

Valeska von Rosen

## Ambiguità intenzionale: l'Ignudo nella Pinacoteca Capitolina e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei "Caravaggisti"

Per molto tempo gli storici dell'arte hanno considerato ovvio che i quadri, come tutte le opere d'arte, avessero un significato fisso e ben definito, identificabile con il loro "contenuto". Ricostruire questo "significato" quasi connaturato all'opera e ritenuto coincidente con gli intenti del creatore è stato pertanto a lungo il compito più importante della storia dell'arte. La relativizzazione critica delle premesse su cui si fondano l'iconografia e l'iconologia, operata dall'estetica della ricezione, dall'ermeneutica e dal decostruttivismo, ha portato a problematicizzare la questione in cosa consista davvero il "significato" di un quadro e in quale forma esso si manifesti. Il volume di Umberto Eco *Opera aperta*,<sup>1</sup> pubblicato nel 1962, è la prima testimonianza di un dibattito che questo stesso autore ha in buona parte contribuito ad avviare. Proprio la formula "opera d'arte aperta" ha stimolato le riflessioni sulla distinzione tra "contenuto" insito nel prodotto artistico e apporto di significato da parte dell'osservatore, nonché le indagini sull'oggettività e la soggettività nella ricostruzione ermeneutica, sui campi semantici aperti e sulle strutture suscettibili di molteplici interpretazioni. Non si tratta affatto di un tema nuovo, se solo si pensa ai numerosi piani di lettura interpretativa della Bibbia nella letteratura medievale. Nella storia dell'arte queste discussioni sono andate di pari passo con una nuova consapevolezza della specifica espressività visiva dell'immagine, che può non essere congruente *eo ipso* con il linguaggio verbale dei suoi interpreti.<sup>2</sup>

Anche se queste riflessioni si riferiscono prevalentemente all'arte moderna e contemporanea – non a caso il sottotitolo del libro di Eco è *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* –, esse hanno però lasciato traccia anche negli studi sulle opere della prima età moderna. Ciò assume particola-

re rilevanza quando tali riflessioni servono ad affinare lo sguardo nei confronti di certi caratteri costitutivi dell'opera d'arte a cui si era finora prestata troppo scarsa attenzione. È questo, a mio avviso, il caso di un gruppo di dipinti raffiguranti il giovane Giovanni Battista nel deserto, realizzati da Michelangelo Merisi da Caravaggio per alcuni collezionisti romani. Sulla scorta di queste opere, intendo dimostrare come il pittore abbia non solo affrontato una questione fondamentale della nostra disciplina, vale a dire il modo in cui si concretizza nel *medium* visivo di un dipinto uno specifico significato, ma piuttosto – ed è questa la mia tesi – come con assoluta originalità abbia trasformato tale problematica nel vero oggetto della sua indagine. A offrirgli il necessario presupposto è stata la particolare situazione ricettiva e produttiva che un dipinto si trova ad assumere in un contesto (semi)privato quale è quello di un quadro destinato a una pinacoteca o a una collezione privata. Questa riflessione si manifesta, come mi propongo di dimostrare, nella profonda ambiguità di tali dipinti. Un aspetto che, seppur già affrontato negli studi caravaggeschi, non è stato però sufficientemente considerato come elemento intenzionale, ma piuttosto annullato direttamente o indirettamente nel momento interpretativo dell'immagine.<sup>3</sup> Quando parlo di ambiguità, non intendo la ontologica e irriducibile pluralità semantica dei segni iconografici o linguistici, analizzata a fondo soprattutto nel poststrutturalismo (e considerata di conseguenza una peculiarità di ogni singola raffigurazione), ma una proprietà intenzionalmente conferita alle immagini e collegata a una precisa finalità o strategia artistica.

Tra le raffigurazioni caravaggesche del Battista vorrei soffermarmi su una, che non a caso è stata in questi ultimi

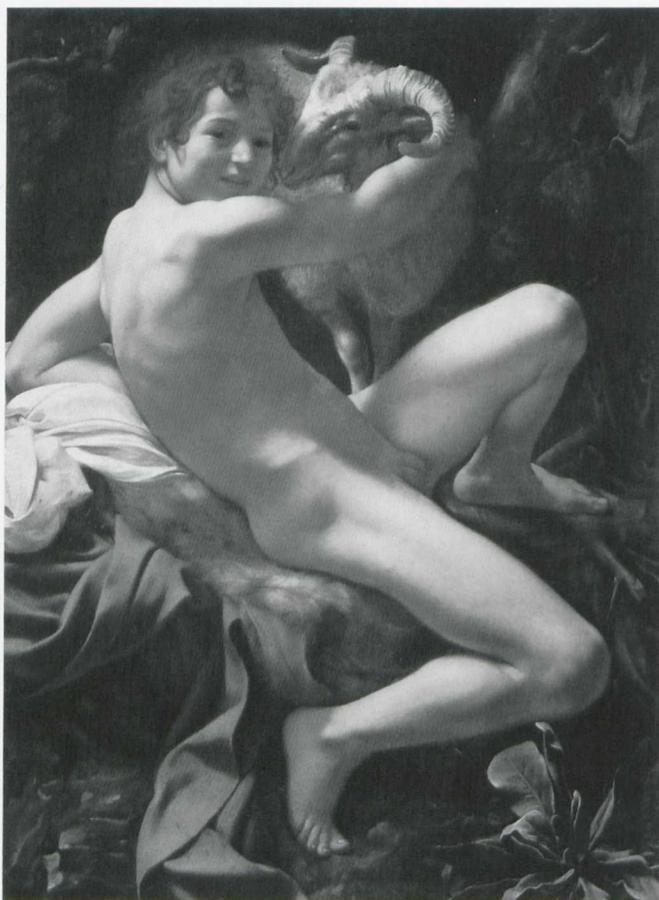
Questo testo è una versione notevolmente ampliata del mio breve saggio, basato sul manoscritto per una conferenza, dal titolo "Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes' des Täufers", *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 7/8 (2003), pp. 59-72. Lo studio rientra in un più vasto progetto di ricerca sulle strutture ambigue, performative e ironiche nelle opere di Caravaggio e dei Caravaggisti, dove verranno affrontati anche temi rilevanti quali il concetto di ambiguità e la sua relativa ricezione, il contesto produttivo e ricettivo del quadro per collezionisti nella prima età moderna e le finalità di tali strutture figurative. Sono debitrice a Julian Kliemann di preziose indicazioni e di numerose conversazioni sulla "questione Giovanni". Beate Fricke, Costanza Caraffa, Sybille Ebert-Schifferer, Sergio Guarino e Hans Körner mi hanno aiutato con i loro autorevoli suggerimenti.

<sup>1</sup> UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche*

*contemporanee*, Milano 1962.

<sup>2</sup> Cfr. per esempio su questo importante tema GOTTFRIED BOEHM, "Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems", in *Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, a cura di CLEMENS FRUH ET AL., Berlino 1989, pp. 13-26; VALESKA VON ROSEN, s.v. "Offenes Kunstwerk", in *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, a cura di ULRICH PFISTERER, Stoccarda 2003, pp. 256-258.

<sup>3</sup> Cfr. qui il paragrafo "Giochi semantici"; rappresentano un'eccezione MARC FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIe siècle*, Parigi 1994, pp. 242-244, e DANIEL ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Parigi 1997, pp. 461-473, dove sono analizzate le raffigurazioni leonardesche di san Giovanni.



1. Caravaggio, *San Giovanni Battista*. Roma, Pinacoteca Capitolina

decenni al centro di controverse discussioni: quella conservata nella Pinacoteca Capitolina di Roma (fig. 1; tav. 11).<sup>4</sup> Come è noto, essa è stata scoperta negli anni Cinquanta del Novecento da Denis Mahon nello studio del sindaco e identificata con una raffigurazione di san Giovanni Battista menzionata da numerose fonti, dipinta da Caravaggio per il marchese Ciriaco Mattei (1545-1614), già proprietario di due opere dell'artista.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cfr. MAURIZIO MARINI, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, "pictor praestantissimus"*, Roma 2001, pp. 476-478, n. 59; MIA CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, con un saggio critico di GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, Bergamo 1983, pp. 521-523, n. 59; nonché i saggi in *Identificazione di un Caravaggio. Nuove tecnologie per una rilettura del San Giovanni Battista*, a cura di GIAMPAOLO CORREALE, Venezia 1990; SERGIO GUARINO in *Caravaggio e la collezione Mattei* (catalogo della mostra), a cura di ROSSELLA VODRET, Milano 1995, pp. 120-123, n. 2; BERT TREFFERS, *Caravaggio nel sangue del Battista*, Roma 2000, *passim* (con ulteriore bibliografia). Il dipinto, attestato per la prima volta solo nel 1616 in un inventario della collezione del palazzo di famiglia in via delle Botteghe Oscure, l'attuale Palazzo Caetani, può essere messo in relazione con due mandati di pagamento per un'opera (non meglio specificata) del 1602. Per la datazione e le registrazioni inventariali qui citate cfr. FRANCESCA CAPPELLETTI e LAURA TESTA, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994, pp. 25-52, 105sg., 137-141, nonché gli inventari in appendice a FRANCESCA CAPPELLETTI e LAURA

### Il *Giovannino* nudo della Pinacoteca Capitolina: pastore o santo?

Su una tela di grande formato di 129 × 95 cm è ritratto, in una veduta lievemente laterale dal basso, un giovane dai riccioli neri, che, a grandezza naturale, occupa gran parte del campo figurativo in cui è collocato. Il ragazzo, forse quattordicenne, siede su una roccia con la gamba sinistra piegata, mentre la destra poggia a terra. Appoggia il busto indietro, puntellandosi con il braccio sinistro, e solleva il destro a stringere un montone dalle corna ricurve che con il muso quasi sfiora il volto del fanciullo. La posa particolarmente precaria in cui è ritratto impedisce di stabilire se il giovane sia seduto o sdraiato. Con simulata spontaneità gira la testa sopra la spalla, gettando all'osservatore un'occhiata ammiccante. La bocca socchiusa scopre la fila superiore dei denti. Il giovane è totalmente nudo, le gambe divaricate lasciano intravedere il sesso. Siede sui propri abiti: una pesante veste rossa con sopra un panno bianco e una pelliccia, sulla quale poggiano direttamente le natiche e la coscia del ragazzo. Dall'immagine non si evince il motivo per cui il Battista si sia appena svestito, come attestano gli abiti che si è tolto di dosso. Sullo sfondo del dipinto, fortemente in ombra, si intravedono appena rami con foglie. Date le dimensioni del corpo nudo del fanciullo, domina il colore dell'incarnato; solo il grande drappo rosso introduce un marcato accento cromatico. Un raggio di luce, fortemente concentrato, piove dall'alto a sinistra, evidenza con forte effetto le parti del corpo, specie le cosce e la cintura scapolare, mentre il sesso resta in ombra.

La scoperta di due mandati di pagamento a favore di Caravaggio da parte di Ciriaco Mattei ha consentito di accelerare la funzione del dipinto, destinato appunto a una collezione privata, nonché l'anno della sua creazione, il 1602.<sup>6</sup> Il quadro è stato dunque realizzato nel periodo di maggior successo del pittore, quando egli ebbe modo di eseguire numerose opere per le collezioni di importanti famiglie romane e di realizzare i suoi primi quadri per le chiese della città: all'epoca aveva già terminato la decorazione della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi e di quella Cerasi in Santa Maria del Popolo, e ricevuto incarichi prestigiosi per una *Deposizione* alla Chiesa Nuova e una *Morte della Vergine* per Santa

TESTA, "I quadri di Caravaggio nella collezione Mattei: i nuovi documenti e i riscontri con le fonti", *Storia dell'arte*, 69 (1990), pp. 234-244, specie pp. 239sg.; ELISABETH SCHRÖTER, "Caravaggio und die Gemäldesammlung der Familie Mattei. Addenda und Corrigenda zu den jüngsten Forschungen und Funden", *Pantheon*, 53 (1995), pp. 62-87, in part. p. 68. Nel 1624 il quadro è pervenuto attraverso il figlio di Ciriaco, Giovanni Battista, al cardinale del Monte, ma nel 1628 era già passato nelle mani del cardinale Emanuele Pio di Savoia.

<sup>5</sup> Sulla raccolta di Ciriaco Mattei e sui suoi rapporti con Caravaggio cfr. *Caravaggio e la collezione Mattei* 1995 (nota 4); qui in particolare i saggi di MAURIZIO CALVESI, "Michelangelo da Caravaggio: il suo rapporto con i Mattei e con altri collezionisti a Roma", pp. 17-28, e di LAURA TESTA, "La collezione di quadri di Ciriaco Mattei", pp. 29-38; nonché CAPPELLETTI/TESTA 1994 (nota 4), pp. 25-52, per gli altri quadri pp. 101-105. Sono di certo appartenuti al marchese la *Cattura di Cristo*, che si trova oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino (pagamento nel 1603) e la *Cena in Emmaus* alla National Gallery di Londra (pagamento del 1602).

<sup>6</sup> Cfr. nota 4.

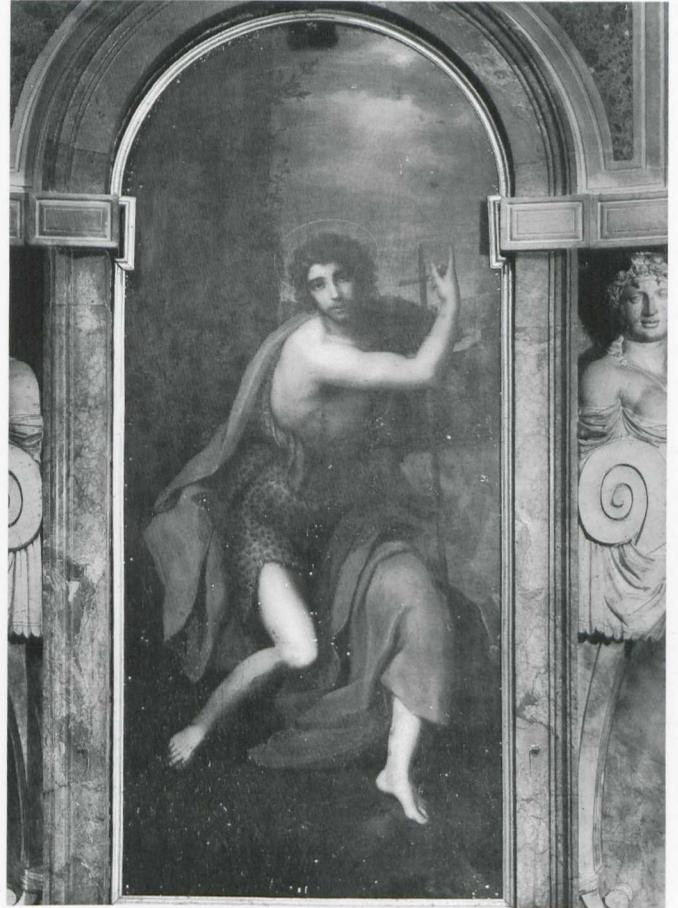


2. Giuseppe Cesari, *San Giovanni Battista al fonte*. Roma, Galleria Borghese

Maria della Scala. Proprio nel genere della pala d'altare il pittore si è cimentato in invenzioni volutamente anticonvenzionali, problematiche in termini sia di *decorum* della figura che di iconografia, tanto che, come è noto, le sue opere furono oggetto a più riprese di un rifiuto. Con ogni evidenza Caravaggio mirava a far parlare di sé nell'ambiente artistico romano, una strategia autopromozionale, che non può non aver influenzato anche gli elementi anticonvenzionali del Battista capitolino. Lo rivela il suo primo biografo Giovanni Baglione, quando mette esplicitamente in rapporto i lavori per Ciriaco Mattei con la capacità del pittore di suscitare "romore" e di far parlare di sé.<sup>7</sup> Il problema che questo dipinto della Pinacoteca Capitolina ha presentato e tuttora presenta per gli studiosi di Caravaggio può essere così sintetizzato: perché mai questa figura dovrebbe farci pensare a un san Giovanni, o per essere più precisi, cosa fa di un giovinetto nudo, che senza una plausibile ragione si è tolto di dosso gli abiti e abbraccia un montone, un Giovanni Battista?<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Cfr. sotto, nota 26.

<sup>8</sup> Sul personaggio e l'iconografia del Battista cfr. ALEXANDRE MASSE-  
RON, *Saint Jean Baptiste dans l'art*, Parigi 1957; JEAN STEINMANN,  
*Johannes der Täufer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Amburgo  
1960; JOHANNES H. EMMINGHAUS, *Johannes der Evangelist*, Reckling-  
hausen 1966; G. KASTER, s.v. "Johannes der Täufer", in *Lexikon der  
christlichen Ikonographie*, vol. VII, Roma et al. 1974, coll. 163-205;  
FRIEDRICH-AUGUST VON METZSCH, *Johannes der Täufer: seine Geschich-*

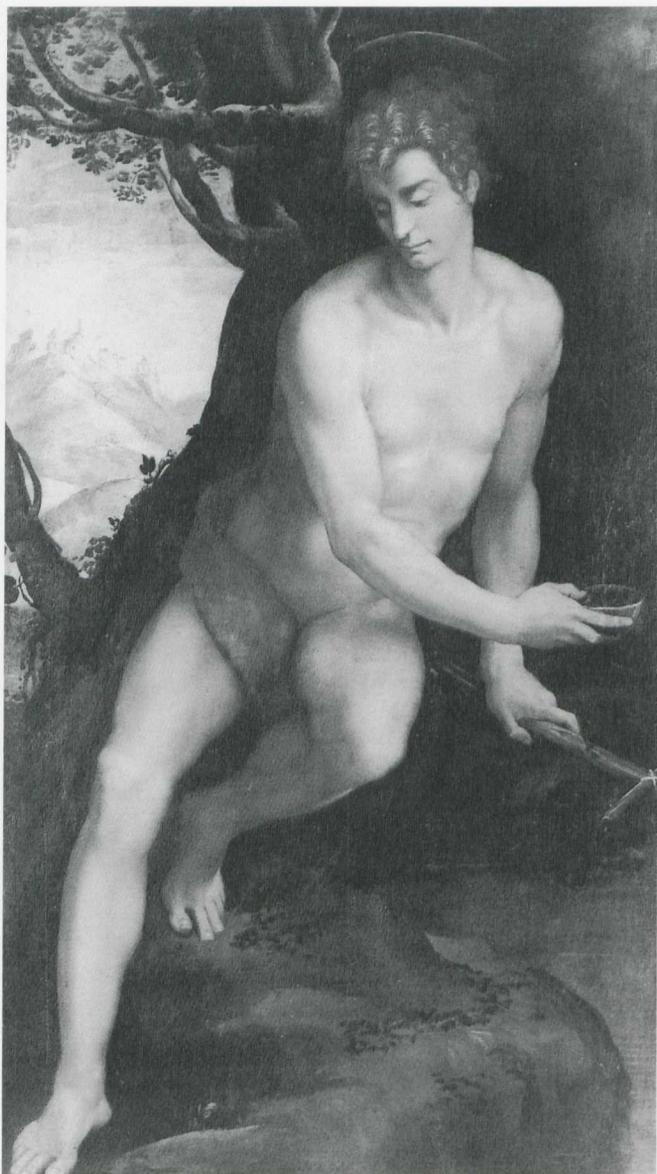


3. Marcello Venusti, *San Giovanni Battista*. Roma, Santa Caterina dei Funari

Nella tradizione iconografica gli attribuiti prolettici del santo sono l'agnello che richiama Cristo, l'*agnus Dei*, e un esplicito gesto additativo, rivolto ora all'animale, ora al cielo, ora a nulla di specifico. L'agnello e il gesto mettono in evidenza dal punto di vista tangibile e metaforico il ruolo salvifico e la funzione di Giovanni Battista come precursore di Cristo, che battezzerà non solo con l'acqua, ma anche con lo Spirito Santo.<sup>9</sup> Giovanni è una figura di passaggio dal Vecchio Testamento – di cui è l'ultimo dei profeti – alla Nuova Alleanza, da lui stesso annunciata. Un chiaro riferimento al Battista è anche la croce intorno a cui si srotola il più delle volte un cartiglio con le parole "Ecce Agnus Dei". Altri suoi attributi sono il mantello rosso, a cui si accompagna a volte una pelliccia, e una ciotola. La tavoletta di lavagna della Galleria Borghese (fig. 2), realizzata da Giuseppe Cesari quasi nella stessa epoca del dipinto di Caravaggio, e la pala d'altare di Marcello Venusti in Santa Caterina dei Funari (fig. 3) presentano entrambe gran parte degli attributi che negli anni intorno al

*te und seine Darstellung in der Kunst*, Monaco 1989; cfr. il contributo di Julian Kliemann in questo volume, pp. 192-208.

<sup>9</sup> Cfr. ANDRÉ CHASTEL, *Le geste dans l'art*, Parigi 2001, pp. 61-63; cfr. le parole pronunciate dal Battista nel Vangelo di Giovanni: "Io ho visto e ho reso testimonianza che questo è il figlio di Dio" (1, 34) e "Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo. Ecco colui del quale io dissi: Dopo di me viene uno che mi è passato davanti perché era prima di me" (1, 29).



4. Daniele da Volterra, *San Giovanni Battista*. Roma, Pinacoteca Capitolina

<sup>10</sup> Cfr. per il dipinto di Cesari alla Galleria Borghese (33 × 26 cm; olio su tavoletta di lavagna) HERWARTH RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incoerenza della fortuna*, Roma 2002, p. 369, n. 122; per la pala di altare di Venusti nella Cappella Torres (260 × 165 cm; olio su legno; di certo anni Settanta del Cinquecento) cfr. p. 116, n. 22.

<sup>11</sup> 28,3 × 32,4 cm, ca. 1445-1457; Washington, National Gallery of Art (parte della predella dell'altare di Santa Lucia), cfr. HELLMUT WOHL, *The Paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, New York 1980, pp. 128-130, n. 7 (l'autore motiva il denudamento con la volontà di Giovanni di indossare la veste dell'asceta).

<sup>12</sup> Intorno al 1555-1556, con il sesso appena coperto: esistono due versioni, la cui autenticità è giudicata in modo controverso; una si trova nel deposito della Alte Pinakothek di Monaco, l'altra ai Musei Capitolini; quest'ultima aveva fatto parte nel Seicento della collezione Sacchetti; cfr. PAUL BAROLSKY, *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné*, New York/Londra 1979, pp. 94-97, n. 15, fig. 72; *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo* (catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 2003-2004), a cura di VITTORIA ROMANI, Mandragora 2003, pp. 134, n. 37sg.; BEN THOMAS, "The Lantern of Painting: Michelangelo, Daniele da Volterra and the *paragone*", *Apollo*, 154 (2001), n. 474,

1600 contrassegnano il soggetto iconografico di san Giovanni Battista ragazzo nel deserto.<sup>10</sup>

Proprio il confronto con le raffigurazioni di Cesari e Venusti evidenzia con estrema chiarezza come nel dipinto caravaggesco della Pinacoteca Capitolina si faccia un uso estremamente parco degli attributi: è presente solo quello meno significativo, il mantello rosso, mentre mancano gli altri più specifici, la croce con cartiglio e il gesto additativo. Ma la più eclatante differenza rispetto alla tradizione iconografica è rappresentata dall'animale "sbagliato". Non si tratta di un agnello – cioè di una pecora non ancora arrivata alla maturità sessuale –, ma di un esemplare adulto, il cui sesso è inequivocabilmente evidenziato dalle corna: un montone. La trasformazione di un agnello in montone, simbolo di lussuria, connessa a un Battista ostentatamente nudo, che per di più abbraccia teneramente l'animale, costituisce un problema a causa delle associazioni erotico-profane evocabili in tal modo. Affiora una forte "lascivia", per usare il linguaggio dell'epoca. Anche se nel Quattro e Cinquecento sono attestate numerose raffigurazioni del Battista nudo o con pochi indumenti, a opera per esempio di Domenico Veneziano,<sup>11</sup> Daniele da Volterra (fig. 4),<sup>12</sup> Pier Francesco di Jacopo Foschi,<sup>13</sup> Raffaello (figg. 30 e 31), Leonardo (fig. 28), Bronzino (fig. 33), Rosso Fiorentino<sup>14</sup> nonché, all'incirca nello stesso periodo del dipinto di Caravaggio, Annibale Carracci (fig. 5),<sup>15</sup> la nudità del ragazzo capitolino non trova riscontri per l'età non più prepuberale del personaggio, l'esibizione del sesso, l'effetto sensuale dovuto al marcato chiaroscuro e alle qualità tattili della pelliccia che fa da sedile alla pelle nuda; ed è appunto questo il nocciolo del problema.

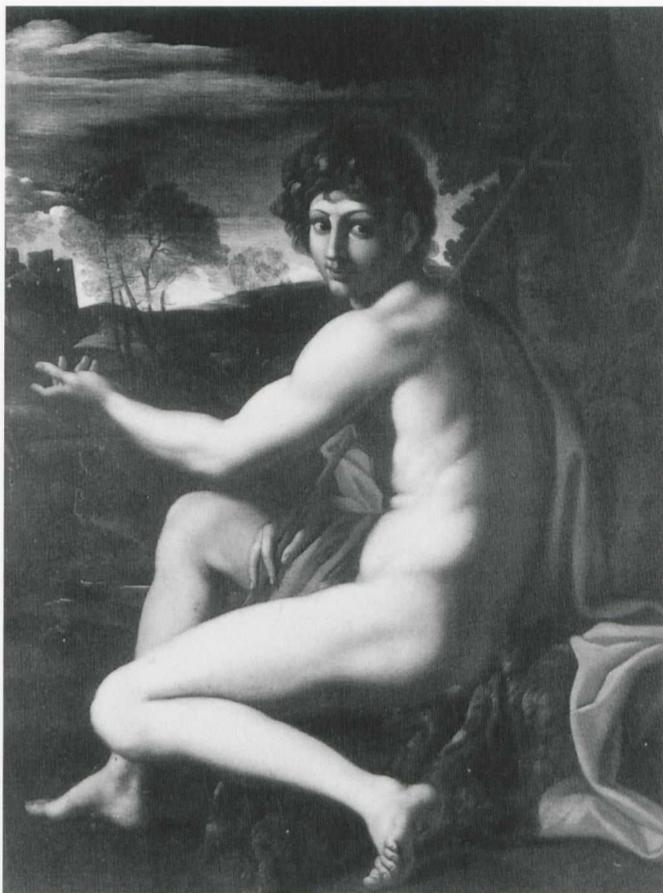
La questione che ci si presenta – e che, come si evince dai documenti, si è presentata anche ai contemporanei del pittore – è la seguente: come si accorda un "Giovanni", ritratto peraltro con pochi attributi distintivi e colto in un atteggiamento ostentatamente lascivo, con il *decorum*, nel quale è inclusa anche l'esigenza di una chiara inequivocabilità del messaggio artistico? Per risolvere questo problema gli studiosi

pp. 46-53, in part. 39-41 (per il rapporto con due disegni di Michelangelo nella Casa Buonarroti e nell'Ashmolean Museum di Oxford).

<sup>13</sup> Il dipinto, conservato in una collezione privata di Rimini, deriva evidentemente dai quadri di Volterra; cfr. ANTONIO PINELLI, "Pier Francesco di Jacopo Foschi", *Gazettes des Beaux Arts*, 69 (1967), pp. 87-108, in part. p. 94, tav. 10.

<sup>14</sup> 55 × 38 cm; Firenze, collezione privata; cfr. ROBERTO PAOLO CIARDI, *Alberto Mugnaini, Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, pp. 58sg., n. 7.

<sup>15</sup> Sul dipinto di Carracci, tramandato in numerose copie e in una incisione di Pietro del Po, cfr. il piccolo catalogo *Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio* (catalogo della mostra, Roma, 2001-2002), a cura di SERGIO GUARINO ET AL., Milano 2001, dove una versione conservata in una collezione privata (117 × 90,5 cm) è presentata come originale perduto (p. 30, n. 1); cfr. a tale proposito LOTHAR SICKEL, "Annibale Carracci's 'Johannes der Täufer' aus der Sammlung Orsini: ein umstrittener Fund und eine weitere Kopie; zur Ausstellung 'Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio'", *Kunstchronik*, 55 (2002), pp. 162-166. Mi soffermerò in dettaglio più avanti sul rapporto tra questo quadro e il *Giovannino* della Pinacoteca Capitolina.



5. Annibale Carracci, *San Giovanni Battista*. Collezione privata

hanno percorso due strade totalmente diverse; una parte di loro ha cercato di stabilire un collegamento logico tra il problematico montone e san Giovanni, un'altra – e si tratta prevalentemente di proposte di data recente – intende attribuire un altro significato alla figura del ragazzo e dubita quindi della sua identità con san Giovanni Battista.

Per spiegare il montone cinto dal braccio del Battista Herwarth Röttgen ha fatto appello alla tradizione allegorica che vede nell'animale il simbolo della croce, e dunque un'allusione alla morte sacrificale e alla rinascita, un nesso che, se sancito dal ruolo di Giovanni Battista come precursore di Cristo,

<sup>16</sup> HERWARTH RÖTTGEN, "Caravaggio-Probleme", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 20 (1969), pp. 143-170, in part. p. 168, n. 67; vedi anche il paragrafo "Giochi semantici".

<sup>17</sup> HOWARD HIBBARD, *Caravaggio*, New York 1983, pp. 305sg.

<sup>18</sup> LEONARD J. SLATKES, "Caravaggio's 'Pastor Friso'", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23 (1972), pp. 67-72; AVIGDOR W.G. POSÈQ, "Caravaggio's 'Pastor Friso'", *Source. Notes in the History of Art*, 8 (1988), pp. 13-17, n. 1; AVIGDOR W.G. POSÈQ, *Caravaggio and the Antique*, Londra 1998, pp. 43-48; CREIGHTON GILBERT, *Caravaggio and His Two Cardinals*, University Park (PA) 1995.

<sup>19</sup> LILIANA BARROERO, "L'Isacco" di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina", *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 11 (1997), pp. 37-41; RODOLFO PAPA, "Il cosiddetto 'San Giovannino' di Caravaggio nella Pinacoteca Capitolina. Il sorriso di Dio", *Art et dossier*, 13 (1998), pp. 28-32, n. 131; e il recente studio molto dettagliato e con ampio appa-

non risolve però il problema a causa della fortissima carica erotica e sensuale del ragazzo, congiunta all'ambiguità del motivo della vicinanza fisica.<sup>16</sup> Lo stesso vale per l'interpretazione di Howard Hibbard del 1983,<sup>17</sup> secondo cui l'ariete rappresenterebbe un'allusione al segno zodiacale del figlio di Ciriaco Mattei, Giovanni Battista; ma naturalmente neppure questa lettura risolve in ultima istanza il problema dell'animale "sbagliato", cinto dal braccio del Battista. Negli ultimi anni si sono moltiplicate le proposte che vedono nel dipinto non la raffigurazione di san Giovanni, ma un soggetto profano, e cioè un pastorello che gioca con il suo animale,<sup>18</sup> o la figura vetero-testamentaria di Isacco, mostrato nel momento in cui l'intervento divino lo ha salvato dalla morte sacrificale.<sup>19</sup> Tanto poco risulta convincente quest'ultima interpretazione<sup>20</sup> quanto appare attraente, almeno a un primo sguardo, l'ipotesi che si tratti di un pastore, poiché offre una spiegazione tanto per il montone quanto per la nudità. Ma, alla luce delle osservazioni su una intenzionale ambiguità, a cui accennavo in apertura, si sono formulate fin dal principio obiezioni: ogni radicale cambiamento del significato dell'immagine ne nega la particolare struttura figurativa che con ogni evidenza si prefigge di stabilire un'associazione tra un Giovanni Battista e un semplice fanciullo.

#### La lingua degli inventari e quella delle immagini

In questa situazione di "stallo" che si registra negli studi, e poiché il tema dell'identificazione conduce direttamente al problema cardine dell'ambiguità dell'immagine e delle sue conseguenze, sembra giustificato affrontare ancora una volta tale argomento, ma sotto un'ottica diversa. Intendo infatti prendere in considerazione non solo le fonti letterarie coeve o storicamente vicine al dipinto capitolino, ma anche quelle visive, in particolar modo le copie e le varianti che dell'originale hanno realizzato i cosiddetti Caravaggisti, nonché la tradizione figurativa, cioè le altre immagini del Battista create dal maestro e le libere variazioni del soggetto a opera dei suoi imitatori. L'intento è di ricostruire un'argomentazione che consenta di delineare la ricezione dell'opera nel modo più preciso possibile, tenendo conto della distanza storica.

Le fonti scritte indicano più volte in modo inequivocabile il quadro capitolino come "Giovanni Battista"; è quanto si constata in tre precoci registrazioni inventariali del 1616,

rato esegetico di CONRAD RUDOLPH e STEVEN F. OSTROW, "Isaac Laughing: Caravaggio, Non-Traditional Imagery and Traditional Identification", *Art History*, 24 (2001), pp. 646-681.

<sup>20</sup> A prescindere dal fatto che nelle occorrenze seicentesche il dipinto non è mai indicato con il titolo di *Isacco*, la raffigurazione non si concilia con la tradizione iconografica di questo personaggio, perché mancano elementi essenziali quali Abramo, l'angelo e il coltello, tutti presenti nella versione caravaggesca del soggetto agli Uffizi; si potrebbe mettere in rapporto con l'iconografia di Giovanni solo il montone che Isacco nella tradizione figurativa, incentrata sempre su un momento temporale precedente, si guarda ovviamente dall'abbracciare. Gli autori attribuiscono a Caravaggio un approccio volutamente libero con la tradizione figurativa, ma viene naturale chiedersi perché non applichino questa loro tesi all'iconografia di Giovanni.

1623 e 1624, e nel testamento di Giovanni Battista Mattei, in cui il dipinto viene lasciato in eredità al cardinale Del Monte.<sup>21</sup> Il quadro è di conseguenza menzionato anche nell'inventario dei beni di quest'ultimo del 1627; ma un anno dopo, nell'inventario del 5 maggio 1628 – e su tale dato si fondano Creighton Gilbert, Leonard J. Slatkes e Avigdor Posèq per sostenere la tesi che si tratterebbe di una figura profana –, il dipinto è indicato come “Coridone” e interpretato dunque come pastore.<sup>22</sup> Già nel 1620 Gaspare Celio, nel suo catalogo delle pitture romane, menziona un “pastor friso”, riecheggiando gli *Idilli* di Teocrito.<sup>23</sup> Il successivo passaggio di proprietà è documentato da un inventario del 1641 della collezione del cardinale Emanuele Pio di Savoia, che si limita a registrare un “giovine nudo”.<sup>24</sup> Gli inventari successivi ritornano però alla concorde identificazione del dipinto come san Giovanni Battista.<sup>25</sup> Anche gli autori delle prime biografie del maestro, Giovanni Baglione (1642)<sup>26</sup> e Giovanni Pietro Bellori (1672),<sup>27</sup> parlano regolarmente di una raffigurazione del santo. Lo stesso vale per i letterati Francesco Scannelli (1657), Michel'Angnolo e Pier Vincenzo Rossi (1697).<sup>28</sup> È anzi di particolare importanza l'affermazione di Baglione che, come già ricordato, collega i quadri per Mattei, e innanzitutto il *Giovannino*, al “romore” da essi suscitato tra gli appassionati d'arte romani.<sup>29</sup> Un'affermazione che induce a ipotizzare un vivace e controverso dibattito su quei dipinti, capaci evidentemente di dividere gli animi; che in queste condizioni Baglione possa essersi sbagliato nell'indicare il soggetto della tela, mi sembra un'ipotesi da escludere.

Se le fonti testuali non parlano una lingua unitaria, perché attestano in effetti diverse letture dell'immagine – sebbene l'attendibilità maggiore vada di certo attribuita alle prime registrazioni inventariali e soprattutto ai teorici dell'arte –, non resta che prendere in considerazione le fonti iconografiche, soprattutto le copie e le varianti del dipinto effettuate dai cosiddetti Caravaggisti. Nel dibattito sulla corretta identificazione del ragazzo, si sono in larga parte trascurate tali fonti,<sup>30</sup> il che non manca di sorprendere. Di Caravaggio conosciamo numerosi quadri che hanno suscitato controverse di-



6. Matthias Stomer (?), *San Giovanni Battista*. Londra, Oppé Collection

scussioni già alla sua epoca, e continuano a suscitare anche oggi tra gli studiosi moderni. Di quasi tutti esistono copie con varianti realizzate dai Caravaggisti, che vengono però solo di rado prese sul serio quali documenti di ricezione storica o commenti in forma visiva alle opere del maestro: evidentemente a volte per lo storico dell'arte è più facile appigliarsi al testo scritto che all'immagine. C'è da dire che un pittore che ha realizzato un disegno o un dipinto da un originale, si è confrontato con esso in modo assai più approfondito di quan-

<sup>21</sup> Cfr. l'ottimo quadro generale in MARINI 2001 (nota 4), p. 476, che si fonda sulle ricerche d'archivio di CAPPELLETTI/TESTA 1994 e 1990 (nota 4).

<sup>22</sup> Cfr. MARINI 2001 (nota 4), p. 476: “Per il Coridone e Zingara di Caravaggio...”.

<sup>23</sup> GASPARE CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638, p. 134 (ed. in facsimile Milano 1967, p. 41). Il manoscritto era già terminato nel 1620.

<sup>24</sup> CAPPELLETTI/TESTA 1990 (nota 4), p. 240: “Un quadro con un giovine nudo à sedere mezzo calco, quale tiene col braccio dritto abbracciato un'agnello”.

<sup>25</sup> Cfr. MARINI 2001 (nota 4), pp. 476sg.

<sup>26</sup> GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642 (ed. 1995), p. 137: “Anzi fe cadere al romore anche il Signor Ciriaco Mattei, a cui il Caravaggio hauea dipinto vn s. Gio. Battista, e quando N. Signore andò in Emaus, & all' hora che s. Thomasso toccò co'l dito il costato del Saluadore; & intaccò quel di molte centinaia di scudi”.

<sup>27</sup> GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori, e architetti moderni*, Roma 1672, a cura di EVELINA BOREA, Torino 1976, p. 217:

“Dipinse San Giovanni nel deserto, che è un giovinetto ignudo a sedere, il quale sporgendo la testa avanti, abbraccia un agnello...”.

<sup>28</sup> FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657 (ed. Bologna 1989), p. 199: “...nella Galeria dell'Eminentissimo Pio alcuni Quadretti, e in particolare vna figura di S. Gio. Battista ignudo, che non potria dimostrare più vera carne quando fosse viuuo, sicome l'Amoretto, che si ritroua appresso al Principe Giustiniani, che frà i dipinti priuati di Michelangelo da Carrauaggio sarà forse il più degno”; M. e P. V. ROSSI, *Descrizione di Roma moderna*, Roma 1697, p. 275: “E presentemente abitato dà Signori Pij, li quali trà molti mobili di valore, vi hanno alcuni Quadri superbi, cioè due Veneri dipinte dà Tiziano, [...] S. Gio. Battista fanciullo, che scherza con l'Agnellino, di Michel'Angelo dà Carauaggio”.

<sup>29</sup> Vedi nota 26. Secondo Baglione hanno provocato “romore” anche le opere di Caravaggio per la Cappella Contarelli, specie la prima pala d'altare con Matteo e l'angelo, rifiutata, ma acquistata da Giustiniani, nonché il dipinto, realizzato per questo mecenate, raffigurante *Amor vincitore*.

<sup>30</sup> A eccezione di una menzione in JUTTA HELD, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlino 1996, p. 146.



7. Anonimo Caravaggesco, *San Giovanni Battista*. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum



8. Bernardo Strozzi, *San Giovanni Battista*. Genova, Collezione privata

to non abbia fatto l'autore di un inventario, che lavora probabilmente a ritmi incalzanti. Che i compilatori di inventari siano talvolta in difficoltà nell'identificare il soggetto di questo o quel quadro, è infine un fenomeno perfettamente noto, e la cosa non desta affatto meraviglia nel caso del *Giovannino* della Pinacoteca Capitolina, privo di specifici attributi.

Due sono le raffigurazioni identificabili come copie da Caravaggio, con l'aggiunta di semplici, ma significative varianti. Alfred Moir ha pubblicato nel 1976 un disegno della Oppé Collection di Londra, attribuito a Matthias Stomer (fig. 6),<sup>31</sup> che si riallaccia inequivocabilmente al ragazzo capitolino, a cui sono però aggiunte una croce e una ciotola, così che non possano esserci più dubbi sulla sua identità. Inoltre egli trasforma il montone in un agnello con il muso lievemente girato rispetto al campo dell'immagine; un particolare comune anche al Battista, privato peraltro dell'occhiata

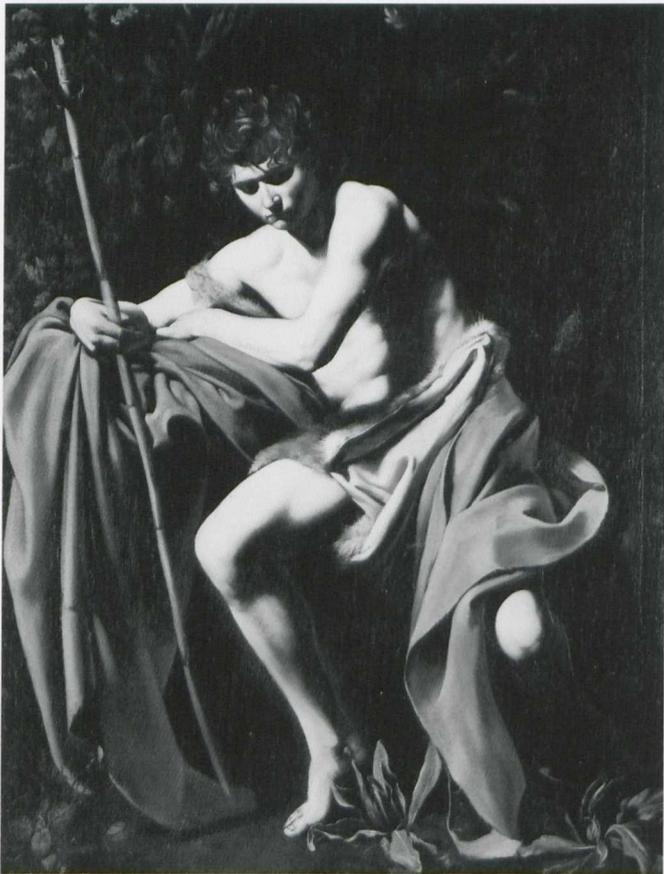
provocante rivolta all'osservatore. Un dipinto di dimensioni minori rispetto all'originale, realizzato da un pittore ignoto e conservato nella Kelvingrove Art Gallery and Museum di Glasgow (fig. 7), derivante probabilmente da questo disegno, copre addirittura il giovane con una pelliccia, togliendogli ogni "lascivia".<sup>32</sup> Entrambe le raffigurazioni sono interessanti per due ragioni; da un lato attestano che l'ambiguità e la sensualità del dipinto di Caravaggio costituivano un problema per i due artisti – o meglio per l'autore del disegno, nel caso in cui il pittore di Glasgow avesse conosciuto soltanto la versione grafica – e andavano perciò "corretti", dall'altro rivelano anche come essi non abbiano avuto dubbi nel riconoscere nel dipinto capitolino una raffigurazione di san Giovanni Battista.

Un altro quadro, identificabile come una variante dell'originale capitolino, è il *San Giovanni Battista* di Bernardo

<sup>31</sup> 172 × 210 cm; cfr. ALFRED MOIR, *Caravaggio and His Copyists*, New York 1976, p. 87, n. 16a; per la biografia, in particolare per il soggiorno romano di Matthias Stomer, documentato intorno al 1630, cfr. FRANZISKA FISCHBACHER, *Matthias Stomer. Die sizilianischen Nachtstücke*, Francoforte 1993, pp. 17-37.

<sup>32</sup> 115,4 × 85,9 cm; Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum; cfr. MOIR 1976 (nota 31), p. 87, n. 16g; Art Gallery and Museum

Glasgow, *Catalogue of Italian Paintings*, II, *Illustrations*, Glasgow 1970, p. 40, n. 140 (indicato come "Roman School" *post* Caravaggio; l'annunciato volume di commento a quello iconografico, che avrebbe probabilmente contenuto anche il numero di catalogo, non è, a quanto mi consta, mai apparso). È molto plausibile che il dipinto sia stato realizzato sulla base del disegno.



9. Caravaggio, *San Giovanni Battista*. Kansas City (MO), The Nelson-Atkins Museum of Art

Strozzi, conservato in una collezione privata genovese (fig. 8).<sup>33</sup> La posa e il gioco di luce che caratterizzano la figura rendono evidente il rapporto con il *Giovannino* di Caravaggio, ma Strozzi, aggiungendo la croce con cartiglio, il gesto addi-

<sup>33</sup> 170 × 121 cm; già a Genova, Palazzo Centurione; cfr. *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 – Venezia 1644* (catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale), a cura di GIULIANA ALGERI, Milano 1995, p. 140, n. 22; LUISA MORTARI, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995, pp. 106sg., n. 108; per una versione con lievi varianti, anch'essa conservata in una raccolta privata genovese, vedi *Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700* (catalogo della mostra, Genova, Palazzo Bianco, 1969), a cura di CATERINA MARCENARO, Milano 1969, pp. 14sg., n. 6.

<sup>34</sup> La limitazione tra parentesi intende ricordare come la sfera privata nel primo Seicento non coincida con la nostra visione attuale, legata alle concezioni del tardo XVIII e XIX secolo.

<sup>35</sup> Mi limito a menzionare il dipinto nella cattedrale di Toledo, la cui attribuzione a Caravaggio è sostenuta da MINA GREGORI, "Il Sacrificio di Isacco: un inedito e considerazioni su una fase savoldesca del Caravaggio", *Artibus et historiae*, 10 (1989) pp. 99-142, n. 20. Si tratta di una variante semplificata del dipinto di Kansas City; la vecchia attribuzione di Longhi a Bartolomeo Cavarozzi si accorda meglio con tale dato (ringrazio Marieke von Bernstorff delle indicazioni e discussioni in proposito). Va inoltre ricordato il dipinto di una collezione privata di Monaco (MARINI 2001, nota 4, pp. 574sg., n. 111), che non mi è noto in originale, ma che sembra essere stato fortemente rimaneggiato.

<sup>36</sup> Cfr. l'elenco di JOHN T. SPIKE, *Caravaggio*, New York 2001, che ai numeri L35, L39, L80, L93 registra altre raffigurazioni del Battista

tativo e l'aureola, abolendo l'animale problematico e i temi del sorriso e della torsione lasciva e coprendo infine il sesso del fanciullo, elimina di fatto tutto ciò che caratterizza la figura di Caravaggio. I commenti visivi diretti ci "dicono" dunque con altrettanta chiarezza di un testo scritto che nel dipinto capitolino va identificato san Giovanni Battista, e ci mostrano al tempo stesso con inequivocabile evidenza gli elementi che apparivano problematici ai contemporanei dell'artista – o meglio ad alcuni di loro.

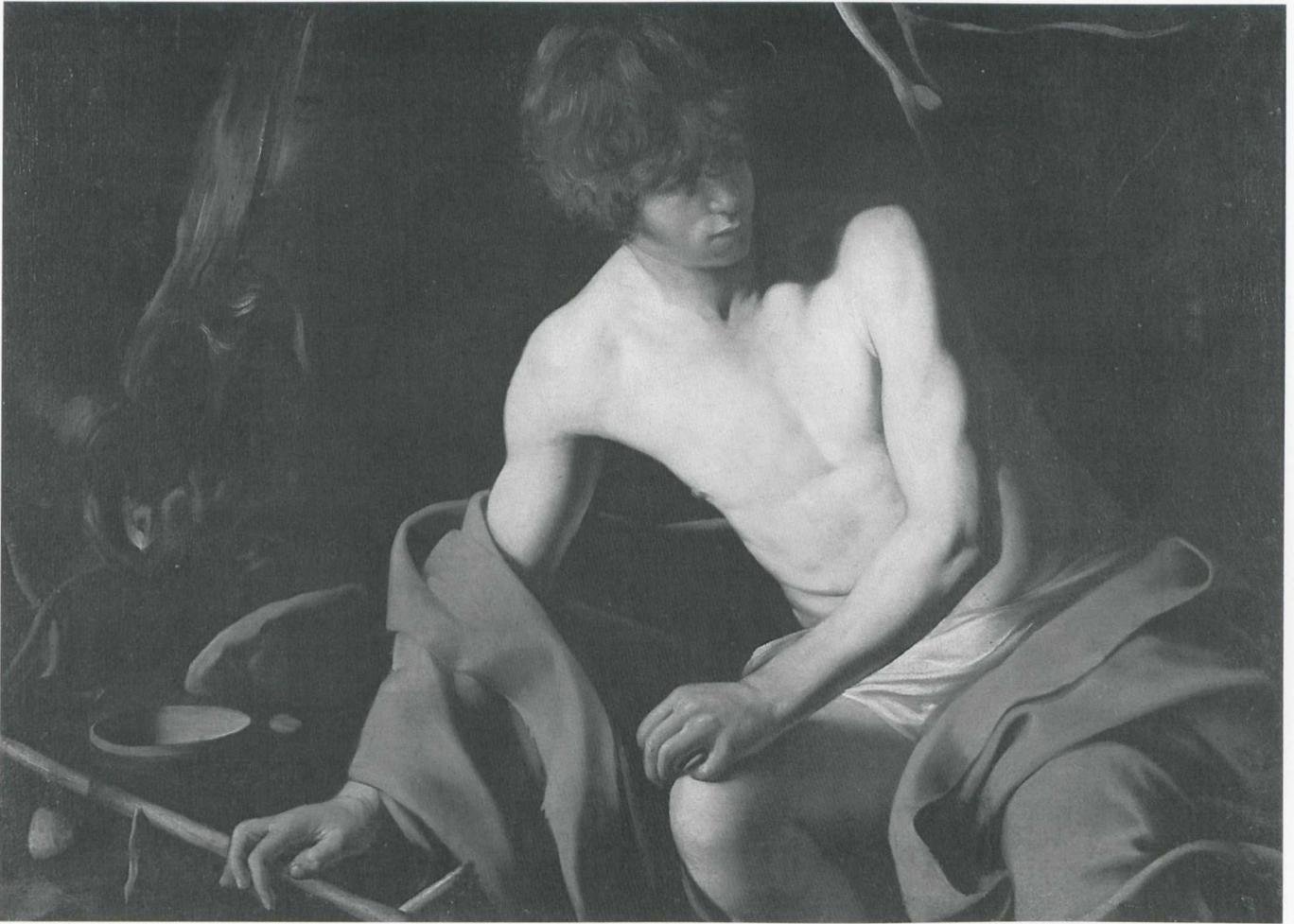
#### Variazioni figurative: le altre immagini caravaggesche del Battista

Il soggetto del giovane Giovanni Battista nel deserto è, come noto, quello più di frequente affrontato, di tempo in tempo, da Caravaggio, ed è stato in assoluto uno dei temi prediletti del primo Seicento, quando la maggior parte dei quadri di questo soggetto veniva realizzata per il contesto (semi)privato<sup>34</sup> delle collezioni familiari. Di Caravaggio esistono tre inconfutabili raffigurazioni autografe di san Giovanni a mezzo busto o a figura intera, inoltre alcuni dipinti, la cui paternità è controversa<sup>35</sup> o attestata solo dalle fonti documentarie.<sup>36</sup>

Il primo dipinto, di grandi dimensioni (172,2 × 132,1 cm), presenta il santo ritratto a figura intera (fig. 9; tav. 17) e fu realizzato due anni dopo quello per Mattei ed è oggi conservato nel Nelson-Atkins Museum di Kansas City. Questo quadro ha avuto un'interessante e significativa *fortuna critica*. Ottavio Costa lo commissionò a Caravaggio come pala d'altare per l'Oratorio di San Giovanni Battista a Consente in Liguria, istituto religioso sostenuto dalla famiglia genovese che possedeva nella zona proprietà terriere. Il quadro, una volta terminato, piacque talmente al committente che questi, invece di portarlo nel luogo di destinazione, preferì tenerlo nella propria raccolta, facendo approntare per Consente una copia;<sup>37</sup> tanto era facile nel primo Seicento trasformare una pala d'altare in un quadro per collezione privata. San Giovan-

attestate da fonti documentarie, ma difficilmente interpretabili come dipinti autografi. È però da menzionare il quadro (andato distrutto) per la parete laterale della Cappella Fenaroli a Sant'Anna dei Lombardi a Napoli; cfr. a tale proposito anche MARINI 2001 (nota 4), n. P28, pp. 582sg.

<sup>37</sup> Ca. 1604-1605; cfr. MARINI 2001 (nota 4), pp. 484sg., n. 63; CINOTTI 1983 (nota 4), pp. 443sg., n. 21; ROGER WARD, "Caravaggio and His 'St. John the Baptist' for Ottavio Costa", in *Caravaggio & Tiziano. The Theme of St. John the Baptist* (catalogo della mostra, The Philbrook Museum of Art), a cura di RICHARD P. TOWNSEND e ROGER WARD, Tulsa 1995, pp. 6-19 e soprattutto ELIOT W. ROWLANDS, *Kansas City Art Museum. Italian Paintings, 1300-1800*, Kansas City 1996, pp. 215-226, n. 25, che ha ricostruito le prime vicende del dipinto. Esso è attestato nel 1639 nella tenuta di Costa di via Gregoriana a Roma e definito "un quadro con l'immagine di S. Gio Batta. nel deserto fatto dall'istesso Caravaggio". È naturalmente anche possibile che il dipinto sia stato adibito per qualche anno a pala d'altare nel citato Oratorio e che sia stato poi chiesto indietro da Costa e trasferito nella sua collezione, un'eventualità che cambia poco le cose. L'esistenza di più repliche seicentesche può forse essere considerato un indizio del fatto che il quadro non abbia mai lasciato Roma. La copia per Consente si trova oggi al Museo Diocesano di Albenga (ROWLANDS 1996, p. 216, fig. 25c).



10. Caravaggio, *San Giovanni Battista*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini

ni è qui raffigurato seminudo: il sesso e la coscia sinistra sono coperti da un panno rosso di dimensioni un po' eccessive e da una pelliccia. Non c'è né agnello né montone, ma a identificare il personaggio come san Giovanni è, oltre al panno rosso, la grande croce che il giovane si è fatta legando insieme, a quel che sembra, due canne. Il modello scelto dall'artista appare di età maggiore rispetto al ragazzo capitolino, e i due sono fondamentalmente diversi anche nel carattere: lì vediamo un ragazzo felice che fissa l'osservatore con un appena accennato, provocante sorriso, qui un giovane uomo chiuso in se stesso, che guarda verso il basso con occhi velati, in un atteggiamento di cupa mestizia, esaltato dal drammatico chiaroscuro del dipinto.<sup>38</sup>

Risale a qualche tempo dopo il quadro conservato nella Galleria Nazionale di Palazzo Corsini a Roma (fig. 10; tav. 16a).<sup>39</sup> Qui san Giovanni Battista ha un atteggiamento paragonabile al giovane di Kansas City, ma il suo volto è ancor più in ombra e il suo carattere ancora più cupo. È ritratto a mezzo busto e stranamente decentrato rispetto al campo figurativo oblungo. Questo insolito posizionamento di una figura a mezzo busto in una tela di quel formato e la circostanza che il giovane volge lo sguardo verso un punto fuori del campo figurativo fanno apparire questo san Giovanni inserito in un'azione da cui siamo esclusi.<sup>40</sup> Anche qui manca l'agnello, ma Giovanni dispone comunque di una ciotola. Sembra fornire un chiaro indizio per l'identificazione come

<sup>38</sup> WARD 1995 (nota 37) riconduce il carattere melanconico di Giovanni alla circostanza che il quadro era destinato alla Confraternita della Misericordia che accompagnava i condannati a morte e assisteva i malati di peste. La cosa non è da escludere, ma contro questa interpretazione troppo unilaterale parla il fatto che un'analogia atmosfera di mestizia si riscontra anche nel *San Giovanni* della Galleria Corsini.

<sup>39</sup> 94 × 131cm; intorno al 1605-1606; cfr. MARINI 2001 (nota 4), pp. 503sg., n. 73; CINOTTI 1983 (nota 4), pp. 517sg., n. 56; SIVIGLIANO

ALLOISI, in *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini* (catalogo della mostra, Roma), Napoli 1999, pp. 142sg.; ROBERTA LAPUCCI, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori* (catalogo della mostra), Firenze 1991, pp. 262-273, n. 41; per questo dipinto si riesce a risalire non più in là dell'anno 1784. Cfr. su di esso anche FUMAROLI 1994 (nota 3), pp. 243sg.

<sup>40</sup> Cfr. LAPUCCI (nota 39), p. 263: "Il modello è visto in un momento di tensione come per un improvviso richiamo".



11. Caravaggio, *San Giovanni Battista*. Roma, Galleria Borghese

Battista la croce a cui il giovane si appoggia con la destra; ma essa è tagliata dal bordo del quadro in modo da rendere riconoscibile solo una delle due braccia.

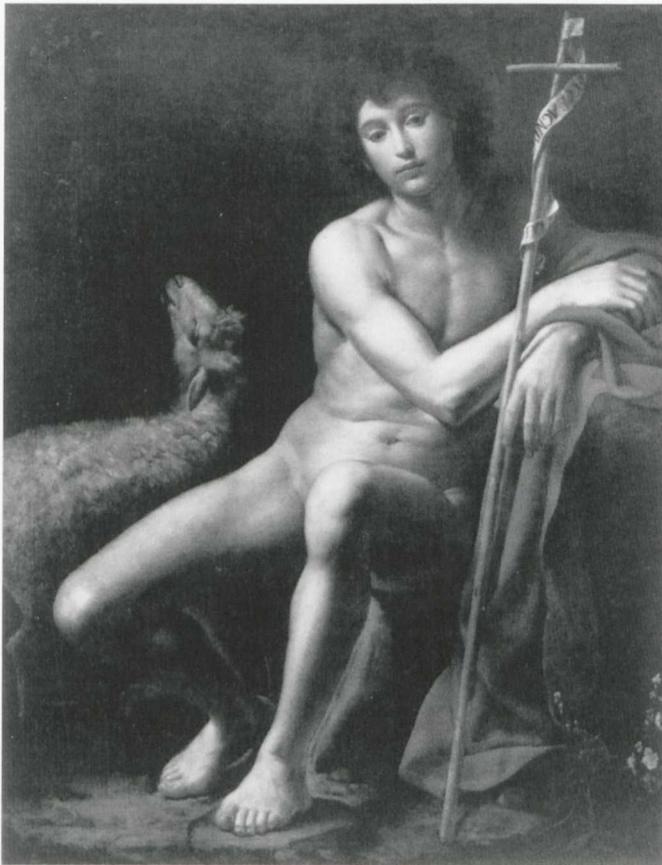
Non rappresenta con certezza una croce il bastone che tiene il *San Giovanni Battista* realizzato negli ultimi anni di vita dell'artista (fig. 11; tav. 20), e di cui il cardinale romano Scipione Borghese cercò di entrare in possesso subito dopo la

morte del pittore.<sup>41</sup> Qui san Giovanni è ritratto di nuovo in figura intera e quasi del tutto nudo, ma le sue pudende sono coperte. Il modello è chiaramente più giovane degli altri, e, come il fanciullo capitolino, rivolge lo sguardo fuori dal quadro, verso l'osservatore, tuttavia senza sorridere; se ne differenzia anche per le sue deformità fisiche e per una non irrilevante bruttezza. Colpiscono soprattutto due particolari: il

<sup>41</sup> 159 × 140 cm; 1609-1610; Roma, Galleria Borghese; cfr. MARINI 2001 (nota 4), pp. 569sg., n. 109; CINOTTI 1983 (nota 4), pp. 501sg., n. 50; VINCENZO PACELLI, *L'ultimo Caravaggio: 1606-1610; il giallo della morte, un omicidio di Stato?*, Todi 2002<sup>3</sup>, pp. 130-136. Per i rapporti tra Caravaggio e Scipione Borghese cfr. MAURIZIO CALVESI,

"Michelangelo da Caravaggio: il suo rapporto con i Mattei e con altri collezionisti a Roma", in *Caravaggio e la collezione Mattei* 1995 (nota 4), pp. 17-28, in part. pp. 20-27.

<sup>42</sup> CONRAD RUDOLPH e STEVEN F. OSTROW fanno presente nel loro saggio sopra menzionato (nota 19, pp. 660sg.) che ci sono agnelli con



12. Giuseppe Vermiglio, *San Giovanni Battista*. Milano, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza

13. Giuseppe Vermiglio, *San Giovanni Battista*. Pavia, Museo della Certosa

bastone non è una croce – manca l'asse trasversale – e la figura è di nuovo accompagnata da un montone,<sup>42</sup> che non cerca però la vicinanza del ragazzo, ma pillucca pampini di vite sullo sfondo in ombra. Che anche questa figura, nonostante l'animale "sbagliato" e l'assenza di croce, sia stata recepita come "Giovanni", è attestato, oltre che da numerose denominazioni coeve e seicentesche – una datata già al 1613 –,<sup>43</sup> anche da due interessanti variazioni realizzate da Giuseppe Vermiglio a Milano<sup>44</sup> e a Pavia (figg. 12 e 13).<sup>45</sup> Come si è già visto a proposito delle copie e delle varianti del *Giovannino* della Pina-

corna ricurve come quelle che presenta l'animale nel quadro della Galleria Borghese. Dubito che un osservatore del 1600 avesse conoscenze zoologiche così dettagliate da interpretare l'animale come agnello. Quel che conta è comunque che si possa anche qui constatare l'intento di Caravaggio di discostarsi dalla tradizione figurativa.

<sup>43</sup> In un "poemetto" in "La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinal Borghese cantata in versi da S.F." (pubblicata nel 1647 ad Arezzo) di Scipione Francucci, il *San Giovanni* viene caratterizzato in questi termini: "Emulo a Raffaello il Caravaggio / Anzi emulo gentil della Natura / Sopra d'un masso, e sott'un ampio faggio/Giovinetto il Battista anco figura / [...] / Ha piuttosto gentil che scarno il volto / E più che magre ancor gracili membra..." (canto IV, vv. 266-268), cit. in MARINI 2001 (nota 4), pp. 569sg. Nel 1657 FRANCESCO SCANNELLI (nota 28), pp. 198sg., ne menziona la presenza a Palazzo

coeca Capitolina, anche Vermiglio "corregge" i punti problematici del dipinto, trasformando il montone in agnello e prolungando il bastone in una croce con cartiglio. A questo quadro si riallaccia palesemente il grande dipinto nella Certosa di Pavia che fungeva con ogni probabilità da pala di altare, e nel quale il santo, dotato di aureola, compare adeguatamente coperto.

Si allontana dalla serie di ragazzi in posa con o senza montone – agnelli e aureole non compaiono mai nelle raffigurazioni caravaggesche di san Giovanni –<sup>46</sup> l'esemplare del Battista

Borghese: "...nel Palazzo de' Borghesi [...] & vn' ignudo di S. Gio. Battista..."

<sup>44</sup> 136 × 105 cm; Milano, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza; cfr. *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia* (catalogo della mostra, Campione d'Italia, Galleria Civica), a cura di DANIELE PESCARMONA, Milano 2000, p. 20, n. 5; cfr. anche FEDERICO CAVALIERI, "Giuseppe Vermiglio e il San Giovanni Borghese di Caravaggio", *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 2 (1997), n. 3, pp. 53-57. Vermiglio corregge anche le macroscopiche deformità della figura nelle gambe e nel braccio sinistro.

<sup>45</sup> 168 × 132 cm; Pavia, Museo della Certosa; cfr. *Giuseppe Vermiglio* 2000 (nota 44), pp. 122sg., n. 21.

<sup>46</sup> Non prendo in considerazione il dipinto nella cattedrale di Toledo, a mio avviso non attribuibile a Caravaggio (nota 35).



14. Caravaggio, *San Giovanni Battista alla fonte*. Collezione privata

ritratto a solo busto mentre è intento a bere (fig. 14; tav 24a), nuova variante iconografica del soggetto. L'unico dubbio è se e quale delle due versioni – una a Malta e una già a Roma – vada considerata l'originale.<sup>47</sup> La figura molto infantile, che sporge da dietro una roccia aggettante, si piega su se stessa verso una polla d'acqua lasciando scorgere unicamente il busto nudo: solo a un esame ravvicinato del dipinto si coglie alle spalle del giovane una pelliccia, che sembra essergli sciolta dalla spalla nel movimento. Il ragazzo ha poggiato a terra, davanti a sé, una "croce", che si è probabilmente approntato da solo infilando in senso trasversale un bastoncino a forma di canna in un gambo di bambù, un oggetto capace di evocare tanto una croce che un bastone da pastore. Tale dettaglio è stato corretto in un dipinto della National Gallery di Londra (fig. 15), da attribuire probabilmente ancora una volta a Giuseppe Vermiglio: l'autore mette in mano al giovane una croce, che questi sorregge in modo talmente ostentato da rivelare al primo sguardo la propria iden-

tità, anche a chi non avesse familiarità con questa nuova iconografia.<sup>48</sup> Non stupisce constatare che tale variazione del soggetto raffigurante san Giovanni Battista alla fonte sia stata giudicata negativamente: negli anni Quaranta del Seicento il teorico spagnolo Francisco Pacheco la definirà dipinta "licenciosamente", e dunque inadeguata.<sup>49</sup>

### Giochi semantici: ambiguità e "diletto" dell'osservatore

Che conclusioni si possono trarre dall'esame di questa serie di immagini? A mio avviso, essa dimostra con auspicata chiarezza che il san Giovannino capitolino rientra a pieno titolo in questo ciclo di raffigurazioni; anzi in tale versione sono ancor più potenziati i tratti distintivi (ambiguità e pluralità semantica) che caratterizzano in diverso grado tutte le altre immagini. Caravaggio si è espressamente prefisso ciò che è diventato un problema per alcuni moderni osservatori e anche – come dimostrano le copie con varianti – per alcuni suoi contemporanei: l'oscillare del dipinto tra soggetto religioso e soggetto profano. Lo conferma con chiara evidenza la studiata abolizione degli attributi: così, nel dipinto della Galleria Corsini (fig. 10) il bastone del Battista non sarebbe mai stato letto in un altro contesto come croce, mentre per chi guarda tale identificazione scatta istintiva a causa delle abitudini visive e delle aspettative concettuali. Lo stesso vale per i bastoni volutamente in ombra e particolarmente rozzi che accompagnano la figura di san Giovanni nel dipinto di Kansas City e in quello del Battista alla fonte. Non a caso alcuni osservatori, come il compilatore dell'inventario della collezione del Monte, si rendono conto che nel quadro capitolino è ritratto l'animale "sbagliato" al posto di quello "giusto", l'agnello.<sup>50</sup> Per poter essere identificate, tutte le raffigurazioni richiedono a un osservatore di adeguata cultura conoscenze iconografiche preliminari, ma al tempo stesso mirano, giocando allusivamente con l'ambiguità e con le connotazioni erotico-lascive dei personaggi, a inficiare le informazioni date. Caravaggio ci presenta un ragazzo di fortissima presenza e

<sup>47</sup> Il dipinto della collezione Bonello a La Valletta è un quadro di grandi dimensioni 100 × 73 cm; cfr. MARINI 2001 (nota 4), pp. 544sg., n. 94; il dipinto già in una collezione privata romana è un quadro di formato oblungo, notevolmente più piccolo (45,5 × 65,5), cfr. MINA GREGORI, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610* (catalogo della mostra, Napoli/Londra 2004-2005), a cura di NICOLA SPINOSA, Napoli 2004, pp. 153sg., n. 21 e MINA GREGORI, "Il 'San Giovannino alla sorgente' del Caravaggio", *Paragone*, 44 (1993), pp. 3-20. Della versione romana esistono due copie, nonché una variante in una collezione privata (127 × 95 cm) con un Giovanni a figura intera e un agnello (cfr. *Caravaggio. L'ultimo tempo 2004*, nota 41, pp. 160-162, n. 24). Anche se questo dipinto non può essere considerato con certezza un originale, è però possibile, in considerazione del fatto che il soggetto è stato recepito più volte in questa forma da pittori successivi (vedi l'elenco in GREGORI 1993, ill. 20-24), che esso si riallacci a un altro originale di Caravaggio o che le due raffigurazioni in formato più piccolo derivino da questo ipotetico dipinto.

<sup>48</sup> 77,8 × 62,3 cm; cfr. GIANNI PAPI, "Brevi note al Vermiglio caravaggesco", *Paragone*, 51 (2000), n. 29, pp. 26-37, in part. pp. 33sg. con

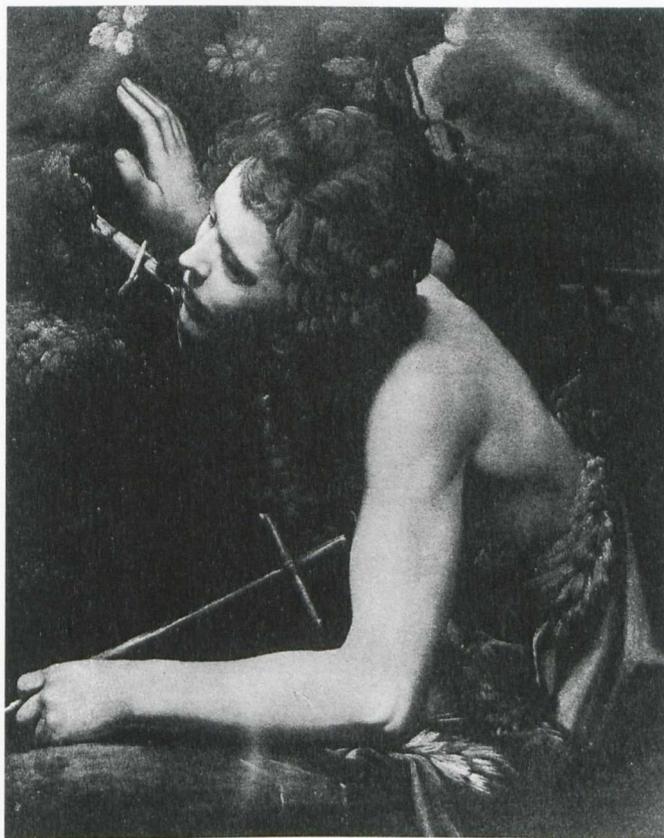
attribuzione a Giuseppe Vermiglio; un'attribuzione non condivisa dal catalogo generale della National Gallery del 2001, dove si legge "mid-seventeenth century, probably in Rome" (CHRISTOPHER BAKER e TOM HENRY, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue: with a supplement of new acquisitions and loans 1995-2000*, Londra 2001, p. 332).

<sup>49</sup> Nel suo trattato del 1649 Pacheco sostiene che il Battista sia da interpretare come *exemplum* di astinenza o di vita meditativa o di preghiera, non "comiendo, no descompuesto, no bebiendo de un peñasco tendido de pechos, como lo pintó, alguns licenciosamente" ("non in atto di bere disteso sul ventre, sporgendosi da una roccia"), FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura*, a cura e con commento di BONAVENTURA BASSEGODA I HUGAS, Madrid 1990; cfr. GREGORI 1993 (nota 47), pp. 13sg. Un esempio può chiarire il significato in spagnolo del termine "licenciosamente": una "mujer licenciosa" è una prostituta.

<sup>50</sup> Cfr. sopra, nota 24; nonché BELLORI 1976 (nota 27).

<sup>51</sup> FUMAROLI 1994 (nota 3), p. 244 (specie in riferimento al dipinto della Galleria Borghese): "Cette quasi photographie sans retouches d'une composition d'atelier pourrait aussi bien figurer un Bacchus qu'un Baptiste. Mais un Bacchus privé de joie et à plus forte raison d'ivresse. Le même

sensualità, ora immerso in una misteriosa mestizia, ora maliziosamente sorridente, incarnazione di un “ibrido” – non più fanciullo e non ancora uomo – intento, in una posa né seduta né stante, ad abbracciare l’animale “sbagliato”. Cosa vi si debba vedere – se un san Giovanni svestito o un ragazzo chiamato a rivestirne il ruolo – dipende in ultima analisi dal giudizio dell’osservatore, perché l’immagine gioca con i modelli iconografici e suggerisce di proposito possibilità associative con altre figure, come quelle di un pastore, di Isacco o, come propone Marc Fumaroli, di Bacco.<sup>51</sup> Allo stesso modo in cui il ragazzo gioca con l’animale, così egli “gioca” anche con la sua identità e con il contenuto simbolico dei diversi attributi. E chi proprio vuole può benissimo “salvare” il dipinto in senso religioso, così, nel montone si può vedere con Herwarth Röttgen un’allusione alla morte sacrificale di Cristo, con Maurizio Calvesi<sup>52</sup> un’allegoria del divino amore, con Irving Lavin un monito a pentirsi<sup>53</sup> o con Bert Treffers “un invito a una vita salvifica e positiva”, che accende il “fervore devozionale” e il fuoco dell’amore.<sup>54</sup> È difficile stabilire, per la distanza storica che ci separa, chi dei primi osservatori del dipinto di Caravaggio abbia dato avvio a una tale, ambigua lettura dell’immagine e in quale occasione ciò sia avvenuto (è ipotizzabile una diversa ricezione a seconda delle circostanze), anche perché rimane tuttora oscuro quali fossero le condizioni



15. Giuseppe Vermiglio, *San Giovanni Battista al fonte*. Londra, National Gallery

malaise se retrouve dans le fameux *Baptiste-Bacchus* de la Galerie nationale à Rome, prenant la pose de la joie avec un bélier. Au spectateur d’interpréter. Cette ambiguïté provocante prévient toute velléité de confondre ce que l’on voit sur la toile avec l’être de saint Jean-Baptiste”.

<sup>52</sup> Per RÖTTGEN 1969 vedi sopra nota 16; per CALVESI 1995 vedi nota 5.

<sup>53</sup> IRVING LAVIN, “Caravaggio Revolutionary or the Impossibility of Seeing”, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di KLAUS BERGDOLT e GIORGIO BONSAANTI, Venezia 2001, pp. 625-644, specie pp. 625-631, in part. p. 628: “The substitution of the he-sheep, symbol of lust, for the lamb, symbol of innocence, is a provocative as the figure of John himself, and it has a specific connotation: John the herald of repentance, embraces sin, and the animal responds, literally, in kind. The love that unites our lascivious St. John and the animal of carnality can be understood only in the sense of admonition to penitence”. Cfr. l’illuminante passo di ALFRED MOIR, *Caravaggio*, Milano 1982, p. 114: “La difficoltà risiede nel fatto che questo giovane non è accettabile come figura cristiana. Non è androgino, come il Bacco [...], ma è altrettanto provocatorio e perfino più palesemente erotico. E basta immaginare di sostituire l’ariete con un vecchio lascivo, per rendersi conto della potenziale indecenza del dipinto. [...] Recentemente alcuni studiosi hanno compiuto ricerche nella letteratura del sedicesimo secolo cercando di trovare il mezzo di espurgare l’immagine traducendo l’ariete in un simbolo – della croce o del divino amore – e lo stesso potrebbe aver fatto il Cardinal del Monte. Ma l’ariete può anche simbolizzare la lascività, e la curiosa posizione del ragazzo, chinato in avanti, con le gambe divaricate come Leda che aspetta le attenzioni del suo cigno, l’espressione del viso discretamente velato nell’ombra ma con un’espressione canzonatoria, la luce che gli accarezza così amorosamente il corpo – per non parlare del pennello dell’artista – tutto è contro la decenza. E nonostante sia stato accettato come San Giovanni, egli non è che un monello pagano, non toccato dal sentimento religioso”.

<sup>54</sup> TREFFERS 2000 (nota 4) *passim*, qui in particolare pp. 28 e 103.

Treffers ammette però che si può leggere il dipinto anche in altro modo (p. 21: “La nudità poteva essere sì letta come l’invito ad accoppiarsi in un abbraccio sibariticamente soddisfacente...”), ma distingue nettamente questa lettura “errata” da quella ritenuta “giusta”: “La sua immagine potremmo leggerla, per non dire usarla, in almeno due modi: nel modo sbagliato, malefico, impudico, lascivo, e nel modo corretto, giusto, cioè come invito a una vita salvifica e positiva”. La lettura del dipinto (e di tutte le altre raffigurazioni caravaggesche del Battista) avanzata da Treffers si basa sul modo in cui la figura di Giovanni [!] è interpretata nei sermoni e negli scritti meditativi, imbevuti spesso di misticismo, come per esempio quelli di Aelredo di Rievaulx del XII secolo. Anche se l’autore fa riferimento a certi elementi (come il sorriso o il motivo del bere), rinnega però lo stile dei dipinti, e tanto più il loro specifico contesto ricettivo. Di conseguenza scrive anche: “Proprio l’immagine di quel Santo eccezionale aiuta a non desistere. Dobbiamo tenerlo sempre nel nostro cuore. *Ogni dipinto, ogni immagine materiale e mentale, può aiutare a non smarrire la strada e a non dimenticare lo scopo della nostra vita*” (corsivo dell’autrice). Un tale approccio, a mio avviso problematico dal punto di vista metodologico, ha una sua intrinseca logica, e non a caso Treffers legge nei dipinti – in conformità con il tono e le finalità dei sermoni e delle omelie da lui prese in considerazione – un monito indirizzato agli osservatori e addirittura un banco di prova del loro sentimento religioso: “La nudità era una prova tangibile di uno stato di perfezione, spirituale, un segno biblico, pauperistico, francescano” (p. 21); “Ignorare o, peggio, rifiutare questa lezione [!], far finta di non capirla, poteva avere conseguenze devastanti per l’anima. Il corpo del giovane Santo, la sua carne, magari dolce, tenera, era prima di tutto un vaso pieno di spirito. E quel suo spirito doveva riempire anche il nostro vaso, il nostro corpo. Tutti coloro che guardavano il dipinto di Caravaggio dovevano annegarsi nell’io del Santo per non oscurarsi mai più. Se il Giovanni dipinto iniziasse a parlare esaudirebbe anche la preghiera di Marchant: lasciati sentire la tua voce...” (pp. 36sg.).

ricettive di un quadro di soggetto religioso destinato a una collezione privata.<sup>55</sup>

Siamo infine invitati a stabilire fino a che punto risulti (per noi) possibile accettare quell'immagine come raffigurazione di san Giovanni e oltre quale limite il Battista nel deserto finisca per diventare ai nostri occhi un pastore, cioè una figura profana, o semplicemente un "giovine(tto) nudo".<sup>56</sup> Le testimonianze che indicano come a volte l'identificazione giusta non scattasse – o non volesse scattare – parlano, sotto questo aspetto, un linguaggio altrettanto chiaro delle raffigurazioni che sopprimono ogni potenziale destabilizzante dell'immagine. Ciò che Caravaggio esplora, sfiorando quasi il limite del "possibile" e del "fattibile", è il campo dell'identificabilità in quanto tale. Mette in evidenza il processo della semantizzazione, il rapporto tra segno e significato e soprattutto la sua potenziale forza dirompente. Ripercorrere tale processo e svolgere un ruolo attivo nell'attribuzione del significato potrebbe aver costituito per gli osservatori del Seicento una parte del fascino dell'immagine, come fonte di *diletto intellettuale*.<sup>57</sup>

L'ambiguità interpretativa del ragazzo capitolino è in stridente contrasto con la presenza, l'intensità e la carica (omo)erotica del corpo giovanile, rischiarato da una viva luce e straordinariamente attraente nella sua plasticità: "non potria dimmostrare più vera carne quando fosse viuo",<sup>58</sup> con queste parole Francesco Scannelli esprime l'effetto prodotto dalla figura, il cui incarnato e la pelliccia sulla quale siede possiedono una straordinaria forza tattile, mentre il suo sorriso può essere letto come un malizioso invito. Tutto concorre verso uno specifico fine. Si fa appello a un virtuale senso del tatto – la categoria del "rilievo" era non a caso legata a quella del tatto nel linguaggio artistico dell'epoca –,<sup>59</sup> si sollecita il contat-

to fisico e il desiderio di possesso in un ben studiato contrasto con l'"inafferrabilità" metaforica del ragazzo sul piano semantico.

Una tale raffigurazione è possibile solo all'interno di una cerchia – quella del committente e del suo entourage – in grado di apprezzare proprio tali qualità e di provare un diletto fisico e intellettuale nel processo di attribuzione del significato e nella dimensione di una ambigua lascività. Pertanto lo specifico contesto ricettivo di una collezione d'arte è il presupposto e la condizione necessaria per la realizzazione di tali strutture figurative.<sup>60</sup> In esso il principio della *varietas* si collega con il *diletto*<sup>61</sup>, assumendo la stessa importanza del "paragone", cioè del confronto e della competizione tra le immagini. Si può ipotizzare che i collezionisti romani conoscessero i diversi esemplari di san Giovanni in possesso degli uni e degli altri e li confrontassero tra loro. L'oscillazione semantica andrà allora intesa come riflesso del concetto del "serio ludere", tipico della prima età moderna:<sup>62</sup> un gioco intorno a immagini che palesano e occultano i loro significati e naturalmente anche un gioco che ha come posta il "possesso" di giovani attraenti.<sup>63</sup>

### Bastoni da pastore o croci e l'assetato nudo: le raffigurazioni di san Giovanni dei "Caravaggisti"

Alcuni indizi spingono a ritenere che il quadro capitolino abbia avuto accoglienze positive; evidentemente Caravaggio sapeva bene in quali contesti e per quali committenti una raffigurazione del genere poteva funzionare. Di certo, il dipinto è piaciuto a chi lo ha visto per primo, il marchese Ciriaco Mattei, che ha probabilmente ricompensato il pittore con una elargizione straordinaria "gratis e amore".<sup>64</sup> È altrettanto piaciuto a un collezionista a noi ignoto, accontentato da Cara-

<sup>55</sup> Sarà questo un tema del mio più ampio progetto di ricerca sopra menzionato; a tale proposito si veda soprattutto VICTOR I. STOICHITA, *L'instauration du tableau: metapeinture a l'aube des temps modernes*, Genève 1999; VICTOR I. STOICHITA, "Zur Stellung des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Kunstsammlung: die 'Blumenkranzmadonna' in den 'Cabinets d'Amateurs'", in *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, a cura di ANDREAS GROTE, Opladen 1994, pp. 417-436.

<sup>56</sup> Cfr. note 24 e 27.

<sup>57</sup> Per la distinzione della categoria del diletto in diletto dei sensi e diletto dell'intelletto cfr. il mio saggio "Diletto dei sensi und 'diletto dell'intelletto'. Bellinis und Tizians 'Bacchanalien' für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext", *Städte-Jahrbuch*, 18 (2001), pp. 81-112.

<sup>58</sup> SCANNELLI 1657 (nota 28), p. 199.

<sup>59</sup> Cfr. su questo e in genere sull'idea di produrre effetto attraverso la mimesi della realtà il mio saggio "Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ur-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27 (2000), pp. 171-208, specie p. 185.

<sup>60</sup> Mi limito qui soltanto ad accennare a questo aspetto, riservandomi di trattare tale argomento in dettaglio nel saggio più ampio sopra annunciato.

<sup>61</sup> Per il rapporto tra *diletto* e *varietas* vedi VON ROSEN 2001 (nota 57), pp. 81-112, specie pp. 91sg.

<sup>62</sup> Su questo concetto cfr. il recente MARC FÖCKING, "Serio ludere. Epistemologie, Spiel und Dialog in Nicolaus Cusanus' *De ludo globi*", in

*Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*, a cura di KLAUS W. HEMPFER e HELMUT PFEIFFER, Stoccarda 2002, pp. 1-18 (con ulteriore bibliografia).

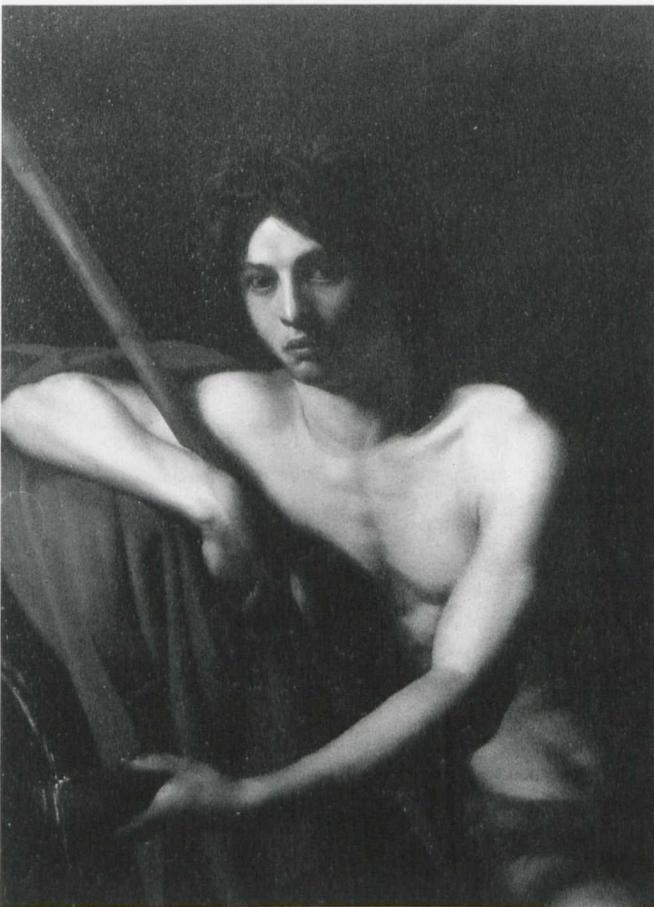
<sup>63</sup> Faccio presente che le raffigurazioni di Giovanni portano a sfiorare il grande tema dell'omosessualità di Caravaggio o dei suoi committenti, che per ragioni di spazio non mi è però qui possibile affrontare (cfr. ANDREAS STERNWEILER, *Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio*, Berlino 1993). Mi preme però dimostrare che i dipinti di Caravaggio funzionano non solo all'interno di questo discorso e che non dovrebbero essere semplicemente ridotti a "raffigurazioni omoerotiche".

<sup>64</sup> Nel caso in cui la registrazione di 25 scudi a Caravaggio del 5 dicembre 1602 "p(er) tanti prestati(gli) gratis e amore dico 25 sc(udi) 25" (cit. in SCHRÖTER 1995, nota 4, p. 68) vada effettivamente riferita a questo dipinto, cosa peraltro verosimile, dato che i pagamenti degli altri due quadri di Caravaggio di proprietà di Mattei risultano effettuati un anno prima e uno dopo.

<sup>65</sup> 132 × 98,5 cm; Roma, Galleria Doria Pamphilj; cfr. MARINI 2001 (nota 4), p. 577, n. Q-5; la copia è pervenuta nel 1644 nella collezione di Camillo Pamphilj.

<sup>66</sup> 78 × 113; intorno al 1610; collezione privata; cfr. GIANNI PAPI, *Spadarino*, Sincino 2003, p. 115sg., n. 3, tavv. XIV e XV.

<sup>67</sup> 137 × 96,5 cm; collezione Koelliker, Milano; cfr. *Darkness & Light. Caravaggio & His World* (catalogo della mostra, Sydney/Melbourne, 2003-2004), Sydney 2003, p. 150, n. 36; NICOLE HARTJE, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische*



16. Giovanni Antonio Spadarino, *San Giovanni Battista*.  
Collezione privata

17. Bartolomeo Manfredi, *San Giovanni Battista*. Milano,  
Collezione Koelliker

*Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar 2004, pp. 347-349, n. A16; RAFFAELLA MORSELLI, "Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Sandrart, il collezionista olandese Balthasar Coymans e alcune nuove proposte", *Antichità viva*, 32 (1993), n. 3/4, pp. 25-37, in part. 30sg.

<sup>65</sup> 150 × 118 cm; cfr. STEFANO CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 179, n. A20, fig. 181; PACELLI 2002 (nota 41), pp. 136-139 sostiene che si tratti di una copia di un dipinto perduto di Caravaggio.

<sup>66</sup> 152,5 × 125 cm; intorno al 1618; cfr. CAUSA 2000 (nota 68), p. 188, n. A55, fig. 236.

<sup>67</sup> 123 × 100 cm (con aggiunte); Museo Raditschev, Saratov; cfr. SVETLANA VSEVOLOZHSKAYA, *Caravaggio und seine Nachfolger in Museen der*

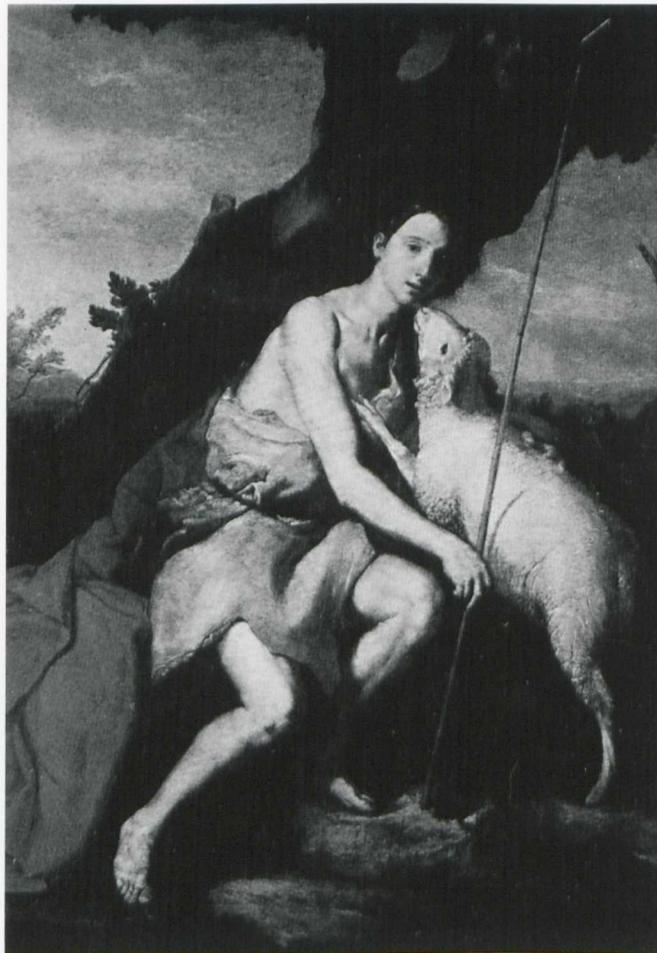
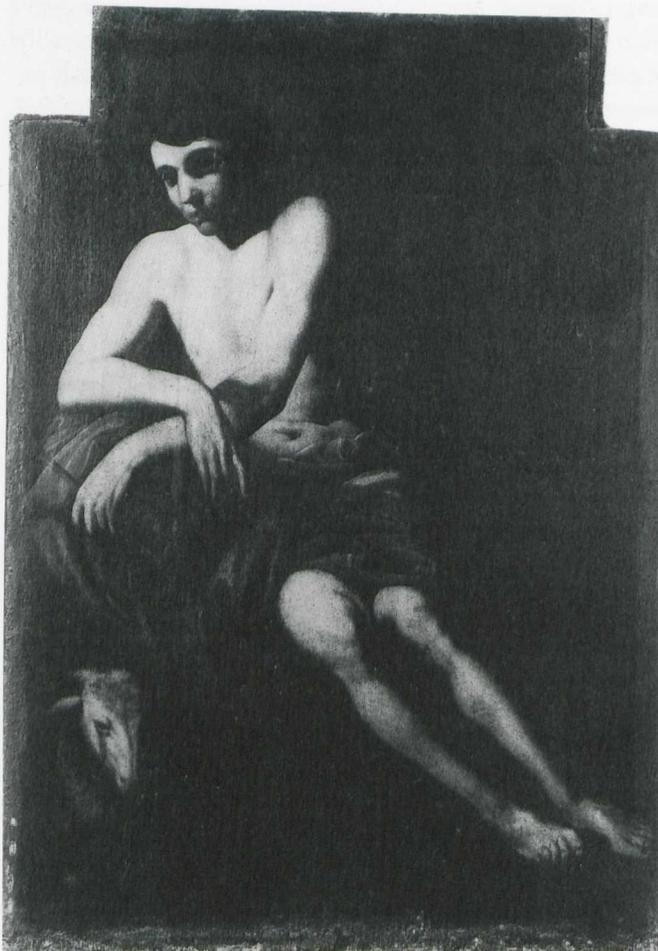
vaggio con una copia.<sup>65</sup> Anche molti cosiddetti Caravaggisti e altri pittori del primo Seicento hanno recepito l'idea del dipinto, sviluppandola in continue rielaborazioni: questi pittori non si limitano dunque affatto a imitare i dipinti anti-convenzionali di Caravaggio, sottraendo loro ogni potenziale eversivo, come afferma un corrente pregiudizio.

L'idea del maestro di far volutamente tagliare la croce dal bordo del quadro, in modo da renderne possibile l'interpretazione come semplice bastone da pastore è stata recepita da numerosi pittori; per esempio da Giovanni Antonio Spadarino (fig. 16), che nella sua variante del dipinto della Galleria Corsini, in cui la destra è invertita con la sinistra,<sup>66</sup> fa troncare il bastone dal bordo superiore del quadro, o da Bartolomeo Manfredi che nel suo *San Giovanni* ritratto mentre, appoggiato a una roccia, attinge acqua da una fonte, dispone il bastone in senso diagonale rispetto al campo visivo (fig. 17),<sup>67</sup> o ancora da Battistello Caracciolo che ha ripreso il tema in due dipinti di grandi dimensioni. Nella pala d'altare di Santa Maria della Scorzata di Napoli (fig. 18),<sup>68</sup> rubata pochi anni fa, il bastone attraversa per obliquo, come nel quadro di Manfredi, il campo dell'immagine; nel dipinto conservato in una collezione privata londinese<sup>69</sup> esso sembra dividersi all'estremità in due per sorreggere o accogliere un asse trasversale (fig. 19). A proposito dell'ampia produzione di quadri dedicati dai Caravaggisti napoletani a san Giovanni Battista duole constatare come non ci sia pervenuto il dipinto del maestro per la chiesa partenopea di Sant'Anna dei Lombardi.

Varia anche il rapporto del Battista con l'animale, trasformato a volte da agnello in montone: così, il ragazzo di Theodor Rombouts conservato nel Museo di Saratov, che guarda in basso con una certa supponenza ed è privo di croce, ciotola o gesto additativo, stringe in grembo un animale sproporzionato.<sup>70</sup> Sono più attraenti i Giovannini ricciuti di Giuseppe Ribera e della sua cerchia, nei quali l'animale salta addosso al Battista, toccandogli con il muso la bocca (fig. 20) o è cullato tra le braccia del fanciullo come un poppanante (fig. 22).<sup>71</sup> Infine è la nudità ad attrarre alcuni imitatori di Caravaggio: nel *San Giovanni* di Salvator Rosa, di età adulta e con un principio di pancia, soltanto il sesso è sottratto al nostro sguardo grazie all'artificiosa disposizione del panno su

*Sowjetunion*, Pietroburgo 1993, p. 178; un buon quadro delle notizie sul soggiorno in Italia di Rombouts nei primi anni Venti del Seicento è fornito da GIANNI PAPI, "Sul soggiorno fiorentino di Theodor Rombouts", *Paragone*, 49 (1998), pp. 26-38.

<sup>71</sup> Per il dipinto originale di Ribera, conservato in una collezione privata di Barcellona (205 × 155 cm; firmato e datato 1638), cfr. NICOLA SPINOZA, *Ribera*, Napoli 2003, p. 315, n. A215; *Ribera: 1591-1652*, a cura di ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ e NICOLA SPINOSA, Madrid 1992, pp. 328, n. 89; per il quadro della scuola di Ribera nel Museo di Amiens (126,8 × 97,9 cm; del 1630 ca.), cfr. MATTHIEU PINETTE, *Couleurs d'Italie, couleur du Nord. Peintures étrangères des musées d'Amiens*, Parigi 2001, p. 70.



20. Giuseppe Ribera, *San Giovanni Battista*. Barcellona, Collezione privata



18. Battistello Caracciolo, *San Giovanni Battista*. Già Napoli, Santa Maria della Scorzata

19. Battistello Caracciolo, *San Giovanni Battista*. Londra, Collezione privata

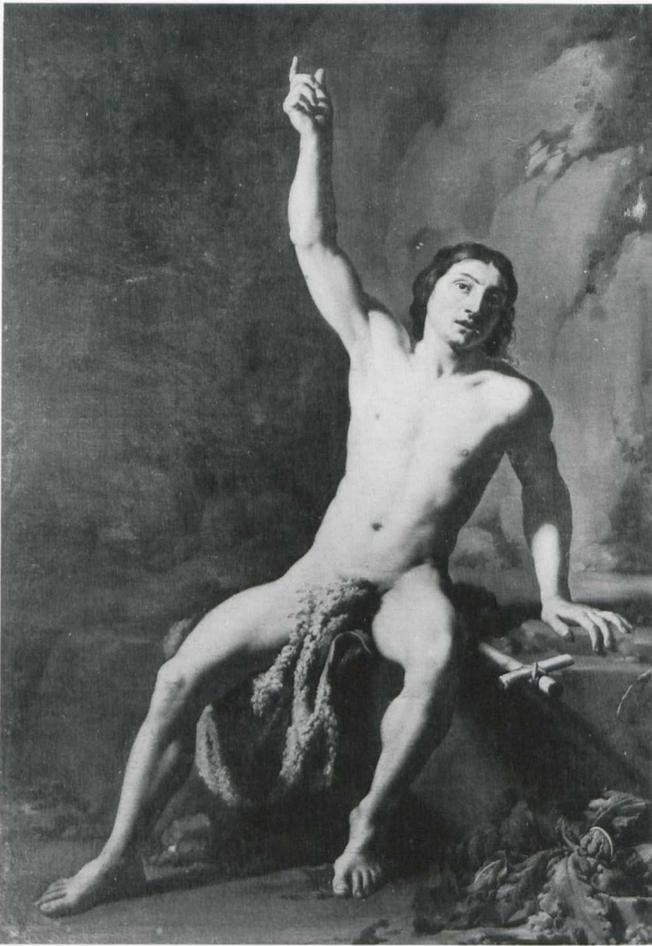
cui siede la figura (fig. 21).<sup>72</sup> Si presenta in modo del tutto diverso il fanciullo disteso con accanto una pecora di Caracciolo (fig. 23).<sup>73</sup> Per esso e per l'immagine a mezzo busto del medesimo pittore, appartenente alla collezione milanese De Vito (fig. 24),<sup>74</sup> nonché per un altro dipinto eseguito da Spadarino, conservato nelle Stanze di San Filippo Neri a Roma e raffigurante il protagonista a petto nudo, con le mani congiunte e la croce volutamente tagliata dal bordo del quadro (fig. 25),<sup>75</sup> può valere la stessa constatazione: non conoscendo raffigurazioni iconograficamente "più complete" dello stesso

<sup>72</sup> 243 × 160 cm; Roma, Galleria Colonna; cfr. LUIGI SALERNO, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975, n. 13, p. 85; lo studioso ritiene che si tratti di un'opera giovanile; potrebbe essere stata dunque realizzata durante il primo soggiorno a Roma dell'artista nel 1635; cfr. anche *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma, I, Dipinti*, a cura di EDUARD A. SAFARIK, Varese 1981, p. 116, n. 62.

<sup>73</sup> Cfr. CAUSA 2000 (nota 68), p. 184, n. A37, fig. 212 (manca qualsiasi dato e non è purtroppo noto il luogo di conservazione del dipinto).

<sup>74</sup> 81 × 66 cm; cfr. CAUSA 2000 (nota 68), p. 201, n. A101, fig. 304 con datazione al 1622 circa o all'inizio degli anni Trenta; *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* (catalogo della mostra), a cura di FERDINANDO BOLOGNA, Napoli 1991, p. 235, n. 1.23 (1620-1622).

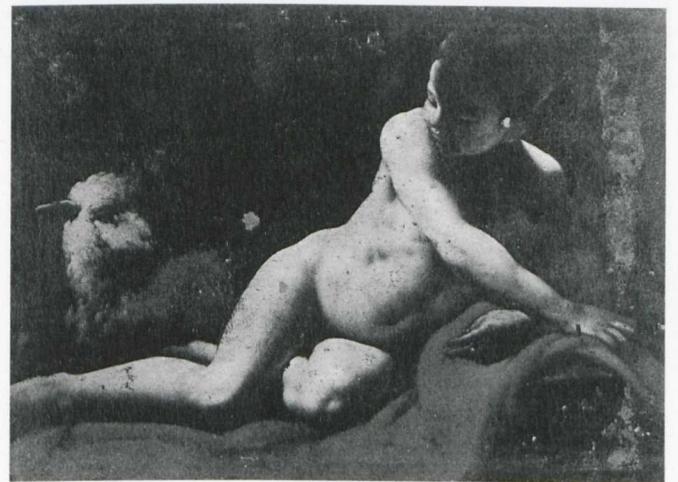
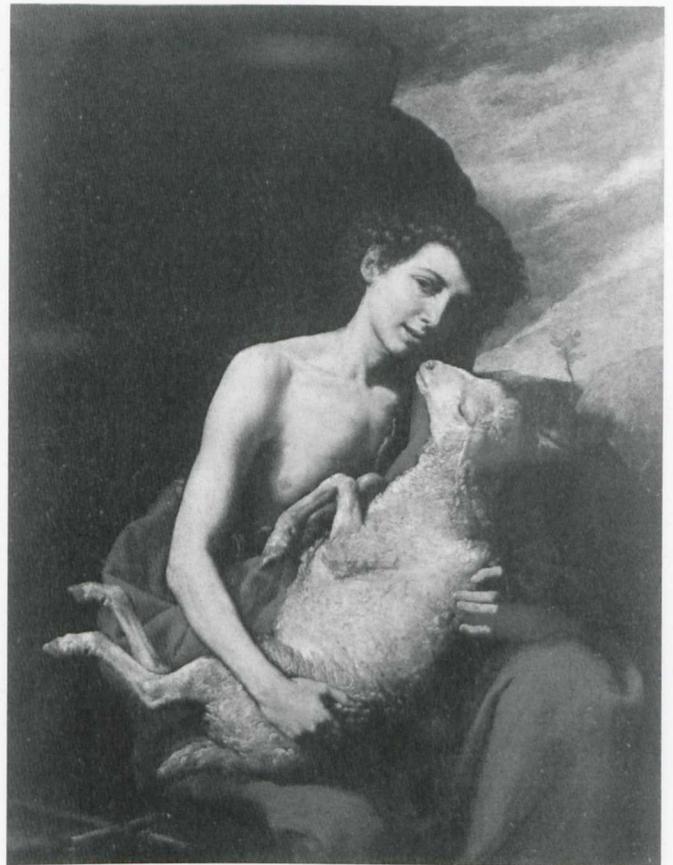
<sup>75</sup> 75 × 45 cm; Roma, Santa Maria in Vallicella, Stanze di Filippo Neri; cfr. PAPI 2003 (nota 66), p. 148, n. 28, tav. a colori XLI.



21. Salvator Rosa, *San Giovanni Battista*. Roma, Galleria Colonna

soggetto, con cui poter confrontare tali immagini, è per noi, come anche per gli osservatori dell'epoca, quasi impossibile identificare senza ombra di dubbio in tali giovanetti delle rappresentazioni di san Giovanni Battista.

Questi ultimi dipinti dimostrano come il fascino per il pubblico dovesse consistere proprio nella percezione delle differenze rispetto alle raffigurazioni convenzionali e nel fatto che il processo ricettivo diveniva di conseguenza più lungo e stimolante. Da parte degli artisti l'interesse consisteva nello sfumare la valenza identificativa in modo che i loro quadri, oscillando tra immagini profane e religiose, assumessero un certo carattere di genere. In questo contesto giova ricordare una quarta variante del Giovannino capitolino, vale a dire un dipinto anonimo del Louvre, probabile opera di un caravagista francese (fig. 26).<sup>76</sup> Anche questo pittore copre il sesso del fanciullo, chiudendogli le gambe, ma il Battista continua a giocare, anche se in modo molto meno lascivo, con l'animale. Il bastone, tagliato ancora una volta dal bordo del qua-



22. Giuseppe Ribera (cerchia di), *San Giovanni Battista*. Amiens, Musée de Picardie

23. Battistello Caracciolo, *San Giovanni Battista*. Ubicazione ignota

dro e privo di cartiglio, conferisce ambiguità all'immagine che assume qui una chiara connotazione pastorale: risulta più esplicita rispetto al dipinto di Caravaggio l'associazione della figura a un pastore.

<sup>76</sup> 148 × 114 cm; cfr. BENEDICT NICOLSON, *Caravaggism in Europe*, voll. 2, Torino 1990, n. 21 ("after Caravaggio"), inv. 174; dopo essere stato attribuito a Carlo Bononi, Carlo Saraceni e Guido Cagnacci è adesso registrato al Louvre come opera di Bartolomeo Manfredi, una tesi non accettata dall'autrice del catalogo delle opere dell'artista,

apparso di recente (nota 67). Il fatto che due copie del dipinto siano documentate in Francia (al Musée des Beaux-Arts di Rouen e nella chiesa di Marly-le-Roy) inducono a pensare a una precoce localizzazione del dipinto in quell'area geografica e a un caravagista francese come autore.

24. Battistello Caracciolo, *San Giovanni Battista*. Milano, Collezione De Vito25. Giovanni Antonio Spadarino, *San Giovanni Battista*. Roma, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), Stanze di San Filippo Neri

Vorrei chiudere questa rassegna, che documenta solo una parte della rilevante produzione pittorica di questo soggetto, con il dipinto di un san Giovanni intento a bere, nel quale l'ambiguità si manifesta in forma estremizzata: se questo ragazzo del tutto nudo della collezione Pizzi (fig. 27; tav. 26),<sup>77</sup> al quale l'eccessiva dipendenza dal modello non torna necessariamente a suo vantaggio, non portasse un'aureola, nessuno identificerebbe in san Giovanni Battista questo giovane dai riccioli neri chino su una fonte e privo totalmente di vestiti e di ogni attributo corrente, a meno di non conoscere il dipinto di Caravaggio raffigurante il Battista alla sorgente. Solo per questo osservatore la raffigurazione risulta perspicua, perché è proprio la relazione con quel modello a conferire al processo percettivo la dimensione di una sorpresa stimolante. Che il pittore di questo dipinto utilizzi esatta-

mente un'altra volta la stessa figura per una raffigurazione di Amore – limitandosi a sostituire all'aureola ali scure troppo grandi<sup>78</sup> – è solo uno degli aspetti bizzarri di questo quadro, consistendo l'altro nella identità del suo autore: Francesco Boneri, quel "Cecco del Caravaggio", preso con ogni probabilità a modello dal maestro non solo per l'*Amor vincitore* destinato a Vincenzo Giustiniani, ma anche per il *Giovannino* del Campidoglio.<sup>79</sup>

### I presupposti dell'ambiguità: il "Bacco-Giovanni" di Leonardo nel suo contesto

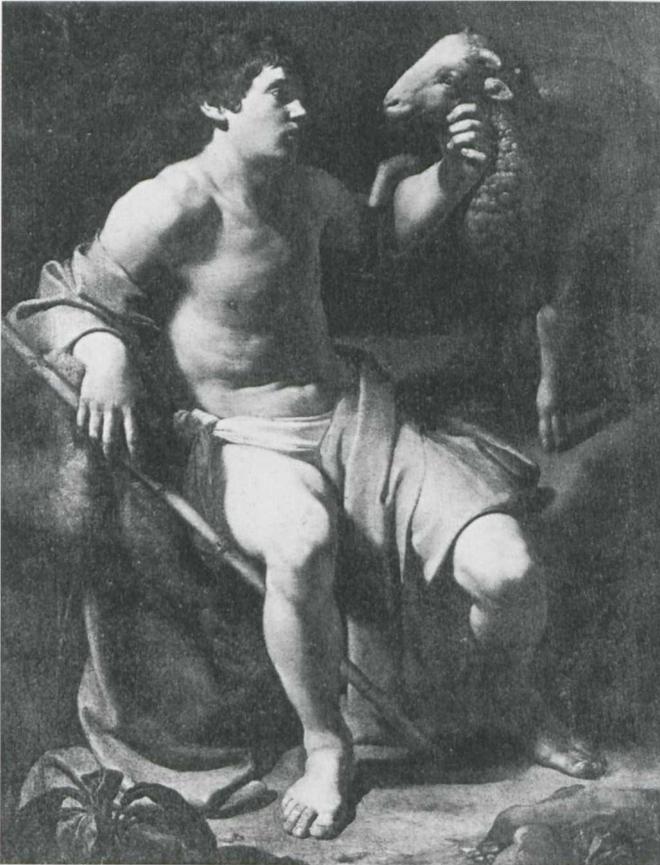
La questione che si pone rispetto a queste varianti realizzate da Caravaggio e dai Caravaggisti è la seguente: perché il tema di san Giovanni Battista nel deserto ha avuto tanto successo? Un motivo potrebbe stare nel fatto che il soggetto non ha un

<sup>77</sup> 80 × 55 cm; collezione Pier Luigi Pizzi; cfr. GIANNI PAPI, *Cecco del Caravaggio*, Soncino 2001, pp. 123sg., n. 9; *La Collezione Pizzi. Una Quadreria del Seicento* (catalogo della mostra), a cura di GIOVANNI GODI ET AL., Parma 1998, p. 38, n. 6 (dove risulta ancora attribuito, sulle orme di J.-P. Cuzin, a Valentin de Boulogne). Come spesso avviene nelle opere dei Caravaggisti, non possediamo alcun dato sul committente o sui primi proprietari del quadro.

<sup>78</sup> 119 × 170 cm; per il dipinto, di cui non si conosce il luogo di con-

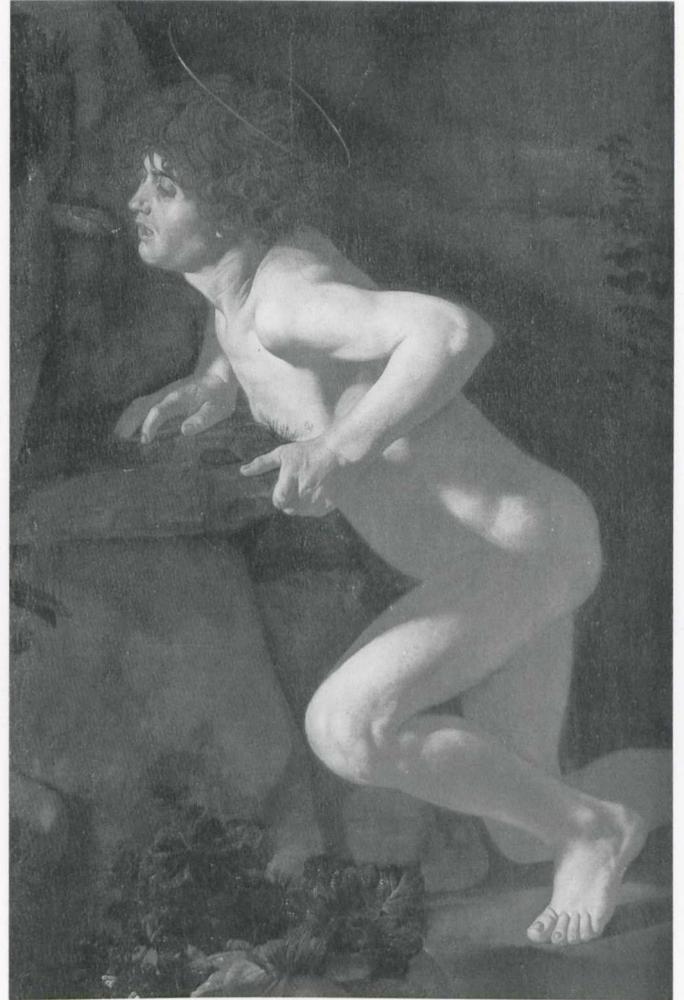
servazione, cfr. PAPI 2001 (nota 77), pp. 135-137, n. 17; HERWARTH RÖTTGEN, *Caravaggio. Der irdische Amor oder der Sieg der fleischlichen Liebe*, Francoforte 1992, pp. 55sg.; KLAUS KRÜGER, *Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Monaco 2001, pp. 245sg. nonché il saggio di Julian Kliemann in questo volume.

<sup>79</sup> Cfr. a tale proposito vedi "La posa di un fanciullo michelangiolesco", pp. 81-85.



26. Anonimo Caravaggesco, *San Giovanni Battista*. Parigi, Musée du Louvre

27. Cecco del Caravaggio, *San Giovanni Battista al fonte*. Venezia, Collezione Pier Luigi Pizzi



preciso riferimento nei Vangeli o nelle storie dei santi, dove si legge con lapidaria brevità: “Intanto il fanciullo cresceva e si fortificava nello spirito, e abitava nei deserti fino al giorno della sua manifestazione dinanzi a Israele” (Luca 1, 80). Il soggiorno nel deserto non viene mai descritto in modo più dettagliato e non si trova meglio precisato neppure nella vita del Battista, un particolare che potrebbe aver portato alle rilevanti differenze di età nelle diverse immagini. A tale proposito va sottolineato che, anche se il motivo del deserto suggerisce solitudine e desolazione, non c’è però nulla nell’aspetto esteriore di san Giovanni che indichi ascesi, mortificazione corporale o vita da eremita. Né vi sono allusioni al futuro grande predicatore della penitenza, quale lo conosciamo da altri contesti narrativi e dalla precedente tradizione figurativa,

attestata per esempio dal quadro di Jacopo Bassano,<sup>80</sup> dove il santo compare con un manto di pelliccia a ciocche, una veste di pelo di cammello e lunghi capelli arruffati. Al contrario, vediamo sempre un adolescente, spesso muscoloso, dall’aspetto curato e con accanto un animale altrettanto ben pasciuto.<sup>81</sup> Evidentemente il limitato radicamento letterario del soggetto offriva la possibilità di raffigurare un adolescente attraente – ben diverso dalle immagini di Giovanni fanciullo che gioca con Gesù Bambino –,<sup>82</sup> ritratto, con pochi o senza abiti, in “innocente” nudità.

C’è un altro motivo che spiega la rilevanza del soggetto e che potrebbe aver avuto un ruolo soprattutto per Caravaggio, anche se è difficile valutare il livello delle sue conoscenze in proposito. Al più tardi a partire dal primo Cinquecento, la

<sup>80</sup> 114 × 151 cm; 1558; Bassano del Grappa, Museo Civico; già San Francesco a Bassano; cfr. *Jacopo Bassano ca. 1510-1592* (catalogo della mostra, Bassano/Fort Worth 1992-1993), a cura di BEVERLY LOUISE BROWN e PAOLA MARINI, Bologna 1992, pp. 81sg., n. 29.

<sup>81</sup> Il problema non è, a mio avviso, affrontato dagli studi di iconografia (nota 8) che riproducono solo esempi isolati; manca per esempio in MASSERON 1957 (nota 8) un capitolo a ciò dedicato. Tra le raffigurazioni come fanciullo (con Gesù Bambino) e come predicatore sono

registrate poche opere; in VON METZSCH 1989 (nota 8), p. 122 si legge addirittura: “In Barock und Rokoko wird Johannes der Täufer selten außerhalb von Taufgruppen dargestellt”.

<sup>82</sup> Cfr. a tale proposito soprattutto LAVIN 2001 (nota 53), p. 627 con riferimento a un quadro di Bernardino Luini alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, in cui il giovanissimo fanciullo abbraccia teneramente l’agnello.

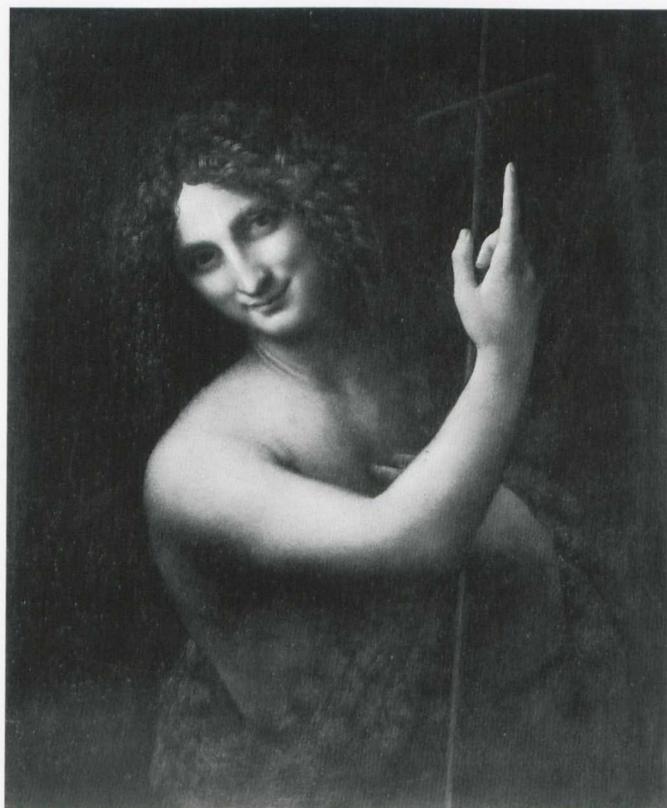
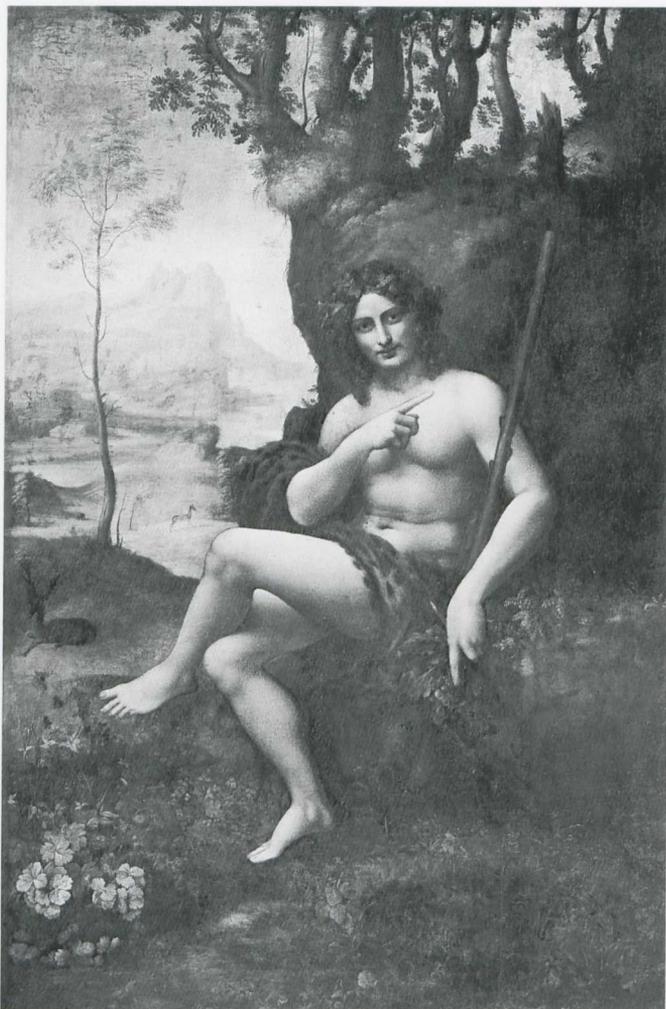
28. Leonardo, *Giovanni-Bacco*. Parigi, Musée du Louvre29. Leonardo, *San Giovanni Battista*. Parigi, Musée du Louvre

figura del giovane Battista nel deserto aveva assunto connotati ambigui, il che si manifesta tanto nel gioco associativo con una figura di genere quanto anche nel collegamento o nella sovrapposizione con l'immagine e l'iconografia del dio del vino Bacco,<sup>83</sup> fornito degli attributi di una corona di pampini ed edera e di una pelle di leopardo.<sup>84</sup> Nel Seicento di questi elementi rimane la sola pelle, non più peraltro identificabile come pelle di leopardo. Tale nesso, che risale al Quattrocen-

to,<sup>85</sup> diventa per la prima volta per noi evidente nelle opere di Leonardo e Raffaello. L'immagine chiave è costituita, anche per le interessanti reazioni suscitate, dall'enigmatico dipinto di Leonardo raffigurante un "Giovanni-Bacco" sullo sfondo di un paesaggio (fig. 28),<sup>86</sup> e dal suo *San Giovanni* a mezzo busto, androgino e sorridente, con pelle di leopardo e croce (molto in ombra), oggi conservato, come il primo, al Louvre (fig. 29).<sup>87</sup> In particolare il "Giovanni-Bacco", docu-

<sup>83</sup> Sul nesso tra Bacco e Giovanni Battista cfr. S. J. FREEDBERG, "A Recovered Work of Andrea del Sarto with Some Notes on a Leonardesque Connection", *Burlington Magazine*, 124 (1982), pp. 281-288, specie pp. 287sg.; MARILYN ARONBERG LAVIN, "Andrea del Sarto's 'St. John the Baptist'", *Burlington Magazine*, 125 (1983), p. 162; REGINA SHOOLMAN SLATKIN, "Francois Boucher: St. John Baptist: A Study in Religious Imagery", *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 62 (1975), pp. 4-27, specie pp. 8-14; KARIN ORCHARD, *Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento*, Münster/Amburgo 1992, pp. 69-74; nonché la bibliografia sui due dipinti di Leonardo. Ringrazio Julian Kliemann per le preziose conversazioni e per i richiami alle premesse e alle forme di questa "subidentità" come Battista.

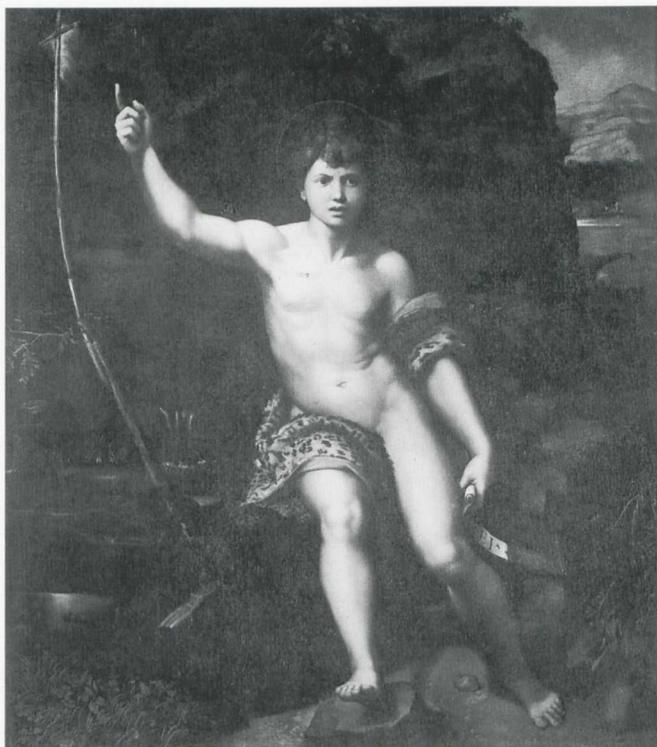
<sup>84</sup> Sulla questione "pantera, tigre o leopardo" cfr. ORCHARD 1992 (nota 83), pp. 72 e 140, n. 64.

<sup>85</sup> È infatti criticato nel 1492 da Ugolino Verino (vedi nota 93).

<sup>86</sup> 177 × 115 cm; ca. 1513-1519 (?); olio su legno, trasposto su tela, in cattivo stato di conservazione; l'autenticità è controversa; cfr. FRANK

ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Colonia et al. 2003, p. 249, n. 31; PIETRO C. MARANI, *Leonardo. Catalogo completo*, Firenze 1989, pp. 119-121, n. 25; ROLF FRITZ, "Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes", in *Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, a cura di HEINZ LADENDORF, Colonia 1960, pp. 98-101; ORCHARD 1992 (nota 83), pp. 72sg.; e soprattutto ARASSE 1997 (nota 3), pp. 471-473. Il dipinto coincide probabilmente con quel *San Giovanni* che secondo Antonio de Beatis si trovava nel 1517 nella bottega di Leonardo.

<sup>87</sup> 69 × 57 cm; intorno al 1513-1516 (?); olio su legno; ZÖLLNER 2003 (nota 86), p. 248, n. 30; MARANI 1989 (nota 86), pp. 115-118, n. 24; cfr. EDOARDO VILLATA, "Ancora sul San Giovanni Battista di Leonardo", in *Raccolta Vinciana*, 28 (1999), pp. 123-158; EDOARDO VILLATA, "Il San Giovanni Battista di Leonardo: Un'ipotesi per la cronologia e la committenza", *Raccolta Vinciana*, 27 (1997), pp. 187-236; ANDREAS KREUL, *Leonardo da Vinci. Hl. Johannes der Täufer. Sinnliche Gelehrsamkeit oder androgynes Ärgernis?*, Osterholz-Scharmbeck 1992 e



30. Raffaello, *San Giovanni Battista*. Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna



31. Raffaello, *San Giovanni Battista*. Parigi, Musée du Louvre

mentato nella collezione di Francesco I di Francia, ha una storia critica estremamente interessante per il tema qui trattato: l'ambiguità insita nella figura, in bilico tra il Battista e il dio pagano del vino – dotata di pelle di leopardo, corona di edera o pampini tra i capelli e semplice bastone con intorno un tralcio di vite – ha suscitato aperto biasimo. Ne cogliamo un'eco nel 1625 nella descrizione di Cassiano Dal Pozzo delle collezioni reali di Fontainebleau, dove è rimproverata alla figura del san Giovanni la mancanza di *decorum* e di afflato religioso (“non rende punto di devozione né ha decoro”).<sup>88</sup> Dato che in un inventario del 1695 il dipinto è indicato come “Bacchus dans un paysage”, titolo che sostituisce significativamente

soprattutto ARASSE 1997 (nota 3), pp. 461-469, in cui l'autore, richiamandosi alla scomparso *Angelo dell'Annunciazione* di Leonardo, mette in risalto “le charme ambigu de son regard, associé à un sourire iconographiquement exceptionnel et même incongru dans la tradition du thème”, che “proche [la figura] de l'Éros païen – au point qu'on a pu y voir une sorte d'ange du mal” (ARASSE 1997, nota 3, p. 462), riecheggiando una formulazione di Marani.

<sup>88</sup> Cassiano Dal Pozzo 1625, Bibl. Vat., ms Barberiniano latino 5688, cit. in MARIO POMELLO e ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Leonardo pittore*, Milano 1967, p. 109: “s. Giovanni nel deserto. La figura, minore di un terzo del vero, è opera delicatissima ma non piace molto perché non rende punto di devozione né ha decoro ovvero similitudine: è assiso a sedere, vi si vede sasso e verdura di paesi con aria”.

<sup>89</sup> Cfr. FREEDBERG 1982 (nota 83), p. 285, n. 16. In precedenza la figura era stata indicata per due volte come san Giovanni, ed esattamente da Pére Dan nel 1642 e da Charles Le Brun nel 1683.

<sup>90</sup> Così per esempio in un dipinto di piccolo formato di Alessandro Allo-

ri conservato nell'Art Gallery and Museum di Glasgow; cfr. SIMONA LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991, p. 268, n. 106 (53 × 41 cm); *Art Gallery and Museum Glasgow* 1970 (nota 32), fig. 67. <sup>91</sup> Le analisi radiografiche del dipinto non forniscono alcun chiaro indizio di una croce celata sotto il tirso, come si evince da JEAN RUDEL, “Bacco e San Giovanni Battista”, in *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, pp. 175-186, specie 182, dove sono riferiti i risultati di tale esame. Lo studioso richiama però l'attenzione (in modo piuttosto inesatto) sui capelli e sul gesto additativo rimaneggiati. L'esistenza di copie precedenti del dipinto (per esempio quella di Cesare da Sesto in una collezione privata) senza pelle di pantera e con aureola, croce e cartiglio sono spesso addotte come prova di una presunta trasformazione del soggetto, tesi, a mio avviso, non sostenibile se si pensa alle ricezioni con varianti del dipinto capitolino di Caravaggio. Di difficile interpretazione la sanguigna in cattivo stato di conservazione, considerata a volte uno studio preparatorio, già conservata al Museo del Sacro Monte di Varese, in cui la figura è ugualmente dotata di corona e semplice bastone.

ri conservato nell'Art Gallery and Museum di Glasgow; cfr. SIMONA LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991, p. 268, n. 106 (53 × 41 cm); *Art Gallery and Museum Glasgow* 1970 (nota 32), fig. 67.

<sup>91</sup> Le analisi radiografiche del dipinto non forniscono alcun chiaro indizio di una croce celata sotto il tirso, come si evince da JEAN RUDEL, “Bacco e San Giovanni Battista”, in *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, pp. 175-186, specie 182, dove sono riferiti i risultati di tale esame. Lo studioso richiama però l'attenzione (in modo piuttosto inesatto) sui capelli e sul gesto additativo rimaneggiati. L'esistenza di copie precedenti del dipinto (per esempio quella di Cesare da Sesto in una collezione privata) senza pelle di pantera e con aureola, croce e cartiglio sono spesso addotte come prova di una presunta trasformazione del soggetto, tesi, a mio avviso, non sostenibile se si pensa alle ricezioni con varianti del dipinto capitolino di Caravaggio. Di difficile interpretazione la sanguigna in cattivo stato di conservazione, considerata a volte uno studio preparatorio, già conservata al Museo del Sacro Monte di Varese, in cui la figura è ugualmente dotata di corona e semplice bastone.



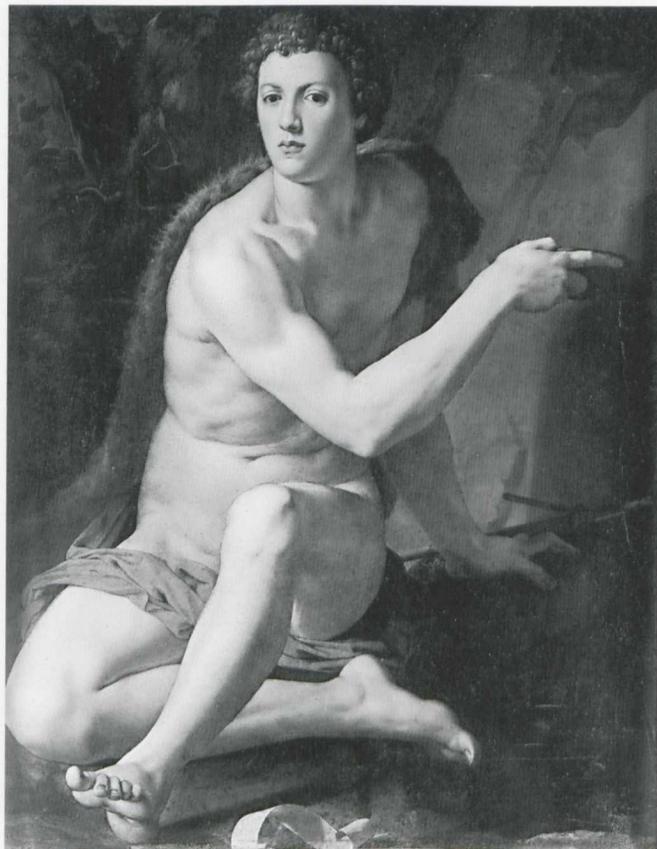
32. Andrea del Sarto, *San Giovanni Battista*. Worcester (MA), Worcester Art Museum

Il collegamento tra le due figure, che si riallaccia a quel sincretismo tra mondo pagano e cristiano proprio dell'Umanesimo, si fonda su alcuni punti comuni: la vita libera in natura, la data celebrativa del 6 gennaio, allorché Bacco cambia l'acqua in vino e Giovanni battezza Cristo, nonché – tramite gli elementi del vino, dell'eucarestia e della vittima sacrificale – il rapporto tra Bacco e Cristo, di cui Giovanni costituisce il precursore.<sup>92</sup> Nonostante alcune critiche occasionali come quella che si manifesta in una lettera “per la difesa della vera poesia cristiana”, scritta dal letterato fiorentino Ugolino Verino a Savonarola nel 1492,<sup>93</sup> tale nesso era avvalorato

<sup>92</sup> Cfr. la bibliografia in nota 83; nella interpretazione di Ovidio di Pietro Bercorio (1340-1342) Bacco è paragonato a Cristo.

<sup>93</sup> In essa il letterato stigmatizza come blasfema l'equiparazione del bastone di Bacco con la croce. Cfr. STANLEY MELTZOFF, *Botticelli, Signorelli e Savonarola. Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987, pp. 38-41, specie p. 41; cfr. ARASSE 1997 (nota 3), p. 469.

<sup>94</sup> Sui dipinti agli Uffizi di Firenze (165 × 147 cm) e al Louvre di Parigi (135 × 142 cm), datati entrambi al 1516-1517, considerati di recente da più parti come autentici e raffiguranti il Battista quasi del tutto nudo, cfr. MINA GREGORI, *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine* (catalogo della mostra, Firenze), Milano 1984, pp. 222-228, n. 19; SYLVIA FERINO, in *Giulio Romano* (catalogo della mostra, Manto-



33. Bronzino, *San Giovanni Battista*. Roma, Galleria Borghese

da considerazioni teologico-esegetiche; tuttavia nelle raffigurazioni cinquecentesche emerge chiaramente il particolare fascino prodotto dal processo evolutivo di questa figura ambigua e tendente al profano e all'androgino che, come dimostra la citata descrizione di Cassiano, poteva suscitare reazioni negative: vanno qui menzionati il *Giovannino* nudo di Raffaello della Tribuna degli Uffizi (fig. 30) e del Louvre (fig. 31), entrambi dotati di una pelle di leopardo,<sup>94</sup> i *San Giovanni* a mezzo busto leggiadri e sensuali di Andrea del Sarto, ora coronati di edera (fig. 32), ora con in mano una ciotola,<sup>95</sup> e infine il fanciullo nudo a figura intera di Bronzi-

va), Milano 1989, pp. 266sg.; LUITPOLD DUSSLER, *Raffaël. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, Monaco 1966, p. 26, n. 100 e p. 58, n. 27; SYLVIE BÉGUIN, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Parigi 1984, pp. 39-41; *Hommage à Raphaël. Raphaël dans les collections françaises* (catalogo della mostra), Parigi 1983, pp. 88sg.

<sup>95</sup> 94 × 68 cm; Firenze, Galleria Pitti; cfr. JOHN SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, vol. II, p. 259, n. 67; 71,1 × 51,1 cm; Worcester Art Museum, Worcester (MA); cfr. FREEDBERG 1982 (nota 83), pp. 281-288; anche JAMES A. WELU, “The Worcester Andrea del Sarto: The Ups and Downs of *Saint John*”, in *Worcester Art Museum Journal*, 7 (1983-84), pp. 3-17 (con la riproduzione di una copia del dipinto del Bacchiacca conservato in una collezione privata in cui il Battista indossa per di più una pelle di pantera).

no, i cui attributi – croce, ciotola e cartiglio – sono coperti o messi in ombra dalla figura del Battista stesso o mozzati dal bordo del quadro, al punto che solo a un più attento esame balzano all'occhio (fig. 33).<sup>96</sup> Quali fossero i contesti originali e le funzioni di queste immagini è in larga misura ignoto e occorrerebbero studi più approfonditi; sarebbe importante disporre soprattutto per il “Giovanni-Bacco” di Leonardo, che con la sua altezza di 177 cm ha dimensioni che si avvicinano a quelle di una pala d'altare. Il *San Giovanni* di Bronzino si trovava almeno dal 1610 nella collezione di Scipione Borghese,<sup>97</sup> dove potrebbe essere stato visto anche da Caravaggio e dove era del resto presente anche una copia del dipinto di Raffaello alla Tribuna degli Uffizi.<sup>98</sup>

Vorrei concludere questa rassegna delle raffigurazioni ambigue e androgine di Giovanni-Bacco con un esemplare singolare di data più recente: il *Bacco* di Pier Francesco Mola della Galleria Spada (fig. 34),<sup>99</sup> da identificare inequivocabilmente per i pampini e il tirso nel dio pagano, ma che per il mantello rosso e soprattutto per il gesto additativo rivela lontane reminiscenze con il Battista, assunto quasi come sua subidentità.

#### La posa di un “fanciullo michelangiolesco”

Intendo terminare questa trattazione affrontando un aspetto a mio avviso importante che contraddistingue in diverso grado tutte le raffigurazioni caravaggesche di san Giovanni e anche un gran numero di quelle dei Caravaggisti (fig. 27), e che si manifesta in modo particolare nel quadro della Pinacoteca Capitolina (fig. 1): intendo alludere alla loro qualità “performativa”. Il concetto di performativo, in riferimento alle opere di Caravaggio, può cogliere con precisione un fenomeno spesso descritto dagli studiosi:<sup>100</sup> l'impressione cioè che tali dipinti siano sorti direttamente davanti al modello in posa.<sup>101</sup> Questa caratteristica ha indotto il regista Derek Jarman, nel suo film su Caravaggio del 1986, a immaginarsi in questi termini la prassi di lavoro del pittore (fig. 35): questi avrebbe riunito gruppi di modelli nella sua bottega per “copiarli” direttamente sulla tela con un procedi-



34. Pier Francesco Mola, *Bacco*. Roma, Galleria Spada

mento pittorico immediato senza l'ausilio di disegni preliminari. Come è noto, nello stesso periodo si è affermata tra gli studiosi angloamericani e italiani la tesi, ancor oggi autorevole, che i quadri siano stati effettivamente realizzati in questo modo.<sup>102</sup> Diversi studi hanno però potuto nel frattempo dimostrare che si tratta di un'ipotesi assai improbabile.<sup>103</sup> Indipendentemente dalla questione delle effettive

<sup>96</sup> 120 × 92 cm; Roma Galleria Borghese; 1556 ca. o 1560-1561; cfr. CHARLES MCCORQUODALE, *Bronzino*, Londra 1981, p. 123; MAURIZIA TAZARTES, *Bronzino*, Milano 2003, p. 188 (ritratto di Giovanni de' Medici come san Giovanni Battista). Non sono noti né la persona né il luogo a cui il dipinto era destinato.

<sup>97</sup> PAOLO MORENO e CHIARA STEFANI, *Galleria Borghese*, Milano 2000, p. 240.

<sup>98</sup> GREGORI 1984 (nota 94), p. 226 (la studiosa elenca soltanto a Roma quattro copie).

<sup>99</sup> 97,3 × 73,7 cm; cfr. RICHARD COCKE, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972, p. 59, n. 51.

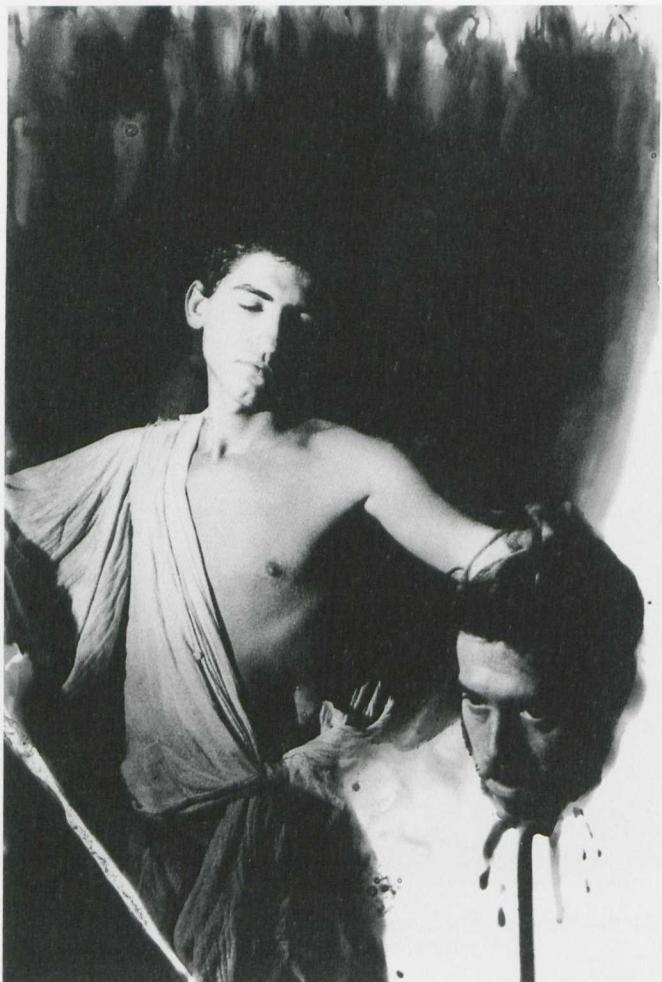
<sup>100</sup> In riferimento al dipinto di Caravaggio il concetto è stato usato già da KLAUS KRÜGER, “Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios ‘Magdalena’”, in *Barocke Inszenierung*, Akten des Internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin 1996, a cura di JOSEPH IMORDE ET AL., Emsdetten/Zürigo 1999, pp. 32-49, in part. p. 46; sul concetto di “performativo” in rapporto alla prima età moderna cfr. il recente *Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*, a cura di KLAUS W. HEMPFER e HELMUT PFEIFFER, Stoccarda 2002, e in rapporto al *medium* visivo PHILINE HELAS,

s.v. “Theatralität und Performanz”, in *Metzler-Lexikon der Kunstwissenschaft* 2003 (nota 2), pp. 352-354.

<sup>101</sup> Per le raffigurazioni di san Giovanni cfr. soprattutto FUMAROLI 1994 (nota 3), pp. 242-244.

<sup>102</sup> Cfr. KEITH CHRISTIANSEN, “Caravaggio and ‘l'esempio davanti al naturale’”, *The Art Bulletin*, 68 (1986), pp. 421-445 e soprattutto MINA GREGORI in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori* (catalogo della mostra, Firenze/Roma, 1991-1992), Milano 1991 e numerosi altri contributi dell'autrice.

<sup>103</sup> NEVENKA KROSCHESKI, *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, Monaco 2002; NEVENKA KROSCHESKI, “Filologia caravaggesca: künstlerische Handschrift und textuelle Tradition”, in *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, a cura di VALESKA VON ROSEN, KLAUS KRÜGER e RUDOLF PREIMESBERGER, Berlino 2003, pp. 305-315; cfr. anche l'analisi tecnico-figurativa del *Cristo coronato di spine* di Vienna a opera di ROBERT WALD, in *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie* (catalogo della mostra, Roma/Berlino), Milano 2001, p. 292sg.



35. Foto di scena da *Caravaggio*, regia di Derek Jarman

modalità di lavorazione dei dipinti, per il nostro tema è fondamentale l'evidente intento di Caravaggio di produrre proprio tale impressione, servendosi di modelli desunti dal suo ambiente, ritratti senza abbellirne i volti e lasciando sporche

le unghie di mani e piedi, all'interno di uno spazio non ben caratterizzato, associabile a quello della bottega. La possibilità, da ritenere verosimile, che Caravaggio abbia voluto di proposito produrre un'idea errata nei riguardi del suo modo di lavoro impone la necessità di un'interpretazione.<sup>104</sup> C'è un altro elemento, particolarmente evidente nel *San Giovanni* della Galleria Corsini (fig. 10; tav. 16a), che produce l'impressione di una messinscena: le differenze di incarnato tra le parti del corpo esposte alla luce del sole – volto, collo e mani – e quelle di norma coperte e dunque più bianche, come il tronco. Non abbiamo quindi davanti agli occhi – almeno è questo che ci viene suggerito – un Giovanni che vive nel deserto in una condizione di “innocente” nudità, ma un ragazzo che si è, a quanto pare, tolto i vestiti per interpretare il ruolo di Giovanni, mettendosi in posa con l'animale “sbagliato”. Anche il *Bacco* degli Uffizi (fig. 36; tav. 4),<sup>105</sup> nel quale queste differenze di incarnato sono molto più evidenti,<sup>106</sup> rappresenta il dio pagano più per titolo che per natura. Questo potenziale performativo del *San Giovanni*, messo in risalto da Bellori quando a proposito del protagonista scrive “che è un giovinetto ignudo”,<sup>107</sup> trova la sua massima estrinsecazione nel motivo della nudità del ragazzo, perché stimola ben precise illusioni. Il modello si è denudato per indicare metaforicamente il ruolo che deve ricoprire: un santo giovane che diventa o può diventare un Giovannino, oppure che lo è stato.

Se si pensa che i modelli provenivano probabilmente dall'*entourage* personale di Caravaggio,<sup>108</sup> c'è da ritenere che fossero noti anche alla sua più ristretta cerchia di collezionisti e mecenati. L'effetto prodotto poteva essere particolare nel caso in cui Caravaggio utilizzava lo stesso modello per quadri di tematiche diverse,<sup>109</sup> come avvenne chiaramente per il *Giovannino* capitolino e l'*Amor vincitore* berlinese, destinato a Vincenzo Giustiniani (fig. 37; tav. 10).<sup>110</sup> A legare fra loro i due dipinti non è solo il modello: si tratta degli unici due nudi integrali di tutta l'opera del maestro, ed entrambi presentano i rispettivi protagonisti a figura intera, ben poco propensi a rinunciare alla loro carica erotico-lasciva. Se si presta credito alla nota testimonianza del viaggiatore inglese a Roma Richard Symond, era ben noto il modello utilizzato per Amore, e dunque anche per san Giovanni: era “his owne

<sup>104</sup> Cfr. a tale proposito il mio saggio “Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio”, in *Renaissance. Episteme und Agon*, a cura di ANDREAS KABLITZ e GERHARD REGN, Heidelberg, pp. 423-449.

<sup>105</sup> Per questo dipinto cfr. MARINI 2001 (nota 4), pp. 412-414, n. 24; CINOTTI 1983 (nota 4), pp. 431-433, n. 13.

<sup>106</sup> EBERHARD KÖNIG, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Colonia 1997, p. 24.

<sup>107</sup> Vedi nota 27. Rinvio alle descrizioni di Bellori molto più note e assai citate riguardanti la genesi della *Buona Ventura* ai Musei Capitolini e di *Maria Maddalena* alla Galleria Doria Pamphilj (BELLORI 1672, nota 27, pp. 214sg.).

<sup>108</sup> Mi limito a citare due saggi fondamentali: CHRISTOPH L. FROMMEL, “Caravaggio und seine Modelle”, *Castrum Peregrini*, 96 (1971), pp. 21-56; JACOB HESS, “Modelle e modelli del Caravaggio”, *Commentari*, 5 (1954), pp. 271-289, ristampato in JACOB HESS, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Roma 1967, pp. 275-288.

<sup>109</sup> Cfr. a tale proposito anche il saggio di Rudolf Preimesberger in questo volume.

<sup>110</sup> MARINI 2001 (nota 4), pp. 468sg., n. 55; CINOTTI 1983 (nota 4), pp. 409-411, n. 1; RÖTTGEN 1992 (nota 78), *passim*; RUDOLF PREIMESBERGER, “Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum ‘Amor’ der Berliner Gemäldegalerie”, in *Der stumme Diskurs* 2003 (nota 103), pp. 243-260.



36. Caravaggio, *Bacco*. Firenze, Galleria degli Uffizi



37. Caravaggio, *Amor vincitore*. Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

boy [...] that laid with him".<sup>111</sup> Se ciò sia vero, resta dubbio; fondamentale è che le immagini di Caravaggio davano adito a tali storie, perché l'artista stesso voleva evidentemente che così fosse. Nella ricezione da parte dei contemporanei un ulteriore elemento di fascino consisteva dunque nella possibilità di riconoscere il modello e di ricordarsi di averlo già visto in un altro luogo: dal marchese Giustiniani come *Amore*, dal marchese Mattei come *San Giovannino*.

<sup>111</sup> Cfr. GIANNI PAPI, "Caravaggio and Cecco", in *Come dipingeva Caravaggio*. Atti della giornata di studio (Firenze, 28 gennaio 1992), a cura di MINA GREGORI, Milano 1996, pp. 123-134, in part. p. 123 (con un'analisi dei rapporti tra Caravaggio e il pittore Francesco Boneri, detto "Cecco"); MICHAEL WIEMERS, "Caravaggio's 'Amor vincitore' im Urteil eines Romfahrers um 1650", *Pantheon*, 44 (1986), pp. 59-61.

<sup>112</sup> Su questo cfr. il recente studio di GÖTZ POCHAT, "Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst", in *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, a cura di PAUL NAREDDI-RAINER, Berlino 2001, pp. 11-47.

<sup>113</sup> Preimesberger ha individuato in Caravaggio l'elemento ironico, applicandolo, in linea con il concetto della *dissimulatio* tipico della prima età moderna, soprattutto ai suoi autoritratti in ruoli da cattivo; vedi il suo contributo in questo volume e anche i saggi: "Caravaggio im 'Matthäusmartyrium' der Cappella Contarelli", in *Zeitspiegelung. Zur*

Cambiando registro di argomentazione, intendo ora descrivere il procedimento di Caravaggio sul piano teorico-artistico e discorsivo: il maestro, per dirla in termini semplificati, era considerato già dai suoi contemporanei come un "naturalista" *avant la lettre*, come un pittore a cui non appariva degna di imitazione se non la realtà senza abbellimenti, pronto a infrangere ogni norma o regola di produzione artistica. Se si collega questo elemento alla qualità performativa dei suoi quadri, il suo procedimento si configura in modo alquanto diverso: Caravaggio sembra in effetti seguire il postulato probabilmente più importante della produzione artistica della prima età moderna, quello del naturalismo;<sup>112</sup> ma vi si attiene con tale precisione, lo prende talmente alla lettera con la (studiata) messa in posa dei modelli, da finire con il minarlo e farne oggetto di ironia.<sup>113</sup> Caravaggio, dunque, non si limita a rompere semplicemente le norme, ma gioca con esse, seguendole e prendendone al tempo stesso le distanze.

Questo procedimento ludico andrebbe messo in rapporto anche con un altro aspetto del dipinto, connesso comunque a quello performativo: il richiamo cioè a un'altra opera d'arte. Negli studi è di continuo posto in risalto come il *San Giovanni* si riallacci a una creazione di Michelangelo, vale a dire a uno degli *Ignudi* del soffitto della Sistina (fig. 38).<sup>114</sup> Se si combina questa citazione con la qualità performativa dei suoi quadri, acquista anch'essa un potenziale ironico: si suggerisce infatti in questo modo l'impressione che il modello di Caravaggio si conformi a una figura di Michelangelo. In linea di principio non si tratta niente altro che di un atto imitativo, ma di qualità diversa: non più l'imitazione della realtà, cioè l'*imitatio naturae*, ma l'imitazione dei modelli artistici, cioè l'*imitatio veterum*, che da Alberti in poi è il pilastro della formazione dell'artista e della sua attività.<sup>115</sup> Ma Caravaggio segue questo principio talmente alla lettera da sovvertirlo. Se nel Manierismo lo studio delle figure di Michelangelo è finalizzato al raggiungimento di un elevato ideale formale, Caravaggio si limita semplicemente a sostituire alla figura dell'*Ignudo* un giovane in età adolescenziale che getta uno sguardo sfrontato sull'osservatore. È la forma più ludica,

*Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998*, a cura di PETER K. KLEIN e REGINE PRANGE, Berlino 1998, pp. 135-149, in part. pp. 140 e 144 e "Golia e Davide", in *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano* (atti del convegno organizzato dall'Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana, Roma 19-20 gennaio), a cura di ANNA GRAMOCCIA, Roma 1998, pp. 61-69, specie p. 67.

<sup>114</sup> Questo nesso è stato osservato per la prima volta da ERNST BENKARD, *Caravaggio-Studien*, Berlino 1928, pp. 163sg., tesi accolta dalla maggior parte degli studiosi.

<sup>115</sup> Cfr. a tale proposito KLAUS IRLE, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.



38. Michelangelo, *Ignudo*. Città del Vaticano, Cappella Sistina

ambiziosa e al tempo stesso ironica mai concepita di imitazione di Michelangelo; con il suo *Giovannino*, la cui dipendenza dal modello risulta straordinariamente evidente, Caravaggio dimostra al tempo stesso ciò che rappresenta l'*Ignudo* di Michelangelo: nient'altro che un giovane nudo in un atteggiamento marcatamente artificiale, la cui identità e significato nell'ambiente più sacro del Vaticano costituiva già per i contemporanei di Michelangelo un problema,<sup>116</sup> tanto da spingerli a dare a queste figure il semplice nome di *Ignudi*.<sup>117</sup>

A rendere possibile un tale procedimento sono le particolari condizioni di ricezione e di produzione di un quadro destinato fin dall'origine a una collezione privata. Caravaggio elabora immagini che mettono in luce il processo di percezione, ponendo quasi davanti agli occhi il generarsi del significato nel *medium* visivo. I suoi quadri per collezioni ci rivelano il modo in cui essi sono sorti o – più esattamente – il modo in cui si può supporre che siano sorti; si ispirano a un artista canonico del Rinascimento come Michelangelo, rivendicando a sé la legittimità di confrontarsi con il massimo termine di paragone, per poi “soverchiare” tale esempio, facendo ricorso ai propri mezzi figurativi: a un nudo di dimensioni naturali, in grado di superare il modello per sensualità e presenza fisica.

Traduzione dal tedesco di Mauro Tosti-Croce

<sup>116</sup> Cfr. su questo problema PATRICIA EMISON, “The Ignudo as Proto-Capriccio”, *Word & Image*, 14 (1998), pp. 281-295; CHARLES DE TOLNAY, *Michelangelo*, II, *The Sistine Ceiling*, Princeton 1945, pp. 63-71 (con ulteriore bibliografia).

<sup>117</sup> Sul tema qui accennato dell'intertestualità visiva cfr. il mio saggio con indicazioni bibliografiche s.v. “Interpikturalität”, in *Metzler-Lexikon für Kunstwissenschaft* 2003 (nota 2), pp. 161-164.