

## *Autorappresentazione di un destino di morte: Michelangelo Merisi da Caravaggio passando per Bacon e Pasolini*

---

Francesca Rachele Oppedisano<sup>1</sup>

### *Abstract en/it*

It was a murder that forged the destiny of a genius, or rather its myth reinvented four centuries later in the light of a new vision of the world. Caravaggio's art has in fact become the subject of a recent revival of interest, starting with Roberto Longhi, one of the first art historians to recognize the Lombard master's extraordinary nature. Caravaggio's art now reverberates with new meaning, drawn from his posthumous encounters with intellectuals, scholars and poets of the twentieth century who have helped rewrite the history of a genius in the act of inscribing their own biographies. It is therefore on the basis of these alliances that we will analyse some aspects of Caravaggio's work, which confronts our modernity with the incontrovertible cruelty of Artaudian theatricality.

Inizia da un assassinio il destino di un genio, o meglio il suo mito, reinventato quattro secoli più avanti alla luce d'una nuova visione del mondo. L'opera di Caravaggio, infatti, rivive in virtù d'un interesse recente. A cominciare da Roberto Longhi, tra i primi storici dell'arte a riconoscere la straordinarietà del maestro lombardo, l'arte di Caravaggio comincia a riverberare d'un senso altro, comincia ad essere attraversata da quegli incontri postumi con intellettuali, studiosi e poeti del novecento che hanno contribuito a riscrivere la biografia d'un genio inscrivendovi la propria. È dunque anche sulla scorta di queste alleanze che si analizzeranno alcuni aspetti dell'opera di Caravaggio che insiste a ripresentarsi di fronte alla contemporaneità del nostro sguardo con perentoria crudele artaudiana teatralità.

### **1. Premessa**

Per un artista portarsi all'interno del quadro significa necessariamente segnalare delle tracce autobiografiche? Come sappiamo, questo può avvenire anche senza l'immissione da parte dell'autore di una riconoscibilità così lampante come l'autoritratto. Può accadere, infatti, che il pittore vesta panni altrui per significare l'adesione del suo pensiero ad una data posizione culturale o religiosa (esempi che si ritrovano da Botticelli a Dürer fino a De Chirico). È quello

---

<sup>1</sup> Storica dell'arte - Registrar, Azienda Speciale Palaexpo - Scuderie del Quirinale, Roma. Questo saggio riprende il tema che ho trattato in una conferenza tenuta a Bruxelles, Istituto Italiano di Cultura, il 19 novembre 2010: «Michelangelo Merisi de Caravaggio, la réécriture d'un génie».

che Strinati chiama “autobiografismo simbolico”<sup>2</sup>. Si tratta di qualcosa che è lì per *significare* o per *narrare* qualcosa a proposito dell’artefice. Michelangelo Merisi da Caravaggio<sup>3</sup>, rispetto ai pittori suoi predecessori e suoi contemporanei, renderebbe per la prima volta esplicito, sia pure senza la possibilità di addurre prove evidenti a questo fatto, ciò che prima era solo incerto: «e cioè che la sua opera è in ogni caso una trasposizione nell’opera figurativa del piano esistenziale personale». L’autore «parla di sé dall’inizio alla fine», in ciò consisterebbe «la vera rivoluzione» dell’arte di Caravaggio<sup>4</sup>. Ma la verità della sua biografia non si ritrova al massimo dell’autobiografia, si ritrova in ciò che è stata l’arte di Caravaggio prima che gli eventi si accanissero sul suo destino e soprattutto dopo la sua morte, nella riscrittura d’una vita attraverso la rilettura della sua opera. A cominciare da Roberto Longhi<sup>5</sup>, tra i primi storici dell’arte sul principio del secolo scorso a riconoscere la straordinarietà del maestro lombardo, l’arte di Caravaggio comincia a riverberare d’un senso altro, comincia ad essere attraversata da quegli incontri postumi con intellettuali, studiosi e poeti del novecento che hanno contribuito a riscrivere la biografia d’un genio inscrivendovi la propria.

## 2. Caravaggio, Bacon, Pasolini

È dunque sulla scorta di queste alleanze postume che si analizzeranno alcuni aspetti dell’opera di Caravaggio che insiste a ripresentarsi di fronte alla contemporaneità del nostro sguardo con perentoria crudele *artaudiana* teatralità. Cominceremo, dunque, dal pittore irlandese che ha suscitato nella critica contemporanea paragoni non trascurabili con l’opera caravaggesca, Francis Bacon<sup>6</sup>. Per Bacon, come per Caravaggio, l’autoritratto come autobiografia manifesta, posta al centro del quadro in tutta la sua chiarezza drammaturgica, subentra *forzatamente* a tematizzare le sue opere, quando nella vita dell’artista si presenta, in tutta la sua evidenza fattuale, la morte. Dopo la scomparsa del suo amato compagno Dyer nel

<sup>2</sup> Cf. Claudio STRINATI, «Bacon e Caravaggio: un’occasione di incontro», in *Caravaggio Bacon*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 2 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010, a cura di Anna Coliva e Michael Peppiatt, Milano, Federico Motta Editore.

<sup>3</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milano 29 settembre 1571 - Porto Ercole 18 Luglio 1610).

<sup>4</sup> C. STRINATI, «Il pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio», in *Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma Scuderie del Quirinale, a cura di C. Strinati, Milano, Skira Editore, 2010, p. 22.

<sup>5</sup> Roberto Longhi, Alba 28 dicembre 1890 - Firenze 3 giugno 1970.

<sup>6</sup> Francis Bacon, Dublino 28 ottobre 1909 - 28 aprile 1992.

1971 Francis Bacon comincia a ritrarre se stesso con sempre maggiore frequenza<sup>7</sup>. Al di là dell'amara ironia con cui commenta questo fatto con il suo amico Sylvester «Ho fatto molti autoritratti perché la gente intorno a me moriva come le mosche, e non mi è rimasto nessun altro da dipingere se non me stesso»<sup>8</sup>, questo chiudersi su di sé è il sintomo per Bacon di un ripensamento del proprio stato tradotto sul piano formale nell'avanzamento di un'ombra funebre che comincia ad avvolgere, e al contempo sembra dipartirsi, dai corpi ritratti<sup>9</sup>. L'oscurità ha sempre fatto da sfondo ai ritratti e agli autoritratti di Bacon, in *Study for Portrait II (After the life mask of William Blake, 1955, Londra, Tate Gallery)*, Bacon dipinge il ritratto del calco di William Blake, preso quando il poeta era ancora in vita, tornando con un giro fatale a rappresentare l'inevitabilità che sottende al destino di ogni essere umano nel momento in cui sceglie un mezzo per concedersi all'autorappresentazione: la certezza, legata al desiderio che qualcosa lo sopravvanti nella fissità di ciò che è invocato al di là del divenire, che un giorno morrà<sup>10</sup>; in *Study for Self-Portrait*, del 1981 (Von der Heydt-Museum, Wuppertal) il buio dei pannelli sullo sfondo circonda la figura di un alone di morte, mentre un'ombra sta per fuoriuscire *definitivamente* dal quadro. Lo spazio del quadro diventa un luogo mortifero da cui defluisce la vita, come se in esso si fosse consumata l'esistenza dell'artista stesso che, a questo punto, varca la soglia. Ciò che resta non è che l'atto di questa fuoriuscita del soggetto dalle maglie della rappresentazione. In questo particolare atto auto rappresentativo, che sancisce un legame così profondo dell'autore con la morte, ci è data la chiave per comprendere come mai

---

<sup>7</sup> George Dyer fu trovato morto nella stanza da bagno dell'Hotel des Sants-Pères a causa di una overdose da barbiturici due notti prima dell'inaugurazione della grande retrospettiva dedicata all'artista presso il Grand Palais di Parigi.

<sup>8</sup> David SYLVESTER, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, Londra, terza edizione, 1987, p. 78.

<sup>9</sup> Cf. il trittico dedicato alla morte di Dyer, intitolato *Maggio-Gugno 1973*, in cui Bacon ripartisce in tre momenti, culminati al centro, la morte dell'amato: un'ombra, progredendo gradualmente da destra a sinistra, sembra involarsi dalla soglia entro cui il corpo dell'amante è rinchiuso. Cf. inoltre Chris STEFHENS, «Come un'ombra: Oscurità, vita e morte di Francis Bacon», in *Caravaggio Bacon, op. cit.*

<sup>10</sup> Roland Barthes, nella sua analisi del mezzo fotografico limitatamente all'autoritratto notava: «colui che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, *eidolon* emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo spettacolo aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto». Roland BARTHES, *La Camera Chiara*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980, p. 11. 1° ed. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard - Seuil, Paris, 1980. Francis Bacon adottò la tecnica della ripresa fotografica a partire dal 1963 per dipingere se stesso e le persone a lui molto vicine affettivamente, commissionando al fotografo John Deakin una serie di fotografie dei suoi amanti e migliori amici. Un metodo che per sua stessa ammissione gli permetteva una maggiore libertà rispetto al ritratto dal vivo.

ancor oggi l'arte di Caravaggio ci riguarda così da vicino<sup>11</sup>. Diversamente da quanto sostenuto da Claudio Strinati<sup>12</sup>, Caravaggio non insisterebbe a riguardarci ancor oggi in quanto pittore dell'Essere, ma, in un senso più moderno, in quanto pittore «dell'essere per la morte»<sup>13</sup>. Un senso che Pier Paolo Pasolini, cui non era per altro indifferente la pittura di Francis Bacon, sulla scorta degli insegnamenti del suo maestro Roberto Longhi, riconobbe immediatamente dichiarando la sua perplessità di fronte a quel «diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno *specchio cosmico...*» uno specchio in cui «tutto pare come sospeso come a un *eccesso di verità*, a un *eccesso di evidenza che lo fa sembrare morto*»<sup>14</sup>. I quadri di Caravaggio, dunque, proprio là dove sembrano esser forieri di vita in virtù d'una rappresentazione dei soggetti ritratti così apparentemente aderente al vero, riferirebbero piuttosto del destino inevitabile e autentico che riguarda ciascun essere vivente, conterrebbero in sé, non già la presenza viva ed eterna di ciò che hanno ritratto, quanto piuttosto la promessa di morte contenuta in ciò che era di più vivo. Una promessa racchiusa in quel *diagramma* di luce e ombra che Longhi non può fare a meno di leggere, in chiave psicoanalitica, come il forte richiamo dell'opera alla vita stessa dell'artista, sottolineando «inconsci parallelismi periodicamente risorgenti tra la biografia dell'uomo e le *res gestae* dell'artista»<sup>15</sup>, ma nel dir questo poco prima aveva ammonito i critici della carta stampata e il

<sup>11</sup> In occasione dei quattrocento anni dalla morte di Michelangelo Merisi da Caravaggio numerose istituzioni pubbliche, italiane ed estere, hanno celebrato l'artista lombardo. Le Scuderie del Quirinale di Roma, unitamente ad un comitato istituito all'uopo per i festeggiamenti della suddetta ricorrenza, hanno raccolto circa una ventina di opere del maestro riscuotendo un enorme successo di pubblico, circa seicentomila visitatori. Un analogo successo ha avuto la mostra intitolata *Caravaggio/Bacon* presso la Galleria Borghese di Roma in cui le opere di Caravaggio sono state messe a confronto diretto con quelle di uno dei massimi esponenti della pittura del ventesimo secolo attraverso accostamenti squisitamente formali e al contempo rivelatori dell'una e dell'altra contemporaneità linguistica.

<sup>12</sup> Cf.: C. STRINATI, «Bacon e Caravaggio: un'occasione di incontro», in *Caravaggio Bacon, op.cit.*

<sup>13</sup> Cf.: Martin HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Torino, Classici U.T.E.T. 1969.

<sup>14</sup> Pier Paolo PASOLINI, «La luce di Caravaggio», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter SITI e Silvia DE LAUDE, Milano, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 1999, 2 voll. Pasolini segue il corso di Longhi *Fatti di Masolino e di Masaccio* negli anni di Università a Bologna (dal 1941 al 1942). Nel 1962 dedicherà il film *Mamma Roma* a Longhi, con queste parole: «a Roberto Longhi, cui sono debitore della mia "fulgurazione figurativa"», P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. SITI e Francesco ZABAGLI, Milano, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 153.

<sup>15</sup> Roberto LONGHI, «Il Caravaggio e la sua Cerchia a Milano», in *Paragone*, marzo 1951, pp. 3-16, riproduce l'«Introduzione alla Mostra» nel catalogo della *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale estate 1951, ora in R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi, Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di Gianfranco CONTINI, Milano, nona edizione, Milano, I Meridiani Mondadori, 2001, p. 884.

pubblico assetato di cronaca nera invitandoli ad esimersi dal ricercare, per mezzo di documenti, testimonianze e atti processuali, volti ad incrementare attraverso le leggende, per altro sorte prestissimo, relative alle malefatte dell'artista, per altro comuni al suo tempo, una visione romanticamente delinquenziale dell'autore. Suggestisce Longhi di stare piuttosto all'opera e di cercare lì l'*extravaganza* del pittore rispetto al proprio tempo. Ed è stando all'opera, e alle tecniche adottate da Caravaggio, che si articolano le trame di quelle inconse corrispondenze tra arte e vita che tessono il suo destino che torna tre secoli dopo ad alimentare l'interesse per le opere del grande artista lombardo, ricominciando il discorso proprio nel punto in cui per i suoi contemporanei non era più comprensibile in quanto trasmettitore, ai loro occhi controriformati, di un naturalismo esecrabile sia dal punto di vista religioso sia dal punto di vista strettamente pittorico-compositivo, riformato anch'esso secondo i dettami dell'idealismo classico. Luce e ombra costituiscono un binomio evidentemente inscindibile nell'opera di Caravaggio. L'ombra, nota Longhi, sopraggiunge a un certo punto dell'arte del maestro «non tanto per dare rilievo ai corpi» quanto piuttosto per dar forma alle tenebre che li compongono<sup>16</sup>. La luce e l'ombra agirebbero secondo Longhi in termini diremmo aristotelici quando afferma che «il caso, l'incidente di lume e di ombra diventa causa efficiente della nuova pittura»<sup>17</sup>. La luce e l'ombra sono esse stesse la causa dell'apparire della materia del quadro.

### 3. Lessici gergali e repertori iconografici. Michelangelo Merisi da Caravaggio passando per Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi usò il termine *fotogramma* per descrivere quel particolare modo di usare la luce di Caravaggio che inquadrando un fatto di cronaca lo nobilita ad episodio evangelico<sup>18</sup>. La luce che marca di straordinarietà un fatto altrimenti quotidiano. In questo passaggio si può riconoscere l'analoga operazione compiuta nel cinema da Pasolini in cui la fisicità sottoproletaria dei suoi personaggi è trattata con straordinaria grazia formale, proporzionata ad una purezza riconosciuta, prima ancora che nell'immagine, nella lingua. Nel 1950 Pasolini è a Roma e a pochi mesi dal suo arrivo comincia a frequentare le periferie, le borgate romane (Quarticciolo, Tiburtino, Pietralata, Primavalle) in cui erano confluiti quei ragazzi deportati negli anni Trenta dall'antico centro di Roma (dai rioni caravaggeschi come vedremo) per

---

<sup>16</sup> R. LONGHI, «Caravaggio», in *Da Cimabue a Morandi*, op. cit. p. 829.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 837.

<sup>18</sup> R. LONGHI, «Caravaggio», in *Da Cimabue a Morandi*, op. cit., p. 837.

lasciar posto all'architettura trionfale del fascismo<sup>19</sup>. L'incontro tra Pasolini e questa realtà si ritrova sintetizzata dalle sue stesse parole: «Non c'è stata scelta da parte mia, ma una specie di *coazione del destino*: e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la *borgata romana*»<sup>20</sup>. Una testimonianza che passa innanzitutto nell'oralità: «Io devo ridurmi a nastro magnetofono... Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Tor Pignattara, alla borgata Alessandrina, Torre Maura o Pietralata, mentre su un foglio di carta annoto modi idiomatici, lessici gergali presi di prima mano dalla bocca dei parlanti, fatti parlare apposta»<sup>21</sup>. In questo «fatti parlare apposta» si potrebbe ritrovare il modo caravaggesco di reclutare modelli presi dalla strada, ragazzi di bottega, prostitute, *fatti posare a posta* per incarnare le scene religiose commissionate per gli altari delle grandi chiese romane. Fu Cesare Garboli, ricordando lo scomparso Longhi sulle pagine di *Nuovi Argomenti*<sup>22</sup>, a notare che:

è difficile scindere tutta l'esperienza eversiva del Pasolini *romano* degli anni Cinquanta dall'immagine del Caravaggio che ci è stata a più riprese offerta dal Longhi..., in quegli anni Pasolini scendeva dal nord a Roma, cambiando la giovanile e lirica vena friulana in tragedia, nella direzione del drammatico realismo religioso e plebeo de *Le Ceneri di Gramsci*, dei *Ragazzi di vita* e di *Una Vita violenta*. Testi alla mano si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio, ma allo specchio del Caravaggio *romano*<sup>23</sup>.

Quello, vale a dire, descritto da Longhi: «che finge per Maddalena la povera ciociarella tradita» che «lagrimuccia sulla sua gota, profitta della inutile attesa per lasciarsi asciugare i capelli dal sole che filtra nella stanzetta smobiliata»<sup>24</sup> e che dipinge il trapasso della Vergine inscenando «la morte di una popolana del rione»<sup>25</sup>. Ma il punto di massimo incontro tra Caravaggio e Pasolini si ritrova in ciò che quest'ultimo riconosceva al primo: un nuovo modo di porre il mondo davanti al cavalletto, un nuovo modo di *riprendere* la realtà attraverso la scelta di ciò che si offre all'artista in virtù d'una qualità che informerebbe l'apparire della cosa,

<sup>19</sup> Pasolini era arrivato a Roma in fuga con la madre, dopo essere stato rimosso da insegnante a Valvasone accusato di corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico.

<sup>20</sup> Nico NALDINI, «Cronologia», in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. SITI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, prima edizione I Meridiani, 2003, p. XCI.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. XCI.

<sup>22</sup> Rivista fondata nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia.

<sup>23</sup> Cesare GARBOLI, «Ricordo di Longhi», in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 1970, p. 39.

<sup>24</sup> R. LONGHI, «Caravaggio» in *Da Cimabue a Morandi*, *op. cit.*, p. 823.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 864.

ciò che secondo un termine cinematografico, si presenta come *profilmico*<sup>26</sup>. Nel 1961 Pasolini incontra un giovane cameriere che porta un canestro di frutta «alla maniera di un ragazzo del Caravaggio». Si tratta di Ettore Garofalo il protagonista assieme ad Anna Magnani del film *Mamma Roma*<sup>27</sup>. Mentre Longhi legge il *Bacco* di Caravaggio, oggi agli Uffizi, come un «torpido e assonnato garzone d'osteria romanesca, incoronato a caso da pampini di ogni colore...»<sup>28</sup>, Pasolini compie il giro opposto passando dal pittorico al reale in virtù della *profilmicità* offerta dal quel particolare garzone d'osteria<sup>29</sup> (Fig. 2). L'immaginario caravaggesco mutuato da Longhi ha informato il modo di vedere di Pasolini che a sua volta ha potuto sostenere l'attuale percezione delle opere di Caravaggio<sup>30</sup>.

#### 4. La censura

Se è stato possibile accostare Caravaggio a Bacon in virtù di un senso profondamente filosofico dell'«essere per la morte», che caratterizza la loro pittura e informa della loro vita, è possibile ritrovare nella pittura di Caravaggio il cinema e la poesia di Pasolini in virtù di qualcosa che va sotto il nome generico di *naturalismo*, un atteggiamento critico nei confronti della realtà che potremmo definire osservante, volendo mantenere tutta l'ambiguità che il termine suggerisce, tra religiosità neo realista e realismo sacro.

*Ragazzi di Vita* uscito nel 1955 fu sottoposto a censura nel 1956. Quando Carlo Bo fu chiamato a testimoniare in difesa di Pasolini disse: «il libro ha un grande valore religioso perché spinge alla pietà verso i poveri e i diseredati... I dialoghi sono dialoghi di ragazzi e l'autore ha sentito la necessità di rappresentarli così come in realtà»<sup>31</sup>. Come vedremo poco più avanti le parole di Bo potrebbero essere poste a difesa anche dei quadri di Caravaggio. Nel 1963 il film *La Ricotta* (ricostruzione cinematografica della passione di Cristo) fu processato

<sup>26</sup> P. P. PASOLINI, «La luce di Caravaggio», *op. cit.*

<sup>27</sup> P. P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Italia, B/N, 95 min, 1962.

<sup>28</sup> R. LONGHI, «Caravaggio» in *Da Cimabue a Morandi*, *op. cit.* p. 815.

<sup>29</sup> Il legame con Caravaggio diventa di una straordinaria densità iconica nel momento in cui Pasolini prende come attori per i suoi film quei ragazzi conosciuti all'epoca del suo girovagare per le borgate romane per incarnare le storie del Vangelo: *La Ricotta* (1963) e il *Vangelo secondo Matteo* (1964).

<sup>30</sup> Marc WEIS, «Ah Longhi intervenga lei! I primi film di Pasolini tra realismo e interpretazione dell'arte», in Giuseppe ZIGAINA, Christa STEINLE (a cura di), P.P. PASOLINI, *Organizzar il trasumanar*, catalogo della mostra, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Luglio-Agosto 1995, p. 212.

<sup>31</sup> N. NALDINI, «Cronologia», in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. XCVI.

per vilipendio alla religione di stato. Pasolini fu condannato a quattro mesi di carcere. Il giorno del processo la difesa presentò un testo scritto dallo stesso Pasolini:

Nel caso che stiamo ora esaminando, ciò che sopravvive sono quei famosi duemila anni di *imitatio Christi*, quell'irrazionalismo religioso. Non hanno più senso [...] eppure sopravvivono. Sono elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci compongono [...] Io, per me, sono anticlericale [...] ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi abbiamo costruito le chiese romaniche e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche. Esse sono il mio patrimonio. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me: se lasciassi ai preti il monopolio del bene<sup>32</sup>.

In questa direzione, entro questo orizzonte di senso potrebbero essere interpretate le opere di Caravaggio che subirono una censura analoga a cominciare dalla prima importante commissione pubblica, da quel San Matteo e l'Angelo ritratto «a sedere con le gambe incavalcate co' piedi rozzamente esposti al popolo»<sup>33</sup> mentre «un ragazzaccio insolente, panneggiato in un lenzuolo a straccio come in una rappresentazione da teatrino parrocchiale»<sup>34</sup> guida il santo nel difficile compito della scrittura evangelica, versione che subito dispiacque ai preti che vi lessero una versione poco rispettosa dell'apostolo<sup>35</sup>. Altra censura riguardò il cavallo in primissimo piano della *Conversione di Saulo* per la Chiesa di Santa Maria del Popolo, opera oggi della Collezione Odescalchi, sostituita in seguito con una versione più mitigata, ma comunque rivoluzionaria. Il 16 aprile 1606 la grande tela della *Madonna dei Palafrenieri* fu allontanata dopo solo un mese da uno degli altari di San Pietro per motivi teologici. Infine, la *Morte della Vergine* (oggi al Louvre), commissionata per la Chiesa di Santa Maria della Scala in Trastevere, fu rifiutata e rivenduta tra il febbraio e l'aprile del 1607 per

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. CV.

<sup>33</sup> Giovan Pietro BELLORI, «Michelangiolo da Caravaggio», da *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, scritte da Gio. Pietro Bellori, Parte I, Roma 1672, pp. 201-216, ora anche in *Vite di Caravaggio*, CasadeiLibri editore, 2010, p. 91.

<sup>34</sup> R. LONGHI, «Caravaggio», *op. cit.*, p. 825.

<sup>35</sup> Di questa prima versione si conserva solo una fotografia in bianco e nero, l'opera, conservata a Berlino, fu distrutta durante la seconda guerra mondiale. La seconda versione si trova nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma, assieme alle altre due tele commissionate nel 1599, la *Conversione* e il *Martirio di San Matteo*. Gli storici riconoscono a cominciare da queste opere l'inizio di un radicale cambio di registro nella storia della pittura.



280 scudi al Duca di Mantova per intercessione di Rubens<sup>36</sup>. Il testo del contratto descriveva in modo chiaro come dovesse essere rappresentata la morte della Madonna: il miracolo di un trapasso sottratto alla corruzione corporale nel passaggio diretto della Vergine al Paradiso, anima e corpo.

Tra le varie cause del rifiuto riportate dalle fonti ci fu l'impressione che Caravaggio avesse voluto rappresentare dietro le vesti della «Madonna gonfia, e con gambe scoperte»<sup>37</sup>, una cortigiana del rione, mentre Bellori riferisce ancor più drammaticamente che Caravaggio avesse voluto troppo imitare «una donna morta gonfia»<sup>38</sup>. Tutti convengono che al fondo si dovesse trattare del ritratto di una donna *realmente esistita*, e la forte dicotomia iconografica non fa altro che ribadire in Caravaggio la necessaria e imprescindibile presa del reale sulla sua pittura a dispetto di qualsiasi precetto dettato dalle regole della commissione.

La censura, dunque, per Caravaggio operò attraverso la rimozione dei quadri dagli altari e attraverso l'interpretazione delle sue opere mediata dalle fonti. In alcuni casi, una sorta di riduzionismo volto al recupero di una visione classicista e ideologia della rappresentazione.

Ma quali erano i canoni iconografici e iconologici contro cui andava Caravaggio? In estrema sintesi abbiamo da un lato la tesi di Maurizio Calvesi<sup>39</sup> secondo la quale Caravaggio si atteneva più che mai ai dettami della Chiesa post tridentina, dall'altro la tesi sostenuta da Ferdinando Bologna<sup>40</sup> secondo la quale Caravaggio dipingeva i suoi soggetti, documenti alla mano, secondo un programma provocatorio e quasi didascalico nei confronti dei testi tutori della religione e del decoro. Il testo cardine, su cui Bologna incentra la sua analogia per contrasto, è il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti (Arcivescovo di Bologna prima, Cardinale della Chiesa poi) pubblicato a Bologna nel 1582. Testo che fu concepito stando alle norme dettate in materia di arti figurative dal Concilio di Trento.

---

<sup>36</sup> Il contratto stipulato con Laerzio Cherubini risale al 1601 ma l'opera fu conclusa solo tra il 1505 e il 1506, si ignorano le cause del ritardo.

<sup>37</sup> Giovanni BAGLIONE, «Vita di Michelangiolo da Caravaggio, Pittore» da *Le vite dei pittori, scultori et architecti*. Dal pontificato Gregorio XII del 1572, In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642 scritte da Gio. Baglione Romano, Roma 1642, pp. 136-139, ora anche in *Vite di Caravaggio*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>38</sup> G. P. BELLORI, «Michelangiolo da Caravaggio», da *Le vite de' pittori, scultori et architecti moderni*, *op. cit.*, p. 110. Per Calvesi si tratterebbe di una meretrice convertita e cara a Federico Borromeo, morta nel 1606 gonfia di idropsia: la monaca senese Caterina Vanini. Cf. Maurizio CALVESI, *La realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>39</sup> M. CALVESI, *La realtà del Caravaggio*, *op. cit.*

<sup>40</sup> Ferdinando BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1ed. 1992, 2° ed. accresciuta, 2006.

Ma di certo Caravaggio non fu sottoposto a processo o condannato per il suo modo di dipingere, il che ci lascia dedurre che i piani d'azione politico religiosi a quel tempo dovessero svolgersi su diversi livelli. Infatti, sostiene sempre Bologna, la censura non operava attraverso la messa all'indice delle opere, ma attraverso una prevenzione cautelativa delle immagini sacre, più pericoloso sarebbe stato, infatti, metterle al bando pubblicamente, perché, a differenza dei libri, non riguardavano un pubblico elitario ma l'intero popolo dei fedeli. A differenza di quanto osservava Longhi «fortuna era che la pittura non ha uso di parola»<sup>41</sup>.

Paleotti sosteneva che «Poiché le pitture non sono semplici voci che passano, ma come libri e tavole pubbliche permanenti» non si dovranno mai dipingere scene della vita dei santi colti durante le loro faccende più intime: «San Filippo in letto che dorme»; «Sant'Agnese che si scalza»; «la Madonna con la brocca accanto»; «San Paolo in una bottega»<sup>42</sup>; più che mai si dovrà porre attenzione all'opera del Demonio, quando «opera che un pittore invece di formare un Cristo, formi un Apolline, ..., e se la beata Maddalena o San Giovanni Evangelista o un angelo si dipinge, fa che sia ornati peggio di meretrici o istrioni ovvero sotto coperta di una Santa fare il ritratto della concubina»<sup>43</sup>.

## 5. La rivoluzione copernicana del soggetto

Per parlare della visione del mondo di Caravaggio al di là della rappresentazione si deve necessariamente partire dai suoi numerosi, veri o supposti, autoritratti. Caravaggio si è ritratto all'interno dei suoi quadri numerose volte. A cominciare da quello che unanimemente viene considerato il suo primo autoritratto, il cosiddetto *Bacchino malato* della Galleria Borghese<sup>44</sup>. Caravaggio assume i panni di coloro che rappresenta, uscendo, di fatto, dal luogo stesso della rappresentazione. In questo passaggio inclusivo è fuori dalla rappresentazione di sé come artista ed entra in un luogo proprio che è quello dell'opera d'arte. L'inclusione presuppone

<sup>41</sup> «quasi fa meraviglia che i suoi quadri fossero, talora, soltanto rifiutati e rimossi dagli altari, ma senza sanzioni socialmente più gravi per lui; come invece avveniva, in quegli anni, a coloro che, in un campo o nell'altro, maneggiavano idee: al Bruno per esempio». R. LONGHI, «Caravaggio e la sua Cerchia», in *Da Cimabue a Morandi*, op. cit. p. 879.

<sup>42</sup> I passi sono riportati da F. BOLOGNA, «Il Caravaggio e gli indirizzi della Controriforma», in *L'incredulità di Caravaggio*, op. cit., p. 38.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 45. Sono precetti, secondo Bologna, che Caravaggio conosceva bene dai tempi dell'apprendistato a Milano presso la bottega di Simone Peterzano in cui entrò nel 1584 all'età di circa tredici anni.

<sup>44</sup> M. MERISI DA CARAVAGGIO, *Autoritratto come Bacco*, fine 1593, olio su tela, cm 67 x 53, Roma, Galleria Borghese.

un'esclusione del soggetto in quanto artefice. L'artista compie un giro di decentramento. Attuando una sorta di rivoluzione copernicana si disimpegna dalla storia dei fatti per farsi puro oggetto della rappresentazione. All'interno di questa costruzione si articola la visione del mondo caravaggesca che rigetta il reale per mezzo di un

diaframma [...] che divide sia lui, l'autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi... Questo diaframma, che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte, è stato stupendamente spiegato da Roberto Longhi con la supposizione che il Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio. Tali figure erano perciò quelle che il Caravaggio aveva realisticamente scelto, negletti garzoni di fruttivendolo, donne del popolo mai prese in considerazione... tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte<sup>45</sup>.

E di fatti sappiamo da Bellori che Caravaggio: «rinvigorì le tinte, e restituì ad esse il sangue, e l'incarnazione... non si trova però che egli usasse cinabri, né azzurri nelle sue figure; e se pure talvolta li avesse adoperati, li ammorzava, dicendo ch'erano il veleno delle tinte; non dirò dell'aria turchina, e chiara, che egli non colori ma nell'histoire, anzi usò sempre il campo, e 'l fondo nero; e 'l nero nelle carni»<sup>46</sup>.

La celebre dichiarazione di Caravaggio pronunciata al processo per diffamazione intentato dal Baglione nel 1603 «Appresso di me un pittore valentuomo è uno che sappi dipingere bene et imitare bene le cose naturali» si comprende solo se si analizza l'«artificiosa e decadente» realtà intellettuale di allora tra «la tetraggine della controriforma e il capriccio degli ultimi manieristi»<sup>47</sup>. I soggetti dell'epoca si articolavano tra mitologia sacra e storia illustre, mentre Caravaggio *atterra* il soggetto mitologico e innalza le minorità quotidiane a storia sacra. Così

---

<sup>45</sup> P. P. PASOLINI, *La luce di Caravaggio*, op. cit.

<sup>46</sup> G. P. BELLORI, «Michelangiolo da Caravaggio», da *Le vite de' pittori, scultori et architecti moderni*, op. cit., p. 107.

<sup>47</sup> R. LONGHI, «Caravaggio e la sua Cerchia», op. cit., p. 79.

Johachim von Sandrart scriveva nel 1675: «Questo Caravaggio fu il primo fra tutti gli italiani a distogliere i suoi studi dalle vecchie maniere (leggi classicismo) cui erano assuefatti e a rivolgerli alla semplice ed esatta figurazione della natura, dal vivo... a tal fine sistemava nel suo studio quello che voleva rappresentare, finché nella sua opera non ne seguitava sufficientemente la natura, ... studiò di servirsi di ambienti e stanze buie, che avessero una sola piccola luce dall'alto, affinché l'oscurità con le sue ombre robuste, lasciasse tutta la forza al lume che cadeva sul modello, generando un modellato di forte rilievo»<sup>48</sup>. Semplice ed esatta figurazione dal vivo che Mancini aveva chiamato «osservanza della cosa» nelle sue *Considerazioni sulla pittura*<sup>49</sup>. Anche se in senso negativo, Mancini pone l'accento su un fatto importante. Considera, infatti, la pittura di Caravaggio e dei suoi seguaci «non naturale» nel senso che il trattamento della luce impedisce alla scena di sembrar vera in quanto «essendo impossibile di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rappresentin l'istoria con quel lume d'una finestra sola, et haver un che rida o pianga o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare... le loro figure mancan di moto e d'affetti, di gratia...»<sup>50</sup>. Si capisce che il genere di naturalismo che intende Mancini e di cui sarebbero prive le opere di Caravaggio non è il genere di naturalismo che intendiamo noi. Si tratta, infatti, per Mancini di mostrare ciò che si vede, attraverso un atto interpretativo volto a rappresentare il più considerevole come ciò che è Vero. In Caravaggio non esiste realtà altra, preordinata e data a priori, che preesista all'atto dell'artista. Data la complessità del set, si direbbe il contrario. L'atto critico e interpretativo, prima di quello pittorico investe il piano del cosiddetto reale e gli oggetti che lo compongono, predispose l'oggetto *a favore di camera*, lo preordina in vista della sua trasposizione pittorica. Il fondo nero, non è un modo per neutralizzare il reale e decontestualizzare la scena? Un modo per lasciar apparire la cosa per com'è? La direzione della luce, non è un modo per non lasciar cadere nell'indifferenziato ciò che s'intende mostrare? È come se Caravaggio operasse rispetto al reale *per appoggio*. Secondo Freud il nucleo essenziale dell'arte si ritrova nel gioco dei bambini<sup>51</sup>. Essi utilizzano la realtà *per appoggio*, mentre i poeti, a un grado più elevato, la liberano dalla contingenza. Così facendo i

<sup>48</sup> Joachim von SANDRART, *Michel Angelo Marigi da Caravaggio pittore*, da Teutsche Academie der edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste. Vol. I, Norimberga, 1675, parte II, libro II, Capitolo XIX, pp. 189-190, ora in *Vite di Caravaggio, op. cit.*, p. 135.

<sup>49</sup> Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (1618-1621 circa) ed. a cura di Adriana MARUCCHI e Luigi SALERNO, Roma, 1956, Vol II, pp. 108-109.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Sigmund FREUD, «Il poeta e la fantasia» (1907), in Sigmund Freud, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, Vol.5.

bambini, attraverso il gioco, disporrebbero attivamente e creativamente del reale che li circonda inscenando attraverso l'uso incondizionato della fantasia, un mondo possibile fatto a loro piacimento. Attraverso quest'atto interpretativo scoprono un livello di realtà altra, autentica tanto quanto la prima conosciuta per convenzione, poiché l'atto di rappresentare ciò che si vede è già un atto interpretativo necessario al principio di realtà. Attraverso un processo conoscitivo e immaginativo, si scopre l'importanza della finzione come processo conoscitivo. Quando Nietzsche afferma, nei frammenti postumi della *Volontà di Potenza* che «abbiamo l'arte per non perire a causa della Verità»<sup>52</sup>, suggerisce che non è il Vero, la supposta verità che si celerebbe dietro l'ordine delle cose, che ci dovrebbe guidare nel cammino verso la conoscenza ma l'arte in quanto radicale superamento dell'annichilire a causa del soprasensibile, l'arte intesa come libero atto creativo affrancato dalla rappresentazione religiosa o ideologica.

## 6. Il cinema secondo Caravaggio

Il diaframma luminoso, dunque, riconosciuto da Pasolini come condizione necessaria all'apparire delle immagini nell'opera di Caravaggio è ciò che si dà come preconditione necessaria alla fotografia e alla ripresa cinematografica. Nella prima versione della *Cena in Emmaus* oggi alla National Gallery di Londra<sup>53</sup> l'inquadratura della scena scelta da Caravaggio è fortemente cinematografica. Si può immaginare quello che in gergo cinematografico viene chiamato *long take*, una ripresa effettuata con un carrello attorno al tavolo dei commensali. Ciò che caratterizza quest'opera oltre al tempo filmico, è lo sfondamento al limite del quadro della canestra in bilico sul tavolo dei commensali. Quasi tutti i modelli scelti da Caravaggio per la composizione delle sue scene sono a grandezza naturale e molto prossimi allo spettatore, molti dei quali inquadrati, diremmo, in *piano medio*. Se osserviamo il fotogramma preso dal film del regista anglosassone Derek Jarman dedicato a Caravaggio<sup>54</sup>, che riproduce quasi fedelmente il *Ragazzo con Canestra di Frutta* conservato alla Galleria Borghese (Fig.1), ci accorgiamo d'un fatto importante: Jarman accentua la prossimità grandangolare della mano del ragazzo che

<sup>52</sup> Friedrich NIETZSCHE, «La volontà di potenza», in *Frammenti postumi* (1888-1889), a cura di Giorgio COLLI e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1964, Vol. VIII, t. 3, n. 853, p. 289.

<sup>53</sup> M. MERISI DA CARAVAGGIO, *Cena in Emmaus*, 1601, olio su tela, cm 141 x 196,2.

<sup>54</sup> Derek JARMAN, *Caravaggio*, Gran Bretagna, colore, 93 min, 1986. Il film di Jarman è di fatto un'autobiografia per appoggio, l'autore ripercorre la vita dell'artista quasi debitore dell'immagine che ne offre Longhi, quando si diverte a descrivere la giornata di «un giovane tra i venti e i trent'anni, di genio e temperamenti parimenti risentiti...». R. LONGHI, «Caravaggio», *Da Cimabue a Morandi, op. cit.*, pp. 852-853.

sostiene il cesto (Fig. 3). Comprende il senso della marcatura di un confine entro cui la figura è esiliata e da cui sembra sconfinare. Questo tentativo di evasione dal limite del quadro nel mantenimento del confine che separa noi dall'oggetto eternamente ritratto, si trova in quasi tutte le opere di Merisi. Lo stesso limite che Francis Bacon voleva infranto incorniciando tutti i suoi quadri con il vetro in modo da lasciare che il reale transuente si rispecchiasse in essi, che la realtà *di fuori* vi passasse attraverso. È in questa cifra compositiva pre-barocca anticipatrice delle opere di Velázquez che consiste tutta la modernità dell'opera di Caravaggio, la sua destinazione contemporanea: la rappresentazione interna al quadro ci riguarda nel qui e ora della fruizione, il limite sacro o classico è infranto, l'opera reclama un suo statuto indipendente, non è viatico di un messaggio che la trascende, non è la simulazione del reale, è reale tanto quanto il mondo che gli passa davanti<sup>55</sup>. Il soggetto che la percepisce è esso stesso percepito e l'opera, a differenza dello spettatore in divenire, si presenta quasi a lambire l'eterno.



**Fig. 1 Caravaggio, *Ragazzo con canestra di frutta*, 1593-1594, Roma Galleria Borghese**

---

<sup>55</sup> In questo senso la pittura di Caravaggio si fa anticipatrice di quel cambio di postura che di lì a poco riguarderà la posizione del Soggetto nel Seicento, una sorta di decentramento copernicano che Foucault trova sintetizzato nel quadro di Velázquez conservato al Museo Prado, *Las Meninas*. Cf. Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, 1 ed. Milano, Rizzoli, 1967, IV ed. BUR saggi, 1999. 1° ed. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Francesca R. Oppedisano: Caravaggio, destino, morte e autorappresentazione



**Fig. 2 Ettore Garofalo in *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini, 1962**



**Fig. 3 Dexter Fletcher in *Caravaggio* di Derek Jarman, 1986**

## 7. L'ultimo giorno

È l'ultimo giorno della mia vita  
Di me non lascio che un confusione  
Perduta nella luce rattrappita  
Di una infanzia in cui ormai ragione  
Non ho più di credere, da quando  
Ogni purezza ha perduto il peccato.  
Ironia o tenerezza suscitando,  
O su questa terra sono stato  
Troppo mite e ingenuo, o troppo duro  
E cosciente. Di me lascio i segni  
Della lotta contro un sempre oscuro  
Nemico, e, insieme, di una resa indegna.  
La mia vita ha disceso una china,  
E la mia storia un'altra, al suo confine.  
(Pier Paolo Pasolini, *Sonetto primaverile*, 1953)

1606: il 28 maggio Caravaggio uccide nei pressi di via della Scrofa Ranuccio Tomassoni da Terni, fratello del caporione di Campo Marzio. È condannato al bando capitale. Dopo tre giorni fugge da Roma presso i feudi dei Colonna, sui colli Albani. Partono gli avvisi che diramano in tutta la penisola che Caravaggio è scomparso (passa per Napoli, Malta e Siracusa). A Malta nel 1607, grazie alla protezione di Costanza Colonna, si introduce nella cerchia dei Cavalieri di Malta, con l'obbiettivo forse di acquisire la grazia papale. Entrato nel nobile ordine dei Cavalieri nel 1608 a settembre viene incarcerato presso il forte di Sant'Angelo per aver partecipato ad una rissa sanguinosa da cui evade il 6 ottobre, quindi ripassa per Napoli (tra il 20/24 ottobre 1609 e il luglio 1610). Da un avviso romano si deduce che rimane vittima di un'aggressione forse per opera dei sicari del Gran Maestro di Malta. Tra il 10 e l'11 luglio 1610 si imbarca su una feluca per raggiungere Roma nella speranza di ottenere la grazia. Si ferma a Palo e qui viene trattenuto per accertamenti. Il 18 luglio 1610 muore nell'ospedale di Santa Maria Ausiliatrice a Porto Ercole. Baglione, suo nemico e biografo, scrisse: «come disperato andava per quella spiaggia sotto la sferza del Sol Leone a veder, se poteva in mare ravvisare il vascello, che le sue robe portava. Ultimamente arrivato in un luogo della spiaggia misesi in letto con febbre maligna; e senza aiuto humano tra pochi giorni morì malamente,



come appunto male havea vivuto»<sup>56</sup>. Il *David con la testa di Golia*<sup>57</sup>, unanimemente è riconosciuta come l'ultima opera del maestro, fu secondo Calvesi eseguita allo scopo di ottenere grazia<sup>58</sup>. Ma la testa decapitata di Golia, generalmente identificata dalla critica moderna nell'autoritratto di Caravaggio, non è la resa del soggetto alla legge, è piuttosto l'introyezione della legge, una presa di coscienza: la testa è già tagliata, il destino non può essere deciso da altri, è nelle sue stesse mani. Tutt'altro che un atto di umiltà cristiana, o d'invocazione pietistica, la Grazia è già concessa, non è richiesta. È la resa: il debito simbolico pagato all'autorità.

1975: a metà febbraio Pasolini comincia le riprese di *Salò*. Torna ad osservare, paragonandolo alla decadenza dell'era contemporanea, che perde la sua gaiezza, il vecchio modo popolare, le vecchie culture asservite al consumismo e ripensa alla sua condizione individuale: «Un omosessuale oggi in Italia è ricattato e ricattabile, arriva anche a rischiare la vita tutte le notti»<sup>59</sup>. Quella gioventù amata agli inizi della sua carriera si è trasformata, non ha più il possesso di una morale:

[...] né la loro (di carattere pagano, storico-epicureo) basata sull'onore e non sull'amore evangelico, né una morale piccolo borghese; sono diventati completamente amorali<sup>60</sup>. Il due novembre il corpo del poeta viene ritrovato presso l'idroscalo di Ostia Antica, in condizioni devastate.

Pasolini [...] aveva l'aspetto [...], di una bellissima statua greca in bronzo caduta da un autotreno, sull'autostrada e ammaccata [...]. Io lo avvicino molto alla figura di Caravaggio, anche per la fine [...], perché in tutt'e due mi sembra che questa fine sia stata inventata, sceneggiata, diretta e interpretata da loro stessi [...]. Io lo paragono a Caravaggio, le due rispettive morti mi sembrano molto simili. In paesi conformisti e cattolici come l'Italia, l'opposizione porta alla provocazione a tutti i costi, al gesto clamoroso. Poi la provocazione finisce nella disperazione più tragica perché ci si accorge che tanto nulla cambia [...]. Per cui alla fine, sia Caravaggio, sia Pasolini inventano la propria fine, la sceneggiano, la recitano e la

<sup>56</sup> G. BAGLIONE, «Vita di Michelangiolo da Caravaggio, Pittore», in *Vite di Caravaggio, op. cit.*, p. 71. La ricostruzione delle varie vicende processuali legate alla figura di Caravaggio sono ben riassunte da Stefania MACIOCE, «Biografia di Caravaggio», in *Caravaggio, op. cit.*, pp. 236-239.

<sup>57</sup> M. M. da CARAVAGGIO, *David con la testa di Golia*, 1610, olio su tela, cm 125 x 191, Roma, Galleria Borghese.

<sup>58</sup> M. CALVESI, «Le realtà del Caravaggio», in *Storia dell'arte*, n. 53, 1985, pp. 51-85.

<sup>59</sup> N. NALDINI, «Cronologia», in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. CXXIV.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Mnemosyne, o la costruzione del senso n°4

portano fino in fondo: la morte di Caravaggio a Porto Ercole, sulla spiaggia, febbricitante; la fine di Pasolini tra le baracche dell'Idroscalo di Ostia...<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Federico ZERI, in *Pasolini e noi*, programma televisivo andato in onda su Canale5 nel 1995.