

CARAVAGGIO E LA PRIMA VERSIONE DEL SAN MATTEO E L'ANGELO PER LA CAPPELLA CONTARELLI: IL RIFIUTO DELL'ARTISTA E DELLA SUA OPERA.*

di

Maria Isabella Safarik

- 1- *La commessa Contarelli per la pala di San Luigi dei Francesi.*
- 2- *Considerazioni su un'opera sparita.*
- 3- *Caravaggio incontrollabile e incontenibile.*
- 4- *L'Europa tra '500 e '600: riforme, eresie e controriforma.*
- 5- *Ispirazione divina.*
- 6- *Punti di vista critici diversi sul rifiuto del dipinto di Caravaggio.*
- 7- *Rifiutare l'opera d'arte o respingere la critica dell'opera d'arte.*

* Tesina per il corso di *Storia sociale dell'Arte* del Professor Enzo Borsellino, Università degli Studi di Roma Tre, 6 giugno 2005.

1 - La commessa Contarelli per la pala di San Luigi dei Francesi.

“Per opera del suo Cardinale hebbe in s. Luigi de’ Francesi la cappella de’ Contarelli”¹ dichiara il Baglione (1573 ca. – 1644) un po’ sprezzante, riferendosi alla commissione ottenuta, con energico appoggio del Cardinal Del Monte, dal Caravaggio per le due tele con storie di San Matteo.

Il 23 luglio 1599 padre Berlingherio scelse Michelangelo da Caravaggio per finire il lavoro che il Cavalier d’Arpino, dallo stesso Merisi stimato “valent’uomo”, non sembrava risolversi a continuare, da quel 1593 in cui aveva terminato la volta.

Le tele per le pareti laterali, la *Vocazione* e il *Martirio di San Matteo*, furono esposte al pubblico in Cappella Contarelli nel giugno del 1600, quando questa era già aperta al culto da qualche mese. L’estate 1600 è certo la data dell’esplosione della popolarità del Merisi come pittore di immagini sacre per importanti committenze romane, ma anche fulcro del suo tracollo psichico. Il suo pubblico si dividerà così definitivamente in estimatori entusiasti e detrattori feroci. In un clima di gran fervore per il nuovo discusso genio nello scenario romano, nel febbraio 1602, sopravviene il terzo incarico pubblico: la pala d’altare per la medesima cappella, che doveva rappresentare un *San Matteo e l’Angelo* e sostituire un gruppo scultoreo di medesimo soggetto del Codaert, protestato dal nuovo rettore di San Luigi dei Francesi, Francesco Contarelli, e da lui definito una “senaggine”.

La pala doveva essere consegnata il giorno di Pentecoste del 1602, il 26 maggio, ma, considerato “che non era veruno piaciuto”², il Caravaggio dovette ripiegare su una nuova soluzione tematica e svolgerla celermente. Il Bellori (1613-1696) c’informa, coi suoi modi coloriti e canzonatori, che questa prima versione non fece infondo un’indegna fine, come è evidente il Bellori pensava dovesse avere, ma venne recuperata dal Marchese Vincenzo Giustiniani, che fu assai soddisfatto della conquista.

¹ Baglione, 1642.

² Idem.

Senza inoltrarsi in complesse bibliografie caravaggesche bisogna spendere ancora qualche parola per inquadrare il *San Matteo e l'Angelo* nella sua epoca, nella sua cerchia di committenza, in un ambito di stile e, secondo la lezione iconologica di Panofsky, in un "genere". Il genere di questa grande tela è quello della pala d'altare a soggetto religioso prodotta su commissione diretta per un luogo ben preciso. La committenza pare essere qui l'ago della bilancia della sorte di quest'opera. Maurizio Calvesi³, uno dei più rispettati studiosi d'arte italiana e del Caravaggio, ci conduce nei suoi saggi nel merito delle problematiche critiche legate a questo ciclo pittorico, a partite dalle interessanti scoperte ascrivibili al Lavin⁴.

Il Lavin, che riconosce che il libro, fulcro della storia, nelle mani del Matteo è scritto in ebraico ragiona sulla volontà del pittore di rappresentare un primo documento cristiano della parola di Dio proprio nella lingua del popolo errante insufflato all'evangelista analfabeta, come la conoscenza al più celebre filosofo analfabeta (era poi così?) Socrate, che, toccato da una grazia molto calvinista, risponde con incredulità tomasea al miracolo dell'ispirazione divina della scrittura. Calvesi approva il filone socratico, ricordando un'immagine di Socrate che dipinge ispirato dal *daimon* che ha la forma di un angelo. Che molti artisti, come Pier Francesco Mola o Luca Giordano, rappresentino Socrate nel corso del Seicento ci indica che la filosofia socratica, filtrata dai Padri della Chiesa e da Ficino, che considerava la filosofia come intuizione di Dio, poteva già da molto prima per i pittori luogo interessante da frequentare. La coscienza greca diventa guida cristiana dell'anima cui è stata promessa la salvezza. Il *daimon*, l'angelo ispiratore, anche genio, è proprio il nostro punto di partenza, ed essendo questi un tramite di ispirazione divina e quindi di genialità trova bella identificazione con un artista che dipinge un angelo messaggero, in fondo una proiezione di un se stesso illuminato da luce creativa di provenienza soprannaturale. Pare che Vincenzo Giustiniani, che riscattò il quadro, sia stato appassionato, insieme ad altri della sua cerchia, di codici ebraici. Questo ci riconduce alla diversa visione che hanno cristiani ed

³ Calvesi, *La realtà del Caravaggio*. Torino, 1990.

⁴ Lavin, *Divine inspiration in Caravaggio's two St. Matthew*, in "The Art Bulletin", LVI, 1974, pp. 590 sgg.; Idem, *A further note on the Ancestry of Caravaggio's first St. Matthew*, in "The Art Bulletin", LXII, 1980, pp. 113 sgg.

ebrei dell'ispirazione divina della Bibbia. Ciò che aiuterebbe a spiegare il famoso rifiuto della tela è per Calvesi il contrasto tra una rara iconografia scelta dal Caravaggio ed esigenze dottrinali contrarie a reminescenze veterotestamentarie e aspirazioni riformiste, accomunate dal mancato riconoscimento della venuta messianica.

Il Calvesi non vuole però abbandonare completamente la via, tramandata dai biografi antichi, dell'insulto al decoro come fattore accessorio o decisivo del rifiuto. I piedi in primo piano, grossi, umili, punto di concentrazione degli sguardi dei fedeli erano poco consoni ed edificanti del culto. San Paolo nella *Lettera ai Romani*⁵: “Così sta scritto: quanto son belli i piedi di coloro che annunciano il bene. Tuttavia non tutti hanno obbedito al Vangelo”; altrove⁶: “La fede dipende dall'udire”. Proprio non poteva essere ben vista un'iconografia di un umile illuminato di grazia riformata con piedi di discutibile convenienza che non ascolta l'angelo, che non parla ma fa una smorfia di fatica, e che scrive senza rispecchiare la grazia che ha chi ode Cristo. La stessa committenza può aver indicato simili modalità al Caravaggio, che non è detto che non abbia fatto a modo suo o abbia frainteso, ma lo studioso nota, a ragione, che in quel caso gli stessi latori del suggerimento ebbero a pentirsi.

Calvesi propone una datazione tra il 1600 e il 1601, contrastando la proposta dello Spezzaferro⁷ per il 1599, respinta anche dalla Cinotti⁸. “L'allusione al socratico *daimon* sembrava identificare nell'angelo non già un vero e proprio messo divino, ma un impulso esclusivamente interiore: la salvezza trovata soltanto nella propria coscienza”⁹. Andavano tolti dalla Chiesa di San Luigi, per cautela, i pericoli di quella prima versione, che era troppo a tutto tondo, come la scultura che aveva rimpiazzato. La seconda versione prospettata è ora più grande e adatta all'altare, più snella, più decorosa, meno equivocabile nell'iconografia.

⁵ *Lettera ai Romani*, 10, 15-17.

⁶ *Ibidem*, 10, 17.

⁷ Spezzaferro, *Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del San Matteo*, in “Ricerche di storia dell'arte”, n. 10, 1980, pp. 49-64.

⁸ Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in AA.VV., *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo 1983, pp. 414.

⁹ Calvesi, op. cit., p. 306.

Gli eredi Giustiniani cedettero l'opera nel 1815 al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, la quale, che sembrava in ogni caso destinata ad una disgraziata fine, come segretamente sognava il Bellori, venne distrutta nelle due ore del bombardamento del Museo di Berlino del 1945. Oggi ci restano solo le immagini dell'epoca che non ci sanno riportare né i colori né le profondità che ha un dipinto studiato dal vivo.

2 - Considerazioni su un'opera sparita.

Il *San Matteo e l'Angelo* nella sua prima redazione non esiste più. Nonostante questo limite non possiamo fare a meno di riconoscere a memoria i colori di mattone cotto e terre bruciate che il Caravaggio raccoglie dalle tavolozze dei pittori lombardi e che impasta con l'occhio della bottega dei Campi, schiarendoli e macchiandoli di luce tizianesca. Tinte viste nel settentrione, ma atmosfera dai contorni vividi delle giornate di un ottobre romano. Le figure emergono da uno scuro palcoscenico rialzato e agiscono in modo contratto, ci fanno percepire il disagio che è nella meraviglia del miracolo. Si possono rilevare i pensieri dell'Angelo: "Come si può spiegare la volontà divina" e quelli di Matteo: "Maestro guidami è troppo per me". Nulla è tuttavia pronunciato. La scena è abbagliante, pare di vederla emergere dall'ombra della cappella, come una rappresentazione sacra teatrale. Sarebbe venuta voglia di avvicinarsi e girare intorno, come alla scultura che avrebbe dovuto trovarsi lì. L'angelo, un po' ritorto, come l'imperscrutabile pensiero divino, piega la testa e distorce la bocca, che resta socchiusa come negli angeli manieristi di Rosso Fiorentino, "esangui" per i critici contemporanei dello stile per lo stile. Esasperato insegnante con delle parole non dette sulle labbra, rinuncia per un attimo a far udire la parola di Gesù e trascina le goffe dita dell'allievo sul foglio sfiorandole, portando impercettibilmente la rivelazione. Un vecchio modo di dire sarebbe potuto stare in bocca a un devoto del '600 tanto ignorante quanto religioso: ai piedi grossi, dell'uomo di fatica, corrisponde un cervello poco allenato alle cose di lettere.

Ad una prima visione distratta pare che l'oggetto protagonista, insieme alle due "persone", sia soltanto il libro. Se si osserva con più attenzione invece c'è un'altra "cosa" che proprio non si può non vedere: la sedia che oggi chiamiamo sedia savonarola. Non sembra che una seduta legata al contesto di un fomentatore di eresie del Quattrocento come Girolamo Savonarola che la adoperava in San Marco a Firenze, fosse proprio adatta a questa santa circostanza, pur con le sue armoniose stecche incrociate e i braccioli dritti. Qualcuno avrebbe potuto rammentare gli episodi della Repubblica Fiorentina: cosa terribilmente pericolosa per la politica monarchica papale. E peggio ripensare le esternazioni di Savonarola su una Firenze-Nuova Gerusalemme che doveva guidare il rinnovamento del mondo cristiano e della Roma dominata dalla mondanità e dalla corruzione dei Borgia. Nel 1598 cadeva il centenario della messa al rogo di Savonarola. La sedia crea un'atmosfera poco ascetica ed estatica in favore di un'ambientazione reale e contemporanea. Un San Matteo giovane poco savio e aitante più del necessario; un messaggero divino nel corpo di un insicuro adolescente. Questo angelo proviene dalle figure adolescenziali e complesse del Manierismo, passate direttamente attraverso il *Ragazzo morso da un ramarro* per la posizione della mano o il *Ragazzo con canestro di frutta* per i lineamenti delicati e la bocca socchiusa, e segna un percorso che non elimina l'esperienza manierista, concentrata sul fatto stilistico, ma la riassorbe nella tendenza del nuovo secolo a focalizzarsi sul dato naturale e sul taglio veristico delle più varie tematiche.

Niente fronzoli eruditi o svolazzare d'ali, niente innalzamento al cielo. Il cielo è da un'altra parte, qui non c'è, si deve fare un esagerato sforzo di immaginazione per tirarlo giù dalla cima della pala e fuori da quel nero.

Quale inquietudine si nasconde nei tanti nodi che sono nel quadro, stavolta non quelli delle vicende della commissione o dell'iconografia, ma proprio quelli reali formati dalle gambe del santo, nocchierute e intrecciate, dalle braccia dell'angelo e anche dalle mani dei due che si sovrappongono e disturbano. La sensazione che le mani si disturbino arriva fino all'osservatore che ne è disturbato a sua volta. Una composizione non lineare, non classica, contorta, che mischia sacro e profano come ammicchia le membra, non evocando nulla di positivo. Questi tormenti cosa ci nascondono?

3 - Caravaggio incontrollabile e incontenibile.

Nel sistema globale della multifaccettata arte seicentesca, Caravaggio segna il punto di non ritorno del naturalismo rampante. Benché nelle sue prime prove di artista su committenza sembri mettercela tutta per convogliarsi nel canale della tradizione iconografica di simbologie predeterminate e sceneggiature note, il suo tentativo è destinato ad essere frustrato dai gretti rifiuti di una società non ancora pronta alle sue “piazzate” sovvertitrici. Il suo stile, d’arte e vita, e le sue facoltà intellettive sopra le righe lavorano contro l’opportunità e il decoro che il buon senso consiglia ai contemporanei. Egli non riesce ad andare contro il suo irragionevole istinto eccentrico, persino quando s’impegna massimamente in un soggetto soprannaturale, una scena di ispirazione angelica, nel quale tiene a riuscire ben accetto a coloro i quali è stato presentato così positivamente da un suo estimatore.

L’originale Caravaggio nessuno riesce certo a contenerlo in schemi conformi alla tradizione, egli stesso non si trattiene. Viene travolto dalle intenzioni della sua pittura, preso a tal punto dal suo fine di trasmettere emozioni e nozioni, come lo è il suo angelo che dimentica i modi consueti e l’origine divina dell’insegnamento. La Volontà superiore pare, usando una similitudine, un burattinaio che d’un tratto ha allentato i fili del suo interlocutore, l’angelo, perché impegnato in qualche impellente vicissitudine, il quale in una posa innaturale e contratta, rimane sulla scena che prima dominava dall’alto e di cui ora sfiora il suolo, accanto all’altro protagonista rimasto di sasso, perplesso dalla *defaillance* del coprotagonista. La scena è qui in mano agli stessi personaggi, ma è meno recitata e forzata della seconda versione. Chi è il burattinaio: un Dio un po’ distratto o un Caravaggio troppo potente?

La divinità si manifesta nelle grandi e nitide ali senza peccato che non espletano le loro funzioni di volo, strumenti della fiducia divina e dell’intercessione messianica e virginale. Angelo portatore di conoscenza sublime, verità e fede; Angelo-Caravaggio portatore soprattutto di se stesso. La naturalità è messaggio forte per chi lo guarda, più forte della Rivelazione.

Caravaggio è un po' anche il Matteo, uomo comune, rozzo manovale, allievo ignorante e indisciplinato che ha bisogno di una lezione approfondita, e poi ancora di un'altra e forse ancora di ripetizioni, che pare non capisca lo stesso mai il messaggio, come il pittore che non comprende l'insegnamento della fede impartita attraverso l'iconografia standardizzata e decorosa oppure non mette impegno in una materia che non lo interessa ripercorrere, non lo stupisce e non lo stimola. Nessuno ci dà la certezza, tuttavia, che non pensasse di aver riportato bene la lezione della tradizione o che non si sia reso conto affatto di quanto di innovativo aveva prodotto.

Un fuoriclasse della storia dell'arte e un fuorilegge della società, primo attore carismatico della scena passata e della presente: un pittore-vate. Forgia egli stesso le sue regole morali come quelle della pittura e del colore. Si può dire che segua un credo indipendente, una specie di eresia caravaggesca.

4 - L'Europa tra '500 e '600: riforme, eresie e controriforma.

Dall'inizio del Cinquecento arriva a fine secolo la coda di tutti gli scontri religiosi iniziati con la Riforma Luterana, passati attraverso le spinte conciliative cattoliche, approdati alla chiusura della Riforma cattolica profilata dal Concilio di Trento, e poi ancora accese dalle guerre di religione francesi, dove la situazione che si normalizzò solo nel 1598, in una labile pace di compromesso tra cattolici e ugonotti, e ancora predicatori eretici, scienziati progressisti e filosofi non allineati col potere. In un secolo la centralità e il potere emanato dal papa era stato messo in discussione, se non deposto definitivamente. Lutero, Zwingli, Calvino da un lato, Paolo III, Ignazio di Loyola, i Gesuiti, Carlo Borromeo dall'altro avevano creato fratture insanabili e diviso gli animi. Questa incrinatura non verrà mai più saldata, gli schieramenti su questi temi resteranno vari e trasversali, non sempre ben definiti. Personaggio cardine per farsi un'idea di come non fosse limpida la distinzione tra cattolici e protestanti, scienziati e clero, filosofi e seguaci dell'una o altra corrente, e delle molte altre sottocorrenti, è

certamente Giordano Bruno. Frate domenicano che nei suoi viaggi in terre scomunicate assorbì anche quelle dottrine, amalgamandole nei suoi ragionamenti filosofici, scientifici ed etici, scatenò le ire di chi tali teorie non voleva far penetrare nella roccaforte pontificia. Nel 1591 il “problema Giordano Bruno” venne circoscritto in carcere a Venezia e poi eliminato sul rogo nel 1600. Proprio quel 1600 che vedeva i primi successi di un Caravaggio tempestoso e geniale. Il processo di polarizzazione della ricchezza dovuta a stagnazione e decremento demografico, ovvero l’avverarsi di un *modus vivendi* di lusso per alcuni e di un impoverimento delle classi disagiate, aveva portato il nostro protagonista, da episodi di miseria ad agi sfrenati, in una città piena di contraddizioni e una campagna che si andava rifeudalizzando, a vivere su entrambi i piani della realtà sociale, e a rappresentare il ceto dominante, che si rispecchiava nel quadro sacro, attraverso immagini tratte da quello sottomesso, sconveniente e sgraziato. La crisi italiana del Seicento era intrinseca nella posizione del Caravaggio.

Giordano Bruno considerava unica realtà possibile il presente e diceva che “quel che viviamo è un punto”, visione del mondo che corrisponde al naturalismo caravaggesco sempre inchiodato all’attualità. Ci ricordiamo di Walter Benjamin quando dice: “La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello di «attualità» [jetztzeit]”. Il Lomazzo, morto proprio nel 1600, raccomandava caldamente agli artisti di andare a vedere le pubbliche esecuzioni per prendere spunti per dipingere e scolpire gesti estremi e tragici, i movimenti contorti dell’agonia.

Le cruente impiccagioni e gli sgozzamenti di piazza erano eventi attesi e affollati, non si poteva proprio non capitare almeno una volta in mezzo ad uno di essi. Teatro del rogo di Giordano Bruno fu nel 1600 Piazza Campo de’ Fiori, non lontano dalla Chiesa di San Luigi de’ Francesi. L’11 settembre 1599 invece era stata decapitata la giovane patrizia romana colpevole di aver ordinato l’assassinio del violento padre, Beatrice Cenci. Episodio che ispirò molti letterati e artisti, ma che era simile a molti altri di cui il Caravaggio si sarebbe ricordato nella sua cruentissima *Giuditta che decapita Oloferne* della Galleria Nazionale dell’Arte Antica, opera che prepara il terreno alla commissione Contarelli. Questo è quello che accadeva a Roma negli ultimi anni del Cinquecento e mentre Caravaggio, da una parte era impegnato a dipingere le tele Contarelli, dall’altro

andava in giro per Roma con dei compagni partecipando a questo clima cruento, niente affatto ascetico o contrito, abbastanza lontano dalla riforma della religione cattolica, tutta ripulita da occasioni peccaminose, molto vicino ad ogni tipo di spunti eretici, riformisti mitteleuropei e di influenze laiche. Il perdono divino e la “divina ispirazione” apostolica non doveva essere molto diffusa nei vicoli di Roma.

5 - Ispirazione divina.

Il tema dell’ispirazione divina tramite un angelo ad un apostolo non era invenzione del Caravaggio; l’idea gli arriva da fonti venete del Cinquecento con cui certo poteva essere stato a contatto nel bergamasco, come il Savoldo e il Bassano, oppure dal Guercino. La fisionomia di Matteo richiama chiaramente quella di San Girolamo in artisti lombardi o veneti, vedi il Lotto per esempio. San Girolamo che non è fuori luogo anche per il discorso di fonti tematiche e filosofiche. Il rapporto iconografico, vale a dire il legame tra immagine e immagine nel tempo che è stato creato dai pittori con la loro cultura, le inclinazioni e frequentazioni, può avere perso, non solo per lettori moderni ma già per una seconda generazione di artisti che tratta uno stesso tema, la propria fonte originaria, letteraria o, in questo caso, in testi sacri, la fonte è diventata opaca, come si dice in linguistica per definire un’etimologia oscura a un’epoca diversa da quella del creatore della parola. Seguendo le vie iconologiche troviamo chiari legami con l’Annunciazione in cui il verbo divino è portato da un angelo, oltre che alle suddette iconografie di santi ispirati e alla filosofia socratica.

La questione posta da Lavin e rievocata dal Calvesi sul testo ebraico in mano a San Matteo ci dà modo di enucleare una possibile distinzione tra la fonte della prima versione e fonte della seconda, da rintracciare nella differente visione che hanno cattolici ed ebrei di fronte alla scrittura biblica ispirata.

I 73 libri della Bibbia accettati dai cattolici furono attuati da Giustiniano e poi sanciti dalla Riforma, che accettò questo canone integrale col Concilio di Trento nel 1546. Per

gli ebrei, come per i cristiani, la scrittura proviene da Dio, è cosa di Dio. Per gli ebrei è volontà di Dio rivelata, parola di Dio fatta *ascoltare*, materia *ispirata* da Dio ai singoli autori. Ispirata in due modi, per gli ebrei: a Mosè sul Sinai o, per gli altri libri, è lo spirito di Dio che *prese possesso* dell'autore sacro, il quale in modo profetico parlò autorevolmente a nome di Dio. Per i cattolici l'ispirazione è il concreto carisma divino posto a beneficio della comunità. L'autore di fronte a Dio è uno strumento umano, cioè *intelligente e sensibile* che esegue la volontà divina, così l'uomo, per il cattolico, è *collaboratore* di Dio, cioè "causa seconda libera", come dice il lessico specialistico della teologia.

Questa differenza nella concezione di come sia stata comunicata la Bibbia agli scrittori sacri è quella che separa la prima, d'impronta ebraica, dalla seconda versione, più puntualmente cattolica, del San Matteo e l'angelo del Caravaggio per la Cappella Contarelli.

La Bibbia concordata, diversa da quella accettata da ebrei, calvinisti, anabattisti, protestanti, non poteva non essere chiara sotto gli occhi del pittore. Talvolta forse conosceva anche le altre possibilità e non si faceva scrupolo ad adoperarle.

6 - Punti di vista critici diversi sul rifiuto del dipinto di Caravaggio.

“Ma il rapporto tra la chiesa costituita e Caravaggio si concreta nel rifiuto di alcune opere sue dagli altari. Il S. Matteo, vanto della galleria di Berlino, fu rifiutato, secondo il Bellori, perché ‘ non aveva decoro, né aspetto di santo, stando a sedere con le gambe incavalcate e coi piedi rozzamente esposti al popolo’. La Morte della Vergine, ora nel Louvre, fu ‘rimosso per havervi troppo imitato una donna morta gonfia’. Oggi, chi ripensi all'ideale altissimo che avvolge in forma d'angelo l'immagine del rude evangelista oppure alla severa pietà raccolta attorno alla povera morta, sente *valor religioso* nel carattere universale ed eterno che l'artista ha impresso alla sua emozione, sente infinito rispetto per l'umanità eccelsa rivelatagli, anche se rivestita di

povere spoglie. Non così i contemporanei, che si scandalizzavano di un rozzo piede ignudo o di una morta che fosse realmente morta. *Essi idolatravano Guido Reni*, essi chiedevano all'arte la *menzogna*. Poteva essere saggia, opportuna, politicamente necessaria; ma era pur sempre una menzogna. Dal processo che la storia gli ha intentato Caravaggio artista è uscito assolto. Perché trascurare l'uomo? Forse si può, non dico giustificare, ma intendere l'ira di lui per la menzogna sociale che l'opprimeva. Troppo incolto per trarre dalla sua ribellione un motivo di azione morale, troppo impari alla lotta cui il suo carattere lo traeva, soccombette nel delitto. Eppure c'è un nesso tra il bisogno assoluto di libertà creativa, che ha costituito la grandezza dell'artista, e la ribellione a *infingimenti sociali*, che ha costituito la rovina dell'uomo. Ecco perché in mezzo a un mondo che si disfaceva per la menzogna, in mezzo a un gusto che intisichiva per la convenzione, il delinquente Caravaggio ci appare un *artista morale*".¹⁰

Lionello Venturi, in questo brano, con profonda passione e linguaggio psicoanalitico-morale, rivela la sua particolare, ma non realmente critica, posizione sulla questione del rapporto del Caravaggio con la critica che lo ha condannato e con quella che lo ha assolto, schierandosi a favore di quest'ultima ed auspicando una sua migliore assoluzione come uomo del suo tempo. Lo scenario, da lui prospettato, di un Caravaggio cavaliere impegnato in una lotta impari contro la menzogna estetica personificata nella figura di Guido Reni merita indubbiamente di essere qui riportato e apprezzato per la sua visionarietà, ma anche perché parla del Merisi usando, a tre secoli di distanza, ancora la stessa terminologia moralistica dispregiativa del Baglione e del Bellori.

La sottomissione del Caravaggio alla Chiesa, il "valor religioso" del Venturi, che anche il Calvesi¹¹ pone come punto fermo nell'opera del pittore e che poi ribadisce, "perché Caravaggio fu proprio un interprete (per quanto autonomo, spericolato, e in qualche modo 'esagerato') di una certa ala 'pauperista' che faceva capo al Borromeo e

¹⁰ Venturi, *Il Caravaggio*. Roma, 1925.

¹¹ Calvesi, *La ricerca della salvezza*, in *La realtà del Caravaggio*, Torino, 1990.

agli oratoriani”¹², viene messa in forse da Ferdinando Bologna che invece lungamente analizza tutti i risvolti del rapporto del Caravaggio con le gerarchie ecclesiastiche del tempo e con i teorici di esse.

Il Bologna nota che, mentre Mancini, Baglione e Bellori “offrono una ricca gamma di lamentele su dipinti del maestro levati dagli altari perché non avevano decoro [...] ha rilievo [...] che critiche di egual tempra [...] non si riscontrano mai negli scritti testimoniali di intenditori forestieri” come Karel van Mander o Joachim Sandrart che “non erano di confessione cattolica”¹³ e quindi, aggiungo, non impegnati nell’opera di accentramento della chiesa e della romanità e che critiche analoghe sono assenti da parte di italiani o stranieri riguardanti opere a soggetto profano.

Queste ultime considerazioni portano Bologna a dare tre conclusioni¹⁴. Prima: “furono le opere caravaggesche di *argomento sacro*, non le profane, a sollevare i contrasti giunti finì alla *ripulsa*”; seconda: “la vera e unica ragione dei contrasti dai quali il Caravaggio ebbe ‘dispiaceri’¹⁵ non può non aver avuto a che fare proprio con *l’ortodossia cattolica* in materia d’immagini sacre”; terza: “fu la mancata o negata ortodossia nei confronti delle prescrizioni impartite dalle istituzioni ecclesiastiche ufficiali, la cagione dei ‘dispiaceri’ del Caravaggio: insomma, la sua disubbedienza, non acquiescente ‘sottomissione alla Chiesa’¹⁶”.

Bologna trova un riscontro teorico alla critica teologica nei testi del Cardinale Gabriele Paleotti. Secondo il Paleotti il controllo dell’iconografia sta nel controllo delle “novità”, che sì “merita pregio”, ma soprattutto riguardo alle figure sacre “deve essere avuto molto sospetta”¹⁷. Qui sta il discrimine dottrinale tra l’accettazione e il rifiuto di un’iconografia sacra: la novità che la Chiesa deve approvare. Nelle storie di San Matteo Caravaggio disattende appunto tale obbligo, fissato dal Concilio di Trento nel “*nemini*

¹² Calvesi, *Caravaggio*, allegato ad *Art Dossier*, aprile 1986, p. 35.

¹³ Bologna, *L’incredulità del Caravaggio...*, Torino 1992, p. 19.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ Cfr. Bellori: “essendogli tolti li quadri da gli altari”, proprio in opere destinate agli altari “il Caravaggio incontrò dispiaceri” (Bellori, *Le vite...*, pp. 230-231).

¹⁶ Vedi nota 10.

¹⁷ Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane ecc.*, Bologna 1581-1582, ed. a cura di Paola Barocchi, pp. 399-400.

licere ullam insolitam ponere imaginem”, così fa anche nella *Cena in Emmaus*, nella *Morte della Madonna*, nella *Maddalena* della Galleria Doria, nella *Santa Caterina* della Collezione Thyssen-Bornemiza.

Significativo è il titolo che il Cardinale Paleotti appone al primo capitolo del terzo libro dei *Discorsi*, cioè “Che non potendo il Demonio levare l’uso delle immagini, cerca di riempirle di *abusi*”, mentre il titolo del capitolo ventotto del secondo libro è “Delle *pitture sproporzionate*”. Abuso e sproporzione sono i termini che sarebbero stati in bocca ai contemporanei e nei testi dei critici propugnatori dell’ideale classico dell’arte almeno di tutto il Seicento non solo riguardo al nostro pittore. Il Cardinale fa nascere il decoro dal “trono regale della prudenza”, virtù non certo caratteristica dell’irruente Merisi, che è l’umanistica *convenientia* col suo opposto, designato, nelle le norme post-tridentine, sconvenienza.

I passi del Baglione e del Bellori che il Bologna rianalizza e riporta per intero: “il quadro d’un certo San Matteo, che prima [Caravaggio] havea fatto per quell’altare di San Luigi, e *non era veruno piaciuto*, egli [*i.e.*: “il marchese Vincenzo Giustiniani”] per esser’opera di Michelagnolo, s’el prese; ed in questa opinione entrò il Marchese per li schiamazzi, che del Caravaggio, da per tutto, faceva Prosperino delle Grottesche.”¹⁸

“Qui avvenne cosa che pose in grandissimo disturbo e quasi fece disperare il Caravaggio in riguardo della sua riputazione; poiché, avendo egli terminato il quadro di mezzo di San Matteo e postolo su l’altare, fu tolto via dai *preti*, con dire che quella figura non aveva decoro, *né aspetto di Santo*, stando a sedere con le gambe incavalcate e co’ piedi rozzamente esposti al popolo. Si disperava il Caravaggio per tale affronto nella prima opera da esso pubblicata in chiesa, quando il marchese Vincenzo Giustiniani si mosse a favorirlo a liberollolo da questa pena, poiché, interpostosi con quei sacerdoti, si prese pe sé il quadro e gliene fece fare un altro diverso, che è quello si vede ora su l’altare.”¹⁹

¹⁸ Baglione, *Le Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti*, Roma 1642, p. 137.

¹⁹ Bellori, *Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672, p. 219.

Coerente col discorso del rifiuto per decoro o sconvenienza dottrinale pare senz'altro il riferimento del Bellori ai "preti" che tolgono personalmente via il dipinto dall'altare, che Bologna include certamente tra quelli cui il San Matteo non era "veruno piaciuto". Grave deve esser parso loro la mancanza dell'"aspetto di Santo" quando, ancora per il Paleotti: "dipingere un santo senza la diadema e la corona" o "senza le sue insegne [...] approvate dall'uso della Santa Chiesa" è una grave "imperfezione", "come istromento della gloria e trofeo onde [il Santo] ha vinto il mondo", segni che "debbono sempre accompagnarlo"²⁰. Proprio la mancanza dei segni distintivi della santità, di cui accanto al San Matteo l'unico residuo è l'angelo, sarà d'ora in poi nella storia dell'arte il "segno distintivo" della pittura sacra ad eccezione di quella propriamente iconica o votiva; dal Seicento, in alcuni casi anche prima, sarà molto difficile identificare un gran numero di santi raffigurati sulle tele, perché pochi e rimpiccioliti saranno i tratti caratteristici e gli attributi, che più spesso resteranno intrinseci nell'ambientazione e estrapolabili per vie alternative. Questa è una delle eredità del naturalismo caravaggesco alla pittura posteriore: la scomparsa del Santo clipeato e carico di attributi di martirio.

Alla fine di tutta la sua trattazione il Bologna propone la sua notevole teoria sulla problematica del rifiuto posta come "anomalia dei rifiuti mancati", dovuti al potere dei committenti privati contro la posizione di primo piano dottrinale delle pale d'altare, come è il caso della Madonna dei Pellegrini (o di Loreto) della Cappella Cavalletti in Sant'Agostino, di contro a quella del "rifiuto e basta" della *Morte della Vergine* e della *Madonna della Serpe*; il *San Matteo e l'angelo* prima versione è invece l'unico caso dove incontriamo una "*sostituzione emendata*"²¹, come Bologna azzecatamente la battezza.

Il 27 maggio 1591, secondo la Borea,²² il Cavalier d'Arpino ricevette l'incarico di riprendere il programma di decorazione pittorica che prevedeva un dipinto come pala e non una statua, vista a quella data la scadenza del primo inevaso contratto del 1587 col

²⁰ Paleotti, *op. cit.*, pp. 379-380 in Bologna, *op. cit.*, p. 68-69.

²¹ Bologna, *op. cit.*, p. 70-71.

²² Secondo la ricostruzione fatta da Evelina Borea, riportata da Bologna, in dissenso con le tesi del Röttgen (in Borea in Bellori, *Le vite...*, ed. cit., p. 219, nota 2).

Cobaert. In questo contratto stipulato col Cavalier d'Arpino nel 1591²³ in una descrizione abbozzata il Contarelli chiedeva un quadro “nel quale sia dipinta la figura di San Matteo in sedia con libro, o volume, come meglio parerà, nel quale mostri o di scrivere o di voler scrivere il Vangelo, et a canto a lui l'angelo in piedi maggior del naturale in atto che paia di ragionare o in altra attitudine a proposito di questo effetto”²⁴. Il confronto con l'operato del Caravaggio è fin troppo evidente: l'angelo non è certo di sovradimensionato, anzi risulta assai minuto rispetto al prestante San Matteo e poi la scena, che coglie un attimo immobilizzato di un'azione animata, non sembra mostrare grandi indizi di ragionamenti precedenti o estemporanei. Ricordiamo però di considerare che questa era una prima richiesta ad un diverso artista. Ma proprio in questo primo ordinativo il Bologna vede il fulcro del rifiuto dell'opera, giustificato da un risultato che ha disatteso la richiesta. A dire il vero rileggendo oggi questa sua tesi in particolare, non possiamo proprio trovarci d'accordo con lui: c'è troppa libertà d'azione prospettata dallo stesso scrivente in quelle poche righe e non pare davvero che ci sia tanto abisso tra la domanda e l'esecuzione. Forse l'idea più corretta che si può fare un critico contemporaneo che si informi sull'opera dai documenti e dai precedenti pareri critici è un rifiuto determinato dall'insieme, più o meno rilevante, di tutte le teorie proposte dai vari testi. Il Bologna tuttavia ricusa decisamente ogni tesi del Calvesi in merito ai nudi piedi col loro simbolismo di bellezza eletta e sul Matteo/Levi illetterato, che considera come un falso storico²⁵.

Stendhal nel 1806 scrive sul dipinto qui in parola: “Per l'orrore ch'egli sentiva dell'ideale sciocco, il Caravaggio non correggeva nessuno dei difetti dei modelli ch'egli fermava nella strada per farli posare. Ho veduto a Berlino alcuni suoi quadri che furono rifiutati dalle persone che li avevano ordinati perché troppo brutti. Il *regno del brutto* non era ancora arrivato.”

Il grande romanziere vedeva ovviamente la sua epoca come il “regno del brutto”, anche se oggi noi sappiamo che questo era solo all'inizio, ma deve essere quello che alcuni

²³ Vedi Spezzaferro, *Caravaggio rifiutato?...*, 1980, p. 59.

²⁴ Bologna, *op. cit.*, p. 67 e Spezzaferro, come nota 18 che rinvia a Röttgen.

²⁵ Bologna, *op. cit.*, pp. 67-68.

pensarono delle opere del nuovo filone naturalistico e, per l'epoca "iperrealistico", aperto da Caravaggio. Non correggere i difetti della realtà era considerato il delitto estetico peggiore.

“Sull'altare della cappella [Contarelli] vediamo ancora lo stesso uomo d'età [del Martirio di San Matteo], avvolto in un paludamento cascante, mentre si piega sopra un codice aperto, poggiando il ginocchio sinistro su uno sgabello e alzando il viso verso un angelo che, librato sulle ali, sottolinea la propria dettatura col gesto delle mani”, così Berenson²⁶ descrive la pala oggi sull'altare della Cappella Contarelli. “Questa acrobatica presentazione di un dignitoso vegliardo”²⁷ che ha sostituito un precedente che aveva offeso delle autorità, così le chiama, perché “il santo vi appariva troppo plebeo e privo di decoro con le sue stesse grosse gambe di contadino accavallate l'una sull'altra”²⁸. Il nodo, l'incrocio, l'intersezione e tutto ciò che non è lineare o circolare per la Chiesa è sempre stato identificato con il demoniaco e l'oscuro, un segno del male insomma, perché Dio e tutto ciò che da Lui deriva è perfetto, senza inizio né fine, non certo sovrapposto o interrotto. Alessandro Magno che, dopo aver troncato con la spada il nodo che, a Gordio, legava il timone al giogo di un carro, secondo la leggenda, conquistò l'impero dell'Asia come predetto dall'oracolo per chi avesse compiuto l'impresa.

Torniamo dentro il dipinto dal punto di vista del Berenson: “per conto mio, sospetto che causa vera dello scandalo siano stati *i panneggi trasparenti dell'angelo tizianesco (un angelo più confacente a un idillio veneto)*, il quale guida *carezzevole* la mano dell'apostolo, mentre egli si sforza di tracciare eleganti caratteri ebraici”²⁹. Un'intuizione veramente interessante, questa che lascia da parte la riconsuetudine dottrinale e si incentra sul rifiuto estetico, nel senso che Caravaggio sembrava fuori luogo per aver usato un'impaginazione stilistica inappropriata per il soggetto sacro, o meglio per quel soggetto sacro in quel sito particolare e scottante, lontano da una scena di “idillio veneto” di fruizione privata, nella centralissima piazza de' Galli, a Roma,

²⁶ Berenson, *Caravaggio*, Milano 1994, p. 31.

²⁷ *Ibidem*, p. 31.

²⁸ *Ibidem*, p. 31-32.

²⁹ *Ibidem*, p. 32.

città papale vessata dal problema dell'arginamento delle eresie, ma di più, dal lato dell'estetica artistica, in pieno fermento e rinnovamento dei modelli di riferimento e dei linguaggi e delle forme. Un'"estetica del carezzevole" così fortemente neoveneta sembra realistico non fosse molto congeniale all'ambiente romano della committenza chiesastica, che era in quel momento ben attenta a distanziare modelli di ogni settentrione possibile, italiano ed europeo, per ovvi motivi religiosi, per far risaltare la propria identità e chiarire bene la linea vaticanocentrica della storia.

Berenson propone un elenco di confronti, sempre sul piano pittorico e non tematico. Per esempio nota come il San Matteo nei piedi ripeta evidentemente la tipologia dei piedi di Michelangelo dei nudi giovanili della Cappella Sistina, comparazione che sembra favorire contraddittoriamente il rifiuto dottrinale dell'opera contro quello stilistico, visto che nessun modello poteva essere più accettato e lodato se non Michelangelo nel luogo più sacro della cristianità. Seguendo l'eredità che il Caravaggio può aver raccolto dai maestri veneti il critico cita il Savoldo, Romanino di Brescia, il Mantegna di Vicenza, per quella dei maestri veneziani, il tardo Giovanni Bellini, Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Palma, Tintoretto: "gli abbigliamenti romantici, il tipo del vecchio virile e meditabondo, lo stesso suo chiaroscuro, si possono far risalire a fonti veneziane"³⁰, sentenza facendo riferimento a tutta la pittura del Caravaggio.

Il "maligno compiacimento del Caravaggio per l'*incongruenza*" che, ci spiega, sta nel mischiare "tipi ultranaturalistici tratti dalla bassa-vita in mezzo a figure dal portamento solenne e dal gesto formale", come accade proprio col tipo dell'umile Matteo e del manierato angelo, a Berenson sembra il motivo principale che può aver portato Caravaggio al successo presso l'alta società colta e raffinata, che "divertì gli aristocratici *amateurs* del suo tempo, non i giovani pittori", come l'amatore Vincenzo Giustiniani, e innervosì alcuni suoi committenti "ecclesiastici retrogradi", come la committenza Contarelli, eppure conquistò il pubblico, come nel caso della *Morte della Vergine* comprato dal duca di Mantova dietro consiglio di Rubens, quadro che non poté

³⁰ *Ibidem*, p. 60.

lasciare Roma senza essere esposto ad una “folla d’ammiratori”³¹. In questo punto sta la cesura che si crea nelle esigenze e nei gusti di strati di pubblico differenti e che porta un artista alla ribalta anche perché, osteggiato da personaggi di rilievo sociale, diviene occasione di ribellione sociale per fruitori più “popolari” nell’attualità e nel corso dei secoli; quanti artisti sono stati assunti a vessillo rivoluzionario solo perché sono usciti dagli schemi ufficiali delle classi dominanti.

Il marchese Giustiniani per evitare l’affronto alla Chiesa pagò in prima persona la seconda versione del *San Matteo e l’angelo* al Caravaggio, dopo essersi tenuto nella sua collezione privata l’altro dipinto, forse proprio questi l’aveva pregato di rimediare in qualche modo all’incresciosa situazione del rifiuto, che era diventata anche questione economica oltre che di decoro o fraintendimento di intenzioni, nonostante vigesse l’uso che ad un pittore che aveva scontentato le richieste di un contratto riguardo un’opera pittorica venisse concessa una seconda prova. La notizia della seconda prova sovvenzionata dal marchese fa propendere per una posizione mediana del pittore, che, presso chi gli doveva dare da lavorare e da guadagnare e aveva il potere di rovinargli la vita, non voleva certo uscire male da tale brutta situazione, anche se sarà la prima di molti guai capitatigli, non passando da “mangiapreti” né, di contro, come vogliono certi critici sentimentali e della vecchia scuola, uscirne come un filoclericale bigotto, cosa che gli avrebbe impedito l’accesso ai saloni più urbani, licenziosi e ricchi, e alle sue tanto familiari osterie equivoche.

A proposito del problema del testo nelle mani del *San Matteo* la panoramica più completa della questione iconologica ce la dà sicuramente Mia Cinotti, una personalità critica scrupolosa che già si è cimentata nell’arduo compito di trarre delle conclusioni, sia personali che documentate, da tutto l’indigesto *corpus* critico che tocca il Merisi. Innanzitutto la Cinotti³² prende in considerazione l’esistenza di copie, che per la tragica sorte dell’originale assumono un valore economico ed iconografico quasi pari ad esso, considerando che non abbiamo fotografie a colori del quadro. Esistono due probabili

³¹ Tutto in Berenson, *op. cit.*, p. 73.

³² Cinotti – Dell’Acqua, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in AA.VV., *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo, 1983, pp. 412-413.

copie dipinte, oggi scomparse, di cui una potrebbe essere quel *San Matteo* di Nicola Regnier realizzato prima della partenza, del 1625 o 26, del pittore per Venezia, che compare nell'inventario Giustiniani del 1638 come accompagnamento di altri tre Evangelisti, di Reni, Domenichino e Albani; ma non abbiamo prove che si trattasse di una copia. L'altra era forse una copia ridimensionata che troviamo nell'inventario del 1627 del cardinal Del Monte, non c'è la certezza che non fosse una copia della seconda versione solo che il cardinale possedesse una copia di un altro dipinto del Caravaggio. Nell'Albertina di Vienna è conservata inoltre una copia grafica consistente in un disegno in controparte firmato dal Fragonard, che servì per l'incisione ad acquatinta dell'abate di Saint-Non, compagno del pittore nel viaggio italiano e nella visita a Palazzo Giustiniani. Una copia di un disegno in controparte si trova nella collezione Norton-Simon di Los Angeles (con la scritta "Du Caravage"), riferibile ad un tale Ango, forse l'acquafortista Robert Angot. Inoltre il dipinto venne inciso dal Landon per la vendita di Parigi del 1812, dove il *San Matteo e l'angelo* arrivò con gli altri dipinti Giustiniani, per essere acquistato nel 1815 dal re di Prussia.

La Cinotti³³ ripercorre il dibattito sull'analisi iconologica che è stato innescato dall'individuazione del Lavin della tipologia del libro nelle mani di Matteo³⁴. Vi si riconosce un testo ebraico, inizio del Vangelo di San Matteo, col suo famoso elenco delle quarantadue generazioni da Abramo a Gesù, fino alla frase "Abramo generò", nell'edizione dell'ebraista protestante Sebastian Münster (Basilea, 1537), le cui lettere dipinte da Caravaggio corrispondono alla tipografia della quarta edizione del 1582. La presenza di un Vangelo in ebraico ha fatto fare ai critici numerose supposizioni, lo Hess nel 1951, per esempio, considerava il mancato uso dell'aramaico, il dialetto siriano parlato all'epoca in Terra Santa, come concausa del rifiuto del quadro. L'iconografia del greco, latino o aramaico (un solo caso e in caratteri ebraici), come possibili lingue in cui Matteo scrive, fino a Caravaggio risulta la norma, l'ebraico è un'eccezione. Non conosciamo la verità sul testo perché l'originale scomparve e il dibattito sulla lingua usata da Matteo in sede teologica resta aperto. Il Lavin sostiene che la scelta del

³³ *Ibidem*, p. 415.

³⁴ Vedi nota 4.

Caravaggio in favore dell'ebraico non fosse casuale e vada inserita nell'ambito della controversia tra cattolici e protestanti sull'esistenza di un originale ebraico, che i protestanti volevano dettato *in calamus*, cioè direttamente da Dio nella penna, e si lega all'allegorica posizione del Matteo tra luce e ombra che impara a scrivere come il mondo impara la verità da Dio. Questo discorso del Lavin non sembra convincente alla Cinotti, che non vede proprio un Caravaggio così fortemente invischiato in questioni dottrinali, oltre che filosofiche, tirando lo studioso in ballo anche affascinanti identificazioni di Matteo con Socrate-Cristo-*daimon*. Il dibattito iconologico su questa "misteriosa" tela è tuttavia ancora più che aperto.

Molte volte il rifiuto di un'opera è coinciso con la sua distruzione, spesso da parte del suo autore, qualche volta, come in questo caso, perché un tragitto non previsto l'ha portata lontano dalla sua destinazione originaria il che è stato la sua disgrazia.

7 - Rifiutare l'opera d'arte o respingere la critica dell'opera d'arte.

“Voglio riportare in finale dei brani di illustri autori, evidentemente estrapolati da testi che non sono in alcun modo attinenti alla critica caravaggesca, che sono incredibilmente calzanti a tutto questo discorso attorno al Caravaggio, alle opere respinte e alla critica dell'opera d'arte che procede senza rimedio per stratificazioni successive e senza proporre nuove fonti, soprattutto se l'originale non è più accessibile.”

“Dalle sopraddette osservazioni risulta un'altra gran prova del come l'idea di bello sia relativa e mutabile, e dipendente non da modello alcuno invariabile, ma dalle assuefazioni che cambiano secondo le circostanze. Oggi l'idea del bello, racchiude quasi essenzialmente un'idea di *delicatezza*. Un robusto *villano* o villana, non paiono certamente belli alle persone di città. Il bello nelle nostre idee, esclude affatto il grossolano. Dovunque esso si trova, (se ciò non è in una certa misura che mediante lo

straordinario e lo stesso sconveniente, produca la grazia) non si trova il bello per noi, almeno il bello perfetto. [...]”³⁵

“*Senza destinatario*. I filistei colti sogliono esigere dall’opera d’arte che dia loro qualcosa. Non si scandalizzano più del radicalismo, ma ripiegano sull’affermazione – sfrontatamente modesta – di non capire. Questa affermazione elimina anche la resistenza, l’ultimo rapporto negativo alla verità, e *l’oggetto scandaloso* viene classificato con un sorriso tra gli oggetti *toto coelo* differenti: i beni di consumo, tra cui si può scegliere, e che si possono respingere senza assumersi alcuna responsabilità. «Sono troppo ignorante, troppo all’antica; insomma, non posso capire» [...]. L’idea che l’artista sia tenuto a darci qualcosa [...] determina l’impoverimento della facoltà di dare [...]”³⁶

“Il pubblico è di una tolleranza meravigliosa. Perdona tutto, tranne il genio.”³⁷

“In materia d’iconologia, non meno che nella vita, la saggezza consiste nel sapere dove fermarsi.”³⁸

“Quando i critici dissentono tra loro, l’artista è d’accordo con se stesso.”³⁹

³⁵ Giacomo Leopardi, *Teorica delle arti, lettere, ec. Parte speculativa*, edizione tematica dello *Zibaldone di pensieri* stabilita sugli *Indici leopardiani* a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma 2000, pp. 89-90. Si noti la meravigliosa coincidenza: Troppo fantasioso immaginare che Leopardi abbia visto l’opera, ma non esagerato pensare che avesse in mente casi molto simili a quello, anche se di epoche diverse.

³⁶ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino, 1994, pgf. 139, pp. 261-262.

³⁷ Oscar Wilde, *Il critico come artista*, 1980, parte I del dialogo.

³⁸ Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche*, Torino 1978, p. XXII.

³⁹ Oscar Wilde, Prefazione de *Il ritratto di Dorian Gray*, 1891.

BIBLIOGRAFIA

BAGLIONE, GIOVANNI, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Roma 1642. Ed. Facsimile del ms 31 E 15 dell'Accademia Nazionale dei Lincei con le postille di G. B. Bellori a cura di V. Mariani, Roma 1935.

BELLORI, GIOVAN PIETRO, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672. Ed a cura di E. Borea, Torino 1976.

BERENSON, BERNARD, *Caravaggio*. Milano 1994.

BOLOGNA, FERDINANDO, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*. Torino, 1992.

CALVESI, MAURIZIO, *Caravaggio*, allegato ad *Art Dossier*, aprile 1986.

CALVESI, MAURIZIO, *La realtà del Caravaggio*. Torino, 1990.

CINOTTI, MIA- DELL'ACQUA, L.A., *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in AA.VV., *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo, 1983, pp. 412-416.

LAVIN, IRVIN, *Divine inspiration in Caravaggio's two St. Matthew*, in "The Art Bulletin", LVI, 1974, pp. 590 sgg.

LAVIN, IRVIN, *A further note on the Ancestry of Caravaggio's first St. Matthew*, in "The Art Bulletin", LXII, 1980, pp. 113 sgg.

PALEOTTI, CARDINALE GABRIELE, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane ecc.*, Bologna 1581-1582, riedito nel testo della *editio princeps*, con note filologiche e commento, da Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, Bari 1961, pp. 117-509 (testo), 521-543 (nota critica), 548-560 (nota filologica), 615-690 (commento).

SPEZZAFERRO, LUIGI, *Caravaggio rifiutato? 1. Il problema della prima versione del San Matteo*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 10, 1980, pp. 49-64.

VENTURI, LIONELLO, *Il Caravaggio*. Roma, 1925.



Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*.
Già a Berlino, Kaiser Friedrich Museum, Gemaldegalerie (inv. 365).
Olio su tela, cm. 223 x 183. Opera distrutta.