

L'eredità di Caravaggio



L'eredità di Caravaggio

Capolavori in luce

Bergamo, 4 – 31 maggio 2018

Palazzo Storico Credito Bergamasco

Direzione

Angelo Piazzoli

Curatore

Simone Facchinetti

Crediti fotografici

- © Banco BPM SpA
- © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
- © Fondazione Credito Bergamasco
- © Fondazione Morcelli - Repposi, Chiari
- © Musei Civici di Vicenza
Museo Civico di Palazzo Chiericati
- © Lidia Patelli
- © Nino De Angelis

Registrar

Paola Silvia Ubiali

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



Si ringrazia



L'eredità di Caravaggio

Capolavori in luce



Capolavori in luce

Angelo Piazzoli

Intorno al restauro a Palazzo Creberg della monumentale *Santa Caterina visitata nel carcere dall'imperatrice Faustina* (400 x 500 cm) – dipinta nel 1584 dal cremonese Antonio Campi per la chiesa di Sant'Angelo a Milano, straordinario precedente lombardo alla pittura di Caravaggio – ruota l'iniziativa espositiva *L'eredità di Caravaggio* che approfondisce il tema della scoperta, nella pittura, della luce artificiale presentando opere di importanti artisti "caravaggeschi" appartenenti a storiche collezioni pubbliche e private, ivi inclusa la prestigiosa raccolta del Banco BPM, di cui la nostra Fondazione è emanazione.

L'intenzione della rassegna è di documentare e mostrare al pubblico un significativo gruppo di dipinti, alcuni mai esposti prima d'ora.

Nel solco della nostra attività di ripristino, svolta direttamente a Palazzo Creberg da oltre dieci anni (ad oggi, 45 capolavori per un totale di 75 dipinti), la mostra ha costituito l'occasione per realizzare alcuni restauri ad essa funzionali; oltre che sul dipinto del Campi, abbiamo provveduto a interventi di recupero su opere del territorio bresciano e bergamasco, quali l'interessante *San Giacomo Maggiore* di Giuseppe Vermiglio (Pinacoteca Reposi di Chiari) e la piccola tela inedita di Matthias Stom, proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo a Bergamo.

Il nucleo principale della rassegna è costituito proprio da opere di Stom – pittore di origini olandesi, documentato in Italia nel corso del terzo e del quarto decennio del Seicento – con alcuni straordinari capolavori, per lo più di provenienza romana, approdati a Bergamo alla fine del XVIII secolo e conservati presso una storica collezione. Dello stesso autore è esposto il *Cristo portacroce* donato – dal nostro Presidente Cesare Zonca e dalla sua consorte – all'Accademia Carrara.

Oltreché con la spettacolare *Decollazione di San Giovanni Battista* di Francesco Buoneri (detto Cecco del Caravaggio), il percorso prosegue con importanti opere appartenenti alla Collezione Banco BPM – tra le quali cito il "nostro" Simon Vouet – mentre dal Museo Civico di Vicenza giunge la splendida tela del Vermiglio *Giuditta con la testa di Oloferne*.

Un capitolo a parte è costituito da un ospite di rilievo – contemporaneo agli altri pittori inclusi nel percorso espositivo ma che caravaggesco non fu – il fiammingo Antoon van Dyck, con la magnifica tela (*Quattro età dell'uomo*) dipinta durante il suo lungo soggiorno in Italia, anch'essa in prestito da Vicenza.

Ricordare il trentennale della nostra Fondazione con iniziative espositive di grande levatura (aperte gratuitamente a tutti) e con importanti interventi di restituzione – proseguendo in una linea di servizio sociale e culturale, di salvaguardia del patrimonio storico/artistico e di promozione del bene comune – rappresenta una modalità concreta (non auto-celebrativa) per riaffermare il senso di una presenza che, perseguendo l'afflato solidaristico delle origini, non si limita agli ultimi trent'anni ma risale nella storia fino al 1891 – anno di costituzione dell'ente fondatore originario, il Piccolo Credito Bergamasco – e alla gigantesca figura storica di Nicolò Rezzara a cui cerchiamo di ispirare il nostro operato quotidiano.



Il rompicapo della luce dipinta: da Antonio Campi a Matthias Stom

Simone Facchinetti

“Inventioni ritrovate à grillo”

Si sostiene, in genere, che Caravaggio avrebbe “inventato” la luce dipinta, o meglio, con le parole di Bellori, a “ingagliardire gli oscuri”¹. D’accordo è una semplificazione: ma esiste una testimonianza che è alla base di questa rivoluzione? Qual è l’immagine che ha colpito al cuore il pittore lombardo e gli è entrata nelle vene, mettendo in moto un processo che avvierà un cambiamento così radicale? La verità è che non lo sappiamo e non lo sapremo mai.

Tuttavia c’è un quadro che – potenzialmente – rappresenta la prima lettera di questo rompicapo. È il telero di Antonio Campi in Sant’Angelo a Milano (cat. 1). Un quadroncino grande quasi come uno schermo cinematografico (di quelli di vecchia generazione) eseguito nel 1584 dietro ordine della contessa Porzia Landi Gallarati, come ci informa, dettagliatamente, una preziosa fonte cremonese: “Nella Chiesa di S. Angelo, all’Altare di S. Cattarina, son del nostro Antonio i due Quadri laterali a olio, ch’ei fece qui in Cremona, per commissione della Contessa D. Porzia Landi Galarata, a vago ornamento di tal sua Capella, i quali, sendo stati veduti da D. Carlo d’Aragona, Duca di Terra Nuova, Governatore dello Stato di Milano, allorché l’anno 1584, portatosi a visitare la nostra Città, e Fortezza, degnossi, di onorar in persona la Casa d’abitazione dell’esimio Professore, sommamente a lui piacquero, insieme con altri picciol Quadri di suo lavoro”².

Già Roberto Longhi aveva additato il dipinto come un imprescindibile modello per alcune future invenzioni caravaggesche, dalla *Vocazione di San Matteo* in San Luigi dei Francesi a Roma fino all’estrema *Decollazione del Battista* a Malta.

Nel quadro campesco l’aspetto più innovativo rimane l’uso della luce (cat. 1). L’ambientazione notturna della scena favorisce l’introduzione di tre differenti fonti di luce: quella naturale (della luna), quella artificiale (della lampada e della torcia) e quella soprannaturale (degli angeli e della Santa).

Il 1584 è l’anno dell’ingresso di Caravaggio nella bottega milanese di Simone Peterzano. Si può dare per scontato che il giovane apprendista abbia fatto un giro in Sant’Angelo, ad ammirare un quadro che aveva attirato tante polemiche, dopo la pubblicazione del sonetto di Giovan Paolo Lomazzo, intitolato “Contro un pittor moderno”.

L’opre di quello che con gl’occhi gonfi,
Per poter meglio ancor fuggir la Zara
Del lume retto, co’l foco le schiara
Lodin coloro, che qual lui son sgonfi.
Di queste ne son molte ne i trionfi
Del Vasaro; e tal è quella sua chiara
Passion di Caterina, e ne prepara
Un’altra tale al Rè, perché più gonfi.
Ma da lor sonte Natomie sbandite,
O c’habbino il ver lume, ò pur di foco,
E l’inventioni ritrovate à grillo.
Benche son vagamente colorite,
Come convien à chi nel arte è fioco
Ma i scudi suoi lo tengono tranquillo³.

Lomazzo attaccava il disinvolto sperimentalismo luministico, messo in atto, nel quadro, con grande dispiego di mezzi. È questo il punto che lo fa inalberare. Infatti ingiuria le “inventioni ritrovate à grillo” e stigmatizza l’assenza delle corrette regole anatomiche (“Natomie sbandite”), proprio a causa del trattamento della luce, sia quella naturale che quella artificiale (“il ver lume, ò pur di foco”).

Antonio Campi avrebbe infranto le regole di Lomazzo, stabilite rigorosamente nel suo *Trattato dell'arte della pittura*. Nel passo che segue capiamo meglio cosa intendesse dire l'autore quando parlava di luce e "Natomie": "Cosi vediamo ancora che molti pittori, privi affatto dell'arte del disegno, solo con certa pratica di dare in parte à' suoi lochi i lumi, sono riputati valenti, laqual lode però ragionevolmente non dovrebbe esser concessa loro, perché non hanno ne arte de prospettiva per la quale si vedano nelle fatture loro colorimenti, ò atto, se non colori, & certi primi lumi; né fingono alcuni de i lumi"⁴. L'esempio che Lomazzo considera insuperabile è rappresentato dalla *Vergine delle rocce* di Leonardo, dove una luce fioca e delicata si irraggia gradatamente nell'aria.

Nel telero di Antonio Campi, al contrario, sembra di vedere in azione un lucista di teatro alle prime armi che a forza di accendere potenti riflettori raggiunge esiti di "illusionismo spietato"⁵. Niente a che vedere con gli scorci zenaliani ("effetto della regolata dispositione de i lumi"), oppure con le soavi penombre leonardesche, o infine con i virtuosi scintilli tizianeschi, tanto amati da Lomazzo.

"Non faceva mai uscire all'aperto del Sole alcuna delle sue figure"

Sono esistite diverse forme di ricezione delle opere di Caravaggio, tante quanti sono stati gli occhi che le hanno osservate. Il rompicapo della luce era solo uno dei temi veicolati dai suoi quadri. Tutte le fonti insistono su questo aspetto tecnico, sentito come innovativo, dirompente, senza precedenti. Ecco, ad esempio, come lo spiega il grande storico romano Giovan Pietro Bellori. Caravaggio "facevasi ogni giorno più noto per lo colorito, ch'egli andava introducendo, non come prima dolce, e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del Sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra à fine di recar forza con vehemenza di chiaro, e di oscuro"⁶. È ancora Bellori a offrirci un'affidabile istantanea dei seguaci di Caravaggio: "Tanto che li pittori all'ora erano in Roma presi dalla novità, e particolarmente li giovini concorrevano à lui, e celebravano lui solo, come unico imitatore della natura, e come miracoli mirando l'opere sue, lo seguitavano à gara, spogliando modelli, & alzando lumi"⁷.

Uno dei modelli spogliati da Caravaggio, ritratto nelle vesti dell'*Amore vincitore* (oggi alla Gemäldegalerie di Berlino), è stato identificato in quel Cecco del Caravaggio che, qualche anno dopo, avrebbe intrapreso una non comune carriera di pittore⁸.

La più antica testimonianza su "Francesco garzone" di Caravaggio, che abitava con lui, risale al 1605⁹. Il nome di Cecco del Caravaggio emerge da una deposizione del 1619 rilasciata da Agostino Tassi a un processo, in cui il pittore ricordava i lavori da lui diretti sei anni prima a Villa Lante a Bagnaia: "et io alloggiava accompagnato con quelli francesi che tutti stavano nel medesimo casino. Ci erano tre stanze, in una delle quali ce dormiva io e meco ci stava Ceccho del Caravaggio"¹⁰.

Di un pittore di nome Cecco, menzionato tra Ribera ("lo Spagnoletto") e Saraceni (il "Carlo Venetiano"), parla anche Giulio Mancini quando definisce a grandi linee la "Schola" di Caravaggio, composta da "Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino et in parte Carlo Venetiano"¹¹. È merito di Gianni Papi aver restituito l'anagrafe al nostro Cecco, identificato come l'autore della *Resurrezione* dell'Art Institute di Chicago, commissionata nel 1619 a "Francesco Buoneri" per la cappella Guicciardini in Santa Felicità a Firenze¹².

La *Decollazione di San Giovanni Battista* presente in mostra (cat. 2), in fatto di luce è quanto di più ortodosso al magistero caravaggesco si possa immaginare.

Il dipinto non dovrebbe essere molto lontano dall'affresco di Bagnaia, ancorabile al 1613 e raffigurante la *Famiglia di Dario presentata ad Alessandro*. Anche lì c'è una simile organizzazione della scena. Sembra piuttosto evidente che la *Decollazione* debba precedere la formidabile *Resurrezione di Cristo* di Chicago (del 1619). Purtroppo non conosciamo la provenienza originaria del nostro dipinto, la cui prima menzione risale all'inventario del canonico della Cattedrale di Bergamo Giovanni Pesenti, fatto redigere dagli eredi nel 1762: "Un Quadro grande rappresenta S. Gio Batta in ginocchio, cogl'occhi bendati, il Carnefice, che con una mano tiene li Capegli del Santo, coll'altra il Coltello in atto di troncarli il Capo Erodiade col Bacile in mano, ed altre figure Fiammingo"¹³.

È stato ipotizzato che il profilo della collezione Pesenti potrebbe giustificare una provenienza locale del dipinto¹⁴. Qualora il fatto fosse dimostrato risulterebbe particolarmente importante, per la fortuna del caravaggismo in Italia settentrionale.

Un po' di luce si perde sempre, strada facendo

Tanzio da Varallo ha lasciato la Valsesia nel 1600 per raggiungere il giubileo a Roma. Qui è entrato nella bottega del principale maestro di Caravaggio, il Cavalier d'Arpino, dove Tanzio sarebbe rimasto per almeno tre anni. È quasi impossibile che nell'ambiente non si parlasse del brillante allievo. Tanto più che proprio in quel momento il caso Caravaggio era deflagrato, tra le prime commissioni pubbliche, le risse e i rumorosi processi.

Tanzio non ha potuto fare a meno di entrare in contatto con le opere di Caravaggio e ne ha assimilato tutti i principali ingredienti. Tuttavia è rimasta sempre viva in lui una profonda attrazione per la cultura tardo-manierista, assorbita molto più in profondità. Questo aspetto emerge con forza nella straordinaria *Battaglia di Sennacherib* (cat. 7), dove gli sbattimenti di luce caravaggeschi abitano i corpi muscolosi di attori che sembrano usciti da un film della Marvel, tratti da modelli del migliore repertorio del manierismo romano¹⁵. Curioso come la luce caravaggesca, nel caso di Tanzio, affievolisca strada facendo. Quando il pittore ritorna in patria e deve mettere mano alla decorazione delle cappelle del Sacro Monte di Varallo il chiaroscuro caravaggesco è bandito, mentre vince la luce ambientale, chiara e accecante, riflessa dal vicino Monte Rosa. Giuseppe Vermiglio è documentato a Roma a partire dal 1604 (anche se si sospetta che sia sceso anche lui sin dal giubileo clementino). Non sappiamo quanto tempo prima sia giunto nella Città Eterna. Di certo è già risalito a Milano nel 1621, quando si sposa con Violante Zerbi.

Vermiglio è il classico autore che è costretto a dimenticare la lezione caravaggesca, strada facendo. Più passa il tempo e più scende a compromessi, soprattutto con le influenze classiciste, predilette nel nord Italia. D'altronde se si va ad analizzare la sua prima opera caravaggesca, l'*Incredulità di San Tommaso* in San Tommaso ai Cenci a Roma (datata 1612), ci si accorge che concorrono a formare la sua lingua, altre e diverse componenti stilistiche, in primis proprio quelle emiliane¹⁶.

Vermiglio non è mai un oltranzista della luce, tuttavia nell'intenso *San Giacomo Maggiore* di Chiari (cat. 4), costruisce l'immagine recuperando una traccia del partito luministico di matrice caravaggesca, con la lama diagonale di luce che entra dall'alto. Forse Caravaggio l'avrebbe trovato un quadro fin troppo colorato ma di certo si sarebbe sentito in dovere di approvare la scelta di far emergere il volto del Santo dal buio, rivelando la sua identità all'osservatore grazie all'inclinazione della testa. Al contrario Caravaggio avrebbe biasimato la poco coraggiosa scelta narrativa della *Giuditta con la testa di Oloferne* (cat. 3), inquadrata solo dopo aver compiuto l'atroce decapitazione dell'avversario e non durante la realizzazione del gesto raccapricciante.

Il *Ritratto di famiglia* di Giovanni Lanfranco (cat. 6) spiega chiaramente come sia difficile operare un trapianto caravaggesco su un corpo cresciuto nella culla della grazia classicista. È vero: il dipinto è una *tranche de vie* inimmaginabile senza Caravaggio ma la luce e le sue regole, nel nostro rompicapo, che fine hanno fatto? Perdute, perdute irrimediabilmente.

Il quadro è un tassello di una storia che sembra tratto da un libro giallo del Seicento, ricco di peripezie e ingredienti avventurosi: ladri, ricattatori, diamanti, soldi, furti e sequestri¹⁷. Lanfranco dichiara di aver donato il dipinto all'amico Ferrante De Carolis che l'avrebbe venduto a Fabrizio Valguarnera (un palermitano residente a Madrid), personaggio equivoco e al centro di un malriuscito furto di diamanti, compiuto ai danni di mercanti portoghesi e spagnoli. Coi soldi ricavati dalla vendita dei preziosi il Valguarnera, collezionista malato e irreprensibile, aveva comperato diversi quadri, compresa la *Famiglia* di Lanfranco che il pittore era stato chiamato a ritoccare dopo il passaggio di mano. In qualità di testimone Lanfranco aveva rilasciato una deposizione e il Valguarnera, infine, era stato rinchiuso nel carcere di Tordinona.

Un pittore che – in un preciso tratto della sua storia italiana – opera una sintesi tra Caravaggio e Lanfranco è il parigino Simon Vouet (cat. 5)¹⁸. Giunto a Roma nel 1613 è uno dei "molti Franzesi e Fiamminghi che vanno e vengono non li si può dar regola"¹⁹. Oramai è chiaro il suo percorso romano, compresa la sbandata caravaggesca. Una conversione non radicale e oltranzista ma venata già di quegli ingredienti che lo porteranno a dismettere gli scomodi abiti del caravaggismo una volta rientrato in patria, un po' come era già capitato, per altri versi, anche a Tanzio da Varallo o a Vermiglio.

L'ultimo dei romantici

La storia di Matthias Stom è emblematica nella traiettoria che subisce il caravaggismo. Quando il pittore arriva a Roma (nel 1630) anche l'ultimo dei grandi seguaci di Caravaggio (Bartolomeo Manfredi) è morto da diversi anni (nel 1622) e il gusto, nella città dei papi, è cambiato in favore del classicismo e dello stile barocco. Più nessuno, se non qualche inguaribile romantico (come Serodine o Valentin de Boulogne), si sognerebbe di continuare a “ingagliardire gli oscuri”, la vicenda sembra ormai definitivamente archiviata. Matthias si è invaghito dei fuochi caravaggeschi quando era ancora in patria, tramite l'esperienza dei pittori olandesi *retour de Rome*, come ad esempio Dirk van Baburen e soprattutto Gerrit van Honthorst, *alias* Gherardo delle Notti. Stom, che era nato intorno al 1600, aveva scoperto la rivoluzione caravaggesca tra Utrecht e Anversa, una decina di anni prima del suo viaggio italiano.

Bellori dice che van Honthorst “si diede ad imitare le notti à lume di fuoco”²⁰, che è proprio quello in cui si sarebbe specializzato lo Stom. Si può immaginare con quanto slancio da neofita il pittore olandese ha abbracciato la fede caravaggesca osservando i quadri radunati in questa mostra, in larga parte realizzati durante il suo soggiorno romano.

È stato Roberto Longhi, per primo, a ipotizzare un viaggio lombardo di Stom, constatando che molte sue opere erano presenti nelle collezioni bergamasche (in particolare in quella della famiglia Scotti), oltre che nella chiesa di Chiuduno. Le ricerche documentarie hanno però appurato che tutte queste testimonianze hanno una provenienza romana, le prime giunte a Bergamo nel 1791, tramite un'eredità di famiglia, e l'ultima frutto di una commissione un po' rocambolesca²¹.

Quando ho visto per la prima volta, oltre una decina d'anni fa, il *San Giovanni Battista* (cat. 12) appeso nel refettorio del convento di San Bartolomeo a Bergamo mi è immediatamente venuto in mente il nome del suo autore, Matthias Stom. Da allora ho pensato che sarebbe stato bello un giorno, restaurarlo e costruirgli attorno una mostra. Purtroppo non sono riuscito a rintracciare la provenienza antica del quadro. Longhi l'avrebbe visto come un ulteriore segno del destino.

La prima segnalazione del dipinto risale solo al 1824, quando Girolamo Marenzi descrive le principali opere conservate nella sacrestia di San Bartolomeo. Assieme alle tavole del polittico di Ambrogio Bergognone, alla predella della pala Martinengo di Lorenzo Lotto (ora tutte conservate all'Accademia Carrara) è menzionata anche la nostra tela: “è considerata originale opera di Francesco Barbieri detto il Guercino, o di Cesare Gennari, il S. Giovanni ancor giovinetto nel deserto che tiene in mano una canna messa in forma di croce”²². Pasino Locatelli aggiusta il tiro attributivo “Un S. Gio. Battista di Michelangelo da Caravaggio”²³. All'epoca le conoscenze su Caravaggio e i caravaggeschi erano ancora molto confuse e la figura di Stom quasi sconosciuta.

Nel corso del quarto decennio il pittore olandese è documentato tra Roma e Napoli. A partire dal 1640 è invece attestato in Sicilia, dove dissemina una serie di opere importanti tra Palermo, Caccamo e Monreale²⁴. Forse, prima di morire, ritorna a Roma, forse risale in Italia settentrionale, ma i documenti non ci vengono più in aiuto e le tracce del pittore scompaiono definitivamente.

Un fuoriprogramma: le Quattro età dell'uomo di Antoon van Dyck

Come dice Colin Firth in *Kingsman*: “I modi definiscono l'uomo”. E i modi di Antoon van Dyck a Roma non potevano passare inosservati. Reduce dalla corte di Giacomo I d'Inghilterra si comporta da perfetto *gentleman*, a dispetto dei pittori romani che non tollerano i suoi modi da damerino. Così lo racconta Giovan Pietro Bellori: “Erano le sue maniere signorili più tosto che di uomo privato, e risplendeva in ricco portamento di habito, e divise, perché assuefatto nella scuola del Rubens con huomini nobili, & essendo egli per natura elevato, e desideroso di farsi illustre, perciò oltre li drappi, si adornava il capo con penne e cintigli, portava collane d'oro attraversate al petto, con seguito di servitori. Siché imitando egli la pompa di Zeusi, tirava à sé gli occhi di ciascuno: la qual cosa, che doveva riputarsi ad honore da pittori fiamminghi, che dimoravano in Roma, gli concitò contro un astio, & odio grandissimo: poichè essi, avvezzi in quel tempo à vivere giocidamente insieme, erano soliti venendo uno di loro nuovamente à Roma, convitarsi ad una cena all'osteria, & imporgli un soprannome, col quale dopo da loro veniva chiamato. Ricusò Antonio queste Bacchanali; & essi recandosi a dispregio la sua ritiratezza, lo condannavano come ambizioso, biasimando insieme la superbia, e l'arte”²⁵. Chissà se in mezzo a quella combriccola di pittori che faceva le ore piccole in osteria c'era anche qualche sopravvissuto dell'ambito caravaggesco. Quel che è certo è che van Dyck non amava i bassifondi.

Il pittore è documentato a Roma tra il 1622 e il 1623. Il soggiorno italiano è però molto più lungo e inizia e termina a Genova, rispettivamente nel 1621 e nel 1626.

Il dipinto della Pinacoteca di Vicenza (cat. 14) è stato, molto probabilmente, eseguito proprio nel capoluogo ligure. La sua prima attestazione documentaria risale all'inventario della collezione di Carlo II Gonzaga (1629-1665), steso nell'anno della sua morte, dove è citato come “le quattro età del van Dic”²⁶.

L'opera rappresenta quanto di più lontano si possa immaginare dal mondo di Caravaggio. Van Dyck è troppo colto, troppo sofisticato e mentale per condividere l'idea perseguita dal pittore lombardo di azzerare la tradizione. Il dipinto ci appare come un magistrale omaggio alla scuola veneziana, compresa tra Giorgione e Tiziano. L'uomo in armatura è inimmaginabile senza gli esemplari di Tiziano che esibivano gli stessi riflessi sulla corazza di metallo, la stessa aria di distacco e, al tempo stesso, di espressione di potenza sulle cose terrene. Ai tempi di van Dyck le figure di Giorgione e di Tiziano erano come due ombre cinesi che si sovrapponevano l'una all'altra. Chissà se per il quadro di Vicenza il pittore fiammingo si è veramente ispirato a un'opera attribuita a Giorgione, conservata all'epoca a Genova, nella collezione Cassinelli. Ecco come la descrive un pittore vissuto al tempo di van Dyck: “In quadro di mezze figure quanto il naturale, [Giorgione] fece il simbolo dell'humana vita. Ivi appariva una donna in guisa di Nutrice, che teneva trà le braccia tenero bambino, che a pena apriva i lumi alla diurna luce provando le miserie della vita dirottamente piangeva [...]. Nel mezzo eravi un huomo in robusto aspetto tutto armato, inserendo il bollore del sangue dell'età giovanile, pronto nel vendicare ogni piccola offesa, e preparato negli aringhi di Marte a versar il sangue per lo desio della gloria, il quale punto non ralenta il furore [...] e finalmente vedevasi un vecchio ignudo curvo per lo peso degli anni, ondeggiante il crine di bianca neve, che meditava il teschio d'un morto, considerando come tante bellezze, virtù, e gratie del Cielo, all'huomo compartite, divenghino in fine esca de vermi entro ad un'oscura tomba”²⁷. Tolti alcuni aspetti che potevano urtare la sensibilità del damerino (gli strilli del bambino, il macabro teschio) sembra di vedere una precisa trascrizione del perduto modello giorgionesco. In fondo il pittore fiammingo voleva essere una sua reincarnazione moderna, così come Caravaggio voleva esserlo della natura.

¹ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 204.

² G. B. Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, I, Cremona 1774, p. 163.

³ G. P. Lomazzo, *Rime*, Milano 1587, p. 123.

⁴ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano 1585, p. 212.

⁵ R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, II, *I precedenti* [1929], in *Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, p. 127.

⁶ G. P. Bellori, *Le vite...*, op. cit., pp. 204-205.

⁷ G. P. Bellori, *Le vite...*, op. cit., p. 205.

⁸ L'identificazione è stata resa possibile grazie alla testimonianza di Richard Symonds (1649-1651 circa) che ha descritto il “Cupido di Caravaggio” come “Checco del Caravaggio tis calld among the painters twas his boy”; fonte rivista recentemente da J. Gash, *Review: Come dipingeva il Caravaggio. Atti della giornata di studio*, in “The Burlington Magazine”, 1138, 1998, p. 41.

⁹ M. Marini, *Un'estrema residenza e un ignoto aiuto del Caravaggio in Roma*, in “Antologia di Belle Arti”, 19-20, 1981, p. 180.

¹⁰ A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XI-XVI-XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, II, Milano 1881, p. 88.

¹¹ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [1619-1621 circa], a cura di A. Marucchi, I, Roma 1956, p. 108.

¹² G. Papi, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Buoneri)*, in “Arte Cristiana”, 742, 1991, pp. 47-48.

¹³ Il dipinto è segnalato nell'inventario del 9 settembre 1762, “fatto da me Ludovico Feronati per ordine del Nobile Signor Conte Donato Pesenti” (pronipote di Giovanni Pesenti), pubblicato in *Inventario de' Campi, Quadri, Capitali a censo, Argenti di ragione di primogenitura ordinato dal Conte Canonico Giovanni Pesenti con Test.º 1755*, in *Appendice*, a cura di E. De Pascale, in *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, catalogo della mostra, a cura di E. De Pascale, F. Rossi, Bergamo 2000, p. 22.

¹⁴ G. Papi, *Cecco del Caravaggio*, Soncino 2001, p. 126.

¹⁵ M. C. Terzaghi, *Tanzio, Caravaggio e compagni tra Roma e Napoli, in Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Terzaghi, Cinisello Balsamo 2014, p. 25.

¹⁶ È molto calibrata la lettura dell'opera fatta da A. Morandotti, in *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di D. Pescarmona, Milano 2000, pp. 80-82, n. 1.

¹⁷ J. Costello, *The twelve pictures “ordered by Velázquez”, and the trial of Valguarnera*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XIII, 1950, pp. 237-284.

¹⁸ Sulla *Vergine addolorata* (cat. 5) della collezione Credito Bergamasco: F. Frangi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 53-54.

¹⁹ G. Mancini, *Considerazioni...*, op. cit., p. 97.

²⁰ G. P. Bellori, *Le vite...*, op. cit., p. 216.

²¹ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* [1943], in *Studi caravaggeschi 1943-1968*, I, Firenze 1999, p. 52, nota 85. M. Marubbi, *Per le due tele di Matthias Stom in Lombardia*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 323-331. Ma si veda ora sulla provenienza romana dei quadri Scotti: E. De Pascale, *Caravaggeschi a Bergamo (con appendice)*, in *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, catalogo della mostra a cura di E. De Pascale, F. Rossi, Bergamo 2000, pp. 14-16; e le schede delle opere di A. Zalapì, in *Dipinti caravaggeschi...*, op. cit., pp. 58-79.

²² G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824*, Bergamo 1985, p. 116.

²³ P. Locatelli, *Seguito dei cenni storici artistici*, in “Bergamo o sia Notizie Patrie”, XLIX, 1863, p. 115.

²⁴ A. Zalapì, *Matthias Stom e il mecenatismo dei Principi di Villafranca nel Seicento*, in *Matthias Stom. Un caravaggesco nella collezione Villafranca di Palermo*, Palermo 2010, pp. 13-35.

²⁵ G. P. Bellori, *Le vite...*, op. cit., pp. 255-256.

²⁶ Sull'interpretazione del soggetto: C. Limentani Virdis, “*Le quattro età dell'uomo*” di Van Dyck, *qualche precisazione*, in “*Arte Veneta*”, 40, 1986, pp. 172-174; C. Limentani Virdis, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2004, pp. 96-98, n. 38.

²⁷ C. Ridolfi, *Delle maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia 1648, pp. 81-83.



Viaggio iconografico nel sacro

Tarcisio Tironi

In mostra troviamo alcune voci del sacro che si raccontano nel rispetto e nel dialogo con tutti, per una vera integrazione culturale, perché una cultura priva della dimensione religiosa, è incompleta e inconcepibile.

Suggerisco alcuni sentieri d'iconografia, nel suo doppio significato di scrittura e di lettura delle immagini, e di iconologia per l'interpretazione della singola immagine, ricostruendo, là dove è possibile, il contesto in cui e per cui è nata, senza dimenticare l'affermazione del grande storico dell'arte, il viennese Ernst Gombrich: "Ogni ricerca iconologica è condizionata da ciò che noi possiamo cercare, in altre parole dal nostro senso di ciò che è possibile o non è possibile nell'ambito di una data epoca o di un dato ambiente" (cfr. C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Firenze 1994, p. 170).

Le iconografie sacre nascono a partire dai testi e si basano infatti su sacre scritture, scritti apocrifi, studi teologici e pastorali, testi liturgici e devozionali, leggende e racconti, opere letterarie e poetiche di argomento religioso.

Raccolgo in tre nuclei le opere sacre esposte, seguendo la cronologia degli episodi narrati. Il primo abbraccia le vicende che si rifanno all'*Antico Testamento*, l'altro pone i riferimenti artistici nel *Nuovo Testamento* e il terzo tratta quanto è in rapporto alla vita dei santi.

Le vicende che si rifanno a testi dell'*Antico Testamento*

Battaglia di Sennacherib

Sennacherib, re degli Assiri dal 705 al 682 a.C., è citato spesso nelle Sacre Scritture, soprattutto in merito all'invasione del regno di Giuda nel 701 a.C. durante il regno di Ezechia. La Bibbia narra di tale invasione nei libri: *2 Re* 18,13-19,37; *2 Cronache* 32,1-22 e *Isaia* 36-37.

Ezechia rifiutò di saldare il tributo opprimente che il padre Ahaz aveva sempre pagato, affrettando così la campagna di Sennacherib contro Giuda. La Bibbia e gli archivi di Sennacherib testimoniano che, con la sua guida, nel 701 a.C. gli Assiri organizzarono una campagna contro i nemici, conquistarono la Giudea, distrussero 46 città e posero sotto assedio Gerusalemme imponendo pesanti tributi a tutto il territorio.

Nonostante un ripensamento da parte di re Ezechia che pagò una forte imposta di vassallaggio, Sennacherib mantenne l'assedio attorno a Gerusalemme: re Ezechia, strappatosi le vesti, consigliato dal profeta Isaia, chiese aiuto al Signore pregandolo nel Tempio. Il Signore prestò ascolto alla preghiera. Infatti, come ben vediamo nell'opera esposta, l'*angelo del Signore* intervenne e colpì 185.000 soldati assiri (*2 Re* 19,35). Così fallì l'assedio e Sennacherib, sconfitto e umiliato, tornò nella sua città di Ninive, dove fu ucciso dai suoi stessi figli.

Faccio mia una parte del lungimirante commento del grande Giovanni Testori all'opera di Tanzio da Varallo: "Credo che si può andare a fondo e dire che probabilmente l'unico modo per custodire la vita è di difenderla e di ribellarsi contro chi la vita cerca di diminuire. Che il centro del quadro non sia soprattutto la battaglia, cioè questo... questo involucro, questo viluppo, questa specie di orrendo e bellissimo agglomerato di corpi e di cavalli, ma sia l'Angelo, che è il fulcro della poesia di questo quadro di Tanzio, è visibile, direi quasi tangibile, toccabile, passando dal bozzetto al quadro".

Guarigione di Tobi

Il libro di Tobia (scritto in Egitto o in Siria verso il 200 a.C.), racconta la storia di due famiglie ebrehe, tra di loro imparentate, che, nonostante l'esilio e la persecuzione, rimangono fedeli alle tradizioni giudaiche. Nella prima famiglia deportata a Ninive, il vecchio Tobi perde la sua fortuna e diventa cieco perché sui suoi occhi cadono escrementi di uccello. Nell'altra famiglia, in esilio a Ecbatana, l'unica

figlia di Raguele, Sara, non si può sposare perché lo spirito cattivo Asmodeo ha ucciso già sette pretendenti che via via si sono presentati. Il giovane Tobia, su invito del padre Tobi, parte per riscuotere un credito e cercarsi una moglie tra la gente della sua tribù. Il suo compagno di viaggio, messaggero di Dio, è Raffaele che, in sembianze umane, lo aiuterà a superare i pericoli del viaggio, a vincere Asmodeo, a sposare Sara e a tornare a Ninive.

La tela mostra, con una resa materica degli oggetti e dei panneggi molto accurata, la guarigione dalla cecità di Tobi per mano del figlio mentre, su consiglio di Raffaele, spalma sugli occhi del padre il fiele tolto dal grosso pesce catturato nel Tigri, il cui cuore era servito per vincere il maleficio di Asmodeo su Sara. Assistono alla scena l'arcangelo Raffaele in una raffigurazione solenne e la madre di Tobia, Anna, in fiduciosa preghiera.

Raffaele, il celestiale compagno di cammino, dimostra la concreta sollecitudine di Dio nei confronti di coloro che, malgrado le avversità, gli restano fedeli.

Il compositore Haydn, nell'oratorio *Il ritorno di Tobia*, eseguito per la prima volta a Vienna nel 1774-1775, esalta in questa scena della guarigione di Tobi, i benéfici effetti della luce, ricordando l'intervento del Creatore.

Giuditta con la testa di Oloferne

La storia di Giuditta, una delle grandi eroine del popolo ebraico, occupa un intero libro veterotestamentario della Bibbia, che un autore anonimo ha redatto probabilmente attorno al 150 a.C.

Il racconto si svolge nella città di Betulia, assediata da Oloferne, generale di Nabucodonosor. Giuditta si affida alla potenza di Dio e vuole salvare i suoi compatrioti che stanno per capitolare. Profumata e vestita dei suoi abiti più belli, si reca nel campo nemico, rischiando la vita. Il generale babilonese si lascia sedurre, imbandisce per lei un banchetto durante il quale si ubriaca e si addormenta nella sua tenda. Giuditta, dopo aver chiesto aiuto a Dio, rimasta sola con Oloferne, gli taglia la testa usando la sua stessa spada.

L'opera esposta commenta, con variazione, il versetto biblico: "Poco dopo [Giuditta] uscì e consegnò la testa di Oloferne alla sua ancella, la quale la mise nella bisaccia dei viveri e uscirono tutt'e due..." (13,9-10). Insieme, Giuditta e l'ancella tornarono a Betulia dove gli Ebrei esposero il trofeo dall'alto delle mura, provocando così la fuga dei nemici, terrorizzati dalla morte del loro capo.

Il libro-parabola di Giuditta racconta in un ambiente simbolico la storia di una persona senza potere, di cui Dio si serve per dare al suo popolo la vittoria contro un nemico potente ed evidenzia anche il conflitto interiore tra la coscienza personale e la necessità della storia, che chiede un gesto estremo.

I riferimenti artistici agli scritti del Nuovo Testamento

San Giovanni Battista

L'iconografia di San Giovanni Battista può seguire due filoni principali (San Giovannino o San Giovanni infante e San Giovanni da adulto) che si suddividono a loro volta in varie ramificazioni. Le tipologie in cui viene presentato San Giovannino sono: le sacre conversazioni, mentre gioca con Gesù Bambino (molto nel rinascimento), i soggetti devozionali o grandi opere in cui appare da solo (soprattutto nelle opere post tridentine), la nascita del Battista.

La scena più diffusa, prima della Controriforma, era il battesimo di Gesù da parte di Giovanni, o il Battista piccolo insieme a Gesù Bambino e a Maria sua madre, spesso unita alla madre del Battista, Elisabetta. La raffigurazione di Giovanni, da solo nel deserto, era poco frequentata.

Leonardo ha dipinto un Battista giovane ed enigmatico con un dito rivolto al cielo e l'altra mano volta a indicare il proprio petto, mentre Andrea del Sarto lasciò un Battista che ha quasi del tutto preannunciato quello di Caravaggio. Per il giovane Merisi infatti, Giovanni era solitamente un ragazzo solo, nel deserto, come dice il testo del *Vangelo di Luca*: "Il fanciullo cresceva e si fortificava nello spirito. Visse in regioni deserte fino al giorno della sua manifestazione a Israele" (1,80).

Stom, che quasi di sicuro ha visto tali opere, segue questa iconografia di San Giovanni infante che si è diffusa dopo il Concilio di Trento (1545-1563), derivante dall'invenzione degli artisti del rinascimento italiano: un adolescente o giovane un poco riccio, con una croce composta di canne incrociate da cui pende il cartiglio (*Ecce Agnus Dei*), una pelle di capra o cammello addosso e un agnellino e una tazza.

Decollazione di San Giovanni Battista

Il termine "decollazione" in pittura e scultura significa la rappresentazione della decapitazione di Giovanni Battista che morì a causa della sua predicazione. Egli infatti condannò pubblicamente la condotta di Erode Antipa che conviveva con la cognata Erodiade. Questi lo fece prima imprigionare e poi, per compiacere la bella figlia di Erodiade, Salomè, che aveva ballato ad un banchetto, lo fece decapitare, come si legge nel *Vangelo di Matteo* 14,1-12 (anche *Marco* 6,14-29 ci descrive lo stesso evento).

Nella tradizione pittorica, Giovanni Battista veniva dipinto già decapitato e con la testa posta su un vassoio, come un'offerta.

Nel quadro qui esposto, l'artista Cecco sceglie di seguire il suo maestro Caravaggio che, nella tela di Malta, riporta l'attimo precedente la decapitazione di San Giovanni Battista. La scena infatti descrive il momento in cui re Erode volle avere la testa del Battista, per soddisfare la richiesta della danzatrice Salomè.

È solo con lo storico Giuseppe Flavio che si conosce il nome della "figlia di Erodiade", Salomè.

La storia di Salomè è un incrocio fra storia e leggenda, un mito affrontato per secoli da artisti, in ogni campo: Caravaggio nella pittura, Oscar Wilde nel teatro, Richard Strauss nella musica.

Cristo tra i dottori

La fonte che narra l'episodio della *Disputa coi dottori* o *Gesù tra i dottori* o *Disputa nel Tempio* o *Gesù al Tempio* è San Luca (2,41-52). L'evangelista raffigura Gesù a dodici anni, durante la festa di Pasqua, al Tempio di Gerusalemme, che sa stupire con le sue risposte non solo i suoi sapienti interlocutori ma persino i suoi genitori. Proprio in questo brano conosciamo le prime parole dette da Gesù, secondo il Vangelo.

L'iconografia della Disputa in dipinti, sculture, incisioni, miniature e testi, ha radici lontane seppure sporadiche specie durante la prima arte cristiana, solo a partire dal Medioevo si diffonde con maggiore interesse, da parte dei committenti e degli artisti.

La scena dipinta da Stom è caratterizzata da un contrasto più evidente tra i Dottori, che disputano tra loro e ascoltano perplessi l'emblematica figura del Cristo fanciullo proclamante la supremazia della Fede, brandendo un volume imponente anche nell'impatto fisico.

L'abbigliamento con il quale viene rappresentato Gesù adolescente è composto da una "tunica talare" con maniche lunghe di origine orientale e un "pallio" azzurro o rosso di origine greca, che fu ampiamente usato durante l'epoca paleocristiana dai pittori e dagli scultori specie per evidenziare Cristo e gli apostoli. Qui sono presenti costumi all'antica con qualche accenno al Seicento e i copricapi che rimandano al mondo del Medio Oriente.

Il tema della ricerca e del ritrovamento di Gesù tra i dottori nel Tempio, che unisce teologia, spiritualità e arte, è stupendamente trattato nell'operetta *Cum factus esset Jesus annorum duodecim* di Aelredo di Rievaulx († 1167), dedicata interamente alla meditazione di questo mistero di Gesù dodicenne.

Cristo portacroce aiutato da Simone di Cirene

"[I soldati] Costrinsero a portare la sua [di Gesù] croce un tale che passava, un certo Simone di Cirene, che veniva dalla campagna, padre di Alessandro e Rufo. Condussero Gesù al luogo del Gòlgota, che significa *luogo del cranio*" (*Marco* 15,21-22).

L'evangelista Matteo precisa che, dopo il processo, la croce viene data da portare a Simone di Cirene già da subito, ovvero all'uscita del *praetorium*: "Mentre uscivano, incontrarono un uomo di Cirene, chiamato Simone, e lo costrinsero a portare la sua [di Gesù] croce" (27,32 e anche *Luca* 23,26).

Simone era di Cirene, una città dell'Africa, nella Libia dalla parte dell'Egitto ed era un ebreo straniero a Gerusalemme, come altri che avevano scelto di stabilirsi nella Città Santa.

Il *Vangelo secondo Marco* indica anche i nomi dei due figli di Simone di Cirene, Alessandro e Rufo, che sono probabilmente citati non perché due personalità dell'epoca ma in quanto testimoni del fatto appena raccontato, riguardante il loro padre. Quindi è verosimile che, nel momento in cui Marco scrive il Vangelo, entrambi siano ancora vivi e noti alla comunità cristiana di Roma a cui Marco si rivolge. L'incontro di Gesù con il Cireneo viene ricordato nella *quinta* stazione della Via Crucis.

Da allora la parola “cireneo” non è più solo un titolo di cittadinanza, ma è diventato l’attributo di quanti aiutano concretamente chi è nel bisogno e portano sollievo a chi soffre. Costretto o no – non sappiamo – questo ha fatto Simone. Viene in mente l’esortazione di San Paolo ai cristiani della Galazia: “Portate i pesi gli uni degli altri: così adempirete la legge di Cristo” (6,2).

Vergine addolorata

Alla fine del Medioevo, dal devoto interesse per la partecipazione di Maria alla passione del Figlio, ebbero origine tre soggetti iconografici: la *Pietà* (Maria con il corpo di Gesù in grembo), la *Madonna dei sette dolori* (Maria stante o seduta o busto, con il cuore trafitto da sette spade), la *Mater dolorosa*. Quest’ultimo tema appare, in una prima tipologia, quando tratta di Maria che sviene tra le braccia dell’evangelista Giovanni, nei quadri della crocifissione. Nel secondo, isolato dalla crocifissione, soprattutto dopo il XV secolo, si trova nelle immagini devozionali, dove la Madre dei dolori è staccata dal contesto del Calvario.

Simon Vouet, prendendo ispirazione dalla *Madre addolorata* dipinta nel 1495 circa da Albrecht Dürer, nel *Polittico dei sette dolori*, oggi nell’Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, allude con l’opera in mostra alla profonda partecipazione di Maria a tutte le sofferenze di Gesù. Un dolore estatico si manifesta sul volto della Vergine, unito a una certa rassegnazione. È un dolore forte che è leggibile nel suo sguardo pensoso e nei suoi occhi lucidi alle prese con un mistero più grande di lei.

Come non ascoltare davanti al dipinto almeno la seconda e terza strofa dello *Stabat Mater dolorosa*, sequenza in latino del secolo XIII, assai popolare soprattutto perché accompagnava il rito della Via Crucis e la processione del Venerdì Santo, come meditazione sulle sofferenze di Maria, madre di Gesù?

*Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransiuit gladius.
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!*
E il suo animo gemente,
contristato e dolente
era trafitto da una spada.
Oh, quanto triste e afflitta
fu la benedetta
Madre dell’Unigenito!

La più antica attestazione del testo con notazione musicale si trova in un codice di fine Duecento del monastero femminile domenicano di Santa Maria Maddalena a Bologna e da allora fu posto in musica da oltre 400 compositori. A ognuno la scelta dell’ascolto.

Incredulità di San Tommaso

Dopo la morte di Gesù – dice il *Vangelo di Giovanni* (20,24-29) – Tommaso è assente quando egli appare ai discepoli. Non appena è informato dell’apparizione, l’apostolo si mostra incredulo e dice di voler vedere i segni dei chiodi nelle mani di Gesù e di voler inserire il dito nella ferita del suo costato. Dopo otto giorni il Maestro appare di nuovo ai discepoli. Tommaso è invitato a constatare di persona le ferite di Gesù, come aveva richiesto. Senza alcuna riserva Tommaso allora professa la sua fede: “Mio Signore e mio Dio!” (20,28). Subito dopo Gesù loda coloro “che non hanno visto e hanno creduto!” (20,29).

Tra gli episodi della vita di Tommaso, il più raffigurato fu quello dell’incontro con Gesù risorto.

La scena compare in tutti i manoscritti evangelici miniati e nei messali, su icone, nei libri d’ore, su vetrate o in pitture murali. Quasi sempre Gesù solleva in alto il braccio destro rendendo ben visibile la ferita al costato.

Per mezzo del dito indice dell’apostolo, Matthias Stom ci fa “toccare” la prova della risurrezione di Gesù. Questa piaga che non si vede è comunque il punto sensibile del quadro ed è l’elemento che fissa il significato profondo del tema. Tommaso, Giovanni dall’abito rosso e probabilmente Pietro incontrano il Risorto guardando tutti nella stessa direzione.

Tommaso s’accompagna a ogni persona “che cerca” titubante ed è aiutata dal Cristo a guardare con coraggio il mistero del vivere e del morire.

In rapporto alla vita dei Santi

San Giacomo Maggiore

Giacomo era figlio del pescatore Zebedeo e di Maria Salome (*Matteo* 27,56) e fratello maggiore di Giovanni l’evangelista. Nel *Vangelo di Marco* (3,17), i due fratelli sono soprannominati Boanèrges (“figli del tuono”).

I testi evangelici pongono Giacomo nella cerchia dei discepoli ai quali è concesso, ad esempio, di partecipare alla trasfigurazione di Gesù (*Marco* 9; *Matteo* 17; *Luca* 9) e all’agonia nel giardino del Getsemani (*Marco* 14; *Matteo* 26; *Luca* 22). Egli è il primo apostolo martire: fu ucciso intorno al 44 a Gerusalemme dal re Erode Agrippa (*Atti* 12,2). Nel secolo IX, in Spagna, fu ritrovata la tomba di Giacomo in circostanze miracolose. Lo scrittore medievale Onorio di Autun, vissuto nella prima metà del secolo XII, narra che il corpo di Giacomo fu sospinto dagli angeli su una barca senza remi, verso la Spagna. Da questi elementi essenziali si sviluppa il culto nel santuario di Santiago de Compostela, il luogo della sepoltura di Giacomo. Il pellegrinaggio, “Camino de Santiago”, molto praticato anche oggi, ebbe da subito un’importanza straordinaria per la spiritualità cristiana e per la diffusione di tradizioni artistiche, architettoniche e iconografiche. Per questo, accanto a Pietro, Giacomo è l’unico apostolo che nelle rappresentazioni conserva un costume specifico: pellegrina (una corta mantella che arriva sino al gomito), cappello a cencio, bastone chiamato “bordone” con sulla sommità una zucca vuota come borraccia, fiaschetta e bisaccia, conchiglia. Quest’ultima è il simbolo dei pellegrini che si recano a Santiago forse perché in origine, per provare il pellegrinaggio compiuto, si spingevano fino al mare a Finisterre a raccogliere una conchiglia.

Santa Caterina visitata nel carcere dall’imperatrice Faustina

Della vita di Santa Caterina si sa poco: l’incerta data di nascita (probabilmente 287) e il martirio ad Alessandria d’Egitto nel 304. Perciò è difficile distinguere la realtà storica dalle leggende popolari. Secondo la tradizione, raccolta dalla *Legenda Aurea*, Caterina è una bella giovane egiziana che, in occasione dell’insediamento ad Alessandria del governatore Massenzio, si presentò a palazzo nel bel mezzo dei festeggiamenti, nel corso dei quali si celebravano feste pagane con sacrifici di animali. Caterina rifiutò i sacrifici e chiese al governatore di riconoscere Gesù Cristo come redentore.

Il governatore ordinò la condanna a morte di tutti i retori che invece di convincere Caterina ad onorare gli dei, furono da lei persuasi a farsi cristiani. Dopo l’ennesimo rifiuto, condannò la ragazza al carcere.

L’imperatrice Faustina, recatasi nella prigione, fu impressionata dalla fede di Caterina e, dopo essere stata da lei istruita nella fede cristiana, si convertì.

Massenzio dispose poi di far morire Caterina su una ruota dentata. Lo strumento di tortura si ruppe e l’imperatore fu obbligato a far decapitare la giovane. Secondo una leggenda posteriore, il suo corpo fu trasportato dagli angeli sul Monte Sinai. In questo luogo, nel VI secolo, l’imperatore Giustiniano fondò il monastero che porta il nome della Santa.

Santa Caterina, per aver vittoriosamente contraddetto le teorie dei filosofi pagani con la forza della dottrina cristiana, ha come simbolo iconografico, oltre al ramo di palma, alla ruota dentata e alla spada riferite al martirio, anche il libro, emblema della Sapienza.

Nelle immagini del sacro non c’è solo una storia narrata e un’illustrazione così alta che tuttora, dopo quattrocento anni, ci meraviglia. Ci siamo anche noi se ci lasciamo affascinare da un percorso iconografico del sacro.



Opere

1. Antonio Campi
(Cremona, 1524 – 1587)
*Santa Caterina visitata nel carcere
dall'imperatrice Faustina*
1584

olio su tela, 400 x 500 cm
Milano, chiesa di Santa Maria degli Angeli

Restauro Fondazione Credito Bergamasco - 2018

La visita al carcere in cui è detenuta Santa Caterina avviene di notte, al chiaro di luna. Faustina, moglie dell'imperatore (e usurpatore) Massenzio, è accompagnata da Porfirio, capitano della guardia. Arrivano in processione, seguiti da un servitore che regge una lanterna e preceduti da alcuni ragazzi, uno dei quali è dotato di una lunga fiaccola. Il più curioso è il bambino che si sforza di guardare all'interno della cella, dove sta accadendo qualcosa di imprevedibile. Due angeli stanno curando la giovane Santa. Sono gli stessi che, secondo la tradizione, porteranno in volo il corpo morto di Caterina, fino al Monte Sinai, dove è sepolta. Dopo la visione della luce miracolosa Faustina si sarebbe convertita al Cristianesimo. La committente del dipinto, la Contessa Porzia Landi Gallarati, si era, evidentemente, identificata in questo personaggio storico.





2. Francesco Buoneri, detto Cecco del Caravaggio
(documentato a Roma e Firenze, dal 1613 al 1620)
Decollazione di San Giovanni Battista
1613-1615 circa
olio su tela, 139 x 169 cm
Bergamo, collezione privata

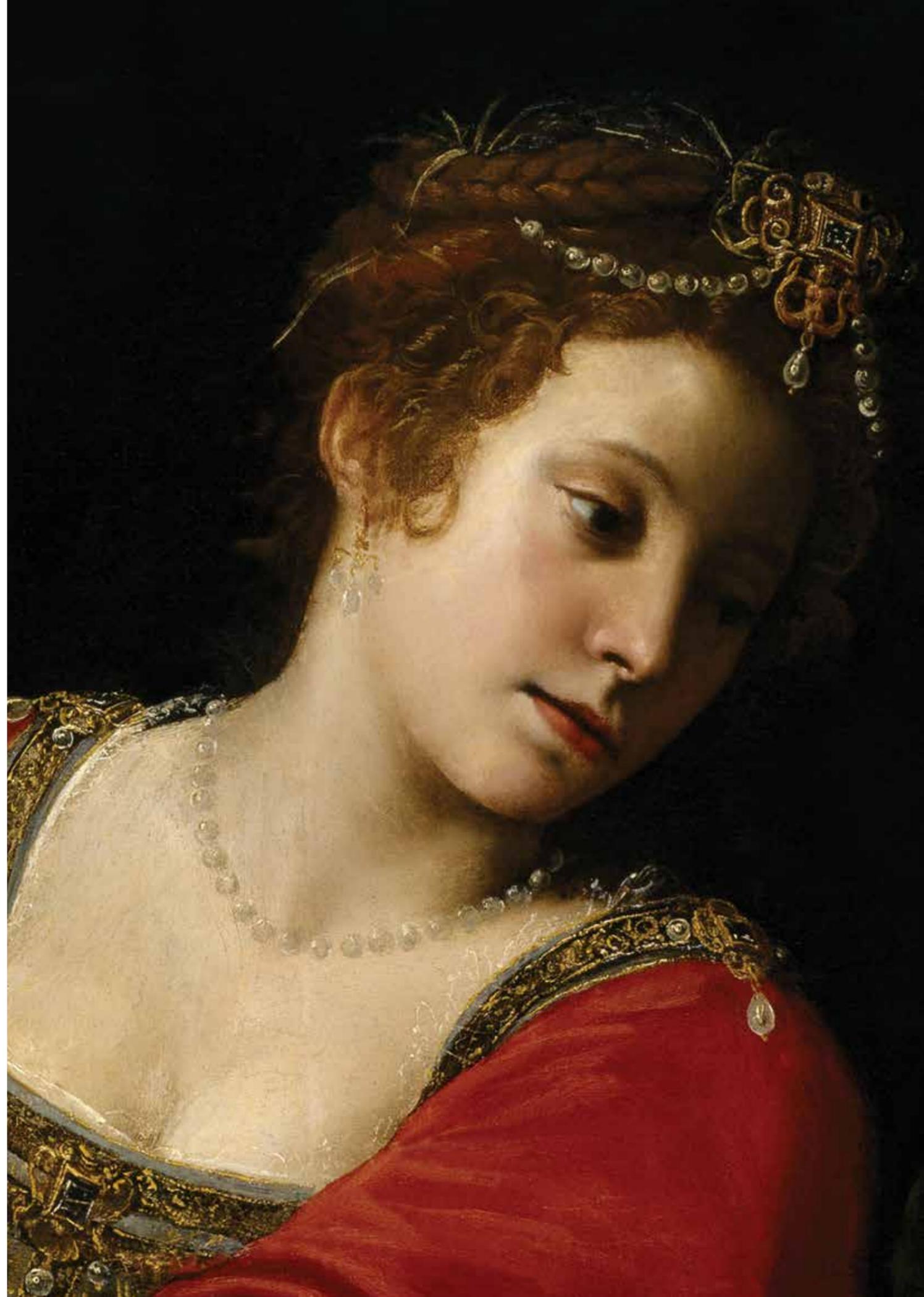
Nello sguardo stolto e bovino del carnefice sembra di intuire il segreto della banalità del male. Con una mano stringe i capelli di San Giovanni Battista e con l'altra è pronto a usare un coltellaccio da macellaio. Il Battista è inginocchiato come un centometrista, pronto al traguardo del martirio. Il Santo ha avuto il coraggio di denunciare la scelta amorale di Erodiade, moglie di Erode (da cui nacque Salomè), sposa in seconde nozze del fratello Erode Antipa. Forse quest'ultimo è l'elegante giovane che indossa un cappello piumato di cui vediamo le spalle, intento ad ascoltare Salomè che rivendica la testa del Battista. La mandante dell'omicidio – Erodiade – potrebbe essere la donna inturbantata che si gira verso l'osservatore, mescolata con la piccola folla del seguito, scortata da alcune guardie.





3. Giuseppe Vermiglio
(Milano, 1587 – post 1635)
Giuditta con la testa di Oloferne
1615-1620 circa
olio su tela, 116,5 x 150 cm
Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati

Dopo essere penetrata nell'accampamento nemico e aver sedotto il virile condottiero delle truppe di Nabucodonosor, Oloferne, la bellissima Giuditta l'ha decapitato. Con la freddezza dell'omicida per giusta causa si gira un'ultima volta verso la carcassa dell'uomo, forse attratta dal rumore del sangue che continua a sgorgare dal tronco. Anche la vecchia serva è attirata dalla scena raccapricciante e sembra quasi non far caso al sacco che tiene aperto tra le sue mani, dentro al quale Giuditta sta infilando la testa mozza. Così, senza alcun trasporto emotivo, il caso appare già archiviato.

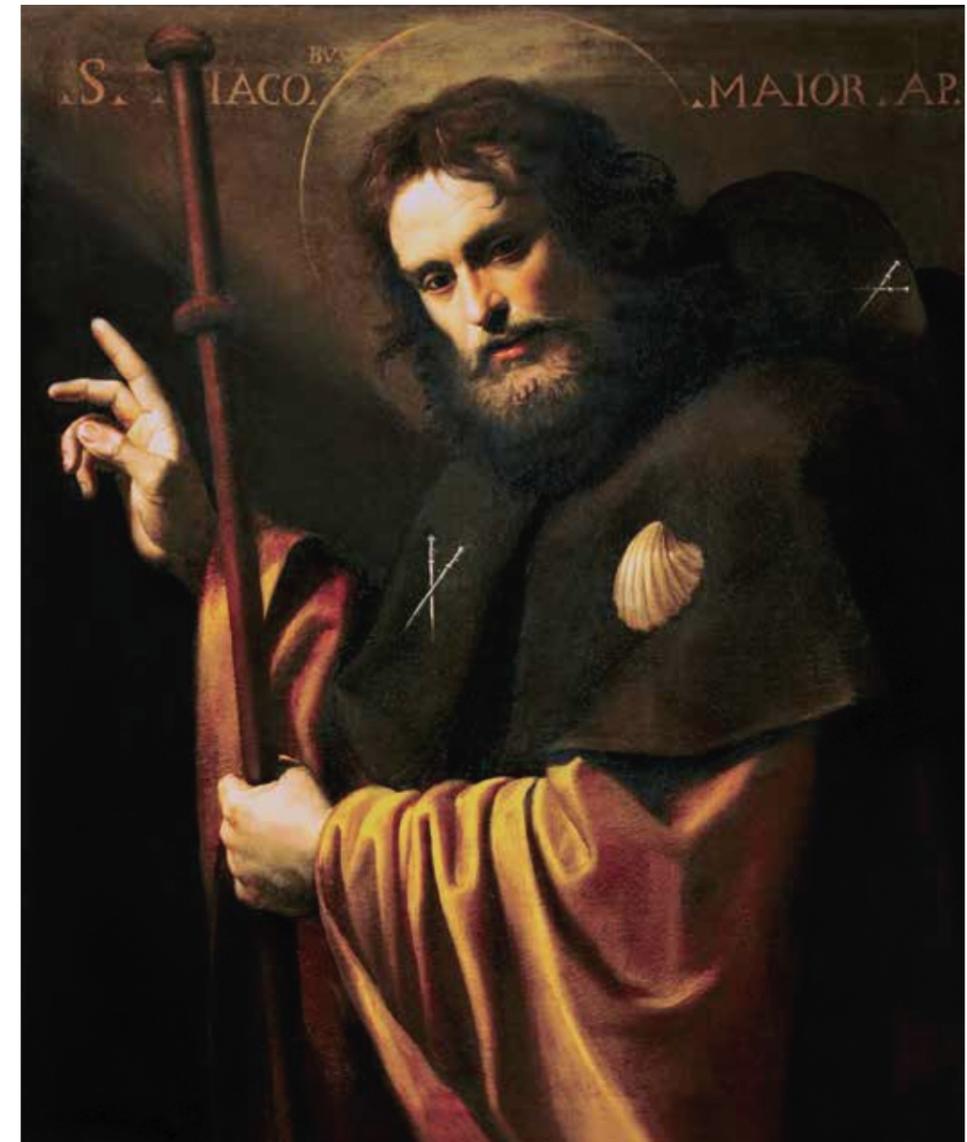




4. Giuseppe Vermiglio
(Milano, 1587 – post 1635)
San Giacomo Maggiore
1620-1625
olio su tela, 104 x 84 cm
Chiari, Pinacoteca Reossi

Restauro Fondazione Credito Bergamasco - 2018

Sembra un perfetto autoscatto quello immaginato dal nostro pittore: l'uomo si è messo in posa, facendo attenzione a prendere la lama di luce giusta, che scende da sinistra, gli illumina le mani, il volto, l'ampio mantello giallo, il cappello e la mantellina neri. Le insegne che indossa (i due bordoni incrociati, la conchiglia per abbeverarsi) sono gli attributi del pellegrino. Il personaggio è San Giacomo Maggiore, come precisa l'iscrizione posticcia collocata in alto. Secondo la tradizione Giacomo sarebbe stato decapitato: è quindi il primo apostolo martire. Con il suo sguardo diretto e penetrante, invita l'osservatore a seguire il suo percorso, innanzitutto di uomo e di testimone della fede.



5. Simon Vouet
(Parigi, 1590-1649)
Vergine addolorata
1620-1625 circa
olio su tela, 66,4 x 50,4 cm
Collezione Banco BPM

È molto probabile che quest'immagine, incredibilmente intensa e ispirata, sia nata per compiacere i gusti di un collezionista sofisticato. Al committente bastava osservare lo sguardo della Madonna per attivare meditabondi pensieri sulla futura passione di Cristo, gli stessi che, presumibilmente, si insinuano nella mente della stessa Maria Vergine. Il suo volto è ripreso in maniera innaturale da sotto in su, tratto dall'oscurità grazie a una lama di luce obliqua. Gli occhi umidi, il volto pensoso, la mano arrovellata a tormentare il velo: sono tutti elementi che contribuiscono a sollecitare la commozione dell'osservatore. Per arrivare a questo punto il pittore francese, durante il suo soggiorno romano, deve essere entrato in relazione con Giovanni Lanfranco, l'artista parmense in grado di trasferirgli informazioni stilistiche fondamentali.



6. Giovanni Lanfranco
(Parma, 1582 – Roma, 1647)
Ritratto di famiglia dell'artista
1626 circa
olio su tela, 142 x 165 cm
Collezione Banco BPM

Osservando il quadro viene in mente l'episodio di un film di Dino Risi con Vittorio Gassman (*Che vitaccia*, tratto da *I mostri* del 1963), dove è rappresentata una famiglia del sottoproletariato romano. Si tratta di un'immagine molto privata, realizzata per un'occasione destinata a rimanerci sconosciuta. Tuttavia qualche tentativo di interpretazione possiamo farlo. Tanto più che il dipinto dovrebbe corrispondere a quello segnalato dallo stesso pittore Giovanni Lanfranco all'interno di una deposizione processuale: ovvero "il quadro della mia famiglia". Dunque una scena domestica che registra l'orgoglio di un padre e di una madre (Cassandra Nicolini), alla presenza dei numerosissimi figli. Grazie alle carte processuali sappiamo che il dipinto venne regalato dal pittore all'amico Ferrante De Carolis, da cui fu acquistato da Fabrizio Valguarnera. Dopo la rivoluzione caravaggesca anche una "tranche de vie" domestica può diventare di interesse collezionistico.



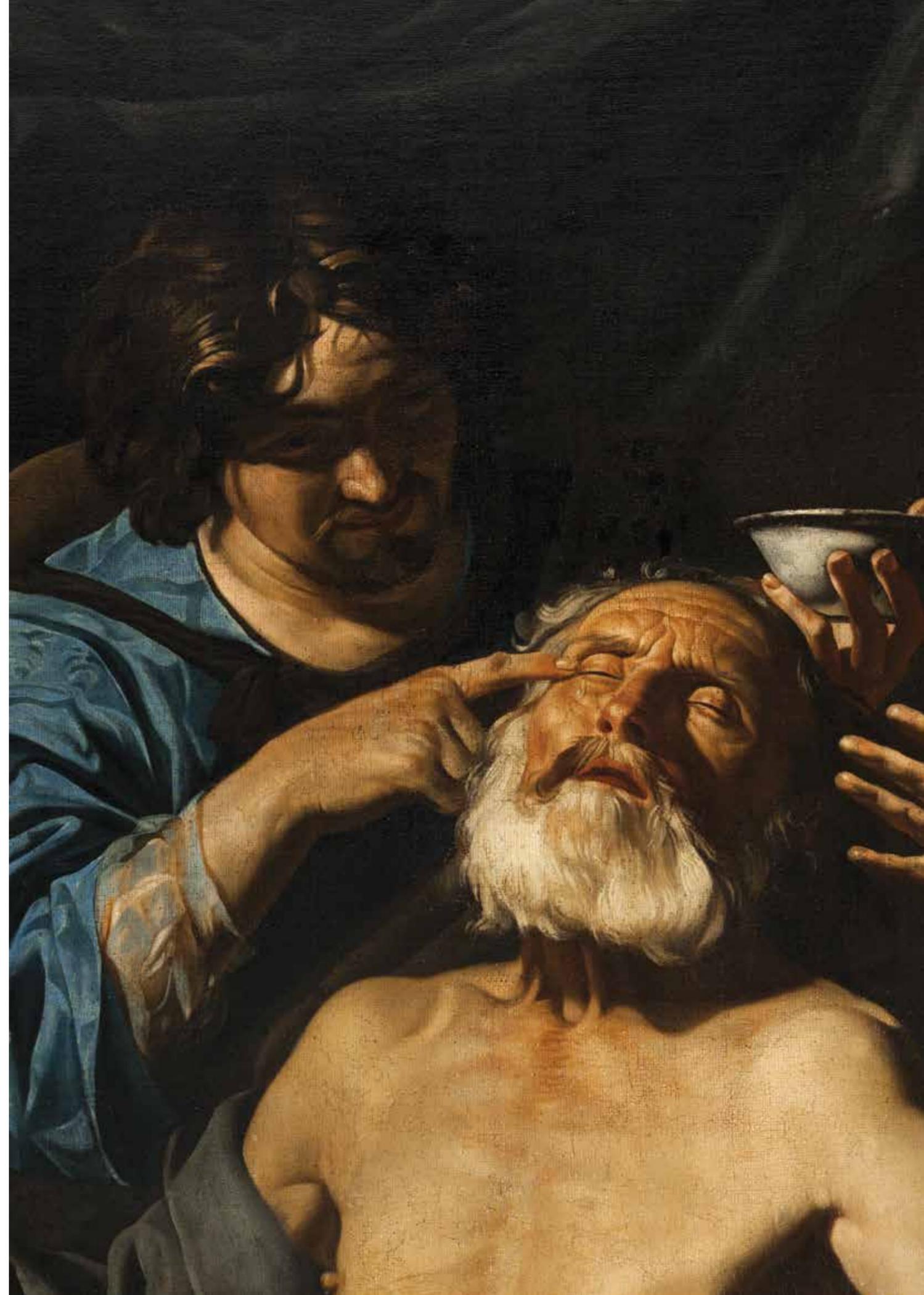
7. Antonio d'Enrico, detto Tanzio da Varallo
(Alagna Valsesia 1582 circa – Varallo, 1633)
Battaglia di Sennacherib
1629-1630
olio su tela, 152 x 90 cm
Collezione Banco BPM

La storia di Sennacherib è narrata nella Bibbia: alla testa dell'esercito Assiro il re Sennacherib assedia Gerusalemme, difesa da Ezechia. "Quella stessa notte l'angelo del Signore uscì e colpì nell'accampamento degli Assiri cent'ottantacinquemila uomini; e quando la gente si alzò la mattina, erano tutti cadaveri". Il dipinto illustra l'istante dell'inizio della battaglia rischiarato da una fioca luce lunare. Dall'alto l'angelo si getta a capofitto verso i soldati di Sennacherib, destinati a una morte atroce. Le misure straordinarie del dipinto non devono farci insospettire sul fatto che esso sia un bozzetto preparatorio. L'uso del colore monocromo (meno dispendioso) è infatti tipico dei bozzetti, la cui funzione era quella di essere mostrati ai committenti, al fine di raccogliere la loro soddisfazione. In linea di massima questo deve essere stato l'esito prodotto dal nostro dipinto, considerando che non ci sono sostanziali varianti con la monumentale pala realizzata da Tanzio da Varallo nel 1629-1630, all'interno della cappella Nazari in San Gaudenzio a Novara.



8. Matthias Stom
(Paesi Bassi, 1600 circa – post 1645)
Guarigione di Tobi
1630-1640 circa
olio su tela, 198 x 246 cm
Bergamo, collezione privata

La storia è narrata nella Bibbia, all'interno del Libro di Tobia: Tobi diventa cieco e il figlio Tobia inizia un lungo viaggio durante il quale conosce la sua futura sposa Sara. Nelle peripezie del percorso è aiutato da Raffaele che infine si rivelerà un angelo inviato da Dio. È lui che lo sprona a catturare il pesce che servirà per guarire la cecità del vecchio padre. Il pittore ha allestito la scena in un interno. Tobi è seduto, con la testa reclinata all'indietro. Il figlio Tobia sta spalmando sui suoi occhi il fiele estratto dal fegato del pesce. La madre Anna stringe le mani in segno di preghiera. L'enorme pesce, sventrato, è appoggiato sul tavolo, assieme alla bisaccia. Anche il cane fiuta che sta accadendo qualcosa. Tutto è come sospeso, in attesa che si compia il miracolo. L'arcangelo Raffaele, la figura più luminosa della scena, non ha alcun dubbio che si avveri.

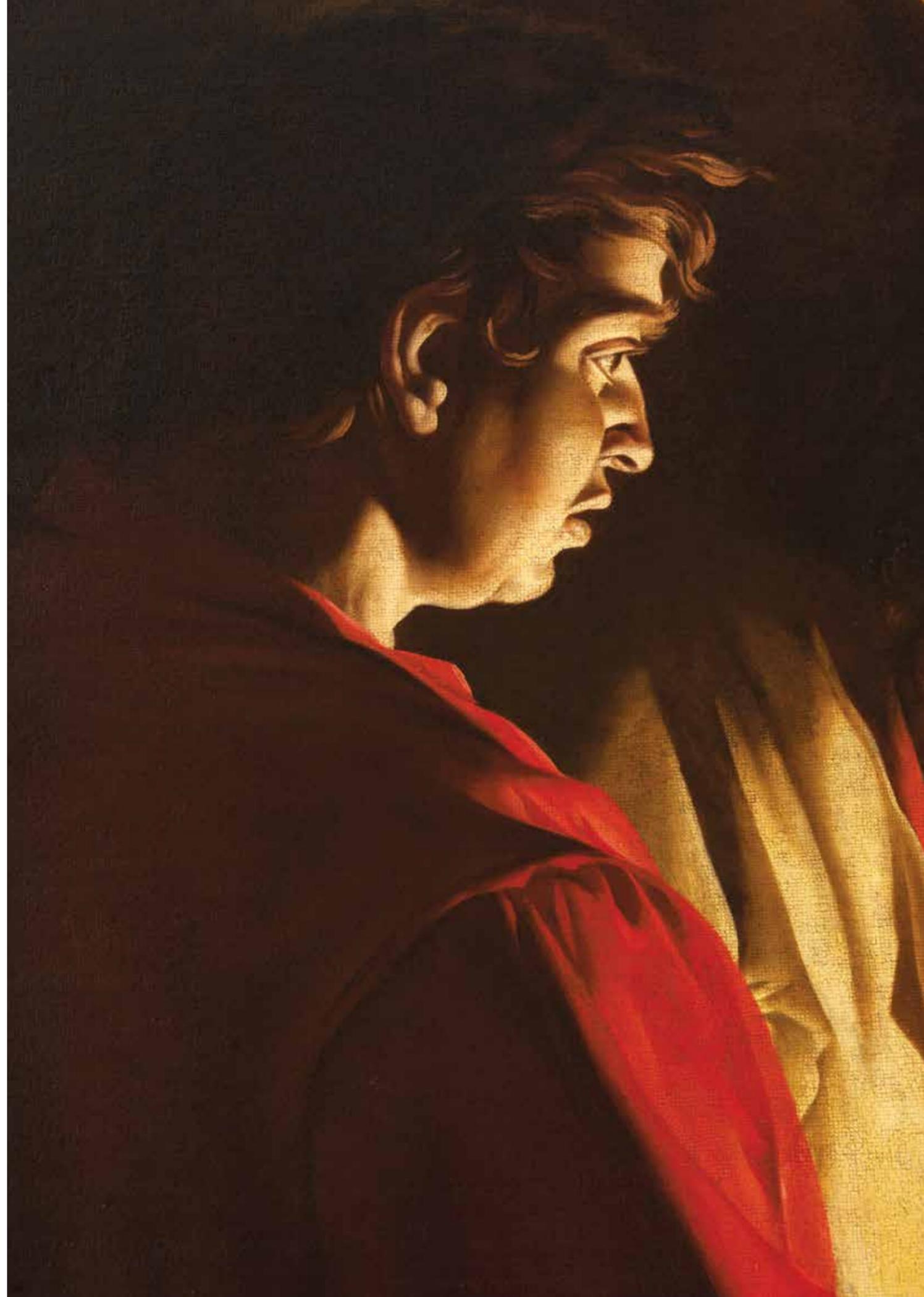


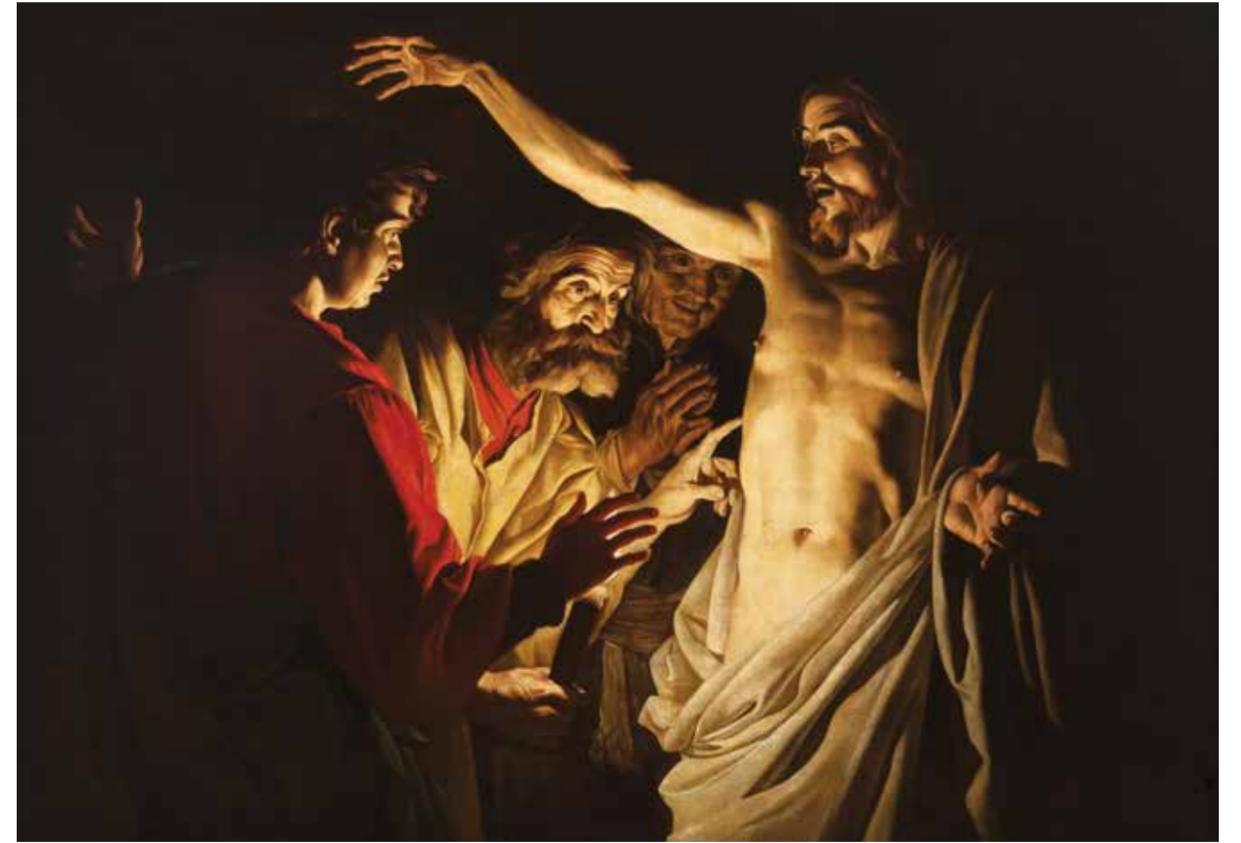
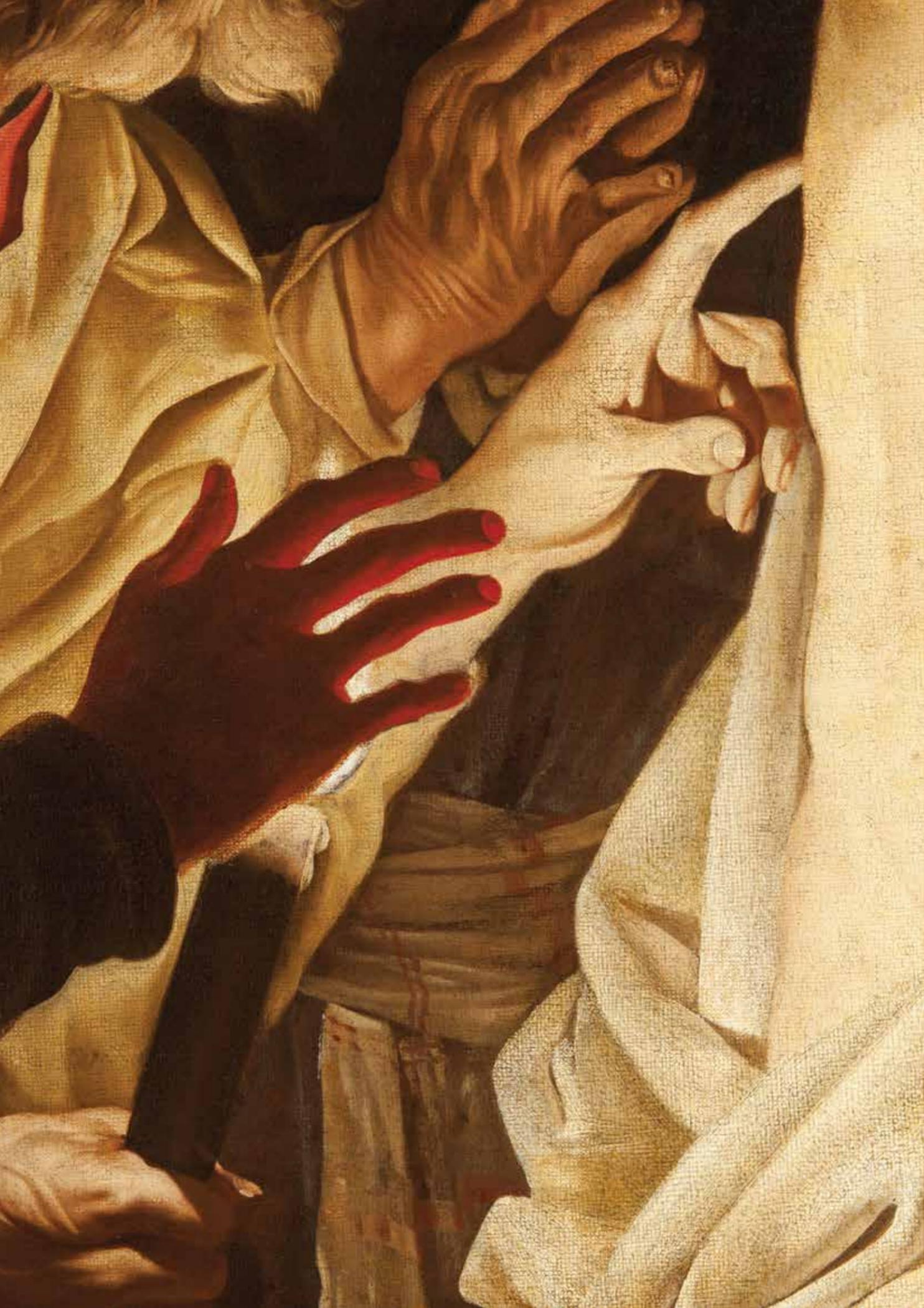


9. Matthias Stom
(Paesi Bassi, 1600 circa – post 1645)
Incredulità di San Tommaso
1630-1640 circa
olio su tela, 121 x 172 cm
Bergamo, collezione privata

Non riusciamo a vedere il dito indice di San Tommaso mentre si infila nella piaga di Cristo. Il pittore ha celato con molta cura questo dettaglio scabroso che è il motore nascosto della scena. Tutti guardano verso quel punto: l'anziano con le mani giunte e gli occhi pieni di gratitudine, il giovane che apre le braccia dalla meraviglia, Tommaso che non sembra credere ai propri occhi.

L'invenzione è messa in moto dal gesto perentorio e un po' enfatico di Cristo (esiste una *Decollazione del Battista* di Stom, in cui è il carnefice ad alzare il braccio, mentre esibisce la testa mozzata del Santo). Prosegue con gli effetti speciali provocati dalla luce artificiale della candela, la mano che trascolora in rosso, il giallo che disegna i profili, fino al punto di massima intensità luminosa che corrisponde alla tunica bianca di Cristo.





10. Matthias Stom
(Paesi Bassi, 1600 circa – post 1645)
Dedalo attacca le ali a Icaro
1630-1640 circa
olio su tela, 121 x 161 cm
Bergamo, collezione privata

Chissà che genere di volgarizzazione del mito di Dedalo e Icaro avrà mai letto Matthias Stom? Il geniale Dedalo era rinchiuso assieme al figlio Icaro nel labirinto che il medesimo architetto aveva costruito? Le ali che stava per incollare, con la cera, alla schiena del figlio, sarebbero servite per scappare da questa trappola? E lui, a sua volta, si sarebbe dotato di ali posticce? Entrambi avrebbero preso il volo? Dedalo avrebbe visto il figlio prendere confidenza con queste nuove protesi? Forse si sarà spaventato quando l'avrà visto avvicinarsi al sole? Sì, proprio il sole: che presto avrebbe sciolto la cera con cui erano incollate le ali. Nel dipinto di Stom c'è già tutta questa storia, dal principio alla sua tragica conclusione. Basta guardare il volto spaurito di Icaro e quello dolorosamente consapevole del padre per capire come sarebbe andata a finire.





11. Matthias Stom
(Paesi Bassi, 1600 circa – post 1645)
Cristo tra i dottori
1630-1640 circa
olio su tela, 106 x 182 cm
Bergamo, collezione privata

Il pittore si è sforzato di rappresentare in figura i vari stati d'animo che devono aver assalito i dottori del Tempio di Gerusalemme nell'ascoltare Gesù dodicenne che li interrogava: "E tutti quelli che l'udivano erano pieni di stupore per la sua intelligenza e le sue risposte" (Luca, 2, 47). Ma qui si va oltre lo stupore dello sguardo incredulo del vecchio inturbantato all'estrema sinistra. C'è anche la convinzione cieca di quello che si ostina a cercare un riscontro nelle scritture; ma anche la curiosità di quello che alza la testa tra la folla; la vivace contrarietà del terzo uomo; perfino la minaccia fisica che emerge dalla baldanza e dalla sicumera manifestata da quello ripreso di spalle. Gesù è calmo, collocato su un piccolo scranno, con le mani sta indicando il gesto della parola e in particolare quello della *disputatio*: ovvero sta enumerando le proprie convincenti argomentazioni.





12. Matthias Stom
(Paesi Bassi, 1600 circa – post 1645)
San Giovanni Battista
1630-1640 circa
olio su tela, 75,5 x 61,5 cm
Bergamo, Convento dei Santi Bartolomeo e Stefano

Restauro Fondazione Credito Bergamasco - 2018

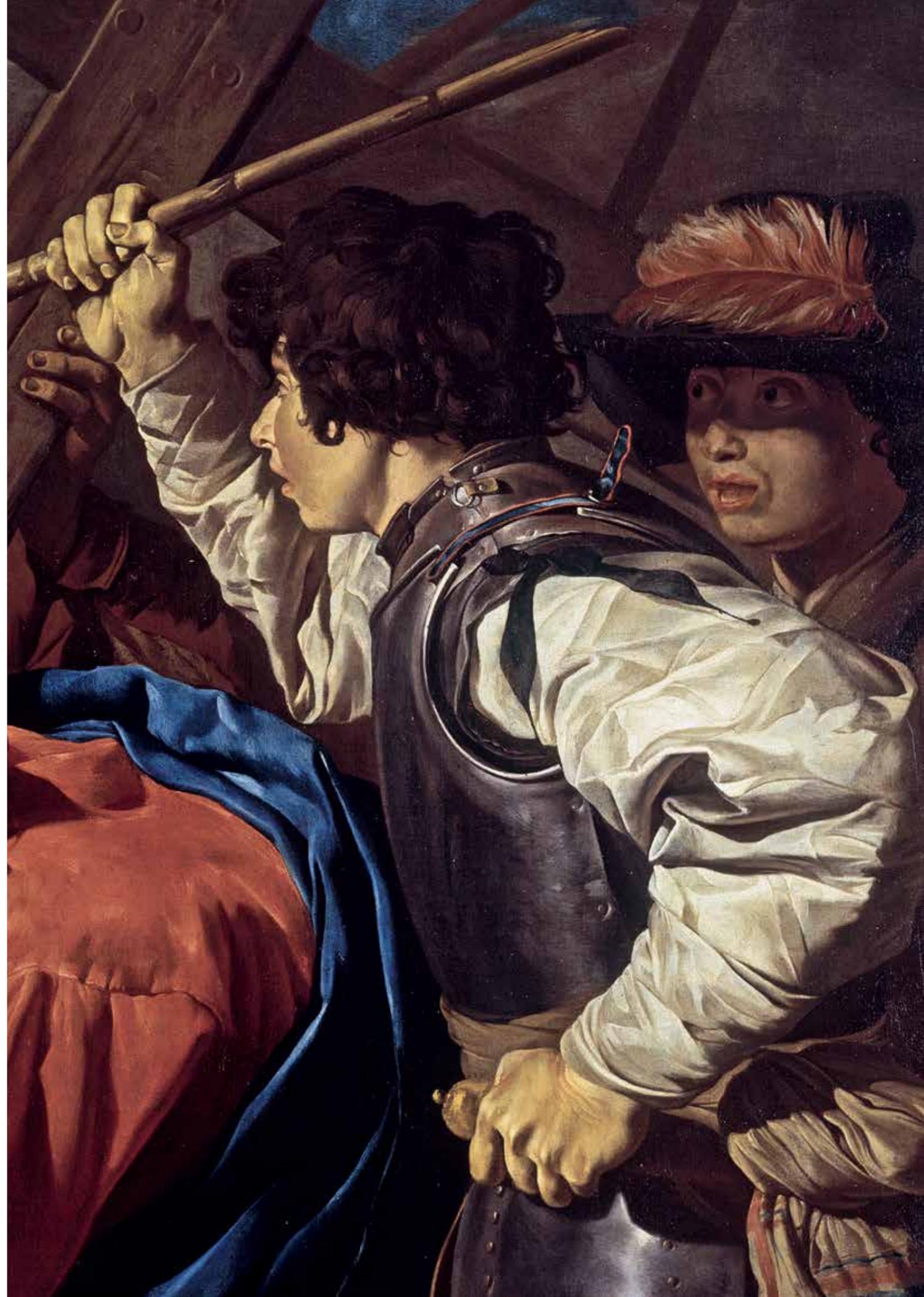
Giovanni Battista è un predestinato. Appare nelle storie devozionali, assieme alla Sacra famiglia. È figlio di Elisabetta, parente di Maria. Sin da piccolo gioca con Gesù. Più tardi gli toccherà battezzarlo e assistere alla discesa dello Spirito Santo. Qui lo vediamo ritratto da giovane ma già consapevole del ruolo che avrà nel disegno della salvezza. Stringe nelle mani una canna a forma di croce sulla quale si dipana un filatterio privo di iscrizione (ma che in genere recita “Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi”; “Ecco l’agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo”). Alle sue spalle si intravede l’agnello e davanti a lui è immortalata la ciotola d’acqua che in futuro userà nel Giordano.

Il pittore ha fissato questo momento simbolico che – nella mente del devoto vissuto all’inizio del XVII secolo – rappresentava il fermo immagine di un film che conosceva a memoria.



13. Matthias Stom
(Paesi Bassi, 1600 circa – post 1645)
Cristo portacroce aiutato da Simone di Cirene
1635-1640
olio su tela, 153 x 141 cm
Bergamo, Accademia Carrara

Dipinti come questo nascevano per la devozione privata. Il committente si identificava volentieri nella figura positiva di Simone di Cirene narrato nei Vangeli, meglio noto come Cireneo. Durante la salita al Calvario Cristo era caduto sotto il peso della croce. Un soldato romano – che qui sembra un giovane uscito da un'osteria palermitana del tempo – intima all'uomo di sostituirsi provvisoriamente a Cristo. Lo fa menando un pezzo di canna di bambù. Il Cireneo obbedisce. Alle sue spalle c'è un altro vecchio, un po' trasognato: che sia Longino, il centurione romano che si sarebbe convertito, dopo aver forato il costato di Gesù con la sua lancia?







Ospite

14. Antoon van Dyck
(Anversa, 1599 – Londra, 1641)
Quattro età dell'uomo
1625 circa
olio su tela, 115,5 x 167,7 cm
Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati

Un vecchio intabarrato si sta allontanando, solitario, dalla scena principale. Dà le spalle al gruppo che occupa il proscenio e sembra intento a parlare tra sé e sé. Al centro un uomo in armatura guarda dall'alto al basso una giovane donna che gli si sottomette con lo sguardo e contemporaneamente gli offre delle rose. Sopra un cuscino si è abbandonato nelle braccia di Morfeo un neonato, coperto da un lenzuolo bianco. La prima testimonianza del dipinto, risalente a un inventario del 1665, lo descrive come "le quattro età" dell'uomo. È stato anche interpretato come la rappresentazione allegorica di Marte, Venere, Amore e il vecchio Vulcano.



Finito di stampare nel mese di aprile 2018
da GRAFICA & ARTE – Bergamo

**GRAFICA
& ARTE** 

© Copyright 2018 Fondazione Credito Bergamasco,
Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e
adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi.

© 2018 Gli autori per i loro testi

ISBN 978-88-85478-07-7

Si ringraziano

- Banco BPM
 - Comune di Vicenza
 - Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
 - Fondazione Morcelli - Reposi, Chiari
- nonché tutti i collezionisti privati che hanno
generosamente concesso il prestito

Si ringraziano altresì



 FONDAZIONE
**CREDITO
BERGAMASCO**

Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it  



FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO