

Caravaggio in travestimento

Yukihiro Nomura

Bacco malato e Un ragazzo con cesto di frutta

Possiamo farci un'idea dell'aspetto di Caravaggio da un ritratto che disegnò il suo contemporaneo Ottavio Leoni. Come è noto, il volto più somigliante a questo ritratto è il suo stesso volto che Caravaggio dipinse nel suo *Martirio di San Matteo* nella Basilica di San Luigi dei Francesi a Roma. Caravaggio aveva 28 anni all'epoca. I suoi capelli sono spettinati e ha la barba, il che lo fa sembrare un po' più vecchio di quello che è. Un autoritratto di età molto più giovane, prima del fortunato esordio di Caravaggio con la pala d'altare nella Basilica di San Luigi dei Francesi, è il *Bacco malato* della Galleria Borghese a Roma (fig.1). L'identificazione è comunemente ammessa dagli studiosi a partire dalla proposta di R. Longhi⁽¹⁾. Secondo Giovanni Baglione, avversario di Caravaggio, il quadro è un riflesso di se stesso in uno specchio⁽²⁾. La mano destra di Bacco, che si riflette nello specchio, è in realtà la mano sinistra di Caravaggio. La mano destra del pittore tiene un pennello, quindi quella corrispondente, a sinistra nel dipinto, non si vede bene, probabilmente perché è stata aggiunta immaginariamente nell'ultima fase dell'esecuzione. Se si guarda da vicino, si può appena distinguere la mano sinistra dietro il grappolo d'uva (fig.3).

Nella Galleria Borghese c'è un'altra opera di Caravaggio intitolata "Ragazzo con cesto di frutta" (fig.2). Ci sono pochi studiosi che lo considerano un autoritratto di Caravaggio, forse perché il volto è diverso da quello del *Bacco malato*⁽³⁾. Ma anche in questo dipinto, la mano sinistra del ragazzo è sotto l'ombra del cesto e non è chiaramente visibile; solo due polpastrelli appaiono appena facendo capolino dal bordo del cesto (fig.4). Questo significa che la mano destra del pittore teneva



fig.1 Caravaggio, *Bacco malato*, Roma, Galleria Borghese



fig.2 Caravaggio, *Un ragazzo con cesto di frutta*, Roma, Galleria Borghese



fig.3 Caravaggio, *Bacco malato* (particolare)



fig.4 Caravaggio, *Un ragazzo con cesto di frutta* (particolare)

effettivamente il pennello, con il quale stava dipingendo. Pertanto, credo che, anche in questo caso il ragazzo sia il riflesso di Caravaggio stesso nello specchio.

Così, sebbene Caravaggio talvolta includesse se stesso nei suoi dipinti, non ha mai lasciato alcun autoritratto come pittore, come ad esempio Rembrandt o van Gogh. Nei suoi quadri si mette sempre nel ruolo di qualcuno e lo interpreta come un attore. Quindi non lo chiamerei "autoritratto", ma "immagine in travestimento", perché non ci sono molti artisti che producono le loro opere come se fossero registi che hanno anche la parte di protagonista nei loro film. Prima di Caravaggio, c'erano solo gli artisti fiorentini, Domenico Ghirlandaio e Michelangelo, che fece l'apprendistato presso la bottega del primo per un po' di tempo. Caravaggio, il cui vero nome era Michelangelo Merisi, non poteva non interessarsi al più grande artista del periodo rinascimentale che portava lo stesso suo nome⁽⁴⁾.

L'opera di Michelangelo è talmente autobiografica rispetto a quella di altri artisti che il suo lavoro devia dalla rappresentazione convenzionale. Questo è dovuto alla sua forte personalità, ma rende anche più misterioso il significato della sua opera, forse proprio perché le opere riflettono molto della vita e del pensiero di Michelangelo. Nel suo caso, è molto difficile separare l'artista dall'opera.

In questo senso, Caravaggio è, secondo me, lo stesso tipo di artista di Michelangelo. Quando Caravaggio appare nei suoi quadri in qualche ruolo, è molto probabile che i suoi stessi pensieri e sentimenti si riflettano in essi. Qual è il significato del ruolo del Bacco e del ragazzo con cesto di frutta? Bacco ci guarda con le spalle, la schiena e le cosce esposte, il ragazzo con la giacca abbassata per rivelare le spalle, la testa leggermente inclinata indietro, la bocca semiaperta ha un'espressione innocente e languida? Secondo Baglione, questi quadri non sono stati venduti all'inizio, ma da chi Caravaggio sperava che fossero acquistati? In primo piano nel quadro ci sono disposti frutti maturi pronti da mangiare per attirare l'attenzione. Potrebbe raffigurare il suo eufemistico desiderio sensuale di offrire se stesso all'acquirente nello stesso modo in cui offre questi deliziosi frutti?

Stigmate di San Francesco

La scena miracolosa di San Francesco che riceve le stigmate sul Monte La Verna viene rappresentata spesso nel momento in cui Cristo appare in cielo inchiodato alla croce e raggi di luce si irradiano dalle sue cinque ferite verso la stessa parte del corpo del santo. Tuttavia, forse perché Caravaggio raffigura gli eventi immediatamente dopo il miracolo, Cristo non è più presente, ma vi è un angelo che sorregge San Francesco svenuto dopo aver ricevuto le stigmate (fig. 5).

Giovanni Baglione dipinse una scena simile, ma con due angeli in più, e soprattutto con un rapporto diverso tra San Francesco e l'angelo (fig. 6). Nel quadro di Baglione, San Francesco sembra ansimare con gli occhi bianchi, mentre l'angelo, con i capelli in disordine, cerca di salvarlo. Nel quadro di Caravaggio, al contrario, San Francesco appare calmo e tranquillo tra le braccia dell'angelo, come se fosse completamente a suo agio e in un sonno confortevole. Anche l'angelo sorride a San Francesco dall'alto e lo guarda con dolcezza. Anche se il soggetto è



fig. 5 Caravaggio, *Stigmati di San Francesco*, Hartford Wadsworth Atheneum



fig. 6 Giovanni Baglione, *Stigmati di San Francesco*,



fig. 7 Michelangelo, *Conversione di Saulo*, Cappella Paolina, Vaticano

lo stesso e la composizione è simile, Baglione mostra l'insolito disastro che si è abbattuto sul santo, mentre Caravaggio rappresenta la sua beatitudine, la sua pace e contentezza. C'è una grande differenza di espressione tra i due pittori.

L'intima relazione di Caravaggio tra San Francesco e l'angelo ricorda l'affresco di Michelangelo nella Cappella Paolina in Vaticano (confronta figg. 5 e 7). Michelangelo raffigura Saulo che cade da cavallo e viene soccorso da un giovane soldato, ma questa è chiaramente una rappresentazione immaginaria di Michelangelo, poiché non esiste una descrizione di tale scena negli *Atti degli Apostoli*. Inoltre, il volto di Saulo è molto simile a quello di Michelangelo. Se questo è il caso, possiamo leggere qui il desiderio personale di Michelangelo di essere soccorso da un giovane uomo.

Caravaggio deve essere stato fortemente influenzato dall' "immagine in travestimento" di Michelangelo. Infatti, il volto di San Francesco somiglia al ritratto di Caravaggio disegnato da Ottavio Leoni (confronta figg. 8 e 9), anche se i capelli sono tagliati corti. Caravaggio interpreta la parte di San Francesco e viene accudito da un bel ragazzo, seminudo, con le spalle e le cosce esposte. La mano destra dell'angelo afferra la cintura della sua veste monastica, e la mano sinistra, inserita nel suo fianco, tiene il corpo del santo stretto tra le sue braccia. H. Hibbard scrive che San Francesco sviene con un occhio chiuso e un altro aperto, ma che sembra non vedere, in un'estasi misteriosa⁽⁵⁾, ma quando guardiamo da vicino, possiamo trovare che tutti e due gli occhi di San Francesco, che dovrebbe essere svenuto, sono in realtà mezzi aperti (Fig. 10). In altre parole

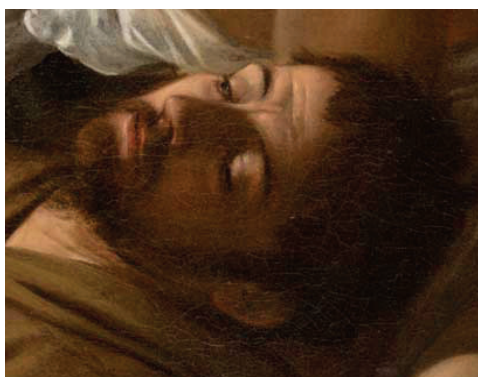


fig. 8 Caravaggio, *Stigmati di San Francesco* (particolare)



fig. 9 Ottavio Leoni, *Ritratto di Caravaggio*

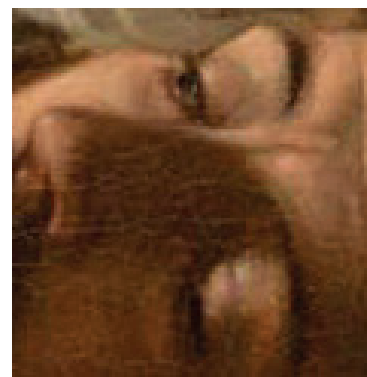


fig. 10 Caravaggio, *Stigmati di San Francesco* (particolare)

San Francesco, o meglio Caravaggio, sta fingendo di svenire e sta segretamente osservando il volto dell'angelo, o del ragazzo che è preoccupato per lui. Quello che vediamo qui non è tanto il miracolo della vita del santo, ma l'ozioso gioco d'amore di una coppia di amanti intimi e in atteggiamento amichevole⁽⁶⁾. Questa relazione affettuosa con un angelo si ripete sia nel *Riposo durante il viaggio per Egitto* sia nel *San Matteo e l'angelo* (nella prima versione andata perduta) nella Basilica di San Luigi dei Francesi a Roma.

Il cielo si sta oscurando e l'unica fonte di luce è un piccolo falò in lontananza. Il frate Leone che si è rintanato con San Francesco sul monte La Verna è quasi invisibile nell'oscurità. Tuttavia, San Francesco e l'angelo sono soli al mondo, come se fossero gli attori principali sulla scena, con una forte luce che brilla su di loro dall'alto. Questa luce non emana da Cristo nel cielo, ma è piuttosto un'illuminazione artificiale e artistica per un effetto drammatico nella commedia d'amore di Caravaggio. È superfluo dire che anche la messa in scena è di Caravaggio.

Il riposo durante il viaggio per Egitto

Uno dei primi dipinti di Caravaggio raffigura la famiglia di Cristo che si riposa mentre si reca in Egitto dopo essere sfuggita alla strage degli innocenti ordinata dal re Erode (fig.11). Sullo sfondo c'è un bel paesaggio naturale, e l'atmosfera è pacifica e tranquilla, senza alcun accenno allo scampato pericolo della famiglia. È una scena più adatta al riposo e al relax.



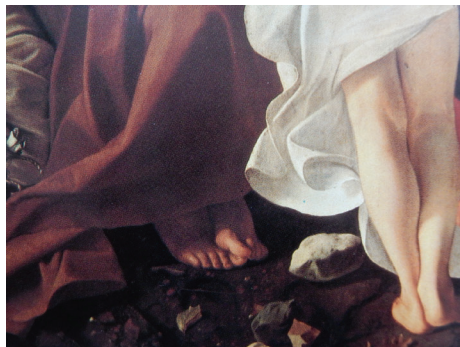
fig.11 Caravaggio, *Il riposo durante il viaggio per Egitto*, Roma, Galleria Doria Pamphilj



fig.12 Orazio Gentileschi, *Il riposo durante il viaggio per Egitto*, Collezione privata

Tuttavia, se confrontiamo l'opera di Caravaggio con quella di altri pittori sullo stesso soggetto, troviamo che la sua rappresentazione è estremamente originale. Per esempio, in un'opera del suo contemporaneo e amico Orazio Gentileschi, la Vergine Maria allatta il Cristo Bambino mentre il padre Giuseppe è sdraiato sulla schiena e dorme (fig.12). Inutile dire che la ragione per cui la famiglia si riposa durante il viaggio è per nutrire il bambino. Questa è un'interpretazione perfettamente appropriata. Altri pittori oltre a Gentileschi hanno seguito la stessa idea in generale.

Nel dipinto di Caravaggio, tuttavia, è proprio il contrario; la Vergine e il Bambino sono caduti in un sonno profondo dopo l'allattamento, invece Giuseppe si

fig. 13 Caravaggio, *Il riposo durante il viaggio per Egitto* (particolare)fig. 14 Caravaggio, *Il riposo durante il viaggio per Egitto* (particolare)

è alzato e ha il compito di tenere lo spartito per l'angelo che suona il violino (fig. 13). Giuseppe approfitta di un momento di riposo per aiutare l'angelo a suonare, cosa che

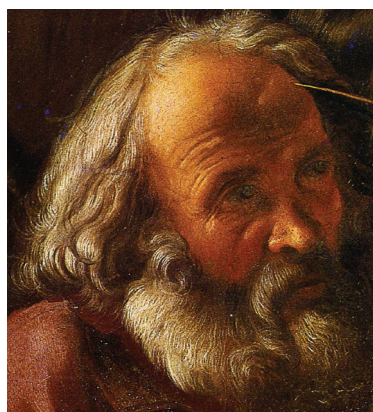
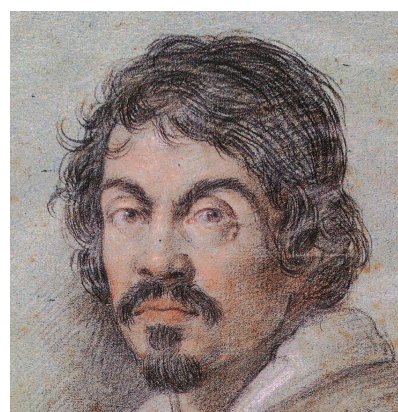
naturalmente non è menzionata nel *Nuovo Testamento*. Queste rappresentazioni sono interamente inventate da Caravaggio.

Quando guardiamo il volto di Giuseppe, vediamo che i suoi occhi sono luminosi e che sta guardando ardentemente il volto dell'angelo (fig. 15). Questo sguardo ardente è amplificato dai grandi occhi scuri dell'asino dietro di lui. Le dita sgraziate di Giuseppe, che tengono la musica, nascondono alcune delle note, evidenziando che lui è concentrato sul volto dell'angelo e non sulla musica.

La Vergine e il Bambino, che devono essere i protagonisti della scena, si allontanano all'estrema destra del quadro, e al centro del dipinto un angelo, che non è menzionato nella *Bibbia*, è raffigurato seminudo. È certamente un angelo perché ha le ali sulle spalle, ma assume un aspetto sensuale; il suo panno bianco gli copre appena la vita e i fianchi, lasciando la schiena e le gambe esposte. L'angelo ci mostra il suo bel profilo, ma con le palpebre piuttosto pesanti guarda lo spartito, assorto nel mondo della sua musica e non si accorge che Giuseppe lo sta guardando fissamente. L'angelo non è affatto interessato a Giuseppe.

Se guardiamo i piedi di Giuseppe, vediamo che le sue due dita sono posizionate correttamente l'una sull'altra (fig. 14). Questa è l'espressione di un vecchio che è disperatamente innamorato di un bel ragazzo. Nonostante il fatto che il dipinto riguardi la fuga della famiglia di Cristo in Egitto, Caravaggio ha voluto rappresentare l'amore cieco non corrisposto di un vecchio per un bel ragazzo, senza riguardo per la sua famiglia.

L'opera fu dipinta quando Caravaggio aveva circa vent'anni, quindi sarebbe impossibile dire che Giuseppe, con il suo volto rugoso e i capelli grigi che si ritirano, sia il volto dell'artista stesso. Tuttavia, i suoi occhi, il naso, i baffi e i capelli sono simili a quelli del ritratto di Caravaggio disegnato da Ottavio Leoni (figg. 15 e 16). In altre parole, Caravaggio deve essere apparso in questo dipinto travestito come un vecchio, esprimendo in modo

fig. 15 Caravaggio, *Il riposo durante il viaggio per Egitto* (particolare)fig. 16 Ottavio Leoni, *Ritratto di Caravaggio*

franco il suo amore segreto per lui.

Bacco degli Uffizi

Il *Bacco* dipinto da Caravaggio sembra già inebriato; il suo viso e le sue mani si arrossano, i suoi occhi assonnati ci guardano fissamente (fig.17). Una volta catturati dal suo sguardo, non si può distoglierlo. Come la *Monna Lisa* di Leonardo da Vinci, i ritratti che ci fissano ci lasciano perplessi perché sembrano cercare di dirci qualcosa. Allo stesso modo, il sorriso ossessionante del *San Giovanni Battista* di Leonardo ci fa sentire come se non potessimo muoverci (fig.18). Sia



fig. 17 Caravaggio, *Bacco*, Firenze, Galleria degli Uffizi



fig. 18 Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, Parigi, Museo di Louvre

Bacco che *San Giovanni Battista* sembrano invitarci in un mondo di sensualità, entrambi mezzi nudi, con una parte della pelle esposta.

Caravaggio non vide in effetti il *San Giovanni Battista* di Leonardo, ma è improbabile che l'artista milanese fosse completamente estraneo al lavoro di Leonardo, che una volta era alla corte di Milano, perché la tecnica dello sfumato di Leonardo, in cui i contorni sono velati e sembrano emergere dall'oscurità, è stata ereditata dal chiaroscuro di Caravaggio.

Bacco tiene con tre dita un bicchiere di vino a bocca larga, che è instabile e fa incresparsi la superficie del vino rosso (fig.19). Le unghie delle sue dita sono



fig. 19 Caravaggio, *Bacco* (particolare)



fig. 20 Caravaggio, *Bacco* (particolare)

fig. 21 Caravaggio, *Bacco* (particolare)fig. 22 Caravaggio, *Bacco* (particolare)

coperte di sporcizia (Fig.20). L'occhio di Caravaggio per i dettagli è così acuto che non gli sfugge nessun particolare.

Quando quest'opera fu scoperta nella collezione della Galleria degli Uffizi all'inizio del XX secolo, il modello in posa fu considerato un ermafrodita⁽⁷⁾. La figura di *Bacco* è così sconcertante al punto che L. Lanzi lo consideri una ragazza⁽⁸⁾. Alcuni hanno suggerito che il modello sia il pittore siciliano Leonello Spada⁽⁹⁾, o Mario Minniti, che una volta viveva con Caravaggio⁽¹⁰⁾, ma lo sporco sulle sue mani suggerisce che il modello di *Bacco* potrebbe essere un ragazzo sconosciuto appartenente al gradino più basso della società romana dell'epoca. Caravaggio coprì la testa del ragazzo con grappoli d'uva e foglie e lo trasformò in *Bacco*. In altre parole, Caravaggio era uno "stilista" con un grande senso della moda, che travestiva non solo se stesso ma anche i suoi modelli in questo modo.

Se seguiamo il bordo del panno bianco che il ragazzo indossa a sinistra, possiamo vedere che copre qualcosa come un cuscino leggermente rialzato. È solo un'ipotesi, ma penso che il panno bianco sia un lenzuolo, che egli ha avvolto intorno al suo corpo. Il ragazzo, che era nudo nel letto solo un attimo prima, viene mostrato mentre si sveglia, tirandosi addosso il lenzuolo?

Per trasformare il lenzuolo del letto in un indumento provvisorio, il ragazzo indossa una fascia nera, che afferra con l'indice della mano destra (fig.21). Secondo alcuni ricercatori, questa fascia ha la forma dei genitali di un uomo e rappresenta un'erezione⁽¹¹⁾. Questo significherebbe che il ragazzo sta presentando all'artista il vino e i suoi genitali allo stesso tempo.

La pulizia del quadro nel 1922 ha rivelato che c'è un debole riflesso di un volto umano sulla superficie del vetro della caraffa nell'angolo in basso a sinistra (fig. 22). Questo sarebbe il volto di Caravaggio stesso mentre dipinge davanti al suo modello⁽¹²⁾.

Caravaggio ha il ragazzo a letto con lui travestito da *Bacco*, che posa per lui e guarda intensamente la tela. Questo è un dipinto che ci dà il senso del lavoro intenso, appassionato e vivido dell'artista e del suo modello.

Vocazione di San Matteo

Le tre scene di San Matteo nella Cappella Contarelli della Basilica di San Luigi dei Francesi a Roma sono le prime grandi opere che Caravaggio fu incaricato di

realizzare per l'ambiente pubblico di una chiesa cristiana. Furono molto lodati all'epoca e divennero il capolavoro della carriera di Caravaggio. Caravaggio aveva 28 anni all'epoca.

Uno dei dipinti, la *Vocazione di San Matteo* (fig.23), è basato su un passo del Vangelo di Matteo, capitolo 9, versetti 9-13 del *Nuovo Testamento*: “Andando via di là, Gesù vide un uomo, seduto al banco delle imposte, chiamato Matteo, e gli disse: «Seguimi». Ed egli si alzò e lo seguì.” Questa è un'immagine del passaggio evangelico. A causa della brevità della descrizione, il pittore ha dovuto considerare una serie di fattori: come impostare la scena, se limitare i personaggi a Gesù e Matteo o includere altri personaggi.

Così Caravaggio introduce Cristo e il suo discepolo San Pietro dal lato destro della tela, nel momento stesso in cui chiama l'esattore delle tasse Matteo ad essere suo discepolo. L'uomo seduto al centro del tavolo a sinistra, che indica con la mano sinistra, è stato pensato per essere Matteo, ma negli ultimi anni c'è stato un dibattito tra gli studiosi sull'ipotesi che Matteo sia l'uomo all'estremità sinistra dello stesso tavolo, piegato a contare il denaro⁽¹³⁾.

Poiché il tema del dipinto è la “Vocazione di San Matteo”, è ovviamente importante sapere quale dei due è Matteo. Tuttavia, se prestiamo attenzione all'uso caratteristico di Caravaggio del chiaroscuro, è molto innaturale che Cristo, San Pietro e i due giovani al centro del quadro non siano in ombra, ma sotto i riflettori, benché siano sotto l'intensa luce proveniente dall'angolo superiore destro. Questo è chiaramente un tentativo deliberato di Caravaggio di farli risaltare.

Fondamentalmente, il pittore mette al centro del quadro ciò che vuole raffigurare di più, e in questo caso, ciò che si trova al centro del quadro deve essere stato della massima importanza per l'artista, e ancor di più ci rendiamo conto che non si tratta né di Cristo né di Matteo, ma di due giovani che non appaiono nemmeno nella *Bibbia*.

È facile perdere il cuore del quadro quando ci si preoccupa del testo su cui si basa, in questo caso il *Nuovo Testamento*. Le figure non menzionate nella *Bibbia* sono, ovviamente, immagini inventate da Caravaggio. Questa immaginazione è la creatività dell'artista. Quando un pittore crea qualcosa di nuovo, significa che deve essere stato importante ed essenziale per lui farlo. Nel caso di Caravaggio, si trattava di un giovane con un bel viso.

Uno di loro, un ragazzo dall'aspetto innocente, appoggia il gomito sulla spalla dell'uomo barbuto accanto a lui, un gesto che suggerisce una relazione molto intima tra i due (fig.24). La *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio è un'opera estremamente audace, poiché ritrae la relazione intima tra due uomini nel bel mezzo di una narrazione biblica, non tanto in segreto bensì allo scoperto.

Inoltre, il volto dell'uomo barbuto ricorda quello di Caravaggio (confronta figg.25 e 26). Anche se a prima vista i volti non sono analoghi, ci sono molte somiglianze, come i capelli che pendono leggermente sulla fronte, il grande semicerchio di sopracciglia, i capelli abbondanti su ogni guancia e la forma dei baffi. Questo quadro, quindi, non è solo un dipinto cristiano basato sul *Nuovo Testamento*, ma anche un episodio della vita privata di Caravaggio.



fig. 23 Caravaggio, *Vocazione di S. Matteo*, Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



fig. 24 Caravaggio, *Vocazione di S. Matteo* (particolare)



fig. 25 Caravaggio, *Vocazione di S. Matteo* (particolare)



fig. 26 Ottavio Leoni, *Ritratto di Caravaggio*

Note

- (1) R. Longhi, 'Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano', in *Paragone*, n. 15, marzo 1951, pp. 3-17.
- (2) G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, p. 136 (ried. in facsimile con postille di G. P. Bellori, 1935, a cura di V. Mariani).
- (3) A. Cozobor, 'Autoritratto del giovane Caravaggio', in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, II, pp. 201-214; H. Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Bern, 1958.
- (4) H. Hibbard, *Caravaggio*, New York, 1983, pp. 149-163.
- (5) *Ibid.*, p. 58.
- (6) P. Askew ('The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, pp. 280-306) interpreta le *Stigmate di San Francesco* teologicamente in relazione con lo spirito dei tempi dopo il Concilio di Trento e con gli

scritti di Francesco di Sales, ma penso che quest' opera sia più personale piuttosto che religiosa.

- (7) M. Marangoni, 'Quattro "Caravaggio" smarriti', in *Dedalo*, II, 1921-22, pp. 783-794.
- (8) L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96, ed. M. Capucci, Firenze, 1968-74, I, p. 359.
- (9) J. Hess, 'Modelle e modelli del Caravaggio', in *Commentari*, V, 1954, pp. 271-289.
- (10) C. L. Frommel, 'Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte', in *Storia dell' arte*, III, nn. 9-10, gennaio-giugno, pp. 25ff.
- (11) L. Bersani, U. Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, London, 1998, pp. 1-13.
- (12) M. Marangoni, 'Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento', in *Bollettino d' arte*, 1922, pp. 217-229.
- (13) S. Magister, *Caravaggio. Il vero Matteo*, Roma, 2018.