

Cahiers
d'études italiennes

Cahiers d'études italiennes

8 | 2008

FILIGRANA

Boccace à la Renaissance

«Una montagna aspra e erta» e «un bellissimo piano e dilettevole»: Il modello narrativo del *Decameron* e *La galeria* del Marino nelle *Vite* di Bellori

Pasquale Sabbatino



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/896>

DOI: 10.4000/cei.896

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 luglio 2008

Paginazione: 149-175

ISBN: 978-2-84310-122-9

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Pasquale Sabbatino, « «Una montagna aspra e erta» e «un bellissimo piano e dilettevole»: Il modello narrativo del *Decameron* e *La galeria* del Marino nelle *Vite* di Bellori », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 8 | 2008, Messo online il 15 janvier 2010, consultato il 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/896> ; DOI : 10.4000/cei.896

« UNA MONTAGNA ASPRA E ERTA »
E « UN BELLISSIMO PIANO E DILETTEVOLE »

IL MODELLO NARRATIVO DEL *DECAMERON*
E *LA GALERIA* DEL MARINO NELLE *VITE* DI BELLORI*

Pasquale Sabbatino
Università di Napoli Federico II

Il boccacciano « orrido cominciamento »

Nella galleria delle *Vite* (1672), abilmente costruita e raccontata dal Bellori lungo l'asse vincente che va dalla figura centrale e positiva di Annibale Carracci (1560-1609), l'uomo mandato dalla provvidenza nel tempo della decadenza delle arti per farle risorgere, alla perfezione dell'artista-filosofo Nicolas Poussin (1594-1665), la biografia del Caravaggio (1571-1610) porta inevitabilmente i segni del ruolo negativo, contrastivo e perdente assegnato dall'autore all'artista lombardo. Infatti le singole biografie dei pittori, scultori e architetti moderni, pur godendo di una relativa autonomia e compiutezza, sono state progettate per essere inserite organicamente all'interno di un disegno storiografico. In tal modo i biografati sono i personaggi principali o secondari nei quali si incarna la belloriana visione della storia e della storia dell'arte.

Ad apertura della prima biografia, quella di Annibale Carracci, Bellori sviluppa in buona parte il disegno storiografico, che ruota attorno al principio della perpetua vicissitudine. Già nel Cinquecento Machiavelli, Vasari e Giordano Bruno avevano applicato il principio della perpetua vicissitudine, perno della filosofia della natura, rispettivamente alla storia politica, alla storia dell'arte e alla storia dell'uomo. Sulla base di tale prin-

* Il saggio fa parte di una ricerca di più ampio respiro sulla biografia e sulla novella d'artista tra Cinquecento e Seicento. Pertanto, in questa sede, i riferimenti bibliografici sono sempre mirati e strettamente funzionali all'indagine sulla scrittura dell'arte.

cipio, la storia segue un movimento rotatorio, dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso, dalla rovina alla rinascita e viceversa¹.

Bellori, che è fervido lettore del Vasari, fa proprio questo disegno storiografico. Infatti individua il movimento verso l'alto da parte della ruota della storia dell'arte nel lungo periodo che va da Cimabue e Giotto fino alla prima metà del Cinquecento, ma a differenza del Vasari colloca sul punto più alto della perfezione il « divino » Raffaello Sanzio, superiore agli artisti dell'antichità e della modernità:

Allora la pittura venne in grandissima ammirazione de gli uomini e parve discesa dal cielo quando il divino Rafaele, con gli ultimi lineamenti dell'arte, accrebbe al sommo la sua bellezza, riponendola nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di que'pregi arricchita, che già un tempo la resero gloriosissima appresso de' Greci e de' Romani².

Da questa altezza, che dà le vertigini alla storia dell'arte, parte il disegno storiografico delle *Vite* belloriane, caratterizzato dal movimento in discesa, dal declino, dalla precipitosa trasformazione dell'arte, un tempo « regina », in donna « umile e volgare ». Nel tempo della decadenza i pittori abbandonarono « lo studio della natura » e « viziarono l'arte con la maniera », cioè con la « fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione ».

La maniera, definita un « vizio » che porta alla distruzione dell'arte perché comporta da una parte la negazione e la perdita del fondamentale rapporto con la natura e dall'altra l'affermazione e la crescita della « fantastica idea », si diffuse largamente nel secondo Cinquecento, ma le sue radici affondavano già nel secondo decennio del secolo, « in maestri di onorato grido », come Giovanni Battista di Jacopo detto Rosso Fiorentino (1495-1540) e Jacopo Carucci detto il Pontormo (1494-1556) a Firenze, Domenico Beccafumi (1486-1551) a Siena, Francesco Mazzola detto il Parmigianino (1503-1540) a Parma, e così via di seguito in scuole vere e proprie sull'intero territorio della penisola³.

La geografia della maniera durante la seconda metà del XVI sec. abbraccia tutte le città italiane e le regioni che, dal punto di vista del romano Bellori, contavano nell'arte (Firenze e la Toscana, Roma, Venezia). L'estensione compatta della maniera, che portò alla degenera-

1. Cfr. Eugenio GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 39-47.

2. Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, p. 31.

3. *Ibidem* (con la relativa nota 2).

zione e distruzione dell'arte, finì col travolgere tutto e tutti, le scuole e i singoli, senza eccezione alcuna:

Questo vizio distruttore della pittura cominciò da prima a germogliare in maestri di onorato grido, e si radicò nelle scuole che seguirono poi; onde non è credibile a raccontare quanto degenerassero non solo da Rafaelle, ma da gli altri che alla maniera diedero cominciamento. Fiorenza, che si vanta di essere madre della pittura, e 'l paese tutto di Toscana, per li suoi professori gloriosissimo, taceva già senza laude di pennello. E gli altri della scuola romana non alzando più gli occhi a tanti esempj antichi e nuovi, avevano posto in dimenticanza ogni lodevole profitto; e se bene in Venezia più ch'altrove durò la pittura, non però quivi o per la Lombardia udivasi più quel chiaro grido de'colori, che tacque nel Tintoretto ultimo finora de'veneziani pittori⁴.

Nel collocare la sequenza del contagio del «vizio distruttore» ad apertura della prima biografia, Bellori fa proprio lo schema narrativo fissato da Boccaccio nella sua raccolta di novelle e lo applica alla raccolta di biografie d'artista. Nella *Introduzione* alla *Giornata prima* del *Decameron* Boccaccio pone i lettori-«camminanti» di fronte a un «grave e noioso principio, sì come è la dolorosa ricordanza della pestifera mortalità trappassata», e questo «orrido cominciamento» appare come una vera e propria «montagna aspra e erta⁵» da salire e superare.

Sulla estremità della montagna, che il lettore deve faticosamente salire, Bellori colloca un evento «incredibile a raccontarsi», l'assenza di pittori – al punto da sembrare che il fiammingo Pietro Paolo Rubens (1577-1640), divenuto «erudito in pittura⁶» durante il suo soggiorno italiano dal 1600 al 1608, avesse portato all'estero «i colori» – e il mancato soccorso da parte dell'unico artista residente nella penisola, l'urbinate Federico Barocci (1528/35-1612):

né dentro, né fuori d'Italia si ritrovava pittore alcuno, non essendo gran tempo che Pietro Paolo Rubens il primo riportò fuori d'Italia i colori, e Federico Barocci, che avrebbe potuto ristorare e dar soccorso all'arte, languiva in Urbino, non le prestò aiuto alcuno⁷.

Per rendere ancora più grave l'«orrido cominciamento», sulla cui vetta ormai la pittura tragicamente «volgevasi al suo fine⁸», Bellori crea l'immagine forte dell'assalto all'arte morente da parte di due tendenze estremistiche e contrapposte («due contrari estremi»), entrambe presenti nella Roma dell'ultimo decennio del Cinquecento. La prima, interamente

4. Ivi, pp. 31-32.

5. Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, con le illustrazioni dell'autore e di grandi artisti fra Tre e Quattrocento, a cura di V. Branca, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 54.

6. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 242.

7. Ivi, p. 32.

8. *Ibidem*.

soggetta «al naturale», è rappresentata dal Caravaggio, il quale «copiava puramente li corpi come appariscono a gli occhi, senza elezzione», e la seconda, soggetta «alla fantasia», è rappresentata dal D'Arpino, il quale «non riguardava punto il naturale, seguitando la libertà dell'istinto⁹». Naturalismo e manierismo, dunque, per quanto avversari tra loro, convergono su un unico obiettivo, l'attacco da postazioni diverse al classicismo artistico¹⁰.

9. *Ibidem*. Come nota Borea, nella relativa nota 7, «la contrapposizione Caravaggio-D'Arpino [...] non va intesa come valutazione negativa allo stesso livello dei due pittori; tant'è vero che, se pure obtorto collo, dati i suoi principi di irriducibile avversatore del naturalismo caravaggesco, lo scrittore pubblicherà una vita del Merisi, ma non di Giuseppe Cesari d'Arpino».

10. Nel commentare questa posizione di Bellori, Erwin PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. originale tedesca: 1924], scrive «sono da condannare i "Naturalisti" che non hanno idee affatto, e che, giurando sul modello, copiano pedissequamente gli oggetti di natura fin nei loro difetti; ma son da condannare anche coloro che, senza conoscere il vero, riducono la facoltà artistica ad una mera esercitazione, e, sdegnando di studiar la natura, pretendono di lavorar "di maniera" o secondo delle mere "Idee fantastiche", com'è detto talvolta» (p. 66). Alla base di questa posizione c'è la concezione estetica classicistica di Bellori, formulata in modo organico nel discorso *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, tenuto nell'Accademia romana di San Luca nel maggio 1664 e premesso alle *Vite*. Innanzitutto Bellori ferma l'attenzione sulla distinzione tra la pura e perfetta natura divina e sull'impura e imperfetta natura delle cose, tramando il testo di riferimenti ad autori (Platone e s. Tommaso) oramai divenuti canonici su questo argomento: «Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue meravigliose altamente in se stesso riguardando, costitui le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create. Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cambiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de'corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza; e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi» (BELLORI, *Le vite...*, cit., pp. 13-14). La visione platonica di Dio che ha in sé le idee o forme ideali delle cose e quella di s. Tommaso che distingue tra le forme ideali e le cose in se stesse appartengono al patrimonio culturale collettivo e appaiono già in coppia in Federico ZUCCARI, *L'idea de' scultori, pittori e architetti* (Torino, 1607, p. 448), che può essere in questa parte il referente più vicino al *Discorso* belloriano. Inoltre la sequenza della cosmologia ci presenta ancora, per usare un'espressione pirandelliana, un cielo di carta, ma senza lo strappo provocato da Copernico, Bruno e Galilei. Senza alcuna curiosità per questa produzione filosofica e scientifica, che pure aveva cambiato la cosmologia e sostituito il cielo aristotelico-tolemaico con quello copernicano, Bellori ridisegna il mondo alla vecchia maniera, con la parte sopralunare, dove i corpi, composti di materia cristallina e perfetta, sono sempre belli, ordinati e immutabili, e la parte sublunare, dove i corpi, composti di materia imperfetta, sono soggetti alla mutazione, alla bruttezza e al disordine, con l'inevitabile alterazione delle forme ideali. Come la naturale bellezza anche l'umana bellezza, che è fatta di materia imperfetta, presenta «infinite deformità e sproporzioni», le quali sono escluse, secondo il classicista Bellori, dallo statuto delle arti, impegnate a rappresentare unicamente il bello, l'ordine, l'armonia. Per questo l'artista deve operare a imitazione di Dio, il primo architetto del mondo e il primo scultore e pittore dell'uomo, costruendo «un esempio di bellezza superiore» dentro di sé, nella mente. Tale processo parte necessariamente dall'osservazione della natura e quindi delle bellezze inferiori, passa

La scena ormai è totalmente cupa e l'arte « caduta e quasi estinta » sta per esalare l'ultimo respiro, quand'ecco che Bellori, ancora una volta seguendo il modello narrativo del *Decameron*, alla montagna dell'« orrido cominciamento » fa seguire una pianura al superlativo bella e « dilettevole », alla « gravezza » del racconto della decadenza e della morte dell'arte fa seguire la piacevolezza del racconto della risurrezione con Annibale Carracci, al dolore per le miserie la letizia per i lieti eventi. Scrive Boccaccio nella *Introduzione* alla *Giornata prima*:

E sí come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravveniente letizia sono terminate. A questa breve noia (dico breve in quanto in poche lettere si contiene) seguita prestamente la dolcezza e il piacere [...]. E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per cosí aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto: ma per ciò che, qual fosse la cagion per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi da necessità costretto a scriverle mi conducono¹¹.

Secondo Bellori a segnare la svolta della storia dell'arte, dal basso verso l'alto, secondo il principio della perpetua vicissitudine, furono gli influssi finalmente benigni delle stelle sull'Italia e la volontà di Dio che mandò provvidenzialmente in Bologna l'uomo che operò la risurrezione dell'arte:

Così quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più benigni verso l'Italia, e piacque a Dio che nella città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l'arte caduta e quasi estinta. Fu questi Annibale Carracci, di cui ora intendo scrivere, cominciando dall'indole ornatissima ond'egli inalzò il suo felice genio, [ha] accoppiando due cose raramente concesse a gli uomini, natura ed arte in somma eccellenza¹².

attraverso la elezione delle parti più belle e giunge alla formazione dell'idea di bellezza. L'esempio di bellezza superiore, secondo Bellori, non proviene da Dio, né è innato nell'uomo, anzi ha origine dalla natura ed è una conquista dello studio dell'artista. Questo primo traguardo costituisce poi la premessa per la seconda partita da giocare con la natura. Infatti l'artista, oramai in possesso dell'esempio di bellezza superiore, che ha origine dalla natura ed è nella mente, può finalmente rappresentare questa idea, il vero originale di ciascuna opera d'arte, con il risultato che la natura rappresentata è una natura emendata: « Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento. Questa idea, ovvero dea della pittura e della scultura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine. Sono certamente per sentenza de' maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettissime. Idea del pittore e dello scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista » (BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 14).

11. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 54.

12. BELLORI, *Le vite...*, cit., pp. 32-33.

L'*incipit* della biografia di Annibale Carracci, con cui decolla questa seconda rinascita, ha tutti gli ingredienti dell'*incipit* della vita di Cimabue che apre la raccolta vasariana delle *Vite*:

Erano per l'infinito diluvio dei mali, che avevano cacciato al di sotto et affogata la misera Italia, non solamente rovinate quelle che chiamar si potevano fabbriche, ma, quel che importava assai più, spentone affatto tutto 'l numero degli artefici, quando (come Dio volse) nacque nella città di Fiorenza l'anno MCCXL, per dare i primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della famiglia de' Cimabuoi in quel tempo nobile [...] ¹³.

Come si può rilevare dalla collazione dei due *incipit*, la successione boccacciana delle sequenze narrative montagna e pianura, gravezza dell'«orrido cominciamento» e piacevolezza della pianura bellissima e dilettevole, era già stata applicata alle biografie d'artista dal Vasari. Lungo questa strada il modello narrativo del Boccaccio mostra di essere tentacolare, per cui dalla raccolta di novelle si estende anche alle raccolte di biografie d'artista e giunge attraverso il Vasari al Bellori, dal Cinquecento al Seicento.

Caravaggio e l'«ingegno torbido e contenzioso» dell'artista maledetto

Bellori crea la biografia del Caravaggio da una costola dell'«orrido cominciamento», per cui assegna al pittore un ruolo essenzialmente negativo all'interno del disegno storiografico sull'arte moderna tra Cinquecento e Seicento. Per costruire il personaggio negativo, Bellori monta abilmente una biografia attraversata soprattutto da forze centripete, per cui in gran parte i singoli elementi convergono verso il centro, l'«ingegno torbido e contenzioso» dell'artista, in antitesi all'«indole ornatissima¹⁴» dell'eroe positivo, Annibale Carracci.

All'«ingegno torbido e contenzioso» del Caravaggio, Bellori fa risalire molti eventi. È il caso delle «discordie» che lo costrinsero a scappare da Milano, dove adolescente si era adattato «a far le colle ad alcuni pittori che dipingevano a fresco¹⁵». Si ha notizia dell'apprendistato del Caravaggio

13. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 103.

14. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 212 e p. 33.

15. Ivi, p. 212. Secondo Bellori le pessime condizioni economiche di Michelangelo Merisi sono dovute al padre Fermo, che era muratore. Ma oramai è stato acquisito che Franco Merisi «era

presso il maestro bergamasco Simone Peterzano (è a Milano tra il 1573 e il 1596), il quale si firmava *Titiani alumnus*, «quasi fosse un quarto di nobiltà¹⁶». Nella bottega milanese del Peterzano il tredicenne Caravaggio entrò nell'aprile del 1584 e lavorò per circa quattro anni, «facendo ritratti¹⁷».

È il caso ancora del soggiorno a Roma – a partire dal 1591 o più probabilmente dalla seconda metà del 1592¹⁸ – dove all'inizio il ventenne Caravaggio «dimorò senza ricapito e senza provvedimento, riuscendogli troppo dispendioso il modello, senza il quale non sapeva dipingere, né guadagnando tanto che potesse avanzarsi le spese¹⁹». Spinto dalla «necessità», nel giugno del 1593 Caravaggio «andò a servire» il pittore Giuseppe Cesari detto il cavalier d'Arpino (1568-1640), allora ritenuto l'erede dei maestri del Cinquecento e in particolare di Raffaello Sanzio e oggi comunemente considerato voce autorevole del manierismo²⁰, e si adattò «di mala voglia» per circa otto mesi a dipingere nature morte, con fiori e frutta. Tra queste, Bellori segnala «una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua e del vetro e coi riflessi della fenestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade» e molto genericamente «altri quadri», tutti fatti «eccellentemente [...] di simile imitazione». In seguito, secondo il racconto di Bellori, mosso dal «gran rammarico di vedersi tolto alle figure», Caravaggio passò alla bottega del pittore bresciano Prosperino delle Grottesche (nato nel 1558). Appartengono a questo periodo romano, tra le opere più importanti, il *Ragazzo che sbuccia un merangolo* (Roma, collezione privata), l'*Autoritratto come Bacco coronato d'edera* (Roma, Galleria Borghese), il *Ragazzo con una caraffa di rose* (già Londra, vendita

'maestro di casa' dei marchesi di Caravaggio ed esercitava, sia pure modestamente, il mestiere di architetto, come si ricava dal Mancini; "assai da bene", lo definisce il Baglione (circa 1625). [...] Doveva trattarsi, in sostanza, di una famiglia abbastanza agiata, della piccola nobiltà locale» (Maurizio CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990, pp. XXV-XXVI).

16. Maurizio MARINI, *Caravaggio: l'“incipit” tra Lombardia e Venezia*, nel catalogo *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Milano, Electa, 2000, p. 46.

17. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 212.

18. Sulla oscillazione della data cfr. Mia CINOTTI in *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, testo di G.A. Dell'Acqua, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 61-64; EADEM, *La giovinezza di Caravaggio. Ricerche e scoperte*, in *Novità su Caravaggio*, Milano, Regione Lombardia, 1975, pp. 208-212.

19. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 213.

20. Cfr. Kristina HERRMANN-FIORE, *Caravaggio e la quadreria del Cavalier D'Arpino*, nel catalogo *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, cit., pp. 57-76; Sandro CORRADINI – Maurizio MARINI, *Roma 1605: lo strano furto di “...una lama di spada... di M [aestro] Michelangelo da Caravaggio Pittore”*, ivi, pp. 102-107.

Christie's, n. 21, 14 dicembre 1983) e il *Ragazzo con canestro di frutta* (Roma, Galleria Borghese)²¹.

Sulla scena della Roma dell'ultimo decennio del Cinquecento e dei primi anni del Seicento, dominata dalla figura di papa Clemente VIII (1592-1605)²², Bellori situa la scelta radicale di dipingere «secondo il suo proprio genio», imitando «la sola natura», e la ricca produzione di questi anni. Tuttavia, nonostante gli impegni artistici, puntualizza Bellori, Caravaggio «non [...] rimetteva punto le sue inquiete inclinazioni» ed era solito, dopo le ore dedicate alla pittura, attraversare la città «con la spada al fianco» e fare «professione d'armi²³», di cui aveva verosimilmente una dotazione personale da duello e i singoli pezzi furono utilizzati anche in pittura come modelli per le numerose rappresentazioni²⁴. A tale proposito Bellori racconta l'epilogo tragico avvenuto il 28 maggio 1606, in occasione di una partita di pallacorda, quando, a seguito di una ennesima rissa²⁵, il trentacinquenne Caravaggio ferì mortalmente il giovane amico Ranuccio Tomassoni da Terni²⁶ in Campo Marzio, nei pressi di Palazzo Firenze, residenza del card. Del Monte:

Venuto però a rissa nel giuoco di palla a corda con un giovine suo amico, battutisi con le racchette e prese l'armi, uccise il giovine, restando anch'egli ferito²⁷.

La sentenza di morte, emessa da Paolo V Borghese (salito al soglio pontificio nel 1605), la fuga da Roma «senza denari» nei feudi (Zagarolo e Paliano) dei Colonna – Bellori indica per Zagarolo «come sarebbe giusto» il nome di Marzio Colonna –, ²⁸ il timore di cadere nella rete della giusti-

21. Cfr. le relative schede nel catalogo *Caravaggio e il suo tempo* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 14 maggio-30 giugno 1985), Napoli, Electa, 1985, pp. 200 ss.

22. Cfr. M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., p. 118: il papa fu eletto «in un conclave pilotato [...] dagli Oratoriani e da Federico Borromeo, e andato in porto grazie al contributo di Ascanio Colonna, fratello della marchesa di Caravaggio. Clemente VIII fu vicino agli Oratoriani, quindi al Borromeo, scegliendo per altro come proprio consigliere artistico un fraterno amico di questi, il Baronio».

23. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 224.

24. Cfr. F. ROSSI, *Caravaggio e le armi. Immagine descrittiva, valore segnico e valenza simbolica*, nel cat. *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, cit., pp. 77-88.

25. Sui moventi dell'omicidio in Campo Marzio, presentato dal Bellori come esito di un contrasto nel gioco della pallacorda, sono state avanzate nuove ipotesi: cfr. Maurizio MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, Newton & Compton, 2001, pp. 66-67.

26. Sull'aggressività di Ranuccio Tomassoni, che era solito andare in giro ben armato, con «spade, pugnali et pistole proibite» cfr. Stefania MACIOCE, *Attorno a Caravaggio. Notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», n. 55, 1985, pp. 289-291.

27. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 224.

28. M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio* cit., p. 119: «è invece inesatto comprendere, secondo l'uso invalso nella letteratura caravaggesca, anche Paliano e Palestrina nei suoi feudi [di Marzio

zia rendono piuttosto mosse e movimentate le ultime sequenze del racconto biografico. Dapprima Caravaggio «prese il camino per Napoli²⁹», dove soggiornò tra l'ottobre del 1606 e i primi mesi del 1607, poi nel mese di luglio si trasferì nell'isola di Malta spinto dal desiderio di ricevere la croce dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni data solitamente «ad uomini riguardevoli per merito e per virtù³⁰». Guadagnatosi il favore del gran maestro dell'ordine il francese Alof de Wignacourt, ritratto «in piedi armato» assistito da un paggetto – la tela è oggi al Louvre – e ancora «a sedere disarmato nell'abito di Gran Maestro» – di quest'opera non si hanno notizie –³¹, e ricevuta «in premio la croce», che gli consentiva di vivere nell'isola «con decoro della sua persona ed abbondante di ogni bene», Caravaggio «in un subito» fu travolto dalla riemersione violenta del suo «torbido ingegno³²», che gli fece perdere quanto aveva realizzato. Nell'agosto 1608, una nuova lite, questa volta con un cavaliere, fu la causa della carcerazione dell'artista³³ nella Fortezza di Sant'Angelo, sopra il

Colonna]. Il ramo dei Colonna di Zagarolo [...] si era staccato da quello di Paliano». Marzio Colonna, come ricorda Calvesi, «possedeva un'importante collezione di statue e lapide antiche», «aveva una gran passione antiquaria (come il suo avo Francesco, autore della *Hypnerotomachia*) ed era in possesso di una licenza per scavare qualsiasi oggetto archeologico» (ivi, pp. 121-122).

29. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 225.

30. Ivi, p. 226.

31. Cfr. Maurice MAINDRON, *Le Portrait du G. M. Alof de Wignacourt au Musée du Louvre*, «Revue de l'Art ancien et moderne», 1908, pp. 241-260; Mina GREGORI, *A new Painting and some observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 594-603; Maurizio MARINI, *Tre proposte per il Caravaggio meridionale*, «Arte illustrata», IV, 1971, nn. 43-44, pp. 56-57. Questo ritratto è «probabile si rispecchi in una mediocre tela conservata nel Collegio dei Canonici della Grotta di San Paolo a Rabat, Malta, che sarebbe firmata da Gian Domenico Corso e datata 1617, e di cui si conosce un altro esemplare a figura intera nella chiesa sopra la Grotta di San Paolo» (cfr. la scheda di M. GREGORI, in *Caravaggio e il suo tempo* cit., p. 328).

32. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 226 e p. 227.

33. A questo proposito è stata avanzata in via ipotetica una diversa lettura della causa della carcerazione. Cfr. Angela OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa del Caravaggio*, presentazione di Renato Guttuso, Milano, Rizzoli, 1967, p. 84; Maurizio MARINI, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma, Studio B di Sestetti e Bozzi, 1974, p. 45. Su questa linea è anche M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., pp. 138-139: dagli onori che a Malta furono tributati al Caravaggio si «può ben dedurre che l'omicidio» di Ranuccio Tomassoni «fosse stato taciuto», per cui «l'espulsione [...] sarebbe intervenuta quando il fatto si venne a risapere». E la vicenda viene così ricostruita: «Il "cavaliere di Giustizia" (Baglione) con cui il Caravaggio sarebbe "venuto importunamente a contesa" (Bellori) a causa del suo "torbido ingegno" (Bellori) è con ogni probabilità, proprio quel Hyeronimo de Varayz che fece incarcerare il pittore, come risulta dai documenti maltesi. È vero, come osserva Marini, che Hyeronimo de Varayz era "procurator fiscalis Religionis", ossia inquisitore-rappresentante dell'Ordine, ma appunto in questa veste (non di parte lesa, cioè, bensì di magistrato) egli avrà fatto imprigionare il Caravaggio. I biografi, orecchiando, dovettero supporre che ciò avvenisse a causa di un'offesa recatagli. In realtà, è verosimile che il De Varayz fosse stato informato dell'omicidio commesso a Roma e che nella sua funzione di "procurator fiscalis

porto di Valletta, da dove, prostrato « a mal termine di strappazzo » e assalito dal « timore », Caravaggio decise di « liberarsi », senza attendere il giudizio della corte, e « si espose » con una rocambolesca evasione a « gravissimo pericolo ». Inoltre, violando l'obbligo per i cavalieri di non lasciare Malta senza l'autorizzazione del Gran Maestro, fuggì dall'isola rapidissimamente e raggiunse come uno « sconosciuto » la Sicilia. L'episodio, descritto in modo sommario e solo recentemente documentato e chiarito nella sua dinamica grazie allo storico maltese dell'arte Keith Sciberras³⁴, aggiunge nella biografia un altro anello alla catena delle violenze dell'artista :

Ma in un subito il suo torbido ingegno lo fece cadere da quel prospero stato e dalla benevolenza del Gran Maestro, poiché venuto egli importunamente a contesa con un cavaliere nobilissimo, fu ristretto in carcere e ridotto a mal termine di strappazzo e di timore. Onde per liberarsi si espose a gravissimo pericolo, ed iscavalcata di notte la prigione fuggì sconosciuto in Sicilia, così presto che non poté essere raggiunto³⁵.

Il finale della biografia è un crescendo che prepara i lettori al tragico epilogo. Infatti, in Sicilia, Caravaggio si sentiva perseguitato dalla « disgrazia » e in preda al « timore » di essere preso si spostava da latitante tra Siracusa, Messina e Palermo. Nel 1609, « non si assicurando di fermarsi più lungamente in Sicilia », lasciò l'isola e navigò alla volta di Napoli, dove pensava di trattenersi, da una parte con la segreta speranza di poter fare ritorno a Roma non appena « avesse ricevuto la nuova della grazia della sua remissione³⁶ » per l'omicidio di Ranuccio Tomassoni da Terni, dall'altra con la fattiva volontà di « placare » il Gran Maestro dell'Ordine di Malta, al quale « mandò in dono una mezza figura di Erodiade con la testa di San Giovanni nel bacino³⁷ ». Tuttavia le cose precipitarono anche a Napoli, dove subì una violenta aggressione e fu persino sfregiato « nel viso³⁸ » mentre stava sulla porta dell'osteria del Cerriglio, allora tappa obbligata non solo per i napoletani ma anche per i forestieri, per di più luogo privilegiato della letteratura. E tra i frequentatori più assidui dello « studio dell'osteria

Religionis" facesse arrestare il latitante. Il Caravaggio risulta, dai documenti, detenuto "ad instantiam" del Varayz, ed è poi lo stesso Varayz che ne denuncia la fuga. Sembra una persecuzione, ma è solo una serie di atti dovuti d'ufficio ».

34. Keith SCIBERRAS, « *Frater Michael Angelus in tumultu* »: *the cause of Caravaggio's imprisonment in Malta*, « The Burlington Magazine », CXLIV, 2002, pp. 229-232.

35. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 227.

36. Ivi, p. 211.

37. *Ibidem*. Alcuni identificano il dipinto con *Salomè* dell'Escorial, altri con *Salomè* di Londra. Cfr. la scheda di M. GREGORI, in *Caravaggio e il suo tempo*, cit., pp. 335-336.

38. M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., p. 147: « Si trattava, secondo il Baglione e il Bellori, di emissari del suo "nemico" maltese che lo "perseguitava", quindi ben verosimilmente digendarmi che attuavano il mandato di cattura ».

del Cerriglio» troviamo anche Pulcinella, la maschera che incarna l'opposizione alla cultura ufficiale degli Studi, come si legge nella commedia *La Lucilla costante* (1632) del capuano Silvio Fiorillo³⁹.

La solitudine del Caravaggio durante la tragica morte chiude coerentemente il cerchio attorno al personaggio negativo. Allontanatosi da Napoli «sopra una feluca», un veliero che era diretto allo Stato dei Presidi spagnoli sull'Argentario per poi tornare nella capitale del viceregno spagnolo, Caravaggio «s'inviò» a Roma, dove il cardinale Gonzaga gli aveva ottenuto la grazia del papa Paolo V. Le battute che seguono tolgono il respiro al lettore e portano alla scena finale della morte. Giunto sulla «spiaggia» di Palo (Roma), Caravaggio fu arrestato dalle guardie spagnole per errore, al posto di un altro, e fu condotto in prigione. Rilasciato ben presto, cercò sotto il caldo sole dell'estate le sue «robbe» (gli effetti personali e il quadro di *San Giovanni Battista* commissionatogli dal card. Scipione Borghese)⁴⁰ e la «feluca» lungo la spiaggia, spingendosi sino a Port'Ercole (Grosseto), ma senza alcun risultato. Profondamente amareggiato e «agitato miseramente da affanno e da cordoglio», Caravaggio «si abbandonò» su quella spiaggia, dove fu «sorpreso da febbre maligna», che lo divorò «in pochi giorni», all'età di «circa» quarant'anni⁴¹.

Le ultime sequenze del racconto biografico, che sigillano con il «morire disgraziatamente in una spiaggia⁴²», per di più «deserta⁴³», il vivere disgraziato e solitario di Caravaggio, sono scritte parallelamente e in margine alle ultime sequenze della precedente biografia del Caravaggio firmata dal Baglione, il quale aveva già evidenziato più volte il viver «male» dell'artista, concluso con l'inevitabile morir «malamente», da solo e in una spiaggia deserta:

ma per esser perseguitato dal suo nemico, convennegli tornare alla città di Napoli; e quivi ultimamente essendo da colui giunto [il cavaliere di giustizia con cui litigò a Malta], fu nel viso così fattamente ferito, che per li colpi quasi più non si riconosceva, e disperatosi della vendetta, con tutto ch'egli vi si riprovasse, misesi in una felluca con alcune poche robe, per venirsene a Roma, tornando sotto la parola del cardinal Gonzaga, che co 'l pontefice Paolo V la sua remissione trattava. Arrivato ch'egli fu nella spiaggia, fu in cambio fatto prigionie, e posto dentro le carceri, ove per due giorni ritenuto, e poi rilassato, più la felluca non ritrovava sì che, postosi in furia,

39. Cfr. Pasquale SABBATINO, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 58-59.

40. Il quadro *San Giovanni Battista* si trova oggi nella Galleria Borghese, Roma.

41. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 228.

42. Ivi, p. 214.

43. Ivi, p. 211.

come disperato andava per quella spiaggia sotto la sferza del sol leone a veder se poteva in mare ravvisare il vascello, che le sue robe portava. Ultimamente arrivato in un luogo della spiaggia misesi in letto con febre maligna; e senza aiuto umano tra pochi giorni morì malamente, come appunto male avea vivuto⁴⁴.

Si consolida così, dal Baglione al Bellori, il mito dell'artista maledetto, personaggio negativo, segnato dal temperamento violento e litigioso, che fu all'origine di tutti i suoi mali e di tutte le sue disavventure. In aggiunta, secondo le leggi della fisiognomica, già largamente diffusa nel Rinascimento⁴⁵, Bellori fa sì che l'interno del Caravaggio, il suo ingegno torbido e contenzioso, trovi corrispondenza all'esterno, di cui a bella posta evidenzia in generale il « color fosco » e in particolare gli occhi « foschi », le ciglia e i capelli neri. Persino le abitudini quotidiane e l'abbigliamento rispecchiano la sua torbidezza interiore, con l'uso di un abito confezionato con « drappi e velluti nobili » ma portato fino a quando « non gli cadeva in cenci », con una negligenza al superlativo nelle pulizie personali e con il mangiare mattina e sera per numerosi anni « sopra la tela di un ritratto⁴⁶ ». Il disprezzo per l'arte del Caravaggio e il disprezzo per i modi di vita sono in Bellori due volti di una stessa medaglia⁴⁷, la quale rappresenta l'esatto contrario di quello che lo stesso Bellori perseguiva, la moralizzazione dell'arte e la moralizzazione della vita, avendo fatto propria la linea politica francese in materia d'arte a Roma⁴⁸.

44. Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Fei, 1642; si cita dalla ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1975, pp. 138-139.

45. Cfr. Lina BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 164 ss.; Patrizia CASTELLI, « Viso cruccio e con gli occhi turbati ». *Espressione e fisiognomica nella trattatistica d'arte del primo Rinascimento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 41ss.; Pasquale SABBATINO, *Scrittura e scultura nell'umanista napoletano Pomponio Gaurico*, in Pomponio GAURICO, *De Sculptura*, a cura di P. Cutolo, saggi di F. Divenuto, F. Negri Arnoldi, P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 22-23; *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento. Atti del convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001*, a cura di A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003.

46. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 214.

47. M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., p. 336: « il disprezzo che il Bellori ha per questi modi, è lo stesso (ideologico e 'politico') che manifesta per la sua pittura, colpevole di aver promosso 'l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure, e le deformità; [...] calze, brache e berrettoni [...] le rughe e i difetti della pelle e dintorni [...] le dita nodose, le membra alterate da morbi'; ovvero è lo stesso disprezzo del Baglione, davanti alla *Madonna di Loreto*, per i 'due pellegrini, uno co' piedi fangosi e l'altra con una cuffia sdruccita, e sudicia' ».

48. Luigi SPEZZAFERRO, *Caravaggio*, nel catalogo *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, tomo II, Roma, Edizioni De Luca, pp. 273-274, sottolinea che occorre tener « presente come questa rappresentazione di genio e sregolatezza non sia stata fatta da uno scrittore dell'Ottocento bensì da un uomo del secolo in cui si veniva sviluppando quella società di

Caravaggio, dunque, è un vero antieroe, a tutto tondo, di fronte al quale Bellori può scolpire la gigantesca figura di Annibale Carracci, il vero eroe, l'artista benedetto, il personaggio positivo, segnato dall'indole ornaticissima, che fu all'origine della sua missione di far risorgere l'arte classicistica⁴⁹. Nel rafforzare la struttura binaria del suo romanzo storico sull'arte, fondata sulla compresenza dell'eroe e dell'antieroe, Bellori anticipa la morte del Caravaggio di un anno, datandola nel 1609⁵⁰. Con questo espediente viene creato il mito dell'«anno funesto per la pittura⁵¹», con la scomparsa di Caravaggio e di Annibale Carracci, l'antieroe e l'eroe, a cui va aggiunta la scomparsa di Federico Zuccari, ma a quest'ultimo, esponente del manierismo, Bellori assegna nelle *Vite* il ruolo marginale della comparsa.

«Intento a riguardare la natura»: il Demetrio dell'età moderna e l'anti-Zeusi

L'esordio della vita del Caravaggio offre al lettore la chiave e la sintesi del pensiero critico del classicista Bellori sulla funzione sostanzialmente negativa e dannosa del naturalismo di Caravaggio:

Dicesi che Demetrio antico statuario fu tanto studioso della rassomiglianza che diletto più dell'imitazione che della bellezza delle cose; lo stesso abbiamo veduto in Michelangelo Merigi, il quale non riconobbe altro maestro che il modello, e senza

corte nella quale, come ci ha da tempo insegnato Elias, comportamenti etichette e cerimoniali avevano un senso preciso. La questione [...] si riallaccia concretamente a quanto il Bellori stava operando in senso accademico nel momento in cui pubblica le sue *Vite*. Il 1672 è infatti oltre che l'anno in cui egli pubblica il suo libro anche quello in cui l'amico Charles Errard, fondatore e direttore dell'Accademia di Francia a Roma, diviene Principe della romana Accademia di San Luca: preludio questo alla fusione, breve ma politicamente relevantissima, delle due Accademie che si realizzerà negli anni immediatamente successivi. Se si tiene presente tutto ciò – e soprattutto il ruolo che, per la politica di Colbert, di cui l'Errard era il ministro a Roma, aveva la moralizzazione dell'arte e soprattutto della vita e dei comportamenti degli artisti – si capisce meglio perché il Bellori, partecipe e corresponsabile della politica francese a Roma, insiste tanto nello stigmatizzare i cattivi comportamenti e i costumi spregevoli del Caravaggio. [...] leggere tutte le *Vite* del Bellori – e non solo quella del Caravaggio – tenendo presente gli interessi francesi a Roma e i personaggi che li interpretavano, è probabilmente la strada più produttiva [...].

49. Cfr. Claudio STRINATI, *Note biografiche su Caravaggio*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, cit., pp. 28-37.

50. Per una ricostruzione aggiornata degli eventi che portarono l'artista alla morte cfr. V. PACELLI, *L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: omicidio di Stato?*, Todi (Perugia), Ediart, 2002.

51. BELLORI, *Le vite...*, cit., pp. 228-229.

elezione delle migliori forme naturali, quello che a dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte⁵².

Utilizzando un paragone già presente in Giovan Battista Agucchi⁵³ (1615 c.: «il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Ida della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine⁵⁴»), Bellori definisce Caravaggio il nuovo Demetrio. Come nell'antichità lo scultore Demetrio imitò il vero di natura più che la «bellezza delle cose», così nell'età moderna Caravaggio ha scelto di non avere «altro maestro che il modello⁵⁵», di volta in volta selezionato, con il risultato di raffigurarlo interamente, nei suoi tratti belli e inevitabilmente nei suoi tratti brutti, così come si presenta all'occhio fisico. Sulla dipendenza di Caravaggio dal modello, «senza il quale non sapeva dipingere⁵⁶», Bellori insiste ripetutamente lungo il racconto biografico, dando una valenza negativa a quanto si trova testimoniato concordemente nelle prime fonti edite ed inedite, le quali – come scrive Bologna – insieme costituivano «già un'interpretazione⁵⁷». Nel 1603 Karel van Mander, utilizzando le notizie inviategli da Roma da Floris Claeszoon van Dyck, aveva annotato:

Egli dice infatti che tutte le cose non sono altro «*Decameron*» che bagattelle, fanciullaggini o baggianate – chiunque le abbia dipinte – se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura, e questa copia dipingendo⁵⁸.

Nel primo decennio del Seicento, il giureconsulto romano Marzio Milesi, di origine bergamasca, aveva celebrato l'amico e coetaneo pittore in un gruppo di undici componimenti volgari, il cui autografo è stato recentemente rinvenuto⁵⁹. In particolare Milesi aveva qualificato il «natu-

52. Ivi, p. 201.

53. Cfr. Denis MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, 1947, p. 257.

54. Si cita da *Immagine del Caravaggio. Mostra didattica itinerante*, a cura di M. Cinotti, Cinisello Balsamo (Milano), Arti Grafiche A. Pizzi, 1973, p. 115.

55. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 201.

56. Ivi, p. 202.

57. Ferdinando BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle cose naturali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 145. Si rimanda all'intero paragrafo («*Imitar bene le cose naturali*»: la dichiarazione d'intenti del Caravaggio e la testimonianza delle fonti, ivi, pp. 144-149) per un'analisi esaustiva delle fonti.

58. La trad. it. di G. Prampolini si cita da *Immagine del Caravaggio*, cit., p. 115.

59. Cfr. Giorgio FULCO, «*Ammirate l'altissimo pittore*»: Caravaggio nelle Rime inedite di Marzio Milesi, in IDEM, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 415-461. In *Appendice* sono stampati i componimenti (pp. 461-472).

ralismo caravaggesco in opposizione polemica, concreta, a maniere diverse, più affidate all'artificio concettuale e tecnico⁶⁰» nell'ottava (con schema metrico ABABACCC):

Cedano a voi gl'antichi, et i più illustri
 pittor del secol nostro, Angel Michele,
 e siano immortali, e gl'anni, e i lustri
 i color vostri, e le pregiate tele.
 Fingha altri pur le cose, adombre, e lustri,
 voi vive e vere le rendete, intanto
 che ben vi si conviene il pregio, e 'l vanto,
 che vi dà con la cetra altri e co 'l canto⁶¹.

Nell'ottava successiva (con schema metrico ABABABCC) Milesi aveva espresso il suo entusiasmo per la pittura del Caravaggio e aveva rivolto a tutti un appello, costruendo l'*incipit* sul verso dantesco di *Inf.*, IV, 80 («Onorate l'altissimo poeta»), con il quale uno dei poeti del Limbo saluta Virgilio esprimendo il sentimento di tutti:

Ammirate l'altissimo Pittore,
 ch'a quanti pria ne furo passa avanti;
 a celebrarlo vengha almo scrittore,
 degno ben di gran pregi, e sommi vanti.
 Stupisce il mondo, e viene a fargli honore
 Con l'ingegni sublimi tutti quanti.
 Felice secol nostro, in cui si vede
 Quel che d'antica età si scrive, e crede⁶².

Più tardi, nelle *Considerazioni sulla pittura* (1620), il senese Giulio Mancini aveva esteso alla scuola del Caravaggio l'osservazione del vero:

Questa schola [di Caravaggio]... è molto osservante del vero che sempre lo tiene davanti mentre ch'opera⁶³.

Il medico di Forlì Francesco Scannelli nel *Microcosmo della pittura* (1657) aveva definito Caravaggio «unico mostro di naturalezza» e «primo capo de' naturalisti⁶⁴». L'uso, introdotto da Scannelli a proposito del

60. Ivi, p. 447.

61. Ivi, pp. 467-468.

62. Ivi, p. 468.

63. Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da A. Marucchi con il commento di L. Salerno, I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Fonti e documenti per la Storia dell'Arte), 1956, p. 108.

64. Francesco SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, a cura di R. Lepore, con saggio bibliografico di G. Giubbini, Bologna, Cassa di Risparmio di Forlì, 1989 (rist. anastatica dell'ed. di Cesena, 1657), pp. 51 e 197. Secondo F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., p. 145, «può darsi che l'aggettivo naturalista, fino a quel momento inedito – a quanto pare – come ter

Caravaggio, della voce *naturalismo* come categoria storiografica viene rafforzato da Bellori sia nel discorso *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* tenuto nell'Accademia romana di San Luca nel maggio del 1664 e premesso alle *Vite*:

quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de'corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed a gli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore [...]»⁶⁵.

sia lungo la biografia del Caravaggio⁶⁶ e nella parte finale, dove introduce brevi biografie di artisti caravaggeschi (Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, Jean de Boulogne detto il Valentin, Gerrit van Honthorst detto Gherardo delle Notti):

Molti furono quelli che imitarono la sua maniera nel colorire dal naturale, chiamati perciò naturalisti; e tra essi anoteremo alcuni che hanno maggior nome⁶⁷.

In aggiunta, sempre nel citato esordio della biografia di Caravaggio, Bellori si mostra particolarmente attento nel delineare il profilo del Caravaggio non solo attraverso un primo ed esplicito paragone, con Demetrio, ma anche attraverso un secondo e capovolto paragone, con Zeusi, simbolo ormai dell'arte classicistica, di cui Caravaggio è la negazione sistematica e Bellori è il fautore convinto. Per raffigurare la perfetta bellezza di Elena nel tempio di Crotone dedicato alla dea Giunone, secondo la fonte ciceroniana del *De inventione*, Zeusi dapprima selezionò con giudizio le cinque vergini più belle e poi da ciascuna elesse le parti più perfette, dando vita nell'insieme a un'immagine di piena bellezza non presente nella natura, anzi collocabile al di sopra della natura⁶⁸. In gara con la natura, l'artista supera la natura stessa grazie all'imitazione selettiva, invece Caravaggio, che è insieme il nuovo Demetrio e l'anti-Zeusi, si dilettò nell'imitare il vero più che la bellezza di natura e si fermò al modello nella sua interezza «senza elezione delle migliori forme naturali, quello che a dire è stupendo».

Nel racconto biografico, la scelta caravaggesca della «sola natura» quale «oggetto» del pennello viene configurata come una radicale e gra-

mine definitorio specifico della storiografia artistica, s'incontri riferito al Caravaggio solo nel 1657».

65. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 22.

66. Per un elenco di questi luoghi cfr. F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., p. 147.

67. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 233.

68. Sull'aneddoto di Elena dipinta da Zeusi e sulla utilizzazione dell'aneddoto nel Quattrocento e Cinquecento cfr. Pasquale SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 13 ss.

vissima rottura con il passato remoto e con il passato prossimo, con le reliquie dell'antichità e con le opere di Raffaello Sanzio, il punto più alto per Bellori della rinascita delle arti nel Cinquecento :

Datosi perciò egli a colorire secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli antichi e le pitture tanto celebri di Rafaele, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello⁶⁹.

A conferma della rottura, Bellori propone al lettore un aneddoto ruotante sul disprezzo caravaggesco degli antichi maestri – è il caso degli scultori Fidia, al quale venivano attribuite numerose copie romane di originali greci, e Glicone, autore dell'*Ercole Farnese* rinvenuto nelle Terme di Caracalla sotto il pontificato di Paolo III, ora nel Museo Nazionale di Napoli – e ovviamente dei moderni, ritenuti ottimi nell'ambito del classicismo artistico, e sull'elogio dell'unico maestro, il vero di natura :

essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, acciocché vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo la ritrasse in atto di predire l'avventure, come sogliono queste donne di razza egiziana : fecevi un giovine, il quale posa la mano col quanto su la spada e porge l'altra scoperta a costei, che la tiene e la riguarda ; ed in queste due mezze figure tradusse Michele sì puramente il vero che venne a confermare i suoi detti. Quasi un simil fatto si legge di Eupompo antico pittore ; se bene ora non è tempo di considerare insino a quanto sia lodevole tale insegnamento⁷⁰.

Nella strategia narrativa del biografo, l'episodio della pittura di personaggi che appartengono alla realtà quotidiana – una zingara nell'atto di leggere la mano di un giovane e di predirne il futuro – è finalizzato a dimostrare che lo studio della natura del moderno anti-Zeusi, sin dalle prime prove prodotte in regime di indipendenza, è sulla stessa linea di un altro artista antico, Eupompo di Sicione (V-IV sec. a. C.). La contrapposizione belloriana tra il naturalismo di Caravaggio e il classicismo artistico di Raffaello Sanzio nella prima stagione della rinascita dell'arte e di Annibale Carracci nella seconda rinascita è tutta giocata sull'eco della contrapposizione antica, al tempo dei Sofisti, tra Eupompo e Zeusi, così come la troviamo in Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 64 (e XXXVI, 6), il quale aumenta il numero dei rivali di Zeusi (Eupompo, Timante, Androcide, Parrasio), tutti attivi alla fine del V secolo e all'inizio del IV :

69. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 202.

70. Ivi, pp. 202-203. Su questo dipinto e sulle ipotesi della sua identificazione cfr. il commento di E. BOREA, ivi, p. 215, nota 1.

[Zeuxis] *alioqui tantus diligentia, ut Agragantis facturus tabulam, quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent, inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet. Pinxit et monochromata ex albo. Aequales eius et aemuli fuere Timanthes, Androcydes, Eupompos, Parrhasius*⁷¹.

E in particolare Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 75) ricorda un'opera di Eupompo che doveva fondarsi sullo studio del vero:

Est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens⁷².

È questo il «simil fatto» al quale rimanda Bellori nell'accostare Caravaggio ad Eupompo, in contrapposizione all'idea del bello di Annibale Carracci e, andando a ritroso, Raffaello e Zeusi.

Caravaggio, dunque, non vuole programmaticamente creare in proprio un'invenzione dell'arte, quella che Zeusi antico ottiene selezionando e imitando le parti più belle, ma va alla ricerca della «invenzione di natura», di una invenzione che la natura ha già creato e che l'artista deve riprodurre. Da qui l'importanza, osserva Bellori, dell'«occhio» con cui Caravaggio guarda e cerca «per la città» le figure, che destano il suo interesse e che gli sembrano «invenzione di natura». Da qui il volgere «intento l'occhio» di Caravaggio alla «incarnazione», alla «pelle», al «sangue», alla «superficie naturale» dei modelli, in modo da raffigurarli con il colore come «veri». Ma nel ristabilire il rapporto tra l'arte e il vero, Caravaggio commette il gravissimo errore, secondo Bellori, di guardare «solo» all'invenzione di natura e di fermarsi ad essa, con l'inevitabile tragedia di lasciare «da parte gli altri pensieri dell'arte» e di non «esercitare l'ingegno»⁷³.

La Galeria del Marino e la biografia belloriana di Caravaggio

Nel cast dei personaggi, che entrano sulla scena del racconto biografico dell'artista maledetto, il Bellori dà un posto di rilievo al poeta napoletano

71. GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, V: *Mineralogia e Storia dell'arte. Libri 33-37*, Torino, Einaudi, 1988, p. 360 («[Zeuxis] fu così esageratamente preciso che, dovendo fare un quadro per gli Agrigentini da dedicare pubblicamente a spese pubbliche nel tempio di Giunone Lacinia, volle prima esaminare le loro fanciulle nude, quindi ne scelse cinque come modelle affinché la pittura rendesse ciò che c'era di più bello in ciascuna di loro. Dipinse anche dei monocromi in bianco. Suoi contemporanei e rivali furono Timante, Androcide, Eupompo, Parrasio»).

72. Ivi, pp. 372-374 («Appartiene a Eupompo un Vincitore in una gara ginnica che tiene in mano la palma»).

73. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 203.

Giovan Battista Marino, che fu a Roma per la prima volta nel 1600, trovando una sistemazione cortigiana presso monsignor Melchiorre Crescenzi, chierico di camera di papa Clemente VIII.

L'ammirazione che Marino nutrì per Caravaggio è documentata dalla *Galeria* (Venezia, Ciotti, 1619)⁷⁴, un vero e proprio museo in versi di pitture e sculture, ben presto elevato a modello artistico, letterario e retorico, che è nel catalogo delle letture di Bellori⁷⁵. Sul piano storico-critico *La Galeria* viene dopo «la galleria della lingua», il *Vocabolario degli*

74. Sui rapporti tra arti e poesia in Marino, cfr. Angelo BORZELLI, *Il Cavalier Marino con gli artisti e la «Galeria»*, Napoli, Tip. Cosmi, 1891; IDEM., *La «Galeria» del Cavalier Marino*, Napoli, Vedova Ceccoli & figli, 1923; Elena BERTI TOESCA, *Il Cavalier Marino collezionista e critico d'arte*, «Nuova Antologia», LXXXVII, 1952, n. 455, pp. 51-66; Jane COSTELLO, *Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism. I. Ovid's «Metamorphoses»*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 1955, n. 3-4, pp. 296-317; G. ACKERMANN, *Giambattista Marino's Contribution to Seicento Art Theory*, «The Art Bulletin», XLIII, 1961, n. 4, pp. 326-336; Marianne ALBRECHT-BOTT, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock*, Wiesbaden, Steiner, 1976; Gianni Eugenio VIOLA, *Marino e le arti figurative*, in *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di G.B. Marino*, Roma, Cadmo, 1978, pp. 9-61; G. FULCO, *Il sogno di una «Galeria»: nuovi documenti sul Marino collezionista* [1979], in *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, cit., pp. 83-117; Alessandro DURANTI, *La galleria della mente*, «Paragone Letteratura», 1980, 366, pp. 93-97; Carlo DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 482-492 (poi in IDEM, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca book, 1995, pp. 145-155); G. MOSES, «Care gemelle d'un parto nate»: Marino's *Picta Poesis*, «Modern Language Notes», C, 1985, n. 1, pp. 82-110; Linda NEMEROW-ULMAN, *Narrative Unities in Marino's «La Galeria»*, «Italica», LXIV, 1987, n. 1, pp. 76-85; Francesco GUARDIANI, *L'idea dell'immagine nella «Galeria» di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. 2, pp. 647-654; Alessandro MARTINI, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, ivi, vol. 2, pp. 655-664; Italo VIOLA, *Un nodo barocco di poesia e pittura*, «Il piccolo Hans», XV, 1988-1989, n. 60, pp. 77-98; Sebastian SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di G.B. Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pape Alexander VII*, Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1990, ed. E. Cropper, G. Perini, F. Solinas («Villa Spelman Colloquia», vol. 3), Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1992, pp. 209-226; Elizabeth CROPPER, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, «The Metropolitan Museum Journal», XXVI, 1991, pp. 193-212; EADEM, *Marino's «Strage degli Innocenti»*, Poussin, Rubens and Guido Reni, «Studi secenteschi», XXXIII, 1992, pp. 137-166; Eugenia PAULICELLI, *Parola e spazi visivi nella «Galeria»*, in *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, ed. F. Guardiani, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 255-266; Marc FUMAROLI, *«La Galeria» di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600*, in IDEM, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 61-80; Francesca PELLEGRINO, *I giochi onomastici sui nomi degli artisti figurativi nei componimenti di G.B. Marino*, «Italianistica», XXIX, 2000, n. 2, pp. 251-266; Carlo CARUSO, *Saggio di commento alla «Galeria» di G.B. Marino: I (esordio) e 624 (epilogo)*, «Aprosiana», 10, 2002, pp. 71-89; Pasquale SABBATINO, *Imitazione e illusione. Leonardo da Vinci, Varchi, Marino, Milizia*, «Studi Rinascimentali», III, 2005, pp. 11-27.

75. Cfr. Giovanna PERINI, *La biblioteca di Bellori: saggio sulla struttura intellettuale e culturale di un erudito del Seicento*, nel catalogo *L'idea del Bello*, cit., tomo II, pp. 673-677; le relative schede, firmate da C. ABAMONTI, C. CASETTI, F. MUZIO, M. POMPONI, sono alle pp. 678-685.

Accademici della Crusca (Venezia, presso la tipografia di Giovanni Alberti, 1612), il cui progetto lessicografico era stato discusso da Lionardo Salviati (entrato nell'Accademia della Crusca nel 1583 e morto nel 1589) negli stessi anni in cui Francesco I de' Medici, Granduca di Toscana dal 1574 al 1587, era stato impegnato a ordinare la Galleria degli Uffizi⁷⁶.

Per il Marino il Caravaggio dipinse « il ritratto », – recentemente identificato da Maurizio Marini⁷⁷ –, allora molto noto e celebrato nelle Accademie dagli « uomini di lettere », i quali cantavano assieme « il nome del poeta e del pittore⁷⁸ ». Nel ricambiare il dono, Marino scrisse il sonetto *Sopra il proprio Ritratto dell'Autore di mano di Michelangelo da Caravaggio* (ABBA. ABBA. CDC. DCD), inserito nella sezione *Ritratti* della *Galeria* :

Vidi, Michel, la nobil tela, in cui
da la tua man veracemente espresso

76. Cfr. Giovanni NENCIONI, *La 'galleria' della lingua*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 20-24 settembre 1982)*, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, pp. 17-48. In particolare Nencioni opera un gemellaggio tra le due gallerie, quella linguistica e quella figurativa: « Abbiamo visto che entrambe avevano un apprezzamento estetico dei loro oggetti, trascelti entro un novero più vasto; ma che la collocazione cronologica degli oggetti era totalmente diversa: medievale nel Vocabolario, greco-latina o cinquecentesca nella Galleria del principe. Abbiamo visto che l'orientamento medievale del Vocabolario era fondato non solo sopra un condizionamento storico – quello dell'effettivo processo di unificazione nazionale della lingua scritta – che valeva a renderlo attuale, ma sopra una teorizzazione dell'eccellenza linguistica del 'buon secolo', utile più a legittimare l'intento puristico e ad esaltare la normatività dell'opera che a giustificarne l'impostazione; mentre la normatività della Galleria degli Uffizi come prototipo di altre gallerie italiane e straniere trasse ragione dalla sua univoca e impregiudicata rispondenza alle esigenze culturali del presente. Da quest'ultima differenza potremmo inferire [...] una diversa disponibilità dei due istituti ad aprirsi a nuove prospettive: assai minore e più tormentata nel Vocabolario a causa della sua posizione passatista e conservatrice, e anche per il fatto che l'apertura estrofiorentina della Galleria di Francesco I implicava l'ammissione della presenza e validità di altri centri artistici oltre Firenze, mentre la portata nazionale del Vocabolario si fondava sull'equazione tra lingua letteraria comune e fiorentino trecentesco e sulla convinzione che tale equazione potesse e dovesse perdurare indefinitamente, qualunque fossero [...] gli apporti e le proposte delle altre regioni italiane » (pp. 31-32). Sulla galleria figurativa a Firenze cfr. *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, cit., e *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1997.

77. Cfr. Maurizio MARINI, *Marino e Caravaggio: un ritratto nel contesto della Contarelli*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Atti del convegno, Roma, 24-26 maggio 2001*, a cura di C. Volpi, Roma, CAM, 2002, p. 233.; IDEM, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., pp. 218-219 e 453-455. Negli anni del ritratto (Roma, 1600 ca.; Londra, collezione privata), il poeta napoletano, nato nell'ottobre del 1569, – scrive Marini – « non è ancora 'cavaliere': lo sarà solo nel 1609) [...]»; pertanto il Caravaggio lo ritrae, più che trentenne [...], con una toga nera finemente ricamata e dalle lumeggiature blu [...], essendosi questo addottorato in avvocatura. [...] Come nel *Maffeo Barberini* [...] il poeta è bloccato nell'azione *in fieri*, la sua bocca sta per parlare, oppure ha appena finito e lo sguardo, puntando diretto al fruitore [...], introduce una nota di inquietante introspezzività, più accentuata (sebbene nella stessa ottica) rispetto ai modelli di Tiziano e Raffaello » (ivi, p. 454).

78. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 218. Sul ritratto del Marino si veda a p. 218 la nota 2.

vidi un altro me stesso, anzi me stesso,
quasi Giano novel, diviso in dui.

Io, che 'n virtù d'Amor vivo in altrui,
spero or mi fia (la tua mercé) concesso,
in me non vivo, or ravivarmi in esso,
in me già morto, immortalarmi in lui.

Piacemi assai che meraviglie puoi
formar sì nòve, Angel, non già, ma Dio:
animar l'ombre, anzi di me far noi.

Che s'or scarso a lodarti è lo stil mio,
con due penne e due lingue i pregi tuoi
Scriverem, canteremo, ed egli, ed io⁷⁹.

Marino, giocando con artificio sul *topos* della pittura che tanto è più perfetta quanto più crea immagini che sembrano vive, mostra se stesso di fronte al ritratto che rende bino l'uno. Il nuovo Giano, che è l'insieme dei due Marino, l'uno diventato due, l'io trasformato in noi, sente grazie all'arte di Caravaggio che se l'uno è soggetto alla morte, l'altro del ritratto è vivo, se il primo è mortale, il secondo è immortale.

Nella sezione *Favole* della *Galeria*, Marino dedica un madrigale (abCcbdDaEE) alla «testa di Medusa» (1601-1602; Firenze, Galleria degli Uffizi) dipinta da Caravaggio su uno scudo di legno di pioppo («una rotella»), donata dal card. Del Monte al Granduca di Toscana Ferdinando I e conservata nella sua galleria:

Or quai nemici fian, che freddi marmi
non divengan repente
in mirando, Signor, nel vostro scudo
quel fier Gorgone, e crudo,
cui fanno orribilmente
volumi viperini
squallida pompa e spaventosa ai crini?
Ma che! Poco fra l'armi
a voi fia d'uopo il formidabil mostro:
ché la vera Medusa è il valor vostro⁸⁰.

A questa celebrazione mariniana della testa di Medusa rimanda esplicitamente Bellori nella biografia del Caravaggio⁸¹. Inoltre al Marino, che nutrì «una grandissima benevolenza e compiacimento dell'operare» del pittore⁸², si deve – secondo il racconto di Bellori, ma oggi «i documenti

79. Gian Battista MARINO, *La galleria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, tomo I, p. 199; e per le note: tomo II, p. 140.

80. Ed. cit., tomo I, pp. 31-32; e per le note: tomo II, p. 18.

81. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 218.

82. *Ibidem*.

provano che le cose andarono diversamente⁸³» – l'introduzione del Caravaggio nella cerchia di Melchiorre Crescenzi. Di questo prelado Caravaggio fece un ritratto, come pure di Virgilio Crescenzi, ma di tali opere non si hanno più notizie. E fu Virgilio Crescenzi, conservatore dell'ospedale di San Giacomo degli Incurabili ed esecutore testamentario del card. Contarelli (Mathieu Cointrel, morto nel 1585), a volere il Caravaggio «a concorrenza» di Giuseppe D'Arpino nella realizzazione di un programma pittorico della Cappella Contarelli nella chiesa di San Luigi de'Francesi. Su consiglio del Marino, «amico» del D'Arpino e del Caravaggio, al primo, che era «praticchissimo del fresco», furono assegnate «le figure di sopra nel muro» e al secondo «li quadri ad olio⁸⁴».

La seconda e ultima apparizione riservata al Marino nella biografia di Caravaggio si trova durante il racconto della morte dell'artista, quando il poeta «suo amicissimo ne dolse ed adornò il mortorio⁸⁵» con un madrigale (aAbCCbaBB), riportato per intero dal Bellori:

Fecer crudel congiura
Michele a' danni tuoi Morte e Natura;
questa restar temea
da la tua mano in ogni imagin vinta,
ch'era da te creata, e non dipinta;
quella di sdegno ardea,
perché con larga usura,
quante la falce sua genti struggea,
tante il pennello tuo ne rifacea⁸⁶.

In questo componimento, inserito nella sezione *Ritratti* della *Galeria*⁸⁷, il poeta immagina e racconta una congiura ai danni di Caravaggio da parte della Natura, presa dal timore di essere superata dall'artista creatore di immagini vive più che autore di immagini dipinte, e da parte della Morte, presa dallo sdegno perché l'artista ricreava con la pittura gli uomini che essa distruggeva⁸⁸.

83. Ivi, p. 219, nota 1.

84. Ivi, pp. 218-219.

85. Ivi, p. 229.

86. *Ibidem*.

87. Cfr. G.B. MARINO, *La galeria*, cit., tomo I, p. 191; per le note: tomo II, p. 134.

88. Cfr. L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio*, in *L'idea del Bello*, cit., tomo II, p. 274: «ci si potrebbe domandare [...] perché tra i molti possibili modi con cui il Bellori poteva commentare la morte del Caravaggio, egli citi proprio i versi del Marino secondo cui il Merisi non dipinge ma crea le immagini della natura. Infatti, al di là dei *topoi* tradizionali sull'arte che supera la natura, rimane evidente che per il Marino – e dunque anche per il Bellori – il Caravaggio non copia ma costruisce immagini che non sono naturali bensì sono il 'doppio' della natura. Ed è proprio questo suo modo d'operare, miracoloso e meraviglioso, che i suoi spregevoli seguaci naturalisti non riescono a

Anche in altre biografie attinge dalla *Galeria* mariniana. Infatti, a chiusura delle pagine dedicate all'eroe positivo, comprendenti sia la biografia di Annibale Carracci, sia la descrizione della *Galleria farnese*, – un caso interessante e intrigante di poema pittorico sul tema della « guerra » e della « pace tra 'l celeste e 'l vulgare Amore⁸⁹ » –, sia la lettera all'artista confermata dai « parmegiani » Sisto Badalocchi e Giovanni Lanfranchi, Bellori preleva dalla sezione *Ritratti* della *Galeria*⁹⁰ e riproduce il madrigale *In morte d'Annibale Caracci* (abCdCBdEe):

Chi die' l'esser al nulla,
 ecco che 'n nulla è sciolto.
 Chi le tele animò, senz'alma giace.
 Al gran Pittor, che porse
 spesso a i morti color' senso vivace,
 Morte ogni senso ogni color ha tolto:
 ben tu sapresti or forse
 farne un altro, Natura, eguale a quello,
 s'avessi il suo pennello⁹¹.

Ritornano, ancora una volta, la Morte e la Natura, ma non c'è più, come nel caso del madrigale in morte del Caravaggio, la loro vittoriosa congiura. Infatti, nel caso del madrigale in morte di Annibale Carracci la Morte e la Natura sono disgiunte, e se la prima ha tolto « senso » e « color » al pittore, la seconda invece appare superata e sconfitta dal pennello di Annibale.

La *Galeria* mariniana, dunque, – come dimostrano anche altre biografie (Poussin, Guido Reni) – è sul tavolo da lavoro di Bellori, il quale preleva alcuni componimenti e li sistema all'interno del suo romanzo storico sull'arte moderna o per tessere l'elogio del destinatario dell'opera d'arte, come nel caso della *Medusa* destinata a Ferdinando I Granduca di Toscana, o per segnalare il dolore di Marino per la morte di Caravaggio, o per celebrare Annibale Carracci, il pittore che ha superato la natura, assieme al Marino.

riprendere sul serio. Questi tentano solo, per pigrizia ignoranza e viltà, di imitarlo copiando gli aspetti più transeunti e fantasmatici della natura, i peggiori non perché ne ignorano come il Caravaggio l'idea sottesa, bensì perché si arrestano solo alla prima esperienza delle cose della natura senza tentare, come invece faceva il Merisi, di verificarne fattualmente e operativamente il senso: ciò che permette di generalizzarli, di dipingere appunto il prototipo di un genere, un'« opera » dunque e non il mero prodotto di un lavoro manuale».

89. Cfr. Pasquale SABBATINO, « *La guerra tra 'l celeste e 'l vulgare amore* ». *Il poema pittorico di Annibale Carracci e l'ecfrasi di Bellori* (1657, 1672), in *Ecfrasi. Modelli ed esegesi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 477-511.

90. G.B. MARINO, *La galleria*, cit., tomo I, p. 191; per le note: tomo II, p. 134.

91. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 111. Cfr. G.B. MARINO, *La galleria*, cit., tomo I, p. 191; per le note: tomo II, p. 134.

L'ammirazione per il Caravaggio da parte del Marino costrinse il Bellori a rivedere il suo giudizio negativo sul pittore e a darne una formulazione più articolata. Infatti, proprio dopo l'esibizione del madrigale mariniano in morte di Caravaggio, Bellori riconosce all'artista di aver comunque giovato alla pittura, sulla scena storica a cavallo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, e di aver svolto una positiva funzione antimanagerista. Alla vaghezza del manierismo Caravaggio oppose la verità, al belletto e alla vanità del colore le tinte rinvigorite:

Giovò senza dubbio il Caravaggio alla pittura, venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera, e sodisfacevasi più al senso della vaghezza che della verità. Laonde costui, togliendo ogni belletto e vanità al colore, rinvigorì le tinte e restituì ad esse il sangue e l'incarnazione, ricordando a' pittori l'imitazione⁹².

Ma è proprio questa tavolozza del Caravaggio, fatta di tinte rinvigorite e di nero, priva di cinabri (il rosso vermiglio), di azzurri, di turchino, a produrre, secondo Bellori, anche un grave danno alla pittura:

Non si trova però che egli usasse cinabri né azzurri nelle sue figure; e se pure tal volta li avesse adoperati, li ammorzava, dicendo ch'erano il veleno delle tinte; non dirò dell'aria turchina e chiara, che egli non colorò mai nell'istorie, anzi usò sempre il campo e 'l fondo nero; e 'l nero nelle carni, restringendo in poche parti la forza del lume⁹³.

In aggiunta, il precetto caravaggesco del pittore « ubbidiente al modello⁹⁴ » e « imitatore della natura⁹⁵ » comporta la perdita di invenzione, decoro, disegno, e di ogni altra scienza della pittura, cioè di quelle componenti fondamentali del classicismo artistico, che va da Raffaello ad Annibale Carracci, da Domenico Zampieri detto il Domenichino a Poussin:

molte e le migliori parti gli mancavano, perché non erano in lui né invenzione né decoro né disegno né scienza alcuna della pittura mentre tolto da gli occhi suoi il modello restavano vacui la mano e l'ingegno⁹⁶.

La schiera dei caravaggeschi viene liquidata da Bellori in poche battute e con l'accusa di non avere « studio e fatica », di disprezzare la bellezza, di non riconoscere l'*auctoritas* degli antichi e di Raffaello, di preferire le mezze figure alle « istorie », di privilegiare le cose vili, le sozzure e le deformità:

92. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 229.

93. *Ibidem*.

94. *Ibidem*.

95. *Ivi*, p. 230.

96. *Ibidem*.

Molti nondimeno, invaghiti della sua maniera, l'abbracciavano volentieri, poiché senz'altro studio e fatica si facilitavano la via al copiare il naturale, seguendo li corpi vulgari e senza bellezza. Così sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'arte, ciascuno si prese licenza, e ne seguì il dispregio delle cose belle, tolta ogni autorità all'antico ed a Raffaello, dove per la commodità de' modelli e di condurre una testa dal naturale, lasciando costoro l'uso dell'istorie che sono proprie de' pittori, si diedero alle mezze figure, che avanti erano poco in uso. Allora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente: se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sboccato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni, e così nell'imitare li corpi si fermano con tutto lo studio sopra le rughe e i difetti della pelle e dintorni, formano le dita nodose, le membra alterate da morbi⁹⁷.

Il privilegiare le cose vili, le sozzure e le deformità, che non si addicono al decoro di un soggetto religioso, secondo Bellori, costò non poco al Caravaggio, al punto che alcuni quadri furono « tolti [...] da gli altari⁹⁸ ». È il caso del primo quadro di *San Matteo e l'angelo* (fatto per la cappella Contarelli nella Chiesa di San Luigi de'Francesi):

[...] avvenne cosa che pose in grandissimo disturbo e quasi fece disperare il Caravaggio in riguardo della sua riputazione; poiché, avendo egli terminato il quadro di mezzo di San Matteo e postolo su l'altare, fu tolto via da i preti con dire che quella figura non aveva decoro né aspetto di Santo, stando a sedere con le gambe incavalcate e co' piedi rozzamente esposti al popolo¹⁰⁰.

E ancora è il caso della *Morte della Madonna* (1605-1606; Chiesa della Scala; ora al Louvre) quadro « rimosso per avervi troppo imitato una donna morta gonfia », di *Sant'Anna* (1605-1606; altare della Basilica Vaticana; poi nella Villa Borghese) « ritratti in esso vilmente la Vergine con Giesù fanciullo ignudo¹⁰⁰ ».

L'elenco delle cose vili, delle sozzure e delle deformità si allarga anche ad opere non rimosse, alla *Madonna dei pellegrini* (1604-1606; Roma, Chiesa di Sant'Agostino):

97. *Ibidem*. Cfr. A. BREJON DE LAVERGNÉE, *I seguaci di Caravaggio* e le relative schede nel catalogo *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cit., tomo II, pp. 284-288. Su questa rimozione, non condivisa oggi dai critici, cfr. L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio*, cit., p. 273: « Sicuramente non fu [...] rifiutata la prima versione del *San Matteo e l'angelo* che in realtà dovette essere [...] solo un quadro provvisorio per l'altare anch'esso provvisorio della cappella Contarelli: dipinto per ingraziarsi – come in realtà avvenne – la commissione dei laterali. La seconda [...] versione definitiva fu infatti messa al posto della prima quando, qualche tempo dopo l'inizio dell'officiatura della cappella, si decise di rifiutare la statua del Cobaert che – da molti anni in lavorazione – una volta posta in opera sull'altare definitivo si rivelò – secondo la definizione del Baglione – 'una seccagine' ».

98. BELLORI, *Le vite...*, cit., p. 231.

99. *Ivi*, p. 219.

100. *Ivi*, p. 231.

[...] la Madonna in piedi col fanciullo fra le braccia in atto di benedire: s'inginocchiano avanti due pellegrini con le mani giunte, e 'l primo di loro è un povero scalzo li piedi e le gambe, con la mozzetta di cuoio e 'l bordone appoggiato alla spalla, ed è accompagnato da una vecchia con la cuffia in capo¹⁰¹.

[...] si offeriscono le sozzure de' piedi del pellegrino¹⁰²;

alle *Sette opere di Misericordia* (1606-1607; Napoli, Pio Monte della Misericordia):

[...] per la Chiesa della Misericordia dipinse le Sette Opere in un quadro lungo dieci palmi; vedesi la testa di un vecchio che sporge fuori dalla ferrata della prigione suggendo il latte d'una donna che a lui si piega con la mammella ignuda. Fra l'altre figure vi appariscono li piedi e le gambe di un morto portato alla sepoltura; e dal lume della torcia di uno che sostenta il cadavero si spargono i raggi sopra il sacerdote con la cotta bianca, e s'illumina il colore, dando spirito al componimento¹⁰³.

[...] vi è uno che alzando il fiasco [*n.d.r.*: mascella d'asino] beve con la bocca aperta, lasciandovi cadere sconciamente il vino¹⁰⁴.

alla *Cena di Emmaus* (1602; Londra, National Gallery):

oltre le forme rustiche delli due apostoli e del Signore figurato giovine senza barba, vi assiste l'oste con la cuffia in capo, e nella mensa vi è un piatto d'uve, fichi, melegrane fuori di stagione¹⁰⁵.

A conti fatti, e tirando le somme, per Bellori il Caravaggio appare come quelle «erbe» che ad un tempo «producono medicamenti salutiferi e veleni perniciosissimi», come vuole Marino. Ma alla stessa maniera delle erbe, Caravaggio «se bene giovò in parte, fu nondimeno molto dannoso e mise sottosopra ogni ornamento e buon costume della pittura», come vuole il classicista Bellori¹⁰⁶. Così l'autore del romanzo storico sulle arti tra

101. Ivi, p. 221.

102. Ivi, p. 231.

103. Ivi, p. 225-226.

104. Ivi, p. 231.

105. *Ibidem*, Inoltre Bellori pone a confronto la versione successiva della *Cena di Emmaus* (1606; Milano, Brera) dipinta per il marchese Patrizi e quella anteriore dipinta per il card. Scipione Borghese e ora alla National Gallery: «colori [...] al marchese Patrizi la Cena in Emaus, nella quale vi è Cristo in mezzo che benedice il pane, ed uno de gli apostoli a sedere nel riconoscerlo apre le braccia, e l'altro ferma le mani su la mensa e lo riguarda con maraviglia: evvi dietro l'oste con la cuffia in capo ed una vecchia che porta le vivande. Un'altra di queste invenzioni dipinse per lo cardinale Scipione Borghese, alquanto differente; la prima più tinta, e l'una e l'altra alla lode dell'imitazione del colore naturale; se bene mancano nella parte del decoro, degenerando spesso Michele nelle forme unili e volgari» (p. 223)

106. Ivi, p. 231.

Cinquecento e Seicento assomma al suo giudizio negativo sul Caravaggio quello positivo formulato da Marino e finisce con il vestire gli abiti dello scrittore salomonico, ma a patto che il ritratto ossimorico di Caravaggio sia pur sempre il ritratto di un eroe negativo a fronte del vero eroe, quello pienamente positivo, Annibale Carracci.