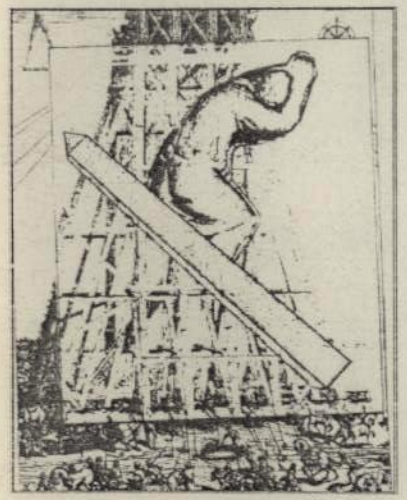
Alvise Spadaro *(gigalizade@tiscali.it)* nato a Caltagirone (CT) si laurea a Palermo in architettura, ispettore onorario ai beni culturali e storico dell'arte.
Oltre che di restauro dei monumenti, si è occupato anche della storia e della scrittura al tempo delle prime dinastie dell'Antico Egitto ed ha scritto numerosi contributi sulla storia e la cultura siciliana.
Ha pubblicato tra l'altro: Caravaggio a Siracusa e l'Orecchio di Dionisio - Roma, 1985, Una statua di bronzo nell'Antico Egitto - Roma 1986, Sette lettere di Andreana Sardo - Messina 1992, La Resurrezione di Lazzaro e la famiglia di Giovanni Battista Lazzari... - Catania 1995 *(Premio Nazionale di Letteratura "Castagno dei Cento Cavalli" per la Saggistica 1996)*, Settecento Calatino - Catania 2000, Caravaggio in Sicilia - Catania 2006, Il Castello Ursino e i musei di Catania nel XX secolo – Catania 2006.
Per la narrativa: Il bicchiere della baronessa - Acireale-Roma 2002, Le pentole di Praneta - Acireale-Roma 2005.

C.R.E.S. Via Michele Rapisardi 5 - 95131 Catania - Tel/Fax 095.310796

Alvise Spadaro

La *Crocifissione di Pietro* e la cultura di Caravaggio



Estratto da ***Ricerche*** *anno X n 3/4 Agosto-Dicembre 2006*

C.R.E.S.
Centro Ricerche Economiche e Scientifiche
Catania

PERIODICO TRIMESTRALE
DI SCIENZA E CULTURA DEL
CENTRO DI RICERCA
ECONOMICA E SCIENTIFICA
ANNO 10 N.3/4 AGOSTO - DICEMBRE 2006
SPED. IN A.P. ART 2 COMMA 20/C LEGGE 662/96

RICERCHE

RICERCHE
PERIODICO TRIMESTRALE DI SCIENZE E CULTURA DEL CENTRO DI RICERCA ECONOMICA E SCIENTIFICA

ANNO 10 N. 3 / 4 Agosto -Dicembre 2006
SPED. IN A.P. ART 2 COMMA 20/C LEGGE 662/96

Direzione - Redazione - Amministrazione
Via Michele Rapisardi, 5
95131 Catania - Tel/Fax 095.310796

Direttore Responsabile: Carlo Majorana Gravina

Condirettore: Giancosimo Rizzo

Comitato Editoriale: Rita Sanginisi, Filippo Sava.

Tipografia Artestampa di Gennaro Trombetta
Via S. Pietro, 35 Catania

Realizzato con carta riciclata

Pubblicazione realizzata con il contributo
dell'Assessorato Regionale Siciliano dei Beni Culturali,
Ambientali e della Pubblica Istruzione

LA *CROCIFISSIONE DI PIETRO* E LA CULTURA DI CARAVAGGIO

di *Alvise Spadaro*

Nei primi giorni del 1988 *La Sicilia* pubblicava un mio articolo intitolandolo *Quell'obelisco che ispirò il Caravaggio* e come occhiello *L'influenza del "Piano Sistino" sul "Martirio di San Pietro"*. Nonostante il rilievo che il quotidiano catanese ritenne di dover dare al mio lavoro, pubblicandolo su sette colonne con l'immagine della *Crocifissione di Pietro* appunto di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (1571-1610), per una svista tipografica non fu stampata l'altra illustrazione, ossia proprio quella cui si faceva riferimento anche nel titolo. Non fu pubblicata la stampa che illustra e descrive le operazioni per l'innalzamento dell'obelisco Vaticano realizzate dall'architetto Domenico Fontana (1543-1607).

Dopo così tanto tempo avrei certamente dimenticato questo episodio se l'osservazione di un particolare del bassorilievo di un sarcofago custodito nel museo archeologico di Perugia, non mi avesse fatto ricordare proprio quella tela di Santa Maria del Popolo la cui composizione avevo ritenuto ispirata al Caravaggio dalle operazioni di elevazione di un obelisco o quanto meno dalla visione dell'immagine che le illustrava.

Considerazioni non prive di interesse, in relazione alla conoscenza che abbiamo di questo personaggio valutato dai suoi contemporanei il maggior pittore di Roma e che nel suo soggiorno siciliano aveva ottenuto per le sue tele compensi senza precedenti. Poi, troppo presto declassato a pittore di genere o quasi. Solo più recentemente rivalutato, fino ad

essere considerato uno dei più grandi pittori della storia dell'arte, dedicandogli migliaia di pubblicazioni oltre ad alcuni soggetti cinematografici, l'ultimo dei quali girato alcuni mesi fa in Sicilia per la televisione.

Molto del fascino deriva probabilmente dalla scoperta nelle sue opere di contenuti insospettati che ci consentono di intendere oggi quello che per qualche secolo quasi nessuno aveva compreso. Di cominciare a riconoscergli, assieme ad una grande avidità di conoscenze, insospettati valori culturali da accordare con il carattere rissoso e violento che risulta dalla nota serie documentata di interrogatori e verbali giudiziari, fino a quel delitto d'omicidio che, nell'attesa del perdono papale, lo condurrà anche nella nostra Isola.

Nell'articolo su *La Sicilia* riferivo che la *Crocifissione di Pietro* (1600), tela dipinta per la chiesa romana di Santa Maria del Popolo, è appunto una delle numerose opere di Caravaggio che ha offerto argomenti di discussione e di indagine per gli studiosi d'arte, i quali si sono pronunciati nei modi più disparati e contrastanti. Dal Marangoni (1922) che la innalza tra le più originali e rivoluzionarie, al Berenson (1951 e riedizioni) che riduce l'opera a mero studio di "natiche".

Se osserviamo il quadro con un po' d'attenzione *(fig. 1)*, due sono gli aspetti che colpiscono e stupiscono maggiormente l'osservatore. La totale assenza di dramma che si rileva immediatamente, fatto a dir poco insolito in una scena di martirio. Poi tutta quella "macchinosità" tecnicamente sproporzionata con la quale nel dipinto è rappresentata l'operazione di sollevamento della croce capovolta.

La drammaticità che ci si aspetterebbe in una scena di martirio, ed in un'opera di Caravaggio, è sostituita dal senso religioso di una ritualità fatalistica impressa sul volto del santo e nell'atteggiamento distaccato, indifferente, dei tre personaggi che si muovono attorno alla croce.

È tutta quella "macchinosità" sproporzionata?

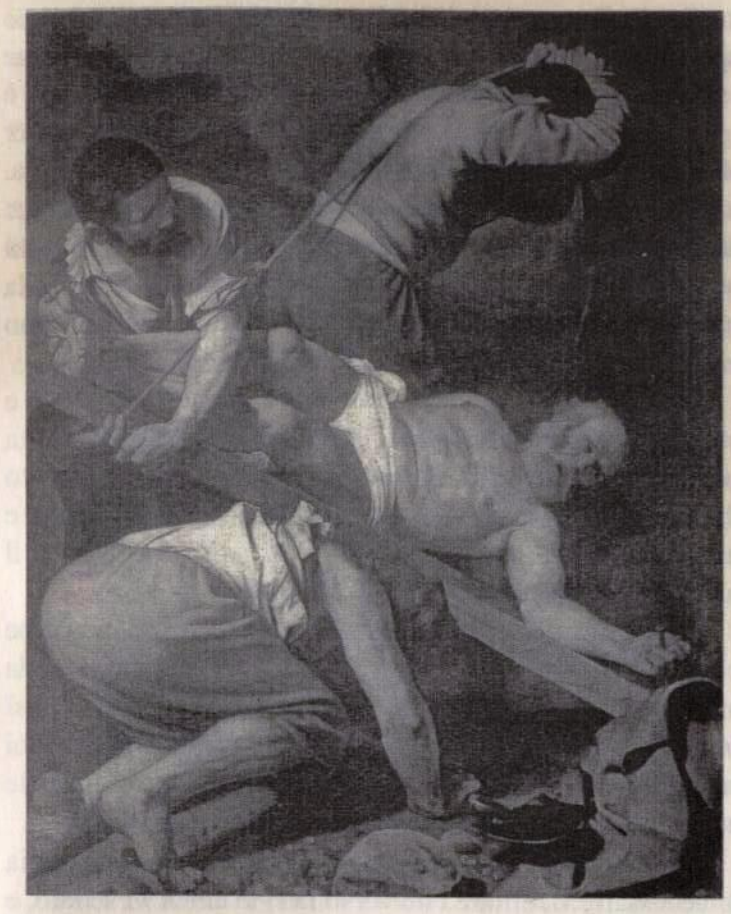


fig. 1 – Caravaggio *Crocifissione di Pietro (230x175)*

Cinquantaquattro anni prima Michelangelo Buonarroti, nell'affrescare lo stesso episodio su una parete della Cappella Paolina in Vaticano, aveva rappresentato la stessa operazione di sollevamento della croce facendola eseguire da otto personaggi. Nell'azione si nota una grande vivacità realistica. E invece nella tela di Caravaggio, a cui non sarà certamente

sfuggito l'affresco dell'altro Michelangelo, i personaggi sono appena meno della metà, ma l'impressione che si ricava e come se fossero congegni di un ingranaggio meccanico. Un uomo è inginocchiato sotto il legno, un po' per far da fulcro, ma più per sollevarlo sulla spalla sinistra, puntando a terra mani e ginocchia. Un secondo personaggio abbraccia il ritto della croce assieme alle gambe del santo, per agevolare il lavoro degli altri compagni con un movimento di traslazione. Il terzo addirittura tira sulla propria testa il capo di una fune assicurata all'estremità del legno per facilitarne il ribaltamento ed il definitivo sollevamento.

Maurizio Calvesi – che certamente è uno dei più attenti e sottili studiosi di Caravaggio – ha ipotizzato che con tutta questa "macchinosità" il pittore lombardo abbia voluto alludere metaforicamente alla elevazione della Chiesa e quindi necessaria per rappresentare il martirio di Pietro il quale, della Chiesa appunto, è stato il fondatore.

Fatta salva questa convincente interpretazione nessuno, come ricordavo nell'articolo, aveva fornito però una spiegazione della "macchina architettonica" alla quale Caravaggio – così *"imitatore delle cose naturali"* come veniva definito dai suoi contemporanei – avrebbe fatto riferimento per rappresentare le operazioni di partenza di questa "macchina del martirio".

Scrivevo quindi che per poter individuare questa analogia era necessario ricordare che verso la fine del XVI secolo, e cioè nel periodo in cui il giovane pittore andò a stabilirsi a Roma, la politica urbanistica del papa Sisto V (1585-1590) era improntata all'abbellimento della Capitale attraverso una serie di interventi che avevano visto protagonista l'architetto Domenico Fontana, lombardo come Caravaggio.

Per questa città di oltre quattrocentomila abitanti, il "Piano Sistino" prevedeva, tra l'altro, la collocazione di una serie di obelischi egiziani, recuperati tra le macerie della Roma imperiale, certamente perché facessero parte di un sistema

di punti focali della città e probabilmente perché innalzati - o forse in questo caso sarebbe più pertinente usare il temine "eretti" - alludessero eloquentemente alla potenza della Chiesa cattolica controriformista.

E così, tra l'agosto del 1587 ed il marzo del 1589, furono innalzati i tre maggiori obelischi di Roma: il primo in Piazza San Pietro, il secondo in Piazza del Laterano, ed il terzo in Piazza del Popolo, proprio la stessa piazza sulla quale si affaccia la chiesa di Santa Maria del Popolo *(fig. 2)* per la quale Caravaggio eseguirà, undici anni dopo la *Crocifissione di Pietro*.

fig. 2 - Israël Sylvestre (1621-1691) *Piazza della Madonna del Popolo*

Per l'architetto Fontana l'innalzamento degli obelischi fu certamente impresa ben ardua, non potendo disporre di enormi quantità di sabbia come i colleghi egiziani di trenta secoli prima, né di una gigantesca gru della quale potremmo disporre oggi, quindi l'evento costituiva uno di quei grandi avvenimenti che coinvolgevano, per eccezionalità, la stragrande maggioranza della popolazione e fornivano argomento di meraviglia per tutti e di discussione per i tecnici, oltre che oggetto favoloso di narrazione per le generazioni successive.

Così anche per l'innalzamento dell'obelisco di Piazza del

Popolo, alto più di ventitrè metri e pesante duecento-trentacinque tonnellate, il Fontana aveva fatto preparare una mastodontica impalcatura che avrebbe sovrastato le dimensioni del monolito. Sisto V aveva emanato un editto che puniva con la morte chiunque avesse intralciato i lavori o addirittura solo fatto rumore. Così possiamo immaginare che per tutti i monoliti sia valso quello che l'architetto di Sisto V ci racconta e ci illustra per l'obelisco di Piazza San Pietro. Dopo la recita delle preghiere propiziatorie, al suono di una tromba, con un sistema combinato di ottocento uomini, centoquaranta cavalli, quaranta argani, leve, funi, scale e per un costo di circa quarantamila scudi, il Fontana provvedeva alla difficile e pericolosissima operazione che si concludeva sempre con un fragoroso scoppio di applausi proveniente dal numeroso pubblico presente.

Il medico romano Giulio Mancini, contemporaneo di Caravaggio, afferma che il pittore "*se ne passò a Roma d'età in circa 20 anni*" e questa affermazione è avvalorata dalle correlazioni degli studiosi successivi i quali datano l'avvenimento al 1588-89. Ciò significa che non si può escludere la presenza del diciottenne Michelangelo Merisi tra la folla plaudente di Piazza del Popolo il 25 marzo 1589, data nella quale fu innalzato l'obelisco.

Non sarebbe sfuggito infatti al Caravaggio, sempre attento alla fedeltà storica delle sue opere, un legame inconfutabile tra l'obelisco di Piazza del Popolo ed il tema che si accingeva a rappresentare. Quell'obelisco rappresentava infatti un testimone tangibile del martirio di Pietro, in quanto ritrovato tra le rovine del Circo Massimo luogo, come riportava la tradizione, in cui il principe degli apostoli era stato crocifisso: "nel sito detto *naumachia* presso l'obelisco di Nerone verso il *monte*". Per quanto detto "*di Nerone*", l'obelisco era stato innalzato qualche decennio prima (10 a. C.) per opera di Cesare Augusto, come simbolo solare ed a memoria della

conquista romana dell'Egitto, sulla spina della pista dove le quadrighe facevano i sette giri della corsa.

Nel 1590 l'architetto Fontana pubblicava a Roma "*Della trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle Fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V*" contenente l'incisione omessa dall'arti-colo su *La Sicilia*, per illustrare la tecnica e la macchina utilizzate per l'elevazione dei monoliti *(fig. 3)*.

Ad iniziare dall'inclinazione dell'obelisco, la rappresentazione, proprio per la sua "macchinosità" mostra una fin troppo evidente specularità compositiva con l'opera del Caravaggio, per poter essere passata inosservata dal pittore lombardo sempre attento ed avido di novità.

Ricordavo anche che il giovane Caravaggio aveva a Roma in quell'epoca il beneficio di godere della protezione e dell'ospitalità di Francesco Maria Bourbon del Monte, spirito moderno, uomo di vastissima cultura, alchimista, presso il quale aveva modo di approfondire i valori iconologici delle sue opere, e per il quale, tra le altre, aveva dipinto a secco la volta di uno degli ambienti della "distilleria" (1597) con immagini allusive ai processi alchemici. Né a lui, tanto meno al suo mecenate, nominato cardinale proprio l'anno dell'elevazione dell'obelisco Lateranense (1588), potevano

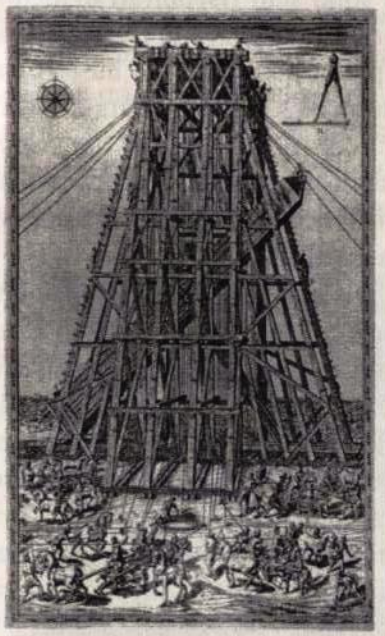


fig. 3 - Domenico Fontana
Della trasportatione dell'obelisco ...

sfuggire tutti i significati esoterici che venivano attribuiti agli oggetti ed ai monumenti religiosi di così grande antichità.

I significati iconologici nascosti nella pittura di Michelangelo Merisi, man mano che vengono svelati, non solo allontanano il pregiudizio consolidato fino ad un passato non troppo lontano che, seppur abile col pennello, oltre che violento lo voleva abbastanza rozzo, ma fanno sorgere il sospetto che finalmente si possa cominciare a parlare della cultura di Caravaggio.

È interessante cogliere il collegamento spesso sottile tra le sue rappresentazioni nelle opere di soggetto sacro e le norme del concilio tridentino ed, oltre che sulla volta del laboratorio d'alchimia del cardinale Bourbon del Monte, sono stati trovati analoghi significati, anche nelle opere siciliane. Bisogna aggiungere poi che è stato rilevato un interesse ininterrotto per l'arte classica e per l'iconografia paleocristiana con tutti i significati connessi.

Nei quadri di Caravaggio sono stati riscontrati evidenti riferimenti iconografici con precedenti dell'arte classica. Tra i tanti, due esempi soltanto: per la posizione del busto e la rotazione della testa del santo nella versione definitiva del *San Matteo e l'angelo* (1602) con *Ermete che si slaccia il sandalo* di Lisippo, e per la postura della Vergine nella *Madonna dei Pellegrini* (1604-05) con la statua d'età romana detta di *Tusnelda* che si trovava a Villa Medici.

Ma nel *Seppellimento di Santa Lucia* (1608), tela rivelatrice della sensibilità mostrata da Caravaggio per la cultura siciliana e di quanto abbia trovato proficui i suoi incontri siracusani con Vincenzo Mirabella, storico, archeologo e musicologo: il fossore di destra è iconograficamente identico all'omologo pescatore di un precedente quadro di Giorgio Vasari custodito alla Walpole Gallery di Londra. Fossore e pescatore, come ho già fatto notare, sono immagini criptiche dell'alchimista, figura che ha ragione d'essere in una rappresentazione di *seppellimento* che allude ad una *rinascita (fig. 4)*.

fig. 4 – Caravaggio *Seppellimento di santa Lucia* e G. Vasari *Pescatori (particolari)*

Un analogo caso di assoluta identità iconografica, come quella presente nella tela siracusana, si riscontra anche nella *Crocifissione di Pietro*, in relazione al personaggio che tira sulla propria testa il capo della fune, simile ad una figura in bassorilievo presente in un sarcofago d'età romana che rappresenta il *Trasporto della salma di Meleagro (fig. 5)* e che è già stato messo in relazione con la *Deposizione* di Raffaello.

fig. 5 Perugia - *Trasporto della salma di Meleagro (sarcofago romano)*

Il nome di Meleagro, eroe greco che aveva partecipato alla conquista del Vello d'Oro e che finirà la sua esistenza ucciso dalla madre, è legato principalmente a quello del cinghiale calidonio.

Per avere ragione dell'enorme animale, che devastava la regione di Calidone, castigo della dea Artemide, Meleagro aveva arruolato tutti i grandi eroi della Grecia, ad esclusione di Eracle impegnato nelle "fatiche". Molti furono uccisi dalla belva, altri si uccisero vicendevolmente, poi finalmente il cinghiale fu ucciso da Meleagro e dalla favolosa Atalanta.

La conoscenza da parte di Caravaggio, non solo del mito, ma anche del sarcofago romano di Perugia sembra debba essere indubbia, e non solo per la eccezionale somiglianza fisionomica tra il personaggio barbuto che tiene l'eroe greco per le ginocchia e Nicodemo nella *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (1602-03) tela dipinta per la chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma. Oltre alla somiglianza fisionomica, anche in quest'opera i due personaggi sono omologhi rispetto alla composizione, compiono lo stesso gesto prendendo ciascuno il corpo del morto per le ginocchia e presentano un'identità speculare del volto *(fig. 6)*.

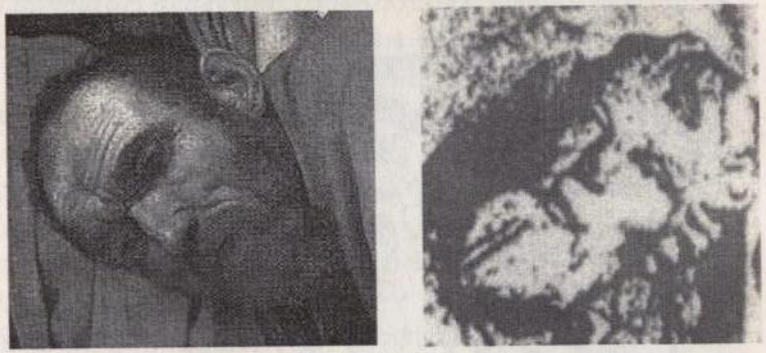


fig. 6 – Deposizione di Gesù nel sepolcro e *Trasporto della salma di Meleagro (particolari)*

Ma come nel caso del fossore nel *Seppellimento di Santa Lucia* col pescatore del Vasari, un altro personaggio, ossia quello che tira la fune nella *Crocifissione di Pietro*, è identico a l'altro che tiene le caviglie di Meleagro, tanto da sembrare tolto dal bassorilievo *(fig. 7)*.

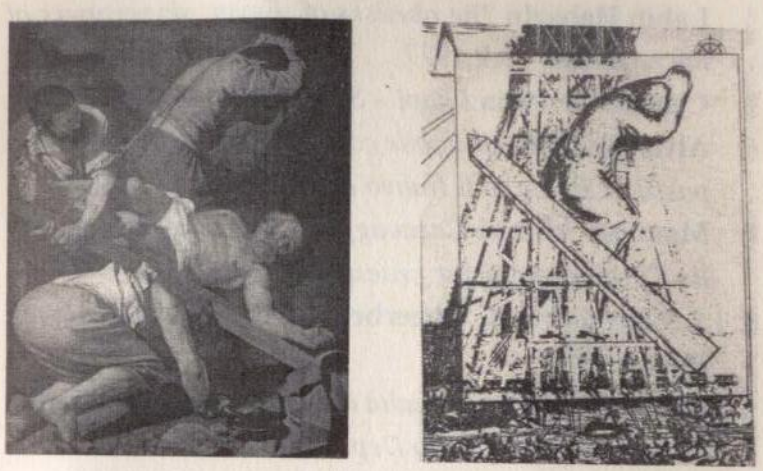


fig. 7 – Confronto dell'opera con il probabile processo ideativo

Non bisognerebbe stupirsi quindi se nella *Crocifissione di Pietro* Caravaggio, con la sua "macchinosità", nel significato metaforico ritrovato da Calvesi, abbia voluto inserire altri segnali nascosti, sempre allusivi alla elevazione della Chiesa.

Nell'Egitto faraonico, l'obelisco costituiva l'elemento simbolico del collegamento tra il cielo e la terra, tra il divino ed il terreno. Il cinghiale, il cui simbolismo si perde nella notte dei tempi, presente in quasi tutte le culture, rappresenta il "*potere spirituale*" per cui la pratica della caccia a questo animale diventa "*l'immagine del potere temporale*".

BIBLIOGRAFIA

§ **Giorgio Ciucci** *La Piazza del Popolo* Roma 1974

§ **Labib Habachi** *The obelisks of Egypt, skyscrapers of the past* New York 1977

§ **Claudio Rendina** *I papi – Storia e segreti* Roma 1983

§ **Alvise Spadaro** *Un nobile cavaliere in viaggio per Malta passa in Sicilia* in *Il Nuovo Dovere* Dicembre 1989

§ **Maurizio Marini** *Caravaggio – Michelangelo Merisi da Caravaggio pictor praestantissimus* Roma 1989

§ **J. Chevalier – A. Gheerbrant** *Dizionario dei simboli* Milano 1989

§ **Maurizio Calvesi** *Le realtà del Caravaggio* Torino 1990

§ **Marco Rosci** *Raffaello Deposizione* Torino 1991

§ **Anna Ferrari** *Dizionario di mitologia* Novara 2006

§ **Alvise Spadaro** *Caravaggio in Sicilia* Catania 2006