

**«La struttura intima del cervello creatore».**  
**La nova critica d'arte di Mariano L. Patrizi**

di *Valentina Crifò*

[crifovalentina@gmail.com](mailto:crifovalentina@gmail.com)

*Abstract*

The exploration of the psycho-anthropological aspect of art history was the main purpose of Mariano Luigi Patrizi, criminologist and physiologist. This paper aims to present his short biography and examine his contribution to art theory and aesthetics, focusing on his major work, *Un pittore Criminale, Caravaggio e la nova critica d'arte*, published in 1921.

---

Nel settimo decennio dell'Ottocento il dialogo tra arte e scienza vede, tra i suoi interlocutori, il fisiologo Hermann von Helmholtz (1821-1894). Dall'inventore dell'oftalmoscopio, dispositivo medico che permette l'anamnesi del fondo oculare, non ci si poteva che aspettare un interesse per il fatto artistico e le correlazioni tra patologie visive e forme rappresentative. Durante la conferenza di presentazione della sua opera *Optisches über Malerei*<sup>1</sup>, davanti a un uditorio di storici dell'arte, Helmholtz esprime tutta la fatica per il raggiungimento del suo intento comunicativo, ostacolato proprio dai critici in platea che, appunto, negheranno al saggio il suo «diritto di cittadinanza»<sup>2</sup> nel campo della ricerca artistica. La “dichiarazione di guerra” degli storici dell'arte ai fisiologi non spegne la vitalità delle ricerche di questi ultimi, che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, proseguono

---

<sup>1</sup> H. von Helmholtz, “Optisches über Malerei”, in H. von Helmholtz, *Reden und Vorträge*, Severus Verlag, Hamburg 2010, vol. 2, pp. 93-135, citato in M.L. Patrizi, *Un pittore criminale. Il Caravaggio e la nova critica d'arte. Ricostruzione psicologica*, Simboli, Recanati 1921, pp. 59-60: «Sono arrivato agli studi artistici per un giro di strada poco battuto, ossia per la fisiologia dei sensi, e, al confronto di coloro, che da tempo conoscono e percorrono il bel suolo dell'Arte, posso soltanto paragonarmi al viandante, che fosse entrato nel paese a traverso una montagna ripida e sassosa, raggiungendo però alcuni punti di vista che offrono dall'alto un buon panorama. Se, pertanto, vi do notizia di ciò che credo d'avere scorto, ciò avviene da mia parte colla condizione di accogliere volentieri l'insegnamento delle persone sperimentate». Da qui in poi, il testo sarà citato solo come *Un pittore Criminale*.

<sup>2</sup> G. Lipparini, “Il Caravaggio”, *Il Resto del Carlino*, 2 gennaio 1921, citato in M.L. Patrizi, *Ad armi cortesi tra psicologi e letterati. Polemica sul Caravaggio di M.L. Patrizi e l'indirizzo antropologico nella storia dell'arte*, Simboli, Recanati 1923.

le indagini in queste terre di confine, applicando strumentazioni e saperi scientifici all'esame della biologia di artisti e opere.

Il confronto ebbe le sue ripercussioni anche nella cultura italiana. La *querelle* ottocentesca rappresenta i primordi del bipolarismo metodologico in storia dell'arte. Da una parte, troviamo chi indaga il fatto artistico soltanto attraverso lo studio dello stile (scuola formalista). Dall'altra, invece, si collocano quegli studiosi impegnati a comprendere l'opera d'arte mediante le dinamiche socio-culturali, con l'ausilio di molteplici insegnamenti (scuola contestualista)<sup>3</sup>. Nella letteratura artistica novecentesca l'approccio multidisciplinare fatica ad affermarsi. Trionfa, viceversa, la scuola formalista, che trova la sua espressione più compiuta nella *connoisseurship* di Berenson e nel *purovisibilismo* di Roberto Longhi<sup>4</sup>. La corrente contestualista, che principia con la fisiologia dell'arte per poi presentarsi, lungo i secoli, sotto forme differenti (dalla *Kulturwissenschaft* di Burckhardt e Warburg all'iconologia di Panofsky) permane come mera sottotrama. Lo stesso filone medico-scientifico applicato alla storia dell'arte è sempre stato considerato più meritevole di curiosità che di studio sistematico, motivazione per cui la sua tradizione volge, di frequente, all'oblio esegetico. Tra questi uomini di scienza quasi dimenticati, troviamo anche il fisiologo e criminologo Mariano Luigi Patrizi.

---

<sup>3</sup> Cfr. M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of art history*, tr. it. a cura di A. Zoerle, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano 1991, p. 5: «La storia dell'arte formalista è rivolta all'interpretazione dell'opera d'arte prestando attenzione alle sue autonome proprietà estetiche in tutta la loro efficace immediatezza; una storia delle proprietà formali dà spesso come risultato un esame dei generi stilistici ponendo in rapporto un'opera con l'altra al di là del tempo, prescindendo dal contenuto umano. La storia dell'arte contestualista oltrepassa l'opera d'arte per presentarla come prodotto di qualcosa'altro, indagando fattori come la biografia dell'artista, le temperie dell'epoca, i suoi antecedenti letterari e così via».

<sup>4</sup> Cfr. A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893, 1903<sup>4</sup>), tr. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2001; K. Fiedler, *Schriften über Kunst* (1913-14) tr. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006; B. Croce, "La teoria dell'arte come pura visibilità", in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Roma-Bari 1920; L. Venturi, "La pura visibilità e l'estetica moderna", in L. Venturi, *Pretesti di critica*, Hoepli, Milano 1929, pp. 3-23; B. Berenson, *Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation*, tr. it. a cura di M. Praz, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Il Saggiatore, Milano 1947; A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, Aesthetica, Palermo 1998.

## Mariano Luigi Patrizi e la questione del Genio

Patrizi nasce a Recanati nel 1866. Si laurea in fisiologia nel 1890 a Roma. Il suo relatore è Jacob Moleschott (1822-1893)<sup>5</sup>. Nello stesso anno, diventa assistente di laboratorio all'università di Torino, diretto dal Professor Angelo Mosso (1846-1910), docente di fisiologia sperimentale<sup>6</sup>. Le loro indagini si concentrano sull'interrelazione tra fatica muscolare e lavoro intellettuale<sup>7</sup>. In più, grazie a Moleschott, inizia a collaborare con Cesare Lombroso, compilando alcuni referti criminologici sul bandito Musolino<sup>8</sup>.

Il dato autobiografico incide nettamente sugli interessi del fisiologo. Da sempre legato alla sua città natale, la stessa del poeta Giacomo Leopardi, fino ai venticinque anni compone e pubblica alcune raccolte poetiche<sup>9</sup>. Sin dagli inizi delle sue sperimentazioni, Patrizi aveva dimostrato una particolare attenzione alla creazione artistica e il contatto con Lombroso lo orienta definitivamente alle ricerche sull'uomo di genio.

Il primo esito coincide con la pubblicazione del saggio psico-antropologico su Leopardi, nel 1895<sup>10</sup>. In questo tributo al suo concittadino più illustre, Patrizi dimostra una puntuale aderenza ai metodi criminologici di Lombro-

---

<sup>5</sup> Cfr. J. Moleschott, *Der Kreislauf des Lebens*, Mainz 1852, tr. it. a cura di C. Lombroso, *La circolazione della vita*, G. Brigola, Milano 1869; J. Moleschott, *Patologia e fisiologia. Quinta prolusione al corso di fisiologia sperimentale nella R. Università di Torino, letta il dì 2 dicembre 1865*, Loescher, Torino 1866; G. Cosmacini, *Il medico materialista. Vita e pensiero di Jakob Moleschott*, Laterza, Roma-Bari 2005.

<sup>6</sup> Cfr. AA.VV., *Angelo Mosso, la sua vita e le sue opere. In memoriam*, Treves, Milano 1912; N. Dell'Erba, "Angelo Mosso fisiologo d'azione", in AA.VV., *Vita da medici. Un secolo di Ordine, tra impegno e speranza*, Ordine dei Medici di Torino, Torino 2010, pp. 55-57; G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 327-28.

<sup>7</sup> M.L. Patrizi, *La dottrina della contrazione naturale o il tremore muscolare*, Stab. Tip. Dell'antica Casa Edit. Dott. F. Vallardi, Milano 1893; M.L. Patrizi, *Sulla contrazione dei muscoli striati e i movimenti del 'Bombix mori'*, C. Clausen, Torino 1893; M.L. Patrizi, *Intorno alla contrazione muscolare delle marmotte nel sonno e nella veglia. Esperienze*, C. Clausen, Torino 1894; M.L. Patrizi, *Uno strumento ergostetografo per misurare nell'uomo la fatica dei muscoli respiratori*, Società Tipografica, Modena 1903.

<sup>8</sup> M.L. Patrizi, *La fisiologia d'un bandito (Musolino). Esperimenti e commenti*, F.lli Bocca, Torino 1903; C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giancanelli, L. Mangoni, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

<sup>9</sup> M.L. Patrizi, *Vigilia d'armi. Versi*, Simboli, Recanati 1886; M.L. Patrizi, *Ginestre: nuovi versi*, Simboli, Recanati 1887; M.L. Patrizi, *Versi*, Simboli, Recanati 1889; M.L. Patrizi, *Fuochi fatui (versi)*, Simboli, Recanati 1890.

<sup>10</sup> M.L. Patrizi, *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia, con documenti inediti*, F.lli Bocca, Torino 1895.

so. Una volta effettuati i rilevamenti frenologici sulla maschera funebre del poeta, egli ne traccia il profilo psicopatologico. Patrizi decreta che il carattere del genio in Leopardi non è innato, bensì un'eredità trasmessagli dal padre Monaldo. In questo saggio, inoltre, il fisiologo asserisce che il pessimismo leopardiano non è, come sostengono i letterati, un «sistema filosofico»<sup>11</sup>, ma un riflesso biologico del suo malessere fisico oltre che della sua precaria stabilità mentale. Le tesi di Patrizi sollevano le obiezioni della critica letteraria idealista, la quale percepisce il referto psicofisiologico leopardiano come una minaccia all'aura sacrale del Genio<sup>12</sup>. Gli intellettuali accusano il fisiologo di aver operato un deprezzamento di un fenomeno miracoloso quale la creazione poetica, riconducendola a un mero prodotto dell'organismo, basso e terreno. Alla diagnosi di epilessia larvata e di nevrosi, ribattono, tra gli altri, il discendente del poeta Ettore Leopardi e Luigi Pirandello, esternando tutto il loro disdegno verso queste teorie, a loro avviso, calunnianti<sup>13</sup>.

Dopo questa pubblicazione, Patrizi è designato, suo malgrado, erede di Lombroso. Nel 1909, anno della morte del criminologo, egli diventa suo successore di cattedra. Accettando l'incarico, Patrizi è costretto a scontrarsi con una realtà in tumulto poiché, nel frattempo, l'intera comunità scientifica aveva decretato il metodo lombrosiano una pseudoscienza, non ritenendo legittimo lo studio dell'impulso deviato attraverso la frenologia, la craniometria o la fisiognomica. Lo stesso Patrizi rifiuta energicamente l'appellativo di

---

<sup>11</sup> R. Renier, "Recensione del saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi", *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino 1896, pp. 442-452.

<sup>12</sup> F. De Roberto, "Un nemico dell'arte", *Corriere della Sera*, 17 aprile 1892, p. 134 (riferendosi proprio al *Saggio* di Patrizi): «Il genio pare una cosa troppo bella e grande per essere agguagliata ad una mostruosità».

<sup>13</sup> Cfr. "Lettera del conte Ettore Leopardi", *Giornale d'Italia*, 18 e 24 febbraio 1906. Luigi Pirandello offrirà la sua interpretazione nel saggio del 1908 senza nascondere il disdegno verso certe «sconclusionate elucubrazioni patologiche». Cfr. L. Pirandello, "Arte e scienza", in L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Milano 1994, p. 151: «Ricordo che nella ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Leopardi un psichiatra e un antropologo, in alcune conferenze ch'erano nel programma delle feste commemorative romane, si scialarono – tra l'indignazione di tutto l'uditorio – a dirne di ogni conio su l'infelice poeta». Le due conferenze a cui allude Pirandello sono quelle dell'antropologo Giuseppe Sergi (*Degenerazione e genio in Leopardi*, 7 maggio 1898) e quella di Patrizi (*Il commento di un fisiologo alla critica leopardiana*, 30 aprile 1898). Cfr. G. Sergi, *Degenerazione e genio in Leopardi*, F.lli Bocca, Torino 1898; G. Sergi, *Leopardi al lume della scienza*, R. Sandron, Torino 1899; M.L. Patrizi, *Il commento di un fisiologo alla critica leopardiana*, F.lli Bocca, Torino 1898.

«allievo di Lombroso»<sup>14</sup>, persuaso della necessità di riformare la disciplina. Patrizi manterrà l'incarico dal 1910 al 1912. Durante questo biennio, in effetti, sovverte l'indirizzo dell'ateneo torinese, costituendo la cosiddetta *seconda generazione criminologica*. Il suo programma del corso di criminologia si arricchisce dei fondamenti della fisiologia, della psicologia sperimentale e limita drasticamente le nozioni di fisiognomica e analisi antropometrica. Alla fase *morfologica* lombrosiana, quindi, fa seguito la fase *psicologica* di Patrizi.

Lo studioso mette in discussione anche la validità del binomio genio-follia. Egli contesta l'idea che la malattia mentale sia una caratteristica imprescindibile dell'eccezionalità, ritenendola solo un aspetto secondario o accidentale. Lombroso aveva liquidato la questione della devianza incasellandola in «tre gironi: del genio, della follia, della delinquenza»<sup>15</sup>, persuaso che queste patologie fossero morfologiche, cioè impossibili da correggere. Trattando l'antropologia come una vera e propria *episteme*<sup>16</sup>, Lombroso aveva reputato più che sufficiente l'eloquenza della sola statistica. Di conseguenza, le implicazioni di un dato isolato potevano applicarsi a un'intera categoria, come nel caso della fossetta occipitale del brigante Vilella<sup>17</sup>.

Per il suo successore, invece

l'occuparsi in quest'ora delle irregolarità morfologiche e della psicopatologia d'un uomo di genio, rappresenterebbe una porzione menoma del compito. Assai più delle bizzarrie di conformazione somatica o psichica, deve importarci della struttura intima del cervello creatore.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> M.L. Patrizi, *Ad armi cortesi tra psicologi e letterati*, cit., p. 33: «Nella mia discussione col Colajanni – da Lei rammentata entro l'articolo – ha veduto di certo in quanto ristretto senso m'abbian potuto dire seguace (allievo, mai!) di Lombroso, da cui non ebbi né cattedre, né suggerimento alcuno per lavori: i miei maestri furono Jacopo Moleschott e Angelo Mosso» (lettera a E. Thovez, 7 marzo 1922).

<sup>15</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 5.

<sup>16</sup> Cfr. L. Bonuzzi, «Alcuni aspetti dell'epistemologia lombrosiana», *Atti del XXVI Congresso nazionale di storia della medicina*, Pescara-Spalato 1973, pp. 121-132. A. Rondini, «La ricezione letteraria di Cesare Lombroso nell'Ottocento»: <http://www.farum.it/publiforumv/n/01/pdf/Rondini.pdf>.

<sup>17</sup> Cfr. C. Lombroso, «Esistenza di una fossa occipitale mediana nel cuoio di un delinquente», *Rendiconti del Reale istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, Milano 1871, pp. 37-41.

<sup>18</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 6.

Patrizi pone fine alla prassi del «palpamento di bernoccoli»<sup>19</sup> per scovare la sede cranica della genialità, si svincola dalla cosiddetta «eziologia del Genio»<sup>20</sup> in favore di uno studio che coinvolga estetica, fisiologia, antropologia e psicologia sperimentale. Alle statistiche di Lombroso, Patrizi preferisce l'analisi puntuale e spiegare il Genio per mezzo di monografie. Dopo Leopardi, sarà la volta di Caravaggio. Con la morte dell'autore, nel 1935, rimase incompiuto il terzo e ultimo progetto, che avrebbe dovuto concentrarsi sul genio architettonico di Leon Battista Alberti<sup>21</sup>.

### **Un pittore criminale, Caravaggio e la Nova critica d'arte.**

Già nel 1913 Patrizi aveva pubblicato un testo dal titolo: *Un pittore criminale. Michelangelo da Caravaggio (1569-1609). Critica e biografia psicologica*<sup>22</sup>, cui seguiranno altri due contributi: *La 'Madonna dell'insalata'*<sup>23</sup> del 1917 e un altro saggio sul Merisi del 1918<sup>24</sup>.

Nel 1921 Patrizi pubblica la redazione conclusiva, vale a dire *Un pittore criminale. Caravaggio e la Nova critica d'arte, ricostruzione psicologica*, frutto di oltre vent'anni di ricerche. L'opera racchiude due libri: *L'indirizzo antropologico (psico-fisiologico) nella critica e storia dell'arte figurativa* e *La psico-fisiologia e l'opera di Michelangelo da Caravaggio*.

Di seguito, faremo riferimento a quest'ultima edizione poiché raccoglie, senza apporvi modifiche, tutta la trattatistica precedente.

*L'indirizzo antropologico (psico-fisiologico) nella critica e storia dell'arte figurativa* getta le basi teoriche della *nova critica d'arte*, orientandosi prevalentemente sulla pittura. Patrizi considera il pittore come un traduttore del-

---

<sup>19</sup> M.L. Patrizi, *Dopo Lombroso. Nuove correnti nello studio della genialità e del delitto*, Società Editrice Libreria, Milano 1916, p. 92.

<sup>20</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 6.

<sup>21</sup> Cfr. M.L. Patrizi, "Il sentimento e il genio dell'architettura nell'esame di un fisiologo. Saggio preliminare", in M.L. Patrizi, *Nell'estetica e nella scienza: saggi della terza serie. 1925-1932*, Zanichelli, Bologna 1933.

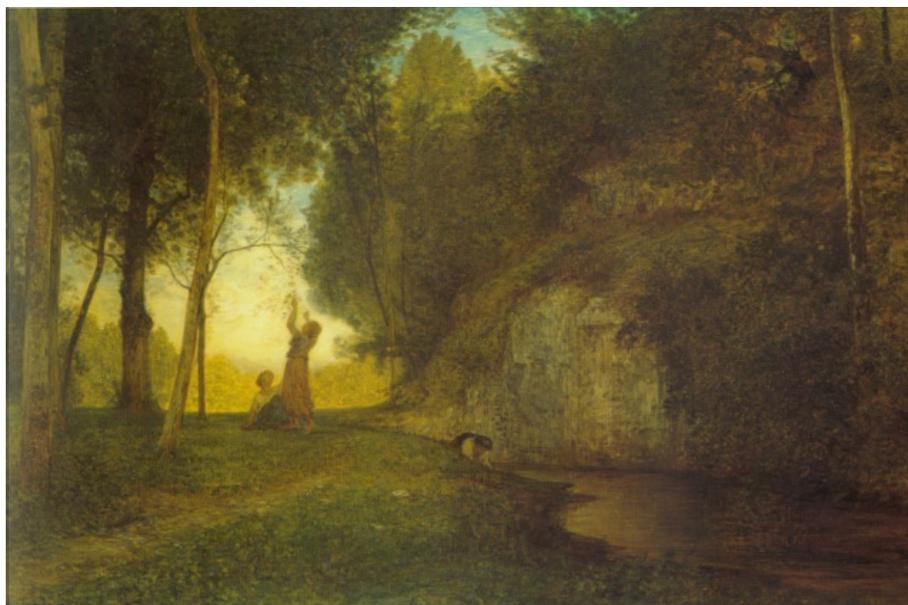
<sup>22</sup> Cfr. M.L. Patrizi, *Un pittore criminale. Michelangelo da Caravaggio (1569-1609). Critica e biografia psicologica*, Simboli, Recanati, 1913.

<sup>23</sup> Cfr. M.L. Patrizi, *La 'Madonna dell'insalata' di Michelangelo da Caravaggio. Un dipinto satirico dell'artefice criminale*, Simboli, Recanati, 1917.

<sup>24</sup> Cfr. M. L. Patrizi, *Per l'indirizzo antropologico fisio-psicologico nella storia dell'arte. Critica e biografia psico-fisiologica del pittore criminale Michelangelo da Caravaggio, 1569-1609*, Simboli, Recanati, 1913.

la multisensorialità in una forma unisensoria, cioè visuale. Questo processo di traslitterazione della realtà non crea, tuttavia, un annullamento delle altre facoltà recettive: semplicemente, esse si trasformano in tracce, che possono corrispondere alle facoltà uditive, tattili, gustative oppure olfattive. Il fisiologo denomina queste vestigia *fantasmi* o *spettri sensoriali*. L'artista, quindi, carica l'opera della sua esperienza marcandola con i tratti salienti della sua *officina fisiopsichica*. Oltre ai fantasmi sensoriali, Patrizi dichiara che nelle opere d'arte è possibile rintracciare i cosiddetti *autografi dell'umore*, elementi che, una volta interpretati, possono concorrere alla ricostruzione psicologica dell'autore. In più, secondo lo studioso, alcune distorsioni prospettiche, alterazioni della tavolozza cromatica e altre anomalie rappresentative possono essere lette come sintomi di determinate infermità: i dipinti, quindi, sono la cartella clinica dell'artista.

Secondo Patrizi, la psicofisiologia si comprende in modo più efficace attraverso l'esempio pratico. Nel primo capitolo della *nova critica d'arte*, affronta la presunta «ottusità uditiva»<sup>25</sup> di Antonio Fontanesi.



**Figura 1** - Antonio Fontanesi, *La quiete*, 1860; Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, Torino.

---

<sup>25</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 13.



**Figura 2** - Jean-Baptiste-Camille Corot, *Souvenir de Mortefontaine*, 1864; Musée du Louvre, Parigi.

La menomazione del paesaggista diventa ancora più esplicita se equiparata alla vivacità sonora del suo maestro Jean-Baptiste Camille Corot. Nelle due opere *Quiete* e *Souvenir de Mortefontaine*, gli artisti eleggono due paesaggi con figure molto simili. Fontanesi, però, lascia «l'impressione recisa – quasi per immagine acustica negativa – di un alto silenzio occupante cieli, campagne, acque»<sup>26</sup> dissimile dalla rappresentazione dell'esponente della scuola di Barbizon, in cui l'effetto acustico sembra quasi evocato dalle linee curve dei rami scossi dal vento. In Fontanesi,

mancano [...] i tronchi esercitati dall'urlo e dalla torsione del turbine; tace ogni suono di correnti, ogni voce d'alato, querula o festosa. [...] Brillano per assenza quegli elementi che lo psicologo chiama uditivi.<sup>27</sup>

Il pittore sta rivelando il suo *deficit* uditivo. In ogni caso, secondo Patrizi, Fontanesi non è sordo, semplicemente esprime un tipo di predisposizione immaginativa diversa da quella di Corot, che si contraddistingue da una

<sup>26</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 9.

<sup>27</sup> Ivi, p. 10.

«scarsezza dei fantasmi sonori nel cervello dell'autore»<sup>28</sup>. La tesi si corrobora se, parallelamente, si prende in considerazione il caso del pittore *Sordicchio*, primo soprannome di Bernardino Betti, detto il Pinturicchio.



**Figura 3** - Pinturicchio, *Disputa di Gesù con i dottori*, 1500-1501; Santa Maria Maggiore, Cappella Baglioni, Spello (particolare).

Come Fontanesi, anche Pinturicchio non lascia intendere alcuno stravolgimento del vento tra le fronde dei suoi alberi, né un canto di uccelli o voce umana. Oltre alla comprovante cronaca dell'epoca<sup>29</sup>, il quadro clinico del pittore si aggrava attraverso l'osservazione delle mimiche dei suoi personaggi, fisse e inespressive. Per Patrizi, il fatto che Pinturicchio non emerga nella resa espressiva è da collegare alla menoma percezione della muscolatura facciale propria degli individui sordi. Non potendo articolare come un normouidente, il pittore sordo non riesce a descrivere i muscoli facciali, poiché

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cfr. B. Orsini, *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Baduel, Perugia 1804, p. 247: «Egli veniva chiamato da alcuni il *Sordicchio*, perché era piccolo e sordo»; L. Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, Tip. V. Santucci, Perugia 1875, p. 775: «Il Pinturicchio in adolescenza fu chiamato anche il *Sordicchio*, avendo otuso l'udito per infermicela natura».

per ben rappresentarsi [...] l'espressione di sentimento, non basta averla veduta sul viso altrui; bisogna averla fatta transitare nei proprii muscoli, le cui contrazioni lasciano nel cervello quelle vestigia incoscienti, eppur tanto educative per la reazione mimica, che si definiscono «immagini motrici».<sup>30</sup>

Le conclusioni di Patrizi su Pinturicchio hanno anche un secondo valore. Se accettiamo la diagnosi, infatti, il giudizio critico di Bernardino Betti come artista meno eccellente rispetto ai suoi sodali Raffaello e Perugino va giustificato dal punto di vista patologico. L'importanza dell'indirizzo psicofisiologico sta proprio nel porre quesiti alternativi alle prassi della critica d'arte ortodossa, ponendo l'accento sugli elementi cifrati, che, per quanto comunemente sottovalutati, possono accrescere la conoscenza e raffinare l'esegesi<sup>31</sup>.

Nel capitolo sul tatto, Patrizi immagina uno spettatore senza braccia davanti a un velluto dipinto da Tiziano<sup>32</sup>. Riuscirebbe a comprenderne la sostanza, nonostante la sua mutilazione? Questo caso, per Patrizi, è rappresentativo di un godimento estetico incompleto poiché privo dell'elemento tattile che si dispiega nella percezione visiva. L'esempio portato dal fisiologo funge anche da pretesto per criticare la teoria dei *valori tattili* di Bernard Berenson. Lo storico dell'arte aveva considerato i fantasmi tattili come un fatto «più di spirito che di materia»<sup>33</sup> governato da criteri metafisici che non hanno nulla a che vedere con i fenomeni concreti. Secondo l'idealismo berensoniano, quindi, l'opera d'arte non nasce dalla rielaborazione del percepito, ma da una condizione spirituale, legata esclusivamente all'immaginazione. Secondo Patrizi, Berenson ha sfruttato questa teoria per giustificare dei me-

---

<sup>30</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 15.

<sup>31</sup> Cfr. M. Kemp, *Towards a New History of the Visual* (1990), tr. it. a cura di L. Zucchi *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti fra arte e scienza*, Il Saggiatore, Milano 1999, pp. 44-45: «La rilevanza e la legittimità delle domande [nella storia dell'arte] possono variare radicalmente [...] L'esempio fornito da Norwood Russel Hanson riguarda un incidente dal risultato fatale: *La causa della morte avrebbe potuto essere formulata da un medico come 'emorragia multipla', da un avvocato come 'negligenza da parte del vetturino', da un costruttore di carri come 'difetto della costruzione del ceppo del freno', da un urbanista come 'presenza di alti arbusti in presenza di quella svolta'*. [...] Il tipo di domande sollevate e il genere di evidenza cercata dipendono pure da ciò che viene percepito come *valore*, ovvero da quello che è ritenuto importante e significativo nel compito intellettuale ed estetico in cui si è impegnati».

<sup>32</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 19.

<sup>33</sup> Cfr. M. Petrelli, *Valori tattili e arte del sensibile*, Allinea, Firenze 1994, p. 89.

ri scopi attribuzionistici<sup>34</sup>, conferendosi il merito di una formulazione che è, invece, da conferire a Ghiberti. Nei suoi *Commentarii*, infatti, l'artista dimostra di aver ben inteso le implicazioni fisiologiche dell'arte, per esempio, parlando di una statua veduta a Padova, asserisce: «ha moltissime dolcezze, le quali il viso non le comprende, né con forte luce, né con temperata» bensì «solo la mano a toccarla le prova»<sup>35</sup>.

La predisposizione tattile nei pittori può essere captata mediante la resa dei tessuti, delle chiome e delle carni. I maestri dei panni sono Tiziano, Raffaello e Lorenzo Lotto. Raffaello, ad esempio, nella peluria del velluto e nel bagliore dell'oro del *Ritratto di Leone X* ottiene una felice traduzione visiva dell'esperienza tattile.



**Figura 4** - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Leone X con i Cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, 1518-19; Galleria degli Uffizi, Firenze (particolare).

Esiti simili si ritrovano in Lotto e Tiziano. Giorgione e Correggio, invece, detengono il primato dei nudi femminili, in cui la palpabilità si allea con l'emozione sensuale. Perciò, oltre a denotare una destrezza fisiologica nel ri-

---

<sup>34</sup> M. Petrelli, *Valori tattili e arte del sensibile*, cit., p. 83. La teoria dei valori tattili fu rifiutata anche da Merleau-Ponty. Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, tr. it. di A. Sordini, "L'occhio e lo spirito", in M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto* a cura di F. Fergnani, Bompiani, Milano 1979, p. 221: «Quando il giovane Berenson parlava a proposito della pittura italiana di un'evocazione dei valori tattili, non poteva sbagliarsi di più: la pittura non evoca niente, e meno che mai il tattile. Fa tutta un'altra cosa, quasi il contrario: dà esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un 'senso muscolare' per percepire la voluminosità del mondo».

<sup>35</sup> L. Ghiberti, *Commentarii*, a cura di O. Morisani, Ricciardi, Napoli 1973, III libro, III cap., p. X.

conoscimento delle varie peculiarità materiche, il tatto svela anche tratti psichici, come l'ipereccitabilità sessuale.

In chiosa al capitolo, Patrizi sferra il suo attacco ai «soliti manuali dell'arte, tanto ricchi d'aneddoti, quanto miseri d'interpretazione»<sup>36</sup>. Esorta i critici del suo tempo a recuperare quella vivacità esegetica dimostrata dai primi prosatori d'arte come, per esempio, Giovanni Paolo Lomazzo, il quale propose un'inverosimile collaborazione di maestri, al fine di ricreare il prototipo dei perfetti Adamo, disegnato da Michelangelo e dipinto da Tiziano, ed Eva, disegnata da Raffaello e dipinta da Correggio, dichiarazione che suscita l'assenso di Patrizi, per cui «non si poteva intuire con migliore eleganza la differenza tra le predisposizioni fisiologiche di due tipi d'artisti ugualmente grandi».<sup>37</sup>

Anche i *fantasmi* di gusto e olfatto impongono norme figurative secondo la propensione psicofisica dell'autore<sup>38</sup>. Caso peculiare è l'iconografia della Resurrezione di Lazzaro.



Figura 5 - Giotto, *Resurrezione di Lazzaro*, 1304-1306; Cappella Scrovegni, Padova (particolare).

<sup>36</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 24.

<sup>37</sup> Cfr. G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, a cura di R. P. Ciardi, Marchi e Bertolli, Firenze 1973-74, citato in M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 26.

<sup>38</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 34: «se domani un altro gioviale contraddittore dell'analisi antropologica dell'arte, scovasse trionfante che Voglar, o Lopez, o Mario Nuzzi, il principe dei fioristi, avea le nari così inerti agli odori da non reagire nemmeno alla frustata dell'ammoniaca, sarebbe lecito richiamarsi, per analogia dell'eccezione, alla mostruosità d'un genio musicale sordo: Beethoven».

Questo soggetto, talvolta, mostra alcuni personaggi che si schermano il volto in modo da proteggersi dal fetore cadaverico. L'iconografia proviene dal Vangelo di Giovanni<sup>39</sup> ed è presente già in Giotto. L'inclusione di questa formula espressiva è arbitraria poiché, secondo Patrizi

il costituito psichico individuale non è scarso d'influenza sull'accoglimento d'una forma trasmessa, sull'allettamento di un modello, sull'orientarsi verso quella o questa scuola. L'estro ispiratore vien dal di dentro e dal profondo, più sovente che non si ammetta; e il simbolo non è nell'opera, se il fatto non sia stato, prima ancora che nell'intelletto, nella elementare sensazione.<sup>40</sup>

Le rappresentazioni *anosmiche* della Resurrezione rispecchiano, quindi, una scarsa inclinazione olfattiva dell'artista.

Patrizi dimostra come, modificando il punto di vista analitico dall'iconografia alla psico-fisiologia, la formula olfattiva muti il suo ruolo da elemento accessorio a fattore rilevante per scovare la firma biologica dell'artefice. Ancora una volta, la *nova critica d'arte* offre uno spunto critico non abituale, agevolando l'approfondimento di principi altrimenti trascurati.

Data l'alleanza egualitaria di tutti i sensi all'interno dell'*officina del Genio*, Patrizi tratta il senso visivo alla stregua di tutti gli altri. Lo scienziato si allontana dalla teoria per cui la vista è l'unico mezzo del pittore, poiché

il genio non è uno strumento monocordo, ma una grand'arpa *sui generis*, a fili numerosi e ad innumerabili combinazioni. Il minuscolo psicologo dell'arte non sogna neppure di saperli dividere tutti, ad uno ad uno, e di noverarli.<sup>41</sup>

L'uomo non mai ha rinunciato alla creazione artistica: nemmeno «un mal conformato organo della visione [...] ha impedito al Guercino, a Luca Giordano, a Latour di diventare pittori eccellenti»<sup>42</sup>. Di nuovo, Patrizi adopera l'interpretazione patologica per modificare talune dichiarazioni della critica

---

<sup>39</sup> Vangelo di Giovanni 11,39: «Disse Gesù: 'Togliete la pietra!'. Gli rispose Marta, la sorella del morto: 'Signore, già manda cattivo odore, poiché è di quattro giorni'».

<sup>40</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 38.

<sup>41</sup> Ivi, p. 73.

<sup>42</sup> Ivi, p. 58. Proprio quest'anno, il Museo di Roma in Trastevere ha ospitato l'esposizione *Il buio è uno spazio*, mostra fotografica di Evgen Bavčar, cieco fin dall'età di dodici anni (Roma, 19-25 marzo 2012, a cura di E. Viganò).

ufficiale. Non si può, per esempio, non segnalare la stranezza della tavolozza cromatica di Domenico Beccafumi, indice di un possibile daltonismo<sup>43</sup>.



**Figura 6** - Domenico Beccafumi, *Annunciazione*, 1545 circa; Chiesa SS. Martino e Vittorio, Sarteano (Siena).

L'anomala selezione di colori da parte dell'artista senese si presenta nella sua intera opera, segno di una malformazione visiva di tipo congenito.

Al contrario, in un pittore come Turner, le distorsioni cromatiche sopraggiungono solo nella sua produzione più tarda, sintomo di una patologia degenerativa. Citando Richard Liebreich<sup>44</sup>, Patrizi parteggia per una diagnosi di cataratta senile, con un progressivo ingiallimento del cristallino segnalata dalla presenza di aloni attorno alle fonti luminose e dall'intensificazione dei colori blu-viola nei suoi ultimi paesaggi.

<sup>43</sup> Cfr. L. Guaita, "Esame dei dipinti di Domenico Beccafumi in rapporto alla di lui visione cromatica", *Annali di ottalmologia*, Vol. 21, F. 6, Stab. Tip. Bizzoni, Pavia 1892, pp. 565-577.

<sup>44</sup> R. Liebreich, "Les defaults de vision en peinture: Turner et Mulready", *Revue Scientifique*, 2, 1872, citato in M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 63; R. Liebreich, *Turner and Mulready: the effect of certain faults of vision on painting with especial reference to their works*, J. & A. Churchill, Londra 1888.

In più, Patrizi entra nel dibattito circa il presunto astigmatismo di El Greco, di grande attualità tra Ottocento e Novecento<sup>45</sup>. Il fisiologo non mette nemmeno in discussione la diagnosi di disfunzionalità oculistica: essa è perfettamente riscontrabile osservando l'allungamento verticale delle figure dell'artista spagnolo. Patrizi conosce il caso El Greco mediante lo studio di German Beritens<sup>46</sup> al quale, tuttavia, rimprovera la mancata attenzione per la letteratura precedente, in special modo Liebreich, pioniere dell'applicazione della disciplina oftalmica alla ricerca artistica. Per comprendere quanto sia fondamentale l'alleanza della storia dell'arte con lo studio delle deformazioni visive, Patrizi propone un confronto tra l'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello (1514 c., Pinacoteca Nazionale, Bologna) con la sua copia conservata nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. Dall'analisi antropometrica, infatti, risulterebbe che l'anonimo copista abbia reso le figure più assottigliate e allungate verticalmente. Questa differenza suscita al fisiologo alcuni quesiti stilistici dal tono mordace:

Il critico classico, eroicamente incredulo nelle conseguenze d'una minuzie strutturale organica, perché non tira fuori anche qui l'immane influenza di scuola? e non suppone che l'ottimo, ma astigmatico, copista di San Giovanni in Monte fosse innamorato della maniera del Greco, pur mentre avea l'obbligo di imitar Raffaello?<sup>47</sup>

Anche in questa circostanza, la versione della fisiologia inquadra la scelta personale non dal punto di vista di scelta consapevole, ma di rispecchiamento della propria *officina* fisiopsichica.

Patrizi esamina anche la *tavolozza interna dell'artefice*, vale a dire le tracce biopsicologiche disseminate nelle opere d'arte. L'artista appone la sua firma sulla tela caricandola della sua personalità più intima, tanto che gli spettri emotivi e sentimentali sono designati da Patrizi con il termine di *autografi dell'umore*. Per stabilire quali elementi fungano da firma psichica, Patrizi suggerisce di osservare tutto ciò che non è necessario né alla narra-

---

<sup>45</sup> Cfr. D. Katz, *Ma El Greco era davvero astigmatico?*, tr. it. a cura di A. Pinotti, Armando Editore, Roma 2009.

<sup>46</sup> G. Beritens, *El astigmatismo del Greco. Nueva teoría que explica las anomalías de las obras de este artista*, F. Fé, Madrid 1914, citato in M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 62.

<sup>47</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 64.

zione né all'inquadratura iconografica del soggetto. Un esempio è il gatto nell'*Annunciazione* recanatese di Lorenzo Lotto.



**Figura 7** - Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, 1534-1535; Pinacoteca Civica; Recanati (particolare).

Il felino che fugge terrorizzato all'apparizione dell'angelo è un particolare comico che non ha nessuna connessione con il testo evangelico. Lotto inserisce liberamente l'aneddoto perché, secondo Patrizi, è in accordo con la sua indole. Il fisiologo classifica gli artisti in tre categorie umorali: gli *ottimisti*, di cui evidentemente Lotto fa parte, i *pessimisti*, e i *sereni e indifferenti*. Tra i pessimisti, Patrizi inserisce Michelangelo e Leonardo, entrambi di umor cupo, ma per motivazioni diverse. Il primo, nella Cappella Sistina, non trac-



**Figura 8** - Michelangelo, *Volta della Cappella Sistina*, 1508-1510; Musei Vaticani, Roma, (particolare dell'*Ebbrezza di Noè*).

cia il minimo accenno di allegria sui volti dei suoi personaggi: nemmeno a Noè ebbro concede un moto di sguaiataggine e si aggiudica un'ubriacatura mesta e riflessiva.

Patrizi ipotizza che l'atteggiamento di Michelangelo sia causato, come in Leopardi, dal suo cattivo stato di salute e, nello specifico, dai dolorosi crampi muscolari che lo costringevano a dormire con gli stivali<sup>48</sup>. All'opposto, il pessimismo di Leonardo, evidente nel suo accigliato autoritratto della Biblioteca Reale di Torino, proviene dal turbamento insito nell'elucubrazione filosofica.

La pacatezza d'animo concorre all'eccellenza dei *sereni e indifferenti*, stemperando l'emotività in favore della percezione, senza il rischio di incorrere nel triviale e nel melodrammatico. I *sereni e indifferenti* realizzano opere d'arte in cui la misura e la convenienza sovrastano qualsiasi altro aspetto umorale positivo o negativo. Oltre al temperamento, Patrizi individua due tipi di tendenze rappresentative: la prima si definisce autobiografica o *autoscopica*, peculiarità degli artisti sia *ottimisti* sia *pessimisti*, i quali antepongono la loro psiche alla realtà circostante. La seconda attitudine, tipica dei *sereni e indifferenti*, è denominata altruistica o *eteroscopica*. In questo caso, il pittore mette in secondo piano la propria visione del mondo e la sfera emotiva. Il loro fare artistico, quindi, si distingue per la spiccata accortezza nella lettura e traduzione del mondo esterno. Gli eteroscopici sono subordinati alla grandezza dell'*intelletto*, mentre gli autoscopici sono pittori votati al *sentimento*<sup>49</sup>. Per quanto riguarda la dignità estetica delle due categorie, Patrizi assegna il merito dell'eccellenza ai pittori eteroscopici, poiché frenano il lato affettivo in favore della percezione retinica pura e dell'impegno cerebrale. L'esempio più pertinente è Raffaello<sup>50</sup> che, infatti, pare arrivare alla

---

<sup>48</sup> A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (Roma 1553), N. Capurro, Pisa 1823, p. 81: «Mentre ch'è stato più robusto, più volte ha dormito vestito, e cogli stivaletti in gamba, i quali ha sempre usati, si per cagion del *granchio*, di che di continuo ha patito».

<sup>49</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 94.

<sup>50</sup> Ivi, p. 97: «Troppa misura c'è nella significazione affettiva dell'opera raffaellesca e troppo [sic] calma dovette esserci nell'operare per supporre che l'autore potesse venire scosso sul serio da quei sentimenti emozioni e passioni che il suo compito gli ponea davanti a mano a mano. [...] Nessun simbolo appare 'caricato' in Raffaello».

composizione pittorica attraverso la sola e fredda osservazione analitica della realtà<sup>51</sup>.

Dopo aver sviscerato la teoria, Patrizi si cimenta nella monografia geniale di Michelangelo Merisi da Caravaggio. La scelta consente allo studioso di mettere alla prova tutti i suoi ambiti di specializzazione, poiché il pittore mostra, da una parte, una genialità che ben si presta al vaglio psicofisiologico e, dall'altra, una fedina penale meritevole di un *case study* criminologico.

Come aveva già fatto per Leopardi, Patrizi apre *La psico-fisiologia e l'opera di Michelangelo da Caravaggio* esponendo le fonti. Riporta, nei primi capitoli del saggio, le biografie redatte da Bellori e Mancini, dimostrando un eccellente senso di discernimento tra i documenti attendibili e quelli spuri<sup>52</sup>. Non solo, Patrizi ordina gli atti processuali esistenti di Caravaggio in un *curriculum* criminale ripartito per anni. In questo elenco compare addirittura una "relazione degli sbirri" ancora inedita che il fisiologo riuscì a recuperare, plausibilmente, grazie a Jacob o Elsa Moleschott<sup>53</sup>. La sua sistematizzazione dell'itinerario criminale caravaggesco apparirà molto utile per le future ricerche storico-artistiche ed è una delle motivazioni per cui, almeno nei primi anni Venti, la sua opera non sarà totalmente rifiutata dalla comu-

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 56: « nelle creazioni dei genii autentici l'esaltamento positivo dell'umore è più che mai raro. [...] Vale per l'arte, come per la vita, che il riso scorretto, denuncia i manchevoli. Assai spesso il comico è l'estetica della mediocrità. [...] Ma né anche l'esagerazione negativa dell'umore suole accompagnarsi al prodotto artistico dei migliori. [...] Ecco misurato l'intervallo tra la modesta levatura di Carlino Dolci, 'il piagnone', e il fastigio di Raffaello, 'il sereno'» Cfr. K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, tr. it. *Estetica del brutto*, a cura di S. Barbera, Presentazione di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2004, p. 60: «Il comico è il rasserenarsi del brutto nel bello».

<sup>52</sup> G.P. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori ed architecti moderni*, Mascardi, Roma 1672; G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1956-57.

<sup>53</sup> Patrizi dichiara che il documento gli fu ceduto dallo storico dell'arte Godefridus Johannes Hoogewerff (1884-1963), segretario dell'Istituto Storico Olandese di Roma. Cfr. *Archivio di stato in Roma, Relazioni degli sbirri*, 8 Voll., 1604-1606, fol. 38 in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e Documenti 1532-1724*, U. Bozzi, Roma 2003, p. 150: «1604, Die 18 novembris – Ibidem (corporalis) retuult che alle cinque hore de notte alla chiavica del Bufalo fu fermato dalli miei homini Michelangelo da Caravaggio che portava spada et pugnale, et domandatoli se haveva licenza disse de sì et la mostrò, et così li fu resa, et dissi che lo lasciassero andare, et così io dissi: «bona notte Signore», et lui rispose forte: «ti ho in culo», et così io detti arresto et non volsi comportare questa cosa, et così lo feci pigliare et dappoi che fu ligato disse: «ho in culo te et quanti par tuoi si trovano» et così lo mandai in prigione a Tor di Nona». L'opinione che nella scoperta fosse coinvolta la famiglia Moleschott è giustificata dalle loro origini olandesi e dal fatto che Elsa, oltre a essere figlia di Jacob Moleschott, fu la consorte di Patrizi dal 1893 fino alla sua prematura scomparsa, nel 1897.

nità intellettuale. La vera sfida di Patrizi sarà trovare consensi per i capitoli successivi<sup>54</sup>.

L'operazione preliminare concerne l'indagine fisiognomica di Caravaggio desumendo le sue fattezze attraverso ritratti, autoritratti e memorie biografiche (Bellori e Baldinucci)<sup>55</sup>. Nonostante il distacco dal lombrosianismo, l'esame somatico permane, anche se in una forma meno pedante e, come vedremo, scevra dalla presunzione di considerarsi una scienza esatta.

Le varie testimonianze descrivono Caravaggio come un uomo dal volto fosco. Tuttavia, secondo il fisiologo, l'effigie è viziata dai preconcetti e

risente delle impressioni destinate dagli atti suoi strambi o delittuosi; ispirasi a quella primitiva scienza, accreditata presso il volgo fin dai tempi di Catilina e di Tigrin della Sassetta *faccia e anima cattiva* – per tacere una volta di Tersite – e che sempre fu disposta a scoprire nella configurazione esteriore dei ribaldi lo stampo dei malefizii da lor perpetrati. Pur troppo, la perseveranza ai giorni nostri in tal concetto da parte di uno o due fossili di dottori, lascia credere ai molti che anche la rinnovellata antropologia criminale non consista in altro.<sup>56</sup>

Non fidandosi dei biografi, Patrizi scarta tutti i ritratti che non siano di mano dello stesso Merisi. Ciononostante, nell'individuare le tre «immagini più sincere del volto di Caravaggio»<sup>57</sup>, cade in errore. La prima tela, infatti, è attualmente attribuita al pittore Francesco Costanzo Catanio (1620-1665, Szépművészeti Múzeum Budapest). Il secondo autoritratto raffigura, in realtà, Alessandro Tiarini (1645-1646, Galleria degli Uffizi, Firenze). Soltanto la testa mozzata di Golia è effettivamente un autoritratto del Merisi, già identificato da Bellori<sup>58</sup>.

---

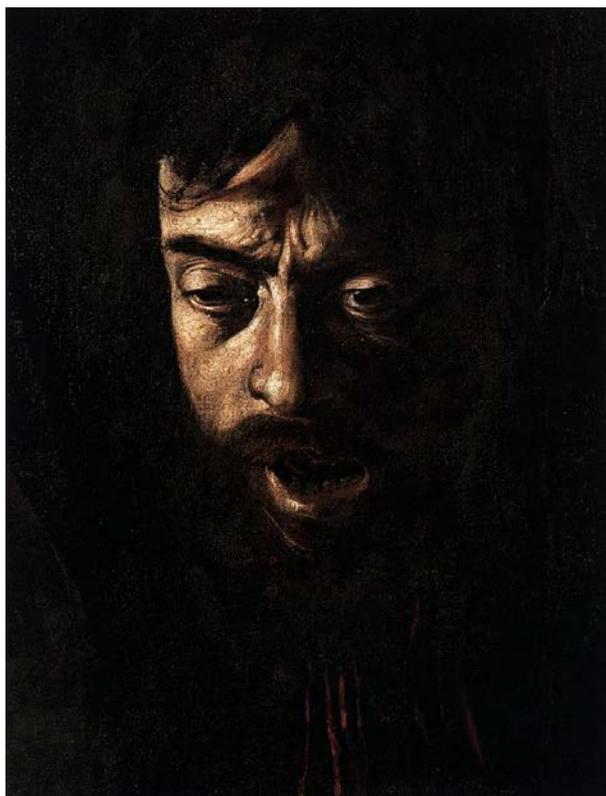
<sup>54</sup> Con l'aiuto del professor Muro Di Vito, che mi ha messo a disposizione la sua vasta biblioteca di testi caravaggeschi, ho potuto verificare la fortuna contemporanea di *Un pittore criminale*, arrivando alla conclusione che di rado il volume è utilizzato come fonte bibliografica dalla letteratura caravaggesca moderna. Prendendo in esame gli apparati di quasi cento pubblicazioni caravaggesche (italiane e straniere, edite tra il secolo scorso e il nostro) abbiamo ritrovato soltanto sei menzioni a Mariano L. Patrizi, di cui cinque per *Un pittore criminale* e una per il saggio preliminare *La Madonna dell'Insalata*.

<sup>55</sup> F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Santi Franchi, Firenze, 1681-1728.

<sup>56</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 171.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> G.P. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, cit., p. 208: «[...] e l'altra mezza figura di Davide, il quale tiene per li capelli la testa di Golia che è il suo proprio ritratto».



**Figura 9** - Caravaggio, *David con la testa di Golia*, 1609-1610; Galleria Borghese, Roma (particolare).

La revisione di Patrizi delinea così la vera fisionomia di Caravaggio:

la fronte si presenta vasta e a piano verticale, così da far dedurre un angolo facile (sic) non ristretto; il naso retto e regolare; il taglio degli occhi di lunghezza e inclinazione normali; castanei-scuri i capelli, i folti sopraccigli e le iridi; gli orli rossi delle labbra accentuati, senza però giungere alla sporgenza del prognatismo labiale. Dentatura pur senza anomalia. Ché tale non potrebbe esser giudicato un dubbio diastema (soluzione tra i singoli denti) rilevabile nella bocca dischiusa di Golia - Caravaggio.<sup>59</sup>

Da questa sintesi, seppur manchevole, il fisiologo ottiene un responso che pare davvero un guanto di sfida alla vecchia scuola criminologica:

niun accento di asimmetria; sviluppo del segmento cranico, non minore di quello del viso; in conclusione, *frontespizio più d'intellettuale che di criminale; e cera bonaria da cattivar meglio confidenza che paura.*<sup>60</sup>

In sostanza, Caravaggio non ostenta caratteristiche somatiche delinquenti, anzi, nel suo aspetto si ravvisano tratti da uomo colto,

<sup>59</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 172.

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

addirittura bonari, in netta contraddizione con i fatti sanguinari a lui imputabili.

Dopo l'anamnesi fisiognomica, Patrizi mette al vaglio i cinque sensi. Il meccanismo creativo del Merisi, per Patrizi, si innesta principalmente attraverso la vista. Caravaggio esprime una «squisita eccitabilità retinica»,<sup>61</sup> naturalmente incline a imprimere le immagini secondo il governo della luce, nel suo riflettersi e vibrare. Per quanto concerne la ricomposizione della tavolozza cromatica, è bene rammentare che Patrizi studia opere in buona

Specchietto dei colori elementari e misti di alcuni quadri del Caravaggio					
COLORI ELEMENTARI					COLORI COMPOSTI
Fondamentali per le sensazioni di colore (Young-Helmholtz)			Altri colori semplici		Gradazioni dal marrone cupo al nocciola chiaro
Gradazioni del Rosso	Verde	Violetto	Giallo e Aranciato	Azzurro e Indaco	
11 (44 %)	7 (28 %)	3 (12 %)	7 (28 %)	5 (20 %)	15 (60 %)

25					
Numero e nome delle pitture esaminate					
<ul style="list-style-type: none"> <li>1 — Martirio S. Matteo</li> <li>2 — Deposizione</li> <li>● 3 — Falso giuocatore (Dresda)</li> <li>4 — Giuoco delle carte (Rothschild)</li> <li>5 — Fuga in Egitto (Doria)</li> <li>● 6 — Fuga in Egitto (Recanati)</li> <li>● 7 — S. Giovanni (Doria)</li> <li>● 8 — David (Spada)</li> <li>9 — Morte della Vergine</li> <li>● 10 — Chitarrista (Torino)</li> <li>● 11 — Suonatrice di liuto (Vienna)</li> <li>● 12 — S. Nicola da Tolentino</li> <li>13 — Narciso</li> <li>● 14 — S. Antonio</li> <li>15 — Convers. di S. Paolo (Roma)</li> <li>16 — Crocifiss. di S. Pietro (Roma)</li> <li>17 — Madonna di Loreto (Roma)</li> <li>18 — Risurrezione (Napoli)</li> <li>● 19 — Negaz. S. Pietro (Vaticano)</li> <li>● 20 — Zingari (Modena)</li> <li>21 — Madonna del serpente</li> <li>● 22 — Anacoreta</li> <li>23 — Opere Misericordia</li> <li>● 24 — Flagellazione</li> <li>● 25 — Ritratto di donna (alla Corsini)</li> </ul>					

*Osservazioni.* — Escluse dal giallo le carni; dal marrone i metalli, le terrecotte, il cuoio, il pane, il legno, ecc.; esclusi dal verde i vegetali, le frutta, le palme dei martiri, ecc.

Figura 10 - Specchietto dei colori elementari e misti di alcuni quadri di Caravaggio, pag. 180 (N.d.A.: in modo da poter comprendere la sommaria validità dei dati raccolti da Patrizi sono state contrassegnate in rosso le opere non attribuibili a Caravaggio).

<sup>61</sup> Ivi, p. 177.

<sup>62</sup> Cfr. ivi, p. 179.

<sup>63</sup> G.P. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori ed architecti moderni*, cit., p. 212.

parte spurie, a causa del momento storico ancora prematuro per la risistemizzazione del *corpus* caravaggesco. Perciò, le sue considerazioni hanno una validità parziale. Patrizi tenta di smentire il «daltonismo volontario»<sup>62</sup> per il blu che aveva diagnosticato Bellori<sup>63</sup>, tuttavia porta come esempi opere non autografe. Più legittima è la sua confutazione di Bellori circa l'assenza dei cinabri nelle tele del Merisi. La sua

avversione per il rosso è contraddetta dalla «statistica»<sup>64</sup>, esposta nello *Specchietto dei colori elementari e misti di alcuni quadri di Caravaggio*, in cui Patrizi calcola persino la percentuale del colore rispetto alla tavolozza complessiva. La tabella permette al fisiologo di smentire la diagnosi di discromatopsia congenita, che, in ogni caso, è negata dalla altra caratteristica del Merisi di riuscire, con grande abilità, a dispiegare un grande numero di sfumature.

Altro termine di valutazione per la sua «retina reagente a stimoli minimi»<sup>65</sup> è la perizia dell'incarnato, reso sempre nelle sue minime variazioni di colore e la capacità di creare contrasti tra i complementari senza farli stridere o rendendo l'effetto disturbante.



**Figura 11** - Caravaggio, *Riposo dalla fuga in Egitto*, 1596 – 1597; Galleria Doria Pamphili, Roma.

Dopo la retina, il secondo punto di forza di Caravaggio è l'udito. Gli spettri sonori assumono un ruolo di preminenza in gran parte della sua carriera figurativa. Essi, tuttavia, non si concentrano sui suoni presenti in

<sup>64</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 179.

<sup>65</sup> Ivi, p. 183.

natura o sulle voci umane, bensì sulla rappresentazione musicale. Caravaggio «neppure eccezionalmente, e neppure come fondo scenico, vi stormisce un drappello d'alberi, vi esclama un'onda marina, vi romba il tuono o il vento»<sup>66</sup>. L'assenza di rumori nei suoi dipinti, per Patrizi, è un elemento dissonante con la sua condotta criminale perché è prassi che i pittori delinquenti siano inclini alla manifestazione dei fragori in pittura<sup>67</sup>.

L'occhio di Caravaggio subisce anche una fascinazione tattile, che, ricorda Patrizi, suscita in Annibale Carracci la famosa dichiarazione che «quasi macinasse carne in vece di colori»<sup>68</sup> ripresa anche dallo Scannelli, il quale giudica la *Vocazione di San Matteo* «una delle più pastose, rilevate e naturali operazioni che venga a dimostrare l'artificio della Pittura»<sup>69</sup>.

Patrizi asserisce che questa sensibilità si acuisce man mano la sua opera matura, e, pertanto, non sia solo frutto di una tendenza selettiva, bensì di un'abilità ottenuta con un progressivo addestramento dell'occhio. Attraversando l'epidermide, Caravaggio esprime, inoltre, una sottile percezione del complesso muscolare. Questa inclinazione si traduce in una valida riproduzione del mutamento della massa corporea nei diversi stati di rilassamento o tensione.

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 185.

<sup>67</sup> Il fisiologo si riferisce alla carriera di due pittori criminali, Agostino Tassi Buonamici (1578–1644), processato per il presunto stupro della pittrice caravaggesca Artemisia Gentileschi e Pieter Mulier detto Cavalier Tempesta (1637–1701), accusato dell'omicidio della moglie. Cfr. M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 12. In ogni caso, anche Caravaggio rivela una particolare attenzione al rumore, per esempio, nella *Conversione di Saulo* della Collezione Odescalchi. Cfr. M. Di Vito, *Caravaggio e la magia naturale*, tesi di dottorato in storia della scienza, Università degli studi di Pisa, 2010, p. 116: «La presenza del fulmine, poco visibile e solo dopo il restauro, raffigurato come un raggio di luce molto intenso sopra la testa del cavallo è la riprova della presenza della folgore, suggerita anche dal soldato che si tappa le orecchie, che presuppone l'assordante intervento di un tuono»; M. Di Vito, «La Conversione di Saulo tra magia naturale, folklore e storia della scienza», in *Caravaggio a Milano. La Conversione di Saulo*, a cura di V. Merlini e D. Storti, Skira, Milano 2008, pp. 103-117.

<sup>68</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 182. Cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, L. Piazzini, Firenze 1834, pag 161: «Annibale [Carracci] diceva, in sua lode, che costui macinava carne; e il Guercino e Guido assai l'ammirarono, e profittarono de' suoi esempi».

<sup>69</sup> F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Neri, Cesena 1657, p. 197.



**Figura 12** - Caravaggio, *Amore Vittorioso*, 1601-1602; Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlino.

La conoscenza anatomica del Merisi è anche una riprova della sua capacità grafica, giudicata spesso lacunosa dai critici. Per Patrizi, l'accusa mossa al pittore di non essere in grado di gestire i piani prospettici e la profondità viene smentita non tanto dagli spazi quanto dal movimento del corpo. Un esempio è rintracciabile nell'angelo del *San Matteo* berlinese (oggi disperso), il cui braccio sul libro sfonda la quarta parete.

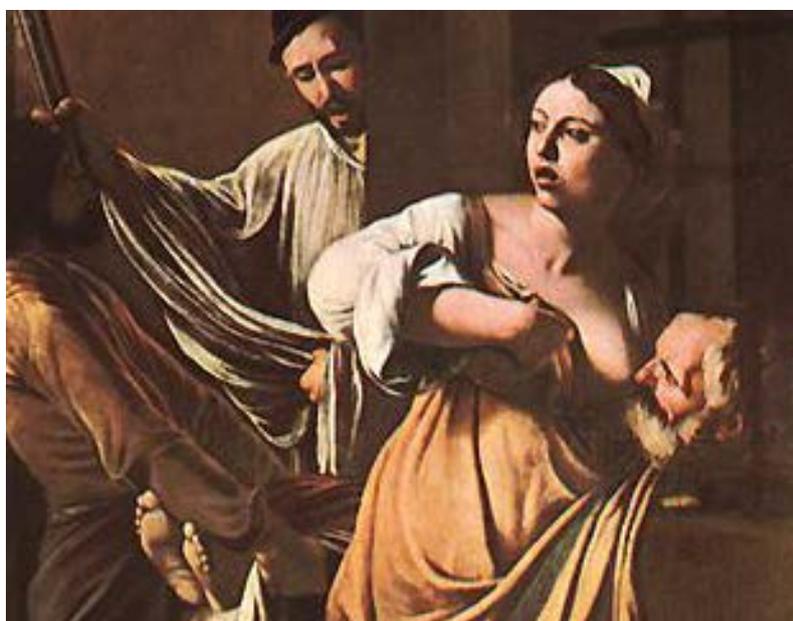
Per quanto riguarda gusto e olfatto, Patrizi rileva indizi quasi trascurabili, affermando che le due sensazioni, nel pittore, sono quantitativamente nella norma. Nessun odore o gusto viene declamato, anche se, di tanto in tanto, l'artista non disdegna il «sentor di cucina»<sup>70</sup>, mazzi di fiori e «se gli giovi per lo sfondo una pianta da fusto, elegge l'odoroso lauroceraso (*Riposo* della Doria)».<sup>71</sup> Patrizi nota che il senso olfattivo, ancora una volta, è sovrastato dal senso *retinico*, come nel vaso di

<sup>70</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 191.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

profumo della *Maddalena penitente* (1595–96, Doria Pamphili, Roma), che «troppo è associato agli arredi abituali della biblica adultera; troppo appare un simbolo –proprio questo è il caso- della tradizione. E sta lì non per liberare all'aria spire di aromi, ma esposto ai raggi, come un gioiello di grazie luminose»<sup>72</sup>.

Per quanto concerne l'umore di Caravaggio nelle sue opere, Patrizi trova un parallelismo tra alcuni fatti rappresentati e il profilo tipico del criminale. La base del suo temperamento, quindi, si configura in maniera *pessimista* e *autoscopica*. Il carattere melanconico in Caravaggio si manifesta nella scelta dei colori, delle «tinte morte»<sup>73</sup> e nei soggetti. In accordo con la sua indole, il Merisi dà il primato all'efferatezza dei gesti, al *pathos* sanguinario; i moti dell'anima sono scossi e la crudeltà mai si stempera. Nelle intercapedini di quest'aria diffusamente oscura e minacciosa, Patrizi rintraccia anche un altro aspetto tipico del criminale, vale a dire la tendenza a piegarsi a «sinistri baleni di allegria»<sup>74</sup>. Il versante comico, in Caravaggio, è presente, ma spesso si rivela sconveniente e tinto di irriverenza, come nel prigioniero delle *Sette Opere di Misericordia*, tramutato dal Merisi in un «inesperto



**Figure 13** - Caravaggio, *Sette Opere di Misericordia*, 1606-1607; Pio Monte Della Misericordia, Napoli (particolare).

<sup>72</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 192.

<sup>73</sup> Ivi, p. 191.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

vecchio poppante che si lascia sfuggire dalla bocca le goccioline di latte»<sup>75</sup>.

La risata è sardonica, sprezzante, sintomo di una psiche «irritabile, in condizioni permanenti di squilibrio nervoso»<sup>76</sup>. Mettendo in relazione Caravaggio-uomo e Caravaggio-pittore, Patrizi evidenzia che l'atto di scherno si reitera perpetuamente e in modo pedissequo sia nella produzione sia nella vita del Merisi, che si tratti ora di canzonare il committente, ora di irridere una prassi pittorica o una scuola, per scagliarsi contro un pittore avversario oppure semplicemente per un accesso d'ira verso «i casi della vita»<sup>77</sup>. Michelangelo Merisi è ribelle in qualsiasi attimo della sua esistenza. Minaccia e fa violenza ai suoi colleghi pittori Guido Reni e Pomarancio. Diffama Giovanni Baglione attraverso un componimento ingiurioso. Si dimostra indocile verso le regole, siano esse dettate dalle autorità, dalla morale o dalla tradizione. Ogni suo gesto concorre a suscitare «lo sdegno degli ortodossi, degli accademici, dei beniamini del tempo»<sup>78</sup>. Adopera la pittura come arma impropria, non «meno aguzza dell'altra ch'ei maneggiò senza ritegni e senza rimorsi»<sup>79</sup>. Qui, la disamina migra dalle tele alla vita di Caravaggio, cimentandosi nel disegnare la tipologia delinquenziale dell'artista.

In sintesi,

per l'egoismo assorbente e la vanitosa alterezza; per la cupidigia dei volgari piaceri del vino e della crapula; per l'ottusità dell'affetto familiare; per la deficienza di gratitudine, che gli fece diffamare un ospite e minacciar di morte un maestro; per l'assoggettamento e lo sfruttamento degli amici; per la beffa consuetudinaria; per l'uso di complici e di sicari nelle azioni criminose; per la capacità a delinquere multilaterale e la futilità dei moventi; per la vigliaccheria, onde se la prese con le donne e assalì gli uomini a tradimento ecc. ecc., il Caravaggio si avvicina al *delinquente-nato o costituzionale*.<sup>80</sup>

La perizia si avvalora nell'infrequenza di pentimento per le sue azioni fraudolente, arguito sia dall'aspetto recidivante del *curriculum* criminale,

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Ivi, p. 193.

<sup>77</sup> Ivi, p. 192.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Ivi, p. 193.

<sup>80</sup> Ivi, p. 209. Anche nella seconda fase criminologica la disciplina mantiene la nomenclatura lombrosiana (*delinquente-nato e delinquente emotivo-passionale*) poiché era ritenuta pratica ai fini della stesura del profilo.

sia perché il suo ravvedimento ha sempre e solo il fine di ottenere l'attenuazione della pena. La mancanza di rimorso, per l'antropologia, è un tratto tipico del *delinquente-nato* e giustifica l'anestesia psichica di cui sembra essere affetto il Merisi. Caravaggio non si profila come un criminale "organizzato": è un delinquente collerico e le sue azioni non sono mai premeditate. La recidività criminosa a brevi intervalli è facilmente deducibile dalle datazioni delle carte processuali, oggi ancora più ricche di ieri.<sup>81</sup> Secondo Patrizi, anche la sfera patologica e psico-somatica è imputabile di questa furia e l'intensificarsi dell'attività criminale deve essere opportunamente messo in parallelo con il peggioramento del quadro clinico caravaggesco. In particolar modo, il fisiologo ritiene persuasivo l'esacerbarsi di una malattia insorta nel 1599, che, a causa della sregolatezza del pittore, assunse progressivamente forma cronica. L'aumento dei delitti, quindi, è derivato da uno spossamento nervoso, causato da febbri di natura malarica<sup>82</sup>.

Per quanto concerne l'aspetto geniale di Caravaggio, Patrizi non azzarda giudizi. Anche gli storici dell'arte d'inizio Novecento, d'altronde, sono in una fase di riconsiderazione obiettiva, che si allontani sia dalla condanna dei primi biografi sia dall'eccessiva idolatria romantica del "pittore maledetto". In questo clima di *quesiti caravaggeschi*, per dirla con Longhi, Patrizi stesso non si forma un'opinione critica precisa, tanto da lasciare in sospeso il giudizio di valore. In sintesi, il fisiologo afferma che il vero costituente del genio caravaggesco è il suo estro. La volontà di Caravaggio appare governata più dall'impulso che dalla metodicità, giudizio che vale per la sua vita come per la sua arte. Un dato concreto che conferma il genio di Caravaggio è la precocità. Nonostante Patrizi si allei con Kallab nell'ipotesi di dover anticipare la data di nascita dal 1573 al 1568, egli sostiene che il pittore giunga all'apice dell'eccellenza tra i ventidue e i venticinque anni<sup>83</sup>, momento in cui compie

---

<sup>81</sup> Analizzando, per esempio, i crimini perpetrati solo nell'anno 1605, vedremo che, in cinque mesi, Caravaggio subisce almeno quattro denunce. Cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e Documenti 1532-1724*, cit., pag 164-175.

<sup>82</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 210.

<sup>83</sup> Cfr. W. Kallab, "Caravaggio", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 26, 1906-1907, pp. 272-292. La tesi di Patrizi per cui fosse necessario anticipare l'anno di nascita di Caravaggio ha ottenuto conferma dal ritrovamento del certificato di battesimo di Michelangelo Merisi. La scoperta è merito di Vittorio Pirami, che

la sua «riforma naturalistica»<sup>84</sup>. Persuaso dell'incondizionata rottura con la storia artistica precedente, Patrizi rifiuta la filiazione dello stile caravaggesco con qualsiasi altra scuola pittorica:

Gio: Baglione racconta che accompagnò Federico Zuccherò a vedere in San Luigi dei Francesi il San Matteo del Caravaggio, e che quegli, dopo aver guardato con diligenza il tutto, esclamasse: «che romore è questo? Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo [...]». Nulla è più parziale ed invidio d'un tal giudizio, che gabellerebbe per un plagiaro chi potea appena dirsi imitatore.<sup>85</sup>

Il Caravaggio descritto da Patrizi non si riduce mai a imitare né artisti precedenti né coevi. È proprio in questo valore che risiede l'autenticità del suo Genio. Il verismo di Caravaggio non è una vaga imitazione di forme giorgionesche, perché egli ha come unico referente la propria autoscopia. Per questo non si limita a realizzare ritratti somiglianti o oggetti perfettamente aderenti al reale, anzi, proietta la vita nella tela in maniera cronachistica e anacronisticamente fotografica.

Sebbene Caravaggio non lasci alcuna traccia scritta del suo pensiero, per Patrizi la sua intera è paragonabile a una ponderata meditazione religiosa. La scelta di rompere con l'accademismo per votarsi a un *naturalismo positivo* è uno stratagemma per ostentare il rigetto per qualsiasi fede astratta, sia cristiana sia pagana, in favore di visioni fondanti sul concetto di umiltà. Lo scienziato, perciò, rinnega gli appellativi di Caravaggio "incompetente" e "rifiutante" allo studio della tradizione, parteggiando per l'idea che il pittore fosse devoto a qualche dottrina pauperistica<sup>86</sup>. La forza del verismo in pittura non ha soltanto ragioni morali, diventa anche un'astuzia per accrescere la propria fama:

---

nel 2007, nell'Archivio Storico Diocesano di Milano, ha rinvenuto nei registri della parrocchia milanese di Santo Stefano in Brolo la seguente informazione: «Adi 30 fu batz.o Michel angelo f. de d. fermo merixio et d. Lutia de oratoribus / compare d. fran.co sessa» (anno 1571). Oltre all'anno di nascita, il documento attesta che il pittore vide i suoi natali a Milano, e non a Caravaggio. Cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e Documenti 1532-1724*, cit.

<sup>84</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 220.

<sup>85</sup> Ivi, p. 221, dove si cita G. Baglione, *Le vite de pittori, scultori et architetti*, A. Fei, Roma 1642, p. 51.

<sup>86</sup> Ivi, p. 225.

non doveva neppure mancargli la consapevolezza che l'esagerazione premeditata d'un metodo torna alle volte proficua: che il dare impeto a una corrente nuova riesce a scuotere e a trasportar partigiani.<sup>87</sup>

In generale, Caravaggio dimostra eccezionale perseveranza nel suo fare artistico, che non si scalfisce nemmeno con il rifiuto della committenza: «Il suo pennello», infatti «solo in apparenza si sottomette, e traccia nuovi segni che differiscono dai vecchi non più di quel che l'«eppur si muove» contraddice all'affermazione del giro della terra»<sup>88</sup>. Pertanto, Patrizi scorge tutto l'intellettualismo che spetta alla scelta del vero, contrapponendosi al giudizio generalizzato della critica antica. Anzi, egli afferma che «il senso e la convinta ricerca del reale in Caravaggio [sono] un sintomo della sua elevata intelligenza»<sup>89</sup>. Caravaggio, genuinamente autoscopico, si mostra come un pittore autoreferenziale. Egli è anche l'uomo solo che, senza maestri e senza allievi, ha condotto la storia dell'arte al sovvertimento dei canoni.

Nella chiosa, Patrizi rivolge ancora una volta il suo ammonimento alla discussione intellettuale in ambito artistico:

vien così legittimato a fortiori il diritto d'esistenza, nella critica e nella storia dell'arte, del metodo antropologico, che intende alla scoperta della psicologia del pittore e dello scultore attraverso il loro prodotti. E potrebbe dirsi che intende all'esumazione spirituale dell'artefice, dappoi che le vecchie scuole, dando importanza esclusiva alle tele ed ai marmi, hanno seppellito e nascosto sotto di essi la personalità del singolo autore, quasi facendo della sua opera l'istoriato sarcofago della sua anima.<sup>90</sup>

Così lo scienziato termina la dissertazione sul pittore criminale, persuaso di aver nobilitato il suo Genio senza forzature, attenendosi soltanto a quelle vivide tracce fisiopsichiche impresse nella pittura.

Con il suo complesso avvicinarsi tra elementi antropologici, somatici e psicologici, il Saggio dimostra quanto il Genio sia epiteto vulnerabile, esposto a troppi fattori per risolversi in un giudizio definitivo. L'elemento perturbatore primario è l'epoca in cui la critica si situa. La parola "genio", pertanto, si collega di più allo spirito del tempo che all'individuo. Ciò che Patrizi

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 224.

<sup>88</sup> Ivi, p. 225.

<sup>89</sup> Ivi, p. 226.

<sup>90</sup> Ivi, p. 227.

ha cercato di dimostrare è la perenne validità della scienza antropologica a fronte della volubilità critica. Ciononostante, anche la critica è soggetta ai tempi e alla fortuna e non sempre ciò che appare determinato è esente da polemiche o ottiene una fama imperitura.

I dissensi verso *Un pittore criminale* spingono Patrizi a pubblicare, nel 1923, un volume intitolato *Ad armi cortesi tra psicologi e letterati*<sup>91</sup>. Il fisiologo riunisce tutte le recensioni e gli estratti del suo epistolario riguardo *La psico-fisiologia e l'opera di Michelangelo da Caravaggio* e la *Nova critica d'arte*. La datazione degli interventi va dal 1913 (anno della pubblicazione dei saggi preliminari) fino ai due anni successivi all'edizione integrale del 1921. In questo testo ritroviamo sia gli elogi sia le stroncature e, a queste ultime, la personale replica del fisiologo. In *Ad armi cortesi* sono presenti tutte le sfaccettature dell'universo critico novecentesco, riflesso di un'epoca culturale in cui le nuove idee positive si scontrano con la tradizione, ma, talvolta, riescono anche a ottenere consensi. Se i colleghi antropologi accoglieranno positivamente i dettami della *nova critica d'arte*, la reazione degli umanisti è meno conciliante. Il limite del dialogo tra partito scientifico e critica letteraria è la mancanza di un linguaggio comune. Le due fazioni, in più, non attuano nemmeno un tentativo di confronto: Patrizi stesso, in più occasioni, dimostra un'ostentata malevolenza verso i famigerati «dottori dell'arte»<sup>92</sup>.

Le discordie tra purovisibilismo e scienza comportarono due effetti negativi. Il primo fu di creare una sorta di “integralismo metodologico”, dannoso per ambedue gli schieramenti. La seconda fu la brusca interruzione del dialogo tra le due parti, che creò un sentimento pregiudiziale per le tesi della disciplina avversa. Dichiarandosi reciproca guerra, gli studiosi compromisero le possibilità per una potenziale cooperazione.

---

<sup>91</sup> M.L. Patrizi, *Ad armi cortesi tra psicologi e letterati. Polemica sul Caravaggio di M. L. Patrizi e l'indirizzo antropologico nella storia dell'arte*, cit.

<sup>92</sup> M.L. Patrizi, *Un pittore criminale*, cit., p. 8: «I dottori dell'arte non disdegnino di calare dalle sublimi olimpiche vette dove dimorano, o lampeggianti d'interiezioni di meraviglia, o tuonanti di filosofiche lucubrazioni: e dalla storia, dalle scuole, dai tempi, dalle stelle... abbassino lo sguardo al modesto organismo fisio-psichico, che della bellezza è l'unico ed immediato generatore; sentano la puntura del rimprovero, che su nessun altri che su di loro dovrebbe cader diritto: 'Conosci il cielo e non conosci..... l'uomo'».

In conclusione, il metodo di Patrizi ha suggerito alcuni spunti che potrebbero giovare all'interdisciplinarietà della storia dell'arte. Lo studio della percezione sensoriale, della criminologia e della fisiologia ha posto nuovi quesiti, e, in particolari casi, ha risolto enigmi laddove l'indagine stilistica aveva fallito. Ciò nondimeno, l'importanza dell'impresa di Patrizi si colloca non tanto nel dare una risposta definitiva sul pessimismo leopardiano o sulla psicologia caravaggesca, quanto di aver dato luogo a interrogativi differenti. Si spera, infatti, che l'obiettivo della ricerca rimanga sempre di fare da catalizzatore per gli studi, e non di fissare dogmi perentori. Dopo quasi un secolo di orientamento storico-visuale, la "storia dell'arte secondo Patrizi", se riconsiderata, potrebbe costituire un nuovo strumento per la ricerca. Oggi, l'affiancamento di saperi eterogenei dovrebbe avvenire senza che s'insinui il mostro del pregiudizio. Sarebbe auspicabile, per lo storico dell'arte moderno, riconoscere quale sia l'ostacolo maggiore della sua materia, vale a dire la complessità dell'emergenza visuale, sintesi dei più disparati impulsi culturali. Considerando il prodotto artistico dipendente soltanto da un fattore (qualsiasi esso sia) si mutila la possibilità di giungere all'integrità esegetica.

Se, per essere riconsiderata in modo organico, l'opera di Patrizi ha dovuto attendere il finire del secolo e l'inizio del nuovo millennio, ci si chiede quali saranno le reazioni di questa riapparizione. Nell'eterno ritorno dello scibile, ci si augura che questa riemersione perduri e si trasformi, assumendo una configurazione ancora più ricca.