



Francesco Leone

Jacques-Louis David  
Autoritratto, 1791  
(particolare fig. 6)

## Natura e antico.

### La parziale riscoperta di Caravaggio tra secondo Settecento e prima metà dell'Ottocento

L'astro del Merisi si eclissò intorno alla metà del Seicento, quando le licenze barocche da un lato e il rigore dell'idealismo classicista dall'altro riuscirono a debellare la piaga europea del naturalismo caravaggesco. Se si esclude il giudizio negativo di Bellori (1672) e poco altro, non si può però dire – o comunque non in modo così univoco – che dal tardo Seicento in poi la pittura di Michelangelo Merisi sia stata colpita da sfortuna, nell'accezione che noi storici dell'arte attribuiamo a questo termine in cui nulla c'entra la buona o la cattiva sorte. La sfortuna nel mondo della storia dell'arte presuppone un'avversione, un giudizio critico ostile. Piuttosto nel caso di Caravaggio si può parlare, forse più correttamente, di un lungo e silenzioso disinteresse – salvo poche voci e soprattutto il caso eccezionale della *Deposizione* vaticana – da parte di artisti, storici e critici che si sono susseguiti tra Sette e Ottocento.

Per far riemergere dalle tenebre dell'oblio questo sommo artista si dovettero allora attendere gli inizi del XX secolo e – eccezion fatta per qualche sporadica avvisaglia di poco precedente<sup>1</sup> – l'avvento di un altro astro, quello di Roberto Longhi. Tuttavia, per quanto non troppo diffusa, una certa, concreta attenzione per l'arte di Caravaggio si può già circoscrivere nella seconda metà del XVIII secolo. Paradossalmente proprio quando le arti europee stavano convertendosi all'estetica neoclassica incentrata su bello ideale, ricorso agli antichi e natura emendata secondo una poetica diametralmente opposta, almeno in apparenza, al naturalismo di Caravaggio. In realtà questo interesse per il Merisi e per la pittura caravaggista si iscriveva in una più ampia azione programmatica di rinnovamento della pittura di storia in cui il verbo caravaggesco, fondato sul vero naturale ma anche sulla tradizione degli an-

tichi, poteva funzionare come antidoto contro i perduranti stilemi barocchi e gli artifici della cultura figurativa *rocaille*.

Il personaggio dell'antieroe senza regole cucitogli addosso da Giovanni Baglione nella biografia del 1642<sup>2</sup> e il giudizio in buona sostanza negativo espresso da Bellori nel 1672<sup>3</sup>, per il quale l'"ingegno torbido e contenzioso" dell'uomo aveva inevitabilmente determinato il cattivo lavoro dell'artista (esattamente all'opposto dell'eroe Annibale Carracci), certo non aiutavano a recuperare in modo oggettivo il valore reale della pittura di Caravaggio. Alimentavano piuttosto tutti quei miti negativi sul personaggio – nelle cui valutazioni l'etica prevale sull'estetica – che ancora oggi si fa fatica a estirpare, anche perché proprio di essi si giova la macchina mediatica che ruota attorno a Caravaggio.

È significativo che ancora nel 1797 un critico di grande spessore come Francesco Milizia, sempre autonomo nei giudizi e mai banale, non riusciva a far di meglio che riportare senza vaglio critico tutti quei luoghi comuni che allora pesavano ancora sulla giusta lettura della pittura e della figura di Caravaggio: "non volle studiare nè l'antico, nè il moderno, nè la natura"; "le sue ombre risultarono d'un nero terribile, terribile contrasto di ombre e di lumi, figure orrende e ignobili. Per questo terribilio egli fece fortuna. Non fece mai scelta di cosa alcuna"; "fece una setta, che infettò Valentino, Guercino, e fin il soave Guido. Vano, geloso, insociabile, manesco, sfidò a duello il d'Arpino [...]. Disfidò anche il Carracci, il quale gli uscì incontro con un pennello tutto intinto di colore". E infine: "Uomo detestabile in morale e in pittura"<sup>4</sup>.

Eppure soltanto un anno prima una voce fuori dal coro nella lettura di Caravaggio si era levata. Luigi Lanzi, padre fondatore della moder-

na storia dell'arte, aveva accantonato i pregiudizi sull'uomo e aveva partorito un giudizio, per certi versi esemplare, sul Merisi pittore di cui vale la pena di trascrivere un ampio stralcio:

“Michelangiolo Amerighi o Morigi da Caravaggio è memorabile in quest'epoca, in quanto richiamò la pittura dalla maniera alla verità, così nelle forme che ritraeva sempre dal naturale, come nel colorito che, dato quasi bando a' cinabri e agli azzurri, compose di poche, ma vere tinte alla giorgionesca. Quindi Annibale diceva in sua lode che costui macinava carne; e il Guercino e Guido assai l'ammirarono e profittarono de' suoi esempi. Incamminato nell'arte in Milano, e di là ito in Venezia per istudiare in Giorgione, tenne da principio quel moderato ombrare che appreso avea da quel sommo artefice; del quale stile restano alcune opere del Caravaggio che sono le sue più pregiate. Di poi scorto dal suo naturale torbido e tetro, diedesi a rappresentare gli oggetti con pochissima luce, caricando fieramente gli scuri. Sembra che le figure abitino in un carcere illuminato da scarso lume e preso da alto. Così i fondi son sempre tetri, e gli attori posano in un sol piano, né v'è quasi degradazione ne' suoi dipinti: e nondimeno essi incantano pel grand'effetto che risulta da quel contrasto di luce e d'ombra. Non è da cercare in lui correzione di disegno né elezione di bellezza. Egli ridevasi delle altrui specolazioni per nobilitare un'aria di volto, o per rintracciare un bel panneggiato, o per imitare una statua greca: il suo bello era qualunque vero”<sup>5</sup>.

Intanto nel corso del Settecento il mercato stava riscoprendo Caravaggio. Gli agenti artistici che battevano Roma nella seconda metà del secolo in caccia di capolavori da esportare, soprattutto inglesi come Thomas Jenkins e Gavin Hamilton, avviarono su Merisi e i suoi epigoni, tra originali e copie, un commercio di una qualche entità con l'Inghilterra<sup>6</sup>. In Gran Bretagna questo, insieme alla circolazione di nuove stampe di traduzione e appunto ad alcune copie inviate da Roma, non fu senza ricadute nella fucina dell'arte contemporanea. Un caso emblematico è quello di Joseph

Wright of Derby. In alcuni suoi dipinti, come la *Lezione di filosofia sul planetario* ultimata nel 1766 (fig. 1), quindi a una data molto precoce, il pittore derivava da Caravaggio l'intensità drammatica dei chiaroscuri, la poetica dei lumi artificiali ma anche alcune precise soluzioni compositive.

Se questo fu un caso piuttosto isolato in Inghilterra, più avvezza a confrontarsi con Rubens e Van Dyck, nella seconda metà del Settecento una più diffusa e costante attenzione per l'arte di Merisi si può invece registrare tra gli artisti francesi. In realtà fino all'avvento di Jacques-Louis David, il cui costante e cospicuo interesse per tutta l'arte di Caravaggio (e comunque di tutta quella che egli poté studiare a Roma) implicherà ricadute notevoli sulla sua pittura, la riscoperta di Caravaggio riguardò quasi esclusivamente la *Deposizione* di Santa Maria in Vallicella; l'opera di Merisi più popolare e celebrata, considerata dai pittori tra gli esempi “classici” e più esemplari della scuola romana. Basti pensare che nel 1836 i primi regolamenti della nuova Pinacoteca Vaticana inserirono il dipinto tra le opere simbolo del nuovo museo che dal quel momento in poi non avrebbero più potuto essere copiate nella stessa dimensione dell'originale. Insieme a Caravaggio entravano in questa restrizione i capolavori celebri di Raffaello, la *Comunione di san Girolamo* di Domenichino e gli affreschi delle Stanze e delle Logge<sup>7</sup>.

Del resto tra tutti i dipinti di Caravaggio la *Deposizione* della Chiesa Nuova era quello in cui così evidente era la catena di riferimenti alla tradizione da permetterne, dividendolo dal resto della produzione “naturalista” del pittore, il totale recupero da parte della critica classicista così da decretarne tra Sei e Settecento una fortuna che non si era mai interrotta. Caravaggio aveva guardato modelli aulici: la statuaria antica (il gruppo del *Pasquino* e alcuni rilievi romani, come una scena con la morte di Meleagro raffigurata su un sarcofago allora in collezione Borghese), Raffaello (la *Deposizione* Borghese) e Michelangelo (la *Pietà* di San Pietro in Vaticano e la *Pietà Bandini* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze). E anche i suoi detrattori seicenteschi non avevano potuto fare a meno di apprezzare la *Deposizione*. Baglione in termini obliqui e impersonali: “e questa dicono che sia la migliore di lui”<sup>8</sup>; Bellori con un giudizio più diretto: “Ben trà le migliori

1. Joseph Wright of Derby  
*Lezione di filosofia sul planetario*,  
1764-1766  
Derby, Museums and Art Gallery



opere, che uscissero dal pennello di Michele si tiene meritatamente in istima la *Deposizione* di Christo”<sup>9</sup>. E lo stesso Lanzi tra le opere di Caravaggio definiva “ottima” “il Deposto di Croce alla Vallicella, che ivi al ridente di Baroccio e al soave di Guido, che sono in altri altari, fa un contrapposto meraviglioso”<sup>10</sup>.

Per i giovani artisti francesi che intendevano in qualche modo emanciparsi dalla voga rococò, dal perdurare delle forme barocche, dalla pittura costruita dei Salon avviando un rinnovamento della pittura di storia fondato su un ideale estetico più aderente al vero anche Caravaggio, appunto quello “classico” della *Deposizione*, poteva essere uno strumento di affrancamento, un modello cui ispirarsi al pari di Raffaello, Guido Reni o Guercino. Se in Francia, negli stessi anni, Joseph-Marie Vien, il futuro maestro di David che aveva risieduto a Roma dal 1744 al 1750, individuava nel naturalismo dei caravaggisti una delle strade per uscire dalle maniere Luigi XV e per poter così tornare al vero di natura (fig. 2), a Roma, in qualità di direttore de l'Académie de France, Charles-Joseph Natoire decise sul finire del 1757, in quest'ottica di innovazione e di riforma in termini pedagogici dell'insegnamento accademi-

co, di far copiare la *Deposizione* di Caravaggio a Nicolas-Guy Brenet, allora giovane *pensionnaire* romano dell'istituzione francese. Ogni *pensionnaire* dell'Académie era infatti tenuto durante il suo quadriennale tirocinio romano a dipingere la copia di un quadro celebre che si trovava in Italia. Il dipinto, inviato a Parigi, sarebbe andato ad arricchire le collezioni reali francesi. I fatti che riguardano la copia della *Deposizione* di Caravaggio sono tutti ricostruibili grazie alle lettere contenute nell'enorme *Correspondance* che i direttori dell'Académie de France a Roma intrattenevano con il *surintendant des bâtiments* a Parigi (una sorta di ministro della Cultura di allora), pubblicata da Anatole de Montaiglon e Jules Guiffrey tra il 1887 e il 1908 per gli anni che vanno dal 1666 al 1797 e da Marcel Bonnaire tra il 1937 e il 1943 per gli anni che vanno dal 1797 al 1810.

Della sua decisione di far copiare la *Deposizione* della Vallicella, Natoire diede comunicazione a Parigi al marchese di Marigny, allora appunto *surintendant des bâtiments*, il 2 novembre 1757<sup>11</sup>. Considerandone le personali inclinazioni estetiche e magari qualche acerbità di giovane artista, Natoire riteneva che Brenet si sarebbe giovato della lezione di Caravaggio nel suo percorso di forma-



2. Joseph-Marie Vien  
San Girolamo addormentato, 1751  
Reims, Musée des Beaux-Arts

zione, così come Charles Monnet e Jean-Honoré Fragonard, gli altri due *pensionnaires*, sarebbero cresciuti per le stesse ragioni copiando rispettivamente *Anania ridà la vista a San Paolo* di Pietro da Cortona e il *San Michele arcangelo* di Guido Reni della chiesa romana dei Cappuccini<sup>12</sup>. L'operazione aveva dunque una valenza educativa. In un rigoroso percorso di formazione in cui l'esercizio della copia assumeva una valenza capitale ognuno dei tre avrebbe colmato precise e diverse lacune esercitandosi su modelli differenti della tradizione artistica romana in base ai propri bisogni e soprattutto in base alle proprie inclinazioni: il realismo caravaggesco, il classicismo reniano e l'esuberanza cromatica e compositiva cortonesca. Il fatto che Caravaggio entrasse nel novero dei maestri da copiare al fianco di Pietro da Cortona o di Guido Reni era nuovo ed è per noi di grande rilievo perché per la prima volta un dipinto di Merisi, cui veniva attribuito un alto valore esemplare, era individuato come modello formativo all'interno dei presidi dell'istituzione accademica, storicamente roccaforte del classicismo, del verbo raffaellesco e della venerazione dell'antico. Il 6 agosto 1758 la *Deposizione* della Vallicella fu spostata dalla sua

collocazione originaria perché la cattiva luce non avrebbe permesso l'esecuzione della copia. Il 18 ottobre 1758 Brenet terminò il suo lavoro a tempo di record. Naturalmente l'operazione non era stata senza rischi – tutti ben evidenti a Natoire – e qualche avvertimento era stato impartito al giovane Brenet che aveva affrontato il lavoro “avec zèle et sans relâche”. Secondo Natoire infatti Caravaggio mancava “un peu dans l'élégance du dessin. J'ai tâché d'inspirer au jeune peintre de ne pas tomber dans des lourdeurs de partie où ce tableau incline un peu trop”<sup>13</sup>. Il quadro di Brenet, oggi disperso, fu spedito a Parigi nel 1759. Il giudizio di Natoire fu tutt'altro che negativo ma, in una lettera a Marigny del 24 ottobre 1759, non poteva mancare di osservare che avrebbe preferito la copia “un peu plus élégante que n'est l'original”. A suo avviso Brenet si era lasciato prendere, “malgré mes précautions, à trop imiter ce maître qui, dans la partie du dessin, est pesant et peu noble”<sup>14</sup>. Per la formazione di un giovane artista Caravaggio tanto poteva essere utile per migliorare sul versante schiettamente pittorico e cromatico quanto nocivo per la sconvenienza – così si riteneva – del suo disegno.

3. Jacques-Louis David  
Morte di Seneca, 1773  
Parigi, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris  
(opera esposta in mostra)



Dalla seconda metà del Settecento i vertici dell'Académie Royale de peinture et de sculpture manifestarono un'attenzione sempre maggiore per l'universo di Caravaggio e dei caravaggesti, soprattutto per fare fronte al tema (e al problema) del colorito nella formazione dei giovani artisti. E questo appariva piuttosto singolare per la nazione di Nicolas Poussin, colui che, stando alla testimonianza di André Félibien, aveva visto in Caravaggio una sorta di anticristo “venu au monde pour détruire la peinture”<sup>15</sup>. Non bisogna però dimenticare, d'altra parte, che a Parigi nel corso del Settecento l'interesse per Caravaggio e soprattutto per i caravaggesti di nazione francese (Simon Vouet e Valentin de Boulogne), in una sorta di affermazione identitaria, non si era mai completamente sopito.

Durante il suo lungo soggiorno romano (1744-1750) Joseph-Marie Vien aveva molto studiato la pittura naturalista del XVII secolo, Caravaggio ma non solo. Quando nel 1775 tornò a Roma in qualità di direttore dell'Académie de France indirizzò anche verso lo studio di quel mondo, oltre che sull'antico e sulla maniera di Raffaello, i tre *pensionnaires* che dal 2 ottobre al 4 novembre di quell'anno viaggiarono con lui da Parigi alla volta della Città Eterna. Tra questi c'era un giovane artista, già suo allievo a Parigi, che rispondeva al nome di Jacques-Louis David. Giungendo a Roma David portava con sé un linguaggio elegante e patinato di gusto *rocaille* (fig. 3). Durante il viaggio verso la capitale pontificia, come ricorda divertito Vien, con la presunzione



4. Jusepe de Ribera  
*San Girolamo e l'angelo*, 1626  
Napoli, Museo e Real Bosco  
di Capodimonte



5. Jacques-Louis David  
*San Girolamo*, 1779  
Québec, Collection Fabrique Notre-Dame  
de Québec (in deposito al Musée  
du Séminaire de Québec)



della gioventù e la consapevolezza del suo grande talento, il giovane pupillo disse ripetutamente al suo maestro che mai avrebbe cambiato la sua maniera di dipingere: “David me représentait souvent qu’il ne changerait pas de manière – A quoi donc vous servirez votre études si vous ne voulez pas profiter des lumières que vous donneront les ouvrages des grands maîtres? – Mr, je tiens à ma manière et je n’en changerai pas. – Souvenez vous de ce que vous me dites et nous verrons à votre retour si vous tiendrez la même langage. Je vous prédiz moi que vous en changerez”<sup>16</sup>. Vien naturalmente aveva ragione. L’impatto con l’arte antica, lo studio dei grandi modelli del passato, da Raffaello a Guido Reni e Guercino, e, di portata non inferiore, la forza iperrealista della pittura di Caravaggio generarono una metamorfosi in David consegnando alla storia dell’arte l’artista inarrivabile che tutti conosciamo.

Gli organi accademici francesi, intanto, incoraggiavano una prassi che mettesse in condizione i *pensionnaires* romani, ma anche gli artisti francesi rimasti in patria grazie allo studio delle copie che i *pensionnaires* stessi inviavano da Roma a Parigi come prova d’esame e testimonianza dei loro progressi, di formarsi sulle diverse scuole della pittura moderna romana. Questo rientrava in una precisa politica culturale che ambiva al rinnovamento della pittura storica, perseguita da anni dall’Accademia ma ancor più tenacemente ricercata da quando il conte d’Angiviller, il futuro committente del *Giuramento degli Orazi* di David, sostituì nel 1774 il marchese di Marigny nella carica di *surintendant des bâtiments*.

In questo quadro di promozione culturale, in cui il lungo alunnato dei giovani artisti a Roma “magistra artium” si profilava quanto mai indispensabile, nel 1779 David come annuale *envois de Rome* copiò, molto probabilmente di sua iniziativa come sembra evincersi dalla corrispondenza di Vien con Parigi (dato estremamente interessante), l’*Ultima cena* allora in collezione Mattei (oggi alla Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Corsini) del caravaggesco Valentin de Boulogne, per i francesi una gloria artistica nazionale. David, che sino a quel momento aveva dipinto con una tavolozza dai toni piuttosto chiari, scoprì allora l’efficacia delle tonalità più scure e il vigore espressivo di contrasti chiaroscurali deci-

samente più risentiti. Al suo dipinto, oggi perduto, David doveva tenere moltissimo, al punto che durante gli anni della Rivoluzione ne chiese allo stato la restituzione così da poterlo conservare nel suo studio<sup>17</sup>.

In preda a una profonda crisi personale dovuta alla difficoltà che gli appariva insormontabile di dipingere un nudo accademico come prova annuale di pensionato, tra luglio e agosto di quello stesso anno David si recò a Napoli. Fu il suo mentore Vien a consigliargli il viaggio e la destinazione per poter finalmente, come si legge nella *Correspondance* con d’Angiviller del luglio 1779, “reposer sa tête qu’il avait trop fatiguée par l’envie de se surpasser dans la figure qu’il doit envoyer cette année”<sup>18</sup>. Accompagnato dallo scultore François-Marie Suzanne e forse da Quatremère de Quincy, a Napoli David restò colpito dal *San Girolamo e l’angelo* di Jusepe de Ribera, allora nella chiesa della Santissima Trinità delle Monache prima della requisizione napoleonica del 1813 (fig. 4). Tornato a Roma il 20 agosto, abbandonò il nudo accademico che tanto lo aveva reso insoddisfatto e come prova accademica di quell’anno dipinse piuttosto velocemente, entro novembre, il *San Girolamo* di Québec che molto deve, indiscutibilmente, al dipinto napoletano di Ribera (fig. 5). Sugli esempi del caravaggismo dunque, tra Valentin e Ribera, un nuovo corso della pittura davidiana – e di conseguenza di tutta la pittura francese – sembrava tracciato, fondato su “beaucoup de vérité de nature” come ebbero a osservare i commissari accademici che giudicarono il *San Girolamo*<sup>19</sup>.

Al suo allievo, amico e biografo Étienne-Jean Delécluze intorno al 1805 David avrebbe in effetti confessato, in una celebre riflessione che partiva dalla copia della *Cena Mattei* di Valentin, che erano stati il colorismo brutale, il chiaroscuro infiammato, il naturalismo intenso di Caravaggio e dei suoi epigoni Valentin e Ribera a condurlo sulla strada del cambiamento durante il suo primo soggiorno romano. Gli avevano aperto la strada dell’emancipazione dalla pittura chiarista degli artisti francesi delle generazioni passate, additati da David per “la faiblesse du style”, “le défaut de goût” ma soprattutto per “la faiblesse et la fadeur extrême de leurs coloris”<sup>20</sup>. Insomma, prima di puntare alla purezza degli antichi e alla perfezio-

ne platonica di Raffaello, cui più avanti avrebbe ambito scartando il colorismo seicentesco, era necessario sporcarsi le mani.

Il primo risultato di questa inversione di rotta giunse all'indomani dell'incontro napoletano con Ribera. Si tratta del *San Rocco* di Marsiglia del 1780, dove il riferimento alla *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio è fin troppo evidente. Fu osservando questo dipinto appena ultimato nello studio romano di David che Tischbein, il pittore tedesco intimo di Goethe (nella cui dettagliata e lunga *Italienische Reise* mai una volta compare il nome di Caravaggio, e di questo Longhi si doleva), scrisse nelle sue memorie che "I Francesi amano dipingere alla maniera di Michelangelo da Caravaggio e Valentino"<sup>21</sup>. Questo bagno nel colore, nei chiaroscuri e nella realtà del Seicento fu un passaggio di grande crescita per David, e il *San Rocco* ne era la testimonianza. Parlando del dipinto, Vien poteva orgogliosamente scrivere a d'Angiviller: "Je vous avouerai, Messieurs, que j'ai eu une véritable satisfaction; ce n'est point un tableau d'un jeune homme; il y a des parties dignes des grands maîtres"<sup>22</sup>.

Dell'influenza di Caravaggio su David diversi studiosi hanno scritto, chi circoscrivendola agli anni giovanili del francese, chi, più correttamente, considerandola una sorta di basso continuo che ha accompagnato il pittore per tutta o quasi la sua carriera e di cui si ha traccia palmare in molte opere dell'autore del *Giuramento degli Orazi*<sup>23</sup>. In effetti, a voler essere rigorosi, il dipinto di David che più s'ispira a Caravaggio è un'opera che cade piuttosto lontano dagli esordi romani di questi anni. Si tratta dell'*Amore e Psiche* di Cleveland del 1817, in cui l'irriverente e beffardo *Amor Vincit Omnia* di Merisi, ammirato da David nella collezione Giustiniani durante il primo soggiorno romano, assumerà le forme efebiche e nobilitate del dio Amore, senza però perdere quella forza realistica – nella fattispecie la verità del volto e quell'espressione compiaciuta dovuta ai piaceri dell'alcova – che pochi geni sono stati in grado di toccare in tutta la parabola artistica europea<sup>24</sup>.

Mentre gli altri francesi in Italia continuavano a copiare superficialmente – possiamo dire così per intenderci meglio – Caravaggio o i suoi emuli (nel 1784 Jean-Charles-Nicolas Perrin riprodusse un dipinto di Caravaggio ma non

sappiamo quale; nel 1791 Lethière la superba *Deposizione* di Ribera della Certosa di San Martino a Napoli), David con il suo enorme talento era l'unico in grado di comprendere realmente il verbo di Caravaggio, in tutte le sue molte e radicali implicazioni. L'implacabile verità di Merisi, rivelatrice, profonda, scevra di elementi narrativi a tal punto da diventare una sintesi concettuale del dato naturale, inesorabilmente e prodigiosamente disvelata da una luce di natura metafisica che ha il valore di un'epifania, colpì David così intensamente perché a quello stesso gradiente di verità egli ambiva, senza presunzione perché aveva le doti pittoriche per mettersi su quella strada. Del francese anche molti ritratti, come l'*Autoritratto* del 1791 conservato agli Uffizi (fig. 6), vanno considerati in questa prospettiva: quella di un realismo cristallino e archeologico in grado di giungere all'anima delle persone e di tutte le cose, svincolato da ogni orpello ritenuto superfluo. Un vero sostanziale totalmente disinteressato alla sfera dell'apparire.

E poi, anticipando di quasi due secoli la critica novecentesca, David aveva capito prima di ogni altro una questione centrale in Caravaggio: il ruolo importante che nella poetica dell'artista aveva giocato l'osservazione attenta della scultura antica. Le prove a questo riguardo sono molte e stringenti e questo è un fatto oggi riconosciuto più o meno unanimemente dagli studiosi di Merisi. Ripercorrere le stesse tappe che avevano condotto Caravaggio alla sua rivoluzione contro la maniera consegnarono a David, emendati e depurati, due fattori sempre imprescindibili per qualsivoglia rivoluzione nel campo dell'arte: la natura e l'antico. I due elementi ricorrendo ai quali David – come contemporaneamente stava facendo un altro artista sommo come Antonio Canova – avrebbe perfezionato la sua letale offensiva antibarocca in nome di quel nuovo ideale estetico che noi definiamo neoclassico. Le ambientazioni spaziali essenziali ma significanti, da scena teatrale, i piani di posa ridotti e semplificati, l'uso espressivo della luce, la resa muscolare delle figure, i volumi profilati che caratterizzano le sue opere ci dicono che David, al di là dei riferimenti a singole opere di Caravaggio, guardò nel profondo – insieme alla statuaria antica – la pittura del maestro più antico cercando di coglierne tutta

6. Jacques-Louis David  
*Autoritratto*, 1792  
Firenze, Gallerie degli Uffizi  
(opera esposta in mostra)





7. Anne-Louis Girodet  
Uomo che medita sulla morte, 1786  
Carcassonne, Musée des Beaux-Arts

la poetica. E come Merisi in alcune sue tele (tra queste senz'altro la *Deposizione*), nel *Marat* e in certi altri dipinti David riuscì in quel prodigio, precluso alla stragrande maggioranza degli artisti, che proietta il reale in una dimensione universale, senza tempo, per nulla privandolo però di tutta la sua immanenza.

Rientrato in patria nel 1780 (sarebbe tornato a Roma nel 1784-1785 per dipingere gli *Orazi*), David trasferì queste conquiste romane agli artisti più giovani che sempre più numerosi

si assieparono nel suo studio al Louvre, divenuto in breve tempo il centro propulsore della nuova arte francese. Effettivamente alcuni nudi accademici di François-Xavier Fabre e ancor di più di Anne-Louis Girodet (fig. 7) della seconda metà degli anni ottanta svelano una riflessione non banale su Caravaggio e sul caravaggismo e la volontà di allinearsi sulla dialettica tra reale e ideale impostata da David.

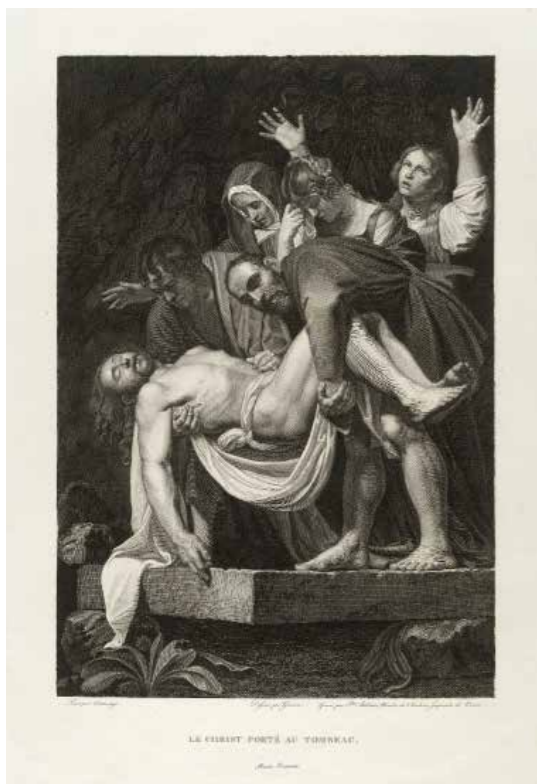
Comunque, se si esclude il singolare caso di David, in quegli anni la popolarità di Merisi

restava confinata quasi esclusivamente alla *Deposizione* della Vallicella, l'opera in cui Caravaggio, anche grazie a una seria conoscenza delle fonti antiche, aveva saputo reinterpretare profondamente il sentimento religioso, in termini completamente nuovi e moderni. In più, se si vuole paradossalmente, il dipinto si collocava nel solco di un passato illustre per i suoi molti e dichiarati riferimenti alla tradizione, da Caravaggio intimamente rinnovata ma non cancellata. La popolarità di quel dipinto – unico di Caravaggio ad avere destato la brama delle autorità francesi nel disinteresse più o meno generale per il pittore – fece sì che nel 1796 fosse inserito nella lista delle opere da trasferire a Parigi a seguito dell'armistizio di Bologna stipulato il 23 giugno tra lo Stato Pontificio e la Francia. Immediatamente – a Roma non fu un caso isolato quello di commissionare copie delle opere destinate alla requisizione francese<sup>25</sup> – i padri oratoriani di Santa Maria in Vallicella si rivolsero a un giovane talento del calibro di Vincenzo Camuccini commissionandogli una copia che potesse rimpiazzare l'originale una volta partito verso la Francia. Nella *Correspondance* del *surintendant des bâtiments* del 1796 Charles-François Delacroix – padre del pittore –

scriveva di come in poche settimane Camuccini avesse dipinto l'opera “avec un talent et un telle perfection dans le coloris que tout le monde en a été surpris”<sup>26</sup>. La notizia e gli entusiastici elogi a Camuccini – i toni sono gli stessi usati nella *Correspondance* – erano ribaditi da Francesco Piranesi, figlio del più celebre Giovanni Battista, in uno dei resoconti, quello del settembre 1796, che periodicamente inviava a Stoccolma alla corte di Gustavo III in qualità di agente artistico del re di Svezia<sup>27</sup>. La *Deposizione* di Caravaggio fu però tirata giù dal suo altare soltanto l'anno successivo, quando con la stipula del trattato di Tolentino (19 febbraio 1797) si diede seguito alle disposizioni dell'armistizio di Bologna avviando così la penosa vicenda delle requisizioni. Stranamente però a prendere il posto del dipinto di Merisi non fu la copia di Camuccini, rimasta nello studio del pittore e di cui oggi si è persa ogni traccia<sup>28</sup>, ma quella che gli oratoriani, come risulta dai verbali della congregazione, avevano nel frattempo e misteriosamente chiesto a Michele Koeck, un pittore sodale di Felice Giani stabilitosi a Roma nel 1784<sup>29</sup>. Nell'ottobre del 1827 Stendhal vide il dipinto di Koeck oggi ancora *in situ* (ritenendolo però di Camuccini) e ne scrisse un commento

8. Caravaggio  
San Girolamo scrivente, 1608  
La Valletta, concattedrale di San Giovanni





di un certo entusiasmo nelle *Promenades dans Rome* parlando di “une copie admirable pour le matériel de l’art, et qui n’affaiblissait pas trop l’expression de passions”<sup>30</sup>.

Tolta dal suo altare, affidata il 20 marzo 1797 a Giuseppe Valadier incaricato di prenderla in consegna in quanto architetto camerale, la *Deposizione* fu trasferita a Parigi e andò a ingrossare insieme agli altri capolavori strappati all’Italia le collezioni del Louvre, allora *Muséum de la République* e di lì a poco *Musée Napoléon*. Nel 1809 ne fu tratta una bellissima acquaforte incisa da Pierre Audouin su disegno di Giani da inserire nell’ultimo dei quattro tomi del catalogo del *Musée Napoléon* dato alle stampe tra il 1803 e il 1809 (fig. 9)<sup>31</sup>. Il Caravaggio tornò a Roma nel 1816 con la restituzione di gran parte delle opere portate via dai francesi che Canova riuscì a strappare al congresso di Vienna facendo ricorso a tutte le sue abilità diplomatiche. Fu restituito a Roma ma non alla Vallicella; bensì fu trasferito in Vaticano in vista dell’imminente nascita della nuova Pinacoteca all’interno degli appartamenti Borgia (fig. 10). Infatti, grazie all’appoggio della diplomazia inglese, Roma riebbe i suoi capi d’opera, ma con l’intesa vincolante che i dipinti ri-



entrati fossero raccolti in una “pubblica galleria, sull’esempio delle altre insigni capitali d’Europa” e non ricollocati in “tali monumenti dispersi qua e colà, come erasi fatto in addietro in siti disavvantaggiosi”. Il piano, da cui nacque appunto la prima sistemazione della Pinacoteca Vaticana<sup>32</sup>, accolto di buon grado da papa Pio VII e dal cardinal Consalvi ma osteggiato da Carlo Fea, fu condiviso fermamente dallo stesso Canova per la finalità pedagogica votata “a pubblica e generale utilità”, “allo studio e comodo della gioventù d’ogni nazione che recasi a Roma ad apprendere le arti del disegno”, come scriveva lo scultore nel dispaccio inviato nella capitale pontificia il 2 ottobre 1815<sup>33</sup>.

Per la reale riscoperta di Caravaggio molto ancora si sarebbe dovuto attendere. La *Deposizione* invece, di cui era ormai fuori discussione il valore esemplare, risucchiata nei meccanismi dell’insegnamento accademico come opera magistrale su cui far esercitare i giovani artisti, in quanto testimonianza della maniera caravaggesca più “tradizionale” e tra le più nobili della pittura italiana, tornò immediatamente ad avere una certa ribalta al suo ritorno in Italia. Subito nel 1818, appena due anni

9. Pierre Audouin (da Caravaggio, su disegno di Felice Giani)  
*Deposizione*, 1809, da *Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues, et bas-reliefs, qui composent la collection nationale (1803-1809)*  
Londra, The British Museum (BM13161)

11. Théodore Géricault (da Caravaggio)  
*Deposizione*, 1811-1812 circa  
Collezione privata

10. Giuseppe Craffonara, Giuseppe Antonio Guattani  
*I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia del Vaticano, disegnati ed incisi a contorno da Giuseppe Craffonara pittore tirolese e brevemente descritti da G. A. Guattani*, in Roma, nella stamperia De Romanis, 1820  
Urbino, Biblioteca dell'Accademia Raffaello  
(opera esposta in mostra)







12. Théodore Géricault  
La zattera della Medusa, 1818-1819  
Parigi, Musée du Louvre

dopo il suo rientro dalla Francia, il *pensionnaire* francese Nicolas-Auguste Hesse ne trasse una copia come sua prova di pensionato<sup>34</sup>. Nel 1824 il napoletano Tommaso De Vivo ne realizzò una delle stesse dimensioni dell'originale per l'Istituto di Belle Arti di Napoli, poi collocata in San Francesco di Paola, "per servirsi di modello ai giovani per imitare la forza e l'originalità di quel grande maestro"<sup>35</sup>. Nel 1832 una copia, ultimata soltanto nel 1835 sotto il controllo di Tommaso Minardi, fu commissionata a Luigi Cochetti. Nel 1838 lo spagnolo Benito García Sáez inviò la sua da Roma all'Accademia di San Fernando di Madrid<sup>36</sup>. Insieme a un'altra dozzina di copie dei più grandi capolavori della tradizione italiana, nel 1858, infine, una replica fu spedita a Santiago in occasione della prima esposizione nazionale d'arte che si tenne in Cile<sup>37</sup>. Mentre intorno al 1820, su un altro versante, fu ultimata la copia musiva destinata a uno degli altari della basilica vaticana iniziata molti anni prima, nel 1806, dallo Studio del Mosaico Vaticano. Il cartone preparatorio fu realizzato da Camuccini, che poté servirsi proprio della copia del dipinto da lui compiuta molti anni prima per gli oratori di Santa Maria in Vallicella, mai consegnata e rimasta nel suo studio<sup>38</sup>.

Diversamente e curiosamente, visti i precedenti settecenteschi che abbiamo richiamato, la lunga permanenza parigina della *Deposizione* non sembra aver inciso profondamente sulle sorti dell'arte romantica francese. Tuttavia almeno un artista ne rimase colpito. In un momento imprecisato tra il 1811 e il 1812, il giovane e portentoso Théodore Géricault ne ricavò una copia di piccole dimensioni, libera nei modi pittorici (fig. 11)<sup>39</sup>. La potenza del dipinto di Caravaggio dovette restargli nella mente per poi riemergere chiaramente – nei colori, nei chiaroscuri, nel corpo morto adagiato nell'angolo in basso a sinistra – insieme a mille altri riferimenti, quando Géricault iniziò a dipingere nel 1818 l'imponente macchina pittorica della *Zattera della Medusa* (fig. 12), reduce da un lungo soggiorno a Roma durante il quale ebbe probabilmente modo di studiare meglio la pittura di Merisi. Non sembra un parallelo troppo azzardato quello possibile tra Caravaggio e il capofila del movimento romantico francese. Della sua validità era persuaso anche Louis Aragon. Nel romanzo *La Semaine sainte* pubblicato nel 1958 fece infatti dire a Géricault a proposito del suo incontro con Merisi: "J'ai copié son *Christ au Tombeau* vers 1811 [...] c'est par là que je suis entré dans son âme"<sup>40</sup>.

<sup>1</sup> W. Kallab, *Caravaggio*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 26, 4, 1906-1907, pp. 272-292; e poi L. Venturi, *Note sulla Galleria Borghese*, in "L'Arte", 12, 1909, pp. 31-50.

<sup>2</sup> G. Baglione, *Vita di Michelangiolo da Caravaggio, pittore*, in G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, pp. 136-139.

<sup>3</sup> G.P. Bellori, *Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio pittore*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio: Pietro Bellori. Parte I*, Roma 1672, pp. 201-216.

<sup>4</sup> F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del disegno. Estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, 2 voll., Bassano 1797, II, p. 146.

<sup>5</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, tomo primo, libro terzo, *Scuola Romana*, p. 484.

<sup>6</sup> P. Coen, *Caravaggio e i suoi nel mercato dell'arte romano del XVIII secolo*, in *Caravaggio e l'Europa, l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 3-4 febbraio 2006), a cura di L. Spezzaferro, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 148-156. C. Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750-1870)*, I. Teorie e pratiche, Roma 2018, p. 269.

<sup>7</sup> C. Mazzarelli, *op. cit.*, pp. 188-189, con bibliografia precedente.

<sup>8</sup> G. Baglione, *op. cit.*, p. 137.

<sup>9</sup> G.P. Bellori, *op. cit.*, p. 207.

<sup>10</sup> L. Lanzi, *op. cit.*, p. 485.

<sup>11</sup> I fatti sono ricostruiti in P. Rosenberg, *Caravage et la France*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, 2 voll., Milano 1984, II, pp. 824-830.

<sup>12</sup> Ma anche Fragonard durante il suo soggiorno romano fu molto attratto dalla pittura di Caravaggio. Ci restano alcuni suoi disegni dai dipinti di Merisi presenti allora nelle quadre romane (Giustiniani, Barberini, Spada).

<sup>13</sup> Lettera di Natoire a Marigny del 18 ottobre 1758, in P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 824.

<sup>14</sup> Lettera di Natoire a Marigny del 24 ottobre 1759, *ibid.*

<sup>15</sup> A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architects*, tomo terzo, sesto colloquio, Trévoux 1725, p. 194.

<sup>16</sup> In Jacques-Louis David, 1748-1825, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre; Versailles, Musée national du château, 26 ottobre 1989 - 12 febbraio 1990), a cura di A. Schnapper, A. Sérullaz, Paris 1989, p. 563, alla voce "2 octobre - 4 novembre" del 1775.

<sup>17</sup> P. Rosenberg, *op. cit.*, pp. 825-827.

<sup>18</sup> In S. Bédard, *David à Naples: une source pour le "Saint Jérôme" de Québec*, in "RA-

CAR: revue d'art canadienne", 17, 1990, pp. 40-45, 97-98, in partic. p. 41.

<sup>19</sup> In A. Schnapper, scheda in Jacques-Louis David... cit., pp. 100-101, cat. 36.

<sup>20</sup> E.J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris 1855, pp. 112-114.

<sup>21</sup> J.H.W. Tischbein, *Dalla mia vita. viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1993, p. 187.

<sup>22</sup> Lettera di Vien a d'Angiviller del 10 maggio 1780, in A. Sérullaz, *Le séjour à Rome*, in Jacques-Louis David... cit., pp. 59-64, in partic. p. 64.

<sup>23</sup> Il punto della critica precedente su questo argomento è in P. Rosenberg, *David et Caravage*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno internazionale di studi (Siracusa-Malta, aprile 1985), a cura di M. Calvesi, coordinamento di L. Trigilia, Siracusa 1987, pp. 183-210. Il testo di Rosenberg, tradotto in italiano, viene ripubblicato in questo volume.

<sup>24</sup> I due dipinti di David e di Caravaggio sono illustrati nel saggio di P. Rosenberg, *David et Caravage* qui ripubblicato.

<sup>25</sup> P.P. Racioppi, *Arte e rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-1799)*, Roma 2014, p. 153.

<sup>26</sup> In P. Rosenberg, *op. cit.*, p. 827.

<sup>27</sup> R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990, pp. 372-373.

<sup>28</sup> Nel 1974 Marini (M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974, p. 399, nota 7) la segnalava ancora tra le opere di Camuccini conservate dagli eredi del pittore nel castello di Cantalupo in Sabina. Oggi però non se ne ha traccia.

<sup>29</sup> Su questo argomento, intorno al quale regnava una certa confusione, ha fatto recentemente chiarezza la ricostruzione di Marco Pupillo affidata alla lettura dei documenti dell'Archivio della congregazione dell'Oratorio di Roma: *Caravaggio surrogato. Camuccini, Köck e la copia della "Deposizione" alla Chiesa Nuova*, in *Originali, repliche e copie*, a cura di P. Di Loreto, Roma 2018, pp. 111-116.

<sup>30</sup> Stendhal (Henry Beyle), *Promenades dans Rome* (1829), Paris 1973; *Voyages en Italie*, a cura di V. Del Litto, Paris 1973, p. 875.

<sup>31</sup> *Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues, et bas-reliefs, qui composent la collection nationale; avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture, et la gravure*, par S.-C. Croze Magnan. Publié par Ribillard-Péronville et Laurent, 4 voll., Paris 1803-1809, I (1803), II (1805), III (1807), IV (1809).

<sup>32</sup> I. Sgarbozza, *Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", 25, 2006, pp. 291-326.

<sup>33</sup> Lettera pubblicata in A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova scritte e pubblicate da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este* (1864), edizione anastatica a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa 1999, pp. 206-207.

<sup>34</sup> Ma già nel 1816, all'indomani della Restaurazione, testimoniando un rinnovato interesse per Caravaggio da parte dei francesi, il *pensionnaire* Louis-Vincent-Léon Pallière aveva copiato come prova di pensionato la *Madonna dei pellegrini* di Sant'Agostino.

<sup>35</sup> Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli Affari Interni, II Inventario, Antichità e Belle Arti*, b. 2025, fasc. 173, a. 1824.

<sup>36</sup> C. Mazzarelli, *op. cit.*, pp. 289-290.

<sup>37</sup> F. Giacomini, *Camillo Domeniconi artista e mediatore d'arte tra Roma e il Sudamerica*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Roma 2012, pp. 197-207, in partic. p. 203.

<sup>38</sup> G. Cornini, "Pitture per l'eternità": lo Studio del Mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, pp. 371-443, in partic. pp. 440-442.

<sup>39</sup> A. Del Guercio, *Géricault e Caravaggio*, in "Paragone", 191, 1966, pp. 70-76, fig. 32.

<sup>40</sup> L. Aragon, *La Semaine sainte* (1958), Paris 1967 (*Oeuvres romanesques croisées*, 29), pp. 135-136.