L'ARTISTA COME TESTIMONE

Rodolfo Papa

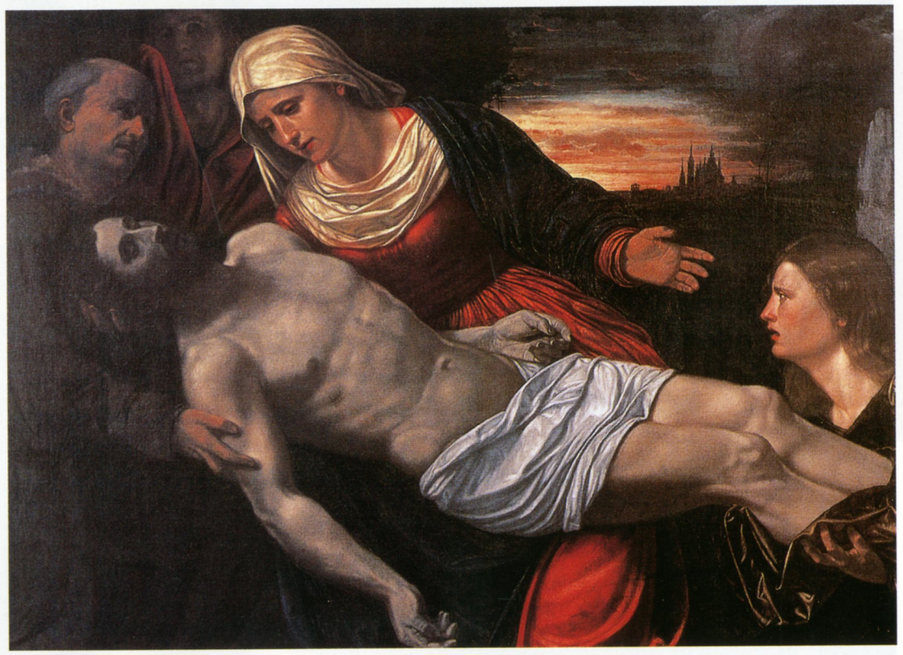
La *Deposizione* vaticana fa parte di un complesso programma decorativo e teologico messo in opera nella chiesa di provenienza – Santa Maria in Vallicella – sulla base dei dettami del concilio di Trento. Ma è anche un'opera-manifesto, accortamente costruita, che ha nella figura di Nicodemo la sua chiave di lettura.

A destra, la cappella Vittrici in Santa Maria in Vallicella (o Chiesa Nuova) a Roma con una copia della* Deposizione *di Caravaggio. Nella pagina a fianco,* Deposizione *(1602-1604), di Caravaggio, oggi alla Pinacoteca vaticana.

La tela della *Deposizione*, attualmente conservata nella Pinacoteca vaticana, viene dipinta da Caravaggio[1] per una cappella della chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma. A seguito del trattato di Tolentino del 1797, per disposizione dei francesi viene tolta dall'altare e consegnata all'architetto Giuseppe Valadier. Poco tempo prima era stata copiata dal pittore Michele Koeck. L'opera viene poi trasferita a Parigi e nel 1816, in seguito alla famosa missione che Canova fece per riportare in Italia le opere trafugate nel periodo napoleonico, torna a Roma, ma non viene più ricollocata nella sede originale, e da allora è conservata in Vaticano. La vicenda della commissione lega profondamente la tela caravaggesca alla storia di Santa Maria in Vallicella, la "Chiesa Nuova" voluta da san Filippo Neri. Infatti, il 13 giugno 1577 Pietro Vittrici[2], guardaroba di papa Gregorio XIII Boncompagni, figlio spirituale di san Filippo Neri, ottiene il privilegio per una cappella dedicata alla "Pietà"[3] nella Chiesa Nuova, alla cui costruzione egli aveva collaborato aiutando economicamente gli oratoriani[4]. Nel 1580 Vittrici si accorda con i padri per dotare la suddetta cappella di un patrimonio di mille scudi destinati alla sua decorazione. Nel 1587 aggiunge un censo annuo di settantacinque scudi per il medesimo scopo. Nel 1588, però, il progetto originario della Chiesa Nuova subisce delle

modifiche, infatti, per risolvere alcuni problemi statici, si intendono ottenere due navate laterali minori – che peraltro avrebbero anche reso la chiesa più conforme liturgicamente a schemi tipologici protocristiani –, ciò avrebbe però comportato lo sfondamento delle cappelle laterali. Vittrici assu-

Torna provvisoriamente nella sua sede originaria di palazzo Giustiniani, dopo due secoli di dispersione, il nucleo fondamentale (circa settanta opere) della collezione di opere che i fratelli Giustiniani vi avevano radunato. La raccolta era andata smembrata agli inizi dell'Ottocento, e solo lunghi anni di ricerca da parte di un'équipe guidata da Silvia Danesi Squarzina ha consentito di rintracciare il percorso di alcuni dei suoi capolavori tra collezioni private, chiese e musei internazionali. Tra i principali dipinti in mostra alcune fondamentali tele di Caravaggio: l'*Amor vincitore*, il *Suonatore di liuto*, l'*Incoronazione di spine*, il *San Girolamo*, l'*Incredulità di san Tommaso*; ma anche opere di Lotto, Veronese, Cambiaso, Ribera, Castello, Annibale e Ludovico Carracci. La mostra è aperta fino al 15 maggio (*Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una Collezione del Seicento*, Roma, Senato della Repubblica, via Giustiniani 11; aperto tutti i giorni dalle 9.30 alle 20, giovedì, venerdì e sabato fino alle 22, telefono 0329 5257100). Dopo Roma, dal 14 giugno la mostra sarà a Berlino all'Altes Museum, nel palazzo dove nel 1830 furono esposte alcune delle opere Giustiniani, allora da poco acquistate dal re di Prussia. Il catalogo è edito da Electa.



In basso,* Suonatore di liuto *(1595), di Caravaggio, proveniente dall'Ermitage di San Pietroburgo e ora in mostra a palazzo Giustiniani.

Qui sopra,* Compianto sul Cristo morto *(1534 circa), di Giovanni Girolamo Savoldo, conservato all'University Art Museum di Berkeley. Nella pagina a fianco in alto a sinistra,* Deposizione nel sepolcro *(1559), di Tiziano, conservato a Madrid, al Prado.

me comunque l'impegno di decorare la nuova cappella, ma muore il 26 marzo 1600 lasciando questo compito in eredità al nipote Gerolamo. Nel 1602 il cardinale Cesare Baronio, per conto dei padri filippini e di Gerolamo Vittrici, presenta una supplica a Clemente VIII Aldobrandini chiedendo di poter trasferire il titolo di altare privilegiato della cappella Vittrici a un altro altare fino alla fine dei lavori di ampliamento della Chiesa Nuova[5]. Proprio in questa data si colloca la commissione della tela da parte di Gerolamo Vittrici a Caravaggio. Sicuramente possiamo immaginare la tela collocata sull'altare della cappella Vittrici nell'anno 1604, poiché proprio in quell'anno Gerolamo chiede la restituzione del primo quadro che ornava quello stesso altare[6].

LA RAFFIGURAZIONE DEI MISTERI

La *Deposizione* di Caravaggio deve essere letta proprio nel contesto cultuale della sua destinazione originaria: la cappella che Vittrici, penitente oratoriano, volle costruire a proprie spese. Dunque, per prima cosa, è necessario considerare il programma iconografico-liturgico d'insieme che san Filippo Neri volle per la Vallicella.

Ebbene, nelle due navate laterali di Santa Maria della Vallicella sono rappresentati, cappella dopo cappella, i misteri del Rosario: a sinistra i misteri gaudiosi, a destra e nel transetto, senza soluzione di continuità, quelli dolorosi e quelli gloriosi. Il Rosario è una forma di preghiera di per sé narrativa e contemplativa, in quanto consiste nel ricordare gli eventi salienti della vita di Cristo, dall'Annunciazione fino all'Incoronazione di Maria, in

Qui sotto,* Pietà *(1498-1499), di Michelangelo, conservata in San Pietro in Vaticano.

una prospettiva di imitazione. Il Rosario prevede tre tappe fondamentali, caratterizzate dal punto di vista insieme storico, psicologico e teologico: il gaudio, il dolore, la gloria. La *Deposizione* di Caravaggio è collocata nella seconda cappella di destra, che in questo piano decorativo riveste un ruolo particolare[7]. Infatti, nella prima cappella sono facilmente riconoscibili i primi quattro misteri dolorosi: la *Crocifissione* (di Scipione Pulzone) e, nel catino absidale, la *Flagellazione*, l'*Incoronazione di spine*, *Gesù nell'orto* (tutte e tre di Giovanni Lanfranco, 1621). Nella seconda il tema è meno immediato, perché non consiste solo in una narrazione, ma anche in un'interpretazione: infatti il quinto mistero doloroso, la Crocifissione e morte di Cristo, è rappresentato insieme al primo mistero glorioso, la Resurrezione. Gli altri misteri gloriosi seguono nelle cappelle e nel transetto di destra. Quelli gaudiosi sono narrati più tradizionalmente nel transetto e nelle cappelle di sinistra. In ogni cappella, gli stucchi sul catino e nell'arcone rappresentano il tema centrale.

LA MORTE E LA VITA

Proprio nella seconda cappella di destra sembra commessa una violazione del ritmo tripartito del Rosario, mediante il reciproco sconfinamento del momento del dolore e di quello della gloria, violazione che in realtà serve per sottolinearne il significato teologico e spirituale.

Questo significato emerge dalla decorazione complessiva della cappella. Infatti, oltre alla *Deposizione* di Caravaggio, troviamo nel catino absidale *Isaia* e *David* e sulla decorazione a stucco dell'arcone la *Sindone*. La scelta dei profeti è probabilmente dovuta all'intervento del preposito Pietro Consolini che, in un documento da poco ritrovato, indica David, Isaia e Abacuc[8]. La decorazione è purtroppo molto danneggiata. *David* risulta facilmente riconoscibile: con la mano sinistra indica il numero tre e con la destra sorregge una tavola nella quale si può leggere «inter mortuos liber», citazione del *Salmo* 87, 6. David è tradizionalmente proprio il cantore di salmi in cui appare prefigurata la figura di Cristo, liberato dalla morte. *Isaia*, invece, risulta rovinato e difficilmente leggibile; egli comunque, secondo il programma di Consolini che presumibilmente Angelo Cavarelli dipinge sulla volta, è il profeta dell'"uomo dei dolori", la cui sofferenza e morte non sono definitive, ma addirittura abbinabili proprio alla gloria: «Sepulchrum eius gloriosum» (*Is* 11, 10).

Il nucleo contemplativo rappresentato nella cappella in cui opera Caravaggio è dunque proprio il mistero della morte che sfocia nella vita: il grano intermedio tra la decina di Ave Marie del dolore e la decina della Gloria. Inoltre, la decorazione a stucco sulla sommità dell'arcone culmina con una rappresentazione sindonica. La reliquia torinese è resa nei tratti essenziali, a sottolineare il carattere devozionale e contemplativo che i padri oratoriani hanno ereditato dal loro fondatore[9].

UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE

La tela di Caravaggio va letta precisamente in questo contesto, e l'analisi iconografica rivela l'adeguatezza dell'artista alla complessa tematica teologica richiestagli. Egli allestisce una grande sce-

cfr.

"Art e Dossier" ha dedicato a Caravaggio il suo primo dossier, di M. Calvesi (n. 1, aprile 1986). Sono stati pubblicati inoltre i seguenti articoli: R. Barbiellini Amidei, Io, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *n. 18, novembre 1987; M. Calvesi,* Alla luce di Caravaggio, *n. 25, giugno 1988; F. Cappelletti, L. Testa,* E per me pagate a Michelangelo da Caravaggio, *n. 42, gennaio 1990; G. Basile,* Oltre il furto, *n. 55, marzo 1991; M. G. Bernardini,* Il cosmo in una stanza, *n. 60, settembre 1991; M. Calvesi,* Trasparente l'autore come il soggetto, *n. 60, settembre 1991; M. Marini,* L'ultima spiaggia, *n. 66, marzo 1992; M. Calvesi,* Novità e conferme, *n. 66, marzo 1992; M. Calvesi, M. Gregori, C. Maltese,* Caravaggio al microscopio, *n. 68, maggio 1992; M. Calvesi,* Il cardellino in gabbia, *n. 82, settembre 1993; S. Macioce,* Un cavaliere magistrale, *n. 85, dicembre 1993; P. Vagheggi,* Delitto per diletto, *n. 114, luglio-agosto 1996; R. Papa,* Da Michelangelo a Michelangelo, *n. 127, ottobre 1997; R. Papa,* Il sorriso di Dio, *n. 131, febbraio 1998.*

na teatrale, interpretando le sacre rappresentazioni medievali con il gusto e la cultura post-tridentina, nella prospettiva artistico-archeologica attuata, tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento, da intellettuali del peso di Federico Borromeo[10].

Come farà anche tra il 1606 e il 1607 nelle *Opere di misericordia* (Napoli, Pio Monte della Misericordia), sintetizza in un'unica immagine più luoghi e più tempi: nella *Deposizione* c'è il tempo della sepoltura, ma c'è anche il tempo della resurrezione, che non è solamente alluso ma effettivamente rappresentato. Lo schema compositivo è organizzato su un gruppo di figure: quasi un gruppo scultoreo, compatto, costruito su una linea curva diagonale che congiunge l'angolo inferiore sinistro all'angolo superiore destro, creando un andamento che scorre sulle figure sia in senso discensionale che ascensionale. In questo modo nell'osservatore si crea una tensione dinamica: lo sguardo accompagna la deposizione verso il basso, ma contemporaneamente rimbalza verso l'alto, finendo sul volto della fanciulla che ha le mani elevate e allargate, con le palme rivolte proprio verso l'osservatore.

Il racconto evangelico è qui sintetizzato, come è solito fare Caravaggio, in un'azione che scorre nel tempo e parla di luoghi diversi, anche se è estaticamente bloccata in un'immagine pittorica. Questa sacra rappresentazione racconta quello che sta accadendo, ma contemporaneamente allude a quello che poco dopo avverrà. Seguendo la narrazione evangelica, il fedele sa che di lì a qualche ora Cristo sarà risorto, come Isaia e David nella cupola profetizzano.

LE TRE MARIE

Caravaggio rappresenta le tre donne che «stavano presso la croce di Gesù»: sua madre, Maria di Cleofa e Maria di Magdala (*Gv* 19, 25). Maria, madre di Gesù, stende le braccia quasi a misurare tutto lo spazio e il corpo del figlio, accompagnandolo verso il basso nella discesa nel sepolcro, con il capo chino. Ultimo gesto d'amore di una madre verso il figlio morto: la mano destra non arriva a toccare il volto di Gesù. Le due figure maschili, un giovane che sorregge la testa e il torace di Cristo e uno più anziano che ne abbranca le gambe in una presa forte, occupano lo spazio e non permettono che quelle mani tocchino il corpo morto del Signore[11]. La mano di Maria accompagna Cristo nella tomba: un gesto che sottolinea la "chenosis", l'umiltà, l'abbassamento del figlio di Dio fino al martirio e alla morte.

Caravaggio, attenendosi alle direttive di veridicità consigliate dal cardinale Paleotti per i dipinti di soggetto sacro[12], dipinge Maria come una donna ormai anziana, inoltre la abbiglia come la tradizione l'ha tramandata: con l'"omophorion" blu e il "chiton" chiaro[13], quasi rosa, nell'ombra. Al fianco di Maria vediamo una giovane immersa in un pianto dirotto, che con la mano destra porta al volto un fazzoletto per asciugare le lacrime. Il pianto è un attributo teologico e iconologico della Maddalena, come risulta anche dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze che sottolinea come Maddalena sia insieme testimone della morte e della resurrezione: «Fu lei, certo, che lavò con le sue lacrime i piedi del Signore, li terse con i suoi capelli e li unse con l'unguento [...] fu lei che si fermò presso la croce del Signore durante la passione; fu lei che, procurando gli unguenti, volle ungere il suo corpo; fu lei a non lasciare il sepolcro di Gesù quando ormai tutti i discepoli si erano allontanati; fu a lei per prima che Cristo apparve dopo la resurrezione, rendendola apostola fra gli apostoli»[14].

La terza donna è identificabile con Maria di Cleofa: anche lei rappresenta insieme il dolore per una perdita vera e insieme la sua fine: ha le mani protese e lo sguardo verso l'alto, in un gesto che è di dolore ma insieme di speranza, in qualche modo è già di fronte alla resurrezione. La vicinanza del fico, pianta cristologica di salvezza, rafforza l'allusione alla resurrezione.

In basso, la Pietà Bandini (1550-1555), di Michelangelo, conservata nel Museo dell'opera del duomo di Firenze.

IL CRISTO

Se nella rappresentazione delle figure femminili Caravaggio si attiene a una tradizione reiterata, interpretandola in termini propri, tanto più nelle figure maschili è presente la sua geniale esegesi. Il personaggio centrale è ovviamente Cristo morto. Benché la sua identificazione sia narrativamente scontata, tuttavia è anche iconograficamente descritta: la pietra angolare, il sepolcro sono i suoi attributi di morte, ma la pianta verde e scura e la mano destra che indica il terzo giorno[15], cioè la resurrezione, sono attributi di vita nuova.

Per la figura di Cristo, Caravaggio sembra guardare a moltissimi modelli: tra questi ne scelgo tre, nei quali risulta interessante isolare nella composizione tre rapporti privilegiati con altrettante figure. Molto evidente è innanzitutto il debito nei confronti della *Deposizione nel sepolcro* di Tiziano (1559; Madrid, Museo del Prado), in cui il corpo di Cristo, con le gambe piegate e un braccio abbandonato che fuoriesce dal sarcofago, è sorretto da Giuseppe d'Arimatea che lo prende per i piedi e da Nicodemo[16] che ne sorregge il busto. La *Pietà* vaticana di Michelangelo presenta invece delle affinità compositive nel rapporto tra Cristo e la madre: Maria lo guarda allargando il braccio sinistro verso l'esterno. Anche in Michelangelo le gambe di Cristo sono piegate e il braccio cade, il torace sorretto da una mano alza la spalla verso l'alto come se fosse quello il punto di massimo sforzo per sorreggerlo. Infine, si può fare riferimento al *Compianto su Cristo morto* di Savoldo (Berkeley, University Art Museum) per quanto riguarda la torsione e l'esposizione del corpo ritratto di tre quarti: la posizione della mano destra poggiata sul fianco e la testa sorretta e ben visibile. Anche qui Maria guarda il figlio piegandosi pietosamente verso di lui e stendendo il braccio destro verso l'esterno.

Caravaggio condensa e rielabora ogni elemento, organizzando una composizione del tutto nuova, in cui però sono leggibili i modelli di cui è debitrice.

GIOVANNI E NICODEMO

Ai lati di Cristo ci sono due figure maschili che lo sorreggono. Il giovane vestito con una tunica verde e un mantello rosso non può che essere Giovanni, il «discepolo che egli amava» (*Gv* 13, 23), l'apostolo evangelista. Infatti tutta la scena che Caravaggio ritrae in questa "sacra rappresentazione" è una fedele ricostruzione proprio del Vangelo di Giovanni, che è peraltro ritratto con le vesti di colore rosso e verde che sono i suoi tradizionali attributi di evangelista. All'altro lato di Cristo, ne sorregge le gambe un uomo barbuto, scalzo, vestito con un abito color mattone: socchiudendo le labbra, come se dicesse qualcosa, guarda verso l'osservatore. Chi è quest'uomo e perché è sul proscenio dell'azione, più vicino degli altri, in una posa che quasi ostenta la sua presenza? Chino sul corpo morto di Cristo, raccolto in uno sforzo che occupa tutte le sue membra, tanto da non lasciargli far altro che guardarci? Per comprendere l'identità di questo personaggio bisogna far riferimento proprio alla narrazione della deposizione fatta da Giovanni: «Vi andò anche Nicodemo, quello che in precedenza era andato da lui di notte, e portò una mistura di mirra e aloe di circa cento libbre» (*Gv* 19, 39). Giovanni è l'unico evangelista a parlare di Nicodemo a proposito dei fatti narrati, e questo conferma che la scena è tutta organizzata sul testo di Giovanni, egli stesso presente e rappresentato. Giovanni parla di Nicodemo in due contesti: il dialogo notturno con Gesù (*Gv* 1-21) e la presenza alla sepoltura (*Gv* 20, 38-42). Quest'ultima motiva narrativamente la sua rappresentazione nella tela di Caravaggio, il dialogo notturno, invece, più profondamente, motiva il tema complessivo della tela. La figura di Nicodemo, infatti, così come emerge dalla narrazione del Vangelo e dalla tradizione, fornisce una chiave di lettura unificante dell'opera.

MORTE COME RINASCITA

Il dialogo notturno ruota intorno a una questione complessa, la "rinascita dall'alto": Nicodemo domanda: «Come può un uomo nascere quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinascere?» e Gesù risponde: «Se uno non nasce da acqua e Spirito, non può entrare nel regno di Dio». Il cuore del dialogo è dunque il binomio vita-morte. Gesù parla della morte come necessario passaggio per vivere, Nicodemo, che pure mostra di saper leggere i segni, tanto da identificare Gesù come uno che viene da Dio, non riesce a staccarsi dalla prospettiva biologica: rinascere è tornare nel ventre materno. Il dialogo di Gesù e Nicodemo è l'incontro tra la prospettiva umana e quella divina, tra la sequenza nascita-vita-morte e la sovversione dei termini che pone nella morte un'altra nascita e dopo di essa una vita definitiva. Nicodemo è sinceramente incredulo, e non sappiamo cosa faccia dopo quel dialogo, certo è che Giovanni lo incontra al momento della sepoltura di Cristo. Nicodemo, come Giuseppe d'Arimatea, è un ebreo colto e influente che di nascosto ha seguito Gesù e di fronte alla sua morte ha il coraggio di uscire allo scoperto per reclamarne il corpo. Invece nella tela di Caravaggio non troviamo Giuseppe d'Arimatea: perché solo Nicodemo è presente? Inoltre, in altre Deposizioni, dipinte per esempio da Raffaello o da Tiziano, la figura di Nicodemo è abbigliata in modo consono al rango e al ruolo sociale, egli infatti è fariseo e capo dei Giudei (*Gv* 3, 1), «un maestro in Israele» (*Gv* 3, 10). Ma nella tela di Caravaggio è scalzo e vestito con una casacchina color terra, quasi un abito da lavoro: ma quale lavoro?

In basso, Ritratto di Michelangelo (1564-1470), di Daniele da Volterra, conservato a Firenze alla Casa Buonarroti.

Nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze viene narrata una leggenda, molto popolare e diffusa, che attribuisce a Nicodemo l'esecuzione di un ritratto di Gesù: il crocifisso miracoloso di Beirut. Per una serie di vicende, l'immagine subisce «tutte le ingiurie che il Signore subì. Quando giunsero a trapassargli il costato con una lancia, il sangue cominciò a sgorgare misto ad acqua, fino a riempire un vaso che fu messo sotto per raccoglierlo [...]. Il vescovo ripose quel sangue in ampolle di cristallo e di vetro e poi fece cercare anche il cristiano, per chiedergli chi aveva fatto un'immagine così bella, ma il cristiano rispose: "L'ha fatta Nicodemo"»[17].

UN MANIFESTO PROGRAMMATICO

Jacopo da Varazze raccoglie e diffonde una tradizione che lo precede e che è riportata anche nella traduzione latina degli atti del II concilio di Nicea (787), proprio il concilio che condanna l'iconoclastia: infatti, Atanasio bibliotecario (872) aveva aggiunto anche il racconto del crocifisso miracoloso di Beirut attribuito a Nicodemo[18]. Questo inserimento è di grande valore: è come

se tutto il contenuto teologico delle immagini fosse confermato nella storia di Nicodemo. Questi, che ha conosciuto Cristo, lo ha ritratto, e quel ritratto, che pure non è Cristo, tuttavia può essere il mezzo per adorarlo, ed è anche un mezzo per riceverne aiuto. Il crocifisso di Beirut si lega a una tradizione di crocifissi miracolosi, quali per esempio il *Volto Santo* di Lucca[19]. Secondo questa tradizione, che sicuramente Caravaggio conosceva, Nicodemo assume un ulteriore significato: egli è artista, anzi è il capostipite degli artisti, in quanto diretto testimone.

Ritorniamo alla narrazione di Giovanni. Nel dialogo notturno, Gesù parla di testimonianza: «Noi parliamo di quel che sappiamo e testimoniamo quel che abbiamo veduto; ma voi non accogliete la nostra testimonianza». Nicodemo mostra di aver accolto quella testimonianza partecipando alla sepoltura di Gesù e diventa testimone: parla di quel che ha veduto e testimonia egli stesso come artista, scolpendo un ritratto. Ecco allora che il riferimento a Nicodemo da parte di Caravaggio diviene segno forte di un sentire pittorico che incarna le istanze portate avanti, dopo il concilio di Trento, da Borromeo o da Paleotti[20]. Caravaggio, con un complesso gioco linguistico, dipingendo una sacra immagine vi colloca anche come protagonista l'emblema dell'artista: l'artista è testimone, la sua opera è testimonianza. Inoltre, il volto di Nicodemo viene caratterizzato dal naso storto e dalle guance scavate, e ha un'inconfondibile somiglianza con il busto di Daniele da Volterra che ritrae Michelangelo Buonarroti. Caravaggio, dunque, rappresenta nei panni di Nicodemo colui che è scultore e Nicodemo nel medesimo tempo: Michelangelo. Nella *Pietà Bandini* (1550-1555; Firenze, Museo dell'opera del duomo), infatti, Michelangelo aveva già ritratto se stesso come Nicodemo, come del resto abbiamo visto fare anche a Tiziano. Il tema del Volto Santo e anche la tradizione della leggenda di Beirut sembrano temi presenti nell'esperienza estetica di Michelangelo[21], e sono fonte di ispirazione per il gruppo statuario in cui si autoritrae nei panni di Nicodemo, come testimone e artista. Caravaggio guarda all'arte prodotta dal maestro toscano come un contenitore dal quale prendere elementi che, rimaneggiati e ricollocati, divengano segni nuovi, che più profondamente rispondano alle mutate esigenze dell'arte, al nascere del XVII secolo. Ecco allora il grande scultore, colui che ha gareggiato e vinto con gli antichi, vestito umilmente, a piedi nudi, chinato, e tuttavia comunque nei panni del prototipo dell'artista. Si tratta di un intervento personale di Caravaggio, una sorta di manifesto programmatico, per dire che occorre correggere in chiave pauperista l'opera di Michelangelo[22]. Caravaggio riesce dunque ad assolvere in maniera esorbitante alla richiesta della commissione: la sua *Deposizione* parla di vita e morte insieme, ma è anche una grande icona, un manifesto di cosa sia l'arte. E Nicodemo, con le sue molteplici valenze storiche, leggendarie, simboliche, è il perno di tale rappresentazione.

In ultima istanza, Nicodemo-Michelangelo è lo stesso Caravaggio e sembra dirci che l'artista è il protagonista perché è testimone, che dipingere non è solo questione di bravura, non è solo gesto tecnico, ma esercizio di vita vissuta. A piedi nudi e con le mani sporche del proprio lavoro. ❑

(1) *Fin dal Seicento questa tela è ricordata in termini entusiastici come una delle migliori opere di Caravaggio: G. Baglione (1642) «E questa dicono, che sia la miglior opera di lui»; Scannelli (1654) «Di simile straordinaria eccellenza si trova egualmente la tavola nella Chiesa Nuova»; G. P. Bellori (1672) «Ben tra le migliori opere che uscissero dal pennello di Michele si tiene meritatamente in istima la Deposizione di Christo nella Chiesa Nuova de' Padri dell'Oratorio».*

(2) *Nell'anno 1566 Pietro viene miracolosamente guarito da san Filippo Neri; era suo penitente già dal 1560. Cfr. A. Gallonio,* La vita di san Filippo Neri, *Roma 1995, p. 145.*

(3) *Cfr. A. Zuccari,* La cappella della Pietà alla Chiesa Nuova e i committenti del Caravaggio, *in "Storia dell'Arte", n. 47 (1983), pp. 54-57.*

(4) *Pietro, proprio nel 1577, acquista dalla congregazione un paio di case a ridosso della Vallicella per procurare il denaro sufficiente ad affrontare le prime spese per la costruzione della chiesa. A. Gallonio,* op. cit., *p. 146.*

(5) *La data presumibilmente esatta è 1601-1602: C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara,* Santa Maria in Vallicella, *Roma 1995, p. 61.*

(6) *Un decreto della congregazione delibera appunto di restituire a Gerolamo Vittrici la vecchia tela, «havendo di sua cortesia fatto fare il quadro nuovo del Caravaggio». A. Zuccari,* op. cit., *p. 54.*

(7) *cfr. M. A. Graeve,* The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova, *in "Art Bulletin", 1958, pp. 223-238.*

(8) S. *Barchiesi,* op. cit., *p. 183.*

(9) *Il culto della sindone è rilanciato proprio in quegli anni da papa Gregorio XIII Boncompagni, benefattore della Chiesa Nuova e in particolare della cappella della Pietà. P. Savio,* Ricerche sulla Santa Sindone, *Torino 1957, p. 303.*

(10) *B. Agosti,* Collezionismo e Archeologia cristiana nel Seicento. F. Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano, *Milano 1996.*

(11) *Questo particolare effetto psicologico di teatro, reso dalla dinamica del toccare-non toccare, è presente anche in una tragedia di Gregorio di Nazianzo, composta secondo lo schema del centone, dal titolo* Christus patiens: *«No, non accostare le mani, non toccare il cadavere, te ne prego», e più oltre: «Stendi le mani insieme alle altre ragazze». G. Nazianzeno,* La passione di Cristo, *a cura di F. Trivoglio, Roma 1990, pp. 104-107.*

(12) *G. Paleotti,* Discorso intorno alle immagini sacre e profane *(1594), in* Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, *a cura di P. Barocchi, Bari 1961, II, pp. 406-407.*

(13) *Si tratta del mantello blu e della tunica chiara degli ebrei, il "cioluk".*

(14) *Jacopo da Varazze,* Legenda Aurea, *Torino 1995, cap. XCVI, pp. 517-518.*

(15) *Peraltro anche il David della decorazione della cappella indica con la mano il numero tre.*

(16) *Si tratta di un autoritratto di Tiziano nei panni di Nicodemo: A. Gentili,* Tiziano e la religione, *in* Titian 500, *a cura di J Manca, Washington 1993, pp. 148-152.*

(17) *Jacopo da Varazze,* op. cit., *pp. 753-754.*

(18) Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio, *a cura di J. D. Mansi, Firenze 1759-1827, Parigi-Lipsia 1901-1927, XIII, 580c-585d.*

(19) *Per tutta la questione della leggenda di Beirut e della tradizione dei crocifissi miracolosi, qui solo accennata, ringrazio Mario Sensi che ha generosamente messo a mia disposizione una notevole raccolta di materiale storico.*

(20) *Rilanciando le prospettive nicene, il tridentino* Decreto sull'immagine *(1563) afferma «attraverso le immagini che noi baciamo e dinanzi alle quali ci scopriamo e ci prostriamo, noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, di cui esse mostrano l'immagine» (*Decreto sull'immagine, la venerazione e le reliquie dei santi e le sacre immagini *in* Conciliorum oecumenicorum decreta, *a cura di G. Alberigo e altri, Bologna 1991, p. 775.*

(21) *M. Bussagli rintraccia nel* Giudizio universale *della Sistina la rappresentazione del Volto Santo di dimensioni gigantesche su uno schema organizzato solo sul rapporto ombra-luce:* Faccia a faccia con Dio, *in "Art e Dossier", n. 133, aprile 1998, pp. 26-30. Inoltre, nei* Dialogos de Roma *scritti dall'artista Francisco de Hollanda a Lisbona nel 1548 di ritorno da un viaggio in Italia, nel III dialogo si riporta un'affermazione di Michelangelo che dimostra come fosse ben presente il tema del Volto Santo nelle questioni artistiche contemporanee: F. de Hollanda,* Dialoghi di Roma, *a cura di R. Biscetti, Roma 1993, pp. 153-155. Alcuni sonetti dello stesso Buonarroti dicono molto su quale grado di coscienza egli avesse del ruolo dell'artista in questo specifico tema: M. Buonarroti,* Rime, *a cura di E. Borelli, intr. di G. Testori, Milano 1987, soprattutto pp. 167, 311, 322, 328.*

(22) *Cfr. R. Papa,* Da Michelangelo a Michelangelo, *"Art e Dossier", n. 127, ottobre 1997, pp. 22-26.*