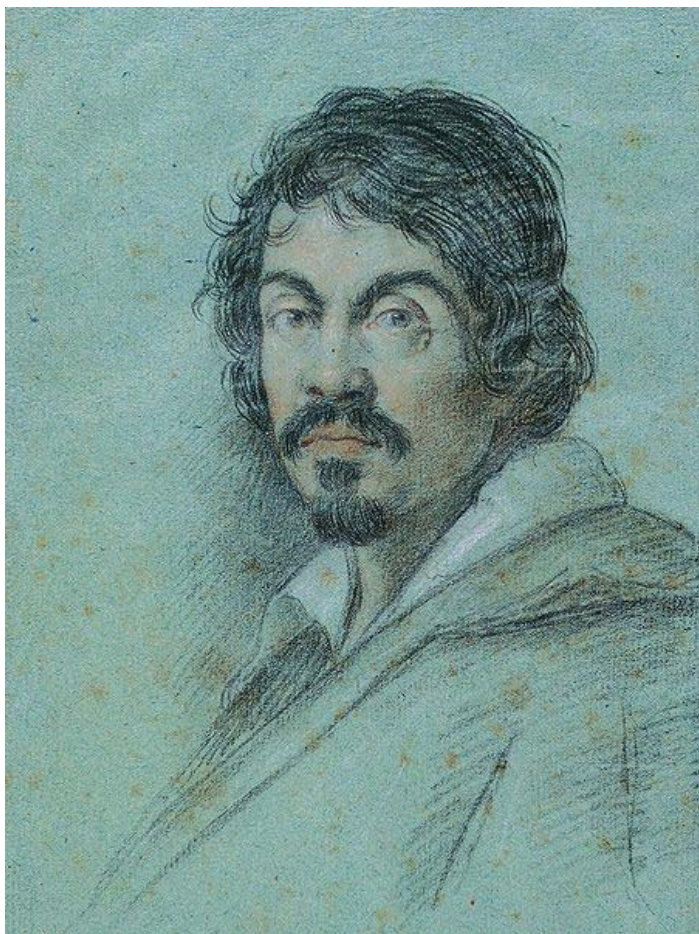


CARAVAGGIO ALLA CHIESA NUOVA



Il IV centenario della morte del Caravaggio (Milano 1571 - Porto Ercole 1610) vedrà quest'anno importanti manifestazioni culturali.

Anche l'Oratorio di san Filippo Neri si unisce al ricordo dell'artista, «gran peccatore, specie nell'ira, ma cattolico peccatore, ben cosciente che gli insegnamenti della Chiesa erano veri» nella cui opera «l'invisibile verità si fa immagine»¹. Caravaggio ha inteso, infatti, con l'ambiente oratoriano di Roma il rapporto – approfondito da alcuni studiosi – che ha dato origine alla *Deposizione*, uno dei sommi capolavori del pittore, realizzata tra il 1602 e il 1604 per la cappella Vittrici della “Chiesa Nuova”².

Il committente era nipote di Pietro Vittrici che, già maggiordomo del card. Ugo Boncompagni e poi suo familiare dopo l'elezione al Soglio pontificio (1572), guarito miracolosamente per intervento di Filippo Neri, si era legato spiritualmente a Padre Filippo e al suo ambiente. Fu il primo ad aver assegnata una cappella della “Chiesa Nuova” nel 1577 al cui altare Gregorio XIII concedeva il titolo di “privilegiato”, ornato di una pala di ignoto autore raffigurante, accanto alla Pietà, lo stesso papa Boncompagni. L'attuale cappella fu costruita a partire dal settembre del 1596 a spese della Congregazione; i lavori si protrassero fino al 1605, ma nel frattempo Girolamo Vittrici, erede di Pietro, già aveva commissionato «di sua cortesia» a Caravaggio la nuova pala dell'altare. La commissione maturò probabilmente nell'ambito dell'entourage di Clemente VIII Aldobrandini e degli Oratoriani in cui Girolamo era ben inserito, come pure nella familiarità con importanti committenti di Caravaggio: i Cerasi per le tele di S. Maria del Popolo, i Giustiniani, dei quali entrarono nella Congregazione Fabiano, Orazio e Giuliano³, i Mattei, la cui villa sul Celio ospitava la sosta dei partecipanti alla Visita delle Sette Chiese.

¹ ENRICO MARIA RADAELLI, *Una tela appoggiata ai Vangeli. L'invisibile verità si fa immagine nell'opera del Caravaggio*, in "L'Osservatore Romano", 14 febbraio 2008

² Inclusa nel 1797 tra le opere trasferite a Parigi in esecuzione del Trattato di Tolentino tra la S. Sede e la Francia, la tela entrò a far parte della Pinacoteca di Pio VII dopo la sua restituzione nel 1816 ed è ora nella Pinacoteca dei Musei Vaticani. In Chiesa Nuova è sostituita da una buona copia commissionata nel 1797 dai Padri dell'Oratorio al pittore tirolese M. Koek.

³ *Fabiano Giustiniani* (Genova 1579-Ajaccio 1627): di ingegno vivace, studiò brillantemente filosofia e teologia, aritmetica, astronomia, disegno e pittura. Entrò in Congregazione nel 1597; in qualità di bibliotecario (1605-1617) ordinò la Biblioteca e ne redasse due volumi di cataloghi per autore e per materia. Nominato vescovo di Ajaccio, pubblicò ancora numerose opere di carattere biblico in aiuto dei predicatori.

Orazio Giustiniani (Genova 1580-Roma 1649): fratello di p. Fabiano e di p. Giuliano, entrò in Congregazione nel 1604 e fu prefetto della Biblioteca dal 1620 al 1626. Urbano VIII lo nominò Custode della Biblioteca Vaticana, quindi vescovo di Montalto. Innocenzo X, grande estimatore dei tre fratelli Giustiniani, lo trasferì



Alla diffusa immagine di Caravaggio “pittore maledetto”, insofferente di ogni vincolo religioso, istintivo e bizzarro, gli studi più recenti sostituiscono quella di un artista animato, invece, da profonda religiosità, tutt’altro che estraneo alla cultura teologica, letteraria e iconologica del suo tempo; un pittore passionalmente impegnato in una battaglia ideale per l’affermazione di nuovi valori umani e sociali, e che interpreta il messaggio di verità e di evangelica povertà: un messaggio socialmente progressivo di alcuni riformatori tra i più avanzati della Chiesa, come Carlo e Federico Borromeo, Filippo Neri, il Baronio e gli Oratoriani. Proprio per questa sua decisa scelta di campo, del resto, Caravaggio fu duramente osteggiato da chi a quella tendenza si opponeva.

Tra le recenti pubblicazioni su Caravaggio è apparso, nel novembre scorso, un libro di Rodolfo Papa⁴: *Lo stupore nell’arte. Caravaggio*, ed. Arsenale, 2009, 336 pp., 205 illustrazioni.

«Rodolfo Papa – scrive Marialuisa Viglione⁵ – ci

aiuta ad approfondire la complessità dell’artista mettendoci a disposizione vita, relazioni e opere [...] Le immagini sono straordinarie e raccontate nei dettagli iconografici storici e teologici, con riferimenti alla storia dell’arte e alla simbologia cristiana. [...] Leggere questo libro significa capire chi era davvero questo pittore: dai primi tempi a Milano, alla collaborazione con le botteghe di Roma, sino alla creazione di quello che è poi diventato, amato, pagatissimo, pieno di zelo per affermare la dottrina cattolica con le immagini. [...] Il successo di questo genio della pittura? In tutta la vita cerca di dipingere la verità. I suoi lavori, che ci appaiono così naturali e spontanei, sono frutto di studio, di riletture dei grandi che lo precedettero. E’ un artista-teologo che cerca di spiegare con immagini chi è Gesù, cosa significa grazia e quale rapporto ha con la libertà, il



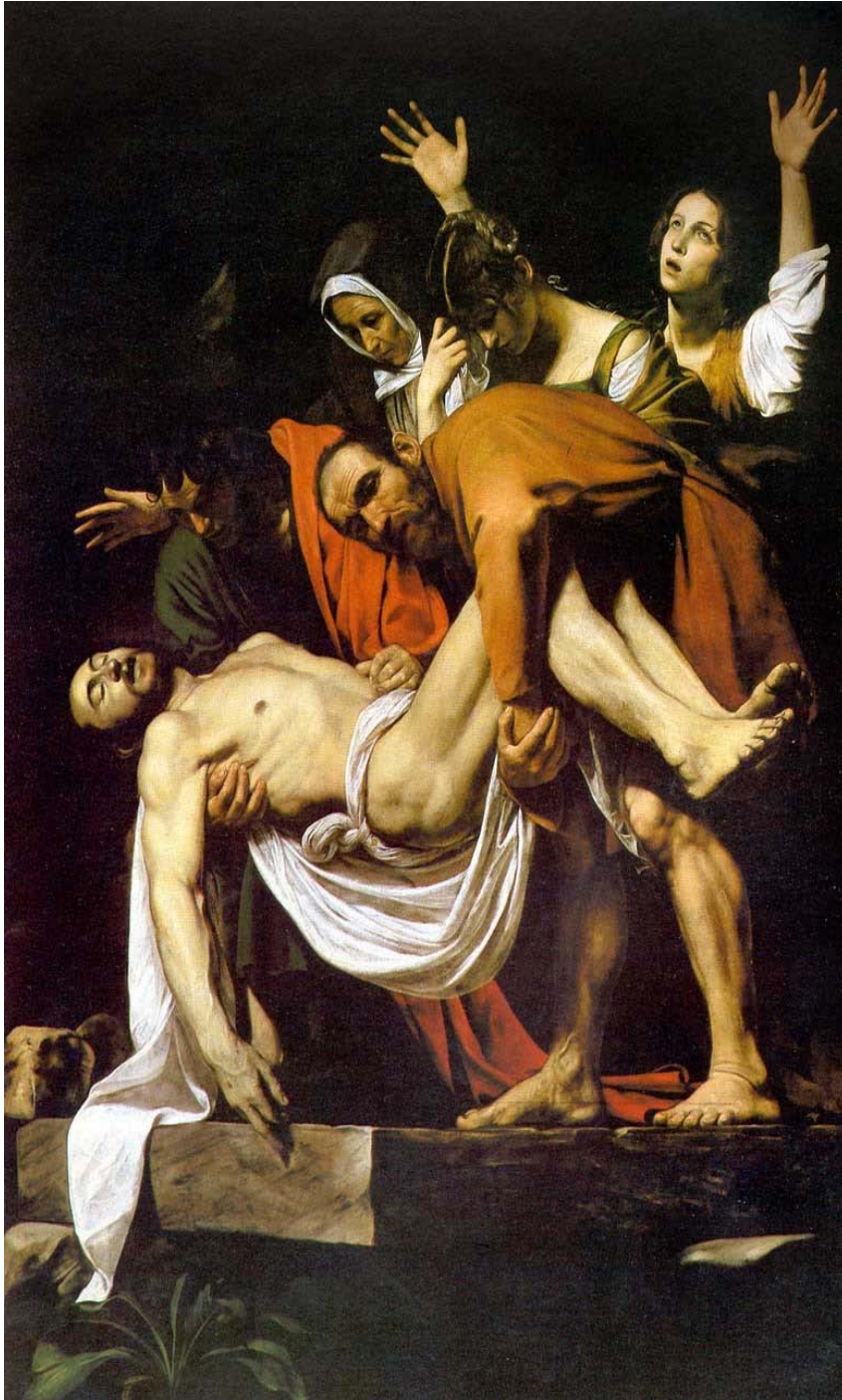
alla sede di Nocera Umbra e lo fece cardinale – p. Giuliano aveva rifiutato l’onore – nel 1645 conferendogli l’ufficio di Prefetto della Biblioteca Apostolica. Lasciò gli *Acta sacri Oecumenici Concilli Fiorentini* (1638).

⁴ Rodolfo Papa, storico dell’arte, docente presso la Facoltà di Filosofia della Pontificia Università Urbaniana, membro ordinario della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere, già ha dedicato al Caravaggio importanti pubblicazioni: *Caravaggio. Vita d’artista*, Giunti, Firenze 2002-2007; *Caravaggio. Gli ultimi anni*, Dossier n. 205, Giunti, Firenze 2004; *Caravaggio pittore di Maria*, Ancora, Milano 2005; *Caravaggio. Gli anni giovanili*, Dossier, Giunti, Firenze 2005; *Caravaggio. L’arte e la natura*, collana “Grandi monografie”, Giunti, Firenze 2008.

⁵ M. L. Viglione, *Caravaggio: quando l’arte sacra salva l’anima di un peccatore* in www.zenit.it 1 gennaio 2010.

mistero della resurrezione, il rapporto vita e morte nella Deposizione [...] Leggere il libro di Papa significa penetrare Caravaggio nella sua genialità e anche la dottrina cattolica».
La *Deposizione* Vallicelliana

Olio su tela di cm 300 x 203, realizzato tra il 1602 ed il 1604, la *Deposizione* è considerata



uno dei massimi capolavori del Caravaggio, tra i più celebrati e replicati nella storia dell'arte: anche il Rubens, che lo vide qualche anno dopo, ne realizzò subito una copia.

Collocata sull'altare della cappella – la cui decorazione ad affresco e stucco della volta è dedicata al tema della morte e sepoltura di Cristo, illustrato con raffigurazioni della Sacra Sindone, della Pietà e dei profeti che mostrano tavolette con versetti appropriati dei Salmi – la *Deposizione* aveva un significato memoriale e funerario: Girolamo Vittrice voleva infatti onorare il ricordo dello zio Pietro, morto il 26 marzo del 1600.

Cristo è stato appena schiodato dalla croce. Il suo corpo bellissimo (è evidente l'omaggio alla *Pietà* di Michelangelo in S. Pietro) è sostenuto da Giovanni e da Nicodemo (altri, Giuseppe di Arimatea), il cui volto, in primo piano, è caratterizzato come un ritratto: qualcuno vi ha ravvisato il volto di Pietro Vittrice; altri quello di Michelangelo; Romeo De Maio vi ha visto il volto di Cesare Baronio⁶.

Nicodemo è chinato su Cristo e si volge verso lo spettatore. Ha gambe potenti e vigorose e i suoi piedi, ben visibili, sono ben piantati sulla pietra: furono

essi a portarlo di notte ad incontrare Gesù che gli parlò della necessità, per entrare nel regno di Dio, di nascere dall'acqua e dallo Spirito (Gv 3,1-21).

⁶ Cfr. R. DE MAIO, *Baronio e l'Arte*, in "Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sora, 10-13 ottobre 1984", a cura di Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Luigi Gulia, Georg Lutz, Aldo Mazzacane, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», 1985, p. LIII.



In secondo piano i testimoni storici della morte di Cristo: Maria di Cleofa alza le braccia in un urlo disperato verso un cielo nero e indecifrabile; Maddalena piange la morte del suo Signore; Maria, la Madre, raffigurata anziana e impietrita dal dolore, stende le braccia in forma di croce come per abbracciare tutto il



corpo del Figlio; Giovanni, il discepolo amato, piegato sul Salvatore, posa la mano sulla piaga del costato, la cui apertura, prodotta dal colpo della lancia, egli solo tra gli evangelisti ha riportato.



Durante l'ultima cena fu lui a posare il capo sul petto di Gesù e sarà lui a cantare, all'inizio della sua prima Lettera, quel magnifico inno alla insostituibile materialità di Gesù: "Ciò che era fin da principio... ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita, noi lo annunziamo a voi".



Colpisce l'angolo della pesante lastra di pietra che punta verso chi contempla la scena: Cristo è stato sconfitto dalla storia, i suoi discepoli sono fuggiti, lo hanno rinnegato, si sono dispersi, ma il «*lapis angularis*» rimane lui, anche ora che tutto «*consumatum est*»: stupenda incursione profetica del salmo 118 – «La pietra scartata dai costruttori è diventata testata d'angolo» –: per questo la pietra, posta in prospettiva angolare, emerge con tanta evidenza fino a diventare silenziosa protagonista.



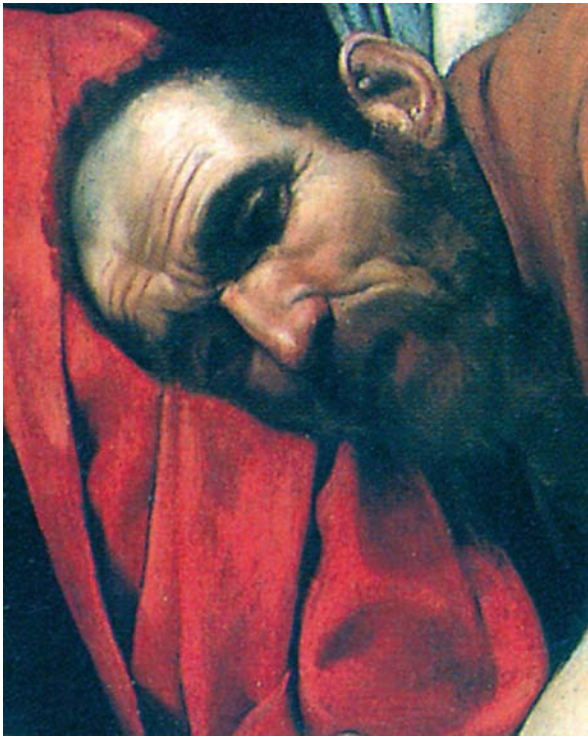
Sulla pietra scartata riposa la speranza di salvezza per Pietro Vittrice e per ognuno. Quando, all'elevazione, il celebrante alzava l'Ostia consacrata ed il calice del Sangue, i fedeli li vedevano allineati con l'angolo della pietra.

Drammatica è la figura di Cristo, livido, con la bocca dischiusa, e con il dito medio della destra indicante la pietra su cui si fonda la Chiesa⁷. Il braccio di Cristo pende verso il basso, attirato dalla forza di gravità. La natura lo domina. Ma le dita della sua mano si "impigliano" nel bordo della pietra. L'indice e il medio fanno da perno, fermando momentaneamente la mano e arcuando leggermente il braccio. Gesù è il punto di incontro tra Dio e l'uomo.

Il candido telo è la Sindone, il cui lembo, mosso da un soffio leggero, accarezza la pietra, mentre dal buio già una pianta emerge, con il suo verde fogliame, ad indicare che la morte, dentro a tale sepolcro, non ha la sua vittoria. Chi sta per scendere nella tomba è un morto particolare: la mattina di Pasqua ne svelerà al mondo la piena identità, rivelando al tempo stesso lo stupendo "disegno" di Dio.



⁷ Il gesto è così espressivo ed efficace da diventare in breve fonte di ispirazione per gli artisti di ogni epoca e ideologia. Jacques-Louis David, per citare l'esempio più noto, disporrà il corpo esanime del Marat assassinato nella stessa drammatica posa.



Nicodemo «è una figura commovente per quella sua monumentalità contadina, a piedi nudi e gambe possenti, per quel gesto semplice ma così vero delle due mani che si legano tra di loro nello sforzo di sostenere il corpo del Signore. Ma Nicodemo, come ha ricostruito recentemente Rodolfo Papa, in questo quadro ha anche un'altra funzione. È lì a rappresentare Caravaggio stesso, secondo una tradizione inaugurata da Michelangelo nella *Pietà* conservata al Museo del Duomo di Firenze. Lì Michelangelo aveva scolpito le proprie sembianze in quelle di Nicodemo; qui Caravaggio riprende quegli stessi tratti somatici. E il motivo sta in una tradizione, secondo la quale Nicodemo avrebbe dipinto il primo ritratto di Cristo, un crocifisso miracoloso conservato a Beirut. Vera o no che fosse quella tradizione, Nicodemo comunque incarnò nell'iconografia un ruolo particolare: quello dell'*artista-testimone*.

Nicodemo-Michelangelo per Caravaggio diventa così il prototipo dell'artista, colui che non solo rievoca un fatto accaduto, ma lo riconosce nell'oggi. Come se dicesse: «Tutto quello che vedete è vero perché io ne sono stato testimone oculare; non fosse così non sarei stato in grado di dipingere questo quadro. [...]

Cinquant'anni fa, presentando a Milano la mostra che avrebbe consacrato Caravaggio all'attenzione del mondo, Roberto Longhi provò a sintetizzare con una formula molto efficace la novità e lo stupore del grande artista lombardo: scrisse che l'occhio del Caravaggio era un occhio concentrato sull'*oggi* (il corsivo era proprio di Longhi). Sia che raccontasse episodi della vita di Cristo, sia che dipingesse quadri devozionali, Caravaggio, per un istinto, spazzava via tutto l'aspetto rievocativo. L'unico tempo che accendeva il suo interesse e quindi la sua forza creativa era il presente; il passato e il futuro non erano cosa sua. Longhi, per rafforzare questa sua intuizione, aveva anche scritto che il Caravaggio faceva della pittura come oggi si fa il cinema. Accendeva i riflettori su persone in carne ed ossa, che usava come modelli. Si sentiva psicologicamente a suo agio nella fragilità dell'istante, nella casualità con cui la realtà compone il suo ordine nel disordine della vita. Il quadro era un fotogramma, un attimo acceso da un imprevisto stupore e l'attimo successivo destinato a essere sostituito da un altro. Crediamo che a cinquant'anni di distanza, pur avendo accumulato infinite conoscenze sulla vicenda di Caravaggio, questa sia ancora la chiave di lettura più adeguata per la sua grandezza»⁸.

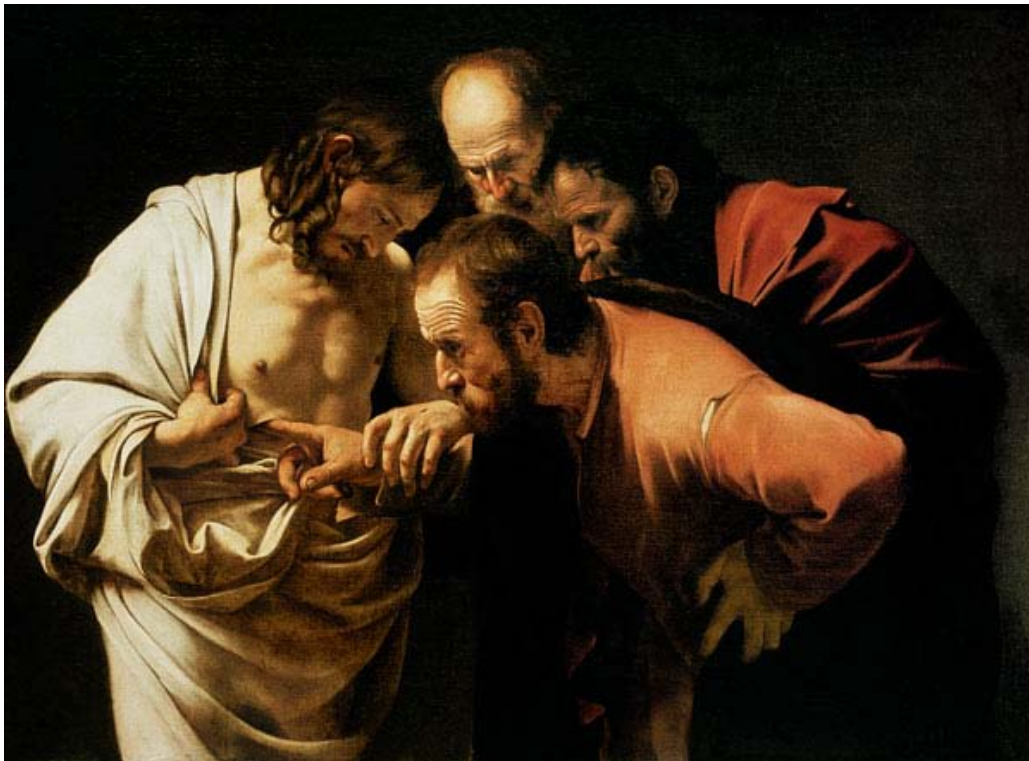


Nel costruire la composizione della tela per la cappella Vittrici alla Vallicella, Caravaggio si discosta nettamente dalla tradizione classicista. Nulla è più lontano dalla classica scansione dei personaggi adottata nella sua *Deposizione* da Raffaello, che allinea le figure come in un bassorilievo; semmai si avverte l'influenza di Tiziano (*Deposizione* di Madrid) e del primo maestro di Caravaggio, il milanese Simone Peterzano, la cui *Deposizione* (in S. Fedele di Milano) già mostra un'attenzione per gli aspetti più realistici della morte. La profonda rivalutazione della realtà – prima e sensibile strada attraverso cui Dio si comunica – ha fatto di Caravaggio uno degli esponenti più grandi e appassionati dell'arte e della cultura cattolica.

⁸ G. FRANGI, *Caravaggio, uno sguardo sull'oggi*, in "Trenta Giorni", giugno 2001

«Le pitture di Caravaggio hanno il potere di essere simultaneamente antiche e contemporanee; nelle figure che spesso le affollano rintracciamo qualcosa di noi, qualcosa della nostra vita quotidiana, o, meglio, della fatica della nostra vita quotidiana posta al cospetto del mistero che irrompe salvifico tra noi. L'arte di Caravaggio ci parla della nostra fede e per questo l'amiamo istintivamente»⁹.

Poco prima della *Deposizione* vallicelliana, Caravaggio aveva dipinto, con un realismo che scandalizzò il committente, Vincenzo Giustiniani, l'*Incredulità di Tommaso*.



Una nota incisione di Dürer già aveva rappresentato la stessa scena: il Cristo-uomo dei dolori, ieratico, a figura intera, con la destra guida la mano di Tommaso; ma non ha nulla da spartire con l'umanissimo Cristo di Caravaggio, che delicatamente scosta la sua veste per consentire al dito di Tommaso di entrare nella piaga. La misericordia di Cristo, la comprensione verso chi non sa trovare nel proprio animo la forza di credere per fede sono il cuore della composizione.

«Per immaginare l'effetto che fece il San Tommaso di Caravaggio nella Roma di quattrocento anni fa – scrive Giuseppe Frangi¹⁰ – basta una cifra: di quel suo quadro si contano 24 copie realizzate negli anni successivi. Quasi un record, che assume ancor più valore se si pensa che tra quei copisti vanno annoverati anche Rubens e Guercino.

Ma che cosa aveva quel quadro da colpire in questo modo chiunque lo guardasse? A Roma in quei mesi si parlava molto di Caravaggio, di questo strano lombardo, geniale e losco (“un misto di grano e di pula” lo definì un pittore olandese a Roma in quei tempi), che aveva sovvertito con una naturalezza sconcertante tutte le regole della pittura. Nel 1599 erano state scoperte le tele della cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi. Nel 1601 era stata la volta delle due tele per la cappella Cerasi a Santa Maria del Popolo. Tutti lo cercavano, tutti volevano sue opere. Anche il cardinale Federico Borromeo, amico dei Giustiniani, si era portato a Milano la celebre *Canestra di frutta*, oggi conservata all'Ambrosiana.

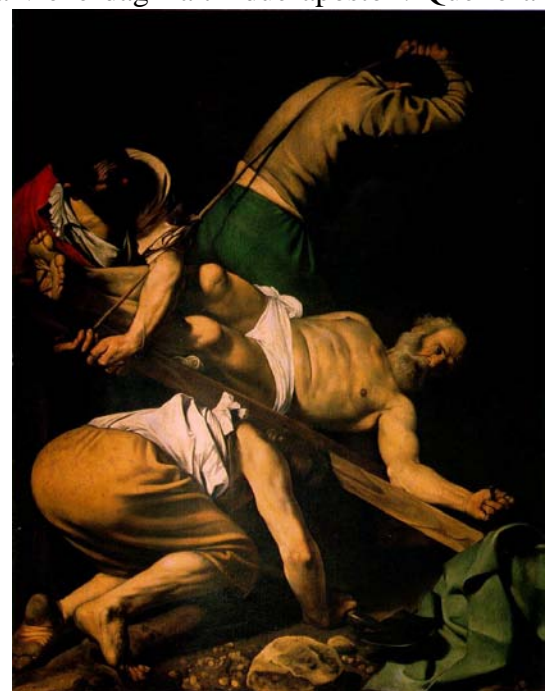
⁹ R. PAPA, *Caravaggio, pittore di Maria*, Milano, 2005, pp. 8-9

¹⁰ G. FRANGI, *Vedere e toccare lui vivo*, in “Trenta Giorni”, febbraio 2001

Quindi davanti all'Incredulità di san Tommaso c'era da aspettarsi qualche sorpresa da parte del Caravaggio. In realtà, al primo sguardo, la tela appariva di una semplicità assoluta e di una perfezione compositiva inattaccabile [...]. Che cosa c'è allora di così insolito in quel quadro?

Il primo fattore è un fattore impercettibile. Caravaggio, rispetto a tutta la tradizionale iconografia sul tema, è come se ricorresse a uno zoom. I protagonisti non sono più inquadrati a distanza nella sala, teatro dell'episodio. Sono a portata immediata di sguardo, anzi di mano. Per di più sono ad altezza dell'osservatore, per cui, chiunque sia di fronte a quella tela, diventa il quinto personaggio della scena: anche lui si trova a chinare lo sguardo, incredulo e stupito, sul centro dell'evento. Il secondo fattore che Caravaggio introduce è invece ben visibile. E' la mano di Gesù che prende quella di Tommaso e la guida verso la ferita. Iconograficamente non è una novità, perché già Dürer in una sua famosa incisione aveva rappresentato così l'episodio, andando quasi al di là del racconto evangelico. Ma in Dürer quel gesto si perdeva nella miriade di particolari. Qui invece è proprio il centro della scena: Caravaggio ha una percezione così reale del fatto da immaginare che l'invito verbale di Gesù a Tommaso avesse un suo naturale sviluppo in quel gesto così pieno di tenerezza. Del resto è un gesto che scoperchia il carattere di Tommaso, spaccone e inquieto dietro le quinte, timido e quasi indietreggiante sulla scena. Incoraggiato da Gesù, che gli ha letto nel cuore, Tommaso può liberare la sua curiosità. Così il dito non si limita a sfiorare la ferita, ma vi entra dentro come a voler fugare davvero ogni ombra di dubbio. E lo sguardo sgranato e teso, sotto la fronte aggrottata, segue il dito, come se l'apostolo avesse calcolato, in quel momento, che il riscontro di due sensi è meglio di uno.

Eccoci così arrivati al fulcro del quadro, al particolare su cui Caravaggio fa convergere tutti gli altri, occhio dello spettatore compreso. Il dito di Tommaso tocca un uomo vivo, s'addentra nella carne viva: la semplicità geniale di Caravaggio spazza via, quasi con brutalità, ogni connotato visionario dalla scena. Racconta ancora una volta "l'accaduto, nient'altro che l'accaduto", come avrebbe scritto nel 1951 Roberto Longhi. E la conferma viene dagli altri due apostoli. Quello al centro è lo stesso modello usato nella Crocefissione di san Pietro e come Nicodemo nella Deposizione della Vaticana. Non hanno avuto la sfrontatezza di Tommaso, ma si vede benissimo dai rispettivi sguardi che il dubbio era attecchito anche nel loro cuore: Gesù era risorto davvero con il suo corpo o quello che avevano davanti era un fantasma? Così i loro occhi fremono nell'attesa: altro che preoccuparsi di rimproverare Tommaso per la



sua incredulità... Caravaggio, insomma, indovina tutte le dinamiche umane della scena. Non lascia scampo a ipotesi alternative, e declina il suo quadro al tempo presente. Come infatti gli era accaduto nella Vocazione di Matteo, veste i protagonisti della vicenda con abiti contemporanei alla sua epoca, mentre

lascia Cristo con un mantello.

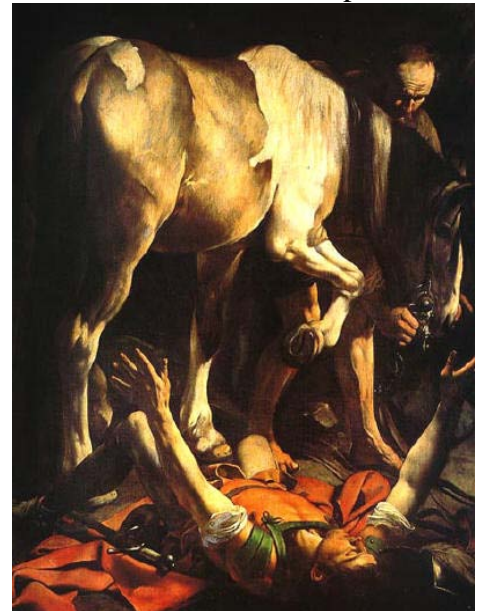
È un corto circuito quasi impercettibile che gli serve per dare una verità ancora più diretta e comprensibile all'episodio raccontato: l'episodio accadde quel giorno di tanti secoli prima in Palestina, ma proprio perché realmente accaduto può essere riscontrabile, toccabile con mano, anche oggi, e in qualunque altro tempo».

Cresciuto nel clima prodotto dal Concilio di Trento, pur con modi assolutamente personali, potenziati da un senso di inquietudine esistenziale che si palesa nelle sue stesse opere, Caravaggio, con il suo realismo, coinvolge nella scena, i fedeli, come coinvolse se stesso diventando partecipe dei fatti e suscitando il desiderio di riviverli "hic et nunc".

Attraverso la vita del pittore, la sua pittura e la sua tecnica, emerge, innanzitutto, rispetto a tanto moralismo, oggi quanto mai diffuso, la profondità di ciò che Kafka avrebbe espresso con una folgorante osservazione: «Il nostro mondo è pieno di istruzioni per l'uso e povero di miracoli».



Caravaggio è arrivato addirittura ad uccidere, ma la sua arte è, paradossalmente, una grande arte cattolica: è il "paradosso" di cui parla Bona Castellotti: il paradosso di una mano mai frenata dalla coscienza del proprio male, bensì spesa nella consapevolezza di un grande bene; il paradosso di uno sguardo che vede le cose che non vanno bene, ma è tutto proteso a valorizzare l'unica cosa buona presente in ogni realtà.



«Il 18 luglio 1610 si chiude la vita del più grande interprete della cultura figurativa moderna, ispirata dal pensiero cattolico. Agli estremi di verità cui giunse Caravaggio, nessuno, dopo di lui, si sarebbe mai più elevato. "Morì malamente", ma soltanto la stolidità dei moralisti può spingersi ad affermare che male "havea vivuto", visto che, nonostante la vita violenta, pochi artisti, come lui, riuscirono, consapevolmente o inconsapevolmente, a essere testimoni di quella verità»¹¹.

Edoardo Aldo Cerrato, C. O.¹²

Alleghiamo a questa breve presentazione

- R. PAPA, *Lecture iconologiche/la Deposizione di Caravaggio. L'artista come testimone*, in "Arte Dossier", 164 Giunti, Firenze, 2001, n. 164.
- P. PORTOGHESI, *Oltre il mito dell'artista maledetto. Ecco il vero Caravaggio*, in "L'Osservatore Romano", 25-26 gennaio 2010.

¹¹ M. BONA CASTELLOTTI, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998, p. 142.

¹² Nello stendere queste note ci sono stati di grande utilità alcuni testi, tra i quali citiamo: R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma-Dresda, 1968; A. ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, in "Storia dell'Arte", 1981, n. 41, pp. 77-112; M. CALVESI, *La realtà di Caravaggio*, Torino, 1990; J. FRESCHÈS, *Caravaggio pittore e "assassino"*, Trieste, 1995; M. BONA CASTELLOTTI, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998; R. PAPA, *Caravaggio. Vita d'artista*, Firenze, 2002; ID., *Caravaggio, pittore di Maria*, Milano, 2005; R. FILIPPETTI, *Caravaggio. L'Urlo e la Luce. Una storia in cinque stanze*, Castel Bolognese, 2.a ed. 2007.