



Laboratorio critico 2015, 2 (5), pp. 1-4

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

**Le «vies brèves» di Caravaggio e Piero della
Francesca di Christian Garcin
Marta FELICI
«Sapienza» Università di Roma
martafelici18@gmail.com**

Christian Garcin, autore molto prolifico della narrativa francese contemporanea, debutta sulla scena letteraria nel 1993 con *Vidas*, una raccolta di *fictiones biographiques*, in cui si diletta a narrare la vita di personaggi famosi realmente esistiti o frutto della sua immaginazione. Farà la stessa cosa con altre due raccolte, *L'Encre et la Couleur* del 1997 e *Vie Volées* del 1999. Importante in queste opere è il dato biografico dei personaggi trattati. Per questo motivo l'autore attua un attento lavoro di ricognizione prima di narrare la vita di uomini e donne che hanno lasciato una traccia nella storia. Tra le varie personalità di cui Garcin si è occupato, è possibile ritrovare numerosi artisti italiani. Si è deciso in questa sede di approfondire e analizzare il racconto dedicato a Caravaggio, tratto dalla raccolta *Vidas*, e quello incentrato su Piero della Francesca, presente in *L'Encre et la Couleur*. Fonte importante di molte di queste rappresentazioni sono le *Vite* di Giorgio Vasari, fondamentale sottotesto per il ritratto di alcuni artisti. Vasari si rivela, agli occhi di Garcin, uno spunto inesauribile di aneddoti e leggende, da poter ampiamente sfruttare per i suoi racconti. Ciò nonostante, in alcuni casi, esso può costituire anche una sorta di contro-modello da cui prendere le distanze. Il meccanismo che lo scrittore segue per raccontare la vita dei personaggi prescelti consiste in una mescolanza di fatti realmente accaduti, leggende e aneddoti. Egli, come spiega bene in un'intervista, procede: « À la manière des troubadours – des vies plus ou moins imaginées -, et à la manière de Suétone – en mêlant le détail infime, l'anecdote, aux événements avérés (du moins pour ce qui concerne les figures illustres) »¹.

Il primo artista trattato nella raccolta *Vidas* è Caravaggio, come noto, artista dall'esistenza tormentata e densa di aspetti enigmatici. È opportuno sottolineare nuovamente che lo scopo dell'autore non è

quello di aderire al vero storico. Anche se si tratta di un personaggio realmente esistito, egli non esita a modificare alcuni dati biografici importanti, come ad esempio la perdita del padre. Questa libertà compositiva gli consente di enfatizzare alcuni aspetti di Caravaggio, che diviene così un vero e proprio personaggio romanzesco. In questo caso, ovviamente, Garcin non ha potuto prendere come punto di riferimento biografico Vasari con le sue *Vite*, opera antecedente al periodo in cui è vissuto Caravaggio. Per questo motivo utilizzate informazioni trasmesse dalle prime biografie dell'artista, che sono state scritte rispettivamente da Giulio Mancini², da Giovanni Baglione³ e da Giovanni Pietro Bellori⁴; tutte e tre redatte a posteriori, quando l'artista era ormai morto. Le informazioni biografiche tratte da questi testi vengono ampliate, e su questi dati va ad inserirsi la versione personale dell'autore. Gli aspetti di Caravaggio che vengono enfatizzati sono l'enigmaticità, il realismo e il carattere rivoluzionario delle opere, il cui valore verrà riconosciuto solo a posteriori:

Un jour, Pierre-Paul Rubens vit à Rome un tableau intitulé *La Mort de la Vierge*, qui venait d'être refusé par les Carmélites en raison des son trop grand réalisme: Marie y était pauvre, raidie, corps et membres enflés, jambes et pieds nus. Ceci est le corps boursouflé d'une prostituée noyée dans le Tibre, dirent les nonnes. Rubens y perçut une telle intensité dramatique qu'il persuada le duc de Mantoue d'acquérir l'œuvre sur-le-champ.⁵

Inoltre, il romanziere sottolinea anche la condotta depravata e trasgressiva del pittore, il quale è stato fautore di numerose malefatte, come testimoniano alcuni verbali giudiziari dell'epoca⁶. Tuttavia, l'autore ritiene che la propensione alla violenza sia la diretta conseguenza di una delusione amorosa, vicenda che però risulta essere del tutto inventata. Garcin narra, infatti, di una presunta storia d'amore tra il pittore e la nipote di un mercante di nome Valentino:

² Cfr. G. Mancini, «Pittori già morti quando scriveva l'autore, Caravaggio», in *Considerazioni sulla pittura*, volume I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, pp. 223-226.

³ Cfr. G. Baglione, «Vita di Michelagnolo da Caravaggio, Pittore» in *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Calzone, 1935, pp.136-139.

⁴ Cfr. G. P. Bellori, «Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio pittore» in *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (a cura di Evelina Borea), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, pp. 199-236.

⁵ C. Garcin, *Vidas suivi de Vies Volées*, Collection Folio (n° 4494), Paris, Gallimard, 2007, p. 99.

⁶ Cfr. M. Calvesi, *Le realtà di Caravaggio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990, p. XXVI.

¹ «Entretien avec Christian Garcin», *Recherches & Travaux* [En ligne], 68 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2008, <http://recherchestravaux.revues.org/140>.

Le marchand avait nome Valentino. C'était un homme gras et prospère, perpétuellement coiffé d'un bonnet rouge. Après avoir peu à peu gagné sa confiance, Valentino vint à imaginer que si son protégé semblait ainsi inadatté au monde, c'était en raison de l'absence de toute influence féminine à ses côtés depuis que sa mère avait succombé à une épidémie de choléra – il avait alors cinq ans. Valentino avait une nièce du nom de Giulietta, une de ces jeunes filles mondaines et frivoles, au visage enfantin, aux yeux rieurs, à la fois légère et inaccessible, aisément boudeuse, un peu trop étourdie – tout à fait séduisante. Il les fit se rencontrer un soir d'octobre ; c'était dans son appartement, le feu crépitait dans l'âtre, dehors il faisait orage et deux carafes de bon vin étincelaient sur la table. Ce soir-là Valentino s'amusa des regards de Giulietta et de la gêne bourrue du jeune peintre.⁷

Questa storia d'amore appare come un elemento di mera invenzione. Infatti, tra le fonti biografiche analizzate, solo nel testo di Baglione si fa riferimento ad un mercante di nome Valentino: «[...] Infin che, Maestro Valentino a s. Luigi de' Francesi rivenditore di quadri glie ne fece dar via alcuni; e con questa occasione fu conosciuto dal Cardinale del Monte, il quale per dilettarsi assai della pittura, se lo prese in casa [...]»⁸.

Questa allusione non risulta accertata dalle altre biografie, Garcin, quindi, per costruire la storia d'amore ha fortemente rielaborato un'informazione già di per sé piuttosto incerta. Egli non si limita però solo a questo tipo di manomissioni, infatti, arriva ad affermare che il temperamento libertino dell'artista è da attribuire alla mancanza di una presenza femminile, visto che la madre è morta quando lui aveva cinque anni. In questo caso, l'autore ha totalmente alterato un dato di realtà: durante un'epidemia di peste a Milano, Caravaggio aveva perso non la madre, bensì il padre e altri familiari. L'alterazione di questo dato è un espediente che permette a Garcin di costruire il suo personaggio, un artista che oltre ad essere ribelle, presenta anche i caratteri del libertino seduttore. È come se il romanziere avesse voluto contribuire a formare nella mente del lettore lo stereotipo del «pittore maledetto». Caravaggio così, privo di un punto di riferimento femminile, ha avuto una vita dissoluta e l'incontro con questa donna avrebbe lo scopo di cambiare l'esistenza dell'artista e condurlo sulla retta via.

Più avanti, Garcin racconterà di come la presenza della donna arricchisca la vita del pittore: «Il travail-

lait de plus en plus. Les commandes affluaient. Les toiles choquaient»⁹.

Il lavoro e le commissioni aumentano, i quadri acquistano visibilità, però, nel momento in cui la donna sparisce, Caravaggio ripiomba nelle tenebre, passa le giornate ad ubriacarsi, partecipa a risse e scorribande e ha sempre in mente il nome della donna amata, proprio come succede nei romanzi.

Un altro elemento di grande rilevanza all'interno del racconto sono i riferimenti all'arte di Caravaggio. L'arte caravaggesca, come già accennato, non verrà apprezzata subito, ma solo in seguito ci si renderà conto della sua portata rivoluzionaria. Garcin vuole sottolineare questo aspetto ed enfatizzare due delle più importanti innovazioni del pittore:

Rubens ne fut pas le seul à être ébranlé : après lui, plus aucun peintre ne peindra de la même façon. Tous réagiront, utiliseront sa leçon. Leçon de scénographie: les personnages sont surpris, abasourdis, transpercent la toile de leurs mains tendues. Leçon de traitement de la lumière : il n'en multipliait pas les effets, utilisait très peu de couleurs. Chez lui, la lumière cerne et sculpte, rend la chair vivante, triste: scandaleuse.

Sa peinture et sa vie furent scandaleuses. Il était l'anti-élégant, l'anti-maniériste. Il était obscur et rayonnant. Il était à la fois le Prince Mychkine et Rogojine, l'archange et le démon. Dès que son étoile commençait à briller, son impétuosité, sa rage, sa violence, ou ce qu'il croyait être le destin, le desservait.¹⁰

Vengono menzionati i tratti tipici della pittura dell'artista: il crudo realismo dei soggetti rappresentati, la teatralità che ne deriva e il trattamento rivoluzionario della luce. Garcin dà un suo giudizio personale e afferma che la pittura di Caravaggio è stata scandalosa poiché anche la sua vita lo era e quei chiaroscuri prodotti sulle tele non sono che l'incarnazione di un dissidio insito nell'anima stessa del pittore. Per spiegare questo aspetto, e a ulteriore dimostrazione di quanto Caravaggio diventi qui un vero e proprio personaggio da romanzo, Garcin paragona, come si legge nella citazione, le opposte nature compresenti in lui a quelle del principe Myskin e di Rogozin dell'*Idiota* di Dostoevskij: «l'archange et le démon».

È evidente in questo caso l'intromissione dell'autore, il quale, pur riferendosi ad aspetti reali legati alla vita di Caravaggio, vuole aggiungere un'aurea romanzesca e poetica. Tutti questi riferimenti permettono di capire e analizzare in che modo Garcin opera al fine di rappresentare il pittore, tra realtà e finzione.

⁷ C. Garcin, *Vidas suivi de Vies Volées*, Collection Folio (n° 4494), Paris, Gallimard, 2007, p. 101.

⁸ G. Baglione, «Vita di Michelagnolo da Caravaggio, Pittore» in *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Calzone, 1935, p. 136.

⁹ C. Garcin, *Vidas suivi de Vies Volées*, Collection Folio (n° 4494), Paris, Gallimard, 2007, p. 101.

¹⁰ *Ivi*, pp. 101-102.

Queste medesime caratteristiche si ritrovano anche nel modo di trattare la vita di Piero della Francesca, narrazione che chiude la raccolta *L'Encre et la Couleur*. Il primo elemento che sicuramente colpisce leggendo il racconto è il titolo: *Piero ou le consentement*.

Da parte dell'autore si riscontra la tendenza ad affiancare un sostantivo vicino al nome di alcuni artisti, in modo da lasciar presagire qualche aspetto peculiare della loro personalità e orientare l'attenzione del lettore. Anche in questo caso, Garcin sembra voler suggerire qualcosa su Piero della Francesca, impiegando questo sostantivo «consentement», che determina certo una qualità dell'artista, il suo carattere mite e consenziente. È possibile tuttavia che con questo sostantivo l'autore miri anche a determinare un tratto tipico della sua pittura, pacata ed elegante.

Un altro aspetto importante è l'*incipit* del racconto, che si apre con un'immagine particolarmente suggestiva:

Dans les dernières années du quinzième siècle, un enfant guide un vieil aveugle dans les rues de Borgo San Sepolcro. L'enfant est blond, plutôt trapu, il se prénomme Marco. Dans dix-huit ans il se mariera avec la fille d'un drapier. Il en aura deux garçons, dont l'un mourra en bas âge. Il sera fabricant de lanternes. Il mourra en 1550 des suites d'une grippe mauve, le jour de ses soixante-huit ans. C'est ainsi que la scène commence : un futur fabricant de lanternes guides un vieil aveugle dans des ruelles obscures.¹¹

Il passo fornisce qualche informazione riguardo all'artista, anche se i dati sono pochi. Il periodo menzionato, la fine del quindicesimo secolo è un'allusione al momento in cui Piero della Francesca è morto e, probabilmente, dietro quel «vieil aveugle» si nasconde l'artista stesso. Garcin parte quindi dagli ultimi anni della vita del pittore e, anche se arricchisce la descrizione con elementi romanzeschi, mette in risalto un aspetto fondamentale che lo stesso Vasari evidenzierà nelle sue *Vite*, quello della sua cecità. In effetti, lo stesso critico quattrocentesco nelle *Vite* comincia a parlare di Piero della Francesca facendo una riflessione sull'impossibilità, da parte di un artista, di concludere un'opera quando la malattia o la morte sopraggiunge:

Infelici sono veramente coloro che affaticandosi negli studi per giovare altrui o per lasciare di sé fama, non sono lasciati o dall'infermità o dalla morte alcuna volta condurre a perfezione l'opere che hanno cominciato. E bene spesso avviene che lasciandole a poco meno che finite o a buon termi-

ne, sono usurpate dalla presunzione di coloro che cercano di ricoprire la loro pelle d'asino con le onorate spoglie del leone. [...]

Il quale essendo stato tenuto maestro raro nelle difficoltà de' corpi regolari, e nell'aritmetica e geometria, non potette, sopraggiunto nella vecchiezza dalla cecità corporale e dalla fine della vita, mandare in luce le virtuose fatiche sue ed i molti libri scritti da lui, i quali nel Borgo sua patria ancor si conservano.¹²

Queste influenze di Vasari sono fondamentali, perché Garcin le utilizzerà per dare una chiave di lettura al suo racconto e orientare l'attenzione del lettore su determinati aspetti. Saranno infatti significativi i riferimenti ai colori delle opere dell'artista, allo sguardo, a tutto ciò che, paradossalmente, è presente in una condizione di non-cecità. All'inizio del passo, non si sa con certezza chi sia quell'anziano cieco che passeggia per le strade buie di Borgo San Sepolcro, aiutato da un bambino biondo, però il lettore può ipotizzare che si tratti del pittore. Al contrario, invece, i riferimenti a questo bambino di nome Marco, al suo futuro di costruttore di lanterne e alla sua morte non permettono di identificare il personaggio. Si tratta forse del figlio dell'artista? Il nome non permette di capire di chi si stia parlando. Rimane perciò un certo alone di mistero riguardo a questo bambino che accompagna gli ultimi anni della vita di Piero della Francesca.

È necessario sottolineare che questo racconto di Garcin è più lungo rispetto agli altri: l'autore cita più fonti, non solo Vasari ma anche Leon Battista Alberti e gli studiosi Henri Focillon e Roberto Longhi. Inoltre, il romanziere sembra soffermarsi su descrizioni, aneddoti e particolari molto immaginosi. Si analizzeranno i dettagli cercando di fare un confronto, per quanto possibile, anche con le altre fonti e i documenti citati. In effetti, dietro l'*incipit* si può supporre l'influsso del critico francese Henri Focillon, autore di un libro intitolato per l'appunto *Piero della Francesca*. Trattando della vita dell'artista, il critico inizia e finisce il capitolo facendo allusione a un bambino di nome Marco e alla stessa vicenda che si ritrova in Garcin:

En 1556, un certain Marco di Longara, qui fabriqua ces lanternes dont on se servait pour éclairer sa marche, la nuit, dans les rues obscures, racontait à Berto degli Alberti que, soixante années plus tôt, étant petit garçon, il conduisait par la main le vieux peintre aveugle, Piero della Francesca, dans les rues de Borgo San Sepolcro.¹³

¹¹ C. Garcin, *L'Encre et la Couleur*, Paris, Gallimard, 1997, p. 119.

¹² G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (a cura di Carlo L. Ragghianti), volume I, Milano, Rizzoli, 1945, p. 681.

¹³ H. Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 25.

Le 5 juillet 1487, Piero charge Ser Lionardo, notaire, de rédiger son testament qui, découvert par Mancini, se trouve aux Archives de Florence. Il devait survivre cinq ans, aveugle. C'est alors que Marco di Longara, enfant, le conduisait par la main, à travers les rues de Borgo¹⁴.

I due passi testimoniano il fatto che lo scrittore abbia sicuramente letto il libro di Focillon per documentarsi riguardo al pittore e che ne abbia utilizzato l'aneddoto. Tuttavia non è possibile stabilire con certezza la veridicità dell'episodio, nonostante il critico ne fornisca date e nomi propri. Anche quando l'autore esprime alcuni giudizi personali sull'arte di Piero della Francesca si riferisce nuovamente al titolo, che rimane però enigmatico:

Il y a quelque chose de miraculeux chez Piero della Francesca: l'improbable adéquation entre la conscience claire de la réalité, supposée maîtrisable, et la représentation, désormais maîtrisée, de cette réalité. Nul décalage entre l'homme et le réel. Le temps n'est plus un fardeau dont l'issue est la mort. Il est comme immobilisé dans un paysage ensoleillé avec, tout au fond, des collines qui s'entrelacent sous un ciel vert. Il est accepté, car l'homme est sa finalité.

Piero ou le consentement.¹⁵

L'espressione «quelque chose de miraculeux», utilizzata da Garcin, amplia e arricchisce il giudizio soggettivo dell'autore riguardo la pittura dell'artista, come era già emerso nel titolo. Garcin affronta la vita di Piero della Francesca mescolando elementi biografici reali con dati d'invenzione. Il fatto che l'autore, come precedentemente accennato, abbia qui fatto ricorso ad un numero maggiore di fonti, permette una visione del pittore più ampia ed eterogenea. Con l'insieme di queste diverse ispirazioni Garcin arriva a costruire ed esplicitare il proprio punto di vista, in questa che, probabilmente, è la sua *fiction biographique* più soggettiva.

In conclusione, si sono prese in esame due «vies brèves» di artisti italiani per dimostrare il procedimento seguito dallo scrittore, che si fonda su una labile linea di confine tra realtà e finzione. Partendo da alcune fonti biografiche, Garcin ha ampliato, corretto, mistificato, arricchito secondo il proprio estro il contenuto dei documenti anche se, in molti casi, ha riportato le citazioni e le fonti da cui traeva ispirazione. Resta quindi fortemente percepibile l'intervento del romanziere, che non rinuncia mai ad affermare la propria presenza e a lasciar trasparire la propria personalità.

¹⁴ *Ivi*, p. 56.

¹⁵ C. Garcin, *L'Encre et la Couleur*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 126-127.