



IL MARSUPIO

SUPPLEMENTO D'ARTE E DI CULTURA

Anno I - Numero 2 - Febbraio 1996



Isacco salvato: idee per una lettura alternativa

Lo sono un artista. E allora cosa posso dire dell'opera d'arte? Forse, tutto quello che gli storici dell'arte non possono attraverso la carta, gli artisti hanno la facoltà di comprenderlo con il pensiero e i colori. Chi sa se l'arte può *conoscere se stessa*, meglio di quanto facciamo gli altri?

Qualche tempo fa venne nel mio studio un signore che mi propose di fargli una copia in scala del *San Giovannino* di Caravaggio conservato ai Musei Capitolini.

Io rimasi perplesso, perché mi sembrava un confronto impegnativo e poi il compenso era anche basso. Ma le sfide, come spesso accade, stimolano l'orgoglio, e così mi gettai nell'impresa. Per tre settimane duellai armato di tavolozza e pennello contro quel piccolo gigante. Tra una pennellata e un tocco, guardavo e riguardavo le riproduzioni fotografiche del quadro in questione, che avevo radunato saccheggiando la mia biblioteca, e non solo quella. Di fronte alla tela che stavo dipingendo, provavo una emozione "a metà", quasi troncata nel momento di maggiore espansione. Qualcosa mi turbava. Ma che cosa mi turbava in quell'immagine? Il soggetto sacro del dipinto è affrontato in un modo che quasi mi metteva soggezione e paura.

Quell'ariete. Quell'ariete era quasi un incubo nella penombra dello studio dei miei pomeriggi estivi. Dal mio cavalletto piano emergevano quelle fattezze diaboliche, ma quasi colpite da un raggio di luce divino. Giovannino che porta a sé, sorridendoci, il muso di un ariete.

Ma perché al posto dell'*Agnus Dei* c'è un ariete? E perché Giovannino è nudo ad un'età che nessuna iconografia rappresenta in tal modo (nudo è semmai da bambino, e ben diversa è la nudità "temporanea" tra la veste di lusso già abbandonata e l'abito di pelli ancora da indossare del Giovanni giovinetto del Veneziano)? E perché ride, anzi ci sorride ricolmo di gioia? Ed infine dove sono i normali attributi iconografici di San Giovanni Battista: ciotola, croce di canna, abito di pelli? Cercando di ricordare posizioni analoghe a quella del nostro Giovannino in immagini precedenti al lavoro di Caravaggio, (alla ricerca di un significato più complesso), pensai che avesse potuto prendere ispirazione, per esempio, dall'affresco di scuola di Raffaello rappresentante il *Peccato Originale* nelle Logge Vaticane. Adamo è in una posizione simile ma speculare, che potremmo sicuramente definire lasciva come quella del nostro Giovannino. L'immagine di Adamo mi sembrò la tessera che stavo cercando per chiudere il mosaico che si stava componendo nella mia testa. Pensai anche a certe immagini erotiche, come i *Due amanti* di Giulio Romano dell'Ermitage, che avrebbero potuto darmi indicazioni utili per comprendere in chiave erotica il senso di quella posizione troppo strana per un San Giovannino. Del resto nell'*Iconologia* del Ripa la personificazione della "libidine" è affiancata da un "becco", cioè proprio da un ariete, che è, secondo il *Dizionario simbolico* del Cairo, simbolo di lussuria. Certo, alcuni storici ci hanno insegnato che più volte

Caravaggio ha affrontato il tema sacro con un tocco di malizia "erotica" tanto da scandalizzare i contemporanei e tanto da vedersi rifiutare delle tele da parte dei committenti ecclesiastici. Via via andava prendendo corpo anche nella mia mente l'immagine di un Caravaggio perverso e omosessuale come la tradizione lo descrive. Ma è possibile che Caravaggio abbia voluto dare questo significato a questo dipinto che rappresenta "il più grande tra i nati di donna"?

A questo punto pensai, visto che comunque la committenza di questo dipinto si ritiene essere privata, che o Caravaggio stava parlando sotto le mentite spoglie di Giovannino di un tema erotico, magari legato a riti satanici (era l'estate del 1995 e forse la continua lettura sui quotidiani di certi eventi aveva un po' coinvolto la mia fantasia), oppure non sapevo più che cosa pensare di questa tela.

Ma d'improvviso, leggendo con curiosità tutto quello che sul dipinto potei procurarmi di più in quel periodo canicolare, m'imbattei in un elemento di quelli che solo gli storici sanno trovare, ma a quanto pare solo gli artisti sanno riutilizzare.

Pare che il dipinto appartenga ad un gruppo di opere che sono state realizzate utilizzando il medesimo modello, cioè proprio quel giovinetto nudo e sorridente che ormai mi stava trascinandolo in un turbine di curiosità, dato l'argomento, quasi morbosa. Quel giovane, come un attore, veste i panni dell'*Amore vincitore* di Berlino, dell'*Angelo* che sorregge il Cristo che si precipita verso San Paolo nella "caduta" *Odescalchi*, di Isacco nel *Sacrificio d'Isacco* degli Uffizi ed infine del giovane misterioso del nostro lavoro. Questa informazione mi fece immediatamente fare dietro-front su tutto quello che avevo supposto fino ad allora, e mi fece prendere un'altra via. Infine un altro elemento mi fece sobbalzare, e trovai finalmente il bandolo della matassa.

Lessi che nelle catacombe si raffigurava il sacrificio d'Isacco mettendogli vicino un ariete per significare che quel sacrificio prefigura quello di Cristo, sostituzione e riscatto del sacrificio umano della vicenda di Isacco e del sacrificio animale della storia degli Ebrei. Giovannino è dunque – ormai l'avevo capito! – Isacco e l'ariete è simbolo di Cristo.

Cristo è veramente il centro di questo dipinto perché tutta l'attenzione è concentrata nell'abbraccio e nel sorriso che il giovane Isacco rivolge a quell'animale che si offre in sacrificio per lui. Egli è salvo e si rialza dalla pira già accesa. E quella posizione non è lasciva, ma solo scomposta, perché, tagliate le corde che gli legavano i polsi dietro la schiena, in un balzo si erge sui panni tolti velocemente nel rito sacrificale, e si slancia a salutare il suo Salvatore. Infatti sotto ai panni del presunto Giovannino si intravedono delle rocce e, come ha evidenziato un grande storico dell'arte, c'è una fiammella: altare e pira sacrificali. Inoltre il volto di Isacco nel *Sacrificio d'Isacco* degli Uffizi è vicino al muso dell'ariete impigliato nei rovi, come narra la Bibbia, ed anche il nostro giovane – questa volta sorridente – ha il volto vicino al muso di un ariete. Dunque il San Giovannino dei Musei Capitolini rappresenta la sequenza successiva al *Sacrificio di Isacco*, come se questi due quadri fossero due fotogrammi del medesimo film. Allora si comprende come un artista utilizzi il medesimo modello, quasi fosse un attore, per il medesimo "ruolo". Certo, questa lettura si pone in contrasto con i documenti che individuerrebbero la tela in questione come il *San Giovannino* che, insieme alla *Cena in Emmaus* ed alla *Presa di Cristo nell'Orto*, costituisce la triade di quadri dipinti da Caravaggio per Ciriaco Mattei. Ma questo è un problema che l'artista non può affrontare e che lascia risolvere agli storici.

Quella tela, allora, mi apparve, come d'un tratto, in tutta la sua rivoluzionaria forza e bellezza. Dalla penombra di quelle giornate estive del 1995 uscì una copia, che orna le pareti del mio studio e credo che continuerà ad ornarle per un bel pezzo. Vi starete chiedendo, che cosa ho poi consegnato al committente? L'indirizzo di un bravissimo collega.

Rodolfo Papa

Biblioteca

Con i consigli di lettura che seguono, tentiamo di dare un panorama, ovviamente non completo né esauriente data l'esiguità dello spazio, delle varie opinioni, teorie, scuole di pensiero proprie della vastissima storiografia caravaggesca.

Ognuno di questi percorsi offre delle possibilità di avvicinamento a quel mondo misterioso ed ancora sconosciuto che è Caravaggio. Ognuno di questi libri riflette in qualche modo la luce di un soggetto così interessante.

Per questi motivi, forse solo la lettura dell'intera bibliografia proposta può in qualche modo costituire l'inizio di un approccio – serio e scientifico – al grande lombardo.

L. Venturi, *Il Caravaggio*, Roma, 1921.

M. Marangoni, *Il Caravaggio*, Firenze, 1922.

R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, 1952.

G.C. Argan, *Il realismo nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, Roma, 1956.

C. Brandi, *L'"epistème" caravaggesca*, in *Colloqui sul tema Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma, 1973.

F. Zeri, *Sull'esecuzione di "nature morte" nella bottega del Cavalier d'Arpino e sulla presenza ivi del giovane Caravaggio*, in *Diari di lavoro*, 2, 1976.

F. Bologna, *L'incredulità di Caravaggio*, Torino, 1992.

M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, in "Storia dell'arte", nn. 52 e sgg., 1985.

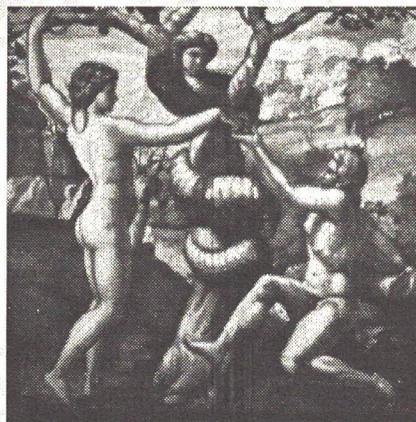
AA.VV., *Caravaggio, nuove riflessioni*, Roma, 1989.

Manoscritti

Chi è stato veramente Caravaggio? Che cosa pensavano di lui i suoi contemporanei? Quale è stato il giudizio della critica nei confronti di questa pittura rivoluzionaria?

Dopo una lettura specialistica e storiografica, ecco un saggio del gusto contemporaneo: particolari caratteriali, aneddoti e curiosità sono la trama delle biografie qui consigliate.

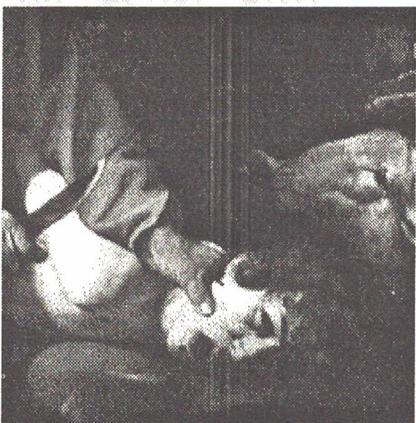
La lettura di pagine scritte e pubblicate qualche secolo fa è una di quelle insostituibili esperienze che le biblioteche possono regalare, l'occasione per conquistare un po' di quel "gusto" necessario per immergersi in un tempo che non è il nostro.



Scuola di Raffaello, *Il peccato originale*. Vaticano, Logge Vaticane.



Giulio Romano, *Due amanti*. Leningrado, Ermitage.



Caravaggio, *Il sacrificio di Isacco* (particolare). Firenze, Galleria degli Uffizi.

nella pagina precedente:
Caravaggio, *S. Giovannino*.
Roma, Musei Capitolini.

F. Borromeo, *Musaeum*, annesso al *De pictura sacra*, Milano, 1625.

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642.

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672.

G. B. Passeri, *Vite de' pittori scultori et architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, m.s. 1673.

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681.

Note a pie' di pagina

Siamo soliti associare i dipinti di Caravaggio alla cultura del Seicento, e dunque anche alla musica di quel secolo. Così verrebbe quasi spontaneamente alla mente quella generazione di musicisti legata all'ambiente culturale romano dei Cardinali Rospigliosi, Barberini o Borghese, ovvero compositori quali Landi, Mazzocchi, Marazzoli e Vitali. Ma non è la loro musica ad essere ascoltata a Roma negli anni 1590-1610: non è dunque la loro musica ad essere presumibilmente ascoltata da Caravaggio.

La generazione musicale di questi anni di passaggio è invece quella di Nanino, Amerio e Soriano, ovvero degli allievi del grande fondatore della scuola romana post-tridentina: G. P. da Palestrina (1525-1594), interprete geniale ed attento dei dettami artistici del Concilio di Trento. Tutto ciò considerato, consigliamo di osservare – su di un libro o meglio ancora direttamente in un museo – le opere di Caravaggio accompagnati dalla musica sacra e dai mottetti di Palestrina, per comprendere come Caravaggio sia legato al Cinquecento più che al Seicento, che egli stesso fonda senza però viverlo nel momento di fasto barocco.

CD

Mottetti, diretti da sir David Valentine Willcocks, King's College Cambridge. (CD DECCA 421147)

Stabat Mater. Litaniae de Beata Virgine Maria, dirette da sir David Valentine Willcocks, Chair of King's College, Cambridge.

(CD DECCA, ADD 1964)