

Caravaggio qui e ora.
Vittorio Sgarbi

Le opere di Caravaggio generano una grande febbre che attraversa le menti e i corpi di tutti i pittori moderni tra la fine del Cinquecento, quando ancora il maestro lombardo è fuggiasco da Roma e cerca protezione tra Napoli, la Sicilia e Malta, e gli anni quaranta del Seicento. Gli esiti sono spesso sorprendenti, come si può vedere a Sassari, dove all'ombra degli occhi atterriti del giovane Michelangelo Merisi, si sono radunati una trentina di capolavori caravaggeschi che testimoniano la diffusione della sua fama.

Aprire la mostra il volto della gorgone, la prima rotella con la testa di *Medusa*, in cui si riconoscono i lineamenti giovanili di Michelangelo Merisi da Caravaggio, come doveva essere quando abitava a Milano, ancora nella bottega di Simone Peterzano, e già in procinto di lasciare la terra lombarda per deflagrare verso Roma. Quelli sono occhi che si specchiano e si vedono come *Medusa* con i serpenti al posto dei capelli. Occhi terrorizzati come di chi ha visto qualcosa di terribile. Sono gli occhi spiritati di un uomo che non ha paura di niente, che guarda il male, che guarda il fuoco, che guarda l'inferno, che guarda la vita nella sua dimensione più difficile, come dimostrerà nei suoi capolavori che molti artisti guarderanno per scoprire i segreti di una tecnica tanto imitata quanto nascosta. Gli occhi di questa *Medusa* sono gli occhi di Caravaggio davanti a quello che fino ad allora non era stato possibile vedere, non era stato possibile concepire. Qualche cosa che va oltre l'immaginazione. Siamo alla fine degli anni di conoscenza e agli inizi di un nuovo mondo: 1596-1597. Anni in cui inizia a diffondersi la fama di Caravaggio e la sete di avvicinarsi al suo linguaggio inizia a influenzare molti artisti romani, napoletani e provenienti da nord, con esiti spesso sorprendenti. Tutti guardano alle novità della pittura caravaggesca.

All'ordine, all'idea del mondo della tradizione classica, Caravaggio aveva sostituito un'impronta stretta del reale, un ribaltamento dei principi. Nessuno prima di lui aveva visto, con tanta evidenza il reale che esiste e che le sue opere rispecchiano. Non solo, c'è in Caravaggio, che ne è l'impulso primo, una forza che non corrisponde, nella sua intuizione originaria a nessuna regola e a nessun testo prescritto.

Il percorso che va dalla *Medusa* Murtola di Caravaggio al *Martirio di San Gavino* del calabrese Mattia Preti e raggiunge gli albori del Settecento con Petrini e Trevisani, interessa la maggior parte dei giovani pittori che arrivano a Roma per conoscere e vedere, ricercare le tracce, sentire anche solo l'ombra di Caravaggio.

Gli artisti le cui opere sono presenti in mostra, e molti altri se ne conosco, hanno una caratteristica comune: sono legati a Caravaggio ma non dipendono da lui, in quanto il loro intendimento è non essere seguaci o allievi. Caravaggio, infatti, così come non aveva avuto maestri, non ha avuto bottega. Anche se era stato nello studio di molti, da Peterzano a Milano, al Cavalier d'Arpino a Roma, non aveva preso lezioni da nessuno, emergendo con un'identità che non ha né un prima né un dopo. Tanto è vero che è difficile comprendere come sia potuta nascere all'improvviso quella visione così assoluta del reale, senza peraltro capire che cosa debba venire dopo di lui, nel senso che nessuno gli è stato vicino nello studio per essere detto suo allievo; eppure nessuno ha avuto un seguito come Caravaggio, neppure Raffaello o Tiziano. I cosiddetti "caravaggeschi" non sono seguaci, spesso sono maestri di prima grandezza, talvolta grandi come lui come Jusepe de Ribera, Giovanni Francesco Guerrieri, Gioacchino Assereto, Battistello Caracciolo, Bartolomeo Cavarozzi, Pietro Novelli, Mattia Preti. Tutti questi pittori presenti in mostra, sono in qualche modo caravaggeschi, ma nessuno di loro è un suo allievo.

Per i caravaggeschi, la visione di Caravaggio è perentoria, per loro il suo linguaggio è come una dottrina. Caravaggio affascina, sconvolge, converte. Il margine d'indipendenza delle personalità che s'ispirano a Caravaggio è molto alto, indicando caratteri forti soggiogati da un principio formale che è la riproduzione del vero, un rovesciamento rispetto a ogni idealismo; ma le personalità dei caravaggeschi, da Ribera a Simon Vouet, a Battistello Caracciolo, a Rubens, a Valentin de

Boulogne, a Carlo Saraceni, fino a Giovanni Serodine, di cui in mostra viene presentata la seducente *Maddalena* di collezione privata, sono personalità forti, distinte, indipendenti.

All'indomani della sua scomparsa, subito la sua visione è assunta e fedelmente interpretata, nei primi anni romani, da un artista spagnolo, Jusepe de Ribera, così denso e concentrato nel realismo della sua visione da essere più caravaggesco di Caravaggio.

Ribera respira l'aria di Caravaggio, ne intuisce il metodo, ne vuole riprodurre gli effetti luminosi, ma è Ribera non un caravaggesco e i caravaggeschi non sono allievi di Caravaggio ma ne intendono il principio della visione. Dopo Caravaggio niente sarà più com'era stato prima e per gli artisti sarà inevitabile confrontarsi con la realtà e rappresentarla nella sua verità nuda. È un rapporto di necessità, non di dipendenza. È un rapporto stabilito dal destino e non dalla volontà. Questo rende diverso Caravaggio e il suo seguito da Michelangelo o Raffaello e il loro seguito perché allievi, eredi, bottega, avevano caratterizzato l'impresa dei grandi maestri del Cinquecento. C'erano artisti che erano stati vicino a Raffaello, da Giulio Romano al Penni, così come Daniele da Volterra aveva visto Michelangelo e ne imitava la 'maniera' di dipingere. I manieristi si erano voluti aggrappare a una costola dei grandi maestri per replicare la loro maniera. La maniera di Caravaggio non può essere intesa come manierismo in senso stretto, in quanto non esiste un artista che abbia imitato Caravaggio per esserne allievo: i caravaggeschi hanno imitato un metodo. È in questo senso che possono definirsi caravaggeschi alcuni grandi maestri come Giuseppe Vermiglio, Gioacchino Assereto, Battistello Caracciolo, Josepe de Ribera e poi Pietro Novelli, Massimo Stanzione o Andrea Vaccaro, ricordando gli artisti presenti in mostra. Come non citare alcuni fondamentali maestri francesi come Simon Vouet, Nicolas Régnier, Valentin de Boulogne o Claude Vignon, che indicano la diffusione del linguaggio caravaggesco in Europa, al di là di un rapporto diretto con lui. Come non citare artisti nordici quali Hendrick ter Brugghen che insieme agli olandesi e ai fiamminghi, giunti a Roma sulle tracce di Caravaggio, rimangono quasi in estasi davanti ai suoi quadri e vengono folgorati dai capolavori nelle chiese romane, come in San Luigi dei Francesi.

I dipinti di Caravaggio sono una fonte di ispirazione per gli artisti che arrivano a Roma dal resto della penisola e dall'estero, lo studiano, lo reinterpretano, lo cambiano, lo fanno diventare altro, lo articolano, lo rendono più ricco. Così Bartolomeo Cavarozzi parte dal *San Girolamo scrivente* che Caravaggio esegue tra il 1605 e il 1606 per Scipione Borghese e, avendo nella testa quel modello, ne realizza uno suo, dieci anni dopo, con un altro linguaggio e cifra stilistica, che oggi viene presentato a Sassari per la prima volta.

Ribera, invece, nel *San Pietro* dimostra, ancora una volta, di avere liberato Caravaggio da ogni servitù religiosa, mettendo in scena non un vecchio nei panni di un santo, ma un uomo anziano. I protagonisti dei dipinti caravaggeschi sono poveri senza storia, e fuori dalla storia.

Quanto allo spirito di Caravaggio, esso si cala nel giovanissimo Giuseppe Vermiglio che, nel suo tempo iniziale, intorno al 1610, esprime una sensualità, lasciando spazio all'anima, che non è contemplata nel realismo di Caravaggio. La sua giovanile *Incredulità di San Tommaso*, presentata a Sassari per la prima volta, ha di Caravaggio l'intuizione compositiva, ma uno stile più asciutto.

L'anonimo Maestro del vasetto, nei suoi delicati fiori dentro un vasetto di onice, nel dipinto Molinari Pradelli, mostra di conoscere la *Canestra di frutta* di Caravaggio, così come il *Ragazzo morso dal ramarro*. Anche Pietro Paolo Bonzi ha certamente potuto studiare la *Canestra di frutta*, dell'Ambrosiana di Milano. Il gruppo di nature morte raccolte per questa mostra, mette in evidenza come "collegata alla sua persona e ai suoi principi e inserita nell'insieme della sua attività, la natura morta assume quel significato innovatore che è confermato dal ruolo di primo piano cui sarebbe stata destinata nella pittura moderna", come ricorda Mina Gregori. Infatti, prosegue la studiosa, "partendo da tale punto di osservazione, dagli anni Novanta del Cinquecento la natura morta è stata indubbiamente, insieme al paesaggio e forse più del paesaggio per la sua estraneità a principi consolidati nella teoria e nella prassi dell'arte, la manifestazione visibile più significativa della rivoluzione avvenuta nel sistema conoscitivo e della rappresentazione. Alla svolta del secolo, il Caravaggio confermava il primato della pittura, indicato da Leonardo, su "tutte l'opere umane per

sottile speculazione”, come strumento di esplorazione e di conoscenza della natura di cui era “legittima figliola””.

Chiude la mostra una piccola selezione di tele reperite nella città di Sassari, provenienti dalla collezione Sanna e custodite presso il Mus’ a al Canopoleno. Inoltre, un *Martirio di San Gavino*, che per la prima volta verrà calato dalla parete della chiesa delle Monache Cappuccine di Sassari e visto da vicino.

Opere di artisti caravaggeschi che in Sardegna sono arrivate secoli dopo Caravaggio. Quadri che attestano la fortuna di un collezionismo ancora fervente nell’Ottocento. Anche quando Caravaggio è dimenticato.