CARAVAGGIO E GLI OCCHI DI PIETRO MORENTE

di Pietro Caiazza

Il pregevole volume su Caravaggio, recentemente edito dalle Edizioni Musei Vaticani (*Michelangelo da Caravaggio che fa in Roma cose meravigliose*, a cura di A. Rodolfo, Città del Vaticano 2014) raccoglie e dà veste definitiva ad una serie di lezioni (organizzate a cura del Vicariato di Roma) tenute in concomitanza con il quarto centenario della morte del Caravaggio: esso contiene diversi contributi relativi alla produzione artistica del Caravaggio, alla sua poetica, ed in particolare al suo pensiero religioso, contributi sui quali ci sarà molto da discutere. La presente nota non intende pertanto essere una recensione al volume, ma intende fermarsi su una sola delle opere del Caravaggio, ed anzi su un preciso punto particolare di tale opera, particolare che propone però qualche interrogativo e suggerisce la necessità di qualche approfondimento.

Come è noto, dopo l'esplosione della fama del Caravaggio sullo scenario artistico romano con la realizzazione dei due grandi teleri laterali della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1599-1600), il maestro fu chiamato da mons. Tiberio Cerasi, tesoriere pontificio, per la decorazione della sua cappella in Santa Maria del Popolo e per la realizzazione, anche qui, di due laterali, mentre Annibale Carracci veniva incaricato (quasi per una "sfida" artistica) di realizzare la pala dell'*Assunta* per l'altare della medesima cappella (**fig. 1**).

È prevalente, tra gli studiosi, la convinzione che questa pala del Carracci fosse già stata realizzata e collocata sull'altare quando Caravaggio ancora non aveva consegnato i suoi due laterali, peraltro previsti – secondo il mandato del Cerasi – come tavole (su legno di cipresso): tuttavia, anche le convinzioni (minoritarie) che non danno per scontata la presenza della pala del Carracci già sull'altare quando Caravaggio ancora non aveva realizzato i suoi dipinti, non modificano il contesto generale, nel senso che il maestro lombardo sapeva in ogni caso che su quell'altare sarebbe stata collocata una pala del Carracci col tema dell'*Assunta*. Delle prime versioni di tali tavole del Caravaggio, come si sa, è sopravvissuta solo la *Conversione di Paolo* detta "Odescalchi", mentre quella relativa alla *Crocifissione di Pietro* è ormai da considerarsi perduta: dell'una e dell'altra opera restano pertanto *in situ* le seconde versioni (su tela, invece che su legno), che sono due capolavori universalmente noti. E soffermiamoci dunque qui più analiticamente su questa *Crocifissione*.

Il contributo di Antonio Paolucci – direttore dei Musei Vaticani – presente nel volume indicato (*E il cavallo di Caravaggio finì al Prado*, pp. 153-167) ripete quanto già l'illustre studioso aveva anticipato in un volumetto (*Caravaggio e l'avventura della fede*, Firenze-Milano 2011, pp. 11-33). Il nocciolo dell'argomentazione del Paolucci per quel che concerne la *Crocifissione di Pietro* (**fig. 2**) è contenuto nel seguente passaggio, che è bene citare testualmente: «Come tutti sanno, nella Cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo, il San Pietro che in atto di essere issato a testa in giù sulla croce *ci guarda corrucciato* è tratto dall'affresco di analogo soggetto che il Buonarroti dipinse in Cappella Paolina [**fig. 3**]. In quel caso il Principe degli Apostoli che si "offre" alla Croce (...) è rivolto alla porta d'ingresso della Cappella, là dove entrava allora e ancora oggi entra, il Papa. Pietro guarda in *atteggiamento preoccupato e severo* colui che è stato chiamato a succedergli nella sequela apostolica. Lo guarda come per ricordargli la sua missione, come per

dirgli: "*Tu es Petrus*, sappi che la croce è il tuo offertorio e il tuo destino". All'interno di Santa Maria del Popolo, nella Cappella Cerasi, il monito terribile non ha più ragione di essere. Lo sguardo di Pietro non è rivolto al Pontefice. È *rivolto a ciascuno di noi*, indegni, tutti, di portare il nome di cristiani» (*E il cavallo di Caravaggio* cit., p. 163, corsivi miei tranne il latino).

In estrema sintesi, la lettura proposta dall'illustre studioso per il rapporto tra i due capolavori è la seguente:

1) l'affresco del Buonarroti ha ispirato il dipinto del Caravaggio;

2) nell'affresco del Buonarroti, Pietro guarda con «*atteggiamento preoccupato*» il suo successore *pro-tempore* che entra nella cappella;

3) nel dipinto del Caravaggio, Pietro guarda «*corrucciato (...) ciascuno di noi*» (e cioè, i fruitori del dipinto).

Il Paolucci ha individuato – molto giustamente – nello sguardo di Pietro, così nell'affresco michelangiolesco come nel dipinto caravaggiano, il nucleo più solido del significato ultimo che i due genî hanno voluto attribuire, ciascuno per conto suo, allo sguardo del Pietro morente. Tuttavia, mentre il Pietro della cappella Paolina sembra effettivamente guardare verso l'ingresso da dove entrava ed entra il papa – il che rende accettabile l'esegesi che sul punto ha sviluppato il Paolucci, sopra testualmente richiamata – viceversa forse per la *Crocifissione* del Caravaggio ci troviamo dinanzi ad un messaggio *totalmente* diverso da quello che si può leggere negli occhi del Pietro buonarrotiano.

A tal fine, occorre osservare attentamente due particolari specifici nei due dipinti: 1) il primo dei quali è il piano geometrico delle due croci sulle quali l'apostolo è stato inchiodato; 2) il secondo dei quali concerne più puntualmente la direzione degli occhi e dello sguardo dell'apostolo martire.

1) Quanto al primo punto, infatti, si deve ben notare come entrambi i maestri abbiano tenuto in considerazione le leggi della fisica (o più semplicemente, se si vuole, la dinamica dei corpi) che l'osservazione attenta della realtà già consentiva nel loro tempo. E così, il piano della croce come rappresentata dal Buonarroti inclina – come si può notare soprattutto dall'asse orizzontale – indubbiamente verso la destra (nostra e di Pietro insieme): ed a questa inclinazione corrisponde esattamente lo spostamento "passivo" del bacino dell'apostolo pur esso verso destra, come l'osservazione della gravità poteva suggerire anche in epoca pre-newtoniana. Il corpo di Pietro, insomma, inclina verso destra proprio perché verso destra è inclinato il piano della croce su cui egli è inchiodato: tale inclinazione "involontaria" del corpo è accompagnata poi dalla torsione del collo dell'apostolo, che gli permette di girare la testa e lo sguardo verso l'ingresso della cappella, come giustamente ha notato il Paolucci (**fig. 4**): il che può legittimare la spiegazione dello sguardo, interpretato dallo studioso come monito per la suprema missione del pontefice romano (e qui occorrerebbe capire meglio anche quale monito preciso al papa avesse in mente Michelangelo Buonarroti nel redigere così la testa di Pietro).

Viceversa, la soluzione proposta dal Caravaggio obbedisce ad una scelta diversa, che non solo non tiene conto della, per così dire, legge di gravità – o, se si vuole, della "composizione delle forze" – ma anzi testimonia con sostanziale chiarezza come il significato che alla postura ed allo sguardo del Pietro morente ha voluto attribuire il Caravaggio sia molto diverso da quello che Buonarroti aveva assegnato al suo Pietro: e *non* già perché nella cappella Paolina entrava il papa, mentre nella cappella Cerasi entrano i comuni fedeli; *bensì* perché lo sguardo del Pietro caravaggiano non si rivolge affatto verso i fruitori del quadro.

Si noti infatti come il piano della croce nel dipinto del Caravaggio inclina (ancorché in misura meno accentuata) verso l'esterno del dipinto (e cioè, verso la sinistra di Pietro). Orbene, la postura del corpo di Pietro in tale soluzione avrebbe dovuto prevedere la parte centrale del corpo dell'apostolo (almeno fino al bacino ed alle ginocchia) inclinata e spostata verso lo spettatore del dipinto (= il fianco sinistro di Pietro, ed il lato sinistro della croce). Se ci soffermiamo però a considerare con la maggiore attenzione possibile la figura del vecchio apostolo steso sul legno, dovremo necessariamente notare qualcosa di una evidenza talmente chiara da far ritenere addirittura banale il parlarne: che, invece, non è per nulla superfluo.

Pietro è infatti già inchiodato sulla croce: sia le mani sia i piedi sono già trafitti dai chiodi, l'opera dei carnefici è quasi conclusa, restando ormai solo da conficcare la punta della croce nella terra che Pietro consacrerà con il suo sacrificio. Eppure il pescatore galileo, prima che il suo destino sia concluso, compie un movimento che dovrà essere costato al corpo di quel povero vecchio un dolore immane, movimento molto più accentuato di quello nell'affresco michelangiolesco della cappella Paolina (involontario perché determinato dalla forza di gravità sul peso del corpo a testa in giù), grazie al quale Pietro può torcere il collo per guardare fisso negli occhi chi contempla l'affresco (e cioè, il papa). Caravaggio invece fa torcere Pietro *in tutta la persona* – con un gesto ed una scelta che sono assolutamente *volontari* dell'apostolo, e non già dettati dalla dinamica del peso del corpo, come in Buonarroti – lungo tutto il fianco suo sinistro, sollevandosi dunque per tutto il suo lato destro, dai piedi al bacino al busto fino al capo che, alzato per un'ultima volta dal legno della croce, può guardare verso qualcosa che è fuori del dipinto. Pietro, dunque, si sforza di sollevare, in modo del tutto *intenzionale*, quel che può del suo fianco destro, per poter guardare. A chi o a che cosa guarda, in questa cappella Cerasi, Pietro (**fig. 5**)?

2) Entriamo qui nella osservazione del secondo dei particolari prima indicati. E su questo punto, a mio parere, l'argomentazione del Paolucci non risulta condivisibile, così come non risulta accettabile la deduzione di T. Verdon il quale, nella stessa sede (*Michelangelo* cit., p. 142), ha sostenuto che il Pietro michelangiolesco «servirà ancora a Caravaggio, quarant'anni dopo il concilio, come figura di "protesta" cattolica contro le ingiurie recate al Principe degli apostoli e il rifiuto della sua autorità in ambito protestante (…)». Ma qui, a mio parere, non è leggibile alcuna "protesta" da parte del Caravaggio: qui c'è solo il dramma del discepolo del Signore che, per la sua fede, viene martirizzato con lo stesso supplizio con cui Gesù fu posto a morte. La grandezza tragica dell'evento sta (come direbbe il Longhi) in questo fatto *in sé*, mentre invece la grandezza della figura del Pietro di Caravaggio che affronta il martirio alle scaturigini della vita della Chiesa non offre – *come tutti gli altri dipinti a noi noti del Caravaggio* (ed è questo un fatto su cui occorrerà grandemente riflettere in distinta sede) – alcun appiglio per poter essere convincentemente letta in chiave controversistico-apologetica ed in chiave antiprotestante.

Il punto tuttavia più pertinente al circoscritto discorso che qui si sta facendo resta la proposta di lettura del Paolucci: la quale, sulla scorta di quanto è oggettivamente presente nel dipinto, risulta sostanzialmente non giustificata. Se infatti si fa ricorso ad un buon ingrandimento (ma anche ad occhio nudo dinanzi al dipinto, nella cappella Cerasi) si può nettamente osservare (**fig. 6**) come in realtà gli occhi di Pietro non guardino affatto «*ciascuno di noi*» giacché, invece, essi guardano precisamente verso l'*Assunta* del Carracci. Caravaggio, cioè, ha rappresentato un Pietro dal volto severo (o «*corrucciato*», come afferma il Paolucci) più che sopraffatto dal dolore, il quale si sforza per sollevarsi dal piano del legno della croce e, con la bocca socchiusa a dire qualcosa di misteriosamente sfuggente, non guarda per nulla i fruitori del dipinto e non guarda per nulla nel

vuoto, bensì guarda precisamente verso il dipinto del Carracci, e cioè verso l'*Assunta* (cosa, del resto, già notata e segnalata da M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 2005, p. 57).

Che la lettura filologicamente corretta dello sguardo di Pietro morente sia questa, a me pare confermato da un disegno molto fedele (**fig. 7**), ricavato nel 1616 appunto dalla *Crocifissione di Pietro* del Caravaggio dal pittore olandese Gherardo delle Notti (Gerrit Van Honthorst, 1590-1636) ed ora ad Oslo, Nasjonalgalleriet. Come si può vedere, esso è una copia esatta del dipinto del Caravaggio (cfr **fig. 2**): epperò, se osserviamo con attenzione il particolare degli occhi e dello sguardo di Pietro in tale disegno (**fig. 8**), noi avremo senz'altro la conferma (ove ve ne fosse bisogno) del fatto che Caravaggio ha rappresentato – e Gherardo ha inteso correttamente – lo sguardo dell'apostolo morente rivolto *non* già verso il pubblico, *bensì* verso l'altare, dove era (o doveva essere) l'*Assunta* del Carracci.

Molti esegeti probabilmente leggeranno il particolare sostenendo che in realtà quel Pietro morente, con l'ultimo barlume di vita che gli resta, invoca l'Assunta perché lo assista nell'ora suprema del martirio: tanto più perché – si dirà certamente – egli ha la bocca socchiusa per una preghiera che sta rivolgendo alla Vergine affinché lo aiuti nell'ora della morte. Ma è proprio così? E poteva essere proprio così per Caravaggio?

Proverò a dare una risposta a questo interrogativo in una sede diversa e specifica, con un lavoro già completato, dedicato all'esegesi dell'intera cappella Cerasi, ed in particolare ai due laterali del Caravaggio: per ora basti qui – per riaprire il problema – aver chiarito che il presupposto da cui parte la lettura del Paolucci non appare giustificato, in quanto lo sguardo morente di Pietro nel dipinto del Caravaggio non è rivolto ai fruitori del dipinto (e cioè a «*ciascuno di noi*»), ma è rivolto inequivocabilmente verso l'altare, dove era (ed è) la pala dell'*Assunta* del Carracci.

Se, allora, Pietro è «*corrucciato*» (come ben legge il Paolucci), egli deve essere "corrucciato" *non* già verso i fruitori del dipinto «indegni, tutti, di portare il nome di cristiani», *bensì* – e questa è la constatazione da cui occorre necessariamente partire – verso quello che egli vede sull'altare. Ed è evidente che, se così è (e così a me pare certamente essere), il messaggio spirituale e religioso che proviene dal dipinto del Caravaggio deve essere profondamente diverso (se non estraneo) rispetto a quello che proviene dall'affresco michelangiolesco della cappella Paolina: ed esso ha da essere approfondito in altra sede.

L'interrogativo reale ed ultimo che, dunque, qui posso solo sinteticamente formulare, ma che in ogni caso ha bisogno di una risposta, è: perché Caravaggio fa rivolgere gli occhi del Pietro morente verso l'altare dove è l'*Assunta* del Carracci?

Fig. 1

Fig. 2

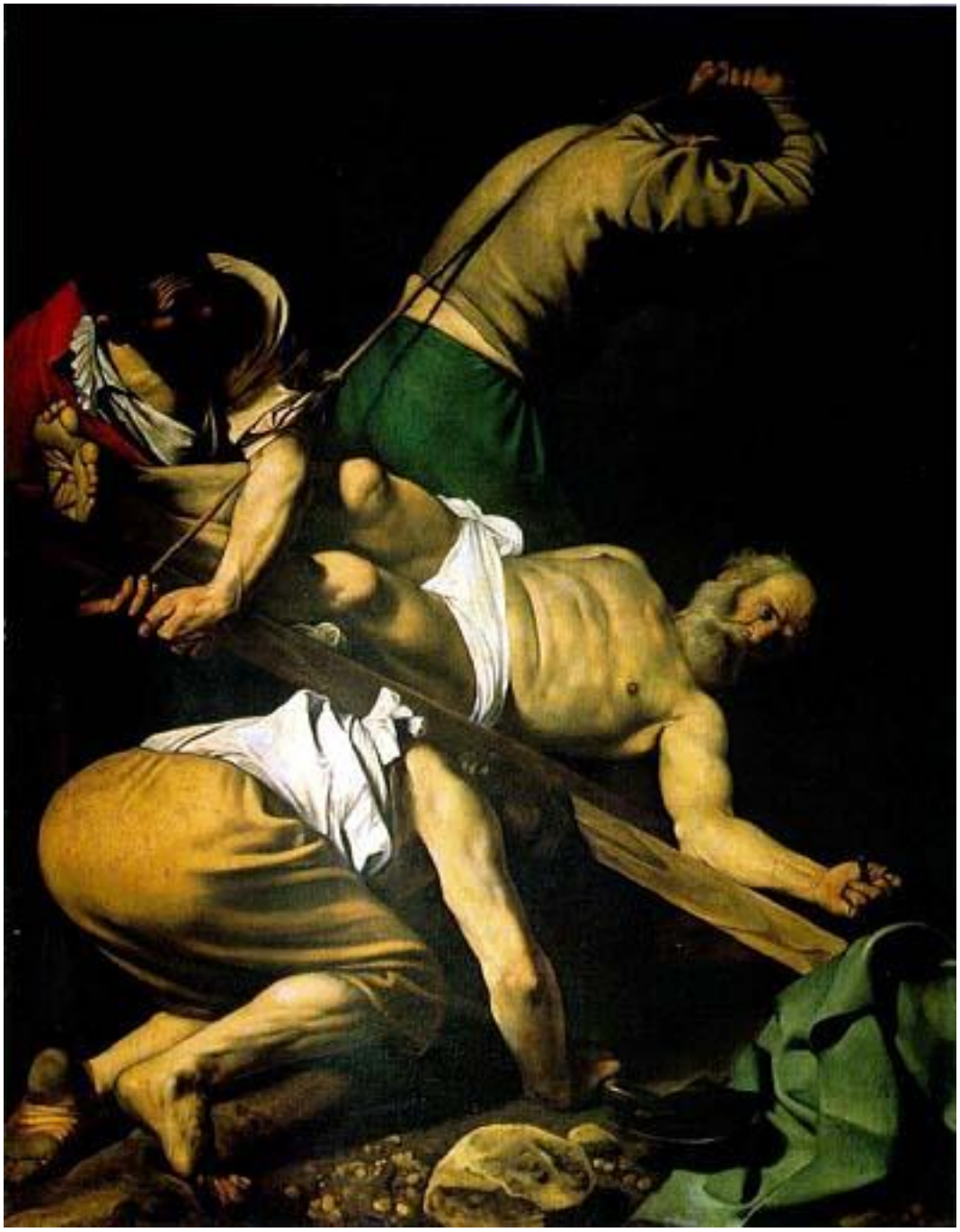

Fig. 3

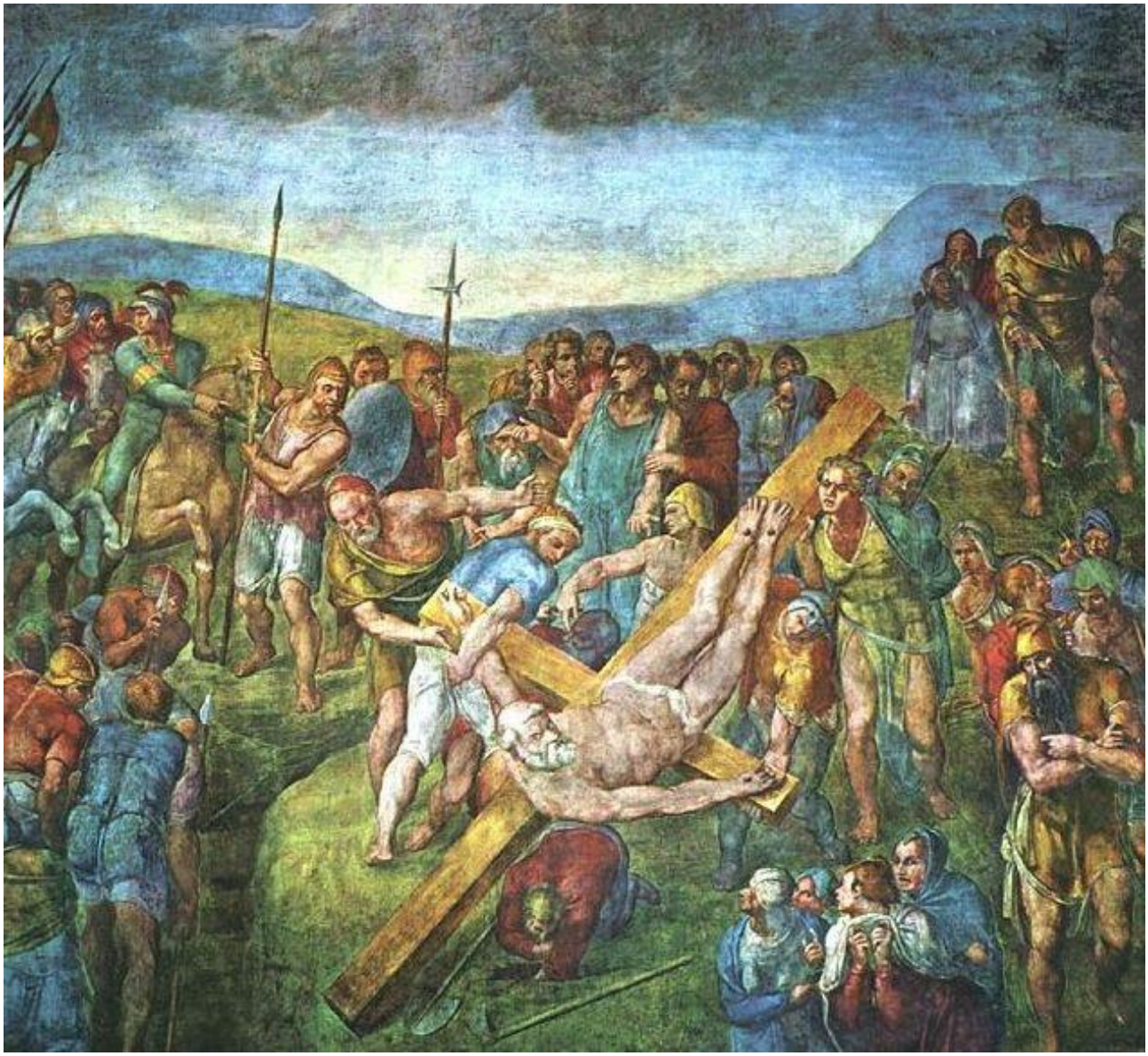

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

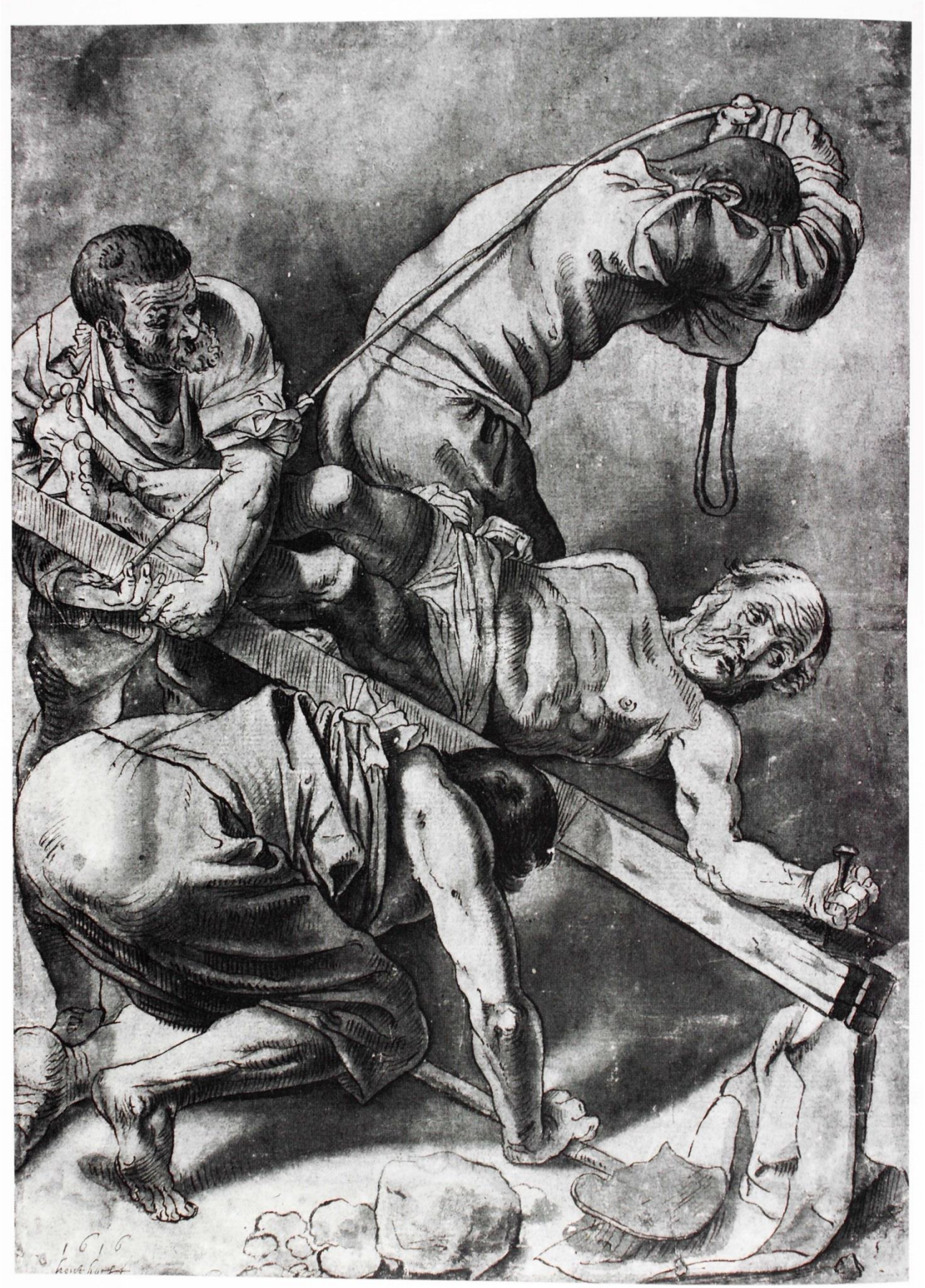

Fig. 8

Articolo pubblicato su: www.caravaggio400.org (Sezione "Biblioteca on line"), luglio 2015