

Arte: una mostra a Roma

Caravaggio riscoperto

di Elvira Cassa Salvi

Non mi è stato possibile scriverne prima che la mostra chiudesse: *Caravaggio e la collezione Mattei*, ma si tratta d'un evento per il quale non posso sottrarmi al compito di segnalarlo comunque, almeno nei suoi motivi di più struggente interesse. Mi limito dunque a ricordare come nacque la mostra valendomi delle parole stesse del Sovrintendente per i beni artistici e storici di Roma, Claudio Strinati. «Alla fine del 1993 studiosi ed esperti di tutto il mondo confluivano a Dublino per vedere l'opera, la *Presa di Cristo nell'orto* del Caravaggio che Sergio Benedetti aveva individuato presso la Comunità dei Gesuiti a Leeson Street nella stessa Dublino». Da questo incontro nacque l'idea e si crearono le condizioni per l'allestimento della mostra romana di cui ho già dato il titolo, *Caravaggio e la collezione Mattei*, svoltasi a Roma nella Galleria nazionale di Palazzo Barberini, in aprile e maggio di quest'anno.

L'opera riscoperta e di rara potenza pittorica pur nello strepitoso catalogo delle opere caravaggesche, la *Presa di Cristo* nacque per la committenza di Ciriaco Mattei, probabilmente nel 1602 ed entrò nella collezione che già comprendeva la *Cena di Emmaus* ora a Londra e il *San Giovannino*, ora dei Musei capitolini di Roma.

Questa succinta ma splendida antologia caravaggesca ha illustrato le sale di Palazzo Barberini nei mesi detti assieme ad altre opere di quella che fu la collezione Mattei.

Dirò solo che la Collezione costituisce un esempio molto stimolante di quello che può dirsi il caravaggismo alle sue origini, consegnato non solo alle opere

citare del Caravaggio, ma anche ad altre opere appartenenti in qualche modo, per aspetti diversi, alla cerchia del naturalismo che agli inizi del XVII secolo segnò la rottura con il manierismo più o meno imperante nel secolo precedente. Citerò due nomi per sé molto distanti, ma significativi, dei confini di quel nuovo naturalismo cui Caravaggio conferì caratteri e livelli pittorici incomparabili e davvero tali da assorbire per sé il significato maggiore del termine naturalismo facendolo maturare in quello di realismo. Citerò dunque da un lato il nome del fiammingo Paul Bril, entrato anch'esso con un buon numero di opere nella collezione Mattei all'aprirsi del XVII secolo; e citerò il lombardo, anzi ticinese, Serodine: non per la mancanza di altri nomi significativi, ma perché me lo suggerisce anche qui il numero delle opere, il significato e la qualità struggente di più di un soggetto d'opera e l'epoca un poco più avanzata - 1625-26 - a significare la continuità dei collezionisti Mattei. Famiglia di collezionisti intelligenti e sensibili, citando i quali non è possibile tacere il loro legame con l'ambiente dei Padri dell'Oratorio: con i figli di San Filippo Neri; a loro volta coefficienti non secondari nello sviluppo - non occorre dirlo - del caravaggismo, del naturalismo romano.

Del Serodine anzi occorre citare, in particolare il *Distacco di San Pietro e San Paolo condotti al martirio*, opera di una straordinaria potenza drammatica. Come giustamente dice Francesca Capelletti nella scheda del catalogo, il quadro è tale da far pensare che nel realizzarlo il Serodine abbia potuto trovare una fonte di ispirazione proprio nella *Presa di Cristo nell'orto* dipinta, come s'è detto dal Cara-



Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Presca di Cristo nell'orto*, olio su tela, National Gallery of Ireland.

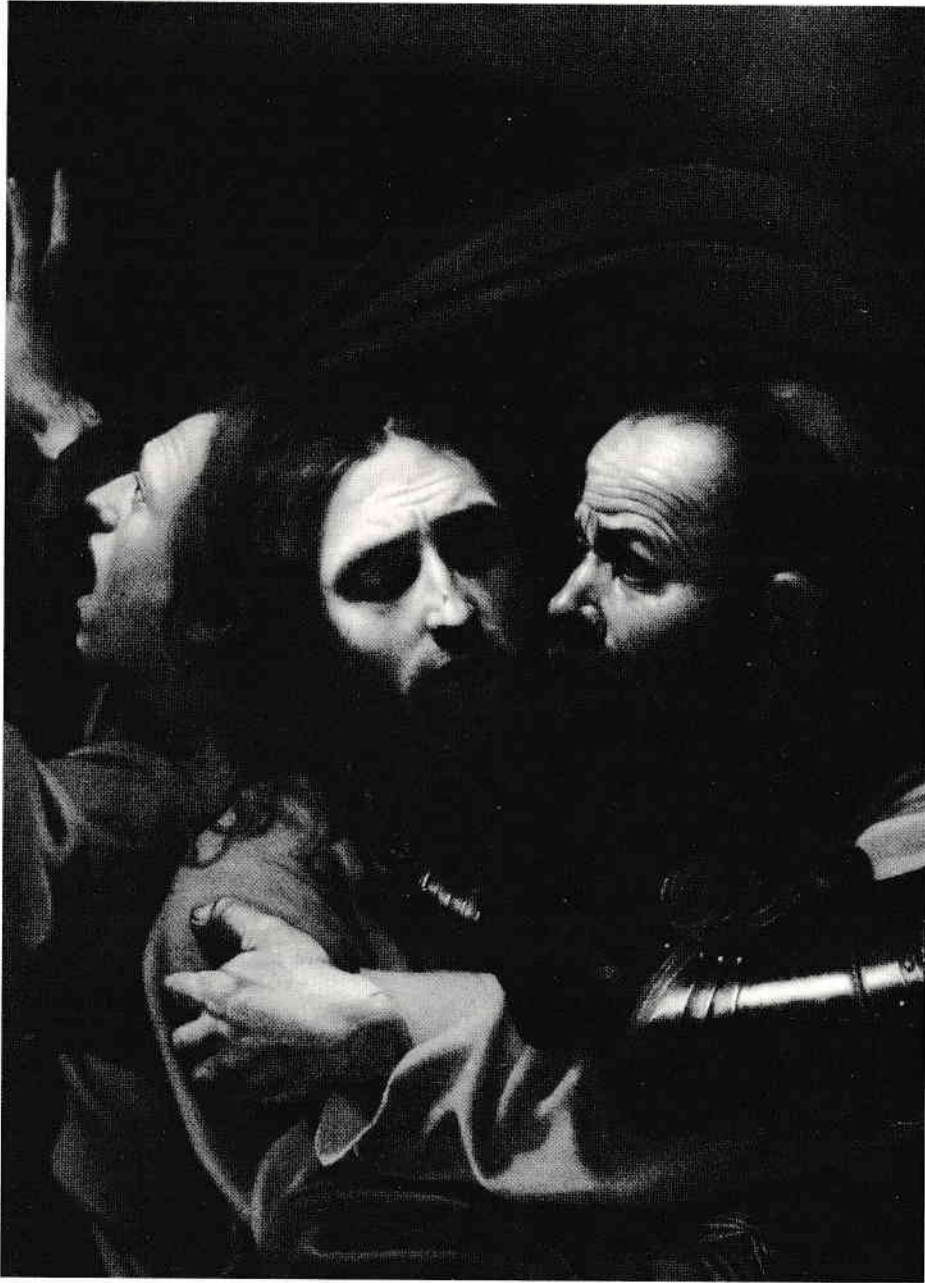
vaggio in apertura del XVII secolo per Ciriaco Mattei. Ed è questa, comunque, l'opera che, finalmente ritrovata, costituisce al di là del fortunato episodio di Palazzo Barberini, opera tale da contribuire come poche altre a celebrare la inavvicinabile statura pittorica e poetica del Caravaggio.

Mi rimetto ancora una volta ad un felicissimo scorcio illustrativo di Claudio Strinati che nelle pieghe dell'introduzione erudita e mettendo per un momento da parte la «nostra sofisticata e tuttora *purovisibilistica* (son parole queste di Maurizio Calvesi nel suo saggio in catalogo) cultura di storici dell'arte», si rifà al Bellori per accennare, in poche righe, finalmente, «una interpretazione dell'opera (caravaggesca) in senso letterario e poetico, nel passo in cui dice: "Tiene Giuda la mano alla spalla del Maestro, dopo il bacio; intanto un soldato stende il braccio e la mano di ferro al petto del Signore, il quale s'arresta paziente e umile" (...). In effetti non c'è dubbio continua lo Strinati - che un elemento di drammatica bellezza ed efficacia figurativa, in questo memorabile dipinto, sia nell'implicito confronto delle due mani, entrambe malvage, di Giuda che abbraccia il Signore e del soldato che lo afferra». Non so immaginare espressione più intensa ed emozionante di quella dolce, rassegnata, invasa dalla malinconia, del Cristo e non ricordo accostamento più stridente di questo che stringe come in una preziosa struggente medaglia il volto del Cristo, il volto tanto diverso di Giuda legati tra loro dall'arco sottostante della corazza nera e folgorante del soldatuccio al quale spetta questa, la più triste funzione che mai gli occorre di compiere. E occorre allargare di poco il disegno di questa incomparabile *medaglia* per sentirsi rubare dolorosamente lo sguardo dalle mani del Cristo tra loro intrecciate in una posa di resa paziente alla prepotenza esemplare, alla violenza *universale* che in quell'attimo si compie. Ma ecco che dietro al volto del Cristo, tesa in direzione opposta, urla l'angoscia e l'implorazione di un discepolo, di tutti i discepoli; ed anzi come se prendesse figura la voce profonda e taciuta dello stes-

so Cristo; voce chiusa nella indicibile malinconia di quel volto e nella contrazione delle due mani allacciate. Voce silenziosa che si traduce in quella mano disperata tesa ad invocare l'intervento di chi sta fuori dal quadro, dell'umanità di tutti i tempi chiamata a proibire la vittoria della violenza contro il Maestro della pietà e della mitezza. Sulla destra del quadro dietro agli elmi della violenza, tenta di emergere il volto e il braccio di un uomo che vuol illuminare la scena con una flebile lanterna che getta i suoi incerti bagliori di luce intrecciati ad altre fonti esterne, che rendono drammatico nell'intero quadro anche il feroce gioco delle luci.

Sì, par proprio il ritratto del Caravaggio stesso, che vuol vedere, vuol capire: ed esprimere così, anche così, l'origine, il germe del suo *naturalismo*, che ben poco ha a che fare con la pittura di paesaggio anche quando è emozionante e poetica come quella del fiammingo Paul Bril che negli stessi anni, il 1601, risponde alla commissione di Asdrubale Mattei con cinque tele raffiguranti gli altrettanti castelli, feudi, che i Mattei avevano acquistato nel territorio laziale. Che i Mattei potessero accogliere nella prospettiva poetica di cui era *principe* il Caravaggio anche la pittura di paesaggio con il suo contributo all'abbandono già pronunciato in forme diverse, del manierismo cinquecentesco, si può ben capire; ma quel che importa oggi è la necessità di intendere ciò che distingue il realismo di Caravaggio da ogni altra forma di naturalismo e di antimanierismo carraccesco od altro.

Il Caravaggio è il pittore che introduce nella realtà una *lanterna* nuova, una nuova *luce di conoscenza*, ed è questa luce che gli consente di svelare la verità più vera, più intima delle cose: degli uomini innanzitutto, dei loro volti, dei loro gesti, del loro *significato* individuale e storico. È questa la verità che si svela con una *potenza* impressionante, terrificante nel breve spazio di una tela di 133x169: la verità della "rivelazione" cristiana, il prodigio della umile, disarmata *potenza* di Gesù,



Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Presa di Cristo nell'orto* (particolare), olio su tela, National Gallery of Ireland.

amato e tradito; di questo "lieto messaggio" e del contegno suo davanti ai traditori, agli sgherri, ai giudici. «Egli non resiste, non difende il suo diritto, non fa un passo per allontanare da sé il punto estremo». La verità lega a sé il pittore e il filosofo.

Sulla via di questo legame del *realismo* di Caravaggio già s'eran mossi – ricordiamolo – i pittori bresciani, a dispetto, spesso, del loro legame formale con i maestri veneti.

Il "purovisibilismo" di cui, s'è visto, parla Calvesi, fa spesso ancora ostacolo, rovinoso ostacolo alla piena comprensione del legame realistico che fa la pittura rivelazione di verità al pari della più inten-

sa filosofia, della più intensa religiosità.

«L'artista è colui che domina il regno del colore – scrive Claudio Strinati – e tramite tale dominio costruisce il quadro. E questa è certamente la vera forma filosofica del dipingere dal naturale, perché colore significa verità della percezione». Son parole nelle quali il tenace *purovisibilismo* introduce, assieme alla *sua* verità, anche l'equivoco che allontana la visione dell'autentica *realtà*, dell'autentica verità: che è ben altro dalla «verità della percezione», è ben altra cosa dalla «forma filosofica del dipingere dal naturale» su cui insiste Claudio Strinati.