

IL CONCETTO ANTITETICO DI MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

Nadine Niester

Introduzione

„En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio [...] con nuevo plato, con tal modo, y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto [...] sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante [...] la venida deste hombre al mundo, seria presagio de ruina, y fin de la pintura [...] el Antecristo con falsos y portentosos milagros, y prodigiosas acciones se llevará tras de si a la perdicion tan grande numero de gentes [...] diziendo ser el verdadero Christo, asi este AnteMichaelAngel con su afectada y exterior imitacion, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan grande numero de todo genero de gente [...]“
– Vicente Carducho (Vicenzo Carducci, 1633).¹

La storiografia dell'arte, successiva a questa citazione dell'italiano Vincenzo Carducci (1576-1638), fratello del pittore di corte di Filippo III di Spagna, si è concentrata sull'affermazione che Caravaggio avrebbe dipinto "senza concetto, senza conoscenze di teoria dell'arte, senza studi accademici, ma soltanto con la forza del suo genio e secondo Natura." Fu Giovanni Pietro Bellori (*Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*) a compiere, nel 1672, la definitiva separazione tra la pittura accademica, portata da Raffaello alla più alta perfezione, e un dipingere secondo Natura rappresentato da Caravaggio. Recenti ricerche, tuttavia, hanno confutato plausibilmente questo schema approssimativo e manifestato i collegamenti del Caravaggio con i circoli intellettuali di Milano e l'Accademia di San Lucca a Roma, così come la sua riflessione sull'arte antica, rinascimentale e manierista, e sui discorsi e la teoria dell'arte. Lorenzo Pericolo², per esempio, nota che la maggior parte dei dipinti di Caravaggio è concepita come un progetto centrato su *istorie* religiose. Pericolo contribuisce, in maniera significativa, anche alla ricerca sull'espressività dei dipinti di Caravaggio. Spiegando la teoria dell'arte della prima età moderna, che considera le "arti liberali" un complesso, e mostrando come Caravaggio rifletta su principi stabiliti e li emuli, Pericolo rende i dipinti accessibili allo spettatore senza ulteriori ipotesi interpretative. Anche Pacelli e Forgione³ hanno analizzato l'opera con una visione unitaria, a tutto tondo delle Scienze. Sybille Ebert Schifferer⁴ ha dimostrato, in modo convincente, che l'arte di Caravaggio non è in nessun modo una mera riproduzione della Natura: idealizzazioni e citazioni dall'arte antica, dal Rinascimento e dal Manierismo sono state intenzionalmente incluse dal Merisi in ambiti quotidiani, per esaltarne il contrasto rispetto al mondo reale. Alessandro Zuccari mette in relazione il contenuto simbolico dei dipinti e la "politica culturale"⁵ degli Oratoriani e di Filippo Neri a Roma. John F. Moffitt⁶, seguendo la ricerca di Salerno⁷, riconduce le opere a un contesto emblematico. Anche le ricerche effettuate da Stefania Macioce⁸, Sebastian Schütze⁹ e Maurizio Marini¹⁰, per citarne solo alcuni, restituiscono

¹ Carducho, V., *Diálogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, con una introduzione e commenti, a cura di Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979, p. 270 seg.

² Cfr. Pericolo, L., *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, Londra/Turnhout 2011.

³ Cfr. Pacelli, Vincenzo/ Forgione, Gianluca (a cura di), *Caravaggio tra Arte e Scienza*, Napoli 2012.

⁴ Cfr. Ebert-Schifferer, S., *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben*, prima edizione dell'edizione straordinaria, Monaco di Baviera 2012.

⁵ Zuccari, A., *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano 2011, passim.

⁶ Cfr. Moffitt, J.F., *Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism*, Jefferson (North Carolina)/Londra 2004.

⁷ Salerno, L. et al., *Poesia e simbologia nel Caravaggio: I dipinti emblematici. Temi religiosi. Realtà e composizione storica*, in: "Palatino", 10 (aprile/giugno 1966), pp. 106-117.

⁸ Cfr. Macioce, S., *Ut pictura rhetorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio*, in "Storia dell'arte", n. 16/17, Roma 2007; *Ibid.*, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875*, 2. edizione, Roma 2010.

⁹ Cfr. Schütze, S., *Caravaggio. Das Vollständige Werk*, Colonia 2009.

oggi al pittore la fama di cui godeva presso i suoi contemporanei. Le loro tesi sulla vita di Merisi saranno discusse nel secondo capitolo del presente lavoro.

L'accusa di Carducho, secondo cui Caravaggio avrebbe persuaso grandi masse di persone, sembra però non essere stata presa in considerazione nelle ricerche, benché, come suggerito dalla citazione precedente, egli attribuisca al Caravaggio un'allocuzione sistematica con gli spettatori, all'interno di un processo pittorico canonico. D'altro canto, la concessione che un gran numero di pittori abbia seguito lo stile di Caravaggio, e che tanto successo abbia riscosso la sua nuova pittura seducente, "succosa" e "appetitosa", conferma la felice intuizione. Il punto di vista di Carducho riflette un'estetica classica, che disapprova il miracolo implicito e non facile da capire nello spazio secolare, cercandone l'evidenza in sfere celesti. L'insinuazione che Caravaggio abbia creato un'illusione implica un contenuto ben più profondo nella sua pittura solo apparentemente naturalistica. Il rifiuto in epoca neoclassica dello stile caravaggesco, con i suoi mezzi retorici, ad esempio da parte del Poussin, si spiega con il rifiuto della retorica stessa che, ispirando fede, era stata fortemente respinta come arte ipocrita, che ostacola la ricerca della verità.

Nel presente lavoro vorrei esaminare più da vicino un aspetto essenziale della pittura del Caravaggio: il concetto di antitesi come fattore di persuasione. Nelle ricerche di Storia dell'Arte, l'evocazione emotiva nello spettatore è genericamente denotata con il termine *affetto*, senza ulteriori indagini sulla sua origine. Nel primo capitolo verrà dimostrato che è la giustapposizione degli estremi, che in Caravaggio raggiunge la perfezione, a catturare l'attenzione dello spettatore. Per questo verranno combinate le più recenti ricerche sul Caravaggio con quelle di David Summers¹¹, Michael Baxandalls¹², Norbert Michels¹³, che hanno rivelato, con un approccio interdisciplinare, l'importanza della retorica antica nella teoria della Storia dell'Arte. La teoria e la pratica di utilizzare gli antagonismi come stratagemma, artificio per evocare l'emozione, che può essere trovato nella retorica antica e nella storia dell'arte della prima età moderna, è presentato nel terzo capitolo. Anche il termine *conchetto*, formulato nel Seicento, deriva dall'antica teoria retorica e descrive la pianificazione della persuasione del pubblico. In aggiunta, sarà mostrato come le radici dell'estremismo caravaggesco si trovino nelle massime manieristiche.

È sorprendente notare in quanti quadri e con che varianti Caravaggio declini la tecnica dell'*attentum parare*. La tensione, propria di questo espediente dialettico, viene amplificata attraverso contenuti antitetici e mezzi formali quali il *chiaroscuro*. L'antitesi nelle arti visive è correlata con quella della filosofia, dell'architettura, della musica e della teoria letteraria del tempo. In effetti, essa modella l'estetica nell'epoca del Manierismo e del Barocco. In questo contesto, vorrei fare riferimento alle ricerche di Elizabeth Cropper¹⁴, Maurizio Marini¹⁵ e Valeska von Rosen¹⁶, che mettono in relazione la produzione del Caravaggio con la letteratura di

¹⁰ Marini, M., *Caravaggio. 'Pictor praestantissimus'. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, 3. edizione, Roma 2001.

¹¹ Cfr. Summers, D., *Maniera and Movement. The Figura Serpentinata*, in "The Art Quarterly", n. 35 (1972), pp. 265-301; *Ibid.*, *Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art*, in "The Art Bulletin", n. 59, Nr. 3 (settembre 1977), pp. 336-361.

¹² Cfr. Baxandall, M., *Bartholomäus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the 'De Viris Illustribus'*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. XXVII (1964), pp. 90-108.

¹³ Cfr. Michels, N., *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, (Kunstgeschichte: Form und Interesse, n. 11), Münster 1988.

¹⁴ Cfr. Cropper, E., *The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio*, in "Metropolitan Museum Journal", n. 26 (1991), pp. 193-212.

¹⁵ Cfr. Marini, M., *Marino e Caravaggio. Un ritratto nel contesto della Contarelli*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Convegno internazionale di studi*, Roma 24-26 maggio 2001, a cura di Volpi, C., Città di Castello 2002, pp. 233-242.

¹⁶ Cfr. Von Rosen, V., *Caravaggio, Marino und ihre 'wahren Regeln'. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600*, in *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis 'Galeria'*, a cura di Stillers, R./Kruse, C., (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, n. 48), Wiesbaden 2013, pp. 307-333.

Giambattista Marino. Nel secondo capitolo di questo lavoro, dedicato alla biografia dell'autore, intendo discutere le ripercussioni della dialettica degli antagonismi, come espressione di stravaganza, persino sulla sua vita.

Il tema di Davide e Golia, affrontato nell'opera omonima, assume un ruolo chiave nel linguaggio caravaggesco, quasi un motto che lo accompagnerà sino alla morte. Con *Giuditta e Oloferne* o il *Sacrificio di Isacco* vengono selezionati consapevolmente soggetti antitetici, rappresentati nel culmine dell'azione. Da Gesù e Giuda, passando per l'uomo onesto e i truffatori, nelle immagini dei giocatori di carte e la *buona ventura*, per i rei e le loro vittime, fino al Narciso e al tremendo invito del suo riflesso, le figure degli antagonisti determinano il lavoro dell'artista e dei suoi successori. Il fatto che Caravaggio sia stato il primo a tradurre questi conflitti nella tensione della composizione, verrà mostrato nel quarto capitolo attraverso l'analisi comparata di dipinti esemplari in tal senso.

In una citazione, Marzio Milesi invita i poeti a imitare la pittura del Caravaggio e a emularne in suo onore lo stile, che fa toccare con mano il passato. Al contrario del rifiuto di artifici retorici proposto dal Carducho, Milesi mostra una visione positiva dell'arte della persuasione e illustra l'alto riconoscimento e la credibilità goduta dal Caravaggio per la sua abilità nel collegare la conoscenza antica e quella tecnologia moderna dell'illusionismo che è la pittura realistica:

„Ammirate l'altissimo Pittore, / ch'a quanti pria ne furo passa avanti; / a celebrarlo vengha almo scrittore, / degno ben di gran pregi, e sommi vanti. / Stupisce il mondo, e viene a fargli honore / con l'ingegni sublimi tutti quanti. / Felice secol nostro, in cui si vede / quel che d'antica età si scrive, e crede.“¹⁷

¹⁷ Milesi, M., “epigramma su Michelangelo Merisi da Caravaggio (1600-1610)”, in, Macioce (2010), fonte 2, p. 311.

Conclusion

L'antitesi può essere considerata uno stilema nella pittura di Michelangelo Merisi da Caravaggio, impiegato coscientemente come strumento per generare tensione. La pianificazione del disegno del quadro si compone di tre fasi, congruenti al modello del discorso dell'antica retorica: la scelta di un tema (*inventio*), in questo caso un tema di lotta, la composizione antitetica (*dispositio*) e uno stile ricco di contrasti (*elocutio*). Sin dall'antichità, l'antitesi è stata utilizzata nella retorica e nelle arti visive per dare vivacità e vigore. Nel Rinascimento, con il ricorso all'antica teoria, diventa, sotto il termine del *contrapposto*, un ideale di movimento moderato tra statica e dinamica. L'uso estremo di antitesi appartiene stilisticamente al Manierismo. Frantumando l'armonia del Rinascimento, negli scritti della teoria dell'arte del Cinquecento si celebra l'antitesi come prototipo di giustapposizione degli estremi.

La pregnanza nelle arti visive corrisponde allo stile letterario del concettismo, a un ibrido di pittura e letteratura, detto emblematica. Lorenzo Pericolo mostra come il Caravaggio converta in modo innovativo il concetto classico dell'*istoria* di Alberti in una nuova estetica emblematica significativa. Lo stile individuale, raggiunto attraverso il gioco di massime della teoria dell'arte, potrebbe essere interpretato come caratteristica degli artisti del manierismo, ma quel radicale "imitare bene le cose naturali" – pronunciato, senza troppo risalto, durante un'udienza in tribunale nel 1603, ma fondamentale nella sua arte – porta talvolta al superamento di suddetto stile manieristico e crea le condizioni per la nuova epoca barocca. Una via possibile passa attraverso Giorgione, il cui *chiaroscuro* risulta intensificato e arricchito dal Caravaggio con l'estremismo dei manieristi italiani del nord, tra cui Savoldo, Tintoretto, Moretto et al. e con il primo realismo dei Carracci. Questa combinazione di elementi, fino ad allora incompatibili, pone la tensione quale tratto distintivo del suo stile, e ragione della forte attrazione che la sua opera genera tuttora. La bellezza celeste, immateriale e illusoria, le mille possibilità e varianti soprannaturali risultano di grande effetto, perché inserite in uno scenario immediatamente tangibile. Le rappresentazioni realistiche, talvolta persino antiestetiche, sono messe a confronto con motivi divini, sublimi e idealizzati, un espediente per suscitare *affetto*. La pittura antitetica raggiunge con Caravaggio il suo picco, attraverso una continua contrapposizione di termini: terribile e soave, ideale e naturale, bellezza e bruttezza, *contrapposto* e *figura serpentinata*, quiete e agitazione, sforzo secolare e leggerezza divina, vita attiva e vita contemplativa, estroversione e meditazione, transitorietà ed eternità, sofferenza e redenzione, mondo e Cielo, vita e morte, ordine e caos, incredulità e credenza, disposizione spirituale e ignoranza, e sempre uomo contro Dio. Il successo di questo concetto testimonia un virtuosismo colto. Caravaggio usa le antitesi come fattore di persuasione, inserendole in una rigorosa struttura compositiva e geometrica, che a sua volta partecipa del concetto antitetico: destra-sinistra, alto-basso, sfondo-prim piano. Notevole è l'elemento cromatico distintivo, che dà forma ai dipinti di Caravaggio: il *chiaroscuro*. Un lampo d'ispirazione divina decide ciò che deve emergere dal buio e ciò che in esso deve rimanere inghiottito. Una luce e un'ombra sovranaturali sono correlate al significato dell'immagine. Caravaggio modella qualsiasi soggetto con estremo naturalismo, esaltandone i contorni: dura materia morta di fronte a morbida carne viva, oggetti ruvidi contro pelle liscia, materiali opachi contro materiali lucidi, realismo dettagliato contro pennellate grossolane, giocando con la densità materica del colore per contrapporre opacità e trasparenza¹⁸. In aggiunta a ciò, Caravaggio combina motivi religiosi e scene di genere con riflessioni umanistiche sulla realtà e sulla finzione, sull'opera d'arte e sulla psicologia dello spettatore.

Per spiegare l'impatto dei dipinti di Caravaggio, termini come emozione e *pathos* sono insufficienti. L'emergere delle emozioni è spiegato da Aristotele in *De Anima*. A sua volta, questa teoria può essere riassunta da un sillogismo: se gli opposti sono il presupposto per gli stimoli e lo stimolo è la condizione per

¹⁸ Ebert-Schifferer (2012), p. 250.

l'emozione, i contrasti sono fondamenti d'arte in sé e l'unione degli opposti, cioè l'antitetica, è la condizione per evocare una forte emozione nel pubblico. Nel caso del Manierismo, l'abuso di contrasti conduce alla stilizzazione dell'epoca. Il termine *pathos*, invece, implica un movimento barocco, che il Caravaggio impiega soltanto come contrappunto alle figure in meditazione e non, come Rubens, per determinare l'intera immagine. In Rubens la passione permea ogni dettaglio, mentre in Caravaggio ha un connotato negativo e di solito domina solo una delle metà dell'immagine. Il patetico procede di pari passo con il genere retorico *genus grande*, che si può applicare solo in parte alla pittura di Caravaggio. Rispetto alla pienezza del barocco, che può essere visto nei dipinti di Rubens, l'insistenza di Caravaggio trae profitto da una riduzione, una concentrazione e una sorprendente *perspicuitas*, evidenti soprattutto nelle semplificazioni teatrali e nell'acutezza emblematica dei primi lavori. Friedlaender vede esattamente in questo punto la differenza tra l'arte di Tiziano e quella di Merisi: „Titian leads to the full Baroque movement of mass and color [...] whereas Caravaggio's Giorgionism prepares the way for the restrained art [...].“¹⁹ Questa intensità, basata sui contrasti, è stata raccolta dai seguaci di Caravaggio, tra cui Bartolomeo Manfredi, Guido Reni, Il Guercino, Orazio e Artemisia Gentileschi, i caravaggesti di Utrecht (Hendrick Ter Brugghen, Dirck van Baburen, Gerard van Honthorst), i francesi Valentin de Boulogne, Simon Vouet, George de La Tour, i pittori spagnoli Jusepe de Ribera, Juan Sánchez Cotán e molti altri.

Nell'opera di Merisi le semplificazioni aumentano, in ordine cronologico, parallelamente agli sviluppi dei contrasti. Il culmine è raggiunto nel dipinto *Flagellazione di Cristo* del 1606/1607, che combina numerose antitesi già sviluppate in precedenti immagini. Così come nel *Davide e Golia*, pure creato sotto la corona spagnola a Napoli, la *Flagellazione di Cristo* unisce l'interiorizzazione romana dell'ideale di Filippo Neri con una estroversione moraleggiante e retorica della crudeltà tipicamente spagnola. La tensione risulta dalla giustapposizione di stoicismo positivo e di un *affetto* carico di negatività. Queste forti demarcazioni, sottolineate formalmente dai contorni duri e tipiche dell'estetica manierista, vengono in seguito riassorbite dal movimento complessivo delle figure proprio del barocco. L'antitesi, che richiede confini precisi, s'indebolisce nel movimento d'insieme tipico del Barocco.

Altro elemento manieristico del Caravaggio è l'invasione dello spazio dello spettatore attraverso la figura *repoussoir*. La pittura del Manierismo può essere paragonata, come indicato in precedenza, con lo stile letterario del *concettismo*. Questi modi d'espressione, che si rinforzano nelle antitesi, hanno in comune l'acutezza giocosa, l'ambiguità e l'obiettivo di stupire lo spettatore attraverso miracoli (*meraviglie*).²⁰

Nessuno avrebbe quindi potuto valutare le creazioni antitetiche del Caravaggio meglio del poeta concettista Giovanni Battista Marino, con il quale lo stesso Caravaggio discusse l'efficacia dei canoni estetici²¹ e che, da poeta, giocò con il nome di Merisi, rivolgendosi a lui come Angelo Michele.²²

Un componimento poetico di Marino sul defunto Caravaggio conclude questo lavoro. Come Marzio Milesi aveva richiesto (cfr. l'introduzione), Marino compete con il pittore, scrivendo un breve ma significativo testo, di grande ricchezza visiva. Sfruttando l'antitesi di nascita e morte, il poeta celebra la vittoria del pittore sulla Natura, non più soggetto di semplice rappresentazione, ma creativamente superata. Benché la morte giunga a consumare la vendetta per questo scacco intollerabile, le opere sono destinate a vita eterna:

„Fecer crudel congiura/ Michele, a danni tuoi Morte, e Natura./ Questa restar temea/ Da la tua mano in ogni
imagin vinta./ Ch'era da te creata, e non dipinta./ Quella di sdegno ardea,/ Perché con larga usura/ Quante la
falce sua genti struggea,/ Tante il pennello tuo ne rifacea.“²³

¹⁹ Friedlaender (1955), p. 50.

²⁰ Ebert-Schifferer (2012), p. 262 seg.

²¹ Von Rosen (2013), p. 309.

²² Ebert-Schifferer (2012), p. 17.

²³ Marino, G.B., *La Galeria [...] distinta in pitture, & sculture*, Milano 1620, in Macioce (2010), fonte 9, p. 315.