



Roma al tempo di Caravaggio 1600 - 1630

Introduzione al catalogo

Rossella Vodret

Non solo Caravaggio

Caravaggio è stato un genio assoluto che ha messo in ombra tutti gli artisti della sua epoca, ma chi erano i suoi compagni di strada? La mostra "Roma al tempo di Caravaggio 1600 - 1630" ricostruisce per la prima volta, attraverso circa centoquaranta opere, il tessuto connettivo culturale della Città eterna in cui visse e operò il grande genio lombardo.

In quegli anni così vivaci ed esaltanti in cui il papato cattolico celebrava, con l'anno santo 1600, la riconquista del suo predominio dopo la grande paura luterana, Roma, con le sue ricche committenze, diventava la capitale culturale d'Europa, popolandosi di migliaia di artisti provenienti non solo da tutta Italia (e Caravaggio era tra questi), ma anche dalle grandi nazioni del vecchio continente: Spagna, Francia, la Germania, le Fiandre, i Paesi Bassi. Si creò qui una fucina irripetibile in cui artisti di formazione, lingua e cultura diverse lavorarono fianco a fianco scambiandosi soluzioni tecniche, stimoli, esperienze, modelli stilistici e iconografici; grazie a loro in pochi anni vennero spazzati via gli sterili e noiosi stereotipi tardo manieristi, e prese il via la più straordinaria rinascita artistica della Città eterna, i cui esiti saranno percepiti in tutta Europa fino alla fine del XVII secolo.

Questa mostra vuole raccontare questa storia ancora sconosciuta al grande pubblico e rendere giustizia e visibilità a quegli artisti che ebbero la sventura di vivere a Roma nei primi decenni del Seicento e che in tempi moderni sono stati letteralmente oscurati dalla incredibile popolarità raggiunta da Caravaggio.

La mostra si apre con il confronto tra due giganti della pittura: il lombardo Caravaggio e il bolognese Annibale Carracci. Due protagonisti assoluti che svilupparono e perfezionarono in quegli anni i fondamenti – opposti – del loro modo di dipingere. Annibale elaborò una pittura classicista di ispirazione raffaellesca, basata sulla rappresentazione di una realtà idealizzata ed emendata da ogni crudezza; Caravaggio, dal canto suo, uno stile naturalistico impiantato sulla raffigurazione della realtà così come appare, senza alcuna idealizzazione. È questa una novità che non sembra azzardato definire rivoluzionaria. Esempio per capire la differenza profonda tra i due sommi artisti è il confronto, inedito, tra due dei loro massimi capolavori, eseguiti negli stessi anni e raffiguranti lo stesso soggetto: la *Madonna di Loreto*. Un confronto che, da solo, vale più di mille parole per le differenze abissali che caratterizzano i due dipinti.

Le due tele celebrano la storia in due modi diametralmente opposti. Annibale Carracci imposta la scena su uno schema simmetrico: al centro è la Vergine con il Bambino neonato, seduta sulla sua casa trasportata in volo da cinque angeli, due per parte, più uno in basso che, con splendida invenzione e ardito scorcio, sottolineato da lampi di luce, sorregge la casa sulle spalle. I volti dei personaggi, tutti bellissimi e idealizzati, come si conviene al divino, sono illuminati da una luce chiara, luminosa, "universale", la struttura proporzionata dei corpi, che non tradiscono la minima fatica, deriva da prototipi classici, così come gli armoniosi panneggi delle vesti, i cui colori rispettano i canoni tradizionali. Del tutto diversa è la costruzione compositiva del capolavoro di Caravaggio. La Casa, oggetto di culto e venerazione, è praticamente sparita, sintetizzata da uno stipite di porta sbrecciato, così come il muro perimetrale, e dal gradino della soglia. A differenza di Annibale il centro della tela è praticamente vuoto, i due gruppi di personaggi si addensano ai lati: a sinistra il gruppo divino della Vergine con il Bambino, in piedi sulla soglia della casa; a destra i due pellegrini in ginocchio davanti a loro: la figura femminile con la cuffia "sdrucita e sudicia", la figura maschile con famosi piedi gonfi e sporchi - sofferenti per il lungo pellegrinaggio - simbolo dell'obbedienza e della devozione, sbattuti senza molti riguardi in faccia a chi guarda e, soprattutto, posti proprio sopra l'altare delle cappelle della chiesa di S. Agostino. La luce non è più quella "universale" di Annibale, ma proviene da una fonte ben precisa, in alto a sinistra, e si sofferma a descrivere ogni piccolo, realistico particolare come le rughe sul volto

dell'anziana devota: Molto è stato scritto su questo straordinario dipinto, che fu subito criticato aspramente dal contemporaneo biografo di Caravaggio, Giovanni Baglione, ciò che mi preme qui di sottolineare è la profonda differenza concettuale tra i due quadri e di come Caravaggio, come sempre, riesca a innovare le iconografie tradizionali consolidate sia nelle figure dei personaggi. Basta qui notare la prorompente e sensuale bellezza della Vergine, identificata con Lena, definita dalla fonti “donna di Caravaggio”, la cui posa ricorda la statuaria antica; l'età del Bambino nudo (forse il figlio di Lena, Paolo, nato nel 1602?), che non è più neonato, ma un ragazzino di almeno 3-4 anni, presente anche in altre opere del pittore, come, ad esempio, la contemporanea Madonna dei Palafrenieri; la profonda umanità dei due pellegrini, perfettamente aderenti alla spiritualità pauperistica degli Oratoriani fondati da s. Filippo Neri, così vicina, nella loro disarmante fede e umiltà, al nostro spirito moderno.

Caravaggio e Annibale morirono a un anno esatto l'uno dall'altro: il 15 luglio 1609 Annibale Carracci all'età di quarantanove anni, il 18 luglio 1610 Caravaggio all'età di trentotto anni. Nei due decenni successivi la loro eredità fu raccolta e sviluppata da un lato dalla folta ed efficiente bottega di Annibale in cui lavoravano i pittori classicisti bolognesi che lo avevano seguito nella città papale, dall'altro dagli sparsi seguaci di Caravaggio, il quale non aveva mai voluto né allievi né una bottega organizzata.

Da Caravaggio e Annibale parte la nostra storia che si dipana tra gli allievi bolognesi che seguirono a Roma Annibale Carracci - Guido Reni, Domenichino, Albani, Lanfranco - i quali ebbero immediato successo sia nelle committenze pubbliche che in quelle private, tra i “riformati” toscani - Passignano, Fontebuoni, Ciampelli, Bilivert - i primi ad arrivare a Roma e già saldamente ancorati nella città papale negli ultimi anni del '500, che fecero la parte del leone nelle committenze pubbliche, e, ancora, tra i grandi favoriti delle committenze papali: Baglione e il Cavalier d'Arpino, che tentarono in vario modo di aggiornarsi per non perdere il loro ruolo preminente.

Un'altra sezione della mostra è dedicata ai pittori che subirono il fascino della nuova maniera di Caravaggio, a cominciare da Rubens, che già nel 1608, nell'*Adorazione* di Fermo, ci mostra quanto profondamente avesse percepito le potenzialità della luce caravaggesca. Accanto a lui Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Carlo Saraceni, gli spagnoli Maino, Tristan, lo stesso Giovanni Baglione, mostrano come già nel primo decennio del '600, quando Caravaggio era ancora in vita, avessero intensamente assimilato i suoi modi, interpretati da ognuno di loro alla luce delle precedenti esperienze. Il numero e la qualità delle opere in mostra impone a mio avviso una profonda revisione della scansione cronologica proposta dagli studiosi, che finora ha minimizzato il portato caravaggesco nei primi dieci anni del secolo. Seguono, sempre divise per decenni, le opere della seconda e terza decade. Tra il 1610 e il 1620 si assiste ad una vera e propria esplosione della “moda” caravaggesca, artefice della quale fu l'ancora misterioso Bartolomeo Manfredi, cui sarà presto dedicata una mostra monografica, il quale con la sua *manfrediana methodus* divenne il più popolare divulgatore dei modi caravaggeschi, attirando nella sua orbita soprattutto i giovani francesi - Vouet, Valentin, Regnier - arrivati in massa a Roma nei primi anni della seconda decade.

Accanto a Manfredi, in questi anni cruciali, il panorama caravaggesco romano si arricchisce di altri giovani talenti, alcuni dei quali hanno la stoffa di grandi maestri. Artemisia Gentileschi, figlia di Orazio, apre il secondo decennio con la sensazionale *Susanna e i vecchioni*, dipinta nel 1610 a soli 17 anni; le opere del napoletano Battistello Caracciolo, del viterbese Cavarozzi, e ancora del veronese Turchi, del genovese Strozzi, del marchigiano Guerrieri, del bolognese Spada, solo per citarne alcune, danno un'ampia panoramica delle declinazioni avviate in questi anni sulla meditazione caravaggesca.

Oltre agli italiani, folte furono le colonie straniere a popolare Roma: oltre ai francesi, i fiamminghi e gli olandesi (Seghers, Giusto fiammingo, Baburen, de Haan) capitanati da un fuoriclasse come Gerrit van Honthorst, detto Gerardo delle notti, per l'intelligente invenzione di portare la fonte di luce all'interno delle sue composizioni, suggestivamente illuminate da candele e/o torce. Gli spagnoli sono rappresentati da due opere recentemente restituite a Jusepe de Ribera, forse a Roma già nel primo decennio insieme con i conterranei Maino e Tristan.

Tra la fine del secondo decennio e l'inizio del terzo, in coincidenza con il papato di Gregorio XV (1621-1623), bolognese, che favorì apertamente gli esponenti della pittura emiliana, si assiste ad un netto cambiamento nel clima artistico romano. Nel breve volgere di pochi anni scomparirono da Roma i grandi



protagonisti della prima e della seconda stagione caravaggesca: Borgiaanni era morto nel 1616, Saraceni era tornato a Venezia nel 1619 e Honthorst in Olanda nel 1620, Gentileschi parte per Genova proprio nel 1621, e, infine, nel 1622, muore Bartolomeo Manfredi. Spariti, quindi, i “padri fondatori” che avevano divulgato il messaggio di Caravaggio per quasi due decenni, i loro allievi, per non uscire fuori mercato, si affrettano ad aggiornare i modelli del naturalismo alla luce della tendenza vincente: il classicismo bolognese-emiliano, a cui si affiancarono presto anche le nuove prepotenti istanze barocche. Fortemente sponsorizzato dal nuovo papa, il classicismo riceverà nuova linfa vitale dalla presenza di Poussin a Roma dal 1624. La pittura classicista, quindi, vinse il lungo confronto che l’aveva contrapposta, per anni, al naturalismo. Il caravaggismo, che fino a quegli anni aveva costituito una componente essenziale nell’ambiente artistico romano, passò rapidamente di moda e da questo momento sopravviverà solo come componente in una nuova corrente stilistica, vivificata dalle nuove istanze emergenti – oltre al classicismo emiliano, il nuovo linguaggio barocco, tenacemente sostenuto da Urbano VIII (1623-1644) per celebrare il trionfo della Chiesa Cattolica sull’eresia luterana. Splendido esempio di questa originale sintesi è la magnifica, poderosa *Allegoria d’Italia* dipinta nel 1629 per i Barberini dal francese Valentin, l’ultimo caravaggesco rimasto a Roma, dove morirà nel 1632, che chiude la nostra mostra.

Per meglio seguire il filo e facilitare la comprensione di queste complesse vicende, gli artisti sono stati raggruppati secondo la loro provenienza geografica e le opere divise tra opere pubbliche e opere private, per far apprezzare nel migliore dei modi tutte le possibilità espressive dei protagonisti di questa entusiasmante stagione artistica.

Infine, da segnalare l’eccezionale presenza in mostra del “S. Agostino”, recentemente attribuito a Caravaggio e oggetto di un vivace dibattito. Sul S. Agostino è prevista in gennaio una giornata di studi con tutti i protagonisti della querelle attributiva, molti dei quali non hanno ancora visto l’opera.