

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*.

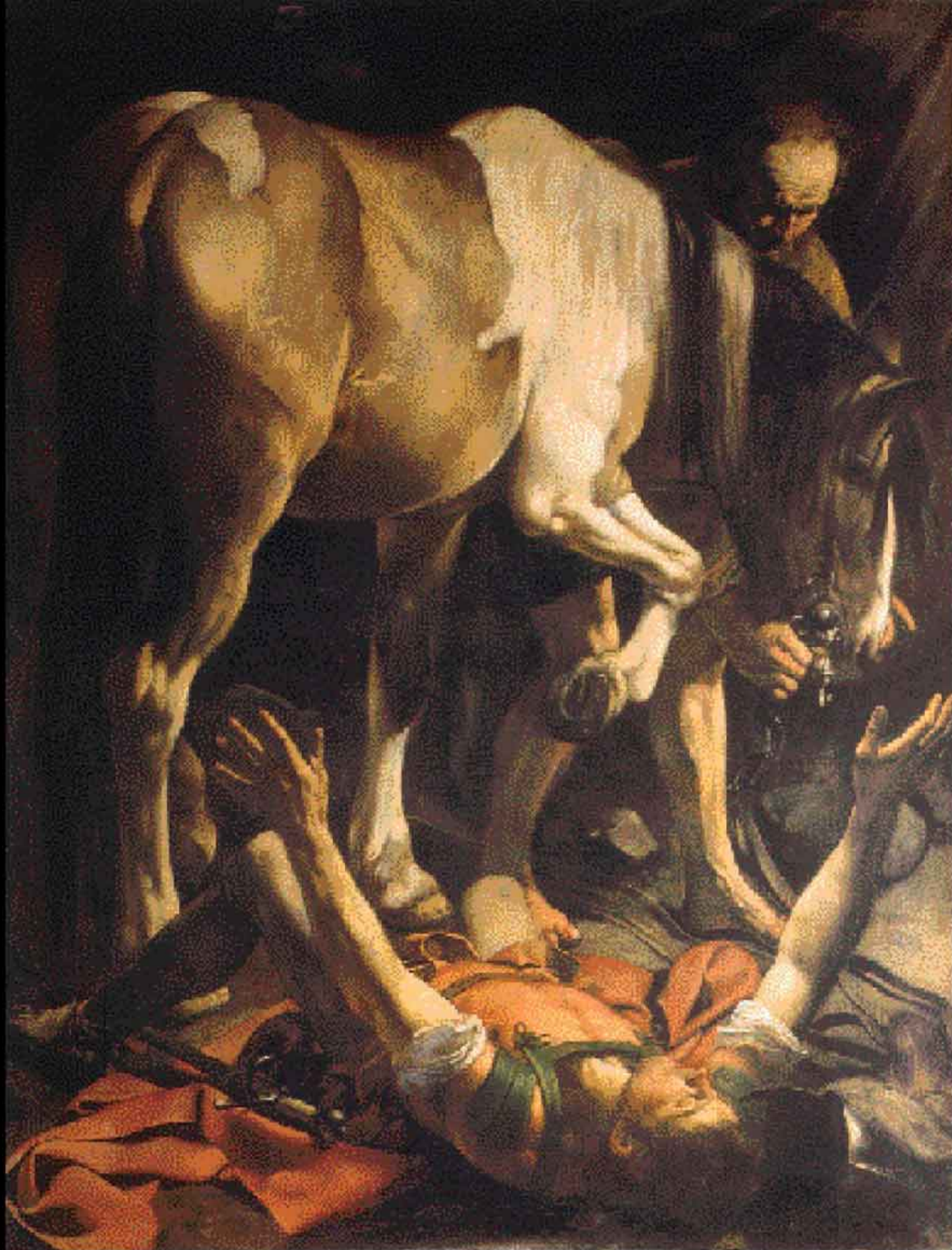
1602

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.



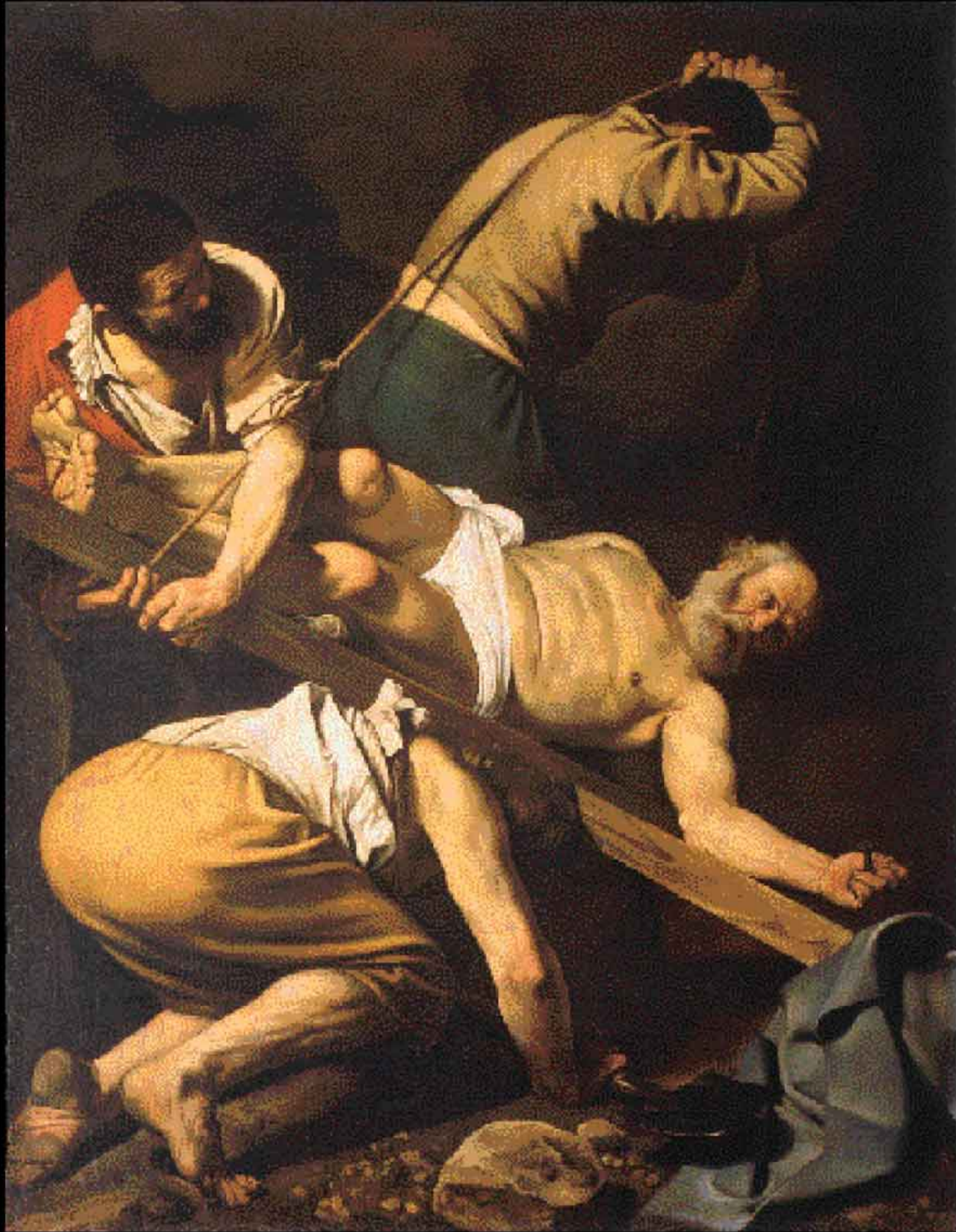
CONVERSIONE DI SAULO
Roma, Santa Maria del Popolo

EX UMBRIS IN VERITATEM

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.

CARRAVAGGIO



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

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.

CARAVAGGIO

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.

CARAVAGGIO



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’ombre 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, finchè 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

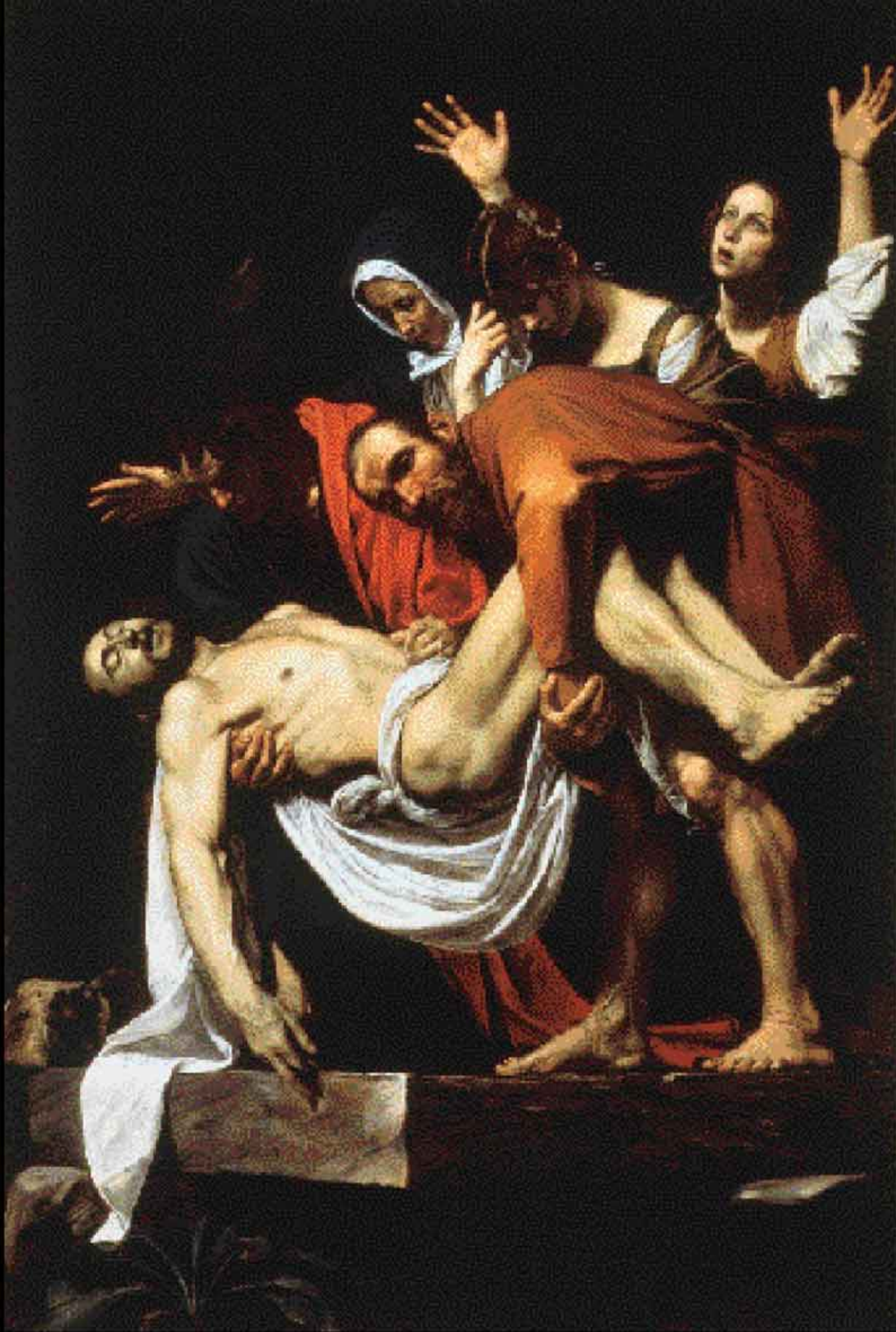
EX UMBRIS IN VERITATEM

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.

CARRAVAGGIO



DEPOSIZIONE

Roma, Pinacoteca Vaticana

Amore vincitore

È uno fra i pochi dipinti profani realizzati dal Merisi dopo il 1600, committente il marchese Giustiniani. Il giovane Amore, (il cui modello è il San Bartolomeo di Michelangelo della Cappella Sistina), nudo e sfrontato, sottomette con gesto divertito i simboli delle attività umane che assicurano agli uomini fama e onori: la musica, l'astronomia, la geometria. Anche qui la divinità pagana è ricondotta a una dimensione terrena.

CARAVAGGIO

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 eangue 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.

CARAVAGGIO



AMORE VINCITORE
Berlino, Staatliche Museen

Amore vincitore

È uno fra i pochi dipinti profani realizzati dal Merisi dopo il 1600, committente il marchese Giustiniani. Il giovane Amore, (il cui modello è il San Bartolomeo di Michelangelo della Cappella Sistina), nudo e sfrontato, sottomette con gesto divertito i simboli delle attività umane che assicurano agli uomini fama e onori: la musica, l'astronomia, la geometria. Anche qui la divinità pagana è ricondotta a una dimensione terrena.

CARAVAGGIO



CATTURA DI CRISTO

Dublino, The National Gallery of Ireland

Incredulità di San Tommaso

San Tommaso introduce il suo dito nella piaga del costato di Cristo con un atto così carnale e veritiero da risultare quasi ripugnante. I volti di tutti i presenti, assieme allo schietto realismo delle carni e della pelle, rivelano lo stupore di chi si trova di fronte a un fatto impossibile eppure reale. L'incredulità, in San Tommaso, è vinta solo dal suo toccare con mano. Il volto di Cristo, invece, manifesta la certezza di una verità irrefutabile, e la sua mano, con presa tenace, afferra quella di Tommaso con la volontà di vincere anche l'ultima sua esitazione.

CARAVAGGIO

Cattura di Cristo

L'atmosfera in questo quadro si fa più densa: la luce della lanterna, concentrata in un fascio, va a colpire il volto di Cristo e quello del personaggio che la sostiene, autoritratto del Caravaggio stesso. La sua immagine, infatti, compare sovente entro i soggetti sacri di passione e di sciagura.

La drammaticità dell'episodio è violentemente accentuata dal comprimersi sulla tela dei corpi, tutti addossati a quelli di Cristo, così come le mani di Giuda e del soldato, premute contro il suo petto. Gesù, nell'espressione affranta del volto, denuncia l'ineluttabilità del proprio sacrificio.

CARAVAGGIO



INCREDELITÀ DI SAN TOMMASO

Postdam - Sanssouci

EX UMBRIS IN VERITATEM

Incredulità di San Tommaso

San Tommaso introduce il suo dito nella piaga del costato di Cristo con un atto così carnale e veritiero da risultare quasi ripugnante. I volti di tutti i presenti, assieme allo schietto realismo delle carni e della pelle, rivelano lo stupore di chi si trova di fronte a un fatto impossibile eppure reale. L'incredulità, in San Tommaso, è vinta solo dal suo toccare con mano. Il volto di Cristo, invece, manifesta la certezza di una verità irrefutabile, e la sua mano, con presa tenace, afferra quella di Tommaso con la volontà di vincere anche l'ultima sua esitazione.

CARRAVAGGIO



MADONNA DEI PELLEGRINI

Roma, Chiesa di Sant'Agostino, Cappella Cavalletti

Madonna dei pellegrini particolare del volto della vecchia

La cuffia della vecchia “sdrucita e sudicia”, come il volto solcato dalle rughe, è notazione icastica ed eloquente della condizione umile dei due pellegrini.

Madonna dei pellegrini particolare dei piedi

Il fango che sporca i piedi, efficacemente rievoca la fatica del lungo cammino, gli stenti e le privazioni passate per giungere alla meta.

CARAVAGGIO

Madonna dei pellegrini

In questa pala d'altare, che gli venne commissionata tra il 1604 e il 1605 per la chiesa di Sant'Agostino, Caravaggio sovverte totalmente l'iconografia tradizionale mariana, che prevedeva il distacco della Vergine dai pellegrini. La Madonna, nel gesto dolcissimo di porgere il Figlio agli oranti, pur nelle sue vesti plebee, assume una posa ispirata alla statuaria classica, mentre i due pellegrini, vecchi e scalzi, sono raffigurati di spalle e incredibilmente vicini a Lei, in un contatto quasi fisico che rende tangibile l'umanità dell'incarnazione.

CARAVAGGIO



MADONNA DEI PELLEGRINI
particolare del volto della vecchia



MADONNA DEI PELLEGRINI
particolare dei piedi

EX UMBRIS IN VERITATEM

Madonna dei pellegrini particolare del volto della vecchia

La cuffia della vecchia “sdrucita e sudicia”, come il volto solcato dalle rughe, è notazione icastica ed eloquente della condizione umile dei due pellegrini.

Madonna dei pellegrini particolare dei piedi

Il fango che sporca i piedi, efficacemente rievoca la fatica del lungo cammino, gli stenti e le privazioni passate per giungere alla meta.

CARAVAGGIO

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

LE OPERE RIFIUTATE:

«MADONNA DEI PALAFRENIERI» E «MORTE DELLA VERGINE»

1606

Madonna dei Palafrenieri o della Serpe, pala per l'altare della
Confraternita dei Palafrenieri in San Pietro

A partire dall'anno 1600, la vita di Caravaggio è disseminata di più o meno gravi crimini. In novembre viene querelato da Girolamo Spampani per aggressione e ferimento a colpo di spada; pochi mesi dopo ottiene la pace dal sergente di custodia di Castel Sant'Angelo che aveva ferito; alla fine del 1603 il pittore Giovanni Baglione denuncia lui e altri per aver divulgato alcuni sonetti osceni e diffamatori su di lui: secondo il Baglione il Merisi lo avrebbe fatto per invidia. A conclusione del processo gli vengono concessi gli arresti domiciliari, ma all'inizio del 1604 si trova già a Tolentino, per dipingere una pala d'altare. Nello stesso anno viene querelato da un garzone d'osteria per avergli scagliato in faccia un piatto di carciofi ed aver "dato mano alla spada"; viene ripetutamente arrestato e incarcerato a Tor di Nona per insulti a birri in via dei Greci, alle tre di notte e per aver loro tirato sassi. Nel 1605 è ancora arrestato per porto d'armi abusivo e per aver offeso Laura e sua figlia Isabella. Alla fine del mese viene denunciato per aver ferito con un colpo di spada il notaio Pasqualone in piazza Navona, a motivo di tale Lena, donna cui il pittore era legato, quindi fugge a Genova.

Caravaggio torna a Roma in agosto, in seguito viene querelato per aver lanciato sassi contro le finestre della sua padrona di casa, che aveva fatto sequestrare tutte le sue cose in sua assenza; infine, ferito, dichiara di essersi fatto male da solo, cadendo sulla spada.

Verso il 1603 l'apice della fortuna è stato toccato e il declino è ormai alla porta. E' ormai scontato che il Merisi venga considerato da taluni personaggio scomodo e, se le commissioni pubbliche a Roma in questi anni non mancano, non tutte vengono accettate. Delle tre pale mariane dipinte in questo periodo, solo la *Madonna di Loreto* rimane nella cappella cui era stata destinata; la *Morte della Vergine*, probabilmente commissionatagli nel 1601 e la *Madonna dei Palafrenieri* destinata alla prestigiosa collocazione nella cappella della Confraternita in San Pietro, vengono rifiutate per mancanza di decoro e successivamente vendute a poco prezzo dagli stessi committenti. L'accusa imputatagli è quella di insistita carnalità, al limite della dissacrazione. In realtà proprio in questo consiste la profonda religiosità di Caravaggio, capace di cogliere il divino nella sua presenza terrena, nella sua umanità feriale.



MORTE DELLA VERGINE

Parigi, Musée du Louvre

Madonna dei palafrenieri

Anche questa pala, destinata alla cappella dei Palafrenieri in San Pietro, venne rifiutata dai committenti e venduta a poco prezzo. Caravaggio affronta qui uno dei soggetti mariani più controversi e delicati: quello dell'Immacolata. La Riforma protestante aveva negato la facoltà della Vergine di vincere il male, simbolizzato dal serpente, facoltà riconosciuta solo a Cristo. Papa Pio V, in seguito, era giunto alla conclusione che Maria aveva calpestato il serpente con l'aiuto del Figlio. Il Merisi, pur attento all'ortodossia dei contenuti, esprime in modo pienamente realistico l'umanità di Sant'Anna, rappresentata come un'vecchia "ciociara", e della Madre, con le vesti rimboccate come una lavandaia, mentre sostiene il Figlio, troppo cresciuto per essere rappresentato nudo, che schiaccia assieme a Lei un biscione tanto ripugnante quanto inoffensivo.

CARAVAGGIO

Morte della Vergine

La tela suscitò la riprovazione dell'ambiente romano, tanto da essere tolta dall'altare cui era destinata ed essere messa in vendita. Il Caravaggio fu accusato di aver ritratto nella Vergine una donna morta, annegata nel Tevere. Il ventre gonfio sembra piuttosto riassumere, nel momento supremo della morte, l'umanità di Maria, Vergine e Madre. Ancora una volta Caravaggio coglie tutta l'umanità dell'episodio. Mentre l'iconografia tradizionale mirava a evidenziare il transito di Maria alla vita celeste, l'attenzione del pittore coglie le sfumature di un dolore assolutamente terreno: dal compianto corale degli Apostoli, fino allo sconforto della Maddalena, la cui figura dolente, in primo piano, è ripiegata su se stessa.

CARAVAGGIO



MADONNA DEI PALAFRENIERI

Roma, Galleria Borghese

Madonna dei palafrenieri

Anche questa pala, destinata alla cappella dei Palafrenieri in San Pietro, venne rifiutata dai committenti e venduta a poco prezzo. Caravaggio affronta qui uno dei soggetti mariani più controversi e delicati: quello dell'Immacolata. La Riforma protestante aveva negato la facoltà della Vergine di vincere il male, simbolizzato dal serpente, facoltà riconosciuta solo a Cristo. Papa Pio V, in seguito, era giunto alla conclusione che Maria aveva calpestato il serpente con l'aiuto del Figlio. Il Merisi, pur attento all'ortodossia dei contenuti, esprime in modo pienamente realistico l'umanità di Sant'Anna, rappresentata come un'vecchia "ciociara", e della Madre, con le vesti rimboccate come una lavandaia, mentre sostiene il Figlio, troppo cresciuto per essere rappresentato nudo, che schiaccia assieme a Lei un biscione tanto ripugnante quanto inoffensivo.

CARAVAGGIO



MADONNA DEI PALAFRENIERI
particolare del volto di Cristo

EX UMBRIS IN VERITATEM

San Gerolamo scrivente

Il S. Gerolamo scrivente, realizzato dopo il 1605 per il cardinale Scipione Borghese, è colto in un momento di intensissima concentrazione come suggerisce lo sguardo fisso sul foglio sul quale scrive, mentre la mano sinistra tiene un segno nel pesante volume.

CARAVAGGIO



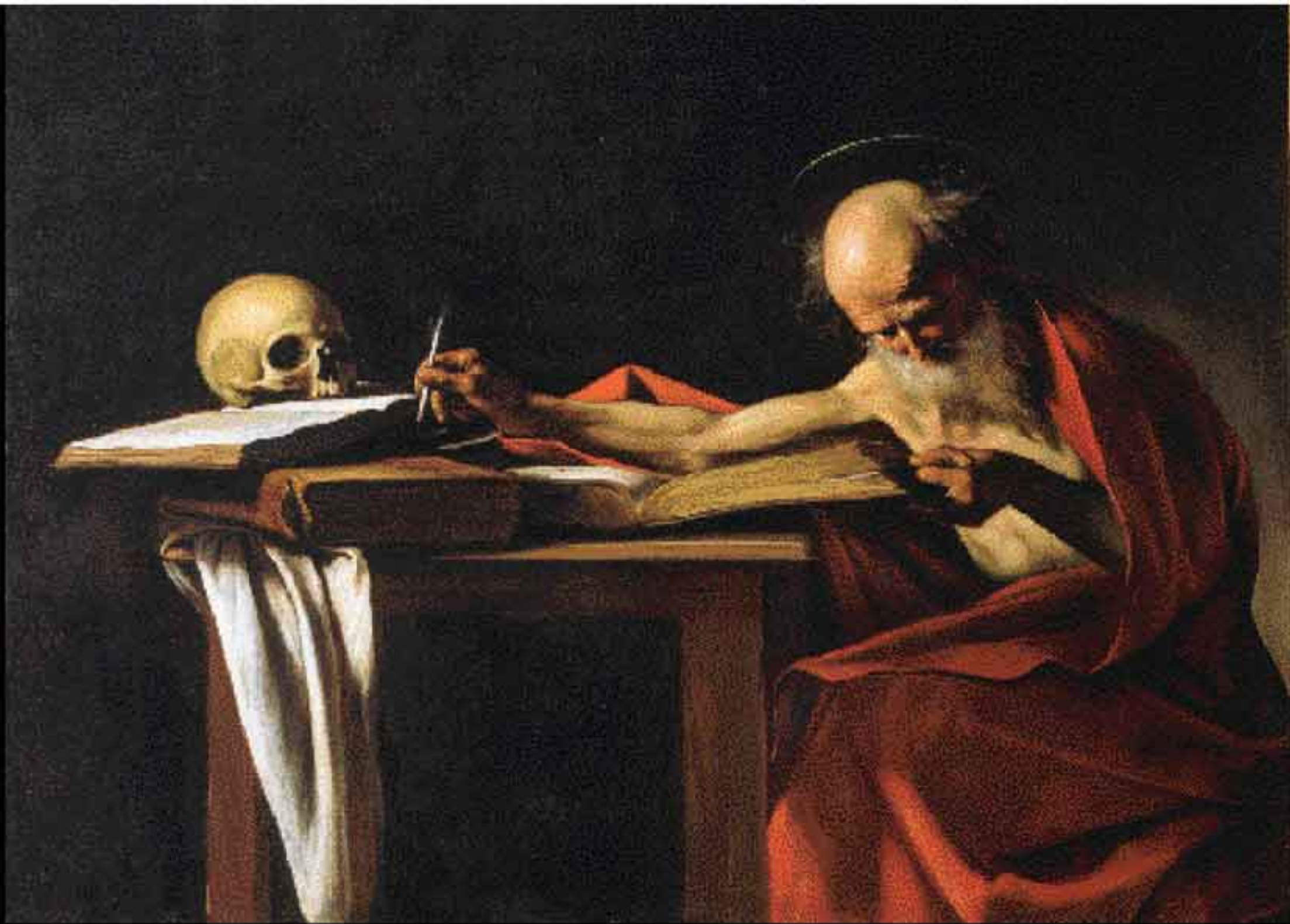
EX UMBRIS IN VERITATEM

Madonna dei palafrenieri particolare del volto di Cristo

Il volto tondeggiante del Bambino, fisso sul serpente schiacciato dal suo piede e da quello della Madre, rivela una coscienza già adulta e una consapevolezza delle cose future.

CARAVAGGIO





SAN GEROLAMO SCRIVENTE

Roma, Galleria Borghese

EX UMBRIS IN VERITATEM

San Gerolamo scrivente

Il S. Gerolamo scrivente, realizzato dopo il 1605 per il cardinale Scipione Borghese, è colto in un momento di intensissima concentrazione come suggerisce lo sguardo fisso sul foglio sul quale scrive, mentre la mano sinistra tiene un segno nel pesante volume.

CARAVAGGIO

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

1606 - L'OMICIDIO E LA FUGA

Nel Seicento dello spagnolismo, dell'alterigia, dell'alterco, dei bravi e delle epidemie, la violenza e l'irritabilità di Caravaggio non sono certo un caso eccezionale; ma tanto più sale la sua fama, tanto più il pittore diviene consapevole di essere superiore a tutti gli altri, e tanto più aumentano i duelli, le bastonate, gli insulti. Uno di questi gli sarà fatale.

Il 28 maggio del 1606 è giornata di tensione generale: si festeggia l'anniversario dell'elezione papale. Per Roma si aggirano bande armate. Verso sera, in Campo Marzio, Ranuccio Tomassoni, che ha vinto a Caravaggio dieci scudi, viene ucciso da Caravaggio che lo colpisce forse per legittima difesa. Al pittore viene comminato il bando capitale.

La condanna è la più grave che si possa pensare: ingiunge a chiunque lo prenda di eseguire seduta stante la sentenza capitale.

La fuga è quindi precipitosa: il pittore, ferito e in preda a chissà quale turbamento interiore, si rifugia nei feudi Colonna; le fonti sono discordi nel precisare dove.

Nonostante la precarietà della sua condizione e la necessità continua di fuga, Caravaggio esegue due tele di straordinaria pregnanza drammatica: una *Maddalena* e *La Cena in Emmaus* oggi a Brera.

CARAVAGGIO

EX UMBRIS IN VERITATEM

NAPOLI - UN MOMENTO DI SCHIARITA

1606

Nel breve periodo trascorso tra Roma e Napoli Caravaggio esegue due quadri: *Maddalena - Cristo in Emmaus* di Brera

1607

9 Gennaio- Riceve il saldo per le *Sette Opere di Misericordia*, realizzato per la chiesa del Pio Monte della Misericordia. Viene commissionata a Caravaggio la *Flagellazione* per San Domenico Maggiore. La *Madonna del Rosario* viene realizzata probabilmente per l'altare della cappella del Rosario in San Domenico a Napoli.

Dal periodo trascorso nei feudi Colonna, a Caravaggio restano poco meno di quattro anni di vita e di attività, nei quali l'evoluzione del suo stile sembra non conoscere requie.

Se è inesatto attribuire ai fatti accaduti lo stato di concitazione in cui egli si dibatte, è pur vero che da questo momento in poi le sue condizioni psicologiche si intorbidano e sempre più intensamente si riflettono nella sua pittura, in forza di una inarrestabile immedesimazione nei soggetti trattati. Ma a Napoli, il pittore vive un momento di distensione; viene infatti accolto con grandissima stima e riceve l'appoggio della famiglia Colonna, presso cui dimora.

La realtà napoletana, "una realtà quotidiana violenta e mimica, disperatamente popolare", brulicante di mercanti, di soldataglie spagnole, di turbe di miserabili e di nobili, in cui impera il contrasto tra ricchezza e miseria, non turba minimamente Caravaggio, che aveva conosciuto una situazione affine in Lombardia. Nel 1607, con la solita velocità di esecuzione, porta a termine le *Sette Opere di Misericordia*, tela realizzata per il Pio Monte, chiesa appena costruita. La grande pala d'altare celebra le opere di carità evangeliche e ribadisce, in evidente contrasto con il pensiero protestante, il nesso indissolubile fra la Grazia e le opere.

Se la *Flagellazione*, eseguita per un altare della chiesa di San Domenico, aggiunge drammaticità a quella connaturata nell'episodio attraverso il fascio di luce che, con impietosa violenza, sembra infierire sul Cristo in una con gli aguzzini, la *Madonna del Rosario* invece, "dipinta col cuore in mano, in un momento di schiarita", esalta la bellezza ideale della Vergine, per comunicarne la divino - umanità al pubblico eterogeneo di Napoli.

Questa pala viene però ad aggiungersi all'elenco delle opere rifiutate in quanto, per ragioni di cui non si capisce il senso, venne levata dall'altare, cui era stata quasi certamente destinata.



SETTE OPERE DI MISERICORDIA
Napoli, Pio Monte della Misericordia

Flagellazione

Il colore del quadro è imperniato sul contrappunto luce-ombra; mentre un fascio di luce investe il corpo di Cristo, legato alla colonna, le figure dei tre aguzzini si agitano freneticamente nell'ombra.

Il torso di Cristo, sul cui volto si leggono sfinimento e rassegnazione, è realizzato secondo moduli classici (la torsione del busto in moti contrapposti fa pensare ai "prigioni" di Michelangelo). Al contrario, le membra dei flagellatori sono ingigantite. Questa dialettica, rompendo la simmetria della composizione, aggiunge drammaticità all'episodio.

CARAVAGGIO

Sette opere di misericordia

La grande pala d'altare celebra le opere di carità sottolineando anche il loro nesso indissolubile con la Grazia simboleggiata dalla luce e incarnata nella Madonna con il Bambino e gli Angeli.

Il soggetto, risolto con straordinaria capacità inventiva, non è frammentato in episodi. Le azioni dei personaggi, pur rimanendo nitidamente distinte, sono collocate nel medesimo tempo e nel medesimo spazio: "un quadrivio napoletano", nel quale, sotto il volo di due angeli e lo sguardo benevolo della Vergine col Bambino, S. Martino è impegnato a vestire gli ignudi, la giovane Pero nutre il padre chiuso in carcere, un oste dà da bere a Sansone assetato e accoglie un pellegrino mentre un chierico assiste la sepoltura di un cadavere.

CARAVAGGIO