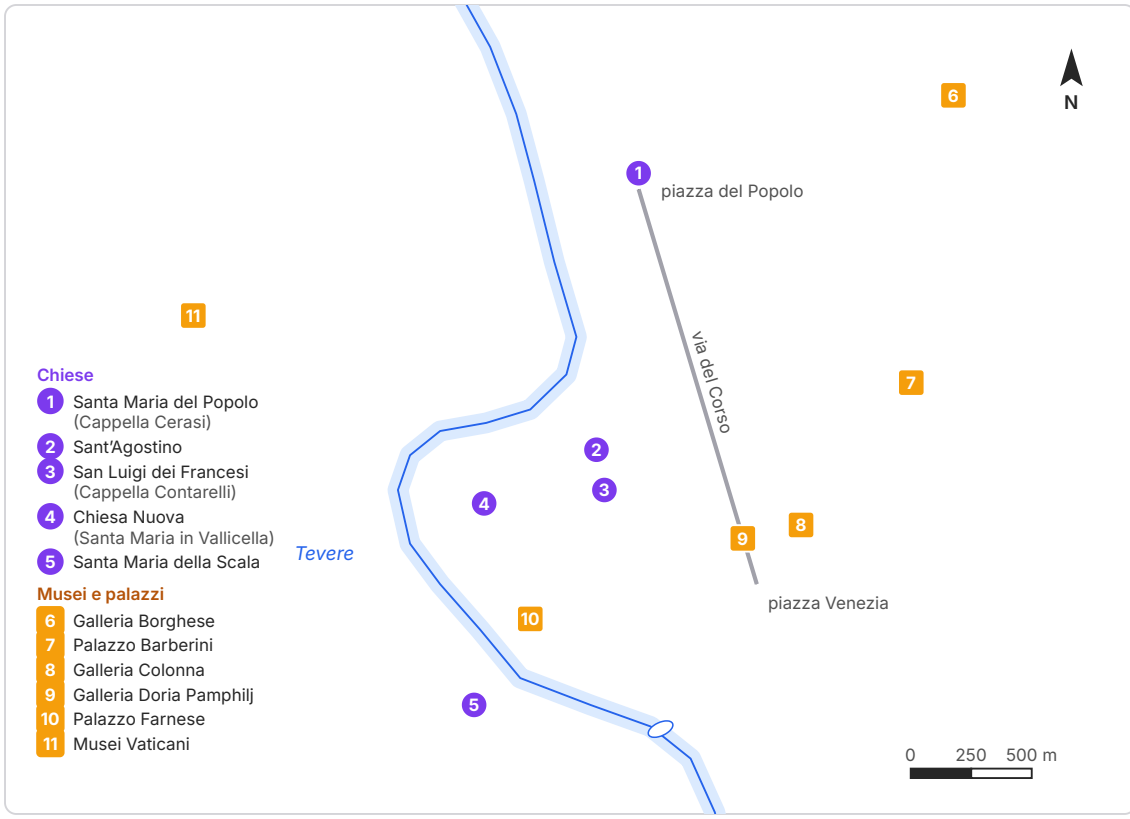


Figura 7.2 La Roma di Caravaggio: le chiese e le collezioni del capitolo (carta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche, con un'incertezza di qualche decina di metri). Le chiese conservano ancora le opere nel luogo per cui furono dipinte, tranne la Chiesa Nuova (la *Deposizione* è nei Musei Vaticani) e Santa Maria della Scala (la *Morte della Vergine* è al Louvre).

7.3 Le grandi tele per le chiese di Roma

7.3.1 La Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi

San Luigi dei Francesi è la chiesa nazionale dei francesi a Roma. In una cappella della navata sinistra, vicino all'altare maggiore, il cardinale francese Matthieu Cointrel (italianizzato in Conta-

relli), morto nel 1585, aveva lasciato il denaro per un ciclo di storie di san Matteo, il suo santo patrono. Dopo anni di ritardi, nel 1599 i lavori sono affidati a Caravaggio: due grandi tele per le pareti laterali, la *Vocazione di san Matteo* e il *Martirio di san Matteo*, collocate nell'estate del 1600 (olio su tela). È la sua prima opera pubblica, in una chiesa frequentatissima, e lo rende famoso in pochi mesi.

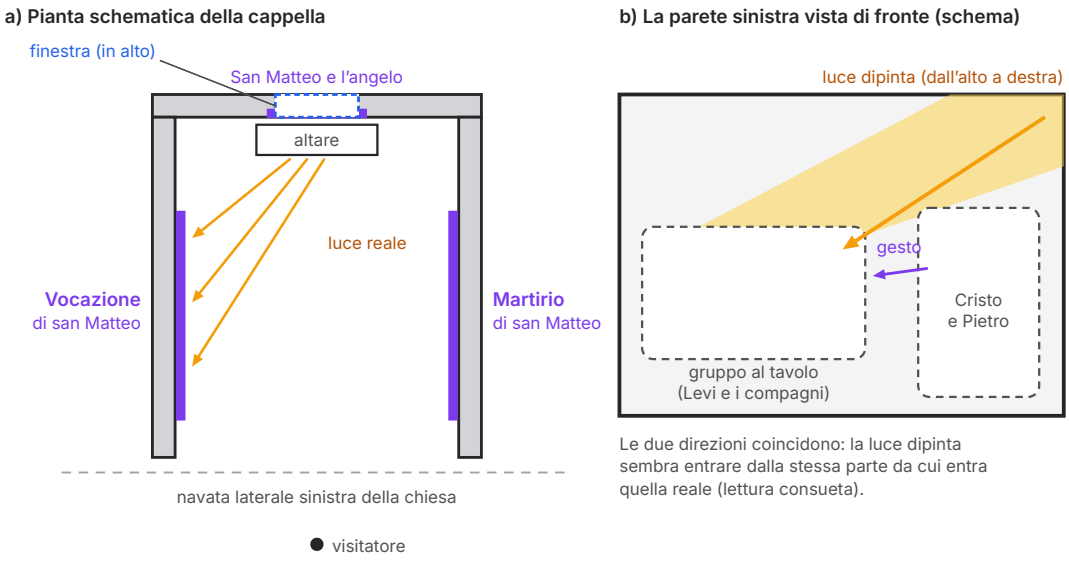


Figura 7.3 La Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (schema, non in scala). a) La disposizione delle tre tele: la *Vocazione* a sinistra, il *Martirio* a destra, *San Matteo e l'angelo* sull'altare; la finestra è in alto, sopra l'altare. b) Lo schema della *Vocazione*, per masse: il gruppo al tavolo, Cristo e Pietro, la direzione della luce dipinta. La corrispondenza tra luce reale e luce dipinta è la lettura che ne danno di solito gli studiosi.

La **Vocazione** racconta il momento in cui Gesù, passando, vede un esattore delle tasse, Levi, seduto al banco delle imposte, e gli dice: «Seguimi»; Levi si alza e lo segue, e diventa l'apostolo Matteo. Caravaggio ambienta l'episodio in una stanza spoglia del suo tempo: attorno a un tavolo siedono alcuni uomini vestiti alla moda di fine Cinquecento, con cappelli piumati e spade, intenti a contare monete. Da destra entrano Cristo e Pietro, quasi in ombra; Cristo tende il braccio e la mano, con un gesto che molti hanno avvicinato a quello di Dio nella *Creazione di Adamo* di Michelangelo. Sopra di loro, una luce forte entra dall'alto a destra, attraversa la stanza in diagonale e colpisce i volti degli uomini al tavolo. Uno di loro, barbuto, porta la mano al petto come per dire: «Io?». Quale dei personaggi sia Matteo è discusso: la lettura più diffusa lo riconosce nell'uomo barbuto; un'altra nel giovane chino sulle monete, all'estremità del tavolo.

La luce non è soltanto un effetto. È il segno visibile della chiamata: entra con Cristo, dalla stessa parte, e raggiunge Matteo prima ancora delle parole. Come mostra la Figura 7.3, la sua direzione coincide, secondo la lettura consueta, con quella della luce reale che entra nella cap-

pella dalla finestra in alto, sopra l'altare: chi guarda il quadro ha l'impressione che lo stesso lume illumini la cappella e la stanza dipinta, e che la scena accada lì, a pochi passi.

Il **Martirio**, sulla parete opposta, è invece una scena concitata: un carnefice seminudo, al centro, sta per colpire il santo caduto a terra davanti all'altare; attorno, i presenti fuggono in tutte le direzioni, in una composizione a raggiera; in alto un angelo, sporgendosi da una nuvola, porge a Matteo la palma del martirio. Tra le figure che fuggono, sullo sfondo a sinistra, un uomo barbuto si volta a guardare: per molti studiosi è un autoritratto di Caravaggio.

Nel 1602 Caravaggio dipinge anche la **pala d'altare**, cioè il dipinto collocato sopra l'altare: *San Matteo e l'angelo*. La prima versione non piacque e fu sostituita da una seconda, quella che si vede oggi nella cappella, in cui un angelo in volo detta al santo il Vangelo.

APPROFONDIMENTO

Il primo *San Matteo e l'angelo*: un quadro perduto. Nella prima versione della pala, rifiutata, san Matteo era un uomo anziano dall'aria rustica, con le gambe accavallate e i piedi nudi sporgenti verso lo spettatore, e l'angelo gli guidava la mano sul libro come si fa con chi impara a scrivere. Secondo i biografi del Seicento i preti la giudicarono priva di decoro. La tela fu acquistata dal marchese Vincenzo Giustiniani, uno dei grandi collezionisti di Caravaggio, e nell'Ottocento passò ai musei di Berlino. Nel 1945, alla fine della Seconda guerra mondiale, andò distrutta a Berlino insieme ad altri dipinti che vi erano stati messi al riparo. Oggi la conosciamo solo dalle fotografie in bianco e nero: un esempio di come la guerra abbia cancellato una parte del patrimonio, e del perché la sua tutela sia anche un dovere civile (art. 9 della Costituzione).

7.3.2 La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo

Nel settembre del 1600 Tiberio Cerasi, tesoriere generale della Camera Apostolica, commissiona a Caravaggio due tele per la sua cappella in **Santa Maria del Popolo**, la chiesa che si apre sulla piazza d'ingresso a Roma da nord: la *Conversione di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro* (1600–1601, olio su tela). Una prima versione della *Conversione*, dipinta su tavola, non fu collocata nella cappella e si trova oggi in una collezione privata romana. La cappella è stretta, e le due tele si guardano da vicino, ai lati dell'altare; si vedono di scorcio entrando, ed è proprio a questo punto di vista obliquo che Caravaggio pensa le sue composizioni.

Nella **Conversione di san Paolo** il futuro apostolo, Saulo, è caduto da cavallo sulla via di Damasco, accecato da una luce che viene dal cielo. Non c'è il cielo aperto, non c'è Cristo che appare tra le nuvole, come nelle versioni tradizionali dello stesso soggetto: ci sono soltanto Saulo, a terra, con le braccia aperte e gli occhi chiusi, un anziano palafreniere e un grande cavallo pezzato che occupa quasi tutto il quadro e alza con cautela lo zoccolo per non calpestarlo. Il miracolo è tutto nella luce, che investe il corpo di Saulo e il fianco dell'animale. Nella **Crocifissione di san Pietro** tre uomini faticano per sollevare la croce su cui l'apostolo è stato inchiodato a testa in giù: la croce forma una diagonale, il corpo anziano del santo è pesante, uno dei carnefi-

ci, chinato, mostra allo spettatore le piante dei piedi sporche. È un martirio raccontato come un lavoro faticoso, senza eroismo.

Sull'altare della stessa cappella c'è l'*Assunzione della Vergine* di **Annibale Carracci**, dipinta negli stessi mesi: un raro caso in cui le due risposte del capitolo stanno l'una accanto all'altra. Nell'*Assunzione* di Annibale, i colori sono chiari e squillanti, le figure classicamente composte, la luce diffusa; nelle tele di Caravaggio, ai lati, dominano il buio, le figure del popolo e la luce che arriva da un punto solo.

7.3.3 Altre tele per le chiese: successi e rifiuti

Negli anni seguenti Caravaggio dipinge altre pale d'altare per le chiese romane. Per la Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), la chiesa degli Oratoriani di san Filippo Neri, dipinge la *Deposizione* (1602–1604, olio su tela; oggi nella Pinacoteca Vaticana): il corpo di Cristo è calato verso la pietra del sepolcro, che sporge verso di noi come un altare, quasi a offrire il corpo ai fedeli. Per la chiesa di Sant'Agostino dipinge la *Madonna dei Pellegrini* (o *di Loreto*, c. 1604–1606, olio su tela), ancora nella sua cappella: la Vergine, con il Bambino in braccio, si affaccia sulla soglia di una casa qualunque davanti a due pellegrini inginocchiati, poveri, con i piedi nudi e sporchi rivolti verso lo spettatore.

Non tutte le commissioni vanno bene. La *Morte della Vergine* (c. 1601–1606, olio su tela; Parigi, Musée du Louvre), destinata alla chiesa di Santa Maria della Scala in Trastevere, fu rifiutata dai frati carmelitani che officiavano la chiesa: secondo le fonti, la figura della Madonna morta, distesa, con il ventre gonfio e i piedi scoperti, apparve priva del decoro richiesto. Fu acquistata dal duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, su consiglio del giovane Rubens, che lavorava allora per lui; prima di partire per Mantova fu esposta per breve tempo a Roma, e molti pittori vennero a vederla. Anche la *Madonna dei Palafrenieri* (1605–1606, olio su tela; Roma, Galleria Borghese), dipinta per un altare in San Pietro, vi rimase pochissimo e passò nella collezione del cardinale Scipione Borghese.

Questi rifiuti si spiegano con le norme del Concilio di Trento sul decoro delle immagini sacre (vol. 3, cap. 14), più che con uno scandalo personale. E vanno messi accanto a un fatto che spesso si dimentica: le opere rifiutate dalle chiese furono subito comprate, a caro prezzo, dai più raffinati collezionisti del tempo, cardinali e principi. Caravaggio era, in quegli anni, uno dei pittori più cercati di Roma.

7.4 Le novità di Caravaggio

7.4.1 Il modello dal vero e la luce

Che cosa c'era di tanto nuovo nella pittura di Caravaggio? Le fonti del Seicento, amici e nemici, sono d'accordo su alcuni punti, e i restauri e le indagini scientifiche degli ultimi decenni li hanno confermati.

La prima novità è il **modello dal vero**: Caravaggio dipinge direttamente davanti a persone in posa, e le stesse persone, riconoscibili, tornano in quadri diversi. Non inventa figure ideali partendo dalle statue antiche o dai maestri; prende i suoi santi, le sue Madonne, i suoi apostoli tra la gente che conosce: popolani, garzoni, donne del quartiere. Per questo i suoi personaggi sacri hanno rughe, mani callose, piedi sporchi, vestiti logori. È questo il **naturalismo** caravaggesco: la scelta di rappresentare la realtà così come si presenta, senza correggerla secondo un ideale di bellezza.

La seconda novità è la **luce**. Le figure emergono da un **fondo scuro**, spesso quasi nero, colpite da un fascio di luce che viene da una sola direzione, di solito dall'alto e di lato, come da una finestra alta o da un lucernario in una stanza buia. Le parti illuminate risaltano con forza, quelle in ombra si perdono nel buio. È un uso estremo del **chiaroscuro**, cioè della modulazione di luce e ombra per dare rilievo ai corpi; per questa forma intensa, con contrasti forti e ombre profonde, si parla anche di **luminismo** e, con un termine che insiste sul buio dei fondi, di *tenebrismo*. Ma la luce di Caravaggio non serve solo a modellare le forme: è un mezzo del racconto. Sceglie che cosa mostrare e che cosa nascondere, guida l'occhio verso il punto essenziale della storia (un gesto, un volto, una mano) e, nelle scene sacre, diventa il segno del divino che irrompe nella vita quotidiana, come nella *Vocazione* o nella *Conversione*.

Bellori racconta che Caravaggio faceva posare i modelli in una stanza chiusa e buia, illuminata da un lume alto che scendeva quasi a piombo sulla parte principale dei corpi. Che si tratti o no di una descrizione esatta, gli effetti sono quelli che hai studiato nella teoria delle ombre: una sorgente vicina e alta proietta ombre brevi e nette, e ogni ombra portata è orientata dalla posizione della sorgente.

COLLEGAMENTI

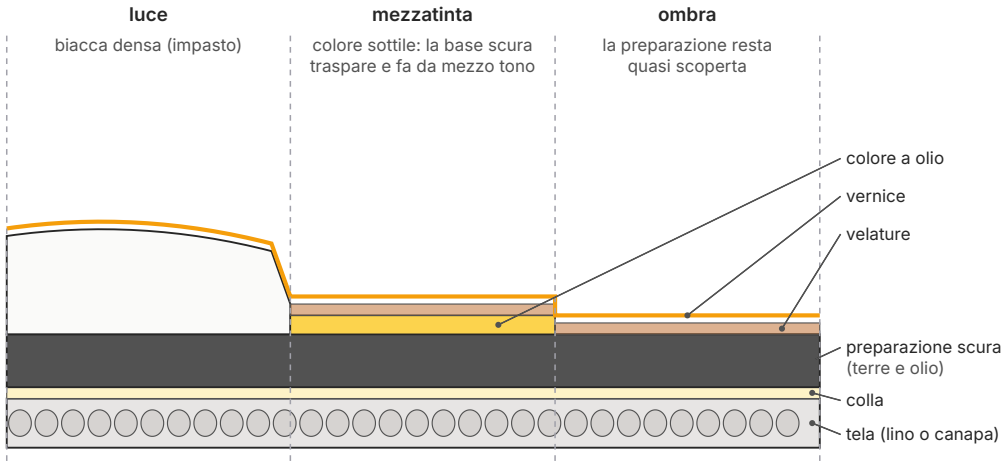
Disegno e fisica: la luce da una sola sorgente. Nel cap. 3 costruisci le ombre in prospettiva con una sorgente propria L e il suo piede L': le ombre dei segmenti verticali partono dal loro piede e si allontanano lungo rette che passano per L', e la loro lunghezza si trova con i triangoli simili. Un pittore come Caravaggio non costruisce le ombre geometricamente, ma ne rispetta la logica: in un suo quadro si può spesso ritrovare, dalla direzione delle ombre portate e dalla posizione dei lumi sui volti, da dove viene la luce. Se la sorgente è alta, le ombre sono corte; se è bassa, come nelle scene a lume di candela dei pittori caravaggeschi, sono lunghe e radenti. E lo studio della percezione visiva spiega perché il fondo scuro fa sembrare più luminose le parti illuminate: la nostra percezione della luminosità di una superficie dipende dal contrasto con ciò che le sta attorno.

7.4.2 Dipingere senza disegni?

La terza novità riguarda il modo di lavorare. Per i pittori del Rinascimento e per i Carracci ogni figura nasceva da una lunga serie di disegni: schizzi, studi dal vero, cartoni. Di Caravaggio, invece, non ci sono pervenuti disegni sicuri, e già i contemporanei notavano che dipingeva diret-

tamente sulla tela, con il modello davanti. Le indagini sui suoi dipinti hanno mostrato che spesso fissava i contorni principali con delle **incisioni**, cioè linee tracciate nella preparazione ancora fresca con la punta del manico del pennello, e che durante il lavoro cambiava molte cose: posizioni di braccia e teste, figure aggiunte o eliminate.

La tela era coperta da una **preparazione** (lo strato che prepara il supporto a ricevere il colore) di tono scuro, bruno o rossastro, fatta di terre e olio. Caravaggio la sfrutta in modo sistematico (Figura 7.4): nelle luci stende il colore chiaro denso e coprente, nelle ombre lascia trasparire la preparazione o la copre appena con strati sottili, in modo che il fondo scuro faccia esso stesso da ombra e da mezzatinta. Sopra, a colore asciutto, si potevano stendere **velature**, strati di colore sottilissimi e trasparenti che modificano il tono di quello sottostante, e infine la vernice protettiva. È un modo di dipingere rapido ed economico, che deriva dall'uso veneziano dell'olio su tela (vol. 3, cap. 15) ma lo porta a conseguenze estreme. Il tempo ha spesso accentuato l'effetto: con l'invecchiamento gli strati sottili diventano più trasparenti, la preparazione scura emerge, e alcuni quadri appaiono oggi più bui di quanto fossero all'origine.



Sezione schematica, spessori molto ingranditi e non in scala.

Figura 7.4 La tecnica dell'olio su tela con preparazione scura (sezione schematica). Sulla tela, impermeabilizzata con la colla, si stende una preparazione scura di terre e olio; nelle luci il colore è denso e coprente, nella mezzatinta è sottile e lascia trasparire il fondo, nelle ombre la preparazione resta quasi scoperta. Velature sottili e la vernice finale completano il dipinto.

7.4.3 Il «naturalismo» e i suoi critici

Già i contemporanei si divisero. Per i collezionisti e per molti giovani pittori Caravaggio aveva riportato la pittura alla verità. Per i sostenitori della linea classicista, e soprattutto per Bellori, che scrive più di sessant'anni dopo la sua morte, aveva invece un grande talento di imitatore, ma mancava di invenzione, di decoro e di disegno: copiava la natura così com'è, senza scegliere

il bello, e preferiva le cose vili alle nobili. Bellori riconosce che il suo esempio aveva riportato i pittori allo studio del vero, ma lo considera un pericolo per chi lo imitava senza giudizio. Su questo giudizio, che contrapponeva Caravaggio e Annibale Carracci come il «naturale» e l'«ideale», si è costruita per secoli la storia della pittura del Seicento. Solo nel Novecento, con gli studi di Roberto Longhi e la grande mostra milanese del 1951, Caravaggio è stato riconosciuto come uno dei pittori più importanti della storia europea.

DA RICORDARE

Le novità di Caravaggio, in sei punti.

- Il **modello dal vero**: persone reali in posa, anche per i santi e la Madonna.
- I **tipi popolari** nelle scene sacre, con i loro abiti, le rughe, i piedi sporchi.
- La **luce** da una sola sorgente, alta e di lato, come **strumento del racconto** e segno del divino.
- Il **fondo scuro**, da cui le figure emergono vicine allo spettatore, spesso a grandezza naturale.
- La **dignità dei generi minori**: la natura morta e la scena di genere trattate con la serietà della pittura di storia.
- Una **tecnica rapida**: pittura diretta sulla tela, senza disegni preparatori conservati, con incisioni e preparazione scura a vista.

IN SINTESI

Due risposte alla maniera.

	Annibale Carracci	Caravaggio
Punto di partenza	il vero e i maestri (Raffaello, Correggio, i veneziani)	il vero, dipinto dal modello in posa
Figure	naturali ma scelte e idealizzate	tipi popolari, senza correzioni
Luce e colore	luce diffusa, colori chiari	luce da una sola fonte, fondo scuro
Metodo	molti disegni preparatori, un'accademia	pittura diretta sulla tela, nessuna scuola di allievi
Eredità	la scuola bolognese, la linea classicista (Reni, Poussin)	il caravaggismo in Italia e in Europa

ERRORE FREQUENTE

Il «pittore maledetto» non spiega i quadri. La vita di Caravaggio fu davvero turbolenta: risse, denunce, processi, una condanna per omicidio, la fuga. Ma leggere le sue opere come lo specchio di una personalità ribelle è un errore. Le grandi tele per le chiese sono il frutto di contratti precisi, discusse con committenti colti, spesso religiosi, e rispondono alle richieste della Chiesa della Controriforma: emozionare i fedeli, rendere vicini e credibili i santi, mostrare la grazia divina che raggiunge i peccatori e gli umili. Gli Oratoriani di san Filippo Neri, per i quali dipinse la *Deposizione*, predicavano proprio la vicinanza ai poveri. Il «realismo» di Caravaggio nasce da una scelta artistica e religiosa, non da un temperamento.

7.5 Gli ultimi anni e il caravaggismo

7.5.1 La fuga: Napoli, Malta, la Sicilia

Nel maggio del 1606, durante una rissa, Caravaggio uccide un uomo, Ranuccio Tomassoni. Condannato, lascia Roma e si rifugia prima nei feudi della famiglia Colonna, nel Lazio, poi a **Napoli**, che fa parte allora dei domini spagnoli ed è una delle città più popolose d'Europa. Qui, nel 1607, dipinge per una confraternita di nobili napoletani le *Sette opere di Misericordia* (olio su tela; Napoli, Pio Monte della Misericordia, ancora sull'altare per cui fu dipinta). Le sette opere di misericordia corporale (dar da mangiare agli affamati, da bere agli assetati, vestire chi è nudo, ospitare i pellegrini, visitare i malati e i carcerati, elencate nel Vangelo di Matteo, a cui la tradizione aggiunge seppellire i morti) sono riunite in un'unica scena notturna, in un vicolo affollato, mentre dall'alto la Madonna con il Bambino, portata da due angeli, si affaccia sulla strada.

Nel 1607 Caravaggio è a **Malta**, sede dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni, che nel 1608 lo accolgono come cavaliere. Per la loro chiesa conventuale a La Valletta, oggi Concattedrale di San Giovanni, dipinge la *Decollazione di san Giovanni Battista* (1608, olio su tela), la sua tela più grande. La scena è in un cortile di prigione, quasi vuoto: il gruppo dei personaggi è spinto a sinistra, e tutto il resto è spazio scuro e muro. Nel sangue che esce dal collo del santo Caravaggio ha tracciato la sua firma: è l'unica opera firmata che di lui si conosca. Pochi mesi dopo, imprigionato per una nuova colpa, fugge dall'isola ed è espulso dall'Ordine.

Tra la fine del 1608 e il 1609 è in **Sicilia**: a Siracusa dipinge il *Seppellimento di santa Lucia* (1608, olio su tela), per la chiesa costruita dove, secondo la tradizione, fu sepolta la patrona della città; a Messina la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori* (1609, olio su tela; Messina, Museo Regionale). Nelle opere di questi ultimi anni le figure diventano più piccole rispetto allo spazio, l'ambiente è vasto e buio, la pennellata rapida, quasi sommaria: un'altra pittura rispetto alla precisione degli anni romani. Nel 1609 torna a Napoli; nell'estate del 1610, mentre è in viaggio verso Roma, dove sperava nella grazia del papa, muore a Porto Ercole il 18 luglio.

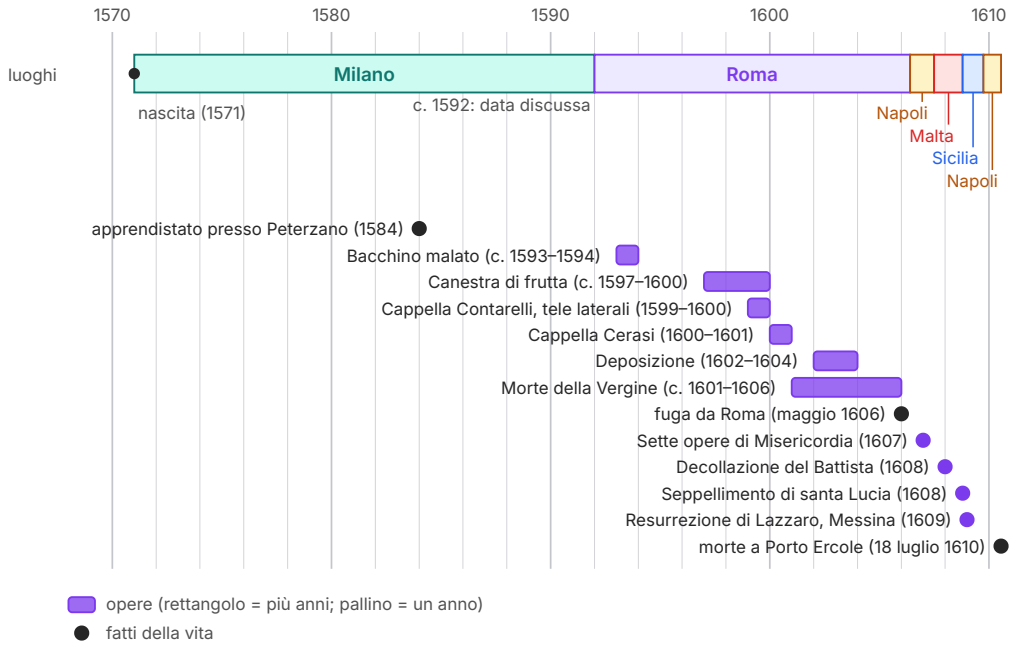


Figura 7.5 Caravaggio, la vita e le opere del capitolo (1571–1610): cronologia proporzionale. La banda in alto indica i luoghi; sotto, le opere e i fatti. Le date con «c.» sono approssimative; anche l'arrivo a Roma, nei primi anni Novanta del Cinquecento, è discusso.

7.5.2 Il caravaggismo in Italia

Nei vent'anni dopo la sua morte decine di pittori, italiani e stranieri, adottano i modi di Caravaggio: il modello dal vero, il fondo scuro, la luce laterale, le mezze figure a grandezza naturale, le scene di taverna. Si parla di **caravaggismo** per indicare questo movimento, che non è una scuola, perché Caravaggio non ebbe una vera bottega né una scuola di allievi: ciascuno riprende dal suo esempio ciò che gli serve. A Roma il più seguito è Bartolomeo Manfredi, specialista di scene di genere; a Napoli, dove Caravaggio aveva lasciato opere fondamentali, si forma una scuola intera, da Battistello Caracciolo allo spagnolo Jusepe de Ribera.

Tra i primi seguaci c'è **Orazio Gentileschi** (1563–1639), pisano, che a Roma aveva conosciuto Caravaggio; sua figlia **Artemisia Gentileschi** (1593 – dopo il 1654) impara il mestiere nella sua bottega e diventa una delle pittrici più affermate del secolo. Nel 1616 è la prima donna ammessa all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze; lavora poi a Roma, a Venezia, a Napoli e a Londra. La sua biografia è stata spesso letta attraverso il processo del 1612 contro il pittore Agostino Tassi, che l'aveva violentata; ma le sue opere vanno guardate per ciò che sono: quadri di grande qualità, venduti ai principali committenti d'Europa. La *Giuditta che decapita Oloferne* esiste in due versioni: la prima (c. 1612–1613, olio su tela) è a Napoli, nel Museo e Real Bosco di Ca-

podimonte; la seconda, più grande e più ricca di colore (c. 1620, olio su tela), è a Firenze, nelle Gallerie degli Uffizi. Rispetto alla *Giuditta* di Caravaggio, dove l'eroina tiene il corpo lontano dalla sua vittima, le donne di Artemisia lavorano con forza, a braccia tese, come chi compie un'azione faticosa e pericolosa.

Fuori d'Italia il caravaggismo arriva con i pittori stranieri che passano per Roma: gli olandesi di Utrecht (Hendrick ter Brugghen, Gerrit van Honthorst, che gli italiani chiamavano «Gherardo delle Notti» per le sue scene a lume di candela), i francesi come Valentin de Boulogne e, in Lorena, Georges de La Tour, con le sue figure immobili illuminate da una sola fiamma.

COLLEGAMENTI

Scienza e letteratura nella Roma di Caravaggio. Gli anni di Caravaggio sono quelli della nuova scienza. Nel 1610 Galileo pubblica il *Sidereus nuncius*, in cui descrive la Luna osservata con il cannocchiale: non una sfera liscia e perfetta, ma un corpo con montagne e crateri. Tra il 1610 e il 1612 il pittore fiorentino Ludovico Cardi, detto il Cigoli, amico di Galileo, dipinge nella cupola della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma una Madonna con sotto i piedi una Luna piena di crateri, come l'aveva vista Galileo: l'osservazione diretta entra nell'immagine sacra. Anche i poeti guardano la pittura: Giovan Battista Marino, il poeta più celebre del Barocco, dedica versi della sua *Galeria*, una raccolta di versi sui quadri e sulle sculture, alla *Medusa* di Caravaggio, oggi agli Uffizi.

7.6 La pittura europea del Seicento

Nel Seicento la pittura cambia carattere a seconda del paese, perché cambiano i committenti. Nei Paesi cattolici, l'Italia, la Spagna, le Fiandre meridionali, la grande committenza è ancora quella della Chiesa e delle corti, che chiedono pale d'altare, cicli di storie, ritratti ufficiali. Nelle Province Unite, la futura Olanda, protestante e repubblicana, le chiese calviniste non vogliono immagini, e i pittori lavorano soprattutto per un mercato di borghesi e di mercanti che comprano quadri di dimensioni contenute per le loro case: ritratti, paesaggi, nature morte, scene di genere. Quattro pittori, tra i molti, mostrano questa varietà.

7.6.1 Rubens: il Barocco in movimento

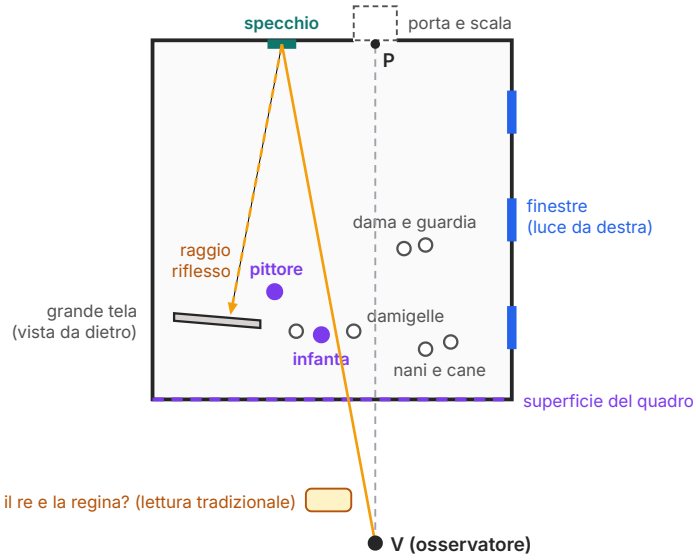
Pieter Paul Rubens (1577–1640) vive tra il 1600 e il 1608 in Italia, al servizio del duca di Mantova; studia a Venezia Tiziano e Tintoretto, a Roma l'antico, Michelangelo, i Carracci e Caravaggio, e dipinge la pala dell'altare maggiore della Chiesa Nuova, la stessa chiesa della *Deposizione* di Caravaggio. Tornato ad Anversa, nelle Fiandre spagnole, apre una grandissima bottega e dipinge l'*Innalzamento della croce* (1610–1611, per la chiesa di Santa Walburga) e, per la cattedrale, la *Deposizione dalla croce* (1612–1614); oggi sono entrambi nella cattedrale: composizioni costruite su grandi diagonali, corpi possenti, colori caldi e una pennellata fluida. Lavora per tutte le corti d'Europa, ed è anche diplomatico; tra il 1622 e il 1625 dipinge per la regina di Francia Maria de'

Medici più di venti grandi tele sulla sua vita (Parigi, Musée du Louvre). In Rubens si riconosce il carattere più tipico del Barocco: il **movimento**, l'energia, l'unione di colore veneziano, plasticità michelangiolesca e verità naturale.

7.6.2 Velázquez e lo spazio di *Las Meninas*

Diego Velázquez (1599–1660), di Siviglia, comincia con scene di genere dal forte chiaroscuro, vicine al caravaggismo, e dal 1623 diventa pittore del re di Spagna Filippo IV a Madrid, dove resterà per tutta la vita. Fa due viaggi in Italia; nel secondo, a Roma, dipinge il *Ritratto di Innocenzo X* (1650, olio su tela; Roma, Galleria Doria Pamphilj), uno dei ritratti più penetranti della storia della pittura.

Il suo capolavoro è *Las Meninas* («le damigelle d'onore», 1656, olio su tela; Madrid, Museo del Prado), una grande tela alta più di tre metri; il titolo con cui la conosciamo le fu dato solo nell'Ottocento. In una sala del palazzo reale di Madrid la piccola infanta Margherita, figlia del re, è al centro, circondata dalle sue damigelle, da due nani di corte e da un cane; dietro, una dama di compagnia e una guardia parlano tra loro. A sinistra, davanti a una tela enorme di cui vediamo soltanto il retro, c'è lo stesso Velázquez con il pennello e la tavolozza, che guarda verso di noi. Sulla parete di fondo, una porta aperta lascia vedere un uomo su una scala, controluce; accanto, uno **specchio** riflette due figure che sono riconoscibili come il re e la regina.



Ricostruzione schematica in pianta, non in scala: posizioni indicative.

Figura 7.6 Lo spazio di *Las Meninas* di Velázquez (1656): ricostruzione schematica in pianta, sul modello delle analisi pubblicate. Il punto principale *P* cade nella porta di fondo, e l'osservatore V sta sulla perpendicolare al quadro che passa per *P*. Il raggio visuale che da V colpisce lo specchio si riflette (l'angolo di riflessione è uguale a quello di incidenza) e torna verso la parte anteriore sinistra della sala, dove si trova la grande tela. La lettura tradizionale colloca invece i sovrani accanto all'osservatore.

Il quadro pone una domanda a chi lo guarda: dove sono il re e la regina? Che cosa sta dipingendo il pittore? La risposta tradizionale è che i sovrani stanno in posa davanti alla scena, esattamente dove ci troviamo noi spettatori, e che tutti i personaggi guardano verso di loro. Le analisi della prospettiva del quadro hanno però mostrato che il **punto principale** (il punto di fuga delle rette perpendicolari al quadro) non cade nello specchio ma nella porta di fondo. Lo spettatore è dunque un po' spostato a destra rispetto allo specchio; e uno specchio piano, per le leggi della riflessione, gli mostra ciò che sta dalla parte opposta, cioè davanti a sinistra: la grande tela su cui il pittore sta lavorando (Figura 7.6). Secondo questa lettura lo specchio riflette il ritratto dei sovrani dipinto su quella tela, e non i sovrani in carne e ossa. Le due interpretazioni sono ancora discusse, e il quadro sembra costruito proprio per tenerle aperte.

ESEMPIO SVOLTO

Ritrovare il punto principale di un quadro. In un dipinto costruito in prospettiva centrale, come *Las Meninas*, le rette che nella realtà sono perpendicolari alla parete di fondo (gli spigoli tra soffitto e pareti laterali, gli stipiti delle finestre in scorcio, le cornici dei quadri appesi alla parete destra) convergono in un punto: il punto principale *P* (vol. 3, cap. 3).

- Su una riproduzione, prolunga con un righello almeno tre di queste rette: lo spigolo del soffitto a destra, la linea che unisce le cornici dei quadri sulla parete destra, il bordo delle finestre.
- Le rette si incontrano in un punto: nel quadro di Velázquez si trova nel vano della porta di fondo, all'altezza del braccio dell'uomo sulla scala.
- La retta orizzontale per *P* è la linea d'orizzonte: tutto ciò che sta alla sua altezza è all'altezza degli occhi dell'osservatore. Nel quadro, la linea d'orizzonte passa all'incirca all'altezza delle teste delle figure in piedi, non della bambina: chi guarda è un adulto in piedi.
- Confronta la posizione di *P* con quella dello specchio: sono vicini ma non coincidono. È da questo scarto che nasce la discussione su che cosa lo specchio rifletta.

Un dettaglio rivela quanto il quadro sia un'affermazione della dignità del pittore: sul petto di Velázquez è dipinta la croce rossa dell'Ordine di Santiago, uno dei più prestigiosi ordini cavallereschi spagnoli, che egli ottenne soltanto nel 1659, tre anni dopo aver finito il quadro. La croce fu quindi aggiunta più tardi. Il pittore, che si rappresenta al lavoro nella stessa stanza della famiglia reale, rivendica che la pittura è un'arte liberale, e non un mestiere manuale.

7.6.3 Rembrandt e Vermeer: la luce nell'Olanda del Seicento

Rembrandt van Rijn (1606–1669) lavora ad Amsterdam, la grande città mercantile delle Province Unite. È pittore di storie bibliche, di ritratti e di autoritratti (ne dipinse decine, dalla giovinezza alla vecchiaia), e uno dei massimi incisori di ogni tempo. Il suo uso della luce deriva, attraverso i pittori di Utrecht, dal caravaggismo, ma diventa più morbido e caldo: la luce dorata emerge da ombre profonde e trasparenti, e il colore è steso a strati spessi, quasi scolpito, nelle parti più illuminate.

La sua tela più famosa è nota come *La ronda di notte* (1642, olio su tela; Amsterdam, Rijksmuseum). È un **ritratto di gruppo**, un genere tipico dell'Olanda: i membri di una compagnia della milizia cittadina pagavano ciascuno una quota per essere ritratti insieme. Invece di allinearli in file ordinate, come si faceva di solito, Rembrandt li mostra in movimento, mentre la compagnia si mette in marcia agli ordini del capitano Frans Banninck Cocq, vestito di nero, e del suo luogotenente, vestito di giallo chiaro: tra loro si muovono armi, bandiere, un tamburino, e una bambina illuminata da una luce che non si sa da dove venga.

ERRORE FREQUENTE

***La ronda di notte* non è una scena notturna.** Il titolo con cui il quadro è conosciuto nacque più tardi, quando le vernici ingiallite e la sporcizia lo avevano scurito al punto da far pensare a una scena di notte. Il titolo antico descrive soltanto la compagnia del capitano e del luogotenente, e le puliture hanno mostrato che la luce è quella del giorno. Il quadro, inoltre, non ha più le misure originali: nel 1715, per sistemarlo nel Municipio di Amsterdam, fu tagliato soprattutto sul lato sinistro. Il nome di un'opera non è sempre una descrizione affidabile: è un dato storico, che va verificato.

Johannes Vermeer (1632–1675) lavora a Delft, una piccola città olandese, e dipinge pochissimo: gli si attribuiscono oggi poco più di trenta quadri. Sono quasi tutti interni domestici, in cui una o due figure, spesso femminili, leggono una lettera, suonano, versano il latte, in una stanza illuminata da una finestra a sinistra. Nella *Veduta di Delft* (c. 1660–1661, olio su tela; L'Aia, Mauritshuis) la città è vista dall'altra riva di un canale, sotto un cielo nuvoloso, con una luce che illumina solo una parte delle case: una veduta reale, fedele nei suoi edifici, ma composta con grande libertà. La luce di Vermeer è diversa da quella di Caravaggio: non un fascio che taglia il buio, ma una luce diffusa, che riempie lo spazio e dà a ogni superficie, il muro bianco, il pane, la ceramica, il suo colore preciso.

APPROFONDIMENTO

Vermeer e la camera oscura: un'ipotesi discussa. La **camera oscura** è una stanza (o una scatola) buia con un piccolo foro, o una lente, su una parete: la luce che entra proietta sulla parete opposta un'immagine capovolta di ciò che sta fuori. Il principio era noto da secoli, e nel Seicento si costruivano camere oscure portatili con lenti. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che Vermeer ne usasse una per studiare le sue composizioni: lo suggerirebbero certi piccoli punti di luce sfocati sulle superfici lucide, simili a quelli che produce una lente, e la coerenza delle proporzioni nei suoi interni. Altri ritengono che questi effetti si spieghino con l'osservazione diretta e con l'abilità del pittore. Nessun documento prova l'uso dello strumento: si tratta di un'ipotesi, da presentare come tale. Ne riparleremo a proposito dei vedutisti del Settecento (cap. 11).

Con Caravaggio e i Carracci la pittura del Seicento ha trovato le sue due strade. Nei prossimi capitoli vedrai che cosa accade quando la stessa ricerca di emozione, di movimento e di coinvolgimento dello spettatore si estende all'architettura, alla scultura e alla città: è il Barocco romano di Bernini (cap. 8), di Borromini e di Pietro da Cortona (cap. 9).

Dove vedere le opere

Tabella 7.1 Dove si trovano oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: le chiese si visitano liberamente; i musei pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione).

Opera	Dove si trova
Annibale Carracci, *Mangiafagioli*	Roma, Galleria Colonna
Annibale Carracci, volta della Galleria Farnese	Roma, Palazzo Farnese (Ambasciata di Francia; visite su prenotazione)
Guido Reni, *Strage degli innocenti*	Bologna, Pinacoteca Nazionale
Caravaggio, *Bacchino malato*; *Madonna dei Palafrenieri*; Domenichino, *Caccia di Diana*	Roma, Galleria Borghese
Caravaggio, *Canestra di frutta*	Milano, Pinacoteca Ambrosiana
Caravaggio, *Vocazione*, *Martirio* e *San Matteo e l'angelo*	Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli (nel luogo d'origine)
Caravaggio, *Conversione di san Paolo* e *Crocifissione di san Pietro*; Annibale Carracci, *Assunzione*	Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi (nel luogo d'origine)
Caravaggio, *Madonna dei Pellegrini*	Roma, Sant'Agostino (nel luogo d'origine)
Caravaggio, *Deposizione*	Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca
Caravaggio, *Morte della Vergine*	Parigi, Musée du Louvre
Caravaggio, *Sette opere di Misericordia*	Napoli, Pio Monte della Misericordia (nel luogo d'origine)
Caravaggio, *Decollazione di san Giovanni Battista*	La Valletta (Malta), Concattedrale di San Giovanni
Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*	Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte; Firenze, Gallerie degli Uffizi
Velázquez, *Las Meninas*	Madrid, Museo del Prado
Rembrandt, *La ronda di notte*	Amsterdam, Rijksmuseum
Vermeer, *Veduta di Delft*	L'Aia, Mauritshuis

SINTESI

- Alla fine del Cinquecento i **Carracci** e **Caravaggio** rispondono alla stanchezza della maniera e alle richieste della Controriforma con un ritorno alla **natura**, cioè all'osservazione diretta della realtà.
- Ludovico, Agostino e Annibale Carracci fondano a Bologna, intorno al 1582, l'**Accademia degli Incamminati**: disegno dal vero e studio dei grandi maestri, soprattutto Raffaello, Correggio e i veneziani.
- Annibale dipinge scene di **genere** come il *Mangiafagioli* (c. 1583–1585) e, a Roma, dal 1597, la volta della **Galleria Farnese**: gli amori degli dei in **quadri riportati** inseriti in una finta architettura.
- Dalla scuola bolognese (Reni, Domenichino, Guercino) nasce la **linea classicista** del Seicento, che ha in Poussin il suo pittore più rigoroso e in Bellori (1672) il suo teorico.
- **Caravaggio** (1571–1610), formato a Milano presso Peterzano, arriva a Roma nei primi anni Novanta; per il cardinal Del Monte dipinge quadri da collezione e la *Canestra di frutta*, tra le prime nature morte italiane.
- Nella **Cappella Contarelli** (1599–1600) e nella **Cappella Cerasi** (1600–1601) la luce da una sola fonte racconta la chiamata e la conversione; nella Cappella Cerasi l'*Assunzione* di Annibale sta accanto alle tele di Caravaggio.
- Alcune tele per le chiese furono **rifiutate** per mancanza di decoro, come la *Morte della Vergine*, ma furono subito acquistate dai grandi collezionisti.
- Le **novità** di Caravaggio: il modello dal vero, i tipi popolari nelle scene sacre, la luce come strumento del racconto, il fondo scuro, la pittura diretta su una **preparazione scura**.
- Dopo la fuga da Roma (1606) Caravaggio lavora a **Napoli** (*Sette opere di Misericordia*, 1607), a **Malta** (*Decollazione*, 1608, la sua sola opera firmata) e in **Sicilia**; muore a Porto Ercole nel 1610.
- Il **caravaggismo** si diffonde in Italia (Orazio e **Artemisia Gentileschi**, Manfredi, Ribera a Napoli) e in Europa (Utrecht, La Tour).
- In Europa la pittura cambia con i committenti: il Barocco in movimento di **Rubens**; lo spazio e lo specchio di *Las Meninas* di **Velázquez** (1656); la luce di **Rembrandt** (*La ronda di notte*, 1642) e di **Vermeer** (*Veduta di Delft*, c. 1660–1661).
- Il mito del «pittore maledetto» non spiega i quadri di Caravaggio, che nascono da contratti, committenti colti e richieste precise della Chiesa.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● L'Accademia degli Incamminati, fondata a Bologna intorno al 1582, proponeva soprattutto:
   - **A.** di copiare le figure dei pittori manieristi
   - **B.** di dipingere solo soggetti religiosi
   - **C.** il disegno dal vero e lo studio dei grandi maestri
   - **D.** l'uso esclusivo dell'affresco

2. ● Nella volta della Galleria Farnese le storie degli dei sono dipinte come «quadri riportati», cioè:
   - **A.** come quadri da cavalletto, con cornice e prospettiva frontale
   - **B.** come sfondati visti dal basso
   - **C.** come arazzi appesi alle pareti
   - **D.** su tele separate incollate alla volta

3. ● Quale coppia di opere si trova nella Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo?
   - **A.** *Vocazione* e *Martirio di san Matteo*
   - **B.** *Morte della Vergine* e *Deposizione*
   - **C.** *Bacchino malato* e *Canestra di frutta*
   - **D.** *Conversione di san Paolo* e *Crocifissione di san Pietro*

4. ● Nella *Vocazione di san Matteo* la luce dipinta:
   - **A.** viene da una candela sul tavolo
   - **B.** entra dall'alto a destra, dalla parte di Cristo
   - **C.** è diffusa e uniforme, senza ombre
   - **D.** viene da sinistra, dalla finestra dipinta

5. ● La *Morte della Vergine* di Caravaggio fu rifiutata:
   - **A.** perché era rimasta incompiuta
   - **B.** perché il committente era morto
   - **C.** dai frati di Santa Maria della Scala, che la giudicarono priva di decoro
   - **D.** dal papa, che la fece distruggere

6. ● Che cosa si intende per «preparazione scura» nella pittura di Caravaggio?
   - **A.** uno strato di vernice scurita dal tempo
   - **B.** un fondo di terre e olio, bruno o rossastro, lasciato a vista nelle ombre
   - **C.** il disegno a carboncino sotto il colore
   - **D.** una tela tinta di nero prima dell'uso

7. ● La *Decollazione di san Giovanni Battista* (1608) si trova:
   - **A.** a La Valletta, nella Concattedrale di San Giovanni
   - **B.** a Napoli, nel Pio Monte della Misericordia
   - **C.** a Siracusa, nella chiesa di Santa Lucia
   - **D.** a Roma, nella Galleria Borghese

8. ● Secondo le analisi della prospettiva di *Las Meninas*, il punto principale si trova:
   - **A.** nello specchio
   - **B.** sul volto dell'infanta
   - **C.** sulla tavolozza del pittore
   - **D.** nel vano della porta di fondo

9. ● Il ritratto di gruppo era un genere tipico dell'Olanda del Seicento perché:
   - **A.** la Chiesa calvinista lo richiedeva per le sue chiese
   - **B.** il re lo imponeva alle corporazioni
   - **C.** i membri di compagnie e associazioni pagavano per essere ritratti insieme
   - **D.** era l'unico genere insegnato nelle accademie

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) quadro riportato; *b*) pittura di genere; *c*) natura morta; *d*) caravaggismo.

11. ● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) chiaroscuro; 2) preparazione; 3) velatura; 4) pala d'altare; 5) ritratto di gruppo; 6) sfondato. Definizioni: A) strato di colore sottile e trasparente steso sopra un altro; B) dipinto collocato sopra un altare; C) pittura che finge l'apertura di un soffitto verso il cielo; D) modulazione di luce e ombra che dà rilievo alle forme; E) strato che rende il supporto adatto a ricevere il colore; F) dipinto con i ritratti dei membri di un gruppo o di un'associazione.

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Caravaggio ebbe una grande bottega con molti allievi. *b*) Di Caravaggio non ci sono pervenuti disegni sicuri. *c*) Il titolo *La ronda di notte* descrive esattamente la scena dipinta da Rembrandt. *d*) Annibale Carracci dipinse la pala d'altare della Cappella Cerasi.

13. ● Completa. Il termine _____ indica la scelta di rappresentare la realtà così come appare, senza correggerla secondo un ideale; la linea che guarda a Raffaello e all'antico e cerca la bellezza ideale si chiama invece _____ . Il suo teorico, che scrisse le *Vite* nel 1672, è _____ .

14. ● Spiega la differenza tra «luce» come mezzo per modellare le forme e «luce» come mezzo del racconto, con un esempio tratto da un'opera di Caravaggio.

15. ● Che cos'è una camera oscura? Descrivine il principio in tre righe e spiega perché il suo uso da parte di Vermeer si presenta come un'ipotesi.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: *Las Meninas*; volta della Galleria Farnese (inizio); *Sette opere di Misericordia*; *La ronda di notte*; tele laterali della Cappella Contarelli; Accademia degli Incamminati; morte di Caravaggio; *Vite* di Bellori.

17. ● Abbina ogni opera alla città in cui si trova oggi. Opere: 1) *Canestra di frutta*; 2) *Morte della Vergine*; 3) *Veduta di Delft*; 4) *Decollazione di san Giovanni Battista*; 5) *Strage degli innocenti*; 6) *Las Meninas*. Città: A) Madrid; B) Bologna; C) La Valletta; D) L'Aia; E) Milano; F) Parigi.

18. ● Osserva la carta della Figura 7.2. *a*) Quale chiesa del capitolo si trova presso la porta settentrionale della città? *b*) Quali due luoghi del capitolo sono a meno di 200 m l'uno dall'altro? *c*) Usando la scala grafica, stima la distanza in linea d'aria tra San Luigi dei Francesi e Santa Maria del Popolo. *d*) Quali luoghi della carta si trovano sulla riva destra del Tevere?

19. ● Usa la cronologia della Figura 7.5 per rispondere: *a*) quanti anni circa visse Caravaggio a Roma? *b*) in quali luoghi lavorò negli ultimi quattro anni di vita, e in che ordine? *c*) quali opere del capitolo dipinse dopo la fuga da Roma?

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi la *Vocazione di san Matteo* con lo schema: dati (data, tecnica, luogo), soggetto, composizione (aiutati con la Figura 7.3), spazio, luce e colore, stile, funzione, committenza e contesto.

21. ●● **Lettura d'opera.** Descrivi la *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana: punto di vista, fondo, rapporto tra il cesto e il bordo del ripiano, condizione della frutta e delle foglie. Perché si dice che rovescia la gerarchia dei generi del suo tempo?

22. ●● **Lettura d'opera.** Nella *Conversione di san Paolo* della Cappella Cerasi il miracolo è rappresentato senza figure celesti. Spiega con quali mezzi (composizione, luce, gesti, punto di vista) Caravaggio rende comprensibile la scena, e perché la tela è pensata per essere vista di scorcio.

23. ●● **Lettura d'opera.** Con l'aiuto della Figura 7.6, descrivi la composizione di *Las Meninas*: i personaggi, i piani di profondità, le fonti di luce, lo specchio, la porta. Esponi poi le due interpretazioni su ciò che lo specchio riflette.

24. ●● **Leggere un soffitto.** Usando la Figura 7.1, spiega come è organizzata la volta della Galleria Farnese e quali «livelli di realtà» vi si riconoscono. Poi spiega la differenza tra la soluzione di Annibale e uno sfondato *di sotto in su*.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno (cap. 3).** In proiezione verticale, una lampada puntiforme L si trova 150 mm sopra il piano di un tavolo; il suo piede L' è sul piano. Una bottiglia, schematizzata come un segmento verticale alto 50 mm, sta sul tavolo a 80 mm da L'. *a*) Costruisci l'ombra portata sul tavolo e calcolane la lunghezza con i triangoli simili. *b*) Ripeti con la lampada a 250 mm di altezza. *c*) Spiega con questo esempio perché il «lume alto» descritto dalle fonti per lo studio di Caravaggio produce ombre corte e nette.

26. ●● **Disegno (vol. 3, capp. 3–4).** Su un foglio A4 orizzontale disegna in prospettiva centrale, in scala 1:100, la scatola di una sala rettangolare larga 6,00 m, alta 4,50 m e profonda 10,00 m, con il quadro sul lato aperto anteriore. Dati: distanza principale $d = 80$ mm, altezza dell'orizzonte $h = 17$ mm (occhio a 1,70 m), punto principale 40 mm a destra dello spigolo sinistro della sala. *a*) Calcola le dimensioni dell'immagine della parete di fondo e la sua posizione. *b*) Disegna sulla parete di fondo una porta larga 1,20 m e alta 2,50 m, con lo stipite sinistro a 3,40 m dalla parete sinistra: dove cade il punto principale rispetto alla porta?

27. ●● **Matematica e architettura.** Una galleria larga 6,00 m è coperta da una volta a botte a tutto sesto (semicilindrica), impostata a 5,00 m dal pavimento. *a*) Quanto è alta la galleria in chiave? *b*) Quanto è lungo l'arco della sezione, cioè la larghezza della superficie da dipingere misurata sulla volta? *c*) Disegna la sezione trasversale in scala 1:100 e indica la fascia centrale (un terzo dell'arco), dove corre la fila di quadri riportati che ha al centro il *Trionfo di Bacco e Arianna*.

28. ●● **Confronto.** Confronta la *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio (Palazzo Barberini) con la *Giuditta che decapita Oloferne* di Artemisia Gentileschi (Capodimonte o Uffizi): composizione, rapporto tra le figure, luce, azione. Perché è scorretto leggere le opere di Artemisia solo attraverso la sua biografia?

Verso la verifica

29. ●●● **Tema (15–20 righe).** Annibale Carracci e Caravaggio: due risposte alla crisi della maniera. Confronta i loro metodi, i loro soggetti e il loro uso della luce, partendo dalla Cappella Cerasi, dove le loro opere stanno l'una accanto all'altra.

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** «La luce come racconto»: scegli tre opere di Caravaggio di periodi diversi (Roma, Napoli o Malta, Sicilia) e mostra come cambiano lo spazio, la luce e il rapporto tra figure e ambiente.

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** Pittori e committenti nell'Europa del Seicento: confronta la situazione di un pittore di corte (Velázquez o Rubens) con quella di un pittore olandese (Rembrandt o Vermeer). Che cosa cambia nei soggetti, nelle dimensioni dei quadri, nel pubblico?

PER APPROFONDIRE

- [BEL] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672): le vite di Annibale Carracci e di Caravaggio, per leggere il giudizio della linea classicista con le parole del suo teorico.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla pittura italiana intorno al 1600 e quelli sulla pittura fiamminga, spagnola e olandese del Seicento.
- [WIT] R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600–1750*: la parte sui Carracci, su Caravaggio e sui caravaggeschi.
- [DOC] M. Docci, R. Migliari, *Scienza della rappresentazione*: per i fondamenti della prospettiva con cui ricostruire lo spazio di un dipinto.

Glossario del capitolo

Accademia degli Incamminati
Scuola fondata a Bologna dai Carracci intorno al 1582, basata sul disegno dal vero e sullo studio dei grandi maestri.

Camera oscura
Stanza o scatola buia con un foro o una lente, che proietta sulla parete opposta un'immagine capovolta della scena esterna; il suo uso da parte di Vermeer è un'ipotesi discussa.

Caravaggismo
Movimento dei pittori italiani ed europei che, nei primi decenni del Seicento, riprendono i modi di Caravaggio: modello dal vero, fondo scuro, luce laterale.

Chiaroscuro (in pittura)
Modulazione di luce e ombra con cui si dà rilievo ai corpi su una superficie piana.

Incisione
Nella pittura di Caravaggio, linea tracciata con una punta (spesso il manico del pennello) nella preparazione ancora fresca, per fissare i contorni principali.

Linea classicista
Tendenza della pittura del Seicento che guarda a Raffaello e all'antico e cerca equilibrio, chiarezza e bellezza ideale (Reni, Domenichino, Poussin; teorico Bellori).

Luminismo
Uso del chiaroscuro con contrasti molto forti, in cui figure illuminate da una sola fonte emergono da un fondo scuro; quando si insiste sul buio dei fondi si parla anche di tenebrismo.

Modello dal vero
Persona reale che posa davanti al pittore; Caravaggio dipingeva direttamente dal modello, anche per i personaggi sacri.

Natura morta
Dipinto che ha come unico soggetto oggetti inanimati: frutti, fiori, cibi, strumenti, oggetti d'uso.

Naturalismo
Scelta di rappresentare la realtà così come appare, senza correggerla secondo un ideale di bellezza.

Pala d'altare
Dipinto, su tavola o su tela, collocato sopra o dietro un altare.

Pittura di genere
Pittura di scene della vita quotidiana di persone comuni, senza soggetto sacro, storico o mitologico.

Preparazione
Strato steso sul supporto (tela o tavola) per renderlo adatto a ricevere il colore; in Caravaggio è scura, di terre e olio, e resta visibile nelle ombre.

Punto principale
In prospettiva centrale, il punto della linea d'orizzonte in cui convergono le immagini delle rette perpendicolari al quadro.

Quadro riportato
Scena dipinta su una volta o un soffitto come se fosse un quadro da cavalletto, con cornice e prospettiva frontale.

Ritratto di gruppo
Dipinto con i ritratti dei membri di un gruppo o di un'associazione, che ne pagavano la realizzazione; tipico dell'Olanda del Seicento.

Sfondato
Pittura che finge l'apertura di una volta o di un soffitto verso il cielo, con figure scorciate dal basso (veduta di sotto in su).

Velatura
Strato di colore a olio molto sottile e trasparente, steso sopra un altro per modificarne il tono.

Soluzioni

1. C. Disegno dal modello vivo e studio scelto dei maestri (Raffaello, Correggio, i veneziani).

2. A. Le scene hanno cornice e prospettiva frontale, come quadri appesi alla volta.

3. D. La *Vocazione* e il *Martirio* sono nella Cappella Contarelli; la *Deposizione* e la *Morte della Vergine* erano per la Chiesa Nuova e Santa Maria della Scala.

4. B. La luce entra dall'alto a destra, sopra Cristo e Pietro, e raggiunge il tavolo.

5. C. I carmelitani di Santa Maria della Scala la giudicarono priva di decoro; la comprò il duca di Mantova su consiglio di Rubens.

6. B. Fondo di terre e olio, lasciato trasparire nelle mezzetinte e nelle ombre.

7. A. Dipinta a Malta per la chiesa conventuale dei Cavalieri, oggi Concattedrale di San Giovanni a La Valletta.

8. D. Il punto principale cade nel vano della porta di fondo, non nello specchio.

9. C. I membri di una compagnia della milizia o di un'associazione pagavano una quota ciascuno per essere ritratti.

10. *a*) Scena dipinta su una volta come se fosse un quadro da cavalletto, con cornice e prospettiva frontale. *b*) Scena di vita quotidiana di persone comuni, senza soggetto sacro, storico o mitologico. *c*) Dipinto che ha come soggetto unico oggetti inanimati (frutti, fiori, cibi, strumenti). *d*) Movimento dei pittori che, dopo il 1600, riprendono i modi di Caravaggio (modello dal vero, fondo scuro, luce laterale).

11. 1-D; 2-E; 3-A; 4-B; 5-F; 6-C.

12. *a*) Falso: non ebbe una vera bottega né una scuola di allievi; il caravaggismo nasce dall'imitazione libera. *b*) Vero. *c*) Falso: il titolo nacque più tardi, quando le vernici ingiallite avevano scurito il quadro; la scena è diurna. *d*) Vero: l'*Assunzione della Vergine*.

13. Naturalismo; linea classicista (classicismo); Giovan Pietro Bellori.

14. Traccia: la luce modella quando dà volume ai corpi con il passaggio graduale dalla luce all'ombra; racconta quando sceglie che cosa mostrare e guida l'occhio verso il punto essenziale della storia. Esempio: nella *Vocazione* la luce entra con Cristo e colpisce Matteo, segno visibile della chiamata; nella *Conversione* investe Saulo a terra e sostituisce l'apparizione celeste.

15. Una stanza o scatola buia con un piccolo foro o una lente: la luce che entra proietta sulla parete opposta un'immagine capovolta della scena esterna. Per Vermeer è un'ipotesi perché nessun documento ne prova l'uso; gli indizi (punti di luce sfocati, coerenza delle proporzioni) si possono spiegare anche con l'osservazione diretta.

16. Accademia degli Incamminati (c. 1582); Galleria Farnese, volta (dal 1597); tele laterali Contarelli (1599–1600); *Sette opere di Misericordia* (1607); morte di Caravaggio (1610); *La ronda di notte* (1642); *Las Meninas* (1656); *Vite* di Bellori (1672).

17. 1-E (Milano, Ambrosiana); 2-F (Parigi, Louvre); 3-D (L'Aia, Mauritshuis); 4-C (La Valletta, Concattedrale); 5-B (Bologna, Pinacoteca Nazionale); 6-A (Madrid, Prado).

18. *a*) Santa Maria del Popolo, accanto a piazza del Popolo. *b*) Sant'Agostino e San Luigi dei Francesi (circa 170 m). *c*) Circa 1,3 km (accettabile tra 1,2 e 1,4 km). *d*) I Musei Vaticani e Santa Maria della Scala, in Trastevere.

19. *a*) Dai primi anni Novanta (c. 1592, data discussa) al maggio 1606: circa quattordici anni. *b*) Feudi Colonna nel Lazio e Napoli (1606–1607), Malta (1607–1608), Sicilia: Siracusa e Messina (1608–1609), di nuovo Napoli (1609–1610); muore a Porto Ercole

(1610). *c*) *Sette opere di Misericordia*, *Decollazione di san Giovanni Battista*, *Seppellimento di santa Lucia*, *Resurrezione di Lazzaro* (e *Adorazione dei pastori*).

20. Traccia: olio su tela, 1599–1600, Roma, San Luigi dei Francesi, parete sinistra della Cappella Contarelli, nel luogo d'origine; commissione legata al lascito del cardinale Contarelli. Soggetto: la chiamata di Levi (Matteo) al banco delle imposte. Composizione: a sinistra il gruppo al tavolo, a destra Cristo e Pietro, quasi in ombra; il braccio teso di Cristo e il fascio di luce collegano i due gruppi. Spazio: stanza spoglia, poco profonda, figure a grandezza quasi naturale vicine allo spettatore. Luce: dall'alto a destra, coerente con la finestra reale sopra l'altare (lettura consueta); fondo scuro. Stile: naturalismo, abiti contemporanei, tipi comuni. Funzione: pittura sacra per una cappella, che rende vicina e attuale la chiamata; contesto: la Roma della Controriforma, che chiede immagini chiare ed emozionanti. Identità di Matteo discussa (uomo barbuto o giovane in fondo al tavolo).

21. Traccia: punto di vista all'altezza del ripiano, frontale; fondo chiaro e uniforme, senza ambiente; il cesto sporge dal bordo verso lo spettatore e sembra entrare nel suo spazio; la frutta è vera, con una mela bacata e foglie secche, non idealizzata. Rovescia la gerarchia dei generi perché dà a un soggetto considerato «minore» (la natura morta) la stessa cura e serietà della pittura di figura; secondo una testimonianza antica Caravaggio diceva che gli costava tanta fattura un quadro di fiori quanto uno di figure.

22. Traccia: Saulo è a terra, scorciato, con le braccia aperte e gli occhi chiusi; il cavallo occupa gran parte della tela e alza lo zoccolo per non calpestarlo; il palafreniere non si accorge di nulla. Il miracolo è reso solo dalla luce, che investe Saulo e il fianco del cavallo, e dal gesto di apertura delle braccia. La cappella è stretta e le tele si vedono di lato entrando: le diagonali e lo scorcio sono pensati per quel punto di vista obliquo e ravvicinato.

23. Traccia: in primo piano a sinistra il retro della grande tela, il pittore con tavolozza e pennello; al centro l'infanta con le damigelle; a destra i nani e il cane; dietro, dama e guardia in penombra; sul fondo lo specchio e la porta con l'uomo sulla scala, controluce. Luce dalle finestre di destra. Interpretazione tradizionale: lo specchio riflette il re e la regina in posa davanti alla scena, al posto dello spettatore. Interpretazione basata sulla prospettiva: il punto principale è nella porta, l'osservatore è spostato a destra rispetto allo specchio, e il raggio riflesso torna verso la parte anteriore sinistra, cioè verso la tela: lo specchio rifletterebbe il ritratto dei sovrani dipinto sulla tela. Entrambe sono discusse.

24. Traccia: volta a botte impostata sulla cornice reale; sui fianchi una finta architettura con erme, telamoni e figure di finto stucco, medaglioni di finto bronzo, ignudi «vivi»; i quadri riportati, nella fascia centrale (con il *Trionfo di Bacco e Arianna* al centro) e sui fianchi, incorniciati dalla finta architettura; agli angoli aperture sul cielo. Livelli di realtà: figure «vive» (ignudi), finte sculture (stucco, bronzo), finti quadri (quadri riportati). Differenza: nel quadro riportato la prospettiva è frontale, come per un quadro appeso; nello sfondato la volta si finge aperta e le figure sono scorciate dal basso (Mantegna, Correggio, poi Guercino e i soffitti barocchi).

25. *a*) Il raggio da L per la cima della bottiglia incontra il tavolo nel punto d'ombra; i triangoli simili danno ombra : (80 + ombra) = 50 : 150, cioè ombra = 80 · 50 / (150 − 50) = 40 mm, misurata dal piede della bottiglia in direzione opposta a L'. *b*) Con L a 250 mm: 80 · 50 / 200 = 20 mm. *c*) Più la sorgente è alta rispetto all'oggetto, più l'ombra è corta: un lume alto, quasi a piombo, dà ombre brevi e nette, e lascia in ombra le parti dei corpi rivolte in basso o lontane dalla luce.

26. *a*) In scala la sala misura 60 × 45 mm sul quadro e 100 mm di profondità. Ogni misura della parete di fondo si riduce nel rapporto d : (d + 100) = 80 : 180 (triangoli simili). L'immagine della parete di fondo è larga 26,7 mm e alta 20,0 mm; il suo spigolo sinistro è 22,2 mm e il destro 48,9 mm a destra dello spigolo sinistro della sala; la base è 9,4 mm sopra la LT, il lato superiore 29,4 mm. Controllo: i quattro spigoli della sala, uniti ai corrispondenti della parete di fondo, passano per P. *b*) Gli stipiti della porta

cadono a 37,3 e 42,7 mm dallo spigolo sinistro, l'architrave a 20,6 mm sopra la LT: *P* (40 mm; 17 mm) cade dentro il vano della porta, come in *Las Meninas*.

27. *a*) Raggio = 6,00 / 2 = 3,00 m; altezza in chiave = 5,00 + 3,00 = 8,00 m. *b*) L'arco è mezza circonferenza: $\pi \cdot 3{,}00 \approx 9{,}42$ m (in scala 1:100, 94,2 mm). *c*) Un terzo dell'arco, ≈ 3,14 m, corrisponde a un angolo al centro di 60°, nella fascia in chiave: si costruisce con il compasso riportando il raggio sulla semicirconferenza (il lato dell'esagono regolare inscritto è uguale al raggio), che la divide in tre archi uguali.

28. Traccia: in Caravaggio Giuditta, giovane, tiene il corpo lontano da Oloferne, con un'espressione di disgusto e quasi di esitazione; la vecchia serva aspetta a lato; luce laterale su fondo scuro con un drappo rosso. In Artemisia le due donne lavorano insieme, a braccia tese, con fatica: la composizione è compatta, costruita sulle diagonali delle braccia che convergono sulla testa di Oloferne; luce laterale forte, fondo scuro. Leggere le opere solo attraverso la biografia (il processo del 1612) riduce la pittrice a una vittima e trascura la qualità delle opere, il loro successo presso i committenti e il rapporto con la tradizione del soggetto e con il caravaggismo.

29. Traccia: Carracci: Accademia, disegno dal vero e studio dei maestri, molti disegni preparatori, figure naturali ma scelte, luce diffusa e colori chiari, generi diversi (genere e grande decorazione); Caravaggio: modello in posa, tipi popolari, pittura diretta, fondo scuro, luce da una fonte. Cappella Cerasi: l'*Assunzione* di Annibale (chiara, composta, figure ideali) tra la *Conversione* e la *Crocifissione* (buio, diagonali, figure del popolo, luce che racconta). Conclusione: due ritorni alla natura, uno filtrato dall'ideale, l'altro diretto; le due eredità (linea classicista, caravaggismo).

30. Traccia: Roma (*Vocazione* o *Conversione*): figure grandi e vicine, spazio poco profondo, luce che rivela il gesto decisivo; Napoli (*Sette opere*) o Malta (*Decollazione*): scena complessa e notturna, o vasto spazio vuoto con il gruppo spinto a sinistra; Sicilia (*Seppellimento di santa Lucia*, *Resurrezione di Lazzaro*): figure piccole rispetto all'ambiente buio, pennellata rapida. La luce resta lo strumento del racconto, ma il rapporto tra figure e spazio cambia.

31. Traccia: pittore di corte (Velázquez, Rubens): committenza di re, papi e Chiesa, grandi tele (ritratti ufficiali, cicli, pale), affermazione della dignità del pittore (*Las Meninas*, la croce di Santiago; Rubens diplomatico). Pittore olandese: Repubblica calvinista senza immagini nelle chiese, mercato di borghesi, quadri di formato contenuto per le case (ritratti, paesaggi, nature morte, interni); ritratti di gruppo pagati dai membri (*La ronda di notte*); Vermeer, pochi quadri di interni e la *Veduta di Delft*.