

Caravaggio e due Madonne oltraggiate

di Marco Fidolini

Quando i vuoti storici e biografici di alcune vicende artistiche sembravano incolmabili si è tentato, fin dall'antichità, di riempirli con leggendari aneddoti e colorite agiografie. Dagli uccelli beffati che beccano uve dipinte al talentoso fanciullo che disegna pecore sulle pietre dei pascoli. Più tardi, soprattutto dall'età romantica in poi, si è anche inteso far coincidere le passioni e i travagli esistenziali con i prodotti stessi dell'arte, fino a costruire nuove mitologie e modelli di comportamento che spesso, dalle rivolte e dai turbamenti interiori (veri o presunti), passavano lesti al suicidio. Genio e sregolatezza, artisti maledetti, ribellioni feroci, pazzie e quanto di più ingrovigliato – e affascinante – si potesse pescare dal torbido delle miserie umane. E che la vita di qualche artista sia stata seriamente travagliata e violenta, finanche rivoluzionaria, nessuno lo nega; ma è altrettanto vero che non si potrà facilmente, e con certezza, individuarne i nessi del linguaggio espressivo e indicarli ben contornati sullo schermo dell'arte.

Ma questo pensiero romanticheggiante dell'artista spregiudicato e ribelle, sconvolto, maledetto, dell'arte uguale alla vita, non è ancora del tutto sconfitto, nonostante la storia – di ieri e di oggi – sia piena di signori educati, per nulla affamati o rivoluzionari, deliranti o truci che sono ugualmente riusciti a dare grossi scossoni alle convenzioni artistiche e culturali.

Certo l'avventura esistenziale del Caravaggio non poteva meglio prestarsi a questa «novellistica romantica»¹ sulla quale non pochi hanno inciampato (Lionello Venturi che, con Marangoni e Longhi, riaprì la questione caravaggesca a nuove letture, pur contrassegnate dall'intreccio di fitte polemiche, non fu capace di scansare del tutto l'insidia romantica, se annotava: «Una vita dura, tragica, e anche fosca, dunque. E ove qualche sintomo della vita si intravede nell'opera del pittore, ivi l'arte s'intorbida in qualche figura volgare. Ma è sintomo raro»²).

E Caravaggio, «questo malfattore venuto per distruggere la pittura» – come disse Poussin – in termini artistici, rivoluzionario lo fu davvero; e nella vita non gli mancarono le occasioni, da Roma a Malta, di tirar sassate, bastonate e fendenti, uno dei quali perfino mortale. Sì, di coltelli o di lame, di torve vicende, di oltraggi e tribunali, questo giovane scapestrato doveva intendersene. Che poi sapesse dipingere un vecchio (*Isacco*) che per poco sgozza davvero un giovane, o una donna (*Giuditta*) e un boia (*Decollazione*) che macellano teste a dovere dimostra ben poco. Vuol dire soltanto che egli seppe restituirci la brutale e feroce verità di un accadimento terreno. E così si potrebbe continuare con la bisca della *Vocazione*, i *Bari* e le zingare. Sarebbe come dire che il Bernini avesse verificato sulla propria pelle *l'estasi* di Santa Teresa.

Ma di oltraggi, questa volta superbi e incruenti, ne fece anche in pittura, impugnando pennelli. E cominciò poco più che venticinquenne con quell'insolenza a San Matteo, infischandosi della narrazione evangelica e conciano per le feste quella ruvida e goffa figura di popolano «analfabeta, che al solo pensiero di metter penna in carta ha fatto le rughe più profonde di un tanto»³.

Già da questo giovanile capolavoro, poco importa se rifiutato dalla censura controriformistica o sostituito per una richiesta dello stesso pittore⁴, si dichiarano, oltre le innovazioni luministiche che costruiscono gli spazi di contenimento e il plasticismo vigoroso ed essenziale delle forme, intenzioni interattive fra indagine della realtà e coscienza critica. L'esempio masaccesco, o la sua evocazione espressiva, riaffiora inevitabilmente soprattutto per quella urgenza morale della condizione umana definita dal racconto evangelico che trascende l'evento religioso, senza tuttavia infiacchirne il significato cristiano, in brusca presenza terrena. La realtà degli uomini e in questi due grandissimi talenti l'elemento più pressante che si esplicita – e li accomuna – in una medesima attenzione all'evento quotidiano e alle sue relative connessioni esistenziali. Dai tempi di Masaccio non si erano più visti apostoli e santi in sembianze irriverenti di popolani, contadini e analfabeti, e neanche ravvisati sentimenti e drammi meditati attraverso le

vicende della condizione umana.

Come non pensare al *Tributo* masaccesco per la *Vocazione di S. Matteo*? O alle altissime e terragne espressività delle altre figure del Carmine? E più volte, a ragione e nonostante il vuoto di prove, si è fatto il nome dell'artista toscano quando, di fronte a questa nuova ribellione di pittura, sono tornate alla memoria le tracce crude e risolutive di quelle vigorose e monumentali presenze fiorentine pregne di palpiti umani.

È vero che il giovanottaccio lombardo approdò alla realtà per altre strade, ma non è improbabile supporre una sua sosta al Carmine (e Caravaggio che «non era uno sprovveduto» avrà certamente meditato, come ipotizza il Longhi, sui testi del Vasari e del Lomazzo⁵, decidendo di dare un'occhiata a quegli affreschi così decantati), dove quell'abbagliante fucina di cronache terrene, intense e dolenti, avrebbe potuto rinvigorire il *tarlo* plastico-luministico giovanile. Ma anche se prendessimo per buona l'insolenza della sua protervia di genio, tramandataci dal Baglione («e usciva tal'ora a dir male di tutti li pittori passati e presenti per insigni che fussero, poiché a lui pareva d'aver solo con le sue opere avanzati gli altri della sua professione»)⁶, non si potrà fare a meno di associare questi due titani della pittura che hanno impetuosamente scavato la medesima terra, per riportare alla luce uomini veri e non solo involucri o idee di bella fattura. E in tal caso non ci impiglieremo nel rituale dell'artista «rinato», né per mancanza di prove, né per comuni ribellioni morali e formali. Assisteremo, tuttavia, a un nuovo rinfittirsi di uomini – e cose – pronti a raccontarsi senza infingimenti, e a mostrarsi brutalmente anche attraverso i segni meno nobili della loro precaria esistenza. Vittime e carnefici, eletti e comuni mortali, inique tragedie e miserevoli passioni, irrispettosamente accomunati nell'ingrato destino dell'esistere, e che ignora privilegi e convenzioni morali e sociali. La stessa realtà per tutti, intrecciata di miserie e di ingiurie; angosciante, violenta. Indagata con febbrile partecipazione umana e irrefutabile brutalità; sondata con spregiudicata tensione morale e superbo rigore espressivo.

Tutto ciò apparirà plebeo e triviale a quelle corti controriformistiche di teologi, di committenti benpensanti, di pittori accademici e cavalieri, sempre pronti a rintanarsi nelle appaganti e unanimistiche certezze sociali ed artistiche.

E così dopo lo sconveniente e rozzo *S. Matteo*, Caravaggio più maturo pittoricamente e meno ingenuo alla vita, ma sempre spregiudicato, riprese non pago l'oltraggio, e questa volta ci riprovò addirittura con la Madonna. Nel giro di cinque o sei anni, lo sgarro blasfemo passò dalla tela dei sudici e cenciosi pellegrini a quella dell'affogata rigonfia.

La *Madonna di Loreto* (o *dei pellegrini*, 1604-5) non destò minor scalpore del primo *S. Matteo* anche se, a differenza dell'apostolo, rimase ben salda sulle pareti della chiesa, sembra difesa, come racconta il Baglione, dallo «schiamazzo» dei popolani⁷ e che – aggiunge il Longhi – «si vedevano così posti sugli altari senza abbellimenti»⁸.

Certo lo scompiglio non sarà stato poco per gli occhi costumati e bigotti dei detrattori caravaggeschi, nel vedere quell'indecorosa figura di Madonna popolana che sta sull'uscio di casa, con le gambe incrociate, a lasciarsi adorare – amorevole e dolce, sì, ma forse neanche troppo convinta e incuriosita dell'evento – da due pellegrini, «uno co' piedi fangosi e l'altra con una cuffia sdruccita e sudicia»⁹. Se non ci fosse quel filo di aureola verrebbe da chiedersi perchè, questi pezzenti son lì, inginocchiati, a implorare una bella donna che tiene in braccio un bimbo troppo cresciuto. E non è del tutto improbabile che il Caravaggio, come sostiene Longhi, abbia voluto insinuare quel sottile «dubbio» tanto da far sembrare la Madonna «una bella che stia diventando idolo adorabile per gli occhi ingenui dei due pellegrini, o non addirittura di un'antica statua che, al calore di quell'umile devozione, si stia rincarando e facendosi viva come in una eterna bellezza romana dei suoi tempi».

Comunque si intendano le cose, il fatto è che questa tela (senza peraltro dar troppo peso alla insolita visione iconografica) non afferma nessuna dignità sacrale. Perfino la diagonale della struttura compositiva (che unisce il blocco Madonna-Bambino ai piedi della figura genuflessa), invertendo il richiamo dell'occhio, interviene a lievitarne il suo significato terreno. Voglio dire che se il Caravaggio avesse voluto accentrare lo sguardo dei fedeli verso la Vergine, e non viceversa come in effetti la sua testa e i suoi occhi ci impongono, avrebbe almeno strutturato la diagonale compositiva nella posizione opposta. In questo

modo sarebbe stato più agevole, per la consuetudine del nostro occhio a risalire una diagonale sinistra-destra (nonostante la positura delle teste e degli sguardi Madonna-Bambino, rivolti in basso), puntare verso la parte in alto a destra e prestare più attenzione alle figure principali.

Ma questo schema compositivo della diagonale sembra premiare, più volte, i personaggi minori, togliendo sacralità all'evento religioso.

Nella *Sepoltura*, dove la direttrice strutturale funziona otticamente in modo abituale, si verifica – guarda caso – il medesimo effetto depistante della tela con i pellegrini. In questo caso, dal Cristo morto, che avrebbe dovuto essere il nucleo espressivo del tema religioso, si è costretti a risalire, attraverso una scalata di corpi, tutto il dipinto fino a rimanere quasi impigliati nella Maria – invero un po' troppo gesticolante e teatrale – per poi ripercorrere la diagonale al contrario, e tentare di concentrarsi su quel corpo inerme e – magistralmente – abbandonato alla morte.

C'è il dubbio, pertanto, di una malizia compositiva che fa di tutto per distrarci ulteriormente dall'elemento sacrale, obbligandoci a ridurlo ad occasione naturale ed umana. Insomma a confonderlo e vincolarlo a una dimensione reale e quotidiana.

Allora non si tratta soltanto di una Madonna dalle sembianze troppo romane o di una statua reincarnata che ha lasciato la sua reliquia volante; o solo di sudici pellegrini o di uno stipite qualsiasi delle tante strade scalinate di Roma. Ma di un preciso e calcolato insistere sulla realtà più comune.

Del resto se si son viste altre Madonne con la testa reclinata, i loro occhi o guardavano il Figlio o erano socchiusi, e quando raramente si concedevano la loro distanza psicologica era inafferrabile. A questa Madonna non è sufficiente neanche quel gradino (e la positura e i piedi incrociati non rafforzano di certo la sua dignità sacrale) a sollevarla di un palmo dai cenci dei viandanti. È troppo a portata di mani, ad altezza d'uomo. Prima o poi si stancherà, con quel bambinone in braccio, di star sull'uscio a raccapezzarsi di quei passanti genuflessi e a domandarsi per chi l'abbiano scambiata. Rientrerà in casa dispiaciuta e lascerà lì quei due miseri allocchi.

Nessun dramma in questa tela dai contrasti violenti, corruschi o bui, che accendono o ingoiano cromie dal timbro quasi monocorde; dalle forme indagate e scandite con occhio impietoso e vorace, fino a scavare le rughe della vecchia e i piedi infangati dell'uomo, o il panno sfilacciato del Bambino. Una pittura icastica, rigorosa, aliena da cedimenti descrittivi (appena un segno incontrollato e superfluo in quella crepa svirgolata sul muro); modellata lucidamente su misere e insignificanti presenze quotidiane. Ma anche questa banale calma espressiva, così lontana da altre tragiche vicende o eventi di sangue, sa raccontarci di un'umanità precaria e palpitante, radicata totalmente nel presente in quel vigoroso confronto con la realtà degli uomini e delle cose.

Saranno davvero illuminanti e plausibili quelle dotte interpretazioni sulla simbologia iconografica del dipinto, e che sembrano ridurre l'intenzione terrena e l'oltraggio dell'artista ad allusioni allegoriche di valenza religiosa, per di più dal segno fideistico controriformato? **10** Può darsi. Io credo, in ogni caso e senza perder di vista lo specifico artistico, che un velo di scetticismo sarebbe più opportuno e potrebbe sottrarci da quegli intoppi intellettualistici che si ostinano, spesso con devianti letture, a intendere questa pittura come un semplice conduttore o supporto didattico sostanzialmente organizzato per raccontare, se non *illustrare*, le storie della Chiesa. La committenza del potere ecclesiastico avrà verosimilmente imposto le sue regole e indicato il repertorio della simbologia**11**, ma non è cauto generalizzare e puntare il microscopio archivistico-professorale per dimostrare che i piedi «sudici» dei due popolani alludono al pellegrinaggio di Loreto, o che la loro differenziazione sessuale intende suggerire Adamo ed Eva**12**. Via, siamo seri; così facendo togliamo di mano al Caravaggio anche i pennelli e lo riduciamo a un comune cervello che, devotamente e ossequiosamente, esegue il compito della committenza, fino a stonacare (per giunta neanche bene) il muro della sacra casa per rammentarci la povertà della Madonna. Di questo passo anche la finestra con l'anta di sbieco, che sperona lo spazio della *Vocazione*, potrebbe assumere chissà quali significati allegorici, e il truce Merisi,

ridotto a mite e semplice esecutore, ricadrebbe nel più mediocre torpore pittorico.

Oltraggi e trasgressioni, ribellioni formali e invenzioni luministiche magari al servizio supino di un'arte principalmente devozionale e didattica. E che avremmo voluto ancora da questo pittore? Un rogo simile a quello di Giordano Bruno?

Viene il sospetto che il *Saper vedere* (inclusa l'avvertenza al lettore) del battagliero - e non sempre condivisibile Marangoni sia stato scritto davvero sull'acqua¹³.

Ma d'altra parte, convinto dell'*oltraggio* a questa Madonna e del significato etico della realtà espressa dal dipinto, non resta che accettare, oggettivamente, lo specifico pittorico delle forme articolate e definite dai lampi di luce che Caravaggio seppe inventare e scagliare su uomini e cose.

Un'altra insolenza, ancora più blasfema e manifesta, trafisse le convenzioni sociali e religiose della storia romana. Questa volta non ci furono pubblici schiamazzi come per la *Madonna di Loreto*, e pochi fecero in tempo a veder la tela con la *Morte della Vergine* (1605-6), subito tolta dalla chiesa. Quelle sembianze celesti mutate in un corpo di donna dal ventre rigonfio, forse affogata, e «meretrice sozza... da lui [Caravaggio] amata», come riferisce il Mancini¹⁴, parvero ai carmelitani oltremodo scandalose. E l'*oltraggio* ci fu sul serio (e di nuovo ci si è troppo preoccupati di ridimensionare il gonfiore ventrale e la nudità dei piedi)¹⁵ per questo cadavere sacro, miseramente esposto «entro la stanzuccia d'affitto»¹⁶; ma non per il Rubens che l'acquisto per il duca di Mantova, dimostrando di saper usare con migliore capacità e parsimonia occhi e cervello, anziché, disinvolti pennelli. Sta di fatto che l'ultimo capolavoro romano del Caravaggio esprime, attraverso una maturità ormai ampiamente raggiunta, un dramma umano di straordinaria tensione espressiva. Tutto concorre a caricare l'atmosfera di dolorante realtà che prorompe dalla composizione. Una magistrale distribuzione della luce accende, qua e là, dettagli e frammenti umani per poi infierire violentemente sul cadavere tumescendo della Vergine, impeccabilmente abbandonato alla morte, in un rigore formale di altissima pittura. L'angoscia degli astanti tocca tutte le corde del dolore e dello sconforto. Volti piangenti e coperti dalle mani; teste reclinate in strazi contenuti e profondi, il ripiegarsi disperante e sconfitto della Maddalena; e il dolore perplesso e riflessivo di San Giovanni. E sul fondo della stanza, oltre il cerchio delle figure appressate alla salma, un rituale e sussurrato commentare dell'evento, e un volto che punta intensamente lo sguardo verso un richiamo a noi ignoto o un nuovo arrivato

Ma il dolore – e si avverte – è contenuto in dignitoso e misurato silenzio, appena rotto da qualche singulto o brusio colloquiale, di uomini avvezzi alla vita e alle sue inesorabili e tragiche vicende. Qui, di fronte all'evento mortale, non ci sono prefiche urlanti o gesti teatrali; e neanche segni *eccellenti* a rammentarci presenze sacrali o di leggenda. È la morte di ogni giorno e degli uomini, dolorosa ma irrecusabile; e gli apostoli, o la Madonna, sono il padre, il marito, il fratello, la sorella; i vicini di casa. Nulla di più terreno e banale di questa scena se, ancora una volta, un sottile filo d'aureola non ci richiamasse ad altre memorie.

Certo quel corpo col ventre rigonfio, che pare davvero ripescato dall'acqua, ancora scomposto, rinvigorisce di troppo un episodio già di per sé comune e brutale. E non è meno significativa, come scrive lo storico Marini, quel «catino di rame [...] contenente la soluzione d'aceto pronta per il lavaggio del cadavere» che attesta «una sfiducia», da parte dell'artista, «(anche se forse inconscia) [...] nella resurrezione e nell'assunzione in cielo (finanche della stessa Madre di Dio)»¹⁷.

Non mi pare che si possa dubitare della consapevolezza *terrena* del Caravaggio e dei suoi *oltraggi* meditati (quel ripensamento di sfiducia *inconscia* appare peraltro ambiguamente cautelativo), che non sono stabiliti soltanto dagli elementi iconografici aggressivi e indecorosi, perfino triviali (e spesso riassegnati al ruolo iconografico della simbologia cristiana), ma anche da intenzioni compositive e luministiche, ordinate per ridurre ad un comune denominatore presenze divine e umane; («Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di dignità» – Longhi)¹⁸. E insisto sull'elemento compositivo che decide l'architettura del dipinto, perchè, anche in questa circostanza, come negli esempi già ricordati, la diagonale sottolineata dall'ombra

sulla parete e delle figure, comprese la Maclonna e Maddalena, ripropone una sorta di depistamento ottico rispetto al tema centrale dell'evento religioso.

È pur vero che nella tela in oggetto la luce si sofferma sul corpo della Vergine, con più insistenza e luminosità, isolandone l'evidenza più certa; ma è altrettanto manifesta la presenza della Maddalena, anch'essa bloccata e definita dallo stesso bagliore. In questo caso, più che la direttrice compositiva della diagonale (alto-basso, sinistra-destra) inadeguata alla nostra abituale visione ottica, come nella *Madonna di Loreto*, è la luce che gioca il ruolo determinante di accomunare, sul medesimo piano morale e sociale, le figure rappresentate. I colpi di luce violenta, che frantumano il buio e abbagliano, distribuiti con calcolata sapienza compositiva, ci costringono continuamente a muovere lo sguardo in più direzioni. Appena soffermati sulle due donne dovremo tornare sulle teste o le mani degli astanti, e poi guardare, obbligati, il drappo rosso e il soffitto a cassettoni, in un continuo rimando di bagliori. Un roteare incessante di pupille se vorremo carpire totalmente la bellezza formale del dipinto e l'intreccio espressivo dell'evento narrato. In un tale contesto pittorico nessuno avrà il privilegio di erigersi a protagonista, e la centralità del tema religioso verrà inevitabilmente frantumata. Tutto ciò assume una valenza etico-artistica non meno importante e decisiva dei piedi scalzi o sudici, delle gambe accavallate o in pose sconvenienti; degli apostoli analfabeti o delle popolane e cortigiane, prostitute o meno, che cedono i loro volti o i corpi rigonfi alla Madonna.

Se il complesso di questi elementi non qualifica, una consapevolezza e un'intenzione precisa di partecipare direttamente alla realtà degli uomini, per tradurne ed esprimerne i sentimenti, le angosce e i drammi, vuol dire che l'arte è irrimediabilmente confinata o regredita a semplice misura estetica e a puro esercizio formale; o negare che il linguaggio espressivo (forma) è di per sé ideologia. Ignorare l'intelligenza e la coscienza critica di un artista come Caravaggio, magari relegandole a strumenti sottesi di simbologie *guidate*, e isolare nel contempo il rimando espressivo e l'altissima pittura, implicherebbe una condizione creativa di una banalità sconcertante.

Del resto questo pensiero, in tempi storicamente diversi e a noi più vicini, è riaffiorato nell'ideologia di un'arte per l'arte. Edgar Wind, riprendendo un duro giudizio di Gide, espresso a proposito degli esiti tutti formalisti del tardo Matisse e della sua pittura «*décérébrée*», aggiunge: «larghe zone dell'arte contemporanea si sono disumanizzate, da quando l'arte si è ridotta a puro *métier*», cosicché, da oltre un secolo, «l'esperienza artistica sarà tanto più intensa quanto più riesce ad allontanare lo spettatore dalle sue abitudini e preoccupazioni quotidiane»¹⁹.

Ora, senza arrivare a tanto e proiettare la questione caravaggesca in un'attualità storica – culturalmente e socialmente – assurda, resta il fatto che l'opera di questo straordinario artista va intesa, al di là del suo singolare e rivoluzionario magistero formale, come una lezione di lucidissima e vigorosa partecipazione umana, affermata dal rapporto inscindibile con la realtà (anche religiosa) degli uomini, delle cose e della storia stessa, che testimonia la brutale e ineluttabile precarietà esistenziale dell'intera umanità.

Tratto da:

M. Fidolini, *Impegno e realtà – Da Masaccio alla Nuova Oggettività*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo, febbraio 1991.

Note

¹ Roberto Longhi, *Caravaggio* (1952 e 1968).**X**

² Lionello Venturi, *Il Caravaggio* (1921).**X**

3 Op. cit. n. 1.X

4 Longhi sostiene, a più riprese (1951, 1952, 1968), che lo stesso Caravaggio richiedesse la sostituzione del primo S. Matteo, ritenendolo «ormai scaduto [...] ingenuo» e di dimensioni inadeguate rispetto alle tele già collocate nella cappella Contarelli.

Altri studiosi negano la versione storica del rifiuto; fra questi anche Cesare Brandi (*Disegno della pittura italiana*, 1980) che individua nella figura contestata del S. Matteo una citazione raffaellesca («una posa usata da Raffaello, che continuava ancora a essere considerato quasi il dio della pittura, non poteva essere ritenuta scandalosa»).X

5 Op. cit. n. 1.X

6 Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti...* (1642).X

7 Ibidem.X

8 Op.cit. n. 1.X

9 Op. cit. n. 6.X

10 Maurizio Marini nel suo *Caravaggio* (1987), ed in particolare nelle schede relative al *Catalogo ragionato delle opere*, rileva una serie di interpretazioni di vari studiosi sulla simbologia iconografica del lavoro caravaggesco.

Nel caso specifico (*Madonna di Loreto*), pur rimandando il lettore ad una consultazione più diretta e approfondita del volume, riassumo alcune osservazioni che mi sembrano pertinenti al mio modesto dissenso.

Si intende, ad esempio, che la natura divina della Madonna sia suggerita dalla «levità dello sforzo» con cui trattiene il Bambino, o che il blocco statuario inveratosi per la fede dei due pellegrini «rientri in una interessante casistica di visioni fideistiche controriformate». Ed ancora: «L'unico accenno molto vago al volo e nel modo leggero e quasi sospeso con cui i suoi piedi [della Vergine] poggiano sul terreno»; o che «l'intonaco sbreccato» testimoni la povertà e che i due pellegrini rappresentino Adamo ed Eva (Calvesi).

Lo stesso Marini, in altra parte del volume, a commento dell'opera, aggiunge: «... Tale ombra proietta in negativo il gruppo Madonna-Bambino sulla mostra e, insinuandosi nelle sbraccature del travertino e nei lembi delle cadute d'intonaco, scopre i mattoni. Tutto ciò sembrerebbe sottolineare, allo stesso tempo, la corruttibilità dell'umano (la carne, ma anche la pietra, non esclusa quella "Santa Casa") e l'opposizione che solo la Fede può attuare, in un confronto tra "redenzione" (Cristo, "luce incarnata", nuovo Adamo e la Vergine corredentrica, nuova Eva) e "irredenzione" (l'uomo e la donna ginocchioni, ma lo sguardo volto verso l'alto)».X

11 Federico Zeri, *Dietro l'immagine* (1987).X

12 Op. cit. n. 10.X

13 Duilio Morosini nella prefazione al mio *Metropolis ed altro* (1984), accennando al problema della critica d'arte e al volume del «vecchio Marangoni», definiva certi «fabbricanti di ideologie», coloritamente ma verosimilmente, «cervelli spropositati ed occhi di talpe».X

14 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1619-1621). X

15 Op. cit. n. 10.X

16 Op. cit. n. 1.X

17 Op. cit. n. 10.X

18 Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi* (1928-1929).[X](#)

19 Edgar Wind, *Arte e anarchia* (1963).[X](#)