



CARAVAGGIO
Crucifixione di San Pietro, 1601 CIRCA
ROMA, SANTA MARIA DEL POPOLO

CARAVAGGIO:

UNA PRESENZA ECCEZIONALE TRA GLI ARTISTI DEL GIUBILEO



Le vicende che portarono al definitivo incarico conferito al Caravaggio di eseguire due dipinti su tela, raffiguranti *Storie di San Matteo*, nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, sono gremite di inadempienze e di ritardi, a partire dal 1565. Senza ripercorrerle in dettaglio, arriviamo al 23 luglio del 1599, quando viene stipulato un contratto fra gli eredi dell'esecutore testamentario del cardinale Contarelli (morto nel 1585) Virgilio Crescenzi e la Congregazione di San Luigi per l'esecuzione dei due quadri laterali da affidarsi al Caravaggio, mentre il terzo, quello con *San Matteo e l'angelo*, posto al centro, venne commissionato nel 1602.

Caravaggio consegnò le due tele laterali con qualche mese di ritardo, a causa delle difficoltà, da lui stesso riscontrate, nell'elaborazione dei due complessi dipinti.

Il pittore si trovava per la prima volta alle prese con quadri così affollati e di soggetto storico; inoltre i temi erano da svolgersi alla luce di un impeto drammatico e con un numero di figure sino ad allora mai sperimentati.

La *Vocazione* e il *Martirio di San Matteo* vennero collocati sulle pareti della cappella proprio nel 1600, come opere del Giubileo, pertanto furono oggetto di particolare attenzione.

Benché la fama del Caravaggio fosse già ampiamente diffusa, di lui tuttavia non si conosceva ancora nulla di pubblico, avendo sino ad allora lavorato solo per privati, e specialmente per il cardinal Del Monte, tramite il quale aveva ottenuto, con ogni probabilità, l'importante commissione delle tele di San Luigi dei Francesi. Nonostante i gusti eccentrici, il cardinal Del Monte era uno dei prelati più ortodossi della Curia romana, vicino a Filippo Neri e soprattutto al cardinale Federico Borromeo.

Facendo il nome del Caravaggio, il Del Monte aveva giocato d'azzardo, perché un'interpretazione così intensamente realistica dei temi sacri, com'era quella del Caravaggio, rappre-

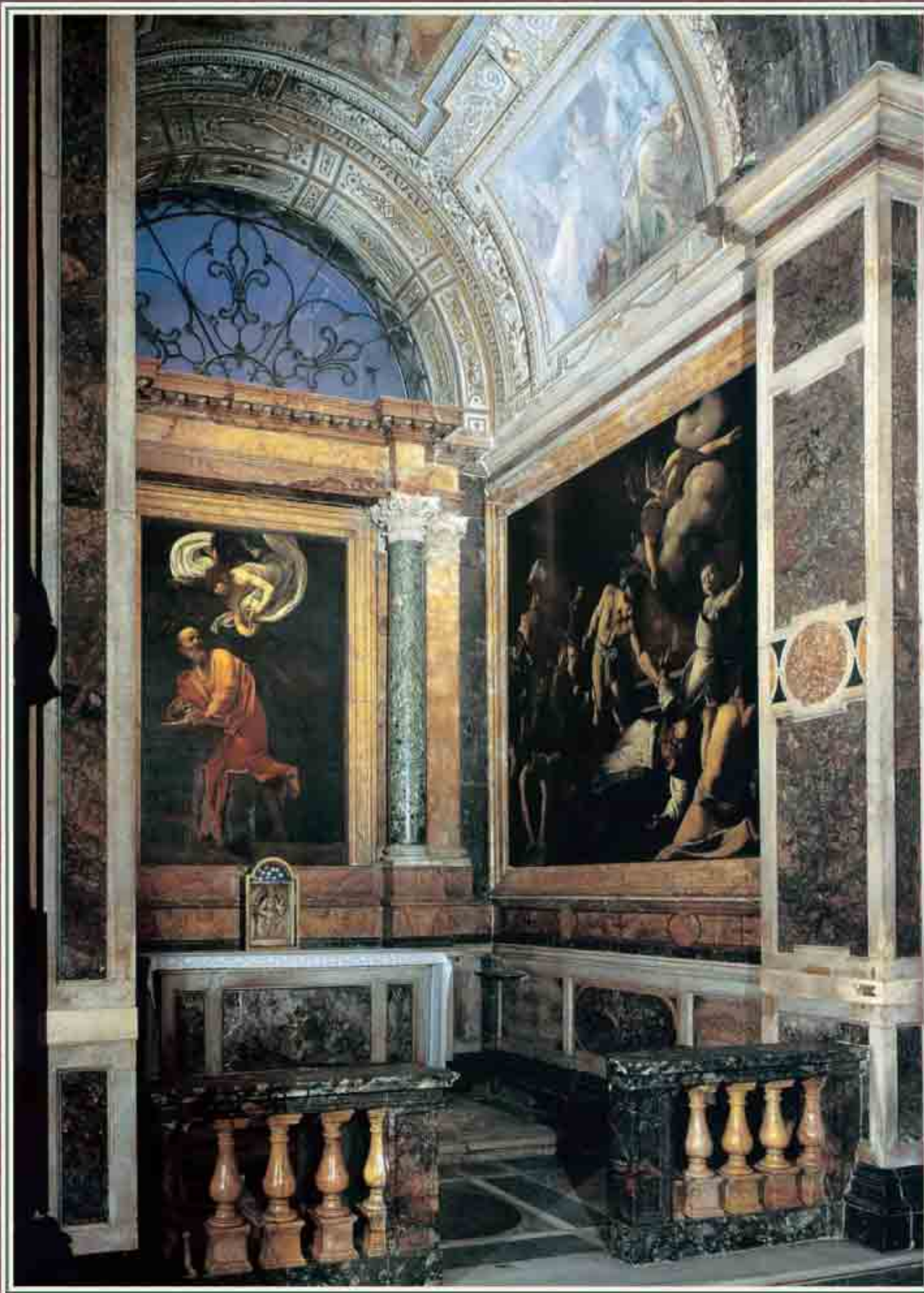


CARAVAGGIO, *Martirio di San Matteo*, PARTICOLARE
ROMA, SAN LUIGI DEI FRANCESEI

sentava una novità. La radicalità con cui il pittore lombardo entrava nella verità storica dei fatti narrati, unificando, in una visione di forte impatto emozionale la realtà umana e l'ispirazione divina, era qualcosa di insolito, e non a tutti simile combinazione risultava accettabile, poiché sembrava annullare ogni distanza fra divino e umano.

I quadri incontrarono un enorme successo, motivo per cui al Caravaggio venne ordinato anche il *San Matteo e l'angelo* sopra l'altare.





VEDUTA DELLA CAPPELLA CONTARELLI
ROMA, SAN LUIGI DEI FRANCESI

VOCAZIONE DI SAN MATTEO

E QUASI CERTO CHE IL CARAVAGGIO ABBA INIZIATO I LAVORI IN SAN LUIGI DEI FRANCESI CON LA SCENA DEL MARTIRIO DI SAN MATTEO, ABOZZANDOLO DAPPRIMA CON FIGURE PICCOLE, E CHE VI SIA TORNATO A CONCLUDERLO CON FIGURE IN SCALA PIÙ GRANDE, DOPO AVER REALIZZATO L'EPISODIO DELLA VOCAZIONE. DEI DUE EPISODI, INFATTI, IL MARTIRIO È PIÙ DENSO, MENTRE NELLA *Vocazione di San Matteo* PERCEPIAMO UN RESPIRO PIÙ AMPIO, DOVUTO ALLA DISPOSIZIONE MENO GREMITA DELLE FIGURE.

CARAVAGGIO DOVETTE INTERPRETARE I SOGGETTI NEL RISPETTO DEI DETTAGLI CHE COMPARIANO NEL CONTRATTO DEL 1591, STIPULATO CON IL CAVALIER D'ARPINO DALL'ESECUTORE TESTAMENTARIO DEL CONTARELLI.

NELLA *Vocazione* VEDIAMO LEVI D'ALFEO (POI CHIAMATO MATTEO) SEDUTO AL TAVOLO DELLE GABELLE, SUL QUALE SONO POSTI REGISTRI E DENARO. LE PERSONE ACCANTO A LUI STANNO CONTANDO I SOLDI, MA NON È DEL TUTTO CHIARO SE CIÒ SIA ACCADENDO IN UN INTERNO, COME È PROBABILE, O ALL'ESTERNO.

CRISTO FA IRRUZIONE ALL'IMPROVVISI, CONTRO LE CONSUETUDINI ICONOGRAFICHE CHE PREVEDEVANO UNA NETTA RIPARTIZIONE TEMPORALE TRA IL MOMENTO DELLA SUA COMPARSA E QUELLO DELLA CHIAMATA.

I PERSONAGGI INDOSSANO ABITI DI FOGGIA DIVERSA: MATTEO E I GABELLIERI PORTANO COSTUMI MODERNI, MENTRE CRISTO E SAN

PIETRO, RIVOLTO DI SPALLE, SONO ABBIGLIATI ALLA ROMANA. È UN ELEMENTO A CONFERMA DELLA VOLONTÀ DI CARAVAGGIO DI DARE FORZA VISIBILE ALLA CONTEMPORANEITÀ DEI FATTI NARRATI.

LA FIGURA DI SAN PIETRO, PERSONIFICAZIONE DELLA CHIESA, VENNE AGGIUNTA ALLA FINE, LO SI CAPISCE PERCHÈ È REALIZZATA CON UN PLASTICISMO CHE NON TROVIAMO IN ALTRE PARTI DEL DIPINTO. QUESTA SIGNIFICATIVA INTEGRAZIONE VIENE SPIEGATA SULLA BASE DI MOTIVAZIONI DIVERSE. PER TALUNI SI TRATTEREBBE DI UNA SEMPLICE RAGIONE DI EQUILIBRIO COMPOSITIVO; PER ALTRI DI UNA IMPOSIZIONE DALL'ALTO, DETERMINATA DALLA PREMURA DI EVIDENZIARE COME LA CHIESA FACCIA DA TRAMITE FRA LA DIVINITÀ DI CRISTO E L'UMANITÀ DI MATTEO, ANNULLANDO L'EFFETTO DELLA FOLGORAZIONE DIRETTA. L'EVIDENZA CON CUI IL CARAVAGGIO HA VOLUTO SOTTOLINEARE IL PARALLELISMO TRA IL RAGGIO DI LUCE CHE, PENETRANDO DA UNA FONTE A DESTRA, COLPISCE MATTEO, E IL BRACCIO DI CRISTO, DÀ RAGIONE A CHI SOSTIENE CHE IL TEMA FONDAMENTALE SVOLTO NELLA CAPPELLA CONTARELLI SIA QUELLO DELLA GRAZIA E DELLA SALVAZIONE.

CIÒ CHE RISULTA INDISCUTIBILE È L'INTENTO DEL CARAVAGGIO DI AFFERMARE COME LA STORIA EVANGELICA E QUANTO È NARRATO NEL VANGELO NON APPARTENGANO AL PASSATO E ANCHE L'IMPETO REALISTICO CHE INVESTÈ OGNI FIGURA E OGNI COSA È INTESO PER COINVOLGERE NELL'AZIONE L'OSSERVATORE, FACENDOLO DIVENTARE, A SUA VOLTA, PROTAGONISTA DI QUEL FATTO.





CARAVAGGIO, *Vocazione di San Matteo*, 1599-1600 - ROMA, SAN LUIGI DEI FRANCESI



IL MARTIRIO DI SAN MATTEO

V

È NARRATO L'EPISODIO DEL MARTIRIO DI SAN MATTEO COME TRAMANDATO DALLA LEGENDA AUREA E DEGLI ACTA SANCTORUM. IL SANTO FU UCCISO DI SPADA, MENTRE STAVA IMPARTENDO IL BATTESIMO, SU ORDINE DI HIRTACUS PERCHÉ AVEVA TENTATO DI OSTACOLARE LE SUE MIRE RIVOLTE A IFIGENIA CHE AVEVA FATTO VOTO DI CASTITÀ CRISTIANA.

CARAVAGGIO SEGUE CON ATTENZIONE I DETTAGLI PRESCRITTI NEL CONTRATTO E RAFFIGURA I FATTI, FERMANDO IN UN FOTOGRAMMA L'ACME DRAMMATICO DELL'AZIONE. A OGNUNO DEI PRESENTI È AFFIDATA UNA PARTE, COME NELLO SVOLGERSI DI UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE.

IN QUESTA "CATASTROFE SACRA" VEDIAMO IL SANTO RIVERSO E IN POSIZIONE CENTRALE; SU DI LUI SI ACCANISCE L'UCCISORE E NELLE BRACCIA APERTE DI MATTEO SI LEGGE UN RIMANDO CONCETTUALE ALLA MORTE DI CRISTO IN CROCE.

TUTTO AVVIENE ALL'INTERNO DI UN TEMPIO, E PIÙ PROPRIAMENTE AI BORDI DI UN AMPIO FONTE BATTESIMALE, DOVE QUELLI CHE VOLGONO LE SPALLE SONO I NEOFITI, CHE APPARENTEMENTE NON SONO PRESI NEL VORTICE DEGLI EVENTI, BENSÌ MANTENGONO UNA CERTA CALMA.

PER LA RELIGIONE CRISTIANA IL SACRAMENTO DEL BATTESIMO FA

NASCERE A NUOVA VITA, COSÌ CHE MESSO A FIANCO DI UN MARTIRIO È COME SE VOLESSE EVIDENZIARE CHE LA VITA DEL MARTIRE TRAPASSA NELLA NUOVA VITA DEL NEOFITA.

FRA LE FIGURE DI SECONDO PIANO VE N' È UNA NELLO SFONDO A SINISTRA IL CUI VOLTO È ILLUMINATO CON PARTICOLARE INTENSITÀ. PER CONFRONTI CON ALTRI QUADRI, ANTERIORI O SUCCESSIVI A QUESTO, SI PUÒ CON SICUREZZA AFFERMARE CHE SI TRATTI DI UN AUTORITRATTO DEL CARAVAGGIO, IL QUALE VUOLE ESSERE PRESENTE AI FATTI NARRATI, CIÒ PER CONFERIRE MAGGIORE SOSTANZA ALLA CONTINUITÀ DELLA STORIA, E ANCHE PER DIMOSTRARE, CON UNO SGUARDO PIENO DI CURIOSITÀ, L'ATTENZIONE DI UN TESTIMONE OCULARE.

DA GRANDE REGISTA, IL CARAVAGGIO STUDIA LE LUCI IN MODO CHE VADANO A COLPIRE PUNTI NEVRALGICI: IL SANTO, IL CARNEFICE, I NEOFITE QUANTI POSSANO ACCRESCERE L'EFFETTO DRAMMATICO. SONO LUCI INNATURALI, STUDIATE MEDIANTE L'USO DI TORCE E DI RIFLESSI, COME SE IL PITTORE MUOVESSE UN RIFLETTORE SU UN PALCOSCENICO.

LE FIGURE SONO RITRATTE DAL VIVO E SENZA PASSARE ATTRAVERSO DISEGNI PREPARATORI. TUTTO ACCADE CONTEMPORANEAMENTE, IN UN CONCENTRARSÌ DI ISTANTANEE. TUTTO CONCORRE A ESALTARE IL "SENSO SACRALE DEL MARTIRIO".



CORREZIONI E PENTIMENTI IN CORSO D'OPERA



CARAVAGGIO,
Martirio di San Matteo, 1599-1600
SAN LUIGI DEI FRANCESI

Martirio di San Matteo
RADIOGRAFIA



I tracciato in bianco evidenzia alcune figure oggi visibili solo tramite radiografia. Sono "correzioni" di mano di Caravaggio, eseguite in corso d'opera e volute nella lunga elaborazione del tema del Martirio di S. Matteo. Caravaggio ha eliminato le figure che riteneva troppo accademiche e poco realistiche, che avrebbero ridotto l'effetto drammatico della scena.

SAN MATTEO SENZA E CON DECORO



San Matteo e l'angelo, 1602
ROMA, SAN LUIGI DEI FRANCESI



La prima versione del San Matteo con l'angelo (distrutta durante la guerra) venne rifiutata perché priva di "decoro". San Matteo appariva come un vecchio analfabeta, stupito dalle lettere scritte in ebraico, con le gambe accavallate e i piedi sporchi.

Nella seconda versione San Matteo ha una dignità e una monumentalità classica, mentre l'angelo, che sta enumerando la genealogia di Cristo, è a debita distanza da Matteo.



San Matteo e l'angelo
PRIMA VERSIONE (DISTRUTTO)
GIÀ A BERLINO, K. FRIEDRICH MUSEUM



LINEE PARALLELE : IL REALISMO DI CARAVAGGIO E L'IDEALE CLASSICO DI RAFFAELLO



ulla scena romana, oltre all'astro di Caravaggio, sfilano alcuni artisti che si rifanno a esempi e a tipologie raffaelleschi, animati da una specie di devozione. Abbiamo detto del Cavalier d'Arpino, ma non possiamo dimenticare Scipione da Gaeta, Giovanni e Cherubino Alberti, Tommaso Laureti, attivi nel campo della grande decorazione ad affresco in Vaticano e nella sala dei Capitani in Campidoglio, e lo scultore lombardo Stefano Maderno.

Il gruppo dei tardi seguaci di Raffaello diviene più folto quando giungono a Roma i bolognesi con Guido Reni in testa, già presente nel 1601. Saranno loro a innalzare il vessillo del ritorno al classicismo nei decenni a seguire, stabilendo il primato dell'ideale classico, almeno sino agli anni Trenta del Seicento, in parallelo con l'affermarsi sempre più deciso del barocco e del realismo di matrice caravaggesca.

La ragione del revival del mito tardo-cinquecentesco di Raffaello si può forse identi-

care nella ricerca di un equilibrio e di una semplificazione del linguaggio che non è soltanto formale, ma è anche per così dire "morale", da contrapporre alle aberrazioni o quantomeno al linguaggio astruso dell'estremo Manierismo.

Ma il ritorno a Raffaello va inteso anche alla luce di una generale rivalutazione del significato delle immagini sacre, contrapposto alla tendenza, maturata in sede protestante, di destituirle della loro funzione comunicativa.

Nessuno quanto Raffaello, neppure il sommo Michelangelo, che nei decenni centrali del Cinquecento aveva subito censure, era stato capace di rappresentare i soggetti sacri esaltandone la bellezza ideale e naturale. La celebrazione dell'ideale di bellezza classica, per la sua inossidabile universalità, non correva il rischio né di invecchiare, né di essere soggetta alle mode.

Ecco perché intorno al 1600 si eleva il "divin Raffaello" e la sua concezione estetica diviene un potente antidoto contro l'aniconicità propugnata in sede protestante.



RAFFAELLO, *Estasi di Santa Cecilia*, 1514 CIRCA
BOLOGNA, GALLERIA NAZIONALE



UN CASO ESEMPLARE DI CRONACA SACRA: IL RITROVAMENTO DEL CORPO INTATTO DI SANTA CECILIA



ra gli estimatori di Raffaello troviamo anche il cardinale Sfondrato, nipote del papa e grande collezionista, nonché fedele seguace del cardinale Baronio. In vista dell'imminente Giubileo del 1600 lo Sfondrato dà inizio

ai lavori di conservazione e abbellimento della basilica romana di cui era titolare: Santa Cecilia in Trastevere.

Dopo il restauro del prezioso ciborio di Arnolfo, intraprende gli scavi sotto l'altare, motivato dalla speranza di ritrovare i resti della santa e dei suoi compagni di martirio.

La costanza dello Sfondrato viene premiata il 20 ottobre 1599, quando dalla terra affiorano due arche di marmo con i corpi dei martiri Cecilia,

Tiburzio, Valeriano e altri. Il rinvenimento del corpo, consacrato dal cardinale Baronio e dallo studioso Antonio Bosio, ha una risonanza enorme in tutta la città. Sono loro a osservare che il corpo di Santa Cecilia è "coperto da un velo di seta oscuro, e sotto tralucevano d'un tenue e fugace splendore le vesti di oro bagnate con tracce del verginal suo sangue". La popolazione accorre senza sosta per pregare e vegliare le sante reliquie fino al 22 novembre, giorno intitolato alla santa, quando con una solenne cerimonia presieduta da papa Clemente VIII, le spoglie vengono riposte sotto l'altare maggiore della basilica trasteverina.

In seguito, il cardinale Sfondrato affida allo scultore Stefano Maderno, allora poco conosciuto e alle prime armi, l'incarico di scolpire una statua che ritragga il corpo di Santa Cecilia.



S. MADERNO, *Santa Cecilia*, 1600
ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA



BREVE STORIA DI UNA MARTIRE PALEOCRISTIANA: SANTA CECILIA

Santa Cecilia, martire romana del II secolo e patrona dei musicisti, era nata in una famiglia patrizia pagana e si era convertita giovanissima al cristianesimo, folgorata dal mistero della Trinità. Venne data in sposa al pagano Valeriano; a lui rivelò la sua fede e il suo impegno alla verginità, sì che Valeriano e suo fratello Tiburzio vollero seguire Cecilia nel battesimo e nelle opere di carità, precedendola di pochi giorni nel martirio. Subito dopo la morte di Valeriano, si accanirono contro Cecilia e tentarono di bruciarne il corpo con i fumi e i vapori bollenti, ma ella ne uscì illesa per la protezione dell'angelo custode. Allora la sottoposero alla decapitazione. Colpita tre volte, ella resistette per tre giorni di agonia, durante i quali venne assistita da una moltitudine di romani, convertendone molti e distribuendo generosamente tutti i propri beni.



S. MADRINO, *Santa Cecilia*, PARTICOLARE



LA SANTA CECILIA: UNA SCULTURA COME UNA RELIQUIA

S

tefano Maderno, che si era formato su modelli classici, scolpisce la statua di Santa Cecilia in meno di un anno, riproducendo l'esatta posizione nella quale il corpo di lei venne trovato.

Cecilia poggia sul fianco destro, le braccia portate in avanti fino a superare con due dita il bordo della lastra d'appoggio. La mano destra si trova dunque in primo piano, rivolta verso il fedele mentre indica il numero tre; con la sinistra indica l'uno. I numeri segnalati si riferiscono ai tre giorni di agonia sofferti da Cecilia, o ai tre colpi che il boia le inferse, ma ricordano anche il Mistero del Dio uno e trino.

L'aspetto più singolare risiede nella posizione del capo che, ruotato verso il suolo e inclinato, non consente di osservare i tratti del volto, ma l'abito, chiuso in alto da due fermagli applicati all'altezza delle spalle, permette la libera visione del collo. È esile e affusolato, esattamente come ci si aspetta da una giovane patrizia romana, e vi si vedono i tre tagli da cui stillano gocce di sangue.

Durante il restauro del 2001 sono state trovate gocce di cera sul capo, cadute dalle candele di



S. MADERNO, *Santa Cecilia*, PARTICOLARI



S. MADERNO, *Santa Cecilia*, PARTICOLARE DELLA TESTA

curiosi che, in passato, hanno tentato di guardare il volto della santa, avvolto nell'ombra della nicchia. Dopo quattrocento anni è stato possibile vederlo durante il restauro. È un volto curato e completo, sebbene destinato a non essere visto. Senza indugiare nella resa minuta, il Maderno si adoperò a definirne tutti i caratteri.

L'insieme della figura è nobile e non ha nulla della terribilità della morte. A molti la martire è parsa addormentata. Maderno interpreta la morte di questa vergine sposa con profonda religiosità; il martirio è concepito come una nuova e più vera vita.

Egli tratteggia un profilo che richiama alla mente l'arte antica. In tal senso è eloquente l'accostamento iconografico con il volto dell'Erinni Ludovisi, ora al Museo Nazionale Romano. Il naso di Cecilia disegna un profilo comunemente detto "greco"; gli occhi grandi e la bocca fine sono chiusi senza provocare alcuna contrazione nel viso, modellato in una espressione piena di dolcezza.



S. MADONNE, Santa Cecilia, 1600 ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA



E NEL 1601 DALLA TERRA EMERGE UN AFFRESCO ROMANO, CAPOLAVORO PAGANO "RILETTO" IN CHIAVE CRISTIANA: LE NOZZE ALDOBRANDINI

N

el corso di uno scavo sull'Esquilino, nel 1601 da una stanza sotterranea affiora uno splendido dipinto su muro d'età augustea (primo secolo d.C.) raffigurante i preparativi per una cerimonia

nuziale.

Per il modo con cui il tema viene trattato, con l'accento posto sulla pudicizia, sulla trepidazione dello sposo, sulla tenerezza degli affetti, sulla fedeltà che unisce sposo e sposa, la scena viene interpretata in chiave cristiana, perché "rispecchiava compiutamente l'ideale della Chiesa in materia di nozze e di relazioni coniugali" (De Lachenal).

Quest'opera diviene un modello quasi irrinunciabile per molti pittori del Seicento, non solo per i contenuti, ma anche per la sua bellezza, per l'armonia che lega ogni parte e tutti i protagonisti, per la chiarezza dei colori, valorizzati dal buono

stato di conservazione, per la nobiltà dei sentimenti celebrata all'unanimità.

Vi sono raffigurati a destra e a sinistra due gruppi di donne che si attivano per i preparativi degli sponsali; al centro vediamo la sposa in ascolto dei consigli dell'anziana nutrice (la pronuba). Seduto a terra, dietro il talamo, lo sposo che attende il momento di avvicinarsi.

Nella sposa si coglie una certa ritrosa timidezza, che nel clima controriformistico della Roma del Seicento, viene intesa in relazione al tema classico della "pudicitia".

L'opera, in perfetto accordo formale e concettuale con la tendenza a far ritorno al classicismo del primo Seicento, sostenuta dagli ambienti vicini a Guido Reni, al Domenichino e a quant'altri facesse riferimento alla classicità e a Raffaello, suscita un immenso scalpore ed entra subito nelle collezioni del cardinale Aldobrandini; pertanto è denominata Nozze Aldobrandini.



ARTE ROMANA DEL I SECOLO
Le Nozze Aldobrandini
DIPINTO SU INTONACO
MUSEI VATICANI