

EX UMBRIS IN VERITATEM



CARRAVAGGIO

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

La mostra è realizzata in occasione della XIX edizione del Meeting per l'Amicizia fra i Popoli, manifestazione culturale fatta di convegni, dibattiti, testimonianze, mostre, spettacoli e avvenimenti sportivi, che ogni anno, ininterrottamente dal 1980, si svolge a Rimini, nell'ultima settimana del mese di agosto. Un grande momento pubblico, occasione di confronto, di incontro e dialogo fra uomini di esperienze, culture, fedi, le più diverse, a conferma di quella apertura e interesse a tutti gli aspetti della realtà che caratterizza ogni esperienza cristiana. Un momento straordinario reso possibile ogni anno da oltre 2.000 volontari di ogni età e provenienza, che rappresentano la clamorosa unicità di questo avvenimento nel panorama mondiale.

CURATORE

Marco Bona Castellotti

ALLESTIMENTO

Ferdinando Dambrosio, Matteo Gatto

COLLABORATORI

Silvia Bianchi, Silvia Perossi,
Emmanuela Ronzoni, Silvia Tartara,
Manuela Villani

GRAFICA

Multimedia/Mission

STAMPA

Millennium

Si ringrazia il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali per la concessione delle immagini.



Ottavio Leoni, **RITRATTO DEL CARAVAGGIO**

Firenze, Biblioteca Marucelliana

*“...Questo pittore è un giovenaccio grande di vinti o vinticinque anni
con poco di barba negra grassotto con ciglia grosse et occhio negro,
che va vestito di negro non troppo bene in ordine che portava un paro
di calzette negre un pò stracciate
che porta li capelli grandi, lunghi dinanzi...”*

Così un barbiere, interrogato da un magistrato, in una sera di luglio del 1597, descrive Caravaggio, a lui noto per essere andato nella sua bottega ad *“...acconciarsi..”*. Il vigore realistico di questa descrizione, che fa emergere il profondo della personalità del pittore, trova rispondenza nei versi di Giulio Cesare Gigli del 1615:

*“Quand’ecco s’offre di ciascuno avanti
Di fantastico umor certo bizzarro
Pallido in viso e di capillatura
Assai grande, arricciato
Gli occhi vivaci, sì, ma incaverniti”*

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

1571/1592

NASCITA, FORMAZIONE, IL PETERZANO, I FRATELLI CAMPI

Michelangelo Merisi detto il Caravaggio nasce nel 1571, non si sa esattamente dove. La famiglia era originaria del borgo di Caravaggio presso Bergamo e probabilmente anche lui vi nacque. Il suo soggiorno in Lombardia termina nel 1592, anno in cui parte alla volta di Roma, ma la storia di Caravaggio pittore inizia il 6 aprile 1584, giorno del contratto con il bergamasco Simone Peterzano nella cui bottega a Milano entrò in qualità di apprendista.

Che significato hanno ventun anni, dal 1571 al 1592, passati in Lombardia? Per un personaggio così ricettivo e capace di trasformare ogni stimolo secondo la sua libera, straordinaria creatività, devono intendersi fondamentali dal punto di vista della formazione. Nell'intento di definire le origini del naturalismo caravaggesco, Roberto Longhi, alla fine degli anni Venti del '900, aveva ricostruito un retroterra figurativo confinato in un'ampia porzione della Lombardia che, nel '500, aveva dato vita a un'arte fondata sulla fedele rappresentazione della realtà, tanto a Bergamo con Lotto e Moroni, quanto a Brescia con Moretto e Savoldo che a Cremona con Sofonisba Anguissola e i fratelli Campi. Vincenzo e Antonio Campi, di cultura decisamente manierista, vengono chiamati a Milano dall'arcivescovo Carlo Borromeo verso il 1580 per decorare luoghi insigni, quali la chiesa di S. Marco e quella di S. Paolo Converso, dove si conserva il loro più ampio ciclo di affreschi e di tele.

Queste opere dovevano avere "straordinariamente commosso il geniale apprendista", nonostante che la loro pittura immediata e realista fosse piena "di refusi e di sviste", e in quella di Antonio, particolarmente, "tutto fosse rozzo e puerile". Ma anche la cultura veneta e "giorgionesca" dovette influenzare il giovane Merisi, specie riguardo alle opere del primo periodo romano. Nulla, invece, gli è stato attribuito, sino ad oggi, che sia databile prima della partenza per Roma.



Simone Peterzano,
I SANTI PAOLO E BARNABA A LISTRI
Milano, Chiesa dei Santi Paolo e Barnaba



Vincenzo Campi,
SAN MATTEO E L'ANGELO
Pavia, Chiesa di San Francesco

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

NEL CLIMA DELLA CONTRORIFORMA: IL CARDINALE PALEOTTI E L'ARCIVESCOVO CARLO BORROMEO

Caravaggio entra nella bottega di Peterzano nel 1584, lo stesso anno in cui muore l'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo. All'età di tredici anni Michelangelo poteva averlo conosciuto. Il padre, Fermo Merisi, era capomastro presso il marchese Sforza di Caravaggio, cognato della sorella del Borromeo. Che il realismo lombardo del secondo Cinquecento trovasse energia nello stesso ideale che portò S. Carlo Borromeo a valorizzare e promuovere l'intervento dei fratelli Campi a Milano è inequivocabile. Il realismo di Carlo Borromeo si incarnava nella prassi, nelle opere connesse con la sua predicazione e, sul piano della cultura figurativa, anche nelle controllatissime scelte in materia d'arte, come dimostra il favore accordato ai pittori Campi. Le premure, più pastorali che intellettuali del Borromeo, non lo avevano però distolto dall'occuparsi delle immagini sacre, in ottemperanza ai decreti tridentini sul tema. L'osservanza stessa del decoro e della convenienza, inteso il decoro come fedeltà ai testi e alla storia, rappresentava uno dei cardini dell'estetica controriformistica.

Nel 1582 il cardinale Paleotti, amico e seguace del Borromeo pubblica il *Discorso intorno le Immagini Sacre e Profane*, manifesto della figuratività post-tridentina. L'ufficio del pittore doveva essere per il Paleotti «l'imitare le cose dal naturale», così da risultare comprensibile a tutti e assolvere al compito di garantire alla pittura «un valore didattico popolare». È innegabile che l'insistere del Paleotti sull'imitazione del naturale e sulla verità storica rimandi a Caravaggio, specie alle opere della maturità; ma il Caravaggio, da spirito libero qual era, pur essendo fedele alla tradizione, aveva spesso interpretato i soggetti sacri con provocatoria novità, violando, secondo i suoi detrattori, il decoro. Ma così egli intendeva giungere alla radice più umana e vera della storia sacra.

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

ROMA 1592

Seppur la sua presenza sia documentata solo a partire dal 1594, Caravaggio giunge a Roma probabilmente alla fine dell'estate del 1592, grazie all'appoggio dello zio prete Ludovico e dei marchesi Sforza di Caravaggio, imparentati con le famiglie romane Colonna e Borromeo.

Narrano i biografi che dimorò presso monsignor Pandolfo Pucci, quindi presso il pittore siciliano Lorenzo e poi il pittore Antiveduto Gramatica. Forse nel 1593 entrò per alcuni mesi nella bottega di Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino; in questo periodo venne ricoverato per malattia all'Ospedale della Consolazione. In questi primi anni romani ha modo di essere conosciuto, apprezzato e quindi lanciato alla ribalta da mecenati influenti: specialmente il cardinale Francesco Maria del Monte, ambasciatore del Granduca di Toscana a Roma (1595), legato all'ambiente di San Filippo Neri e dei Borromeo. Il Del Monte divenne uno dei suoi principali committenti.

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

PRIME OPERE: TRA REALTÀ E IDEALIZZAZIONE.

LO STILE «COMICO»

1593-1594 c.

Fruttaiolo

Bacchino malato

Ragazzo morso da un ramarro

1595 c.

Buona ventura

Bari

Dipinti per il card. Del Monte:

Musica di alcuni giovani

Suonatore di liuto

San Francesco che riceve le stimmate

1595-96 c.

Maddalena penitente

Riposo durante la fuga in Egitto

1596-97 c.

Canestra di frutta

Le prime opere mostrano un Caravaggio immerso in uno stadio estetico - etico, sospeso tra realtà e idealizzazione, idealizzazione che, pur traendo spunto dall'apertura al mondo classico propria del Cavalier D'Arpino e della cultura romana, non si fissa su posizioni accademiche, ma è saldamente ancorata alla realtà, grazie al naturalismo della cultura lombarda consolidato dalla pratica del disegno dal vero (*Bacchino malato*). La visione del reale pone sullo stesso piano elementi naturali e persone. Non partendo mai da "a priori" figurativi, ma dalla realtà, Caravaggio arriva a trovare in essa valori allegorici (*Ragazzo morso da un ramarro*). La rappresentazione del reale si ispira anche al registro teatrale comico (*La Buona Ventura*) e sa approfondirsi in intensità introspettiva e concentrazione emozionale (*Maddalena penitente* e *Riposo durante la fuga in Egitto*). Il soggetto "di genere" tipico della pittura "comica", viene investito di un valore moraleggiante e didascalico; ciò ne accentua il carattere realistico, aggiungendo, però, un significato idealizzante.



BACCHINO MALATO
Roma, Galleria Borghese

EX UMBRIS IN VERITATEM

Bacchino malato

È una delle prime opere compiute da Caravaggio subito dopo il suo arrivo a Roma quando ancora egli metteva sullo stesso piano, immerse in una luce chiara, persone e cose inanimate.

Il Bacco qui raffigurato appare pallido e convalescente, probabile riferimento a una malattia dell'autore trascorsa. Caravaggio, attribuendo all'immagine del dio il proprio volto, sembra demitizzare la divinità pagana in toni più umani e con una certa ironia. La tecnica del ritratto allo specchio conferisce all'immagine un'immediata e più viva evidenza ottica.

CARAVAGGIO



LA BUONA VENTURA
Roma, Pinacoteca Capitolina

EX UMBRIS IN VERITATEM

La buona ventura

Riproducendo le modalità espressive proprie della commedia dell'arte per impostare la gestualità dei personaggi, Caravaggio ricorre a un soggetto di genere, sovrapponendogli un significato allegorico e morale: il richiamo al giovane, che si fa leggere la mano da una zingara, a non lasciarsi ingannare, l'ingenuità contrapposta alla malizia.

CARAVAGGIO



RAGAZZO MORSO DA UN RAMARRO

Firenze, Fondazione Roberto Longhi

Canestra di frutta

È questa l'unica natura morta autonoma del Caravaggio. La straordinaria attenzione naturalistica si evidenzia qui nella capacità di riprodurre perfino le parti rinsecchite delle foglie o la mela bacata. Ciò fa ritenere che Caravaggio avesse ripreso l'oggetto direttamente dal modello.

CARAVAGGIO

Ragazzo morso da un ramarro

In questo dipinto viene indagata la fisionomia e la reazione fisica e psichica del personaggio. Natura morta e figura umana si impongono con la medesima evidenza, raggiungendo un equilibrio armonico che fa eccezione alla gerarchia rinascimentale dei generi figurativi che decretava la preponderanza della figura sui soggetti inanimati.

CARAVAGGIO



CANESTRA DI FRUTTA

Milano, Pinacoteca Ambrosiana

EX UMBRIS IN VERITATEM

Canestra di frutta

È questa l'unica natura morta autonoma del Caravaggio. La straordinaria attenzione naturalistica si evidenzia qui nella capacità di riprodurre perfino le parti rinsecchite delle foglie o la mela bacata. Ciò fa ritenere che Caravaggio avesse ripreso l'oggetto direttamente dal modello.

CARAVAGGIO



RIPOSO DURANTE LA FUGA IN EGITTO

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Maddalena penitente

La peccatrice è ritratta nelle vesti di una giovane e bella donna, dall'elegante profilo finemente inciso contro lo sfondo scuro, attraversato da un fascio di luce salvifica. L'animo silenzioso e contrito, nella pace della libertà dalle cose vane, lascia intuire la castità, il malinconico abbandono e il dolore del peccato unito al dolore della rinuncia. Caravaggio sottolinea l'umanità dei santi, testimoni reali di una fede vivibile, e l'aver preso a modello, con ogni probabilità, una cortigiana, è segno della provocatoria e paradossale volontà di riportare il sacro a misura di qualunque uomo.

Caravaggio, nella sua libertà rispetto ai codici iconografici prescritti, rispettosi del decoro, dimostra una radicalità nell'attingere alle fonti della verità cristiana.

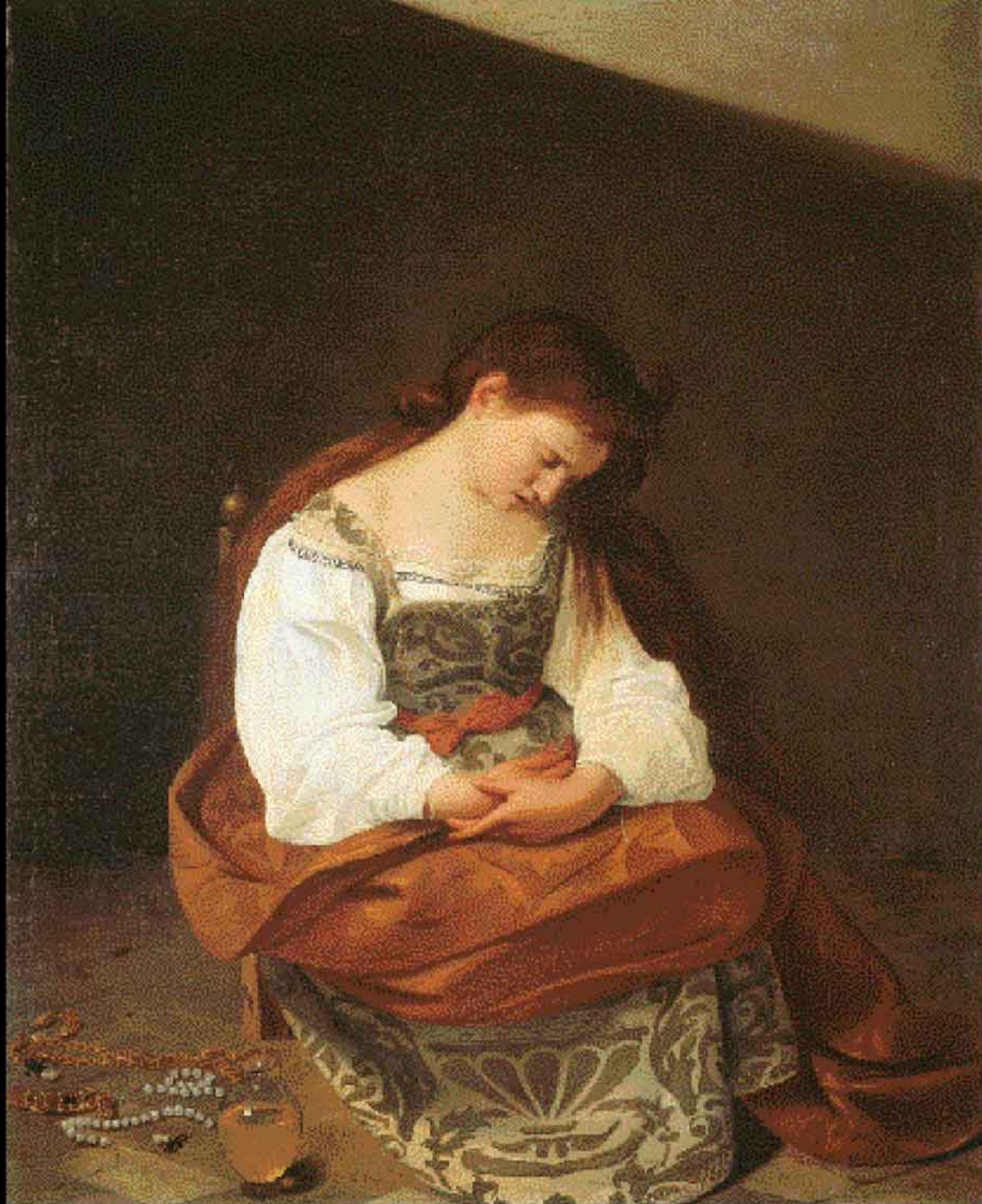
CARAVAGGIO

Riposo durante la fuga in Egitto

Il tema sacro, spogliato dei toni ufficiali che la narrazione biblica poteva suggerire, è rappresentato in una atmosfera di intimità: S. Giuseppe, un vecchio stanco, e la Madonna, col capo appoggiato a quello del Figlio, sono raffigurati in uno scenario che ricorda la campagna romana.

Spicca ai piedi di Giuseppe il fiasco chiuso frettolosamente con un pezzo di carta, mentre riferimenti a schemi classici possono essere colti nella rappresentazione dell'angelo, che, di schiena, suona il violino, leggendo, sullo spartito sorretto da Giuseppe, un mottetto dedicato alla Vergine.

CARAVAGGIO



MADDALENA PENITENTE
Roma, Galleria Dora Pamphilj

EX UMBRIS IN VERITATEM

Maddalena penitente

La peccatrice è ritratta nelle vesti di una giovane e bella donna, dall'elegante profilo finemente inciso contro lo sfondo scuro, attraversato da un fascio di luce salvifica. L'animo silenzioso e contrito, nella pace della libertà dalle cose vane, lascia intuire la castità, il malinconico abbandono e il dolore del peccato unito al dolore della rinuncia. Caravaggio sottolinea l'umanità dei santi, testimoni reali di una fede vivibile, e l'aver preso a modello, con ogni probabilità, una cortigiana, è segno della provocatoria e paradossale volontà di riportare il sacro a misura di qualunque uomo.

Caravaggio, nella sua libertà rispetto ai codici iconografici prescritti, rispettosi del decoro, dimostra una radicalità nell'attingere alle fonti della verità cristiana.

CARAVAGGIO

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

PASSAGGIO ALLA PITTURA TRAGICA:

«TESTA DI MEDUSA» E «GIUDITTA E OLOFERNE» (1598 - 1599)

Lo stile comico-estetico passa ad un livello tragico-etico. La pittura “di genere” passa alla pittura “di storia”. Tale passaggio si evidenzia nella *Testa di Medusa* dove all’impietosa noncuranza estetica si accompagna un approfondimento dello studio della fisiognomica, “dei moti e degli affetti”, consolidato dalle immagini reali di esecuzioni capitali a cui il Caravaggio aveva forse assistito di persona. Come nelle opere precedenti il pittore coglie un ammaestramento morale, e nella *Testa di Medusa* è adombrato un ammonimento “contro le lascivie del mondo, che fanno gli uomini diventar sassi”. Qui la realtà, quasi dramma teatrale, è colta nel culmine estremo del suo svolgersi, fissata in un fotogramma denso di tragicità (*Giuditta che decapita Oloferne*).



**TESTA DI MEDUSA
(prima del restauro)**

Firenze, Galleria degli Uffizi

Giuditta e Oloferne

La pittura realistica e la pittura di storia si fondono nell'evidenza teatrale dell'attimo tragico, in cui l'eroina biblica, simbolo della vittoria del bene sul male e della Chiesa sull'eresia, inferisce il colpo al tiranno, senza averne ancora del tutto spiccata la testa.

La scena è permeata di crudo realismo e a essa è volto lo sguardo terrorizzato della vecchia di destra.

CARAVAGGIO

Medusa

Si tratta di uno scudo di legno ricoperto di tela dipinta, donato al Granduca Ferdinando de' Medici dal cardinal Del Monte. Pur essendo un soggetto mitologico, la figura di Medusa viene spogliata di ogni idealizzazione, caricandosi di tutte le passioni che si manifestano prepotentemente nella smorfia stravolta del volto. La violenza del soggetto suggerisce a Caravaggio una concezione del quadro estremamente rivoluzionaria: la testa è colta nel momento in cui viene spiccata dal resto del corpo, e il fiotto di sangue, che sgorga impetuoso, sembra fissare come in un'istantanea l'attimo preciso della decapitazione. Siamo nella fase di passaggio dallo "stile comico" allo "stile tragico".

CARAVAGGIO



GIUDITTA E OLOFERNE

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

EX UMBRIS IN VERITATEM

Giuditta e Oloferne

La pittura realistica e la pittura di storia si fondono nell'evidenza teatrale dell'attimo tragico, in cui l'eroina biblica, simbolo della vittoria del bene sul male e della Chiesa sull'eresia, inferisce il colpo al tiranno, senza averne ancora del tutto spiccata la testa.

La scena è permeata di crudo realismo e a essa è volto lo sguardo terrorizzato della vecchia di destra.

CARAVAGGIO



GIUDITTA E OLOFERNE
particolare

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.

CARAVAGGIO

Giuditta e Oloferne

La carica emozionale e la tensione nervosa di Giuditta si concentrano nella bellezza del volto colpito dalla luce, in contrasto con quello della vecchia assistente; entrambi sono ripresi da sculture romane, ma la fisionomia di Giuditta doveva corrispondere anzitutto a quella di Fillide Melandroni, cortigiana cui Caravaggio aveva dipinto il ritratto.

CARAVAGGIO

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

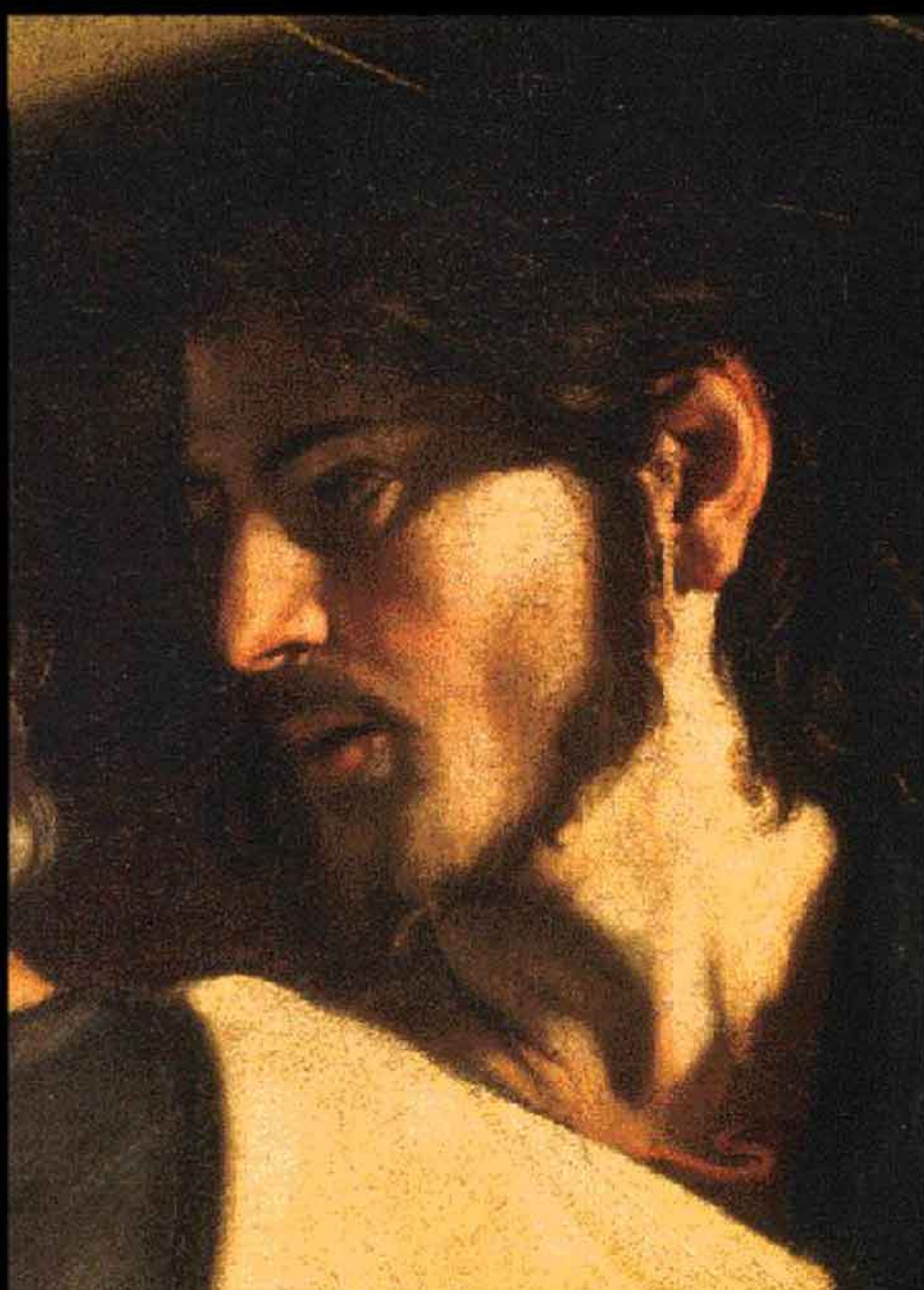
Vocazione di San Matteo

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.

CARAVAGGIO



VOCAZIONE DI SAN MATTEO
particolare di Matteo



VOCAZIONE DI SAN MATTEO
particolare di Cristo

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*.

CARAVAGGIO

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.

CARAVAGGIO



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*.

CARAVAGGIO



MARTIRIO DI SAN MATTEO
particolare dell' autoritratto di Caravaggio



MARTIRIO DI SAN MATTEO
particolare del volto del fanciullo

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.

CARAVAGGIO

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