

Studi in onore di Stefano Tumidei

a cura di

Andrea Bacchi
Luca Massimo Barbero



Deposizioni: Caravaggio guarda Donatello

Tomaso Montanari

Tenuta “meritatamente in stima” (Bellori) dai contemporanei anche più ostili, e anzi ininterrottamente giudicata la “migliore opera” (Baglione) del Caravaggio, fino ad essere inclusa nel bottino napoleonico, la *Deposizione* vallicelliana (fig. 1 e in antiporta) ha goduto di una fortuna senza paragoni: prima presso gli artisti – che lungo quattro secoli l’hanno copiata e studiata senza risparmio – poi presso gli storici dell’arte, che le hanno dedicato una incessante *Quellenforschung*¹.

Impossibile, dunque, anche solo un’elencazione delle fonti ‘rinvenute’: che vanno dalle *Nozze Aldobrandini* alla Pala Baglioni di Raffaello, alla *Deposizione* di Pontormo, passando quasi per ogni altro pittore del Rinascimento. Come spesso capita a questo genere critico, la suggestione degli accostamenti non è sempre sorretta da argomenti di un qualche peso, che li si voglia cercare sul piano formale, su quello dei significati, infine su quello storico, su quello, cioè, dell’effettiva possibilità che Caravaggio avesse davvero visto le opere evocate.

Per esempio: il gesto superbamente enfatico della Maria di Cleofa a braccia alzate (che Lionello Venturi fraintendeva in “banale e retorico”, e che Giulio Carlo Argan aveva supposto addirittura aggiunta posticcia²) ha fatto evocare – oltre a moltissime altre fonti possibili – anche la celeberrima incisione col *Seppellimento di Cristo* di

¹ L’enorme bibliografia è accessibile attraverso l’esemplare monografia di M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983, pp. 493-497. I più importanti tra gli interventi successivi sono censiti in S. SCHÜTZE, *Caravaggio, L’opera completa*, Köln 2009, p. 267.

² G.C. ARGAN, *Un’ipotesi caravaggesca*, in “Parallelo”, 2, 1943, pp. 40-43; L. VENTURI, *Caravaggio*, Novara 1951, p. 23.

Andrea Mantegna³, e, *à rebours*, la *Deposizione* di Donatello per l'altare del Santo a Padova⁴.

Vorrei confermare la bontà dell'ascendenza donatelliana (invero completamente dimenticata dalla bibliografia degli ultimi cinquant'anni), ma suggerire che essa abbia agito attraverso un'opera assai più vicina – in tutti i sensi – a Caravaggio: la *Deposizione* che corona il Tabernacolo vaticano del maestro fiorentino, fin qui curiosamente mai inclusa nell'albero genealogico della pala oratoriana (figg. 2, 3).

Il primo evidente vantaggio di questa proposta è proprio la prossimità. Perché quando Caravaggio attraversava “quel polverio in cui [anda]va dissolvendosi, fra gli urlacci dei capomastri lombardi, la nave pencolante del vecchio San Pietro”⁵ il tabernacolo donatelliano – concepito nel 1432-1433 per la *Capella Parva*, o appunto del Sacramento, nei Palazzi Apostolici, e trasferito in Basilica nel 1542 – era installato nientemeno che sull'altar maggiore provvisorio: ovvero sul venerabile altare dei Santi Simone e Giuda, che si trovava esattamente alla metà della parte ancora esistente ed officiata della Basilica costantiniana⁶. Insomma, anche non volendolo, era difficile che un artista che entrasse in San Pietro nei primissimi anni del Seicento non si trovasse faccia a faccia col “capostipite dei più celebrati exploits patetici” del padre del Rinascimento: un'opera “che precorre interi secoli d'illusionismo figurativo, specialmente in pittura”, perché “il riguardante [...] viene emotivamente attratto nello spazio della scena, in un connubio che impedisce per un attimo di capire ove finiscano o comincino la realtà e la finzione”⁷.

È il confronto tra le due opere ad assicurare che Caravaggio non si sottrasse a quell'incontro. La scena, innanzitutto, è esattamente la stessa, perché in tutti e due i casi viene fermato l'attimo della deposizione del corpo nel sepolcro: si tratta letteralmente di una sepoltura di Cristo.

Tre personaggi, poi, si sovrappongono con un'eloquenza che appare probante nonostante la costanza secolare dell'iconografia: il Nicodemo di Caravaggio (sui cui tratti fisionomici tanto, e tanto a vuoto, si è speculato⁸) appare fedelmente calcato su

quello di Donatello nella postura, e perfino in dettagli come le rughe insistite della fronte e l'orecchio sovradimensionato; la famosa Maria di Cleofa con le braccia alzate ha proprio nel rilievo vaticano, prima che in Mantegna o a Padova, il suo prototipo moderno; e, soprattutto, la Madonna di Caravaggio trova in quella donatelliana la sua esatta matrice – financo nel singolarissimo soggolo monacale – e, con essa, finalmente una convincente spiegazione del suo essere “incravattata come una *plereuse* medievale, come una monaca di casa”⁹, secondo la raddomantica divinazione di Roberto Longhi.

E il confronto funziona anche su un altro livello: quello del significato complessivo dell'invenzione. Attraverso la sua stupefacente architettura all'antica, Donatello suggerisce che il corpo del Cristo storico venga letteralmente inumato nel tabernacolo dove si conserva il corpo del Cristo eucaristico: Nicodemo e Giovanni sono bloccati mentre calano il Signore in un sarcofago che si deve immaginare come la botola superiore del grande sepolcro-repositorio eucaristico (fig. 3). Come ha meglio di tutti notato Howard Hibbard¹⁰, anche Caravaggio fa qualcosa del genere. Grazie al dislivello tra pala d'altare e piano di calpestio della chiesa e alla continuità luministica tra quadro e cappella, si prova l'illusione fortissima di assistere alla scena da dentro la tomba: come se il corpo di Cristo stesse per precipitarci addosso o, meglio, come se stesse per esser calato nello spazio reale abitato da chi guarda, fino ad essere appoggiato sull'altare, in una sorta di esplicitazione letterale e narrativa della consacrazione eucaristica che su quell'altare avveniva ogni giorno. Proprio come in Donatello, anche in Caravaggio sembrano saltare i confini tra realtà e illusione, attori e spettatori, storia e dogma.

Tutto questo ha fatto scorrere – specie ad opera della discendenza accademica di Venturi e Argan – fiumi di inchiostro intorno alla teologia di Caravaggio e al presunto, inafferrabile ruolo dei padri di San Filippo Neri¹¹. Ma se ho ragione nel proporre questo accostamento, l'indubbio significato eucaristico della pala del Merisi ha una spiegazione chiara e luminosa: e cioè che la sua invenzione ha preso le mosse da un tabernacolo eucaristico. Anzi, dal tabernacolo eucaristico più eminente di Roma. Quanto agli ispiratori dell'artista, suggerire che Donatello sia stato più determinante degli oratoriani significa spezzare una lancia a favore di una tradizione artistica capace di trovare alimento in se stessa – almeno a quei livelli stratosferici, dove non è davvero possibile distinguere la forma dal contenuto, lo stile dal significato.

⁹ LONGHI, *Caravaggio* cit., p. 95.

¹⁰ H. HIBBARD, *Caravaggio*, London 1983, pp. 312-314.

¹¹ Rinvio ad una garbata quanto netta confutazione, di queste posizioni (lì precisamente citate): L. SICKEL, *Remarks on the patronage of Caravaggio's 'Entombment of Christ'*, in “The Burlington Magazine”, 143, July 2001, pp. 426-429.

³ W. STECHOW, *Ikongraphisches und Methodisches zu Caravaggio*, in “Zeitschrift für Bildenden Kunst”, 1931-32, pp. 194-199.

⁴ H. WAGNER, *Michelangelo da Caravaggio*, Bern 1958, pp. 104, 207.

⁵ R. LONGHI, *Caravaggio* [1952], a cura di G. Previtali, Roma 1982, p. 41.

⁶ Cfr. F. CAGLIOTI, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano. Schede*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, pp. 922-927.

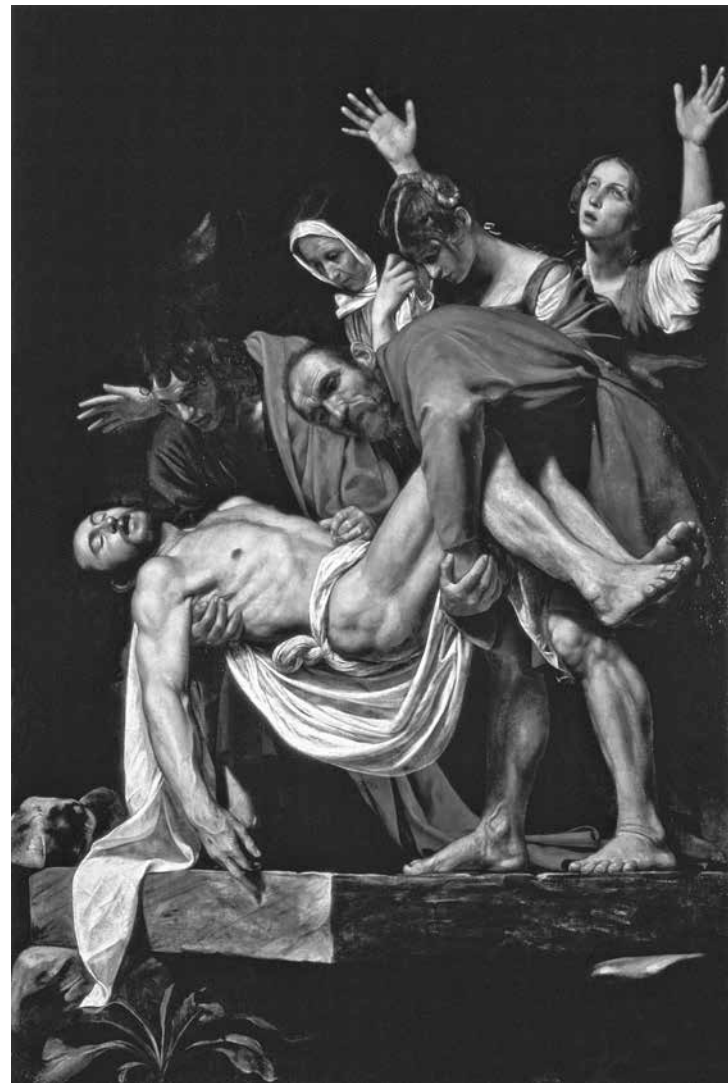
⁷ Ivi, p. 923.

⁸ Cfr. CINOTTI, *Michelangelo Merisi* cit., p. 494.

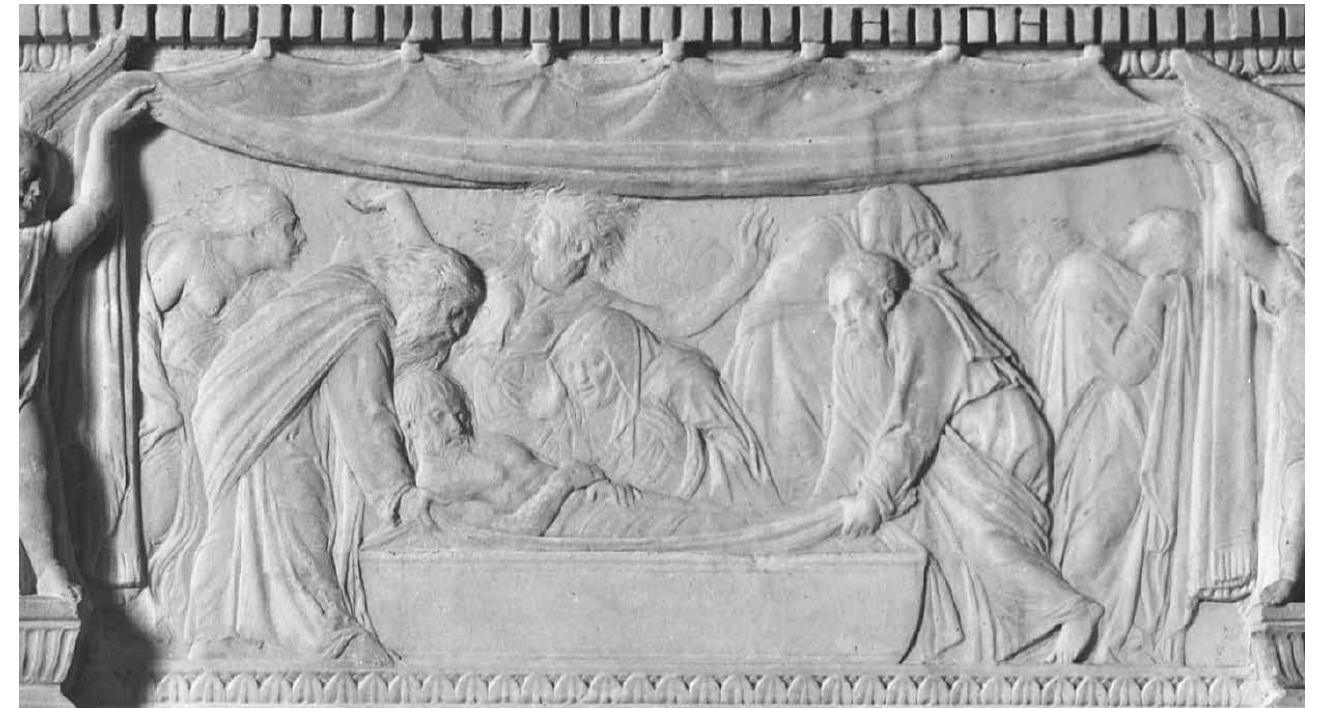
Fu un commovente passaggio di testimone: la *Deposizione* di Caravaggio venne scoperta poco prima del settembre 1604¹², e il 1° ottobre del 1605 l'altare vaticano dei santi Simone e Giuda fu smantellato¹³, provocando l'uscita definitiva della *Deposizione* di Donatello dai radar della storia dell'arte. Che poi oggi entrambe siano musealizzate in Vaticano è solo un capriccio della storia: ma un capriccio felice.

¹² Cfr. S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003, p. 146.

¹³ CAGLIOTI, in *La Basilica* cit., p. 925.



1. Caravaggio, *Sepoltura di Cristo*. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca



2-3. Donatello, *Tabernacolo eucaristico*. Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro