

Arte

La "cattura" di Caravaggio

Marco Bona Castellotti

La Cattura di Cristo conservata alla National Gallery di Dublino, in Italia dal 16 ottobre al 9 gennaio. Il tradimento di Giuda, sotto gli occhi dello stesso Caravaggio

Il 7 gennaio 1602 il marchese Ciriaco Mattei annota il pagamento di 150 scudi a Michelangelo da Caravaggio per un «quadro de Nostro Signore in fractione panis», cioè per una Cena in Emmaus, eseguita l'anno precedente e che è con sicurezza identificabile con l'esemplare oggi alla National Gallery di Londra. Intorno al fulcro di tre somme opere del grande lombardo, la Cena in Emmaus, il San Giovanni Battista della Capitolina e la Presa di Cristo, si svolge il percorso nell'antica raccolta romana, improntata sulle novità profuse da Caravaggio dopo la sua manifestazione pubblica in San Luigi dei Francesi.

Nella bottega del Peterzano

Troppo spesso si dimentica che san Carlo morì nel 1584, quando Caravaggio, ormai grandicello, faceva il suo ingresso nella bottega del Peterzano. È quindi avventato separare la formazione spirituale di Caravaggio dall'aria carliana che aveva pervaso negli anni della sua gioventù l'atmosfera di Milano e della Lombardia intera e per la sua densità cominciava a spirare oltre i confini dell'Europa; quell'aria carliana che, nei suoi palpiti drammatici, torna anche nella tela di Dublino che oggi è visibile a Milano presso il Museo Diocesano. Venne eseguita negli ultimi mesi del 1602, più di un anno dopo la Cena in Emmaus dalla quale si distanzia notevolmente, e anche se non è possibile affermare che con la Presa di Cristo di Dublino s'inaugura il percorso tragico di Caravaggio, certo questo quadro ne costituisce una tappa fondamentale, cui ne seguiranno altre, in un crescendo senza requie che culminerà nel Martirio di sant'Orsola di Napoli, passando attraverso i momenti cruciali della Decollazione di san Giovanni di Malta e della Resurrezione di Lazzaro di Messina. Nella Presa di Cristo lo stile tragico è ormai progredito rispetto ai primi esperimenti della Giuditta di Roma, ma sembra segnare una battuta d'arresto rispetto alla "catastrofe sacra" di San Luigi dei Francesi, che per sapienza di regia e di effetti è imparagonabile alla tela di Dublino. In quest'ultima l'apice emotivo non è raggiunto tanto dalle figure di Cristo e di Giuda, descritte con una dose d'espressionismo anche eccessiva, quanto in quella del personaggio all'estrema destra del corteo dei soldati intenti alla cattura di Gesù, personaggio nel quale il pittore, sulla spinta di una tremenda volontà di partecipazione, ha ancora una volta raffigurato se stesso. La posa rinvia al Martirio di sant'Orsola, ma i tratti del volto di Caravaggio nel 1610 dovevano ormai essere solcati da un'impressione di dolore che nel 1602 non poteva che apparire sotto le specie di un desiderio assetato di conoscenza.

Curiosità pensosa

Lo sguardo di questo Caravaggio-Diogene, che regge in mano una lanterna, fonte di luce folgorante e rivelatrice, è atteggiato alla curiosità pensosa di chi, pur facendo parte di un manipolo di armati, armato non è, se non dell'anelito di poter vedere l'uomo che aveva osato fare miracoli di sabato. Confondendosi nel gruppo degli sgherri, quell'uomo comune che, per riuscire a vedere Gesù, è costretto a protendere il collo, sì che la luce della lanterna illumina anche la sua fronte, corrisponde simmetricamente a un altro uomo comune che, per dolore e non per paura, se ne fugge gridando: «L'hanno preso». Tutto si consuma nel presente che concentra in sé una storia di più di mille anni, che in quell'istante si consuma sulla scena allestita dal grande regista lombardo, in mezzo al clangore di armi di ferro che risuonano corrusche contro lo sfondo di una notte immersa nel buio, di una storia senza

fine, rischiarata da una luce che non è soltanto bagliore naturale, ma luce di grazia; si consuma così l'evento narrato nei termini di una sacra rappresentazione che affonda le sue radici in un gran teatro montano, riallestito da un pittore in uno spazio annullato, dove il tempo si ferma nell'istante carico di emozione; e i protagonisti sono persone che potrebbero raccontare la loro vita, poiché sono realmente esistite e ancora tornano a recitare quella parte; e anche chi, per propria decisione e per decisione altrui, ha voluto ricostruire quanto realmente è accaduto nell'orto degli ulivi molti secoli prima, ma ancora oggi, non si pone dalla parte dello spettatore il quale, benché venga coinvolto, non potrebbe del tutto comprendere, bensì diviene lui stesso testimone oculare, per poter poi assolvere al compito di testimoniare. Così era successo nella chiesa di Roma dove si era perpetrato l'omicidio di Matteo, fra le grida di un fanciullo impaurito e la calma dei neofiti che con la sola loro presenza potevano confortare il martire, poiché attraverso il Battesimo l'uomo rinasce; così nel momento della resurrezione di Lazzaro e del martirio di sant'Orsola. Nella sua appassionata volontà di tradurre la sacra rappresentazione in pittura, Caravaggio interpreta il ruolo che anche a noi vuole suggerire di interpretare.

Il bagliore della tela

Il Caravaggio ci ha dato la sua versione della cattura di Cristo, un quadro che è come una lente puntata prevalentemente sui volti e sulle mani di pochi personaggi che la luce di una lanterna innalzata, ma forse anche quella di una invisibile luna, fa risaltare su un fondo scuro con sorprendente chiarore. La luce sulla tela del grande lombardo è ben più di un semplice elemento della natura che irrompe sulla scena per darle rilevanza sicura ed evidente; è un bagliore che esplicita sui volti i sentimenti dell'animo. Il quadro è chiaramente diviso in due blocchi di figure contrapposte. Quello di destra, sembra un pesante macigno che si rovescia addosso al Cristo inerme con la brutalità degli sguardi truci e la pesantezza degli elmi e delle corazze che assorbono e rimandano la luce. I visi dei soldati sono schermati, allusione possibile alla furia di una violenza che preferisce restare senza nome e senza volto; le mani invece si stringono a tenaglia come se volessero afferrare una preda, a riprova di un cerchio che inesorabilmente si chiude senza scampo sull'innocente. L'insieme figurativo di sinistra ci presenta Cristo interamente esposto al rancore di Giuda e alla rabbia delle guardie; i suoi occhi non incrociano quelli del traditore, non trasmettono rimprovero all'irruenza di chi lo bacia con visibile astio; il volto, ma soprattutto le mani di Cristo sono l'evidenza di una arrendevolezza fidente, quasi la conferma di quel consegnarsi volontario al Padre che le parole pronunciate poco prima nell'orto hanno dichiarato: «Padre, se vuoi allontana da me questo calice. Però non sia fatta la mia, ma la tua volontà». La visione della cattura di Gesù nell'orto sembra portata maggiormente in primo piano dai due volti che stanno alle spalle: quello di un apostolo (Giovanni) che lancia un urlo di sgomento e alza il braccio, quasi volesse attirare l'attenzione di un dramma per fermarlo; e poi quello non più di un apostolo, ma di Caravaggio stesso, che rendendo contemporaneo a sé l'amore che tradisce e l'amore che subisce ha voluto renderli contemporanei anche a ciascuno di noi. C'è gran movimento attorno a Cristo in questa straordinaria tela descrittiva del Caravaggio, movimento dettato dalla ferocia e movimento dettato dallo sgomento. Ma la figura dell'arrestato, che campeggia nella sua immobilità raccolta, è un forte segnale di compostezza mansueta dentro un uragano apparentemente vincente. È l'icona di Dio, la sua immagine più veritiera, che per tutti diventerà decisiva e inequivocabile sulla croce.

Monsignor Luigi Crivelli, presidente Fondazione Sant'Ambrogio