

STRINATI 2074

sembrava una debolezza. I manieristi erano certo più deboli rispetto al Caravaggio, questo chiunque lo capiva e lo capisce. Ma quando si andava ad analizzare i motivi per l'inatteso e strepitoso successo del pittore lombardo, qui cominciavano i guai e le incomprensioni alimentate dal clima conflittuale e violento peraltro condiviso da molti altri artisti operosi in quel primo scorcio di secolo nella città eterna. La testimonianza del Mancini sembra ben comprovata da quello che accade dopo l'installazione dei due supremi capolavori della *Vocazione* e del *Martirio di san Matteo* nella cappella Contarelli. Già la cappella Cerasi indica chiaramente come una svolta in tal senso (e veramente radicale) dovette esserci in quel momento. I quadri della Cerasi (quelli collocati effettivamente nella cappella e ancora in situ), la pala dell'altare della cappella Contarelli con il *San Matteo e l'angelo*, la pala d'altare di S. Agostino con la *Madonna di Loreto*, la *Deposizione* per la Chiesa Nuova e oggi in Vaticano, il cosiddetto *San Giovanni Battista* dei Musei Capitolini, la *Madonna dei Palafrenieri*, *Vimore Vincitore* già Giustiniani, il *Sacrificio di Isacco* oggi agli Uffizi, l'*Incredulità di Tommaso* oggi a Potsdam, sono tutti quadri con pochissime figure e quelle poche (a volte la figura è proprio una sola) sono chiaramente elaborate ciascuna a sé e compongono con le altre in modo estremamente astratto e innaturale, anche nel caso dell'*Incredulità di Tommaso* il cui progetto, tuttavia, non sembrerebbe del tutto organico con le altre opere del periodo, come accade, del resto, anche per la controversa *Cattura di Cristo nell'Orto*, di commissione Mattei, il cui originale che dovrebbe essere quello di Dublino non è privo di clamorose contraddizioni rispetto alla linea unitaria caravaggesca che sembra evincersi con assoluta chiarezza in questa prima fase del maestro. È vero che in quel periodo, prima dell'omicidio Tomassoni, Caravaggio esegue anche la sublime e dolente *Adorazione del Bambino* già nell'Oratorio di S. Lorenzo a Palermo, dove ripropone l'utilizzo delle figure quinta come nel *Martirio di san Matteo* Contarelli in un contesto che sembrerebbe ancora risentire delle sue oscillazioni sulla scelta naturalistica radicale. Ed è altrettanto vero che l'enorme pala d'altare per S. Maria della Scala con la *Morte della Vergine* è eseguita in prossimità della fatidica data del 1606 quando le scelte del Caravaggio sembrerebbero ormai compiute in modo perentorio senza ritorni indietro e senza dubbi, ma è pur vero che, guarda caso, sarà proprio quella l'unica opera veramente rifiutata (lo sappiamo per testimonianze certe) del periodo romano, conflittuale quanti altri mai ma in definitiva sempre trionfante e vittorioso per l'artista. Indubbiamente l'argomento in base a cui la *Morte della Vergine*, opera peraltro somma, sarebbe stata rifiutata perché blasfema nella rappresentazione di una prostituta nei panni di

Maria morta, è valido e attendibile, ma non è detto che fosse l'unico perché quell'opera in effetti veniva a contraddire l'impostazione più amata dal Caravaggio consistente nell'uscita radicale dall'idea manierista nell'accumulo delle immagini. Ma ecco che, arrivato a Napoli dopo la breve fuga nei feudi Colonna, il cui unico frutto certo sarebbe la *Cena in Emmaus* Patrizi oggi a Brera, opera bellissima ma scarsamente significativa per la piena ricostruzione della "filosofia" caravaggesca, il Merisi produce l'opera più emblematica del suo modo di concepire e di impaginare il quadro, le *Sette Opere di Misericordia*. Questo dipinto, che ha tutte le caratteristiche per essere considerato il capolavoro supremo insieme con la più tarda, cosiddetta, *Decollazione del Battista* di Malta, è l'apoteosi del suo "difetto" strutturale e nel contempo ne è il superamento verso una dimensione creativa del tutto inattesa sulla base di quei presupposti e che troverà sviluppi sorprendenti ma poi a ben vedere del tutto consequenziali negli ultimi quattro anni della sua travagliatissima esistenza. Nelle *Sette Opere di Misericordia* si può dire che è contenuto tutto il passato e tutto il futuro (purtroppo brevissimo anche perché funestato da una serie di incidenti e interruzioni del lavoro che permisero al pittore di realizzare ben poco di quanto si era forse prefisso) del Caravaggio. È opera totalmente autografa, di superba bellezza e potentissimo impatto, ma soprattutto una dimostrazione di metodo che Mancini intese forse nel verso giusto. È opportuno, ancora una volta, rileggere ciò che lo studioso scrisse a pochi anni di distanza dalla morte del Caravaggio per reinterpretarlo alla luce dei più attendibili studi condotti dagli storici del nostro tempo: "proprio di questa schola (cioè quella del Caravaggio che il Mancini individua come vera e propria scuola, smentendo implicitamente tutti quegli storici posteriori che hanno voluto negare che il Merisi fosse un autentico caposcuola con tutte le implicazioni del caso) è di lusingare con lume unito (termine determinante!) che venghi dall'alto senza riflessi (il che tende a smentire l'uso sistematico della camera ottica sempre più spesso suggerito da ricercatori pur agguerriti e documentati) come sarebbe in una stanza da una finestra con le pareti colorite di negro, che così, avendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale, né fatto, né pensato da altro secolo o pittori più antichi come Raffaello". Questa è la prima parte dell'argomentazione del Mancini in cui in sostanza l'antico studioso nota come il Caravaggio avesse portato una novità sostanziale mai prevista prima e questa consistesse nel dare rilievo alle figure lusingandole con ombre molto scure e luci molto intense secondo un metodo che costruisce il quadro nel chiuso di una stanza

(A fronte e pagg. 62-63) Caravaggio, *Conversione di san Paolo*, 1599, Roma, collezione Odescalchi - Pericoliati.