

Il pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio*

Claudio Strinati

La mostra intende presentare una serie di opere del Caravaggio che permettano di ricostruirne in modo attendibile la carriera e i risultati conseguiti: la nostra speranza, attraverso una selezione di dipinti certi e fondamentali, è quella di presentare a tutti coloro che vorranno venire a vedere l'esposizione l'immagine più chiara del sommo maestro, da molto tempo circonfuso di una fama e di una gloria che hanno pochi confronti con altri pittori del passato. Il Caravaggio costituisce per la cultura contemporanea un vero e proprio "banco di prova" su cui ciascuno è in grado di esercitarsi, fatto questo che non accade per quasi nessun pittore antecedente l'Impressionismo.

Il rapporto tra lo spettatore e il Caravaggio è diverso dal rapporto di qualunque altro artista con coloro che si pongano a osservarne l'opera. Sembra che nel tempo l'incontro con il Caravaggio abbia assunto una rilevanza non solo estetica ma anche psicologica per l'osservatore che mette a nudo la propria anima assecondando un implicito suggerimento dell'artista. Di fronte al Caravaggio non ci si limita a pronunciare il giudizio positivo o negativo ma si manifesta il proprio pensiero a partire dall'opera d'arte. C'è chi ha eletto Michelangelo Merisi a proprio punto di riferimento, chi ne scopre particolari sollecitazioni verso il proprio essere, chi si interroga sulla persona dell'artista al di là delle solite curiosità per la biografia di chi ha avuto fama e successo nella vita.

Al giudizio sul Caravaggio si lega, per lo più, una particolare assunzione di responsabilità in ciò che si dice, quasi che l'opera del maestro obbligasse l'osservatore a una serietà di esame insolita e necessaria. Affermare soltanto il piacere o il dispiacere di trovarsi di fronte al lavoro di un siffatto maestro è troppo poco. Mentre è quasi sempre questo l'approccio che si ha con l'opera d'arte. [...]

Il Caravaggio attrae perché si sente che la sua vita e la sua opera sono strettamente e quasi necessariamente connesse. Un tempo questo fatto veniva spiegato in modo semplice e, almeno in apparenza, diretto. Aveva vissuto una vita tragica e disperata, si sosteneva da parte di tanti esegeti, e quindi tale vita era riflessa nella potenza estrema dell'opera (qualcuno diceva anche nella bruttezza), carica di violenza, di tragedia, di ineluttabile destino, di disperazione. Oggi questa interpretazione è contestata dai maggiori studiosi proprio perché sono emerse tante informazioni e deduzioni che inducono a vedere molto al di là di tale schematica applicazione delle esperienze esistenziali allo spazio estetico. Ma il principio di fondo non è cambiato, è cambiato soltanto il punto di vista da cui il problema viene esaminato.

L'autobiografia affascina profondamente e costituisce il fondamento stesso di tradizioni letterarie e filosofiche determinanti per la nostra cultura. La civiltà occidentale dipende dai *Dialoghi* di Platone e dalla *Divina Commedia* come dall'*Odissea* e dal *Faust* di Goethe. Ma per secoli questa dimensione di autobiografia generante l'opera d'arte non è stata ammessa nella pittura. È impensabile una interpretazione in chiave autobiografica delle opere di Giotto, di Masaccio, persino di Piero della Francesca. Sembra, invece, di veder trapelare questa dimensione nei maestri supremi del Rinascimento. Appare quasi

certa in un personaggio come Michelangelo Buonarroti, forse si manifesta in Leonardo da Vinci, forse in Raffaello. Ma nessuno di questi maestri dice costantemente *Io*. Lo dice Michelangelo, non tanto nel concreto dell'opera d'arte realizzata, quanto in certe poesie sue. Lo afferma sovente Leonardo nei suoi appunti. Chiaramente lo dice solo il Botticelli, sia pure in rarissimi casi come la *Natività mistica* di Londra, tanto che la sua esperienza appare strana, sconcertante, sbalorditiva, come fuori dal tempo: il suo edonismo evidente è uno schermo al di là del quale si vede un mondo intero che per lo più si volle identificare nella esperienza savonaroliana. Botticelli rappresenta la *Divina Commedia* e si collega esplicitamente a chi come Dante aveva portato l'autobiografia, immaginaria e nel contempo verissima, al livello della comunicazione universale. E la *Commedia*, raccogliendo e sviluppando una tradizione letteraria già solidissima nella travagliata Italia, è veramente scritta in prima persona.

In Caravaggio ciò che cento anni prima sembrava incerto diventa esplicito, anche se non ci sono le prove di ciò che appare evidente e che cioè la sua opera è in ogni caso una trasposizione nell'opera figurativa del piano esistenziale personale. La vera "rivoluzione" del Caravaggio è qui, non soltanto nei mirabili contrasti di luce e ombra, negli sconcertanti attraversamenti dell'edonismo più esplicito e della cupezza più assoluta, nelle contrapposizioni tra vuoto totale e densità incombente su chi osserva e trema di emozione. La "rivoluzione" è forse nel fatto che il maestro parla di sé dall'inizio alla fine e interroga lo spettatore come mai prima nessuno aveva fatto. [...]

Forse la quintessenza del fascino del lavoro di Caravaggio è nella pretesa di fare autobiografia elevando la propria vicenda a metafora universale, proprio come fece Dante e come fece, in tutt'altro modo ma con altrettanta evidenza, Shakespeare, suo contemporaneo, anche se, restando in ambito letterario, sarebbe più logico avvicinare l'attività caravaggesca alla figura di Giovan Battista Marino, poeta di grande spicco all'epoca anche se oggi molto meno noto, di cui il Merisi fece un ritratto (documentato) finora perduto. Marino, Shakespeare e il Caravaggio erano quasi coetanei e non c'è dubbio che qualcosa unifichi sul serio questi personaggi di eccelsa levatura. Se si ammette infatti che il Caravaggio modificò radicalmente il modo di fare e percepire la pittura, occorre ammettere anche come una tale caratteristica sia altrettanto evidente nel discorso poetico sia di Shakespeare sia di Marino. Su versanti diversi e con qualità ben diverse entrambi i sommi scrittori puntarono sulla frenetica attivazione delle capacità di comprensione del lettore o dello spettatore. Shakespeare e Marino scrivono secondo i principi di un'arte che aggredisce il fruitore frastornandolo, ma nel senso più alto ed esaltante del termine, di immagini, metafore, slanci impetuosi, visioni folgoranti, vere e proprie peregrinazioni nei recessi della mente. Entrambi traggono ispirazione dalla grande tradizione classica per iniettarvi una energia sovrumana che tende a trasfigurare le parole per spremene una sublime quintessenza che sveli i segreti stessi del vivere. Certo il Marino è oggi ricordato anche per una sorta di eccesso retorico che lo trascinerrebbe verso un esasperato formalismo, mentre Shakespeare è l'emblema stesso dell'uomo moderno che apre gli occhi sui più reconditi ambiti della coscienza, ma è indubbio che i due scrittori siano da considerare come veri simboli di un'epoca intera che sarebbe però temerario definire poi nei termini di "manierismo" o "barocco". E questo vale anche per il Caravaggio che è infatti non collocabile nelle suddette categorie storiografiche in cui solo con una autentica forzatura potrebbe essere trascinato. Mentre vige per lui l'opposto principio di individuazione del proprio stile e del proprio universo espressivo a partire

dall'elemento autobiografico: un principio completamente estraneo alla cultura manierista e inapplicabile al sistema figurativo denominabile come "barocco", ben lontano dall'essere anche solo adombrato quando il Merisi lasciava questo mondo nel 1610.

Ma l'autobiografia di un pittore, come del resto quella di un poeta, di un drammaturgo o di un musicista (forse il Caravaggio subì l'influsso del coevo compositore fiorentino Emilio de' Cavalieri, precoce esponente del nuovo sistema del "recitar cantando"), la si fa attraverso i personaggi e tutti i personaggi di Caravaggio sono personaggi cercati e trovati da un unico autore che tiene sempre le fila di un discorso unitario e vuole essere percepito così, mettendo duramente alla prova chi lo guarda.

Aderire o meno al Caravaggio non è solo una dimostrazione di gusto e competenza ma una presa di possesso di una dimensione della psiche che appartiene a ciascuno e che, a prescindere dai progressi scientifici, tecnici e tecnologici della storia, rimarrà sempre la stessa. [...]

Le luci e le ombre sono intrinseche alla ricostruzione della sua personalità e la mostra ha l'ambizione di presentare opere certe che mettano in condizione il visitatore, dal più esperto al meno esperto, di incontrare e conoscere il maestro nel modo migliore. [...]

Caravaggio indica in maniera formidabile i momenti di contrasto visivo e su quelli attira l'attenzione di chi guarda, senza che l'osservatore comprenda fino in fondo le ragioni che hanno mosso il pittore in quella direzione tra ripensamenti e rielaborazioni continue. Nella Cappella Contarelli in san Luigi dei Francesi, nel laterale di sinistra Cristo *entra* nella stanza e tutto nasce da lì, mentre nel laterale di destra Caravaggio in persona *esce* dalla scena del *Martirio* come inseguito da una minaccia che incombe e grava pesantemente: l'elementare tema dell'*entrata* e dell'*uscita* determina il giudizio estetico orientandolo verso quello morale. Nella Cappella Cerasi in santa Maria del Popolo, nel laterale di sinistra Pietro viene sollevato verso l'alto perché si compia la crocefissione a testa in giù che lo consacrerà santo. Nel laterale di destra Saulo è sdraiato sulla terra e alza le braccia per salire in cielo. I quadri sono ridotti all'osso. Non c'è niente altro se non la salita e la discesa. Alcuni quadri del Caravaggio sono, del resto, simboli attoniti e formidabili dell'idea stessa dell'entrare o uscire di scena. Come il *Cupido dormiente* Pitti che sembra passare in un'altra dimensione, oltre il quadro stesso. [...]

L'arte non può arrivare a tutti, questo è ovvio, ma di tempo in tempo può porsi l'obiettivo di mandare i messaggi più ampi consentiti dalle circostanze storico-politiche in cui si trova a operare. È lo strumento che può incidere sul mondo più di qualunque altro perché si espande su grandi aree e in molte direzioni. Il Caravaggio per primo intuì che la dimensione autobiografica è l'arma per antonomasia che apre il passaggio a un flusso comunicativo immenso in grado di arrivare a chiunque viva l'esperienza estetica. L'esperienza estetica, così filtrata e concepita, la vivono tutti. È la democrazia in sé, scaturita da una mente aristocratica che scruta i segni di tutte le cose sparpagliate in un universo caotico e disordinato il cui destino è un perpetuo andirivieni di precarietà e stabilità di cui l'arte può essere talvolta unità di misura.

* *estratto dal saggio in catalogo*