



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

I caravaggeschi francesi a Roma.

Autor:

Paola Pacht Bassani

Revista:

Estudios e investigaciones

2003, 1, 117-123



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

· I CARAVAGGESCHI FRANCESI A ROMA

PAOLA PACTH BASSANI

Conférenced'août 1996

I caravaggeschi francesi è il tema di questo nostro intervento. Ci limiteremo a parlare, per ovvie ragioni di tempo, dei caravaggeschi francesi che sono stati a Roma e sui quali, del resto, fu organizzata, circa venticinque anni fa, una mostra memorabile a Roma ed a Parigi; una mostra che segna una data fondamentale nella storia degli studi sull'argomento.

Prenderemo dunque in esame alcune personalità di questo ambiente. Lascieremo di proposito da parte le scuole francesi di provincia e l'ambiente di Parigi, semplicemente perchè a Parigi, si sa, la moda caravaggesca non ha in fondo mai attecchito.

Via Margutta, Via del Babuino, Via della Croce: è in questo stretto quartiere di Roma, compreso tra Piazza del Popolo e Piazza di Spaga, che subito dopo la morte di Annibale Carracci -nel 1609- e di Caravaggio -nel 1610- e soprattutto durante i due o tre lustri successivi (cioè tra il 1610 e il 1623-25 circa) confluiscono pittori provenienti da tutta Europa e particolarmente fiamminghi e francesi: "Molti Franzasi e Fiamminghi che vanno e vengono non li si può dar regola", dirà di loro lo storico contemporaneo Giulio Mancini. Nessuna città in Italia e tanto meno in Europa, nessuna città di allora può rivaleggiare con Roma, la città internazionale, la città della cultura per eccellenza, la città che era stata proprio allora il teatro degli splendori pittorici dei Caracci e della loro cerchia, nonchè della violenta rivoluzione di Caravaggio, la città anche dove gli esempi di Michelangelo, di Raffaello e evidentemente quelli offerti dal mondo antico mantenevano tutto il loro prestigio, continuavano a sedurre, a stimolare le immaginazioni. Questi pittori vengono a Roma in cerca d'ispirazione e di fortuna. Per quanto riguarda i pittori francesi, che in proporzione sono i più numerosi, si può dire che tutti o quasi tutti quelli nati tra il 1590 passando per di qua, per Roma, in questo momento.

È pur vero che la Francia, fino a ieri dilaniata dalle terribili guerre di religione, dai saccheggi delle chiese e degli abitati, dalla miseria e dalla carestia, è adesso, con la venuta al trono di Enrico IV, un paese in piena ripresa, in tutti i sensi. Rinascono finalmente i Una

cantieri artistici, le “équipes”, le vocazioni e si forma una vera e propria scuola di pittura, la scuola di Fontainebleau, che produce opere importanti e domina la scena artistica francese durante i primi anni del 600. Detto questo, è anche vero che per chi aveva allora tra i 13 e i 20 anni e voleva lavorare a Parigi come artista, ciò era molto difficile. Questo giovane doveva prima diventare membro della vecchia corporazione dei pittori, pagare molti soldi, sottomettersi a delle regole di stile e di gusto. E poi le botteghe dove poter acquisire una buona formazione erano nonostante tutto ancora rare, come rare e malpagate erano le committenze. Venire dunque a Roma per un giovane pittore di allora significava perfezionare il proprio talento in modo più libero, significava voltare le spalle al passato, significava diventare veramente un pittore moderno. Non che non mancassero anche qui, a Roma, soprattutto nei primi tempi del soggiorno, difficoltà, privazioni, miserie; ma tutto si trasfigurava grazie a questo luogo eccezionale, alla vita libera che si poteva menare, all’audacia dei costumi, grazie alle nuove amicizie, grazie alle discussioni e al formicolio di idee e di ricerche: la Roma di allora è stata comparata a giusto titolo alla Montparnasse e alla Montmartre del Novecento. Ed è in questo formicolio di idee e di ricerche che l’arte di Caravaggio assume un ruolo preponderante.

“Il Caravaggio” racconta con sdegno Pietre Bellori, lo storico classicista amico di Poussin “chiamò una zingara che passava a caso per istrada, e condottala all’albergo la ritrasse in atto di predire l’avventura, come sogliono queste donne di razza egiziana. Fecevi un giovane il quale posa la mano col guanto su la spada e porge l’altra scoperta a costei, che la tiende e la riguarda”. Vedete appunto il quadro di cui parla il Bellori, la *Buona Ventura*, conservata al Louvre. Il genio di Caravaggio proponeva a questi giovani pittori arrivati a Roma un modo di dipingere nuovo, rivoluzionario. Per la prima volta non si richiedeva loro più di copiare, di imitare i prestigiosi modelli del passato, con tutto ciò che questo comportava in sacrifici, in soldi, in anni di perfezionamento spesi nella bottega di un maestro tradizionale, ma soltanto di guardare la natura nella sua crudezza, la natura quale si presentava davanti ai loro occhi. Ecco ancora una scena di Caravaggio, *I bari*, conservata a Forth Worth negli Stati Uniti.

Questi esempi di Caravaggio stavano lì a mostrare che una “bohémienne” o dei giocatori di carte sono motivi interessanti e commuoventi quanto quelli offerti dalla mitologia, valgono insomma quanto tutti i dei dell’Olimpo.

In più, almeno in apparenza, ai francesi sembrava ben più facile dipingere nello stile di Caravaggio, perché questo artista aveva soppresso le due più grandi difficoltà della pittura, la prospettiva aerea e la composizione a più figure, difficoltà che richiedevano una grande esperienza nell’articolazione dello spazio, una grande scienza della luce e dei colori, una scienza insomma che non si poteva acquisire se non a prezzo di lunghi studi.

Come vedete, alla *Buona ventura* di Caravaggio, bastavano due figure giustapposte su un fondo, unito; in questo quadro non c’è nessuna architettura o bel cielo percorso da nuvole, nessuna folla dai movimenti complicati, nessun tipo di flora o di fauna esotica, di cui pittori dal Raffaello agli Zuccaro si erano sempre tanto dilettrati.

Una tale semplificazione di mezzi e di visione investe poco per volta anche i soggetti religiosi dipinti da Caravaggio, a cominciare dalla celeberrima *Vocazione di San Matteo* della Cappella Contarelli, fino alla *Nagazione di San Pietro*, uno degli ultimi quadri del maestro, di collezione privata.

Immagini di questo tipo erano un rifiuto violento, un rifiuto quasi irriverente a tanta pittura del passato, al suo gusto delle gerarchie, della idealizzazione, della complicazione e della ricercatezza. Esse riconducevano l'arte del dipingere ai suoi termini essenziali, che sono quelli del rapporto tra volume, colore e luce ed al tempo stesso proponevano un vero e proprio capovolgimento d'ordine metafisico; incitavano a concentrarsi sull'uomo comune, a volgersi verso gli aspetti più umili della vita e della spiritualità.

Il Valentin (incominciamo da lui, uno dei primissimi di questi francesi ad arrivare a Roma, verso el 1611-1612, ed è forse il caravaggesco più sincero, quello che rimarrà più fedele, e questo fino alla morte avvenuta precocemente a Roma nel 1632, quello che rimarrà più fedele allo spirito del gran maestro italiano) il Valentin, dunque, quando dipinge questa sua scena di *Bari* (Dresda), adotta un linguaggio altrettanto caravaggesco, un linguaggio altrettanto semplice, libero, forte, contrastato, con quei colpi di pennello buttati giù, proprio davanti al modello: e in fondo, proprio come in Caravaggio, dietro quei bari c'è il Valentin in prima persona, il Valentin che parla di se stesso, della sua verità di uomo e d'artista. Il rapporto con lo stile di Caravaggio è lampante. Valentin riprende il gusto delle scene popolari con figure a mezzo busto, tipico del Merisi e tipico anche di Bartolomeo Manfredi, il più diretto seguace e divulgatore del Merisi. Senonché fin da adesso, e questo dipinto appartiene certamente al nucleo più precoce dell'opera di Valentin, il francese crea un'atmosfera che è tutta fatta di silenzio e di malinconia. Ecco ancora del Valentin questa scena di *Buona ventura*, conservata al museo del Louvre. Anche qui il rapporto con Caravaggio è evidente, ma ancora più evidente è il rapporto con il quadro omonimo di Manfredi (Detroit). In questo quadro, Manfredi riprende il tema e lo stile di Caravaggio e al tempo stesso lo complica in tutti i sensi, introduce un maggior numero di personaggi, rileva maggiormente le particolarità fisiche, il pittoresco dei costumi, e associa al tema dell'indovina che predice il futuro e inganna il giovane ingenuo, quello dell'indovina che a sua volta è ingannata.

Ebbene anche il Valentin, come si vede in questo quadro del Louvre, condivide con il Manfredi, con lo stile di Manfredi, con la cosiddetta Manfrediana Methodus, questo gusto per la situazione complicata e a sfondo moraleggiante, questo gusto anche per la descrizione minuziosa dei costumi dei vari personaggi. Anche qui la zingarella viene ingannata, le viene infatti sottratto un pollo dalla biscaccia, ma a differenza del Manfredi, qui il motivo satirico-moraleggiante è appena accennato a sinistra in basso. Per Valentin ben più importante è cogliere tutta la ricchezza delle emozioni e degli spunti psicologici che un tale tipo di scena suscita, a cominciare dall'attesa da parte di tutte delle predizioni della zingara; e il volto della zingara è lasciato genialmente a metà in ombra, ad esprimere tutta la magia, il mistero ed anche l'ambiguità del personaggio.

Non c'è del resto attore, in Valentin, che non sia come chiuso nella sua solitudine, in una specie di dolce disperazione e di malinconia trasognata. Rispetto alla scena dei *Bari*, qui la fattura è più leggera e sfumata, la luce più dolce e diffusa, la scelta cromatica più raffinata: si noti tutta la gamma dei grigi che si oppongono ai gialli e ai rossi. Rispetto ai *Bari*, quadro databile verso il 1615, siamo in una fase posteriore della carriera del Valentin, senza dubbio già nel corso degli anni venti. Come appartiene sicuramente a quegli anni la bellissima e delicata scena di *Concerto* del Louvre, con questo sontuoso tappeto orientale disposto in primo piano sul tavolo.

Anche la *Giuditta con la testa di Oloferne* del museo di Tolosa appartiene agli anni della piena maturità del Valentin. Il pittore, contrariamente a Caravaggio (*Giuditta*, Roma, Palazzo Barberini), contrariamente ad Artemisia Gentileschi (*Giuditta*, Firenze, Uffizi), non ha scelto di rappresentare l'episodio terribile del crimine, ma la conclusione della storia biblica, cioè il trionfo dell'eroina, di Giuditta, che ha salvato il suo popolo dopo essere introdotta nel campo nemico, dopo aver sedotto il generale Oloferne ed essere finalmente riuscita a tagliargli la testa. Giuditta dunque qui è trionfante, indica il cielo con una mano, con l'altra si appoggia all'enorme cimatarra e tiene per i capelli la testa di Oloferne. Anche se in parte immerso nell'ombra, il suo viso esprime una grande passione, un'esaltazione febbrile eppur velata di malinconia. Tutto è spinto all'estremo in questo quadro al tempo stesso è placato da questa materia pittorica fluida, leggera, sfumata. Siamo, come dicevamo, nel tempo della piena maturità del Valentin, negli anni venti, il tempo in cui a Roma la pittura scura e contrastata di Caravaggio, le tenebre caravaggesche, non sono ormai più di moda e piace invece il colore, la pittura chiara e colorata dei bolognesi, del Guercino, di Guido Reni, di Lanfranco. Anche Valentin, a modo suo, traduce questo nuovo orientamento del gusto nella sua *Giuditta*, nella sua *Buona Ventura*.

Qualcosa della musica contenuta e discreta del Valentin si ritrova in Nicolas Tournier di Tolosa, che scopriamo a Roma solo nel 1619, ma che in realtà doveva esser là da parecchi anni e sembra essere appunto compagno di lavoro di Valentin. Vedete questa sua bellissima *Deposizione della Croce* (Tolosa), opera tarda, dipinta dopo il ritorno in Francia dell'artista, ma ancora pregna di un caravaggismo austero e silenzioso, che ricorda quello di Valentin. Ed anche quando Tournier, a Roma, appare attratto, come vedete in questi suoi *Due bevitori* (Modena), da immagini più spontanee e da temi un po' triviali del tipo di quelli cari al Manfredi (cf. *Il suo Bacco e Bevitore*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica) o ai fiamminghi come Terbrugghen, anche allora Tournier non rinuncia a un suo ritegno, a una certa sua eleganza un po' fredda e compassata.

Di una sensibilità quasi opposta a quella di Valentin appare Simon Vouet, dei caravaggeschi francesi, senz'altro, il pittore meglio conosciuto sul piano critico. Arriva a Roma verso il 1613 con una pensione del re di Francia. E appena reduce da un viaggio a Costantinopoli e, soprattutto, da un soggiorno a Venezia. A Roma Vouet occupa, molto rapidamente, un posto di primo piano nel gruppo dei francesi, entra nelle grazie e nella

stima dei Barberini, ottiene due committenze per San Pietro dal papa Urbano VIII e sarà addirittura eletto principe dell'Accademia di San Luca. Vouet ha troppo vivo il senso dell'attualità per non rivolgersi anche lui a Caravaggio. Ma guarda a Caravaggio e al tempo stesso ne trasforma la problematica. Nella *Buona Ventura* di Ottawa, il pittore adotta sì la formula delle mezze figure prese a prestito dal repertorio della strada, formula inventata da Caravaggio, ma introduce un gusto spiccato (ancora più spiccato che in Valentin) del colore e un gusto anche del movimento, due elementi che il caravaggismo tendeva ad abolire. Il motivo della farsa, motivo come abbiamo visto caro al Manfredi e al Valentin (cioè il motivo dell'imbrogliato imbrogliato, gabbato) qui, nel quadro di Vouet, diventa il soggetto assolutamente dominante; e quest'opera ha del resto il suo fulcro, il suo centro compositivo nel gioco teatrale delle mani e degli sguardi che si incrociano. La donna a sinistra sorride, guarda lo spettatore e sembra volerlo prendere a testimone del colpo che lei e i suoi complici hanno montato contro l'ingenua indovina. Vouet insiste sulla mimica dei personaggi, attribuisce a ciascuno un ruolo preciso, come su una scena di teatro, vuole insomma raccontare una vera storia e illustrare una lezione morale, in modo non dissimile da quello di certi suoi contemporanei soprattutto fiamminghi. Ma forse il pittore, così facendo, perde un po' di vista quel senso di profonda umanità, di pudore e di semplicità che emana dai personaggi di Caravaggio e di Valentin.

La celebre *Natività della Vergine* del Vouet, eseguita intorno al 1620 per la chiesa romana di San Francesco a Ripa, prende ancor più le distanze rispetto al caravaggismo, e questo, nonostante il forte chiaroscuro che ancora anima l'immagine. Prima di tutto: questi gialli arancione non potrebbero essere di gusto più veneziano, sembrano presi direttamente a prestito da Veronese. In secondo luogo: ben poco ha a che fare con Caravaggio, questa monumentalità e potenza dei corpi, che evoca le statue antiche, che evoca Michelangelo, ma anche i bolognesi, dai Carracci (vedere l'*Assunzione della Vergine* di Annibale, a Santa Maria del Popolo) a Guido Reni (*Natività* del Quirinale). E poi il gioco di linee oblique, di curve che anima la scena e che rompe la calma, la gravità così cara alle scene caravaggesche più autentiche, è un espediente già barocco e annuncia la pittura ancora più chiara e movimentata dell'epoca parigina del Vouet (vedere la *Nascita della Vergine* e l'*Allegoria della Ricchezza* del Louvre). La immensa *Tentazione di San Francesco*, insieme con la scena della *Vestizione del Santo*, costituisce un'altra prestigiosa commissione pubblica ricevuta da Vouet prima di quella di San Pietro. Si tratta di un notturno al lume di candela, di *une nuit*, come dicono i francesi, sul tipo di quelli che facevano i fiamminghi e che farà La Tour. La scena è estremamente audace per una chiesa. Vouet rappresenta un momento di grande sensualità, la tensione dell'uomo a terra che è attirato e al tempo stesso rifiuta l'invito della donna, e questa ingaggia, per attirare il santo, quasi un movimento di danza. Un quadro anche questo di una gran forza e teatralità, che ben poco ha da spartire con l'arte *strictu sensu*.

Il genere del ritratto, dove Vouet eccelle in modo particolare, è forse ancora più rivelatore della visione dell'artista. Prendiamo quello di Arles, probabilmente un

Autoritratto, dipinto agli inizi del soggiorno romano del pittore e che appare ben più legato allo stile caravaggesco. Il personaggio sorge bruscamente dall'ombra con la sua capigliatura ribelle, il suo atteggiamento un po' bohemien, si rivolge verso di noi spettatori e sembra che stia lì per parlare. Il tocco è rapidissimo, nervoso, di una libertà degna di Bernini e di Frans Hals. Una siffatta presentazione del modello, così come il tipo d'esecuzione, rompono la tranquillità, la gravità tipica dell'immagine caravaggesca. Vouet, più che all'approfondimento psicologico del personaggio, s'interessa a ciò che è mobile, all'effimero e all'instabile e così facendo crea un ritratto che è già totalmente barocco.

Altro spirito non molto ortodosso nei confronti del caravaggismo è Claude Vignon, che soggiorna lungamente a Roma, dal 1609-1610 al 1620-1621 circa, pur interrompendo questo soggiorno con viaggi qua e là in giro per l'Europa. Vignon ammira le opere di Caravaggio e al tempo stesso sul suo fare è brillante e un tantino sbruffone, può tranquillamente dipingere quadri che con il caravaggismo non hanno proprio niente a che fare. *Il Martirio di San Matteo* del museo di Arras si ricorda certo del famoso quadro di ugual soggetto del Merisi alla cappella Contarelli e introduce anche lui particolari realistici, come i piedi sporchi del santo. Ma già qui, se Vignon evoca il modello di Caravaggio, è in fondo per sconfessarlo, per rifiutarlo. Nel quadro di Caravaggio, il momento terribile del martirio, la violenza della scena si decanta, si calma, si purifica nella sublime armonia della composizione, e nella bellezza suprema delle figure. Vignon sceglie invece un'immagine costruita tutta in primo piano, dove non c'è spazio in profondità, dove non c'è scampo per l'occhio di chi guarda. Di colpo lo spettatore è immerso nel sangue e nella brutalità e si direbbe quasi che questa scena di martirio stia per par rovesciarsi, per abbattersi su di lui. Guardate quel fiotto di sangue color rubino che sgorga in primo piano, il polso esageratamente forte e brutale del boia, la continua rottura di ritmi che l'immagine propone. Inoltre Vignon preferisce alle grandi zone d'ombra di Caravaggio, ai silenzi di Caravaggio, una pittura incredibilmente colorata e sonora, un tocco vibrante e sensuale, una resa pittorica a tratti così moderna, tanto vicina a quella del Vouet dei ritratti e di gusto anch'essa così veneziano. Ma in Vignon si sente ugualmente, e ben più che in Vouet, il peso del manierismo, la forza delle sue origini, che affondano nell'arte della seconda scuola di Fontainebleau. E questa composizione così affollata, dove le forme s'incastano come in un puzzle, ci parla proprio dell'arte di Fontainebleau, così come l'aspetto allucinato di quell'angelo, che sembra uscire da un quadro di Rosso Fiorentino.

Nel 1619, a due anni appena di distanza del *Martirio di San Matteo*, Vignon dipinge questa *Adorazione dei Magi*, oggi museo di Dayton, di spirito così manieristico e così lontana ormai dal mondo caravaggesco, con questi effetti di luce strani, queste figure allungate e bizzarre, quest'atmosfera così teatrale e fiabesca. Un formidabile pezzo di bravura, alla stregua degli antichi maestri del francese, che intende stupire lo spettatore. E Vignon si prende cura di diffondere il suo stupefacente pezzo di bravura tramite un'acquaforte altrettanto audace, bizzarra.

Anche il Régnier, compagno del Vouet e del Vignon, non si appaga che momentaneamente della formula caravaggesca, formula che si esprime nel suo *David* per esempio (Roma, Galleria Spada), da comparare appunto con quello di Caravaggio (Roma, Galleria Borghese), di Vouet (Genova, Palazzo Bianco) o di Vignon (New York, collezione Manning). E ben presto, a partire dal suo soggiorno a Venezia, a partire dal 1626 circa, il pittore è totalmente sedotto dal fascino degli impasti, del colore, della grazia mondana cari alla cultura di questa città, alla cultura veneziana (vedere *Ritratto di donna allo specchio*, Museo di Lione).

Prima di concludere, vorremmo appena evocare una delle grandi questioni irrisolte della filologia caravaggesca, quella dell'esperienza romana di Georges de La Tour. Di lui purtroppo non c'è traccia certa a Roma, ma il suo soggiorno in questa città (prima del 1816, data alla quale è menzionato in Lorena) sembra del tutto plausibile, se si considerano certe opere dipinte, già in Francia, come la serie degli Apostoli di Albì (si veda qui il *San Giacomo*), ma che sono ancora sotto l'impronta di un'esperienza caravaggesca di prima mano: guardate con che realismo potente La Tour descrive il santo, non esita a coglierne gli aspetti rustici, quasi volgari, non esita a vederlo come semplice uomo tra gli uomini, e al tempo stesso ne traduce l'altissima spiritualità, con una forza grave, una pietà degna veramente di Caravaggio.

Solo a proposito di Valentin, dunque, e probabilmente di La Tour, si può parlare di caravaggeschi autentici. Per gli altri, per Vouet, Vignon, Régnier, questa esperienza è stata meno profonda e intensa. Per tutti questi artisti francesi, in ogni caso, Caravaggio non è mai stato un modello da copiare, ma una via, magari tra altre, per accedere alla modernità, a una propria modernità.

