

Caravaggio nelle Cappelle Contarelli e Cerasi

Il Martirio di San Matteo per la Cappella Contarelli

Fra il 1599 e l'anno seguente, per la Cappella Contarelli a Roma, Caravaggio realizzò due grandi tele: la *Vocazione di San Matteo* e il *Martirio di San Matteo*.

Il *Martirio di San Matteo* [fig. 1] presenta una scena dal carattere brutale che la rende più simile a un assassinio che a un martirio. Gli esami radiografici hanno rivelato che il quadro conteneva ben due versioni precedenti a quella

finale, poi cancellate nella ricerca di una composizione più soddisfacente. Questa scoperta ha in parte confermato le notizie delle fonti, secondo le quali Caravaggio dipingeva direttamente sulla tela, senza cartoni preparatori, se si escludono schizzi e bozzetti (disgraziatamente perduti) con cui l'artista usava presentare il progetto ai suoi committenti. La prima versione presentava una composizione piuttosto classica, con il fondo dominato da un tempio e il soldato che, assumendo la stessa posa dell'angelo del *Riposo durante la fuga in Egitto*, irrompeva al centro della sce-



1. Caravaggio, *Martirio di San Matteo*, 1599-1600. Olio su tela, 3,23 x 3,43 m. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

na quasi sovrapponendosi a san Matteo. Già la seconda versione si presentava più articolata e i gesti dei personaggi acquistavano maggior vigore. Nella versione definitiva, quella che oggi vediamo, l'esecuzione del santo è presentata quasi come un delitto di strada ed è ambientata all'interno di una struttura architettonica che ricorda quella di una chiesa, come attesta la presenza di

un altare con la croce. Caravaggio, dunque, decise di attenersi alla *Leggenda Aurea* secondo la quale san Matteo sarebbe stato assassinato dopo una celebrazione eucaristica. Tutti i personaggi sembrano disposti sopra il palcoscenico di un teatro, un espediente che Caravaggio amava adottare per aumentare il *páthos* della raffigurazione e coinvolgere maggiormente gli spettatori. Al cen-

→
2. Caravaggio,
Conversione di San Paolo
detta *Odescalchi*, 1600-
1. Olio su tavola, 2,30 x
1,75 m. Roma, Collezione
Odescalchi Balbi.



tro della scena il vecchio santo, sorpreso mentre battezza alcuni uomini sul bordo di una grande vasca, è già stato colpito e ferito dal suo carnefice, un robusto giovane mezzo nudo, sicuramente introdottosi nel gruppo fingendosi cristiano. Matteo, caduto per terra, alza una mano in cerca di difesa: la stessa mano nella quale un elegantissimo angelo adolescente si precipita a porre la palma del martirio. Lo sguardo della vittima e quello del suo assassino che gli sta sferrando il colpo mortale s'incontrano in un istantaneo, muto colloquio.

Come già nella *Vocazione*, un fascio di luce colpisce violentemente uno dei protagonisti, in questo caso l'aguzzino, che per certi versi è presentato dall'artista come il vero protagonista dell'opera: è infatti soprattutto sui peccatori che si posa lo sguardo misericordioso di Dio. Tutto intorno, i testimoni dell'omicidio si ritraggono spaventati, i loro movimenti denunciano apertamente il terrore e l'orrore, un ragazzino fugge in preda al panico. Sono i "moti dell'anima", cui tanta importanza aveva dato Leonardo. E in effetti, c'è qualcosa, nella concitazione dei gesti e nella multiforme varietà delle espressioni, che rimanda alla *Battaglia di Anghiari*. Riconosciamo nel gruppo anche Caravaggio, ritrattosi sul fondo a sinistra; lo sguardo sconsolato dell'artista è la più efficace testimonianza del suo profondo pessimismo esistenziale.

La Conversione di San Paolo, versione Odescalchi e la Crocifissione di San Pietro per la Cappella Cerasi

Per la Cappella Cerasi nella Chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, furono commissionate a Caravaggio due tele con la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*. Avendo terminato anzitempo il lavoro, Caravaggio dipinse per entrambi i soggetti una seconda versione.

La **prima Conversione di San Paolo** [fig. 2], realizzata e mai collocata sulla parete, presenta il celebre episodio, tratto dagli Atti degli Apostoli, attraverso una composizione molto affollata e tumultuosa: in un gran turbinio di figure, Cristo, a stento trattenuto da un angelo adolescente, piomba dall'alto sulla scena, confondendo

il vecchio armigero, che disorientato, si difende puntando istintivamente la sua lancia contro un nemico per lui invisibile. Il povero Paolo, scalzato dal cavallo imbizzarrito, precipita a terra e con le mani si scherma gli occhi feriti dalla luce divina.

Per questo lavoro, Caravaggio aveva adottato un modello di riferimento assai autorevole: la **Conversione di San Paolo** di Michelangelo [fig. 3], affrescata nella Cappella Paolina. Le due opere hanno infatti in comune la posizione e anche la fisionomia del santo, così come la figura di Cristo che piomba dall'alto. Caravaggio, tuttavia, volle enfatizzare la presenza divina, quasi trasformando l'incontro in uno scontro fisico. Baglione scrisse che quest'opera fu rifiutata dalla famiglia Cerasi, ma davvero non si comprende cosa potesse offendere i committenti: forse la figura di Paolo, mostrato avanti negli anni ma con il corpo seminudo di un giovane atleta; forse il Cristo irruente e aggressivo, troppo fisico, anzi così tangibile da spezzare il ramo di un albero mentre si fionda sulla scena; o forse quell'angelo ragazzino che lo abbraccia stretto stretto, colpevole di avere le sembianze di Cecco Boneri, il modello dell'artista che le malelingue volevano fosse diventato anche il suo amante.

↓
3. Michelangelo, *Conversione di San Paolo*, 1542-45. Affresco, 6,25 x 6,62. Roma, Città del Vaticano, Cappella Paolina.



Sulla parete sinistra della Cappella Cerasi si può ammirare la **Crocifissione di San Pietro** [fig. 4] nella sua seconda versione (la prima invece è andata dispersa). L'episodio, pur seguendo l'iconografia tradizionale dell'apostolo crocifisso a testa in giù, è interpretata da Caravaggio con una sensibilità realistica quasi estrema. Il dipinto

mostra soltanto Pietro e i tre aguzzini racchiusi nello spazio ridotto della tela, senza paesaggio. Sconcertata, di quest'opera, la lentezza e la concretezza dell'operazione, che l'osservatore contempla comprendendo quanto fosse complicato, e soprattutto faticoso, uccidere un uomo in quel modo. I carnefici sono concentrati sul da farsi,

→
4. Caravaggio,
Crocifissione di San Pietro,
1603-4. Olio su tela, 2,32 x
2,01 m. Roma, Santa Maria
del Popolo, Cappella Cerasi.



professionali come qualunque falegname o muratore, indifferenti al destino del vecchio. Uno afferra il palo della croce con le gambe di Pietro per stabilizzarla, il secondo tira la fune per issarla, il terzo, inginocchiato, la sorregge con la spalla, offrendo in primo piano al pubblico la parte posteriore della sua figura e la pianta sporca dei suoi piedi. L'anziano apostolo, un vecchio rugoso e dalla pelle cascante, già inchiodato al patibolo, ha un'espressione sofferente e sembra risentire

di un certo disorientamento fisico, certamente provocato dalla posizione innaturale. Ancora una volta, Caravaggio rappresenta un supplizio che il piano divino non sembra nobilitare ma che è un assassinio e basta: una morte apparentemente fine a sé stessa, crudele e spietata. La luce, simbolo della Grazia divina, piove dall'alto e investe Pietro e la sua croce, bagnando con il suo potere salvifico anche i sicari.