

# 13. BAROCCO

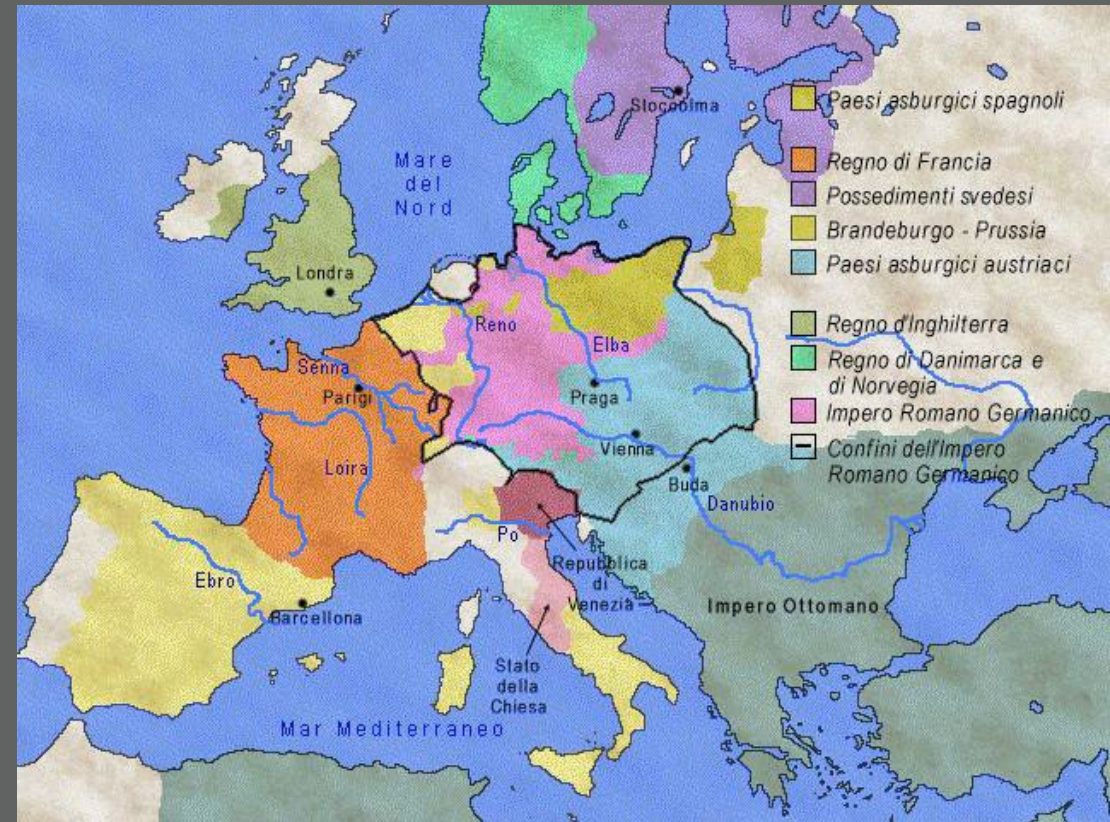
## IL SECOLO DELLA MERAVIGLIA

All'inizio del XVII sec. l'Italia non è indipendente e vive una grave crisi economica con carestie e pestilenze, pur restando un importante centro culturale e artistico.

È il secolo della **Controriforma** e l'arte ne diviene lo strumento educativo: il suo scopo è di istruire e impressionare i fedeli suscitando stupore e meraviglia.

Per le sue **finalità didattiche** l'arte deve essere comprensibile a tutti ed ogni illusione apparire "vera".

È l'epoca del **Barocco**, un periodo che va dall'inizio del '600 alla metà del '700 che alla misura, al classicismo, all'ordine e all'equilibrio propri del Rinascimento sostituisce il senso del **fantastico**, il **dinamismo**, l'**effetto scenografico** e l'**illusionismo**.



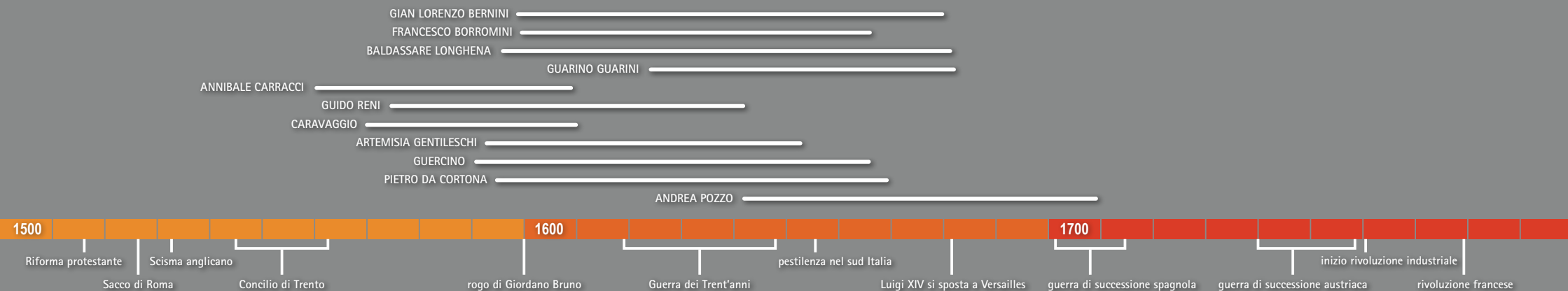
L'Europa dopo la Pace di Westfalia (1648)  
evento che concluse la guerra dei Trent'anni.

video sul [Barocco](#)

# BAROCCO

prof.ssa Emanuela Pulvirenti

|              | confronti | pittura                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | scultura                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | architettura                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RINASCIMENTO |           | <p><b>PROSPETTIVA CENTRALE</b><br/>il punto di fuga è al centro e la composizione risulta equilibrata ed armonica</p>  <p><b>LUCE DIFFUSA</b><br/>l'illuminazione è onnidirezionale e lo sfondo ha la stessa luminosità del primo piano</p>  | <p><b>POSTURA STATICA</b><br/>la figura ha una postura stabile di impronta classica che esprime serenità e sicurezza</p>  <p><b>ESPRESSIONE SERENA</b><br/>il volto esprime una serena consapevolezza della virtù e mostra i lineamenti idealizzati</p>  | <p><b>CERCHIO</b><br/>le cupole sono circolari in quanto il cerchio esprime stabilità e perfezione</p>  <p><b>LINEA RETTA</b><br/>la scansione geometrica dei prospetti conferisce all'architettura ordine e regolarità</p>  |
| BAROCCO      |           | <p><b>PROSPETTIVA ACCIDENTALE</b><br/>sono presenti due punti di fuga e l'ambiente appare dinamico e scenografico</p>  <p><b>LUCE DRAMMATICA</b><br/>l'illuminazione laterale è concentrata sui personaggi e lascia lo sfondo al buio</p>    | <p><b>COMPOSIZIONE DINAMICA</b><br/>le figure ruotano nello spazio come nell'arte ellenistica esprimendo tensione e movimento</p>  <p><b>PATHOS</b><br/>il volto è molto espressivo e manifesta ogni emozione in modo realistico e violento</p>          | <p><b>ELLISSE</b><br/>le cupole sono spesso ellittiche per creare dinamismo e complessità spaziale</p>  <p><b>LINEA CURVA</b><br/>la curvatura delle facciate rende le architetture dinamiche e scenografiche</p>            |



## GIAN LORENZO BERNINI (Napoli, 1598 - Roma, 1680)

Architetto, scultore, pittore e scenografo Bernini è stato uno dei più grandi artisti dell'età barocca. **Massimo interprete della Controriforma**, godette dell'apprezzamento di tutti i pontefici che si sono succeduti durante la sua lunga carriera artistica.

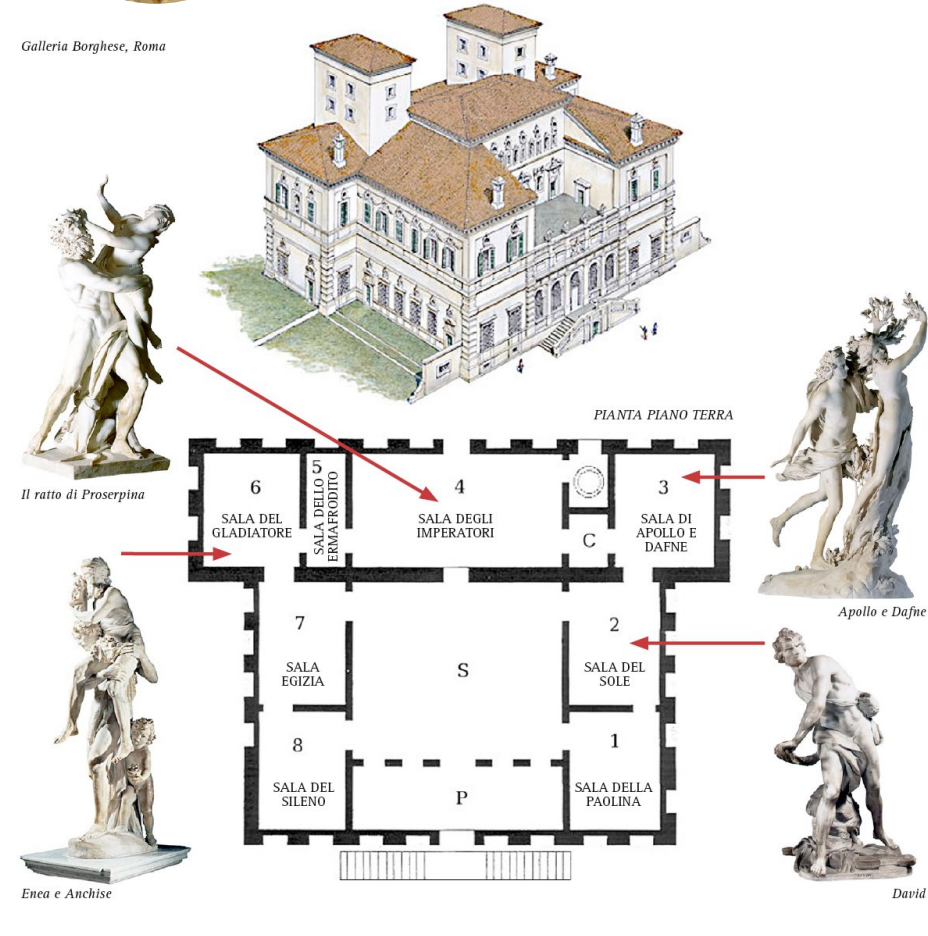
Grande virtuoso dello scalpello, cominciò prestissimo la carriera artistica grazie al Cardinale **Scipione Borghese** che gli commissionò tra il 1616 e il 1624 quattro sculture a tema biblico e mitologico: Enea e Anchise, Il ratto di Proserpina, David e Apollo e Dafne.

Queste opere, tutte conservate presso la **Galleria Borghese di Roma**, mostrano già una grande padronanza della materia e una concezione dei corpi nello spazio assolutamente innovativa. Le ultime due, in particolare, esprimono pienamente la **ricerca di dinamismo ed espressività** che caratterizza tutta l'opera scultorea di Bernini.

video su [Bernini](#)



Galleria Borghese, Roma

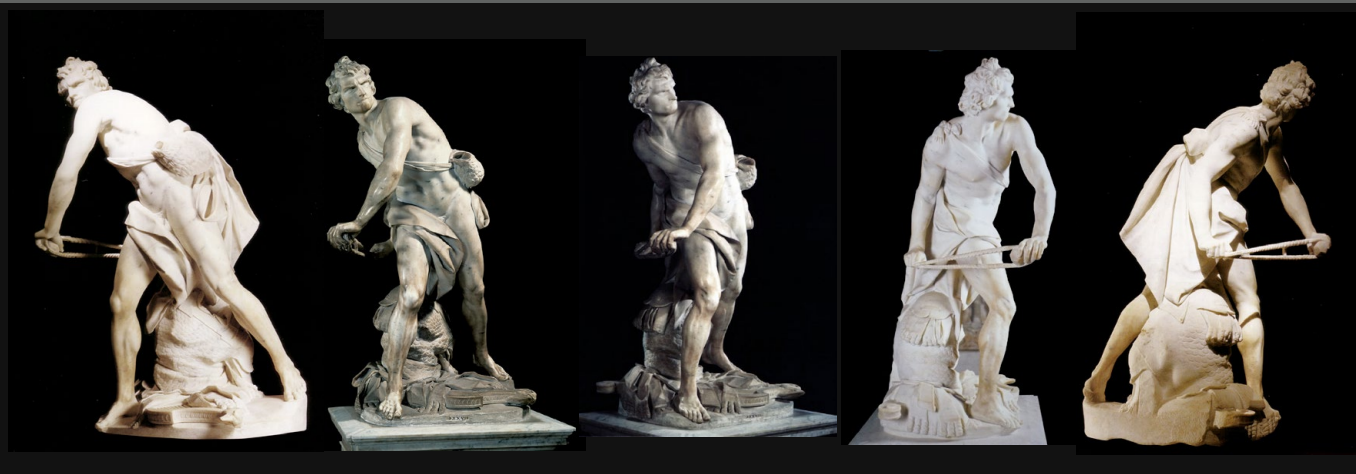


Nel **David** il giovane eroe è raffigurato nel momento di massima **torsione** del corpo necessaria a prendere la rincorsa prima di rilasciare la fionda. È un momento **carico di tensione** come dimostrano anche i particolari della fronte corrugata e delle labbra serrate tra i denti.

Nulla di più lontano dalla staticità e dalla consapevolezza della propria forza morale tipica delle rappresentazioni rinascimentali. Questo non è più esempio di “virtus”, ma simbolo di una **visione drammatica del mondo**, intrisa di incertezza verso il futuro.

Il David di Bernini è colto un attimo prima del lancio, in un **moto a spirale** bloccato dallo scatto repentino dello sguardo in direzione opposta (il “contrapposto”), verso il nemico.

Questa rotazione nello spazio, che ricorda le posture di alcuni titanici **personaggi di Michelangelo** (artista verso il quale Bernini provava grande ammirazione), può essere percepita solo osservando la scultura a 360°.



video sul **David**

Tuttavia lo scultore aveva previsto un punto di vista privilegiato da cui è possibile cogliere contemporaneamente il dinamismo della postura e il coinvolgimento psicologico del personaggio.



Donatello

Il ragazzo, nudo, ha appena ucciso Golia, la cui testa giace per terra, e tiene in mano la lunga spada

1440



Verrocchio

David, vestito, è molto snello ed elegante. La testa del gigante è a terra ai suoi piedi

1472



Michelangelo

L'eroe sta riflettendo prima di lanciare la pietra. C'è equilibrio classico e posizione statica

1501



Bernini

L'eroe è rappresentato mentre sta per tirare la pietra. L'effetto è molto dinamico

1623

1400

1500

1600

Il medesimo senso del movimento in atto e della torsione del corpo contraddistingue anche il gruppo di **Apollo e Dafne** (1622-1625).

La scena rappresenta le due figure mitologiche del **racconto narrato da Ovidio nelle Metamorfosi** (8 d.C.) e in particolare l'attimo in cui Dafne si trasforma in un albero di alloro. Per fuggire, infatti, all'approccio pressante di Apollo, Dafne chiede al padre Peneo di salvarla; questi la tramuta in una pianta proprio mentre lo spasimante la raggiunge.

E sotto le mani di Apollo la ninfa subisce la metamorfosi che Bernini ha **cristallizzato nel marmo**: dalle dita delle mani e dai capelli germogliano rami e foglie, dai piedi le radici, mentre le gambe si stanno già rivestendo di ruvida corteccia.

Alla trasformazione della ragazza corrisponde il **dinamismo della figura maschile** colta in una posa instabile, su un piede solo, mentre drappo e capelli sono mossi dal vento. La sua figura, nonostante l'influenza dell'**ellenistico Apollo del Belvedere**, è pienamente barocca per il ricco chiaroscuro e per la teatralità dell'azione.



La diversità di trattamento delle superfici fa assumere al marmo **qualità tattili e visive** molto differenti. Sembra quasi che anche il materiale possa subire delle metamorfosi trasformandosi in un tessuto leggero, in capelli setosi, in carni morbide e pulsanti o in un tronco squamoso.

Questa **capacità virtuosistica** di Gian Lorenzo sarà sempre la cifra stilistica più evidente di tutta la sua produzione scultorea.

Alcune opere presentano dettagli talmente illusionistici da poter essere considerati la **quintessenza del barocco**: dal materasso imbottito su cui giace l'androgino alle dita di Ade che pressano la coscia di Proserpina, al pesante incresparsi del tessuto rosso dell'estasi della beata Ludovica Albertoni, tutto diventa una **continua e suggestiva messa in scena**.



Bernini diventò presto autore di innumerevoli ritratti scolpiti. Si dice che l'artista chiedesse ai suoi modelli di **muoversi liberamente nell'ambiente** invece di stare in posa, in modo che egli ne potesse cogliere le **espressioni più naturali** e spontanee per renderne al meglio la psicologia.





**Dinamismo e spettacolarità** contraddistinguono anche il **Baldacchino di San Pietro**, opera colossale commissionata a Bernini nel 1624 da **papa Urbano VIII Barberini**.

Lo scultore ha solo 26 anni ma ha già dato prova di altissime doti artistiche. La struttura che realizza, collocata sopra l'altare maggiore della Basilica di San Pietro a segnalare il fulcro della costruzione e la tomba dell'apostolo, è un **colossale ciborio alto 28,5 m** (quanto un palazzo di 9 piani!) dalle forme mosse ed esuberanti.

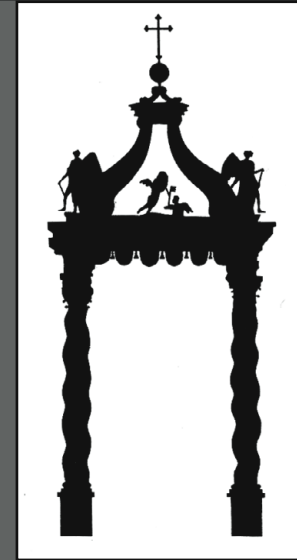
Dell'antica tipologia di origine paleocristiana conserva solo la pianta quadrata e la copertura superiore. Ma Bernini la trasforma in un **oggetto scultoreo di grande dinamismo**.



video sul [baldacchino di San Pietro](#)

Le **colonne tòrtili**, poggiate su dadi marmorei e divise in tre porzioni, appaiono elastiche come molle grazie al fusto spiraliforme. La copertura, costituita solo da **quattro volute angolari** unite al centro, presenta un andamento alternativamente convesso e concavo. I drappi che pendono dagli architravi suggeriscono l'immagine delle decorazioni tessili che ornano i **fercoli processionali**.

Nonostante le imponenti dimensioni necessarie per apparire ben proporzionato rispetto alla sovrastante cupola michelangiolesca, il baldacchino è alleggerito dalla particolare scelta cromatica operata da Bernini. Il **bronzo brunito**, infatti, tende a “**snellire**” la struttura nel momento in cui si staglia su uno sfondo più chiaro. Se la struttura fosse stata chiara su fondo scuro sarebbe apparsa senz'altro più pesante.



Il bronzo necessario alla costruzione del baldacchino venne recuperato spogliando il **Pantheon** di Roma da tutte le decorazioni originali che aveva mantenuto fino al XVII secolo.

Nonostante la riprovazione popolare verso tale operazione (sottolineata dal motto “**Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini**” cioè “Ciò che non hanno fatto i barbari l’hanno fatto i Barberini”) era abbastanza normale, in epoca barocca, intervenire pesantemente sugli edifici delle epoche precedenti trasformandoli, aggiungendovi nuovi elementi o, addirittura, demolendoli.

I Barberini, infatti, oltre ad aver sottratto tutto il bronzo del Pantheon, hanno smontato metà del Colosseo per ricavarne materiale da costruzione per il loro palazzo.



Ma l'opera più pienamente teatrale è quella che Bernini realizza negli anni della sua maturità artistica, un progetto nel quale fonde mirabilmente architettura, scultura e pittura utilizzando la luce in modo quasi cinematografico. È l'**Estasi di Santa Teresa** (1647-52), gruppo scultoreo inserito nella Cappella Cornaro presso la chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma. La scena rappresentata al centro della struttura è il momento della **transverberazione** della Santa, il culmine dell'estasi mistica che lei così descrive nella sua autobiografia:

*“Un giorno mi apparve un angelo bello oltre ogni misura [...] Vidi nella sua mano un lungo dardo la cui punta sembrava essere di fuoco. Questa parve colpirmi più volte nel cuore, tanto da penetrare dentro di me. Il dolore era così reale che gemetti più volte ad alta voce, però era tanto dolce che non potevo desiderare di esserne liberata. Nessuna gioia terrena può dare un simile appagamento. Quando l'angelo estrasse il suo dardo, rimasi con un grande amore per Dio”.*

video sull'**Estasi di Santa Teresa**



Il momento dell'estasi, con l'angelo che trafigge la donna in deliquio, è letteralmente messo in scena al centro di un'**edicola barocca** di marmi policromi, un piccolo **boccascena** sormontato dal timpano alternativamente concavo e convesso. Santa Teresa, gli occhi socchiusi e la bocca semiaperta (come la Maddalena in estasi di quarant'anni prima, attribuita a Caravaggio), è trattenuta delicatamente dall'angelo mentre si abbandona priva di forze sulla nuvola sulla quale giace.



Il corpo scompare tra le vesti abbondanti mentre una **luce divina** piove dall'alto sui due personaggi. Questo fascio di luce, proveniente da una finestra occultata dietro il timpano convesso (il cosiddetto "**lume nascosto**"), viene moltiplicato e materializzato dai **raggi in bronzo dorato** posti dietro le due figure creando un effetto di grande suggestione.

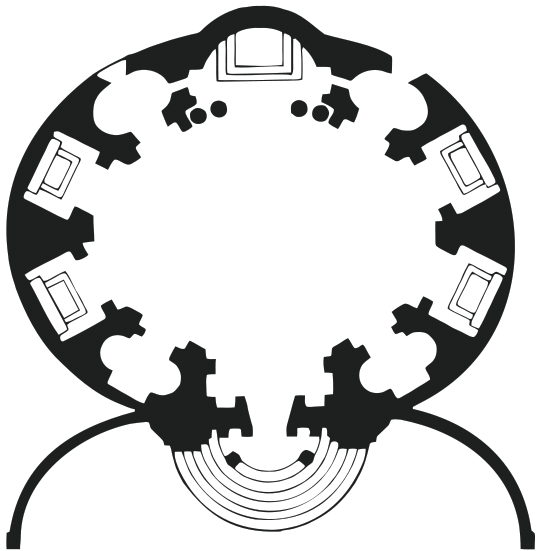


Coerentemente con questa concezione scenica dell'Estasi, Bernini inserisce i **committenti dell'opera** (il Cardinale Cornaro e i suoi familiari) ai due lati della cappella collocati dentro due **palchetti teatrali simmetrici**. Da qui i personaggi assistono (anche con un'a certa distrazione) alla transverberazione come ad uno **spettacolo** recitato apposta per loro.

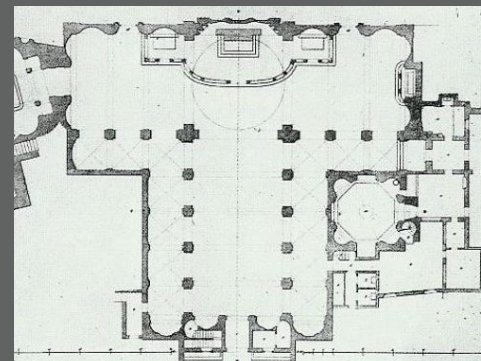
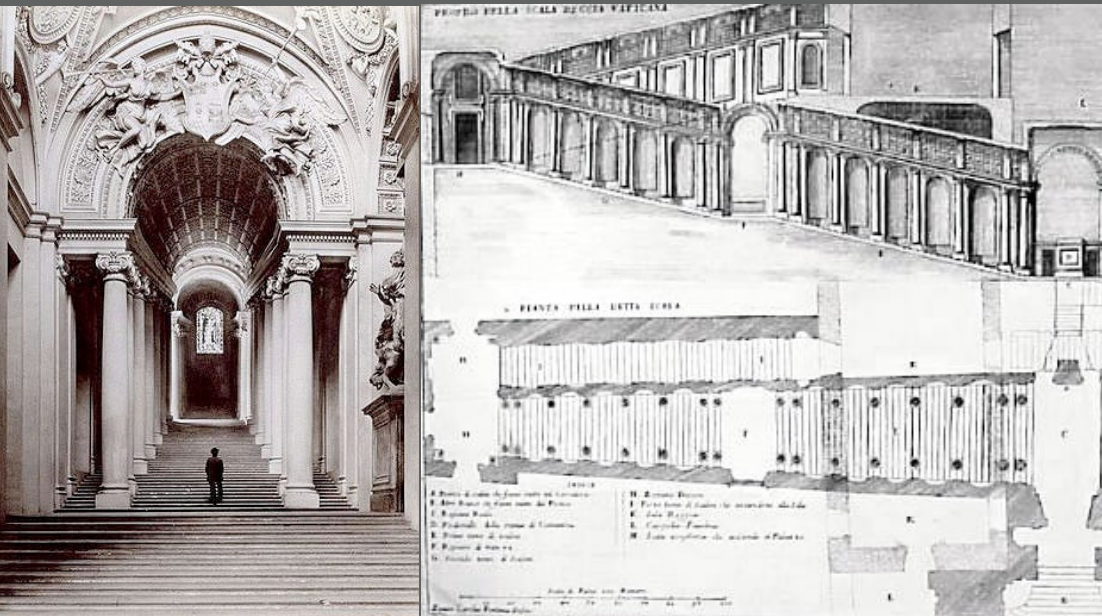
Le figure emergono poco dal fondo marmoreo ma la **prospettiva anamorfica** della parte interna del palchetto crea un forte senso di realismo e tridimensionalità per via dell'illusione di profondità che riesce a creare.



Nel 1658 Bernini progetta la chiesa di **Sant'Andrea al Quirinale**, uno degli edifici più rappresentativi dell'arte barocca per gli effetti di movimento e **dilatazione nello spazio**, per gli stucchi e per la ricchezza dei **particolari decorativi**.



L'**uso illusionismo della prospettiva** è uno degli stratagemmi con cui Bernini modifica la **percezione dello spazio**. Celebre è la **Scala Regia** (1663-1666) nel Palazzo Apostolico del Vaticano. Tutte le superfici sono convergenti in modo da creare una **prospettiva "accelerata"** (già usata dal Bramante quasi 200 anni prima non per creare uno spazio spettacolare ma per ovviare ad una problema planimetrico).



Bernini progetta **anche ponti, fontane e palazzi**: le sue architetture segnano in maniera determinante il **volto della Roma seicentesca**. Il suo successo è tale che le sue creazioni vengono imitate, anche durante il secolo successivo, in Italia e all'estero.



## IL COLONNATO DI SAN PIETRO (1629-1657) - Gian Lorenzo Bernini

L'opera più maestosa e intensa di Bernini giungerà nel 1656 con l'incarico per realizzare piazza San Pietro a Roma, da parte di papa **Alessandro VII**.

L'intervento si presentò subito complesso e delicato in quanto i preesistenti palazzi sul lato destro, tra i quali anche la residenza del pontefice dalla quale impartiva le benedizioni, vincolavano fortemente lo spazio antistante la Basilica.

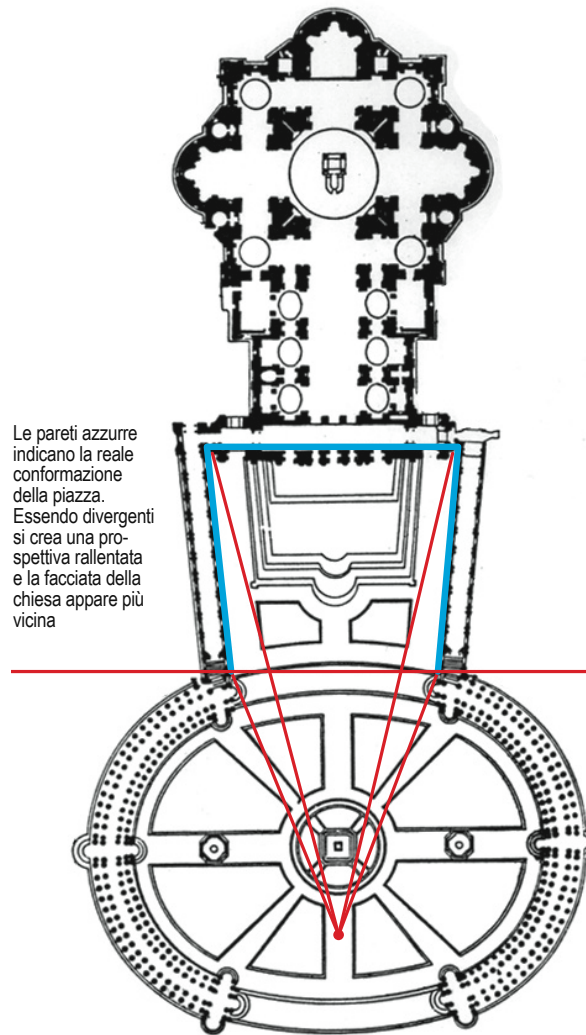
Bernini, tuttavia, riuscì a risolvere la questione delimitando uno **spazio regolare** con un colonnato continuo che funge da filtro tra interno ed esterno.



Il colonnato ellittico, costituito da 284 colonne disposte in 4 file radiali, è collegato alla facciata della chiesa attraverso due **bracci divergenti**.

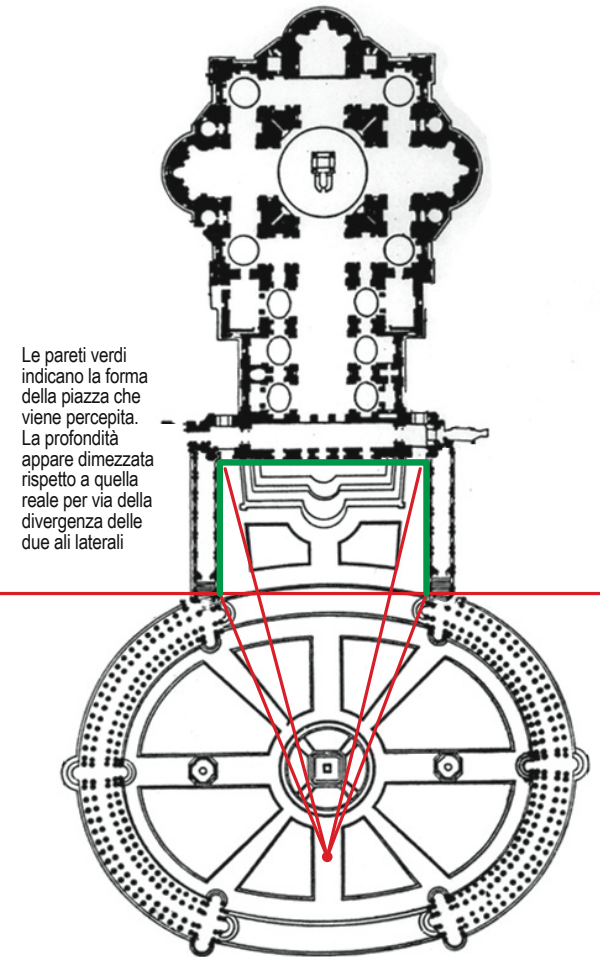
La conformazione trapezoidale del sagrato crea quell'effetto ottico, denominato "**prospettiva rallentata**" (o antiprospektiva), che fa apparire il prospetto sullo sfondo molto più vicino di quanto non sia nella realtà.

Questo stratagemma si era reso necessario poiché l'**allungamento della navata** operato da Carlo Maderno non consentiva più la visione della cupola di Michelangelo in prossimità della chiesa.



Le pareti azzurre indicano la reale conformazione della piazza. Essendo divergenti si crea una prospettiva rallentata e la facciata della chiesa appare più vicina

Se le due ali sono divergenti la facciata appare più vicina di quanto non sia nella realtà. Tuttavia, grazie alla reale distanza, che è notevole, la cupola è percepibile interamente.



Le pareti verdi indicano la forma della piazza che viene percepita. La profondità appare dimezzata rispetto a quella reale per via della divergenza delle due ali laterali

Se le due ali fossero parallele e più corte la facciata apparirebbe egualmente vicina. Tuttavia, a causa della minore distanza rispetto all'osservatore, la cupola sarebbe parzialmente coperta dalla facciata.



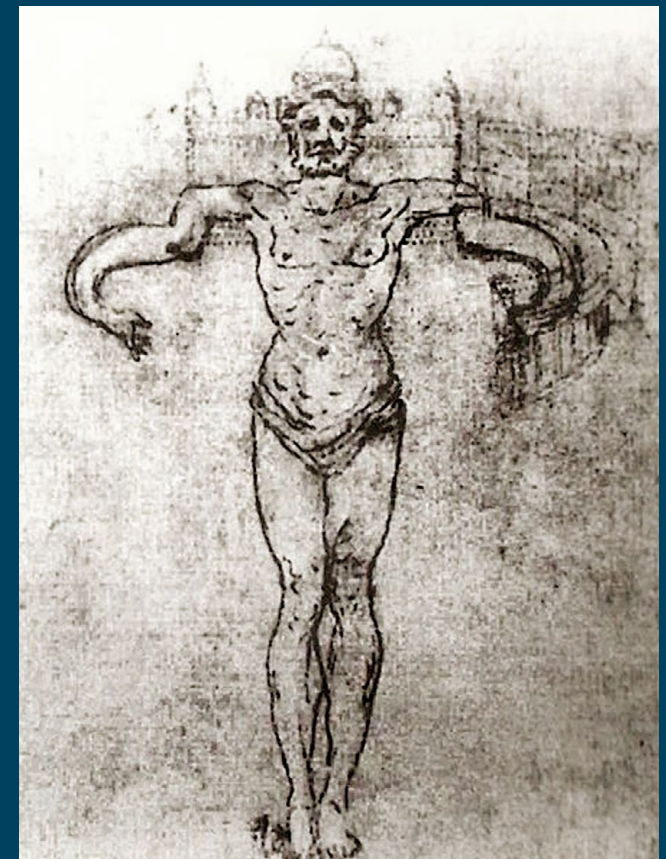
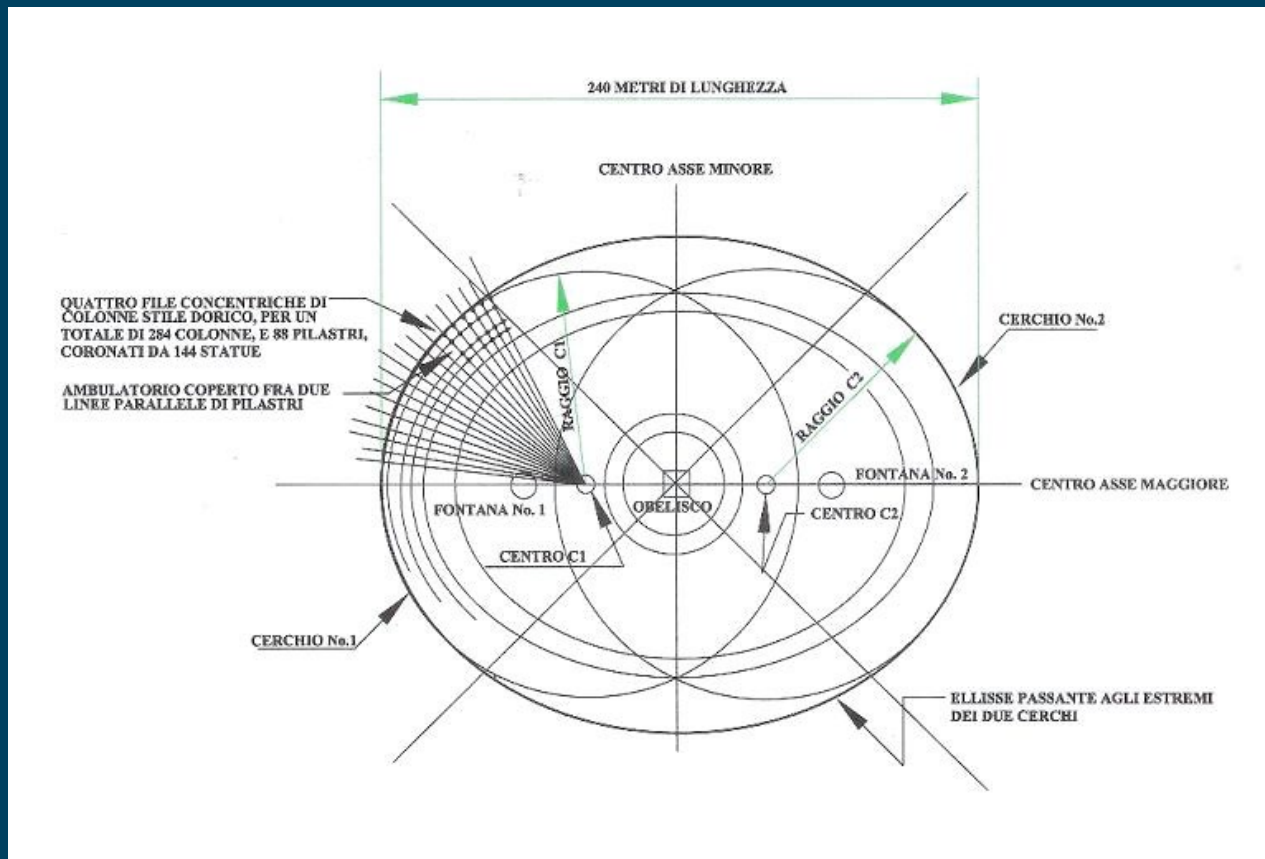
Grazie all'**illusorio avvicinamento della facciata** verso la piazza ellittica, l'osservatore è portato a rimanere in questo spazio (dal quale la cupola è, invece, ben visibile) dato che percepisce di essere già quasi arrivato davanti alla basilica.

Dal punto di vista prospettico, infatti, non si scorge la differenza tra uno spazio trapezoidale e uno rettangolare profondo la metà. Tuttavia, **più la facciata è lontana, maggiore sarà la porzione di cupola visibile.**



Nella sistemazione conclusiva di San Pietro, lo schema architettonico, secondo i dettami di **Vi-truvio**, assume la proporzione del corpo umano, per cui testa corrisponde alla cupola della Basilica e le braccia aperte alle due esedre del portico.

Concetti così espressi a Alessandro VII: “Le ali del Colonnato renderanno più impressionante l’altezza della facciata per il fatto che esse si comporteranno in suo confronto **come due braccia in confronto del tronco**”.



La visione, inoltre, sarebbe dovuta avvenire **fuori asse** grazie ad un terzo braccio di chiusura.

Tale braccio non fu edificato e nel 1937 con la demolizione della “**spina dei Borghi**” da parte di Mussolini si creò una visuale assiale lontana dalla concezione dinamica di Bernini.



## FRANCESCO BORROMINI (Bissone, 1599 - Roma, 1667)

Grandissimo architetto barocco, **Francesco Borromini** lavora soprattutto a Roma dove si reca nel 1620 per lavorare come disegnatore e scalpellino al cantiere di San Pietro.

Qui, nel 1631 collabora con Bernini nel progetto del **baldacchino**, suggerendo soluzioni (in particolare le volute della cuspide) che poi saranno inserite nella realizzazione finale dell'opera.

Presto però i due caratteri risulteranno inconciliabili. Bernini l'archistar, il mondano, il genio. Borromini l'artigiano, il perfezionista, l'anarchico. La **rivalità** durerà decenni.

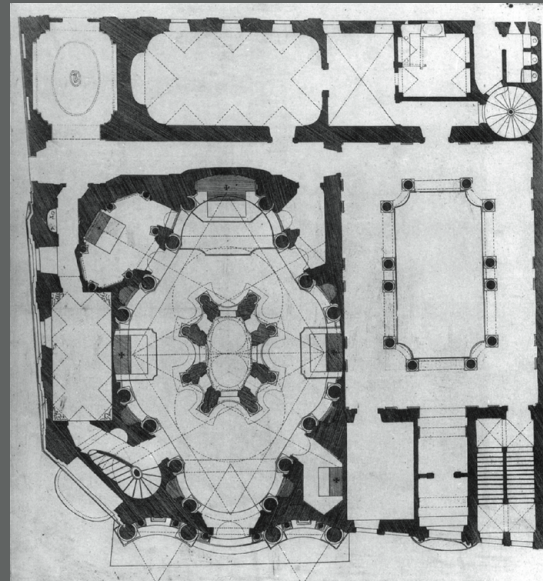
Proprio per sbarazzarsi dell'avversario Bernini raccomanderà Borromini per fargli ottenere il ruolo di architetto presso La Sapienza. In tale veste ha l'incarico per la sua prima opera importante e innovativa: **San Carlino alle Quattro Fontane**, a Roma (1634).



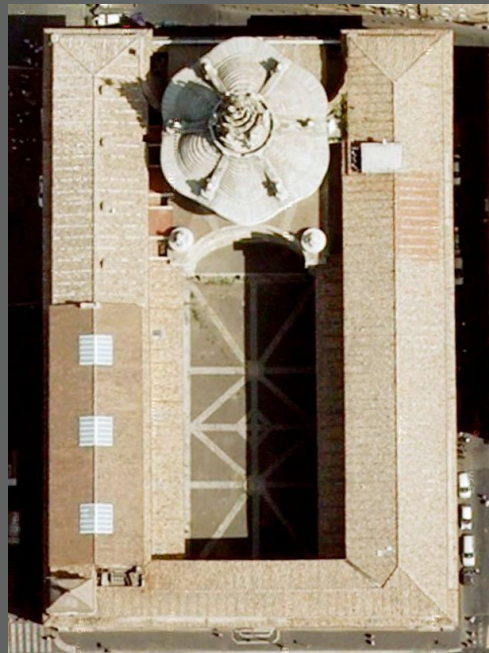
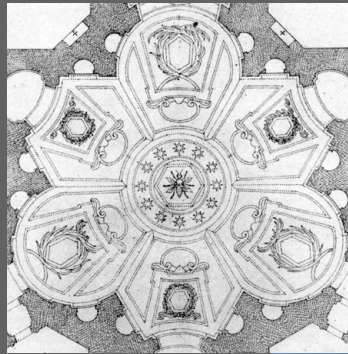
video su [Borromini](#)



Qui Borromini realizza uno spazio stupefacente: una **cupola ovale cassettonata** posata su un'aula con quattro esedre dal perimetro mistilineo. La cupola, illuminata da finestre poste sopra la cornice, appare lievitare se vista dal centro, sotto la lanterna.



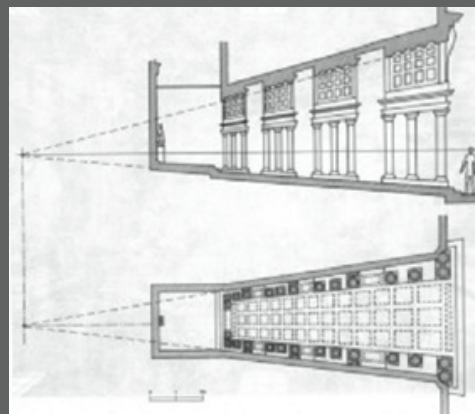
Nella chiesa di **Sant'Ivo alla Sapienza** Borromini utilizza dei moduli triangolari per creare una **planimetria di grande complessità** dove curve convesse e concave culminano con una lanterna a spirale.



# BAROCCO

prof.ssa Emanuela Pulvirenti

Gli **spazi di Borromini** sono sempre **dinamici e illusionistici** come la scala elicoidale di **Palazzo Barberini** o l'ingresso in prospettiva accelerata della galleria di **Palazzo Spada**.



## MICHELANGELO MERISI o CARAVAGGIO (1571-1610)

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio dal nome del paese d'origine della famiglia (in provincia di Milano), è il pittore più importante dell'età barocca e **uno dei maggiori artisti italiani di tutti i tempi**. Non ebbe una bottega e non lasciò allievi per via del suo carattere scostante e rissoso ma il suo **stile inconfondibile** lasciò una traccia permanente in tutta l'arte successiva e fu imitato da stuoli di pittori, detti per questo "caravaggisti".

Dopo aver trascorso l'infanzia a Milano si sposta a Roma entrando, nel 1593, a bottega dal pittore Giuseppe Cesari, noto come Cavalier D'Arpino. Qui si specializza nelle **nature morte** rivelando presto il suo grande talento nella **rappresentazione realistica** degli oggetti.

*"Tanta manifattura mi era a fare un quadro buono di fiori, come di figure",* dirà di questo apprendistato.



Bacchino malato, 1593

Una delle opere più note è, appunto, la “**Canestra di frutta**” (1597), una natura morta incredibilmente realistica e al contempo carica di significati simbolici.

Il quadro mostra un **cesto in vimini** contenente alcuni grappoli d'uva con foglie di vite, una mela, una pera, alcuni fichi ed altri frutti. Alla ricca composizione posta nella parte bassa della tela a formare quasi un **semicerchio**, si contrappone uno sfondo ampio e neutro di colore giallo chiaro.

L'apparente **perfezione** fotografica degli oggetti nasconde una natura in **decomposizione**, un senso di bellezza sfiorita e di **transitorietà** delle cose terrene: la mela è bacata, l'uva troppo matura sta per marcire, le foglie di vite appassite si stanno già accartocciando.

video sulla [canestra di frutta](#)



Si tratta di una “**vanitas**”, una particolare natura morta con elementi simbolici allusivi al tema religioso della **caducità della vita** e della transitorietà delle cose terrene. Il termine deriva dalla locuzione latina biblica “**vanitas vanitatum et omnia vanitas**” (“vanità delle vanità, tutto è vanità”) e, come il “**memento mori**” (“ricordati che devi morire”), è un ammonimento a tener sempre presente l’**effimera condizione dell’esistenza**.

Questa visione religiosa e metaforica delle cose terrene è visibile anche in altre sue nature morte e in tutta l’ampia produzione seicentesca dei pittori del nord Europa.



Pieter Claesz, Natura morta con violino e boccia di cristallo, 1628



Il cesto in vimini è osservato frontalmente, da un insolito punto di vista all'altezza del piano su cui poggia; non è possibile, dunque, percepire la profondità del tavolo o la distanza di questo dalla parete.

Eppure Caravaggio riesce a creare la **terza dimensione** con uno stratagemma piccolo, quanto sapiente: lascia che il bordo del cesto sporga leggermente dalla superficie d'appoggio quanto basta perché proietti una **minuscola ombra** sul bordo verticale. Ed ecco che il cesto assume una precisa **collocazione nello spazio** e recupera tutto il suo **volume**.

A tutto ciò si aggiunge l'uso virtuosistico del **chiaroscuro** creato dall'illuminazione della canestra da sinistra. Niente ombre drammatiche ma un passaggio lento e progressivo, evidente nell'intreccio del vimini, dalla zona in luce a quella più ombreggiata.



Dello stesso anno è una straordinaria “**Testa di Medusa**” (1597). Il capo grondante sangue dal collo mozzato e gli occhi spalancati in un’espressione di terrore, la Gòrgone è rappresentata su **tela applicata ad uno scudo bombato di forma circolare**. Il supporto, insolito, richiama la leggenda secondo la quale Perseo avrebbe sconfitto Medusa facendola specchiare sullo scudo prestatogli da Atena.

In quest’opera sono già presenti tutti gli **elementi tipici** della pittura di Caravaggio. Si può osservare l’estremo **realismo** del soggetto soprattutto nei dettagli del volto e dei serpenti che lo attorniano. L’effetto è accentuato dal sapiente uso del **chiaroscuro** che modella il viso e stacca nettamente la testa dallo sfondo verde proiettando un’ombra sulla destra.



È evidente anche la scelta di rappresentare tutta la **crudezza** della scena nella quale non vengono risparmiati i dettagli più macabri come gli schizzi di sangue. Un altro aspetto che accomuna le opere di Caravaggio è la **teatralità dell'evento**: non un momento qualsiasi ma quello più carico di tensione e più dinamico, l'attimo in cui Medusa è ancora viva sebbene decapitata e urla tutto il suo orrore mentre i serpenti si avvinghiano impazziti.

Senz'altro più **drammatica** del busto di Medusa che Bernini scolpisce alcuni decenni dopo. Anche Rubens, nonostante il brulicare di serpenti, non riesce ad essere tanto intenso.

Pieter Paul Rubens, 1618



Gian Lorenzo Bernini, 1630



approfondimento su [Medusa nella storia dell'arte](#)

Oltre ad intense scene a tema religioso o suggestivi personaggi mitologici (e alle prime nature morte) Caravaggio introduce anche un nuovo genere pittorico: la “**scena di genere**”, cioè la rappresentazione di **momenti di vita quotidiana**. Questo elemento, così poco carico di pathos o di teatralità, rappresenta quell'**approccio intimistico**, quello **sguardo alle piccole cose** che è l'altra faccia della medaglia del Barocco.

Niente idealizzazione, niente trionfalismi, ma un ripiegamento nell'osservazione del **mondo com'è**: sia che si tratti dei **Bari**, giocatori di carte non proprio corretti, che della **Buona ventura**, una chiromante che ne approfitta per sfilare l'anello al giovane nobile che si fa leggere la mano. Tuttavia non si tratta di un'invenzione di Caravaggio: già nel 1585 Annibale Carracci dipinse la Bottega del macellaio, un soggetto che mette insieme scena di genere e natura morta.



Il realismo, che sconvolge i contemporanei di Caravaggio, è evidente in ogni dettaglio. È nei **piedi sporchi** dei tanti personaggi scalzi che popolano le scene sacre.

Ma non è un'irriverenza da parte del pittore. Fa parte della sua **concezione religiosa**: la salvezza è degli ultimi, dei diseredati, degli esclusi, di quelli che vanno in giro senza scarpe.



## LA VOCAZIONE DI SAN MATTEO

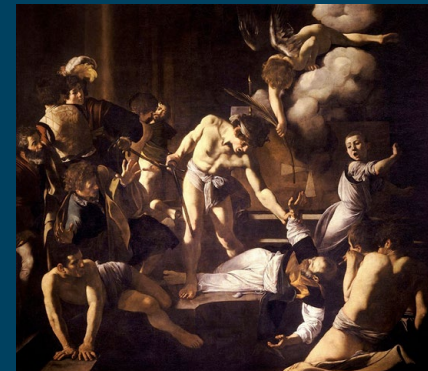
Questo dipinto (olio su tela 3,40 x 3,22 m, 1599-1600) si trova con altri due nella Cappella Contarelli, presso la chiesa romana di San Luigi dei Francesi.

Le tre opere rappresentano la **storia di San Matteo** cominciando con la **vocazione** a sinistra, la **scrittura del Vangelo** al centro (nella seconda versione dato che la prima era stata rifiutata) e il **martirio** a destra.

Appare per la prima volta lo **sfondo cupo** su cui si stagliano le **figure illuminate** che sarà il leit motiv di tutta la sua produzione pittorica.

Caravaggio realizza **tre enormi tele** invece che affreschi come avrebbe voluto la consuetudine. Questo perché il suo modus operandi lo vedeva tornare più volte sulla stessa opera modificandola a volte in maniera sostanziale, operazione che la tecnica dell'affresco non consente.

video sulla [Vocazione di San Matteo](#)



# BAROCCO

La “Vocazione di San Matteo”, in particolare, è quella che meglio illustra la capacità di Caravaggio di **drammatizzare un episodio rendendolo epico**.

Il momento raffigurato è quello in cui il gabelliere Matteo, mentre conta il denaro con altri uomini attorno a un tavolo, viene chiamato da Cristo che entra in scena da destra, parzialmente coperto dalla figura di San Pietro che lo accompagna.

Matteo, voltandosi, indica se stesso con **stupore**, quasi a chiedere conferma della volontà divina. Ma il gesto di Cristo è chiaro, la **mano protesa** con il dito leggermente sollevato (un omaggio evidente alla **Creazione** michelangiotesca) non ammette tentennamenti e la luce sembra quasi materializzare e ribadire la **perentorietà** della chiamata divina.





Entrando con un taglio netto diagonale da una fonte esterna alla scena, in alto a destra, la **luce** irrompe nel locale (dalla stessa direzione della luce naturale nella cappella) sfiorando il volto e la mano di Cristo e si riversa sui personaggi colpendoli con violenza, anche quando non avvertono cosa stia accadendo intorno a loro.

Tutto il resto è ombra e buio, **le tenebre del peccato dovute alla mancanza di Dio**. Un elemento simbolico, dunque, la luce, ma anche un **espediente pittorico**, uno stratagemma capace di conferire ai dipinti grande **teatralità** e carica emotiva.

Questa pratica, stando al Bellori, diventa per Caravaggio quasi una mania: *“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** a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro”*.

Nella successiva “**Cena in Emmaus**” (1601) scompare ogni traccia dell’ambiente che ospita i personaggi: resta solo una **stanza in penombra** e un tavolo attorno al quale sono seduti Cristo e due apostoli con l’oste in piedi sulla sinistra.

La scena, il momento in cui Cristo risorto si fa riconoscere da **Cleofa** e da un altro apostolo (forse **Pietro**) dopo aver benedetto il pane ed averlo spezzato, è carica di **tensione** per la rivelazione del miracolo.

Cleofa, l’apostolo di **spalle**, posizione che conferisce intimità e realismo alla scena, sta per balzare in piedi dalla savonarola su cui è seduto in posizione obliqua mentre l’altro sulla destra **spalanca** le braccia per la sorpresa.

L’oste osserva la scena con **perplexità** non essendo in grado di comprendere la portata dell’evento che accade sotto i suoi occhi.





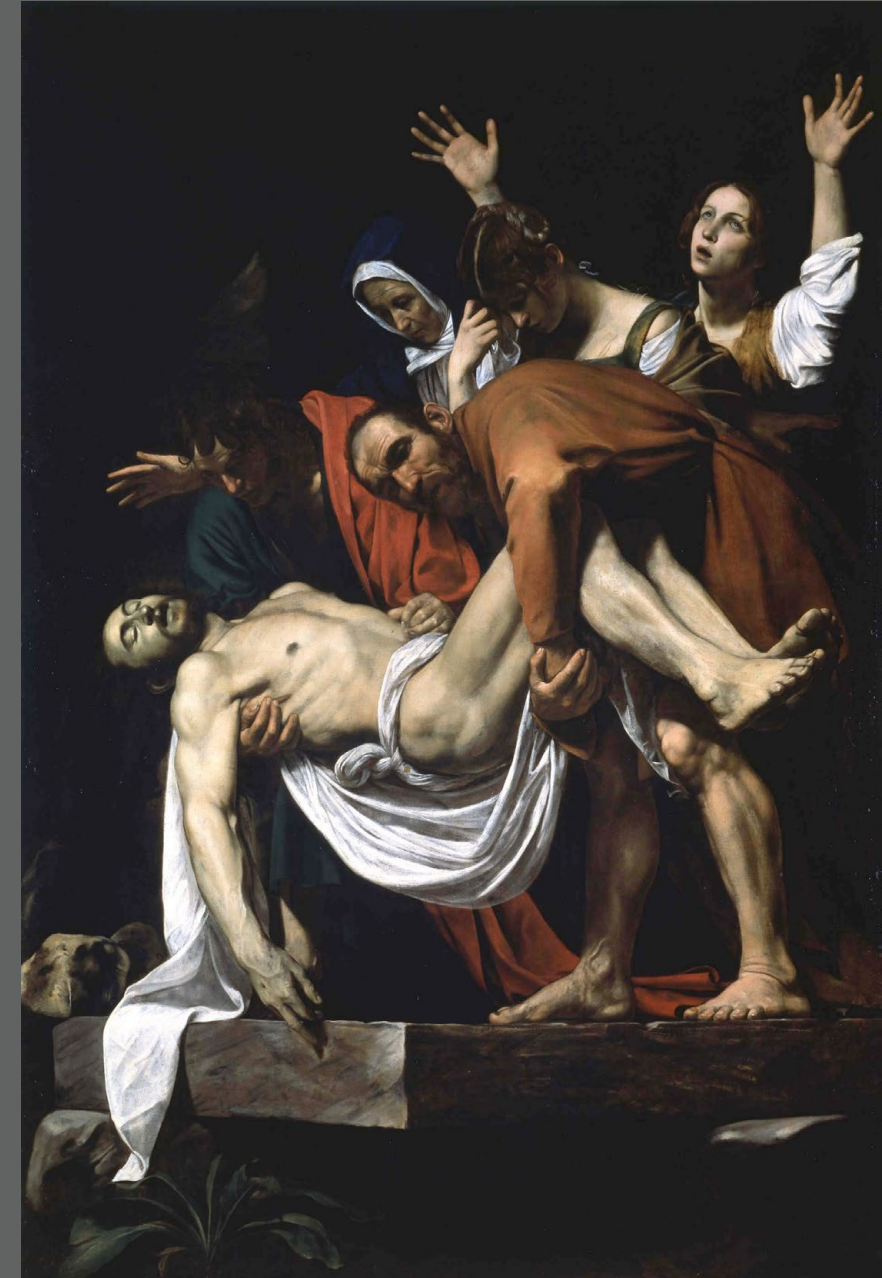
Le mani dell'apostolo e quella di Cristo benedicente si protendono nello spazio verso l'osservatore o in direzione dello sfondo e, grazie all'**estremo scorcio** degli arti, creano **profondità** ad un ambiente privo di elementi prospettici a parte il bordo destro del tavolo. Un tavolo che è un trionfo di **virtuosismo barocco**: una **canestra** piena di frutta sporge dal bordo anteriore della candida tovaglia, un **pollo** su un piatto d'argento campeggia al centro, la **brocca trasparente** in vetro lascia riflettere la finestra da cui proviene la luce che inonda la scena e proietta l'ombra dell'oste sul muro.



Quando nel **1606** Caravaggio riprende il medesimo soggetto la sua tavolozza è già più cupa e la scena appare disadorna. Sembra aver abbandonato la spettacolarità e la cura dei particolari a favore di un **approccio più spirituale** e un'**immagine più quotidiana**. Niente tavola imbandita ma un povero desco con del pane e qualche foglia di verdura. La luce colpisce in modo secco le figure lasciando al buio pesto la stanza dell'osteria. La luce, dunque, rivela il **senso più profondo e più religioso dell'episodio**.

La stessa forza espressiva è presente anche nella “**Deposizione dalla croce**” (1600-1604) dipinta per la cappella di famiglia di Girolamo Vittrice in Santa Maria in Vallicella a Roma. La scena, **carica di pathos**, non è in realtà la classica deposizione, cioè la discesa del corpo dalla croce o il suo seppellimento, ma il momento in cui questo viene adagiato sulla cosiddetta “**pietra dell'unzione**” per essere lavato, cosperso di unguenti ed avvolto nel sudario.

Il corpo di Cristo, livido come marmo, è trattenuto a fatica da **Nicodemo** in primo piano, il cui sforzo è evidente persino nelle vene delle caviglie ingrossate, e dall'apostolo **Giovanni** dal rosso mantello che ne sostiene delicatamente le spalle mentre ne osserva incredulo il volto terreo. Un braccio di Cristo scivola verso il basso echeggiando, anche stavolta, **Michelangelo** e la sua Pietà in San Pietro.



# BAROCCO

La **rigidità del corpo** è smorzata dal **morbido drappo** del sudario bianchissimo che scende delicatamente sulla lastra sottostante. La Madonna dal capo coperto, Maria Maddalena che asciuga gli occhi e Maria di Cleofa con le braccia al cielo concludono la scena secondo una sapiente **composizione diagonale** di grande dinamismo.

La pesante lastra di marmo il cui **spigolo aggettante** sembra voler uscire dalla tela è l'unico elemento ambientale di un luogo tenebroso e irriconoscibile. La **luce**, proveniente da sinistra, investe gli astanti e scolpisce l'evento rendendo palpabile l'immensa sofferenza dei vivi e la gelida consistenza del cadavere.



# BAROCCO

Del 1605 è la **Morte della Vergine**. Un quadro scandaloso che la committenza rifiutò sdegnata.

Qui, circondata dagli apostoli in lacrime, giace Maria appena defunta, riversa in modo scomposto su un lettino di fortuna. Il dolore non è trattenuto ma evidente anche nella gestualità quasi infantile con cui un apostolo asciuga gli occhi con i pugni chiusi.

Anche quando dipinge soggetti religiosi Caravaggio rappresenta i personaggi utilizzando come modelli **persone comuni**. Per rappresentare la Vergine egli ritrae addirittura il cadavere di una **prostituta** annegata nel Tevere.

Unico elemento che restituisce la sacralità del personaggio è una sottilissima **aureola** dietro la sua testa. È presente anche un altro elemento tipico del barocco: un ampio **drappo rosso** sollevato verso l'alto, quasi un sipario che ci permette di assistere allo spettacolo di una morte reale e di un dolore vero.

La **luce**, tipicamente caravaggesca, arriva da sinistra, forse da una finestra alta, non visibile sulla tela.



Lo stesso drappo rosso era già apparso in un'altra scena biblica: **Giuditta che decapita Oloferne** (1602).

Qui l'eroina, forte e decisa, le **braccia robuste** in evidenza, taglia la testa al generale assiro lasciandone sgorgare un fiotto abbondante di sangue.

Una leggera increspatura della fronte rivela insieme la **determinazione** e il disgusto di Giuditta. Un'anziana ancella osserva con spavento la scena porgendo il sacco in cui mettere la testa.



approfondimento sull'[iconografia di Giuditta e Oloferne](#)

Solo un artista **passionale e tormentato** poteva concepire opere così drammatiche e teatrali. La vita di Caravaggio, d'altra parte, è come le sue opere: **contrastata**, ricca di luci, di momenti di gloria e di ombre, di cadute verso l'abisso.

Nei suoi anni romani, infatti, il pittore entra ed esce di **galera** per i reati più vari che vanno dalla rissa alla diffamazione, dall'ingiuria al porto d'armi abusivo. Ma tutto questo è nulla rispetto al tragico episodio che sconvolge la sua vita, l'**uccisione** di tale Ranuccio Tomassoni la sera del 28 maggio 1606 per un banale litigio durante una partita a pallacorda.

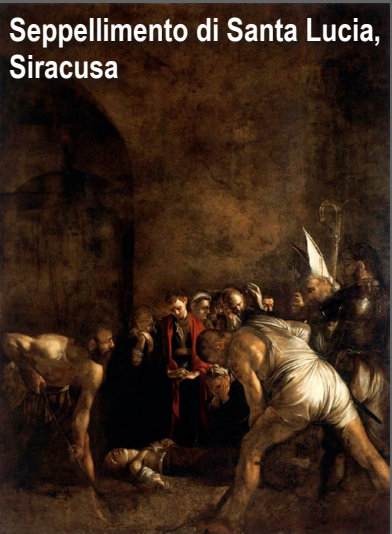
Il processo a suo carico si conclude con la condanna più pesante, la **decapitazione**, sentenza che poteva essere messa in atto da chiunque lo avesse riconosciuto. A questo punto resta solo la **fuga**. Una fuga che lo porta a disseminare le sue opere in ogni luogo che attraversa, anche se braccato dalla legge.



Aiutato dal principe Filippo I Colonna, per il quale aveva dipinto la seconda Cena in Emmaus, riesce a raggiungere **Napoli**. Da qui si sposta a **Malta** con l'intenzione di aderire all'**ordine dei Cavalieri di Malta**, status che gli garantirebbe l'immunità e la sospensione della condanna. A Malta, invece, dopo l'ennesima lite, viene carcerato. Riesce ad evadere e a rifugiarsi in **Sicilia** dove passa per **Siracusa**, **Messina** e Palermo.

In queste città lascia opere spettacolari e suggestive tra le quali la famosa **Natività** dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo, rubata per mano della mafia nella notte tra il 16 e il 17 ottobre 1969 e mai più ritrovata (è inserita nella lista dei 10 capolavori più ricercati al mondo).

Seppellimento di Santa Lucia,  
Siracusa



Andrea Camilleri e il suo **giallo caravaggesco** "Il colore del Sole"

Ritorna a Napoli (1909) con la speranza di ricevere la grazia. Per farne richiesta invia al cardinale Scipione Borghese una supplica perché interceda presso il papa e un dipinto raffigurante **“David con la testa di Golia”**. È il terzo quadro che dedica al celebre episodio biblico avendone già realizzato uno in età giovanile, nel 1597, e un secondo durante il primo soggiorno napoletano, nel 1606.

In tutti e tre i dipinti il giovane eroe non è raffigurato prima dell'azione come in Michelangelo, né tiene la testa sotto il piede come nelle altre sculture rinascimentali. Il secondo e il terzo ricordano, invece, il **Perseo di Benvenuto Cellini** con la spada in una mano e la testa di Medusa protesa in avanti con gesto trionfante.

Ma la somiglianza è solo nella postura; il significato, infatti, è del tutto differente. **La sofferenza, il tormento, unisce qui vincitori e vinti**. La tensione è palpabile, lo sgomento assale l'osservatore.

approfondimento sull'iconografia di [Davide e Golia nella storia dell'arte](#)



Nell'ultima versione del dipinto, molto più intensa e drammatica della seconda, il giovane David guarda con **severità** e al contempo con **compassione** al capo mozzato che tiene in mano; il gesto è sicuro e risoluto e la testa grondante sangue ma con gli occhi ancora sgranati (come la **giovanile Medusa**) viene offerta al fascio di luce come **triste trofeo**. E per manifestare in modo inequivocabile il proprio **pentimento**, Caravaggio ritrae se stesso nel volto di Golia decapitato (la stessa morte che lo attendeva) e traccia sulla lama della spada la sigla H-AS OS, acronimo del motto di Sant'Agostino "**Humilitas occidit superbiam**" (l'umiltà uccise la superbia).

Intanto arriva da Roma la notizia che papa **Paolo V** ha preso in considerazione la sua **richiesta di grazia**, motivo che spinge Caravaggio ad intraprendere l'ultimo viaggio della sua vita su una nave diretta a **Porto Ercole**. Ma qui, perso il prezioso bagaglio di tele che sarebbero servite come riscatto, malato di malaria e abbandonato a se stesso, a trentanove anni **muore di stenti su una spiaggia**. Il giorno prima che gli arrivi la notizia della grazia finalmente **ottenuta**.



## IL QUADRATURISMO

Durante il Seicento vengono edificate molte chiese e dimore nobiliari. Per ornare questi edifici i pittori sono incaricati di realizzare opere dipinte su tela o eseguite ad affresco.

Spesso in questi spazi la pittura collabora a creare uno **spazio illusionistico e scenografico** con gli “**sfondati**”: rappresentazioni del cielo sopra una volta o di elementi architettonici slanciati verso l'alto puntando a rendere l'effetto di uno **spazio che si dilata oltre i limiti dell'edificio**. Questo effetto è ottenuto dipingendo le figure di **scorcio**, cioè viste dal basso verso l'alto, e utilizzando la prospettiva per ingannare l'occhio (**trompe l'oeil**).

I maggiori pittori di sfondati sono **Pietro da Cortona** e **Andrea Pozzo** con i loro Trionfi e Glorie a tema religioso.



Pietro da Cortona, Trionfo della Divina Provvidenza, Palazzo Barberini, Roma



Andrea Pozzo, Gloria di Sant'Ignazio, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma