

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

ROMA, SAN LUIGI DEI FRANCESI,
CAPPELLA CONTARELLI, Pittura di «STORIA».

1599

Caravaggio ottiene la sua prima commissione pubblica: le *Storie di San Matteo* per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi.

Con le tele della cappella Contarelli, commissionate nel 1599 grazie alla mediazione del cardinale Del Monte ed esposte al pubblico nel 1600, si compie il passaggio definitivo dal genere comico-didascalico a quello tragico- storico.

L' evento sacro è calato nel presente in nome del valore della storia. Caravaggio crea una teatralità a scena fissa, coglie l'estremo istante del dramma per raggiungere il punto di massima tensione, di massima energia emozionale. In questa specie di “rappresentazione” teatrale, la luce ha un ruolo fondamentale, e assume il valore simbolico della rivelazione. Caravaggio costruiva una specie di camera oscura dove penetrava una piccola luce dall'alto, non dispersa, in modo da “rendere con forza e veemenza il chiaro e le ombre”, in essa egli ritraeva le persone convocate a svolgere la loro parte, conservando tutta la loro fisicità.

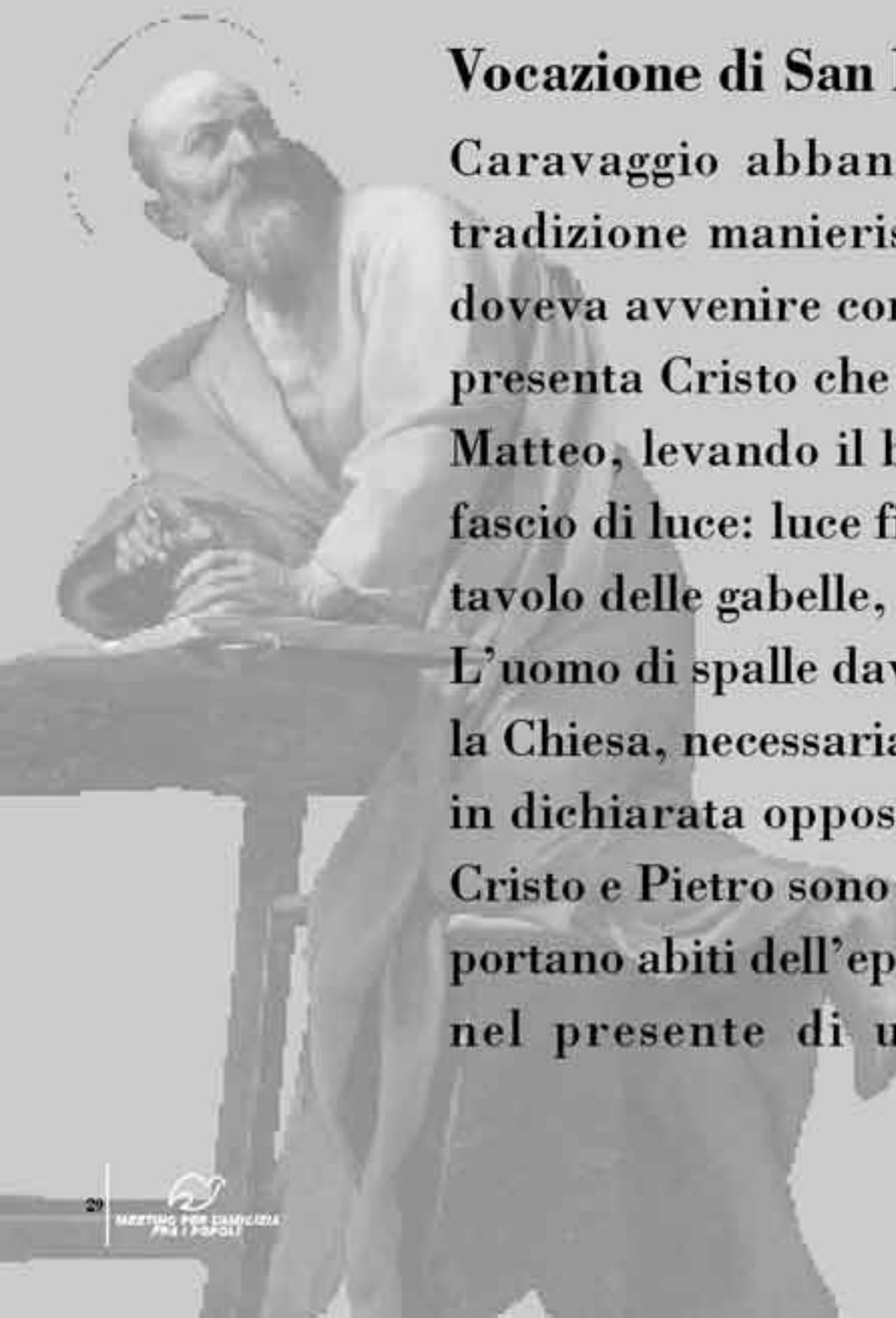
Caravaggio dà forma ad una rappresentazione tragica a scena fissa in pittura, fermando la verità della storia nell'istante presente, *hic et nunc*, evocando fatti del passato come sempre attuali, portando all'estremo la tensione, nel punto supremamente tragico del loro svolgersi.



VOCAZIONE DI SAN MATTEO
Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi

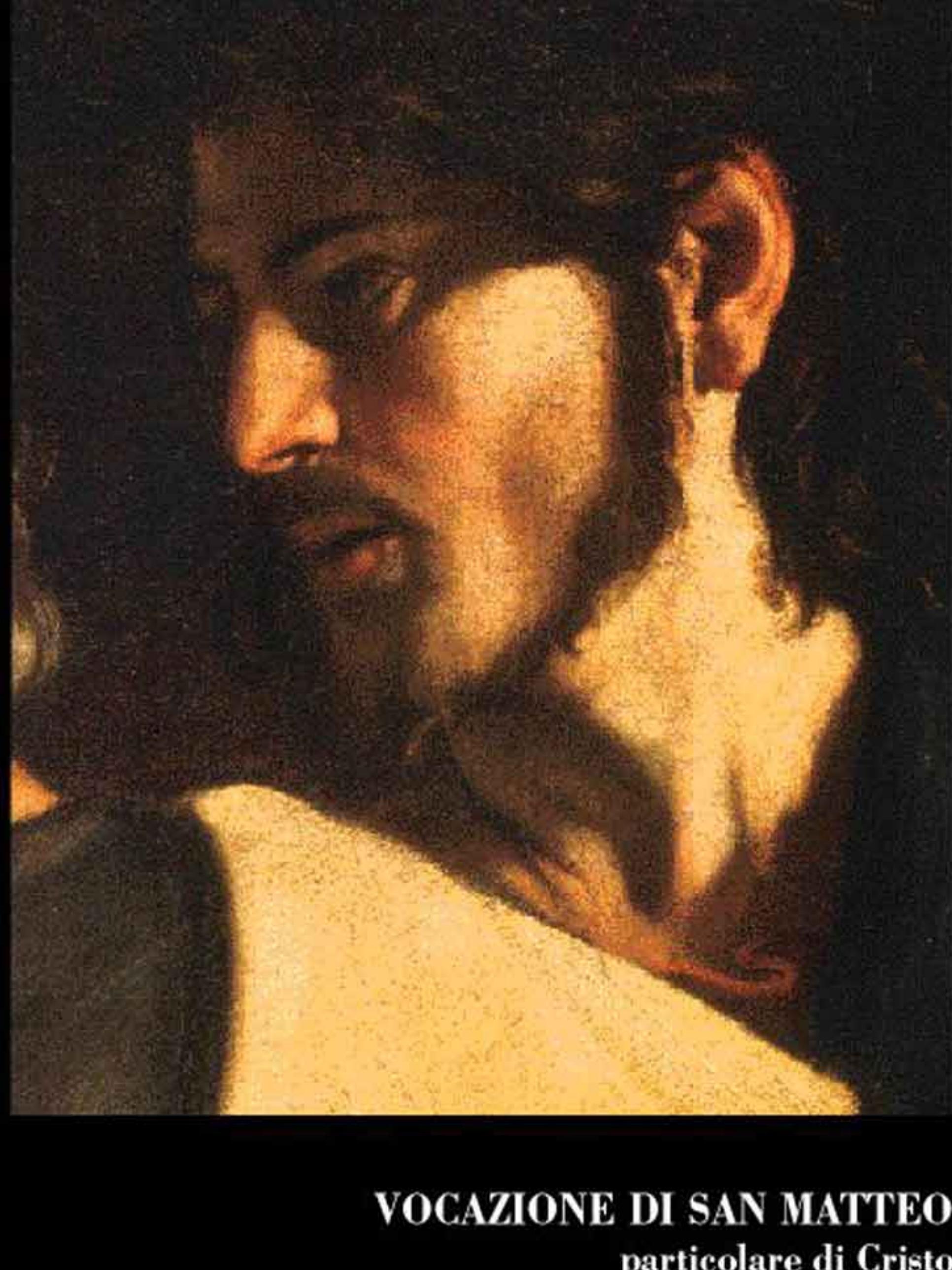
Vocazione di San Matteo

Caravaggio abbandona lo schema scenografico di tradizione manierista secondo cui l'arrivo di Cristo doveva avvenire con solennità quasi preannunciata, e presenta Cristo che irrompe nella storia e nella vita di Matteo, levando il braccio verso di lui, parallelo a un fascio di luce: luce fisica e luce della Grazia. Matteo, al tavolo delle gabelle, reagisce puntandosi il dito al petto. L'uomo di spalle davanti a Cristo è Pietro; rappresenta la Chiesa, necessaria mediatrice tra la Grazia e l'uomo, in dichiarata opposizione alle diffuse tesi protestanti. Cristo e Pietro sono abbigliati all'antica mentre gli altri portano abiti dell'epoca: segno ulteriore della continuità nel presente di un fatto accaduto nel passato.





VOCAZIONE DI SAN MATTEO
particolare di Matteo



VOCAZIONE DI SAN MATTEO
particolare di Cristo

Vocazione di San Matteo particolare di Matteo

Marzio Milesi, poeta e amico del pittore, sottolineava nei suoi versi come l'apparizione di Cristo "sgombra e rischiara" la mente di Matteo "ch'ingorda e cieca si stava al mondo in duri lacci avvolta".

Vocazione di San Matteo particolare di Cristo

La fermezza dello sguardo di Cristo e l'energia che accompagna il gesto della destra tesa, parallelo a un fascio di luce, suggeriscono tutta la perentorietà della chiamata a nuova vita di Matteo.



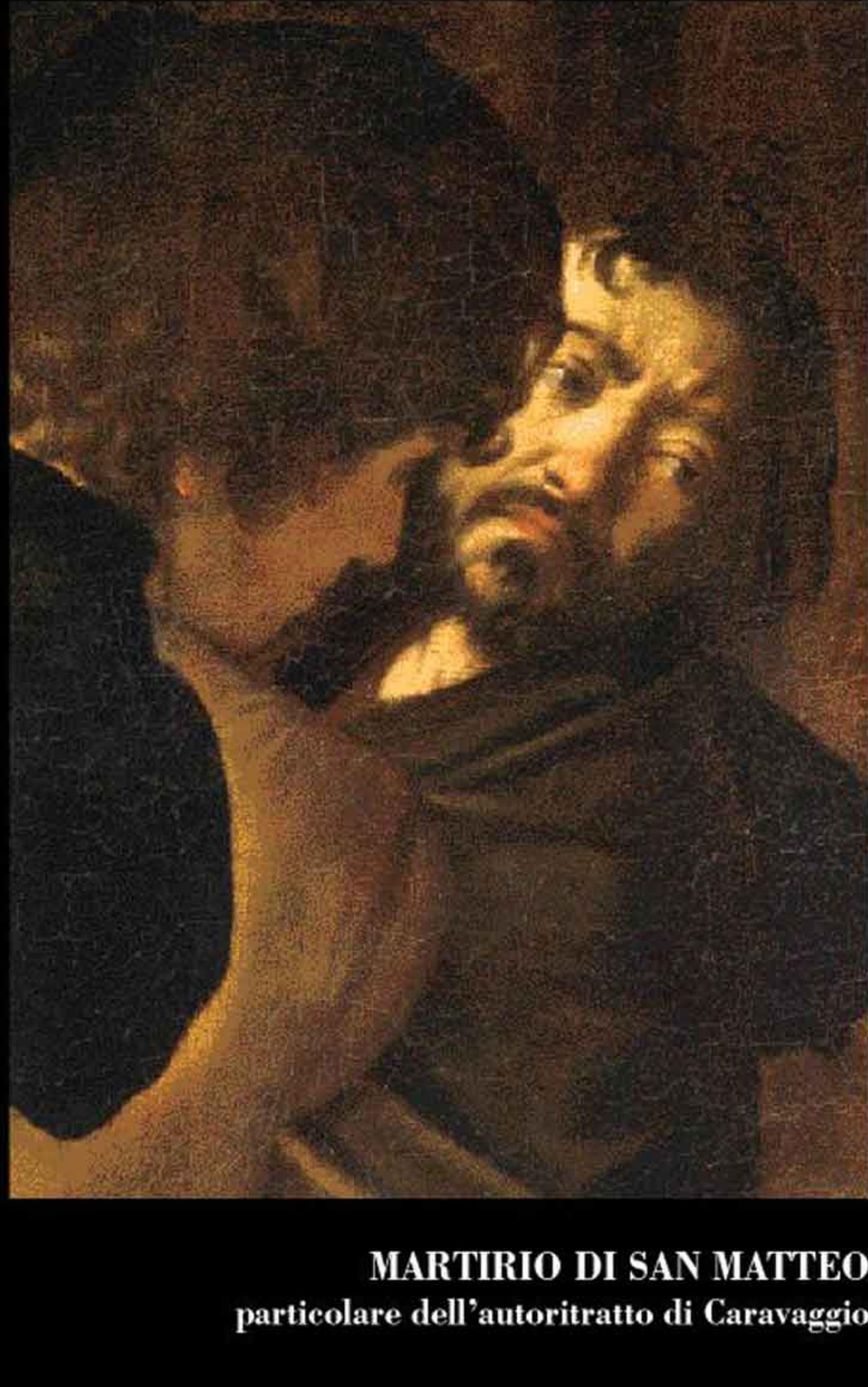
MARTIRIO DI SAN MATTEO
Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi

Martirio di San Matteo

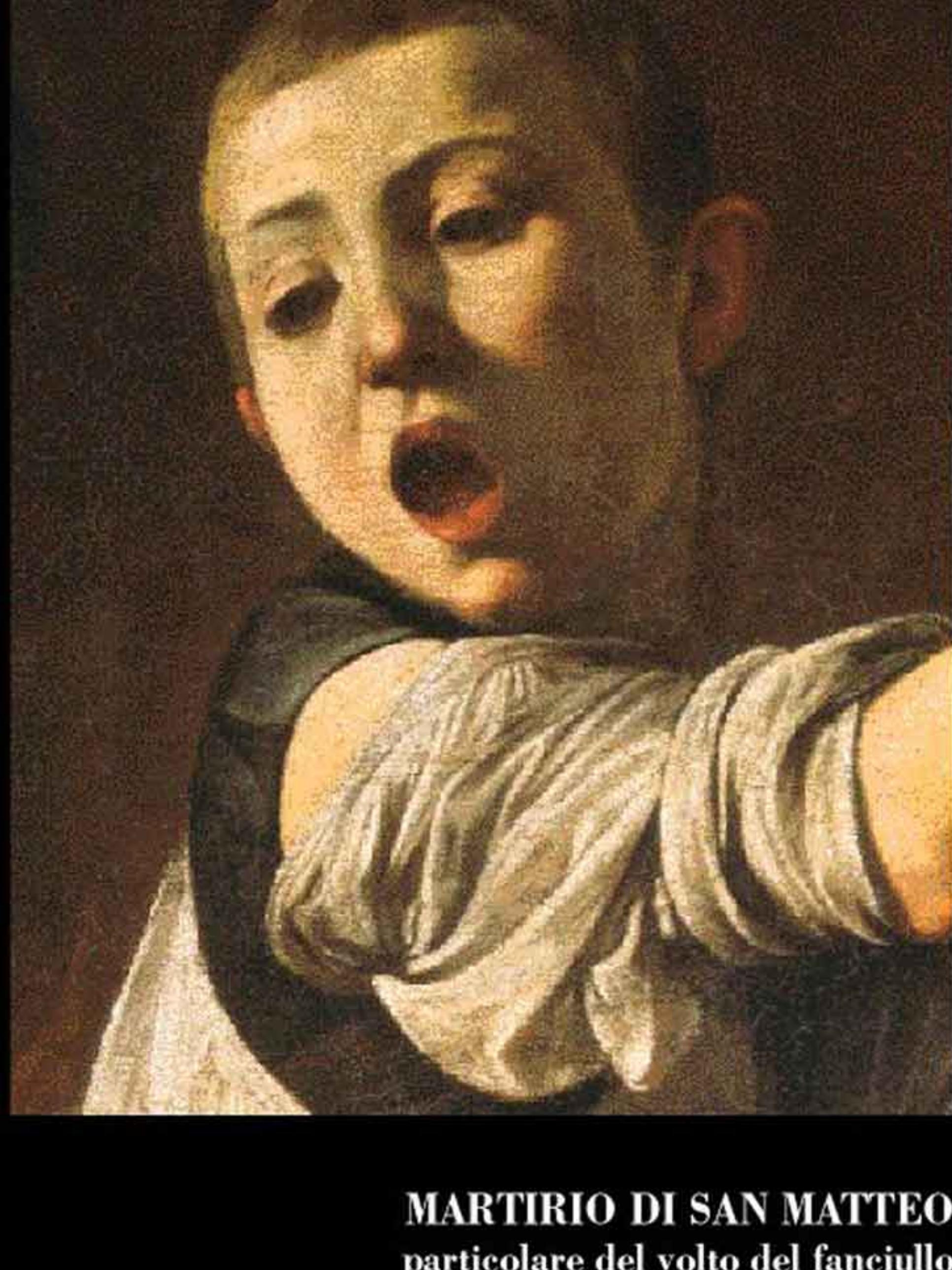
La tragicità del martirio è oggettivata da una narrazione quasi cronachistica.

L'episodio si riconnette al battesimo che Matteo stava impartendo e per il quale venne fatto uccidere: i neofiti, in primo piano, sono gli unici a non condividere il trasalimento generale di cui il santo a terra è l'epicentro, quasi una forza centrifuga che sospinge i presenti in direzioni opposte.

Un angelo, fortemente scorciato, porge al santo la palma del martirio, quale certezza che tutto sta accadendo *ad maiorem Dei gloriam*.



MARTIRIO DI SAN MATTEO
particolare dell'autoritratto di Caravaggio



MARTIRIO DI SAN MATTEO
particolare del volto del fanciullo

Martirio di San Matteo particolare dell'autoritratto di Caravaggio

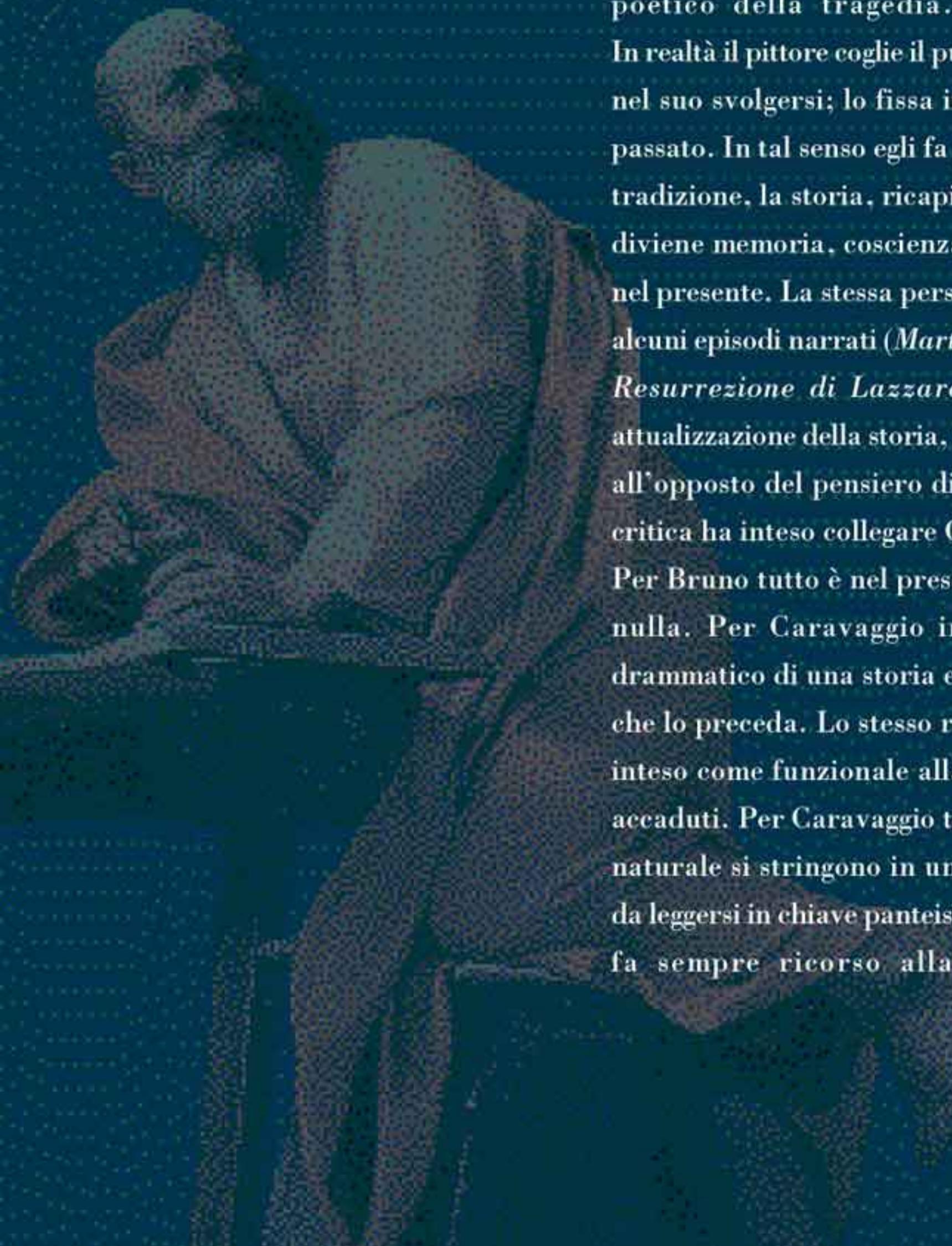
Tra lo sgomento della folla, ben evidenziato dall'espressione trasalita del fanciullo (part.), si affaccia il volto attento del pittore, rivelando una forza di immedesimazione che lo porterà a ritrarsi sovente nelle scene di più alto tenore religioso e drammatico, quasi egli volesse essere partecipe ai fatti narrati.

Martirio di San Matteo particolare del volto del fanciullo

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

IL CONCETTO DI STORIA



Una delle accuse mosse a Caravaggio era quella di fare una pittura senza “azione”, cioè senza storia. Secondo G.C.Argan l’arte del Caravaggio è “troppo tragica per rientrare nel canone poetico della tragedia. È un tragico senza storia”. In realtà il pittore coglie il punto di massima tensione dell’azione nel suo svolgersi; lo fissa in un fotogramma che concentra il passato. In tal senso egli fa pittura di storia. Essendo ligio alla tradizione, la storia, ricapitolata nel presente, “hic et nunc”, diviene memoria, coscienza attualizzata di un fatto che dura nel presente. La stessa personale partecipazione del pittore ad alcuni episodi narrati (*Martirio di S. Matteo*, *Cattura di Cristo*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Sant’Orsola*) va intesa come attualizzazione della storia, specie di quella sacra. Siamo quindi all’opposto del pensiero di Giordano Bruno, col quale certa critica ha inteso collegare Caravaggio.

Per Bruno tutto è nel presente, ma “l’istante” è strappato al nulla. Per Caravaggio invece, l’istante segna il vertice drammatico di una storia e non può sussistere senza una fase che lo preceda. Lo stesso realismo della rappresentazione va inteso come funzionale alla testimonianza di fatti realmente accaduti. Per Caravaggio trascendente e quotidiano, divino e naturale si stringono in una inscindibile unità; ma ciò non è da leggersi in chiave panteista, né bruniana, in quanto il pittore fa sempre ricorso alla presenza carnale di Cristo.

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

ROMA - CHIESA DI SANTA MARIA DEL POPOLO

CAPPELLA CERASI

1600

Caravaggio riceve la commissione di due quadri per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo: la *Conversione di Saulo* e *Crocifissione di San Pietro*

1601

Considerato ormai il massimo pittore a Roma si trasferisce nel palazzo del marchese Gerolamo Mattei per il quale dipinge la *Cena in Emmaus* di Londra, il *San Giovannino* (1602) la *Cattura di Cristo nell'orto* di Dublino. Laerzio Cherubini gli commissiona la *Morte della Vergine*.

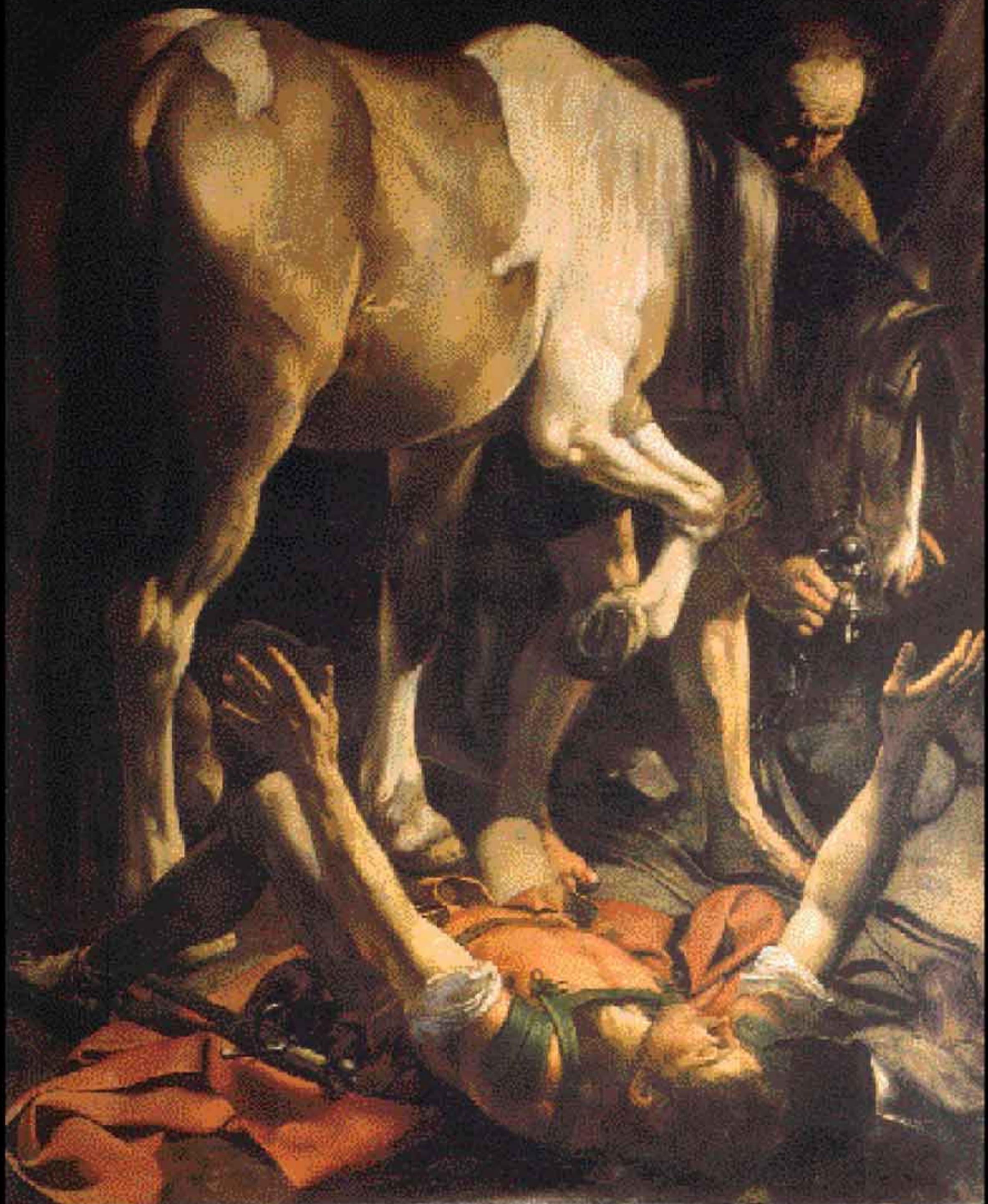
1602

Esegue la seconda versione della tela con *S. Matteo e l'angelo* per la Cappella Contarelli. Per gli oratoriani di S. Filippo Neri compie la *Deposizione*.

Commissionate da Tiberio Cerasi, tesoriere di papa Clemente VIII, la *Conversione di Saulo* e la *Crocifissione di S. Pietro* affrontano il tema della Grazia salvifica, il cui vertice concettuale culmina nell' *Assunzione della Vergine* dipinta da Annibale Carracci nella pala centrale.

La sensibilità profonda di Caravaggio per la bellezza classica, dovuta alla vicinanza ad Annibale Carracci e ad una conoscenza matura dei modelli antichi, determina uno stile formalmente perfetto. Caravaggio è classico nel plasticismo dei volumi sbalzati con illusionistico effetto tridimensionale; nell'equilibrio cromatico; nel dominio dei sentimenti da parte dei personaggi, coscienti di vivere un istante che sfiderà per sempre lo scorrere del tempo; nell'affermazione di una bellezza che comunica un ideale più grande della bellezza incarnato nella storia dell'uomo; infine nello stesso naturalismo.

Ed è proprio nell'ineguagliabile capacità di coniugare in una unità spirituale e formale il realismo del Nord con i canoni della bellezza appresi a Roma che consiste l'eccezionalità della sua creazione.

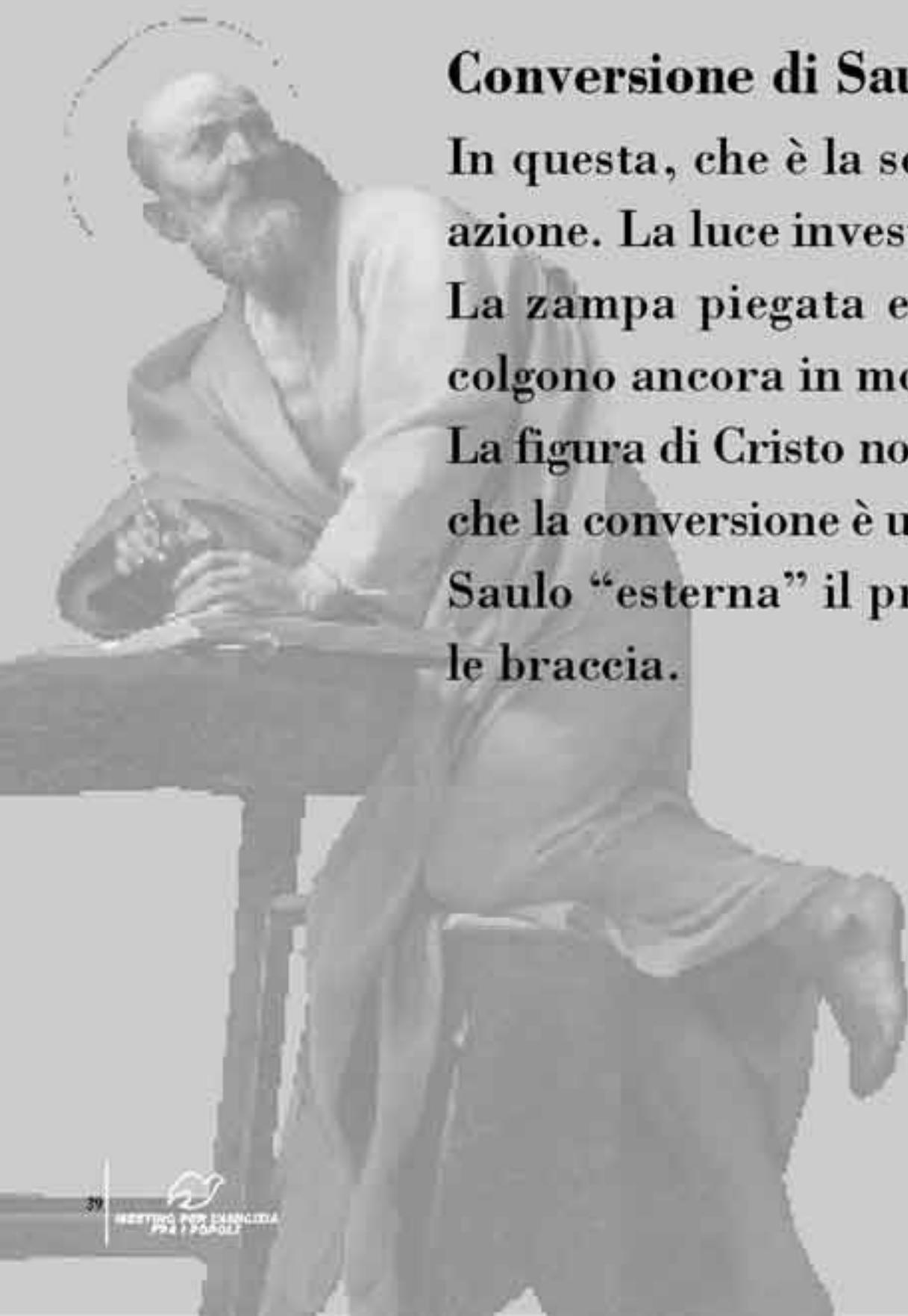


CONVERSIONE DI SAULO

Roma, Santa Maria del Popolo

Conversione di Saulo

In questa, che è la seconda versione del tema, non c'è azione. La luce investe cavallo e cavaliere disarcionato. La zampa piegata e la bava sul muso del cavallo lo colgono ancora in moto, un attimo prima di arrestarsi. La figura di Cristo non è rappresentata; ciò non significa che la conversione è un fatto puramente interiore, poichè Saulo "esterna" il proprio abbandono a Dio, aprendo le braccia.





MARTIRIO DI SAN PIETRO
Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo

EX UMBRIS IN VERITATEM

Martirio di San Pietro

La centralità della figura di Pietro viene a costituire il perno dell'azione descritta, definendone, con la torsione del busto, la scansione dinamica.

I tre carnefici sono colti nel loro sforzo di innalzare la croce in un impeto crescente.

Lo spettatore è come fatto partecipe di questo moto.

EX UMBRIS IN VERITATEM
CARAVAGGIO





MARTIRIO DI SAN PIETRO

particolari

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

LA TECNICA

Caravaggio "non traccia un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo". In questa affermazione del pittore fiammingo Karel Van Mander, suo contemporaneo, è condensata la descrizione di quella che è la tecnica pittorica rivoluzionaria del Merisi: egli dipinge infatti, direttamente osservando i modelli, sostituendo con persone vive i manichini in uso nel Cinquecento, e senza i disegni preparatori, servendosi di incisioni o abbozzi preliminari.

Tracciate con il manico del pennello, le incisioni servono "per fissare certi rapporti di distanza tra le masse principali, in modo da poter riservare ad ogni seduta la giusta posa dei modelli" (R. Longhi). Gli abbozzi invece, sono eseguiti con pennellate rapide, come una specie di "disegno a colore", così da fissare "i punti cardinali dell'impianto compositivo sommariamente, (...) direttamente sulla mestica, prima della stesura finale del dipinto, in sostituzione del disegno preparatorio." (T. M. Schneider). Oltre a ciò, egli sconvolge anche i principi dell'illuminazione diretta che tutto evidenzia, e ne inventa un'altra, in cui l'elemento primario della luce assume il valore simbolico della rivelazione: una luce artificiale utilizzata per produrre effetti realistici.

Caravaggio cioè crea un contrappunto tra zone letteralmente investite dalla luce e zone assolutamente in ombra: in questo stacco violento si condensa il "grumo drammatico della realtà più complessa (...). E la storia dei fatti sacri, di cui allora si impadroniva, gli appariva cioè un seguito di drammi brevi e risolutivi, la cui punta non può indugiarsi sulla durata sentimentale della trasparenza" (R. Longhi).

Siccome egli "la natura copia dipingendo", per non creare questi contrappunti a suo arbitrio, ma trarli direttamente dalla realtà, giunge ad escogitare uno stratagemma veramente straordinario. Così infatti il Mancini descriveva lo studio del pittore: "un lume unito che venga dall'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza con le pareti colorite di nero che così avendo i chiari e l'ombra molto chiare e molto oscure, vengano a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale nè fatto nè pensato da altro secolo o pittori più antichi (...)" Per ottenere "la semplice imitazione della natura della vita, (...) si teneva davanti agli occhi, nella sua camera, l'oggetto che intendeva raffigurare, finché fosse in grado di ricrearlo fedelmente nella sua opera: e per riuscire a esprimere in modo completo il rilievo e lo stacco naturale aveva cura di servirsi di locali a volta scuri o di altre stanze senza lume che ricevevano una piccola luce dall'alto, in modo che questa tale luce non venisse dispersa da altre correnti luminose e che le ombre risultassero più vigorose, al fine di ottenere un rilievo più forte" (Sandrart).

Infine, espediente escogitato a sostegno del valore della continuità storica, il Merisi porta in scena personaggi abbigliati con costumi antichi mescolati ad altri che invece indossano abiti contemporanei, riuscendo così a fondere sempre più il divino e l'umano, l'umano e il divino, anche a discapito della legge codificata di un decoro idealizzato.





CENA IN EMMAUS
Londra, National Gallery

Cena in Emmaus

In questa prima versione del tema i discepoli riconoscono Cristo risorto nel momento in cui benedice il pane. La mano di Cristo benedicente scandisce lo spazio prospetticamente.

Questo moto emergente viene poi concretizzato nel gesto dei discepoli che esprimono, in modi diversi, ma altrettanto violenti, il medesimo sentimento di stupore.

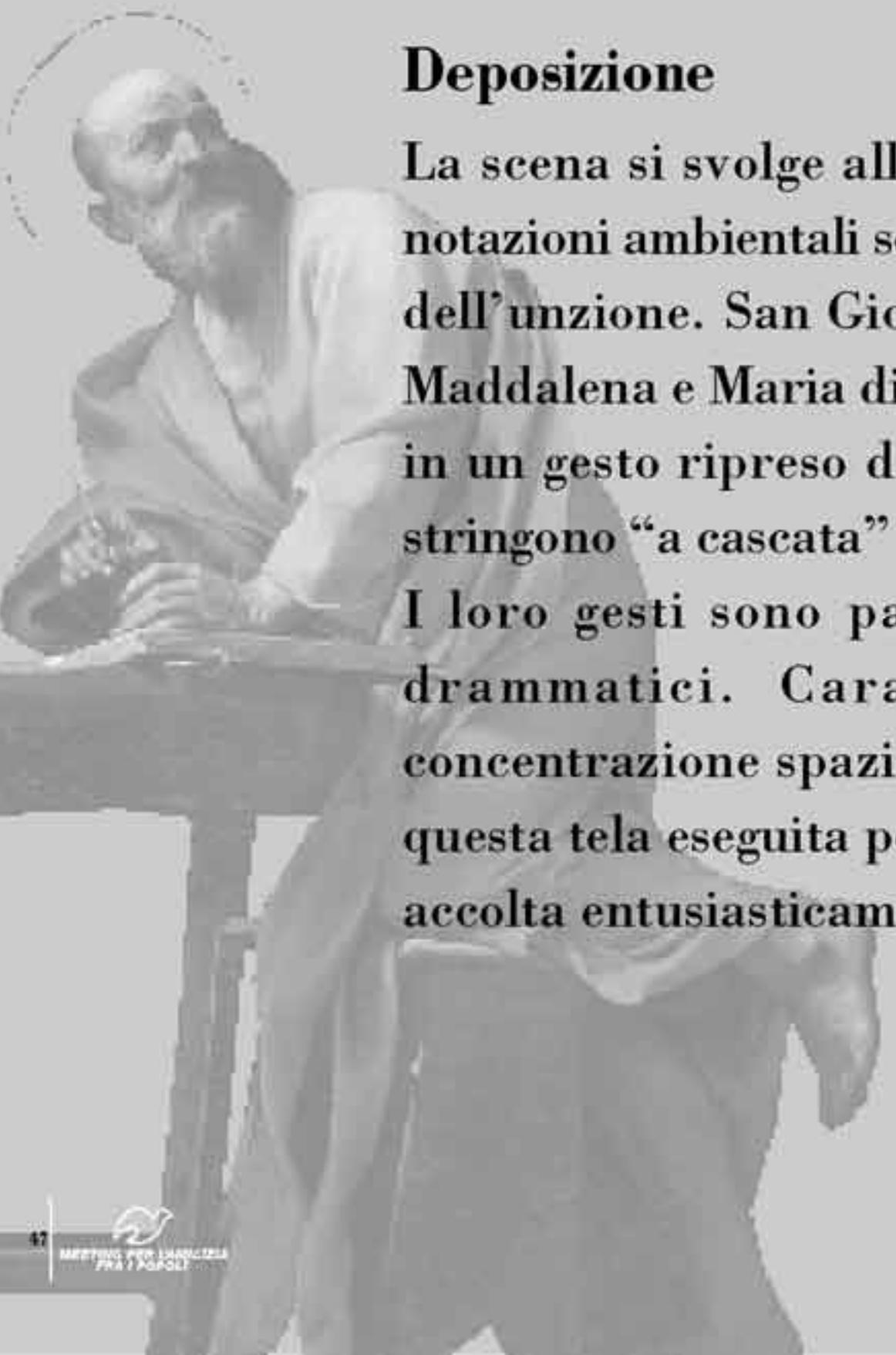




DEPOSIZIONE

Roma, Pinacoteca Vaticana

Deposizione



La scena si svolge all'esterno del sepolcro, ma le sole notazioni ambientali sono le pietre, le piantine e la pietra dell'unzione. San Giovanni e Nicodemo, la Vergine, la Maddalena e Maria di Cleofa, con le braccia spalancate in un gesto ripreso da un sarcofago paleocristiano, si stringono “a cascata” attorno al corpo eanguie di Cristo. I loro gesti sono pacati e monumentali, solenni e drammatici. Caravaggio tocca l'apice della concentrazione spaziale, luministica ed emozionale in questa tela eseguita per Santa Maria Nuova, che venne accolta entusiasticamente dal pubblico.