

CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO

**CARAVAGGIO E I GIUSTINIANI: TOCCAR CON MANO
UNA COLLEZIONE DEL SEICENTO**

interviene

Marco Bona Castellotti

Milano

27/02/2001

©CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedia, 2 20123 Milano

tel. 0286455162-68 fax 0286455169

www.cmc.milano.it

Centro culturale di Milano

*Mostra: Caravaggio e i Giustiniani – toccar con mano una collezione del Seicento
Roma, Palazzo Giustiniani, 25 gennaio – 15 maggio 2001*

Marco Bona Castellotti, 27 febbraio 2001

Buonasera a tutti. Queste mie brevissime conversazioni sono state annunciate da un foglietto un po' esornativo: non aspettatevi delle vere e proprie conferenze, la mia idea era di illustrare molto brevemente alcune mostre in corso che vengono in tal modo consigliate. Il tema dovevano pertanto essere le mostre, più che i loro contenuti - è evidente che bisogna partire dai contenuti per arrivare alla forma, all'involucro; di essi però non aspettatevi un tipo di approfondimento che sarebbe invece necessario se si trattasse di vere e proprie lezioni. E così vado alla ricerca di alcune mostre - che anzitutto devo aver visto, perché sarebbe disonesto parlarvene senza una cognizione diretta dell'argomento; tra le moltissime che stanno pullulando un po' dappertutto ne ho scelte tre, due già aperte, la terza, dedicata a Sigismondo Pandolfo Malatesta, che sarà inaugurata alla fine della settimana a Rimini. Di questa non vi posso dire granché oggi, ma quando ci vedremo in aprile saprò cosa contiene.

La mostra di stasera è quella dedicata - ne hanno parlato tutti quindi già certamente saprete di cosa sto per parlare - alla collezione Giustiniani; è stata inaugurata a Roma mi pare il 25 del mese scorso in Palazzo Giustiniani, e ha un brutto sottotitolo, "toccar con mano i capolavori una collezione del Seicento", che tuttavia trae ispirazione da un quadro bellissimo, scelto per la copertina del catalogo e per il manifesto, appeso ovunque: "L'incredulità di Tommaso" di Caravaggio. La mostra è - o meglio dovrebbe essere - centrata sulla figura di due collezionisti, il marchese Vincenzo Giustiniani e suo fratello, il cardinale Benedetto; il primo morì nel 1637, il cardinale invece, di dieci anni più anziano, morì nel 1621. La loro vicenda è piuttosto intricata: di Vincenzo si sapeva molto, essendo stati pubblicati gli inventari integrali della raccolta già negli anni '50; di Benedetto invece girava un po' il nome tra le righe della storia di Roma, ma circa la sua attività di collezionista non si avevano grandi notizie, fino a quando non furono ritrovati anche i suoi inventari. Il personaggio chiave tra i due, almeno dal punto di vista del collezionismo e del gusto romano, è il marchese Vincenzo. L'inventario del 1638 dà un'idea in dettaglio della sua raccolta, molto vasta anche per la ragione che alla morte del fratello Benedetto, cardinale quindi senza eredi, perlomeno dichiarati, i suoi dipinti vanno ad arricchire il nucleo di Vincenzo, che lascia, come da testamento, una collezione sterminata - non fra le più grandi romane, intendiamoci: quella del cardinale Scipione Borghese, che offre il nucleo fondamentale dell'attuale Galleria Borghese, era molto più ampia ed importante. Nella raccolta Giustiniani in compenso il nucleo dei quadri di Caravaggio è forse il più cospicuo in assoluto tra quelli privati romani seicenteschi: arrivava a contare, compresa l'eredità del fratello, quindici opere, benché non ancora tutte quante riconosciute: all'appello ne mancano direi almeno quattro. In effetti stranamente i quadri di Vincenzo Giustiniani hanno un destino oscuro: alcuni sono stati distrutti, o almeno si suppone, durante la guerra: all'inizio dell'Ottocento erano esposti al museo di Berlino, e durante un incendio conseguente a un bombardamento se ne persero tra i più importanti, come la prima versione del "San Matteo e l'angelo"

che il marchese Giustiniani acquistò dopo che venne rifiutata dalla chiesa di San Luigi dei francesi. Quella del marchese Giustiniani è una delle grandi collezioni romane specialmente per la presenza di sculture classiche che in numero ingentissimo ne accrescevano il pregio.

Devo dire che vale la pena visitare questa mostra, non fosse altro che per la presenza di quadri di Caravaggio non facilmente visibili anche potendo viaggiare: la stessa "Incredulità di Tommaso" è normalmente conservata a Potsdam, un museo minore tedesco succursale del museo di Berlino, aperta soltanto alcuni mesi l'anno; vederselo a distanza ravvicinata coi riflettori, sotto una luce quasi adatta e insieme ad altre opere, sparse non soltanto nei musei germanici, giustifica ampiamente la visita.

La mostra però a mio parere pecca per due ragioni. La prima è che la figura di questi due collezionisti non si staglia per nulla, non emerge, laddove una mostra centrata sull'immagine del collezionista dovrebbe anzitutto caratterizzarlo. E' anche una raccolta complicata: non sempre è così facile ricostruire l'esatta provenienza dei dipinti, tanto più che risultano dalla confluenza di due raccolte, che sulla base degli inventari si riesce a distinguere ma non completamente. La seconda lacuna di questa mostra è l'assenza pressoché totale dei marmi antichi, che invece costituivano il perno quasi assoluto intorno al quale la collezione era nata; dal marchese Vincenzo in particolare i dipinti erano considerati in secondo piano rispetto alle sculture classiche, che amava perché gli parevano vive e vicine alla natura.

Negli anni '20 e '30 del Seicento il clima intellettuale romano è alla ricerca di una cultura antiquaria alla cui luce rinfrancarsi, e tutta l'estetica è all'insegna di quella che verrà teorizzata nel 1672 da Bellori come l' "idea del bello"; il momento del realismo caravaggesco, che rappresenta una meteora, una stagione brevissima, è ormai passato. Ci troviamo in quella fase di passaggio tra il realismo, incastonato in una dimensione molto ristretta nel tempo, le prime avvisaglie del Barocco e invece il diffondersi e l'affermarsi definitivo dell'ideale classico; sono anni molto interessanti, molto di sintesi per certi aspetti, ma che non segnano il momento più drammatico e capitale che invece fu, a mio parere, la stagione tra Cinque e Seicento - quelli tra il 1590 e il 1610 sono gli anni cruciali, sebbene sul piano delle arti figurative le espressioni talvolta non siano all'altezza dei problemi che ad esse sottostanno. E' il momento, tutto teso alla celebrazione del Giubileo del 1600, che vede impegnata la Chiesa in un'azione di risposta alla riforma protestante, dal punto di vista culturale, veramente straordinaria: è tutto un fermento di attività rivolte a quell'affermazione.

La linea del gusto di Vincenzo Giustiniani è tutt'altro che retta - direi come di norma accade riguardo queste collezioni antiche, che per quanto siano specialistiche e si basino su tendenze del gusto consolidate sul piano culturale, con origine quindi in un determinato pensiero, in una determinata filosofia, presentano in realtà un taglio così vario e difforme da non corrispondere a un'indole precisa, da ricercarsi invece quasi tra le righe. Nell'insieme di certe raccolte la figura del collezionista va un po' ricostruita, come un mosaico, per frammenti, e molto spesso alla luce di una forma di contraddizione, a mio parere fondata particolarmente sul principio della compresenza,

pure non conflittuale, di opere a soggetto sacro e opere a soggetto profano. E' stato scritto di recente che c'è una netta distinzione tra i gusti del cardinale Benedetto Giustiniani, che in qualità di ecclesiastico della Curia romana inclinava verso soggetti sacri, e la spiccata predilezione del marchese Vincenzo, più libero, per i soggetti profani. Questo non è vero: si riscontra una mescolanza continua, senza alcuna precisa collocazione dal punto di vista culturale. Il vero problema, francamente un po' disatteso da questa mostra, è capire quale potesse essere il rapporto, sul piano estetico della collezione, fra le sculture classiche e alcuni quadri a Vincenzo contemporanei. Questa era la questione da mettere in luce, e devo dire, vista l'assenza quasi totale di dette sculture - tra l'altro un esemplare che ora vedremo è assolutamente mediocre rispetto a quanto si sa con certezza che allora vi era conservato - che non si coglie affatto questo nesso.

Lo stesso Giustiniani in qualche modo confessa questo rapporto in un testo da sempre considerato di capitale importanza riguardo a Caravaggio; è la *Lettera sulla pittura al signor Teodoro Amideni*, risalente agli anni tra il 1620 e il 1630, di forte contenuto teoretico-estetico, ove il marchese distingue vari modi di dipingere e stila una sorta di classifica degli artisti alla luce dei principi estetici fondamentali. C'è un passo riguardante Caravaggio che il marchese Giustiniani riporta come discorso diretto, in quanto sostiene di averlo udito con le sue orecchie dal pittore stesso: "Caravaggio dissi che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure". E' una dichiarazione, per quanto riportata, con fondamenti di veridicità e che dimostra come l'estetica e il pensiero di Caravaggio, nella sua ricerca naturalistica - per lui si può parlare più di naturalismo che di realismo, del quale manca la componente fondamentale: gli effetti drammatici - tenessero sullo stesso piano di valore il soggetto di fiori e la figura umana, con la medesima curiosità rivolta al reale; non istituiva dunque una gerarchia, appannaggio invece dell'estetica rinascimentale, che delineava gradi molto precisi, in base ai quali tutti i soggetti inanimati erano posti su un piano inferiore rispetto alle figure. Di qui, anche, la distinzione che si è fatta in sede storiografica molto più di recente, nell'Ottocento, tra il quadro "di storia" - che, anche in quanto muoveva gli affetti, era allora investito di una funzione morale - e i soggetti "di genere", cioè non di storia, desunti normalmente dalla vita quotidiana: paesaggi, interni, nature morte..., considerati inferiori. Il testo della lettera è molto più complesso di quanto non sia il brevissimo passaggio che ho letto, sufficiente però a darci una chiara idea di come Vincenzo Giustiniani avesse colto nella poetica di Caravaggio qualcosa che allora era ancora molto misterioso e molto nascosto. Dobbiamo tener presente infatti che il favore tributato a Caravaggio da alcuni contemporanei, che poi diventano suoi mecenati e collezionisti, a cominciare dal cardinale Federico Maria Del Monte, era un favore privo di fondamento concettuale, puramente istintivo, mosso probabilmente dallo stupore che i quadri di Caravaggio creavano di primo acchito per la loro superba qualità e soprattutto per la forza d'urto straordinaria del loro realismo; era molto difficile che potesse spingersi oltre, fino a cogliere ad esempio certi significati di carattere religioso che noi oggi, benché non del tutto, riusciamo ad intendere. Fra i giudizi, peraltro piuttosto rari, almeno quelli espressi pubblicamente e rimasti a stampa, non ne emerge mai uno che vada oltre l'immediata impressione di meraviglia che le opere dovevano suscitare - molto più di quanto accada oggi: non esiste un solo dipinto di Caravaggio che conservi le vernici

originali, sono tutti passati più o meno felicemente per le mani di restauratori o di pulitori; uno dei casi di migliore conservazione è la “Deposizione nel sepolcro” della Pinacoteca Vaticana, un quadro in ottime condizioni, ma non più lo stesso.

I committenti spesso erano colti, come lo stesso Vincenzo, il cardinal Del Monte, i marchesi Mattei, il cardinal Sannesio e quelli che avevano svolto una pura funzione di tramite ordinando a Caravaggio dipinti per un destinatario pubblico, come Laerte Cherubini ed Ermete Cavalletti. Si avvicinavano all’opera di Caravaggio con degli occhi simili ai nostri, più impreparati, ma molto più appagati di quanto possano esserlo oggi i nostri, ai quali è sconosciuto lo splendore di quelle opere al momento in cui venivano consegnate - io immagino sempre il momento in cui Caravaggio appende i suoi quadri agli altari delle chiese o li consegna ai suoi collezionisti privati. Quello del marchese Giustiniani è uno dei casi più spettacolari di stupore non represso: egli è il committente dell’ ”Amore vincitore” (1598 circa), tutto giocato sull’effetto improvviso, anche nella collocazione che il marchese, su consiglio di un pittore fiammingo in stretto rapporto con lui, aveva destinato al quadro all’interno della galleria privata: alla fine del percorso, coperto da un drappo “perché non facesse sfigurare gli altri” - motivazione secondaria perché è molto difficile che un collezionista ammetta che un quadro, benché sia il suo preferito, ne fa sfigurare centinaia d’altri in suo possesso. La verità è che lo stupore era provocato anche dalla nudità flagrante di questo Amore in carne ed ossa. I vari personaggi altolocati, che spesso anche dall’estero - Vincenzo, genovese, aveva nel sangue l’apertura al mare e per questioni di denaro intratteneva rapporti con le Fiandre e con l’Oriente latino - venivano a visitare la raccolta, quando allo scoprirsi del sipario sbucava l’Amore vincitore con quell’aria così canzonatoria non potevano che, nel migliore dei casi, soffocare un riso in gola. Dobbiamo riportarci veramente in quel tempo: allora molte cose si capiscono e molte altre appaiono invece più complesse di quanto non sembrino al momento.

Io non nutro personalmente molta simpatia per Vincenzo Giustiniani; nessuno dei committenti di Caravaggio è simpatico tranne forse uno, Laerte Cherubini, per due ragioni molto semplici: anzitutto non apparteneva all’alta aristocrazia romana ma alla borghesia, e poi gli succede un fattaccio tremendo: va dal più celebre pittore di Roma, quindi d’Europa, e gli commissiona un quadro per la chiesa di Santa Maria della Scala in Trastevere, per farne dono ai “buoni padri”, i carmelitani scalzi, ordine di clausura. Per la “Morte della Vergine” spende nel 1601 quattrocento scudi; Caravaggio per varie ragioni era molto impegnato, poi insomma non era precisissimo nelle consegne: di fatto l’opera viene consegnato probabilmente quattro-cinque anni dopo - sul piano stilistico almeno si pone dopo quella data fatidica. Credo che il povero Laerte si sia mangiato altro che le mani. I “buoni padri” non se ne erano accorti, ma qualcuno si incaricò di strombazzar loro nelle orecchie che avevano messo in chiesa un quadro scandaloso; allora trafelati prendono questa tela alta almeno quattro metri, la tolgono dall’altare e non sapendo che farne la mettono in vendita, nel 1607. Vi passarono davanti vari acquirenti, ma in casa non potevano prenderselo, sarebbe occorso come minimo un palazzo alla Giustiniani, e poi ormai viaggiava la voce che il dipinto fosse scandaloso - qualche mese prima oltretutto Caravaggio se l’era data a gambe da Roma dopo aver ucciso una persona; insomma

era merce che scottava, e il povero Cherubini immagino che faccia abbia fatto perché poi il ricavo non è tornato a lui; la pala fu venduta a 270 scudi, meno di quanto era stata pagata, dopo varie trattative - in più qualcuno aveva tentato di fare i soliti scherzi mandando un compratore che offrisse 220 scudi così da batterlo e spenderne solo 230. Alla fine l'acquistò il duca Vincenzo I Gonzaga, che lo portò a Mantova per 270 scudi, grazie a Rubens che l'aveva avvertito di quanto ne valesse la pena. La mia immaginazione va a Laerte che aveva speso il denaro, scelto e donato il dipinto e si vede i carmelitani con le mani nei capelli, "ma cosa ci hai regalato?" oltretutto due anni dopo averlo posto sull'altare, altra fatto curioso: è stato tutto un gran trambusto. Ecco però la ragione fondamentale: tutto questo avviene in ritardo rispetto ai tempi storici, perché nel frattempo l'astro di Caravaggio stava declinando: se fosse stato ancora sulla cresta dell'onda come un tempo non sarebbe successo.

Gli altri committenti sono tutti uno più antipatico dell'altro: il cardinal Del Monte, tanto devoto a San Filippo Neri ma col suo bravo gabinetto alchemico; i marchesi Mattei, due fratelli stranissimi dei quali non si riusciva bene a capire quali fossero le scelte; il marchese Giustiniani, che potremmo anche vedere in volto, guardate che pallore; era di famiglia straricca, in possesso di uno dei più ingenti patrimoni romani dell'epoca, che forse nessuno arrivava ad eguagliare, ereditato principalmente dal padre, un abilissimo banchiere genovese che aveva comprato varie isole nell'Oriente latino e sovvenzionava i grandi traffici marittimi; quando i turchi gli sottrassero un'intera isola non ne risentì minimamente. Tutto finì nelle mani di Vincenzo - il fratello era cardinale - che diventa uno dei grandi banchieri del papa. Dobbiamo immaginarci una Roma, quella di Clemente VIII, predecessore di Paolo V Borghese, di una potenza assoluta: il primo decennio del Seicento è per Roma una stagione di straordinario splendore, anche dal punto di vista economico ritorna ad essere un po' il centro dell'Europa per varie contingenze, fra cui il rinnovato potere politico; essere i banchieri del pontefice in quegli anni significava guadagnare moltissimo.

Vincenzo come personaggio è certamente singolare e dotato di una notevole cultura, come emerge dalla sopraccitata *Lettera sulla pittura*: "Quinto modo [nella scala delle maniere, dei modi di dipingere associati ai loro corrispondenti valori, dal più basso al più elevato], il saper ritrarre fiori ed altre cose minute, nel che due cose particolarmente si richiedono: la prima che il pittore sappia di lunga mano maneggiare i colori che effetto fanno per poter arrivare al disegno vario dalle molte posizioni"; "duodecimo [che è il grado più alto] è il modo di dipingere come si dice di maniera: cioè che il pittore, con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare forma in pittura quel che ha nella fantasia, così in teste o figure intiere o qualsivoglia altra cosa con buona invenzione di disegno". L'acuta intuizione di Vincenzo individua la perfezione nel "dipignere di maniera e con l'esempio davanti del naturale che così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe noti al mondo e ai tempi nostri Caravaggio, Carracci, Guido Reni". Significa riuscire a coniugare il modo di dipingere di maniera, quindi libero, e il modello; trovare una forma di fusione tra un certa idealizzazione e un certo naturalismo - percezione che non colse nemmeno il Bionni, pure persona di lucidità straordinaria, che vivendo qualche decennio più tardi aveva dalla sua un tempo maggiore per capire certi fatti del passato. E' un punto di passaggio davvero importante per l'estetica di

quegli anni, che verrà sviluppato teoreticamente molto più tardi: è l'approdo cui Bellori vuole arrivare nella sua teorizzazione dell'idea del bello come imitazione della natura, intesa però come emendata, scelta, purificata attraverso un ideale di bellezza che non è quello che immediatamente si trova in natura, bensì quello che soltanto gli antichi, e in età moderna Raffaello, erano riusciti a realizzare. Caravaggio non rientra più, nella mente del Bellori, nel novero dei pittori che sono stati in grado di offrire tale idea del bello; per Vincenzo Giustiniani invece sì. Quello che io trovo veramente carente di questa mostra dal punto di vista critico è che non si è messo a tema tale particolare modo di fondere i due principi: lo si sarebbe potuto fare soltanto alla luce di un confronto ravvicinato tra le sculture classiche della collezione e i dipinti di Caravaggio. Quello che Vincenzo Giustiniani apprezza in Caravaggio non è tanto il suo realismo, che semmai lo stupiva con forza e piacevolmente, o il talento tecnico; è invece una certa verità di questo realismo, che in qualche modo poteva ritrovare nell'assoluta perfezione formale delle sculture classiche. Se noi infatti pensiamo alla scultura antica, liberata dell'eccesso di idealizzazione che molto spesso presenta, rimangono delle figure in carne ed ossa: è forse il tipo di rapporto che poteva essere alla radice della questione del gusto di Vincenzo Giustiniani. Come si può documentare senza sculture antiche tranne una orrenda tutta rilavorata nel Seicento che farebbe orrore se collocata nel boudoir di un sarto fiorentino?

Il rapporto con Vincenzo Giustiniani inizia presto, non c'è una data precisa ma ce lo dice questo dipinto, "Il suonatore di liuto" dell'Ermitage, eseguito da Caravaggio per il marchese probabilmente senza passaggi intermedi: è un quadro giovanile oggi collocato tra il 1597 e il 1598, il che significa che il rapporto si salda già prima del 1600. La scoperta di Caravaggio da parte del marchese non è successiva ai grandi fasti dei dipinti pubblici posteriori al 1600, cioè a San Luigi dei francesi: l'aveva conosciuto quando era nello stretto giro del cardinal Del Monte, probabilmente fu quest'ultimo a farglielo incontrare - non è simpatico ma non è neppure uno di quei mecenati possessivi che vogliono tutto per sé. Se l'era portato a casa proprio fisicamente: l'aveva alloggiato in una stanza di palazzo Madama, dove viveva, e dove ne succedevano di tutti colori. Si è scoperto un fitto carteggio, pubblicato tre anni fa, tra il medico ufficiale di molti prelati - compreso il cardinal Del Monte, che va anche a trovare Caravaggio a casa sua una volta che era ammalato - che poi diventerà addirittura l'archiatra di Urbano VIII, e Mancini, un collezionista senese, gran trafficone, un uomo vivacissimo e molto intelligente, con un pelo sullo stomaco da avvolgere l'intero Colosseo. Vi si dice espressamente che il guardarobiere del cardinal Del Monte si faceva pagare sottobanco non molto, sui sette-otto scudi, da dei pittori che volevano copiare in assenza del prelato gli originali di Caravaggio della collezione. Questa notizia è importantissima: guarda caso molte delle copie circolanti oggi (alcune delle quali poi spacciate per originali) sono proprio di quadri della raccolta del cardinal Del Monte; fanno parte infatti di questa produzione seriale ad opera di pittori credo degnissimi di rispetto i quali davano questi pochi scudi al guardarobiere per poter essere lasciati in pace a copiare mentre Sua Eminenza era occupata. Si apre tutto un mercato sotterraneo a partire dagli anni in cui la fama di Caravaggio tocca certe vette, mentre prima nessuno lo voleva. Sempre in questo carteggio si dice del quadro della *Buona ventura*, probabilmente quello stesso

conservato ai Musei Capitolini, per il quale Caravaggio fece fatica a ottenere, quand'era un assoluto sconosciuto, otto scudi, mentre nel 1613, tre anni dopo la morte, era un quadro trattabile tra i 250 e i 300 scudi, cinquanta volte tanto: il mercato era completamente impazzito, perché tranne queste enormi pale d'altare, considerate in qualche modo illatrici chissà per quale motivo, i quadri di Caravaggio non si trovavano più, mentre in compenso si moltiplicavano le copie.

“Suonatore di liuto” (Caravaggio)

E' uno dei quadri più belli, ove come vedete si incarna il detto di Caravaggio della lettera di cui sopra: il vaso di fiori si trova sullo stesso piano prospettico, oltreché di valore dal punto di vista concettuale, della figura; direi che è il manifesto che dà la prova assoluta di queste parole.

“Amore vincitore” (Caravaggio)

A grandezza più che naturale, ancora oggi in ottime condizioni, chissà cosa doveva essere allora - esattamente come vedere uno in carne ed ossa, quello doveva essere lo scopo. E' l'unico quadro certo posteriore al 1600 di soggetto profano, nemmeno le fonti ne citano altri, all'infuori di un “Amor sacro e amor profano”, dal valore allegorico, non ancora ritrovato. Quest'allegoria, il cui significato è controverso, è però profana fino in fondo: Amore è totalmente privato della sua divinità, portato ad un livello del tutto terreno; nemmeno un'ombra di allusione sacrale, anche perché era sotto spinta di committenza - è forse il quadro che rivela l'indole un po' più segreta di questo Vincenzo Giustiniani. Questo Amore così sfrontato e divertito è probabilmente allegoria di un'ecloga di Virgilio, *amor vincit omnia*: infatti calpesta come fosse ciarpame tutti questi oggetti, simboli di inclinazioni culturali, di arti che pure procurano agli uomini fama e onori: ci sono strumenti musicali, elementi attinenti alla geometria, all'astronomia - tutte quelle arti che si sa erano padroneggiate dal poliedrico Vincenzo Giustiniani; ecco che l'amore vince tutto, anche le attività nelle quali uno riesce di più ad esprimere la propria vena creativa. Il verso dell'ecloga prosegue con *et nos cedamus Amori*: è anche personalizzato questo vincere, è strana quest'allusione in cui c'è qualcosa di un po' ambiguo, di misterioso - è un quadro veramente molto privato, chissà com'era fatto questo marchese Giustiniani fino in fondo.

“Ratto di Ganimede” (ignoto artista nordico)

Uno strano dipinto di sua proprietà è un “Ratto di Ganimede” di un pittore fiammingo di cui non si conosce con sicurezza l'identità. La forte, dichiarata profanità di simili opere non impediva al marchese Giustiniani di apprezzare quadri invece profondamente sacri.

“Incoronazione di spine” (Caravaggio)

Qualcuno mette in dubbio l'autografia di Caravaggio per “L'incoronazione di spine”, ma in modo assolutamente folle. Caravaggio è un pittore di straordinarie, geniali idee: su quello non cede mai, anche nelle opere apparentemente più trasandate l'idea è sempre frutto di un'esplosione mentale, nella sua immediatezza e nella sua assoluta mancanza di intellettualismo. Anche quest'opera ha effettivamente tutti i caratteri

della straordinaria invenzione; eppure dal punto di vista pittorico ci sono delle evidenti durezze: guardate ad esempio la camicia di questo sgherro sulla destra, presenta alcune ombreggiature molto pesanti e certi tratti invece estremamente metallici. Ciò non è sufficiente per non ritenerlo autografo, assolutamente; si tratta inoltre di un'opera con tutte le carte in regola, addirittura dal punto di vista documentario.

“Madonna dei pellegrini” (Caravaggio)

Così è anche per la “Madonna dei pellegrini”, che ho visto durante il restauro, tra l'altro nella fase peggiore, quando era completamente sverniciata dalle vecchie ridipinture, sul ponteggio - grande emozione: i quadri diventano più familiari, si possono anche toccare; se uno riporta la mente all'istante in cui l'autore aveva in mano colori e pennelli la vicinanza diventa molto più stretta, anche in senso affettivo. Al vederlo così denudato tutti credevano che in almeno due punti, in particolare il piede rovesciato della Vergine e la mano del Bambino, che ha parti che sembrano fatte di seta mentre questa mano pare un moncherino appiccicato, si trattasse di ridipinture: assolutamente no, quella è pittura originale. Nel dipinto ci sono flagranti errori; io credo che lo facesse apposta, perché “poteva permetterselo”: certo non era incapace di dipingere, era anzi un mostro di bravura, di talento - in quei momenti probabilmente lo faceva per dire “To', pigliati il quadro ma tieni anche l'errore”: bizzarrie di questo genere come si fa a spiegarsele? Nel complesso di una figurazione che brilla di sintesi un dettaglio di imperfezione non può essere l'indizio né tantomeno la prova sufficiente per cancellare l'autografia di Caravaggio: è un personaggio troppo gigantesco e imprevedibile per essere messo sotto la cappa di vetro come fosse un insetto in formalina.

“Cristo Portacroce” (Michelangelo)

Si racconta che sotto lo scalpello di Michelangelo all'opera affiorò nel marmo una venatura nera, proprio all'altezza della fronte, sicché dovette scartare il blocco. Ciò accadeva due anni dopo il completamento della volta della Sistina, verso il 1514 - in quel momento era il divo assoluto: avesse anche piantato un chiodo nel muro, la polvere che se ne fosse staccata sarebbe stata subito raccolta e messa sotto vetro. Questo marmo soltanto sbizzato già costituiva un'opera d'arte che qualcuno recuperò. La versione “buona” è a Roma in Santa Maria sopra Minerva.

Ci fu una mostra stupenda, fra le più belle che siano state aperte in Italia, quattro o cinque anni fa, a Palazzo Ruspoli; mostra difficile, colta, specialistica, dedicata al restauro antiquario delle sculture classiche, eseguito, talvolta con risultati superiori agli originali, da grandi scultori come Bernini. In questo caso è molto probabile che le parti completate o quantomeno avviate dal maestro siano soltanto marginali, e che il resto di questa scultura sia frutto di una lavorazione posteriore, probabilmente seicentesca, di autore ignoto.

Dopo l'acquisto da parte del marchese Vincenzo Giustiniani se ne persero le tracce; in occasione della mostra è stata non proprio scoperta ma comunque studiata, ed è uno degli oggetti più interessanti esposti, anche a prima vista sembra veramente un formaggino - d'altronde neppure il marchese poteva procurarsi Michelangelo in quegli anni.

”Paesaggio fluviale con castello e ponte” (Annibale Carracci)

Ecco uno stupendo paesaggio di Annibale Carracci, annoverato da Giustiniani tra i pittori di prima classe, dunque del “dodicesimo modo”. Annibale è grande per i paesaggi, molto significativi inoltre del nascente ideale classico, quanto al taglio, all'impostazione, alle trasparenze e al senso un po' elegiaco che li pervade - prefigurazione di un gusto che conoscerà diffusione venti, trent'anni dopo di lui.

“Fauno” (Baccio Bandinelli)

Fra le sculture esposte c'è un “Fauno” attribuito ad un scultore a me molto simpatico, Baccio Bandinelli, del quale forse conoscerete quella scultura immensa, quell'ammasso di muscolacci terribili - una delle sculture più brutte ma anche più spettacolari e simpatiche e a modo loro poetiche esposte in Italia, il cosiddetto “Biancone”, a Firenze in Piazza della Signoria. E' un personaggio veramente interessante, bisogna leggere la sua nelle “Vite” di Vasari: si era preso come la briga di mantenere perpetua la memoria di Michelangelo cercando di imitarlo, non tanto con vero spirito di emulazione quanto di conservazione di lui, era devoto a Michelangelo, tra l'altro ancora vivente. Questo aveva scatenato un putiferio; stranamente Cosimo I de' Medici e soprattutto sua moglie Eleonora lo sostenevano moltissimo, mentre aveva tutti gli altri contro, tutti con accese invidie - effettivamente non è un grande scultore, eppure riceveva importanti commissioni. Doveva essere burbanzoso, Baccio: continuavano a ingiuriarlo e lui si difendeva offendendo tutti, poi faceva quasi a botte con Benvenuto Cellini per una questione che a momenti finisce nel sangue.

Tenere presso di sé una testa di fauno di Baccio Bandinelli è ancora una riprova del fatto che la linea del gusto dei collezionisti, soprattutto nel Seicento, è estremamente mossa - e però che lo si documenti se si dà questo titolo a una mostra.

Questo è un libro del 1638 di un certo François Perrier, un grande repertorio di immagini di sculture classiche. Sulla sovraccoperta c'è questa incisione che fa capire come in un certo senso soltanto la riproduzione (affidata allora a delle stampe anche piuttosto belle) delle sculture classiche ne garantisce la sopravvivenza contro il tempo che le divora - a me piace molto vedere questo vecchiccio che è il tempo che sta mangiandosi la statua. Come è strana però...è un mondo molto intellettuale, mi è più simpatica l'epoca precedente, anche molto più drammatica dal punto di vista degli scontri ideologici; qua ormai si è tutto quanto un po' assestato, è una stagione più consolidata, non ha quelle forme di espressione brutale e di scontro che invece avevano permesso a Caravaggio di esprimersi - non si sarebbe trovato a suo agio in uno stato di cose diverso da quei vent'anni di passaggio tra Cinque e Seicento.

Hestia Giustiniani (copia romana di un originale in bronzo risalente al 470-60 a.C.)

Questa scultura credo risalga al II secolo, benché sia rimaneggiata nel volto; ora appartiene alla collezione romana privata di sculture classiche più grande del mondo (evidentemente è l'unica che hanno prestato). E' una figura slanciata, di una certa altezza; quando l'ho vista dal vero mi ha fatto l'impressione di una telefonista della Gestapo, ha una rigidità di tratti talmente germanica... come fa il povero spettatore

a capire che l'apprezzamento del Giustiniani nei confronti di Caravaggio era anche alimentato, come abbiamo visto, dal fatto che ritrovava in lui quel tipo di perfezione naturalistica delle sculture classiche, se lo si pone di fronte all'Hestia Giustiniani?

“Cena in Emmaus” (Nicolas Régnier)

Tra i meriti del marchese è quello di collezionare i pittori caravaggeschi, dunque a lui contemporanei, in una perfezione di tempi e di aggiornamenti notevole. Régnier è un pittore minore, autore però di questo stupendo quadro che penso sia il suo capolavoro assoluto di soggetto sacro. Di nuovo vedete che la mistura delle preferenze è una regola costante.

“Cristo davanti a Caifa” (Gerrit van Honthorst)

E' un capolavoro che credo Giustiniani abbia scelto perché amava gli effetti di luce, come si evince dai dipinti che possedeva di un geniale pittore genovese della seconda metà del Cinquecento, Luca Cambiaso, uno dei primi a studiare gli effetti di luce con dei precorriti rispetto alla pittura fiamminga, quella che li sviluppa di più. E' un quadro di forte carica devozionale, appartenuto al marchese Vincenzo.

“La liberazione di San Pietro dal carcere” (Gerrit van Honthorst)

Dopo Caravaggio questo è il quadro più bello della mostra. E' un altro dipinto dello stesso Honthorst, nativo di Utrecht, che dal nord Europa viene a Roma e fa il pieno di Caravaggismo, se così si può dire. Questo arriva ad essere veramente nuovo dal punto di vista compositivo, con la comparsa dell'angelo, un gorgo di luce dietro le spalle. Era di proprietà del cardinale Benedetto, che condivideva col fratello l'apprezzamento per questo autore.

“Amor sacro e Amor profano” (Giovanni Baglione)

Molto più profano che sacro a mio avviso, è quasi identico all'altra versione, anch'essa in possesso del cardinale Benedetto. Ha una certa importanza perché Giovanni Baglione, da questo dipinto, il testimone più deciso e concreto, cambiò improvvisamente rotta: partito da uno stile ancora ridondante, decisamente tardo-cinquecentesco e manieristico - si era formato nei cantieri di Clemente VIII, a San Giovanni in Laterano e alla biblioteca Sistina all'inizio degli anni '90 del '500 - improvvisamente, senza volerlo confessare benché diventi manifesto nelle sue opere, subì la folgorazione caravaggesca. Caravaggio lo detesta, perché si sente tallonato da un imitatore che oltretutto gli aveva intentato un processo per diffamazione: nel 1603 Baglione denuncia Caravaggio e un gruppo di suoi scapestrati amici per aver diffuso dei libelli ingiuriosi contro di lui; questi negano, ma probabilmente erano stati proprio loro. I testi si conoscono, sono come delle poesie goliardiche con un po' di parolacce; ma tra artisti a quell'epoca figuriamoci, giravano le coltellate. Ci sono elementi ancora in ritardo, come una certa disorganizzazione compositiva, o qualcosa di meccanico in queste figure; però in altri punti lo studio della luce, così epidermica e costruita per effetti chiaroscurali, è proprio tratto da Caravaggio, che non può soffrire questo pittore, oltretutto sostenuto da un certo favore pubblico che gli procurava incarichi importanti, pur essendo ovviamente a lui inferiore.

“San Gerolamo penitente” (Caravaggio)

Di Benedetto Giustiniani, oggi è presso Barcellona, al monastero di Montserrat; è una delle versioni più meditative del tema, che Caravaggio tratta almeno tre volte. L'ultimo e più bello di tutti è quello realizzato per Scipione Borghese nel 1605 che ora è alla Borghese, “San Gerolamo scrivente”.

“L'incredulità di San Tommaso” (Caravaggio)

Finalmente si può vedere bene da vicino! E' una tela straordinaria, non soltanto per come è dipinta - direi che dal punto di vista del tratto e della grammatica non è il miglior quadro di Caravaggio, ce n'è di più belli - ma l'idea è una cosa dell'altro mondo, nel vero senso della parola. E' stato l'epicentro, la miccia di un dibattito furibondo ancora in corso che ha dato il titolo al saggio di Ferdinando Bologna, “L'incredulità di Caravaggio”, la cui tesi è che in qualche modo qui l'attenzione realistica abbia già in sé i germi di un'indagine di tipo scienziato, dati gli inizi della nuova scienza di cui Caravaggio risente; e che il gesto così concreto di Tommaso sia non la prova di un'umanizzazione del sacro - quale è fino in fondo, perché di più testuale, di più evangelico di questo dipinto non ne esiste uno in tutta la storia della pittura moderna - bensì la rappresentazione dell'incredulità non tanto di Tommaso quanto del pittore stesso. Il quadro, dal punto di vista dell'idea, del taglio, è uno dei più geniali dell'intero Seicento europeo: il gruppo degli apostoli è straordinario, si costruisce con un senso plastico, scultoreo in cui tutti sono protesi nel gesto di aguzzare lo sguardo verso quello che sta facendo Tommaso; geniale poi l'idea della mano di Cristo che guida quella di Tommaso. Vi è insomma qualcosa di profondamente umano, quasi al limite della capacità di accettazione da parte del pubblico; non è un quadro “simpatico”, è troppo forte - rivela una volta di più come per Caravaggio il problema religioso si imposti sempre come diretto confronto con la figura di Cristo. Tutte le volte che Cristo può essere rappresentato in carne ed ossa, dato il soggetto stesso che incita a farlo, Caravaggio in qualche modo dichiara la sua religiosità, che si esplica come rapporto conflittuale, questo sì; ma non perché neghi sulla base di un'incredulità, bensì in quanto cerca sulla base di una fede da provarsi, come se dicesse: non mi basta credere per sentito dire, io voglio toccare.

