

LBRIS

We know
books

SIMON
SCHAMA

Puterea artei

Traducere din limba engleză și note de
Louis Ulrich

3
TREI

Introducere 9

Caravaggio

PICTURA CAPĂTĂ TRUP 18

Bernini

CREATORUL DE MIRACOLE 82

Rembrandt

CHESTII GROSOLANE ÎN SALOANELE BOGAȚILOR 136

David

PICTÂND REVOLUȚIA CU SPRAY 192

Turner

PICTÂND O FURTUNĂ 250

Van Gogh

PICTÂND DIN INTERIORUL CAPULUI 314

Picasso

ARTA MODERNĂ DEVINE POLITICĂ 374

Rothko

MUZICA DE DINCOLO ÎN ORAȘUL STRĂLUCIRII 420

Mulțumiri 467

Lecturi suplimentare 473



LBRIS

We know
books

Caravaggio

LBRIS

We know
books



PICTURA CAPĂȚĂ TRUP



I

DE LA BUN ÎNCEPUT, despre Michelangelo Merisi da Caravaggio trebuie să știți doar două lucruri: că a creat cea mai intensă artă creștină din punct de vedere fizic; și că a ucis pe cineva. Există vreo legătură cât de mică între aceste două fapte? Să sperăm că nu, vă vor răspunde istoricii de artă, oripilați de grosolănia întrebării. Crima pictorului, vor spune ei, e o simplă notă de subsol senzaționalistă la cariera sa de creator de imagini. Feriți-vă de interpretarea romantică a artei ca reflectare a vieții — sau invers, că veni vorba; nu au nimic de-a face una cu cealaltă.

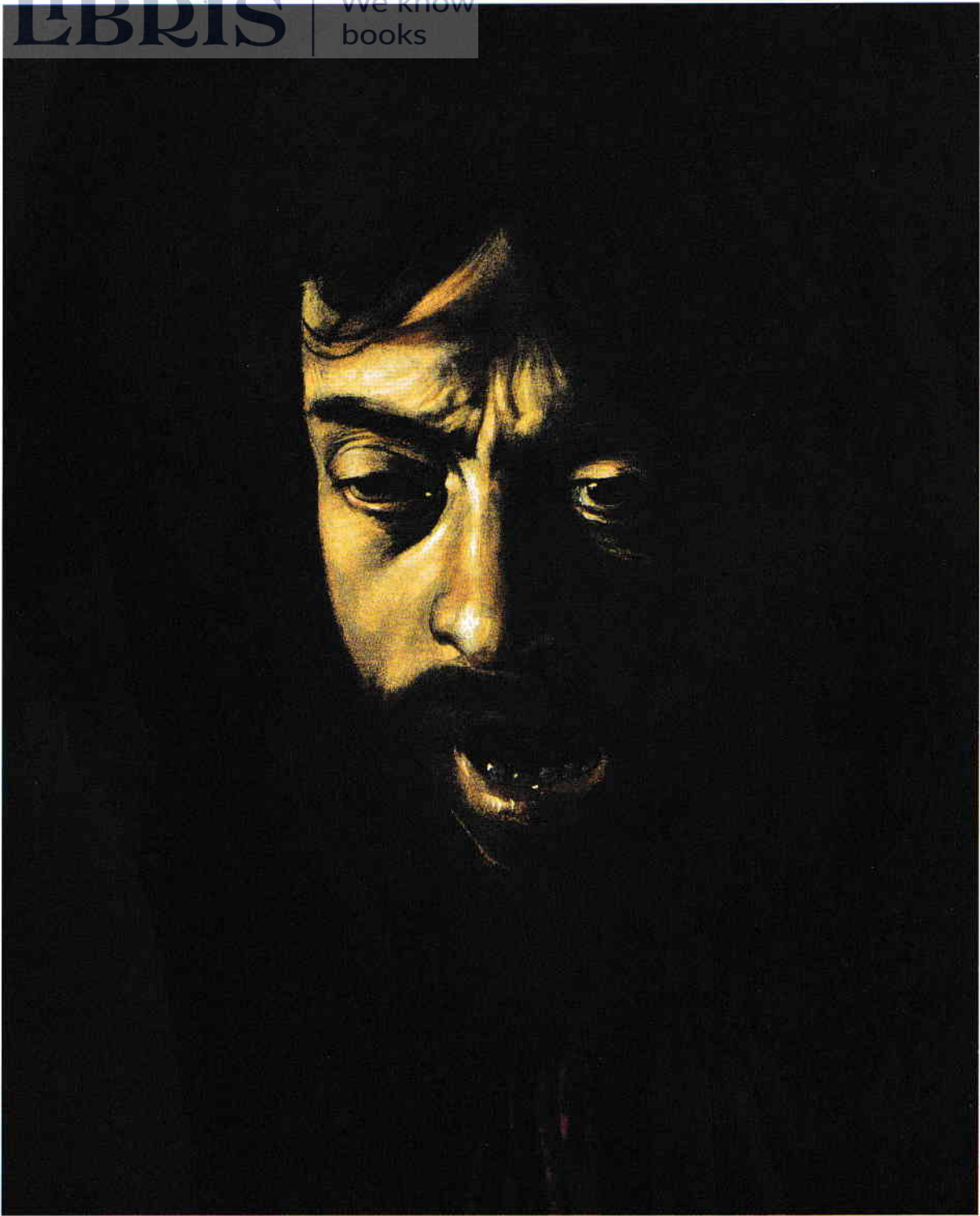
Dar apoi te uiți la șocantul tablou al lui Caravaggio în care se înfățișează pe sine sub forma capului tăiat al lui Goliat, filistinul uriaș. Și vezi ceva ce nu mai fusese pictat niciodată și nici nu avea să mai fie vreodată pictat după aceea: un portret al artistului în ipostaza de căpcăun, chipul său, o mască grotescă a păcatului. Este o imagine a autoincriminării necruțătoare și cu siguranță te face să-ți pui întrebări.

II

NU E CEVA NEOBIȘNUIT ca picturile lui Caravaggio să facă privitorul să reacționeze fizic la figurile sale, mai mult decât la figurile oricărui alt artist. Cu toate acestea, eu n-am fost pregătit să țin în mână ceva ce ținuse și Caravaggio într-a lui.

„Vă rog“, a spus bătrânul cu nas coroiat și sutană neagră, înghiontindu-mă în coaste. „Vă rog, luați.“ Nu aveam deloc chef să fiu înghiontit. Fusese o altă zi dificilă cu Caravaggio, eu încercând să spun ceva care să aducă lumină cu privire la drama sa, deși eram dureros de conștient că el își aranja singur lumina, mulțumesc foarte mult; și că vorbele mele păleau pe lângă forța fizică pe care o emană pictura sa. În oratoriul catedralei din La Valletta, cu spatele la *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* (vezi *infra*, pp. 72–73) și cu fața la cameră, discursul nu păruse niciodată atât de redundant. Voiam să ies din întunericul muced al acelei biserici. Scaunul înalt de la The Ship Pub, de pe care Oliver Reed se prăbușise definitiv, cerea să i se aducă un omagiu. Îmi luasem porția de artă.

Cu toate acestea, regulile de politețe trebuiau respectate. Regula numărul unu într-un loc în care filmezi este să arăți recunoștința cuvenită față de cei cărora le-ai ocupat spațiul cu arsenalul tău voluminos de cabluri, lumini, cameră. În plus, bărbatul mărunțel în sutană îmi zâmbea sec în timp ce mă înghiontea: „Vă rog, luați“. Așa că am oftat, m-am uitat și am luat. Aveam în mână o cheie veche de fier, lungă



David cu capul lui Goliat (detaliu), cca 1605–1606, ulei pe pânză (Galleria Borghese, Roma)

de vreo 13 centimetri. Mănerul în formă de buclă căpătase patină, așa cum se întâmplă cu piesele foarte vechi din metal, dar capătul care intra în broască avea încă niște dinți masivi de formă pătrată. Mai folosisem astfel de chei pe vremea când eram don¹ la Cambridge și uneori trebuia să deschid uși de stejar cu încuietori din secolul al XVII-lea. Dar de ce primeam această cheie în catedrala Cavalerilor Sfântului Ioan? Fără să înțeleg, i-am zâmbit și eu paracliserului, cumva conștient acum că mai văzusem această cheie. Da, o văzusem cu doar două minute în urmă. Personajul gnomic în negru m-a apucat strâns de mâna liberă ca și cum aș fi fost un copil, iar el învățătorul meu, și m-a întors cu fața spre tabloul lui Caravaggio. Și, evident, iat-o acolo: una dintre cele trei chei ce atârnavă la cingătoarea temnicerului încruntat și chipeș care arăta cu degetul spre coșul unde urma să fie așezat capul Botezătorului.

Caravaggio, ne spun primii săi biografi, Giulio Mancini și Giovanni Baglione, folosea aproape întotdeauna modele vii, și cum personajele din *Tăierea capului* sunt în mărime naturală, iar el pictase altarul *in situ*, era neîndoielnic că o făcuse în spațiul în care ne aflăm cu toții. El avea nevoie de chei — simboluri ale încarcerării — pentru a spori claustrofobia de coșmar care reușește să impregneze până și această pânză uriașă. Așa că a ales poziția modelului cărunt și apoi, probabil, a cerut un set de chei care să atârne de cureaua bărbatului. Preoții catedralei au fost probabil la fel de binevoitori față de el cum fuseseră și față de noi, dându-i orice avea nevoie. Cheia din mâna mea se potrivea perfect, dinte cu dinte, cu cea din tablou. „Vezi, da, vezi“, a spus paracliserul. „A lui.“ Am ascuns în palmă obiectul înnegrit, apoi mi-am strâns degetele în jurul axului său șlefuit. Îi strângeam nervos mâna unui ucigaș genial în vârstă de 400 de ani.

Caravaggio, condamnatul, mă bântuia la locul propriei mele crime pardonabile — aceea de a-l reduce la mărimea ecranului de televizor. Pe de altă parte, Caravaggio este cel mai conflictual dintre pictori, totul fiind calculat pentru a fi incomod de aproape. Marile sale tablouri se deosebesc atât de mult de toate celelalte fiindcă sunt gândite să rupă distanța de protecție conferită de arta înaltă. O explozie de lumină captează figurile, însă în jurul lor este întuneric beznă, înghițind zona de confort a contemplării artei: ramă, perete, altar, galerie. Marea descoperire a picturii renascentiste fusese perspectiva, adâncimea definită de planul îndepărtat al imaginii. Însă Caravaggio e mai interesat de locul în care ne aflăm noi, de spațiul din fața planului imaginii pe care intenționează să-l invadeze. Privind brațele întinse ale lui Hristos din *Cina de la Emaus* (1600–1601; National Gallery, Londra), aproape că te ferești ca să eviți impactul. Caravaggio nu invită — el apucă, înhață; picturile lui vin

1. Nume dat membrilor consiliului de administrație al fiecărui colegiu, la Oxford, Cambridge și Trinity College din Irlanda.



Portretul lui Caravaggio de Ottavio Leoni, cca 1621, cărbune pe hârtie
(Biblioteca Marucelliana, Florența)

și ne acostează fără rușine, de parcă el ar trece strada și, vezi Doamne, s-ar îndrepta spre noi. „Te uiți la mine?“

Acesta este un artist căruia îi face plăcere să ne reamintească că e prezent. Spre deosebire de Rembrandt, el nu o face niciodată prin intermediul unor autoportrete formale, ci se prezintă ca un actor într-unul din propriile-i spectacole pictate. Singura imagine în care nu joacă un rol este desenul lui Ottavio Leoni; acolo, cu coama sârmoasă, nasul cârn și ochii săi mari, pătrunzători, pare (mai ales în comparație cu desenele lui Leoni ale unor contemporani mai cizelați ai lui Caravaggio) să atace direct din formatul său modest. De ce i-a plăcut să pozeze pentru unele dintre propriile sale imagini? Este posibil ca în primele sale zile la Roma, „gol și nevoiaș“, cum îl descrie Giulio Mancini, doctorul care l-a tratat și a devenit primul său biograf contemporan, singurul model pe care și-l putea permite să fi fost el însuși. (Lucru ce pare totuși puțin probabil, întrucât, în mod evident, prietenii i-au pozat cu mult înainte ca el să aibă un venit stabil.) Dar chiar dacă această practică a început ca o necesitate, ea a continuat ca o alegere; fiindcă felul în care Caravaggio s-a dramatizat a fost un gest calculat, la fel de provocator și agresiv față de convențiile artei ca și gestul de a-și trece disprețuitor un deget murdar peste buza de jos. În cei 15 ani de carieră, el ni se înfățișează sub chipul unui „Bacchus bolnav“; al unui băiat care țipă de durere când este mușcat de o șopârlă; al unui alt strigăt — acela al monstroasei Meduza, în momentul morții sale, cu chipul încadrat de șerpi; al unui ispititor cântăreț la corn aflat în spatele unui grup de muzicieni îmbrăcați foarte elegant; al unui simplu martor care se îndepărtează îngrozit văzând asasinarea sălbatică a Sfântului Matei; al unui curios purtător de felinar la lumina căruia să poată fi comisă acea ticăloșie — prinderea lui Iisus în grădina Ghetsimani — și împlinit destinul; și, imposibil de uitat, la sfârșit de tot, ca acel cap monstruos al lui Goliat, cu ochii ieșiți din orbite, gura căscată, balele curgându-i de pe buza de jos vlăguită, sprâncenele arcuite în semn de uluire în jurul rănii adânci produse de piatra aruncată din praștia lui David.

Să apari în propriile picturi istorice nu era ceva neobișnuit. Michelangelo s-a pictat pe sine, bărbos și viguros, ca Sfântul Bartolomeu jupuit, în Capela Sixtină, iar Giorgione, a cărui lucrare Caravaggio e posibil s-o fi văzut la Veneția, se știe că s-a reprezentat ca David ținând în mână capul lui Goliat. Dar una era să te înfățișezi ca eroul mândru, înaintemergătorul, ba chiar Mântuitorul, și cu totul altceva să apari drept colosul depravării și al păcatului. În definitiv, exact în acest moment din istorie pictorii se străduiau să se prezinte ca maeștri ai învățării, înnobilați social și moral de meseria lor, și nu ca meșteșugari umili — și cu atât mai puțin ca niște căpcăuni decăzuți. Însă atunci Caravaggio s-a specializat în neprevăzut. El își începe șirul de

autoportrete în chip de Bacchus desfrânat și îl încheie sub forma unui Goliat măcelărit. Între acel început și acel sfârșit toate aparițiile sale sunt în chip de păcătos. Dar de ce ar vrea el să facă asta?

III

ÎN 1592, CARAVAGGIO, în vârstă de 22 de ani, un lombard anonim din orașelul Caravaggio, aflat la numai opt mile de Milano, sosea la Roma. Avea să o părăsească în grabă în 1606, fugind de justiție. Între cele două date el a transformat arta creștină mai mult decât oricine altcineva începând de la tizul său, Michelangelo.

Biserica Romano-Catolică îl așteptase cu nerăbdare din mai multe motive. Asaltată de Reforma din nordul Europei, ea avea mare nevoie de o dramă vizuală sacră la care simplii credincioși să poată reacționa în mod tangibil, ca și cum aceasta s-ar fi desfășurat sub ochii lor. Miza era foarte mare. Imaginile nu erau doar un spectacol colateral accidental în războiul religios dintre catolici și protestanți; ele ajungeau până în miezul problemei. Pentru luterani, Cuvântul scris în Sfânta Scriptură însemna totul. Tiparul făcuse acel cuvânt, tradus în limba lor vernaculară, accesibil tuturor credincioșilor, permițându-le creștinilor cultivați să aibă o relație personală directă, nemediată cu Mântuitorul lor. Pretenția clerului roman, de la papă și până la preotul de parohie, că doar ei dețineau cheile izbăvirii și că mântuirea putea fi obținută prin misterele și ritualurile care le fuseseră doar lor încredințate, era respinsă de luterani ca o escrocherie păcătoasă și neobrăzată. Iar în centrul a ceea ce ei considerau a fi minciună instituționalizată se aflau imaginile: picturile și sculpturile de sfinți și madone, ale Mântuitorului și chiar ale Tatălui Ceresc însuși (aceasta fiind cea mai șocantă blasfemie). Aceștia erau idolii, mascarada pictată, prin care cei creduli erau infantilizați, înrobiți de pontiful roman și de lacheii săi. Ele, tunau luteranii, erau o încălcare flagrantă a celei de-a doua porunci, care interzicea „chipuri cioplite“. Prin urmare, alături de distribuirea în secret a Bibliilor vernaculare, cea mai dramatică expresie a revoluției protestante a fost distrugerea imaginilor, care au fost puse pe foc în Țările de Jos, Germania, Anglia și în orașele reformate protestante din Elveția, Geneva, Basel și Zürich.

Zguduită de amploarea și furia distrugerii imaginilor, Bisericii Romano-Catolice nu i-a trebuit mult timp ca să lanseze un contraatac. Una dintre principalele probleme discutate la Sinodul de la Trento, în sesiunea sa finală din 1561–1563, a fost rolul picturilor sacre de a-i inspira pe credincioși să se închine, să venereze și să se supună. Atât instinctiv, cât și intelectual, Părinții Bisericii știau că, întrucât în vasta lor majoritate bărbații și femeile din Europa erau analfabeți, imaginile continuau să fie cea mai eficientă modalitate de a instrui masele și a le menține loialitatea.

A proceda altfel însemna a-i condamna pe cei săraci și neștiutori de carte la ignoranță, erezie și, în ultimă instanță, a osândi sufletele lor nemuritoare. Așa că, în loc să renunțe la crearea de imagini sacre, ei au comandat și mai multe. Cu înțelepciune, ei au recunoscut că se făcuseră abuzuri și extravagante în unele aspecte ale artei care pătrunsese în biserici: reprezentări ale unor minuni fabuloase făcute de niște sfinți dubioși care nu erau decât basme de adormit copiii; libertăți luate în privința chipurilor Tatălui și Sfintei Fecioare; ba chiar și unele indecențe crase care făceau ca imaginile să fie mai degrabă niște amuzamente ce distrăgeau atenția decât obiecte de venerație. Toate aceste denaturări aveau să dispară. De acum înainte, a decretat sinodul, arta sacră avea să fie în spiritul Mântuitorului însuși: modestă și austeră; va renunța la seducțiile și blasfemiile frumuseții lumești în favoarea vocației supreme, aceea de a inspira evlavie.

Singura problemă era că nimeni nu prea știa cum ar arăta o asemenea artă. În 1571, când s-a născut Caravaggio, Michelangelo murise de numai șapte ani. El și Rafael fuseseră singurii maestri din Roma care păruseră capabili să exprime în sculptură și pictură una dintre principalele doctrine ale Bisericii: aceea că sensul Evangheliei era compasiunea lui Dumnezeu, întruchipându-l pe fiul său în trup omenesc, astfel încât jertfa lui să poată răscumpăra păcatele omenirii. Inseparabil de această credință fundamentală era accentul pus pe Întrupare și Patimi ca experiențe fizice. Înfrățirea epopeii trupului lui Hristos într-o manieră cu care toți credincioșii să se poată identifica emoțional, păstrând totodată misterul la fel de indispensabil al divinității, era cel mai provocator element al vocației pictorului creștin. De pildă, *Pietà*, sculptura din 1500 a lui Michelangelo, a reușit perfect să se ridice la înălțimea acestei provocări. Madona este înfrățită ca o mamă îndurerată care ține pe genunchi trupul frânt al fiului său. Incongruența faptului că trăsăturile Fecioarei par, la drept vorbind, mai tinere decât cele ale fiului ei este evitată deoarece noi acceptăm ideea unei transfigurări, într-un fel de atemporalitate, prin intermediul divinității.

În stilurile lor diferite, atât Michelangelo, cât și Rafael au fost capabili să reconcilieze reprezentarea cărnii muritoare și a spiritului nemuritor. Însă la sfârșitul secolului al XVI-lea, când, sub pontificatul lui Sixt al V-lea, a avut loc o mare reînnoire în domeniul construcțiilor și educației, programată să culmineze în Anul Sfânt 1600, iar bisericile Romei aveau nevoie urgentă de imagini convingătoare care să-i inspire pe credincioși, era jenant de incert cine putea să-i înlocuiască. Alegerea era destul de evidentă: visuri înflăcărâte ori statui clasice? O generație anterioară, stăpânită de viziuni, pusese frumusețea mai presus de natură și se specializase în figuri stilizate, membre și trunchiuri alungite ce se contorsionau grațios în spațiu și

colorate, precum mătasea, într-o paletă fantastică de tonuri de galben, mov și trandafirii ce păreau să vină direct dintr-o prezentare de modă din Renașterea înaltă. Cele mai ciudate și mai minunate imagini produse de artiști ca Rosso Fiorentino și Jacopo Pontormo erau indiscutabil frumoase, dar eterice, prea îndepărtate de natură pentru a atrage pe cineva neinițiat în ocultism. În plus, pentru sobrii Părinți ai Bisericii, care monitorizau standardele de pietate și decență impuse după Conciliul de la Trento, aceste opere manieriste păreau suspect de senzuale.

Alternativa era o întoarcere la grandoarea clasică sculpturală și la simplitatea emoțională a lui Rafael: figuri frumos desenate, dispuse armonios în profunzimea spațiului. Singurii artiști de la sfârșitul secolului al XVI-lea cu un talent evident pentru a realiza acea reînviere erau frații Carracci, Agostino și Annibale, fiii unui croitor din Bologna. Însă până în ultimii doi ani ai secolului, frații Carracci au lucrat la Bologna și au rămas practic necunoscuți la Roma. Mai mult decât atât, deși Annibale în special era foarte atașat de ceea ce, după standardele romane, trecea drept realism, în comparație cu Caravaggio până și el părea cel mai blând și mai angelic idealist — după cum avea să dovedească spectaculos de clar o comandă pentru capela Cerasi de la biserica Santa Maria del Popolo.

De unde avea să știe Annibale? Cum ar fi putut să știe cineva ce avea să-i lovească? Caravaggio a ieșit din întuneric, din întunericul cum nu se poate mai mohorât al unui Milano aflat sub dominație spaniolă. Economic și spiritual, orașul era o cetate asediată. Arsenalul său umbla pe străzi sub formă de săbii, pumnale și armuri; tunurile erau instalate pe fortificațiile proiectate de Leonardo da Vinci pentru ducii Sforza. Însă cel mai faimos general al credinței militante era Carlo Borromeo, farul călăuzitor al Conciliului de la Trento. Borromeo, cu o viață ireproșabil de simplă, chiar și (sau mai ales) în calitate de prinț-cardinal, combinată cu grija sa față de săraci, întorsese Biserica la datoria ei pastorală — aceea de a imita viața lui Hristos.

Astfel, ceea ce se dorea pentru altarele aceste noi Biserici Romane populiste erau imagini care să fie simple și accesibile în mod natural — măreția îndepărtată a maeștrilor Renașterii coborâtă pe pământ. Numai că talentul disponibil pentru a îndeplini această dorință era oarecum limitat. Pictorii milanezi, precum Antonio Campi și Simone Peterzano, cu siguranță pictau întunecat și simplu, în spiritul austerității lui Borromeo, și au făcut tot ce le stătea în putință, plini de respect față de Leonardo, eroul local, pentru a produce fructe, flori și animale sânguincios desenate în peisaj. Dacă efectul intenționat era modestia, atunci ei au reușit cât se poate de bine, dar în detrimentul dramei. Pare greu de crezut că până și cel mai zelos credincios ar fi putut să privească un altar de Peterzano, să-și țină răsufierea și să simtă că se află în prezența Evangheliei vii.

Cam pe atunci, pe la jumătatea anilor 1580, în atelierul lui Peterzano a intrat un adolescent îndesat, cu sprâncene stufoase, probabil și cu ceva tupeu. Venea dintr-o regiune ternă, cu pășuni plate și orizonturi îndepărtate: oi, șiruri lungi și triste de ploi, un miracol specific locului (Fecioara i se arată unei țărăncuțe), o mare bazilică înălțată pentru a cinsti evenimentul și, pe ici, pe colo, un fort sau o vilă. Însă tânărul Michelangelo Merisi (botezat așa mai degrabă după îngerul mânuitor de sabie decât după geniul mânuitor de pensulă) nu era chiar o nulitate din punct de vedere social. El era bine conectat, însă în poziția de a-i sluji pe alții. Tatăl său, Fermo Merisi, fusese arhitectul-constructor și administratorul gospodăriei marchizului din partea locului, și locuise la Milano în timpul lucrărilor. Însă orice speranță în ascensiunea socială a celor doi fii ai săi a fost curmată de moartea sa în timpul epidemiei de ciumă care a bătuit orașul Milano în 1577. Pentru a scăpa de epidemie, văduva lui Fermo, Lucia, și cei patru copii ai săi fuseseră deja trimiși în orașelul Caravaggio. Proprietățile fiind vândute pentru a mai achita din datorii, cea mai bună perspectivă la care băieții mai mari puteau să aspire era fie preoția, fie vreo meserie ori meșteșug cât de cât respectabil. Giovanni Battista avea să devină preot, iar Michelangelo, pictor.

Istoria artei este în esență incapabilă să ignore influențele, însă cu excepția figurilor puternic iluminate pe un fundal întunecat și suita simplificată de personaje, cu greu poți vedea ce avea să devină Caravaggio în exemplul lui Peterzano. Dacă ar fi stat la Milano, probabil că ar fi rămas un obscur, întrucât și-a petrecut timpul făcând ceea ce trebuiau să facă ucenicii: să macine culori, să execute detalii. Dar înainte să împlinescă 21 de ani, conform primilor săi biografi, Caravaggio deja devenise o problemă serioasă. Își cheltuise mica parte ce-i revenise din vânzarea proprietăților mamei sale și se înhăitase cu scandalagii și curve într-un oraș în care bătaile de stradă erau distracția favorită. Unul dintre biografi afirmă că ar fi ucis pe cineva; mai credibil, Mancini, scriitorul cel mai apropiat de perioada în care a trăit Caravaggio, menționează doar o încăierare în care o prostituată a fost tăiată pe față. Refuzând să-l toarne pe cel care comisese agresiunea, Caravaggio a fost închis o vreme într-o pușcărie din Milano. Modelul a fost stabilit.

Pe la începutul anilor 1590, Caravaggio ajunsese, inevitabil, la Roma, făcând parte din roiul agitat și zgomotos de artiști dornici de muncă, faimă și plăcere, nu neapărat în această ordine. Acolo a dus o existență nocturnă, alimentată de testosteron, în camere închiriate în apropiere de Campo Marzio, unde locuiau și alți lombarzi, care își beau mințile prin cârciumi, insultau trecătorii pe stradă și căutau scandal. Tovarășii artiști ai lui Caravaggio — Prospero Orsi, Mario Minniti și arhitectul Onorio Longhi — nu erau nici ei îngeri, punând iute mâna pe cuțit și având

mereu probleme cu *sbirri*, poliția papală. Gașca lor obișnuia să umble cu fete de stradă, care și ele se încăierau ca niște pisici vagaboande pentru teritorii, clienți și afecțiunea peștilor lor.

Însă companionii lui Caravaggio nu erau doar niște huligani. Mulți dintre ei erau inteligenți, talentați și extrem de ambițioși. Se ocupau ei cu bățai și curve, dar și cu poezie, muzică, teatru și filosofie. Se îmbătau la fel de mult cu idei pe cât o făceau cu vin acru. Ba chiar participau la lecții organizate de „Academia“ de la San Luca a lui Federico Zuccaro. Zuccaro s-ar putea să fi fost un portretist și un pictor istoric mediocru, dar lucrase pentru prinți, o desenase pe regina Elisabeta I într-o manieră uluitor de măgulitoare, iar acum prezida breasla transformată în „Academie“ ca și cum ar fi fost o combinație între propria sa curte și o adunare de artiști cu idei filosofice. În acord cu aspirațiile elevate ale instituției, membrii ei juraseră să respecte standardele înalte, atât în practica lor profesională, cât și în viața personală.

Despre Caravaggio se știe că a mers la câteva dintre întâlnirile breslei-academie, devenind mai târziu membru al ei. Când a murit, a fost onorat de membrii săi. Dar în primii lui ani la Roma cu greu s-a conformat recomandărilor lui Zuccaro pentru a fi un artist demn, umblând îmbrăcat în haine negre șic, dar ponosite, pline de găuri vizibile. Făcea lucruri banale: portrete de rutină și, întrucât se presupunea că este o specialitate din nordul Italiei, detalii de fructe și flori pentru picturile istorice ale altor artiști. În realitate, Caravaggio nu era doar bun la această redare de ordin secund a naturii, ci era cel mai bun de la Leonardo încoace și, de departe, cel mai spiritual. Băiatul cu obraji trandafirii, buze senzuale și guler lărgit, sau prietenul lui Caravaggio, pictorul sicilian Mario Minniti, foarte bosumflat, ducând un coș plin cu fructe coapte și suculente, pot părea amândoi de o blândețe siropoasă. Dar tocmai asta e ideea. Te uiți la piersicile cu gropițe, cu puful lor fin, apoi te uiți la tinerii atrăgători și este cât se poate de evident că ei sunt fructele. Poezii și cântece scrise de unii precum Francesco Marino se bazau tocmai pe această fantezie lipsită de originalitate. Atinge-mă. Decojește-mă. Gustă-mă.

Chiar și așa, și în ciuda recomandărilor din partea unor prieteni influenți, precum marchizul și marchiza de Caravaggio, nimeni dintre cei care puteau angaja un tânăr artist care făcea munci mărunte nu a fost atât de impresionat de nou-venitul din nord. Pandolfo Pucci își plătea artiștii atât de prost — și îi hrănea și mai prost —, încât era cunoscut sub numele de „Monseniorul Salată“. Pictorul care se mândrea cu numele de Antveduto Grammatica l-a luat pe Caravaggio pentru o vreme pentru a produce „capete“. Abia când s-a alăturat atelierului lui Giulio Cesari, cel mai promițător și mai de succes pictor de altare și tavane, Caravaggio a avut ocazia să facă ceea ce conta: picturi istorice sacre. El s-ar putea să-l fi ajutat pe Cesari cu unele



Băiat mușcat de o șopârlă, cca 1595, ulei pe pânză (National Gallery, Londra)