

**Percorso di formazione cristiana
Varazze – Quaresima 2017**

L'eterno nel quotidiano

**Il Vangelo
secondo Caravaggio**

**catechesi biblico-artistica
di don Claudio Doglio**

Questo Percorso di formazione cristiana è stato tenuto a Varazze
nei mesi di marzo-aprile 2017
Riccardo Becchi ha trascritto con diligenza il testo dalla registrazione

Sommario

1. Il riposo durante la fuga in Egitto	4
La dimensione religiosa nella vita quotidiana.....	4
L'infanzia di Michelangelo Merisi da Caravaggio	4
L'arrivo a Roma e le prime esperienze di bottega	5
Ospite del cardinal Del Monte	7
Chi fu il committente dell'opera?	8
Il riposo durante la fuga in Egitto	9
Il riferimento evangelico	10
Un confronto con molti altri predecessori.....	11
Dal deserto al giardino	13
Un presentimento di passione e di risurrezione	14
L'angelo musicista: divina armonia con limiti umani.....	14
Il quadro di un mondo riconciliato.....	16
2. La vocazione di san Matteo	18
Le principali fonti di informazione sul Caravaggio	18
La chiesa di San Luigi dei Francesi e la cappella Contarelli	19
A Caravaggio viene affidato il primo lavoro pubblico	20
Il martirio di san Matteo.....	21
Matteo, il pubblicano	22
La vocazione di san Matteo.....	23
La finestra e la luce	24
I personaggi della scena	25
La “guarigione” del peccatore.....	25
La mano di Gesù	26
Chi è il vero Matteo?.....	27
“Miserando atque eligendo”.....	28
La pala d'altare con l'evangelista Matteo	29
3. La Madonna dei Pellegrini e dei Palafrenieri.....	30
La cappella Cerasi in Santa Maria del popolo	30
Un quadro per la cappella del marchese Cavalletti	32
Una “Beatissima Maria di Loreto”	32
La Madonna dei Pellegrini	33
Tutti noi siamo pellegrini	34
La Madre e il Figlio.....	34
Una pala d'altare per la confraternita dei palafrenieri.....	36
La Madonna del serpe	37
Alcuni significativi confronti	38
Chi schiaccia la testa del serpente?	38
Nelle spire del tortuoso serpente	40

4. Quadri della Passione di Gesù	41
La cattura di Cristo.....	41
Giuda il “consegnatore”	43
Povero fratello Giuda!.....	44
Una famosa predica di don Primo Mazzolari.....	45
Caravaggio, un uomo in ricerca	46
Le peripezie di questo quadro	46
Una visita ideale e tematica.....	47
Flagellazione di Cristo	48
Cristo alla colonna.....	49
Ecce homo	50
Negazione di Pietro	51
Incoronazione di spine	52
Deposizione nel sepolcro	53
La pietra fondamentale.....	55
5. Incontri con il Risorto.....	56
La “prima” cena in Emmaus	56
Un cammino esemplare di conversione	57
I loro occhi si aprono	58
La tavola imbandita.....	59
Cleofa con le braccia allargate	60
L’altro discepolo sta per alzarsi	61
L’oste: colui che non riconosce.....	62
Da Emmaus riparte la missione.....	62
Le peripezie di questo quadro	62
Un’altra cena in Emmaus	63
Un’altra interpretazione, molto più drammatica	63
L’incontro con Tommaso	65
Il racconto giovanneo dell’episodio	66
Il fianco aperto di Cristo	67
“Volete la mia testa? Eccola!”	68
Bibliografia	69

1. Il riposo durante la fuga in Egitto

Buona sera a tutti e benvenuti! Mi spiace che siate così numerosi ... mi spiace per quelli che sono costretti a stare in piedi. Sono contento che l'argomento proposto – lo immaginavo – fosse di interesse. Forse interessa più Caravaggio che il Vangelo, ma questa diventa un'occasione importante per ripensare ad alcune pagine evangeliche contemplando l'arte.

Abbiamo infatti a che fare con delle opere di grande qualità che Caravaggio ha lasciato e che sono da noi moderni particolarmente apprezzate. Questi nostri cinque incontri non sono un breve corso di storia dell'arte, ma di formazione cristiana, quindi l'arte diventa uno strumento importante che svolge la funzione di far pensare, di contemplare il mistero. Il compito dell'artista infatti è proprio quello di far vedere l'invisibile. Disse il Marino, quando morì Caravaggio, che “avevan fatto congiura contro di lui la Morte e la Natura” perché la morte vedeva ancora vivi quelli che lei aveva annientato e la natura aveva paura di essere superata nel far le cose come le faceva lei. Quindi l'apprezzamento per l'opera di questo grande artista motiva la nostra scelta e il nostro interesse.

Ho scelto alcune fra le grandi opere di Caravaggio su cui concentrare la nostra attenzione e vi propongo di partire nel nostro itinerario seguendo l'ordine del Vangelo con la tela che rappresenta *Il riposo durante la fuga in Egitto*.

La dimensione religiosa nella vita quotidiana

L'arte deve essere contemplata e noi ci prendiamo un po' di tempo questa sera per stare davanti a un'immagine che rappresenta una scena evangelica interpretata da un grande artista: ci impegniamo a guardare i dettagli e l'insieme proprio per gustare la bellezza dell'arte.

Perché ho scelto Caravaggio? Lo potete facilmente immaginare: perché è un pittore geniale e provocatore che ha saputo rendere quotidiano il messaggio evangelico, ha saputo cogliere e ha voluto manifestare nelle sue opere la realtà concreta della vita. Al suo tempo ha fatto addirittura scandalo proponendo per queste opere sacre immagini quotidiane tratte dalla semplicità banale di tutti i giorni. L'idea fondamentale che guida queste riflessioni è perciò un principio teologico che ritengo basilare e che ho scelto come titolo per i nostri incontri: *L'eterno nel quotidiano*.

È stato un grande teologo contemporaneo, Karl Rahner, gesuita tedesco, a insistere su quella che è stata chiamata la svolta antropologica, cioè una impostazione della teologia che parta dall'uomo e che valorizzi ciò che è umano. La nostra esperienza religiosa non si racchiude nelle forme tradizionali della religione, cioè non si limita alla Chiesa, ai momenti liturgici; l'esperienza religiosa, l'incontro con Dio, avviene nelle realtà più profonde della nostra vita, nelle relazioni interpersonali, nell'amicizia, nell'amore, nell'esperienza di una vita che nasce o di una persona che muore, nella lite e nella riconciliazione. Sono esperienze fondamentali e comuni: l'esperienza della famiglia, del lavoro, della fatica, del riposo, della paura, della necessità di compagnia. Sono tutti dettagli della vita normale ed è proprio in queste pieghe della quotidianità che Dio si rivela, che parla ai nostri cuori. Sono queste le esperienze più profonde che noi possiamo fare; è un trascendente che è entrato dentro la nostra storia ed è questo che, secondo me, riesce a trasmettere il Caravaggio con le sue opere. Perciò piace, forse senza capire perché.

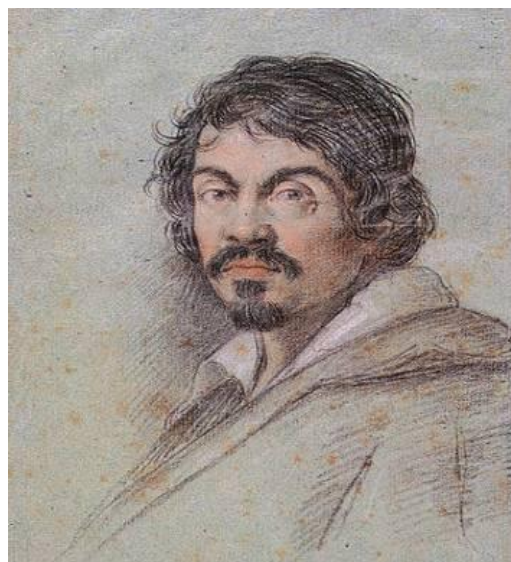
Nella scelta di immagini quotidiane, normali, semplici, ho cercato di individuare un messaggio importante dove l'Eterno è presente e l'Assoluto riempie la nostra normalità.

L'infanzia di Michelangelo Merisi da Caravaggio

Prima però di commentare quest'opera facciamo un breve ritratto di Michelangelo Merisi, proveniente da Caravaggio. Quel nome di paese in provincia di Bergamo – ma in diocesi di Cremona, famoso per il Santuario Mariano – gli è diventato il suo nome proprio, perché a Roma hanno cominciato a chiamarlo così dal paese dove diceva di provenire.

Questo ritratto – fatto da Ottavio Leoni, undici anni dopo la morte di Merisi – lo ricordiamo sulle banconote da centomila lire: lo presenta come un uomo nel pieno dell'età, morì infatti a 39 anni in modo misterioso; si è quindi creata la leggenda intorno alla sua fine come spesso sulla sua vita.

Il suo corpo non fu trovato, quindi non c'è sepoltura e non si sa dove sia finito. Si sa però con certezza che è nato nel 1571 a Milano, dove la famiglia si era trasferita, provenendo da Caravaggio. Non c'è atto di nascita, ma è stato trovato l'atto di Battesimo. Nella chiesa di santo Stefano in Brolo – nel centro di Milano, vicino a Via Larga – il 30 settembre del 1571 è registrato l'atto di Battesimo di Michelangelo Merisi e il fatto che abbia nome Michele Angelo fa pensare che sia nato il giorno prima, 29 settembre, festa dell'arcangelo Michele. Il padre si chiamava Fermo e la madre Lucia; è proprio una interessante casualità con i nomi dei protagonisti nella prima versione manzoniana dei Promessi sposi.



I genitori lavoravano per i marchesi Sforza che avevano a Caravaggio una grande tenuta e quindi il passaggio dalla campagna alla città fu facile. In quegli anni però la grande città era spesso afflitta dalle pestilenze e difatti, quando Michelangelo aveva 6 anni, i genitori furono costretti ad abbandonare Milano a causa della peste; nel 1577 tornarono a Caravaggio dove poco dopo morirono contemporaneamente il padre e il nonno.

La mamma restò quindi sola, vedova con tre bambini piccoli: si trovò in una difficile situazione con tre figli da crescere. Data la predisposizione per l'arte di questo ragazzino, pensò di mandarlo a bottega a Milano presso il pittore Simone Peterzano, allievo di Tiziano. Nel 1584, a tredici anni, il giovane Michelangelo lasciò quindi la casa di famiglia e venne assunto come garzone in questa bottega di pittore dove imparò a macinare i colori, a disegnare, a fare tutte quelle attività che servono per la pittura: imparò il mestiere. Certamente osservò molto la



natura: in quegli anni si muoveva continuamente da Caravaggio a Milano passando anche per Cremona, Bergamo, Lodi. Furono i tempi dei campi, in cui si riempì gli occhi con le immagini della campagna e l'ambiente padano si impresso nella sua memoria. Osservò con attenzione le pitture di Simone Peterzano che stava affrescando alcune pareti della Certosa di Garegnano, poco fuori Milano, e imparò molti schemi pittorici, che riprenderà in seguito, riproponendoli con la sua abilità creativa.

L'arrivo a Roma e le prime esperienze di bottega

Nel 1590 muore anche la madre: i fratelli sono ormai sui vent'anni, si dividono la poca eredità e ognuno va per la sua strada; il fratello maggiore diventa prete, mentre Michelangelo continua a seguire la sua arte e, dopo un probabile breve soggiorno a Venezia, a 21 anni, si trasferisce a Roma. È l'anno 1592. Perché sceglie di andare a Roma? Non lo sappiamo con precisione; probabilmente perché, essendo il centro della cristianità in grande fermento per l'applicazione del Concilio di Trento, il ragazzo pensa di trovare un ambiente in cui mostrare le proprie capacità artistiche e trovare abbondante lavoro.

Parte però all'avventura, senza sicuri punti di riferimento e senza sostanze. Sembra certo che la marchesa Costanza Colonna Sforza sia stata la sua musa protettrice: questa nobildonna,

originaria di Roma – ma sposata con il milanese Francesco Sforza – spesso risiedeva nella capitale e probabilmente molti aiuti che sono arrivati al pittore, sia all’inizio dell’attività sia nei momenti più difficili, dipendono da questa signora che lo ha tenuto d’occhio e lo ha aiutato proprio perché conosceva bene la famiglia ed era legata ad essa da antico affetto. Prima di essere un aiuto artistico questa nobildonna fu infatti un aiuto umano: accompagnò la crescita e il successo artistico di questo giovane.

Le poche fonti in nostro possesso ci informano che il primo alloggio romano di Caravaggio fu presso un certo monsignor Pandolfo Pucci che il pittore soprannomina “monsignor insalata” perché – dice – era l’unica cosa che gli dava da mangiare come primo, come secondo e come contorno. Il giovane Michelangelo si stancò presto di questa situazione perché il monsignore lo considerava un semplice domestico; trova quindi in Fantin Petrucci un altro personaggio ecclesiastico che lo accoglie e lo aiuta offrendogli una stanza come laboratorio. Per lavorare da pittore questo giovane, che dimostrava un notevole talento, deve però andare in qualche bottega. L’ambiente cittadino pieno di pittori era la zona di Campo Marzio, vicino a piazza Navona, nei pressi di via della Scrofa; si chiamava così allora e si chiama così ancora oggi; proprio quella via era piena di botteghe di artigiani dell’arte.

Nel giro di pochi anni Caravaggio ne cambia tre, comincia nella bottega di Lorenzo Siciliano dove conosce Mario Minniti, un ragazzino di Siracusa che sta imparando e che diventerà suo grande amico; lo accoglierà poi nell’ultima parte della vita in Sicilia. Ne conosciamo il ritratto grazie a una delle prime opere di Michelangelo che lo raffigura come un giovane che regge il canestro di frutta.



Poco dopo Michelangelo si sposta in un altro negozio lì vicino, gestito da Antiveduto Grammatica, un personaggio dal nome che è tutto un programma. Antiveduto è la traduzione di Prometeo e rivela il culto per il mondo classico adattato alla lingua latina, tipico di questi epigoni del Rinascimento.

L’inquieto giovane approda infine nella grande bottega di Giuseppe Cesari conosciuto come il Cavalier d’Arpino. Lo vediamo raffigurato dallo stesso Ottavio Leoni che ha fatto i ritratti a



disegno di molti personaggi della sua epoca. Il Cavalier d’Arpino ha pochi anni in più di Caravaggio, ma è molto avviato a Roma: è un gran personaggio, è il manierista per eccellenza, cioè un imitatore di Michelangelo e Raffaello, che intende riprodurre in grande stile quello schema iconografico ormai considerato classico e insuperabile. Questo suo nuovo ragazzo di bottega lo fa lavorare come pittore di nature morte, gli fa dipingere oggetti, vasi di frutta; in questo modo si fa le ossa cercando di vendere qualche quadro, ma con difficoltà. La sua più antica opera datata, conosciuta con il titolo di *Bacchino*

malato, è forse il suo autoritratto in una situazione di salute non rosea.



I suoi quadri però non piacciono molto e non riesce a piazzare nessuna opera finché lo scopre il cardinal Francesco Maria Borbone Del Monte santa Maria (1549-1626). È stato un personaggio veneto che ha fatto carriera nell’ambiente ecclesiastico: divenuto cardinale nel 1588 aveva un ruolo importante nella Fabbrica di san Pietro. Abile diplomatico e amministratore fu un acuto sostenitore delle arti e delle scienze, possessore di una grande collezione di opere antiche. Rappresentando a Roma gli interessi del granduca di Toscana e del cardinale

Ferdinando de' Medici, abitava nella residenza romana dei Medici, nota come Palazzo Madama, dove adesso c'è il Senato della Repubblica Italiana: lì il cardinale aveva dato vita a uno dei più importanti salotti intellettuali di Roma.

Ospite del cardinal Del Monte

A partire del 1595 Caravaggio abita a Palazzo Madama, ospite del cardinal Del Monte, che lo ha assunto fra i suoi dipendenti. Gli era piaciuto in modo particolare il quadro, detto *I bari*, che il marchese Vincenzo Giustiniani – grande collezionista, il cui palazzo è proprio dietro Palazzo Madama – aveva trovato nella bottega del Cavalier d'Arpino.



Il giovane pittore aveva dipinto una scena di vita normale, neanche edificante: rappresenta una situazione da osteria, in cui ci sono due giovani che stanno giocando a carte e un terzo losco figura. Uno dei due giocatori è raffigurato come un bravo ragazzo elegante, pulito, mentre l'altro sta vistosamente barando. È la figura sulla destra, di spalle: riconosciamo che ha due carte nascoste nel giubbotto, dietro, mentre il suo compare spia le carte dell'avversario e con le dita gli fa un cenno rivelandogli i punti che ha in mano per poterlo battere. In pratica i due furfanti gli stanno rubando dei soldi al gioco. È scena da osteria che Caravaggio ha visto e riprodotto argutamente: tre figure a mezzo busto in dialogo fra di loro. A Giustiniani il quadro piace, lo propone al cardinale Del Monte che si innamora di questo dipinto, cerca il pittore che lo ha fatto e gli compra anche un altro quadro: *La buona ventura*. È un altro flash che fissa una scena di imbroglio: la zingara, che fa finta di leggere la mano al giovane ricco, in realtà gli sta rubando l'anello; ha preso l'anello in mano e se lo sta portando via.



Il cardinal Del Monte apprezza questi due quadri e vuole avere nel proprio palazzo questo giovane pittore; gli dà un appartamento, gli garantisce evidentemente anche un piccolo stipendio e gli commissiona delle opere per sé, ad esempio *Il concerto*. È una scena realistica che descrive un piccolo concerto, come doveva avvenire spesso nel palazzo del cardinale; è però ambientato in una dimensione antica e classica, perché insieme ai tre giovani musicisti c'è anche Cupido che sta preparando le frecce. I giovani non sono vestiti secondo l'uso romano dell'epoca in cui il pittore lavora, ma sono figure idealizzate.



Per il marchese Giustiniani, analogamente, Caravaggio dipinge il *Suonatore di liuto* con uno spartito musicale davanti in cui si vede nella miniatura a fondo pagina una leggera "V", che è proprio l'iniziale di Vincenzo. È una specie di dedica. Questo particolare ci aiuta a introdurre la raffigurazione che ci interessa direttamente, perché in questo stesso periodo, molto probabilmente nell'anno 1597, Caravaggio dipinge il quadro che vogliamo studiare con particolare attenzione.

Chi fu il committente dell'opera?

Il quadro che ci interessa analizzare è un olio su tela, di grandi dimensioni: cm 135,5 di altezza per cm 166,5 di larghezza. Oggi è conservato a Roma, nella Galleria Doria Pamphilj, ospitata nell'omonimo palazzo in via del Corso, a pochi passi da piazza Venezia. È un quadro da camera: ha le dimensioni di un'opera che si adatta bene a una camera da letto, naturalmente per signori di alto livello e per palazzi con ambienti molto grandi.

Ma in origine per chi lo ha dipinto? Non abbiamo notizie e quindi non si può affermare con certezza chi sia il committente della tela. Si sono fatte diverse ipotesi. Si sostiene ad esempio che una probabile committente potrebbe essere Olimpia Aldobrandini, nipote di Ippolito Aldobrandini, che fu papa Clemente VIII, dal 1592 al 1605, quindi era il pontefice regnante al momento della realizzazione del dipinto. La nipote della signora Olimpia, che si chiamava anche lei Olimpia, sposò un Panphilj e questo fatto spiegherebbe perché sia arrivato nella collezione privata di questi signori. Si fa pure il nome di Girolamo Vittrici, mecenate e collezionista, amico del cardinal Del Monte e vicino al suo circolo, uno di quei nobili ricchi che investivano nell'arte. Qualcuno propone anche il nome di Fantin Petriagnani, il monsignore che ospitò il pittore e gli aveva dato "la comodità di una stanza" perché fosse un po' più libero rispetto al controllo che doveva avere a Palazzo Madama. Infine il committente potrebbe anche essere lo stesso cardinal Del Monte che, apprezzando le capacità dell'artista, gli diede la possibilità di lavorare in tranquillità.

Questo dipinto non è pensato per essere visto dal pubblico, non è un'opera di esposizione, non è immaginato per una chiesa, ma è realizzato per lo sguardo privato. Uno di questi ricchi committenti si è fatto dipingere un quadro da camera, giacché era ed è un classico mettere sopra il letto una raffigurazione della sacra Famiglia.



Il riposo durante la fuga in Egitto

Fino a questo momento (1597) il giovane Caravaggio aveva dipinto solo nature morte o quadri con personaggi in atteggiamenti quotidiani, scene di vita normale, anche immagini negative come i bari o la zingara ladra. In questo momento, all'età di circa 25 anni, realizza quest'opera a tema sacro per raffigurare una "storia" biblica, ma non destinata a un ambiente religioso, bensì a una casa privata.

Il tema affrontato è originale e non molto rappresentato: comuni sono le raffigurazioni di fughe in Egitto, ma non del riposo durante la fuga. Anche la composizione dell'insieme è originale. Notiamo anzitutto una presenza invadente dell'angelo musicista: è il centro del quadro, ne riempie la metà ed è proprio un asse verticale che divide la tela in due parti: c'è una parte destra e una sinistra con notevoli differenze fra l'una e l'altra.

Questo angelo è raffigurato con due ali scure, tipiche di un colombo o di una rondine, dipinte in modo molto realistico. Molti uccelli di questo tipo a Roma volano sulla città dove il giovane Michelangelo può facilmente trovare i modelli di queste ali che sono aggiunte sulle spalle di questo giovane musicista. La moderna tecnica radiografica ha dimostrato che Caravaggio prima dipinse il corpo nudo e poi lo vestì; quindi se si togliesse il "pannolino bianco" – come lo chiamano i biografi antichi – ci sarebbe il corpo completo e ignudo. L'artista pertanto l'ha disegnato, lo ha colorato e poi lo ha rivestito.

È una figura classicheggiante, ma molto semplice, molto umana e quotidiana. Guardate la posizione delle gambe viste da dietro: sono in un atteggiamento quasi di massaggio. L'angelo sembra stanco di stare in piedi, alterna il peso ora su un piede ora sull'altro e con un polpaccio sta strofinando la gamba. È un gesto comune e davvero quotidiano, ma è attribuito a un angelo.



Sulla parte sinistra del quadro Giuseppe è seduto e fa da leggio; è seduto su un saccone dove devono esserci le masserizie. In basso a sinistra c'è anche un fiasco. Il volto di san Giuseppe è molto meditativo, tiene lo sguardo in alto, sta guardando il volto dell'angelo: sembra quasi imbarazzato. Non ci si fa caso, ma quel velo bianco copre il didietro dell'angelo mentre il davanti è nudo. San Giuseppe è quindi un po' imbarazzato e tiene gli occhi rivolti verso l'alto.

Un classico nella fuga in Egitto è la figura dell'asino, ma qui è preso proprio di scorcio. Il corpo dell'animale riempie l'angolo in alto a sinistra: dominante è il grande occhio dell'asino posto come su una stessa linea tra gli occhi di san Giuseppe e dell'angelo. Mentre questi due sono in piena luce, l'asino spunta dal fondo del dipinto quasi a osservare la scena e lo spettatore.

Dalla parte destra del quadro c'è l'effetto che provoca la musica: Maria e il bambino dormono. Non sono attenti ascoltatori: il pubblico di questo angelo non è molto interessato, certo perché è spossato dal faticoso viaggio.

La composizione della madre con bambino è bellissima ed esprime una tenerezza eccezionale e – caso raro, nelle opere di Caravaggio – i personaggi sono immersi in un paesaggio. C'è infatti uno stupendo scorcio di campagna: si vede uno specchio d'acqua, non sappiamo se è un lago o un fiume, una serie di alberi che sembrano pioppi, con dolci colline in lontananza. È una raffigurazione della pianura lombarda che il pittore ha conosciuto bene nei suoi spostamenti giovanili.



In questa scena di natura si riconosce l'insegnamento di Giorgione: non dobbiamo scordare che il suo maestro di Milano, Simone Peterzano, è stato discepolo di Tiziano, che a sua volta è stato discepolo di Giorgione. C'è quindi un collegamento rilevante con la scuola lombardo-veneta; l'arte di Caravaggio a Roma era infatti sentita come lombarda e si diceva di lui che "dipingeva alla maniera dei lombardi".

Il riferimento evangelico

Sebbene l'impostazione della scena sia decisamente originale, il tema non è di fantasia, bensì vuole rappresentare quello che è raccontato nei Vangeli solo da Matteo. Nel capitolo 2, dopo la visita dei Magi, narra l'evangelista:

I magi erano appena partiti, quando un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: «Alzati, prendi con te il bambino e sua madre, fuggi in Egitto e resta là finché non ti avvertirò: Erode infatti vuole cercare il bambino per ucciderlo». Egli si alzò, nella notte, prese il bambino e sua madre e si rifugiò in Egitto, dove rimase fino alla morte di Erode, perché si compisse ciò che era stato detto dal Signore per mezzo del profeta: *"Dall'Egitto ho chiamato mio figlio"* (Mt 2,13-15).

Da questo testo evangelico il pittore ha preso spunto: un angelo apparve in sogno a Giuseppe. L'invito a fuggire sorprende Giuseppe nel sonno, questi si alzò nella notte e in quella stessa notte si mise in cammino con tutta la sacra Famiglia.

Nella raffigurazione caravaggesca è sera o è mattina? Quasi tutti i critici dicono che è sera. Tutti i componenti dalla santa Famiglia sono stanchi – dicono gli esperti d'arte – perché hanno camminato tutto il giorno. Ma c'è ancora troppa luce per essere sera e, tenendo conto del suggerimento evangelico, è molto più probabile che il pittore voglia evocare il mattino.

Giuseppe, Maria e il bambino sono scappati di notte, hanno lasciato Betlemme al buio e hanno camminato verso il deserto finché arrivano a un'oasi o in un punto dove possono fermarsi: si sentono infatti ormai al sicuro. Al Caravaggio non interessa fare la riproduzione realistica dell'ambiente desertico in cui avviene la fuga, ma vuole piuttosto evocare il momento dolce in cui la notte cede il posto al giorno: è il primo chiarore.

Sullo sfondo del quadro si intravede infatti una luce soffusa sebbene il cielo sia nuvoloso: sembra che ci sia una tempesta. Può essere una voluta ripresa della "Tempesta" di Giorgione (1503) e un simbolico richiamo al dramma che i personaggi stanno vivendo. È un clima notturno e tempestoso in cui si comincia a intravedere la luce.

Dobbiamo entrare in questo quadro tenendo conto della difficoltà del faticoso viaggio; abbiamo davanti una scena idillica, eppure è una scena di profughi, di gente che ha dovuto abbandonare la casa per scappare perché un tiranno violento minaccia di uccidere il bambino.

È quindi una situazione drammatica, dolorosa. Il pittore vuole raffigurare la stanchezza, la paura, la preoccupazione della fuga e il timore che comporta una situazione del genere; c'è il dolore per avere perso quei pochi beni e per avere abbandonato la patria; c'è il trepido timore per quel che si troverà in futuro. Non è un quadro tranquillo! Rappresenta un momento quotidiano di dolore ed è proprio la scena evangelica del Natale: istintivamente noi l'avvolgiamo in una atmosfera festiva, ma in realtà fu caratterizzata da tanti problemi.

Se ripensate alle vicende della famiglia di Gesù nella sua fase iniziale potete comprendere quante difficoltà ha dovuto attraversare: eppure era la sacra Famiglia! La presenza divina del bambino addormentato evoca serenità, ma dall'insieme trapela una situazione di dolore, di angoscia, di sofferenza, di paura, di speranza.

La figura del musicista celeste, presente lì nel mezzo, è una stranezza; è tutto molto realistico, ma un angelo che suona il violino è tutt'altro che realistico: è una scena da sogno. Mi sembra di poter dire che è un *quadro onirico*: raffigura un sogno di Giuseppe. È la raffigurazione, in un quadro da camera, della condizione umana di stanchezza: dà corpo al desiderio di riposo e al sogno di qualche cosa di meglio. San Giuseppe sta sognando un angelo che suona una bella musica.

Il racconto dell'evangelista Matteo è estremamente sobrio e privo di particolari: si concentra solo su alcuni essenziali dati teologici che devono essere letti in prospettiva didascalica per i lettori. Invece, se noi leggiamo qualche testo apocrifo relativo all'infanzia di Gesù, troviamo una infinità di particolari leggendari: ad esempio le belve accompagnano docilmente la sacra Famiglia; Maria desidera dei datteri e Giuseppe le dice: "Ma vedi come è alta quella palma, come faccio a salire fin lassù?", quindi il Bambino chiede alla palma di abbassarsi, quella si inclina, mettendo i frutti a portata di mano, loro raccolgono i datteri, dopo di che la palma al nuovo ordine si rialza e ritorna nella posizione normale. Questo racconto deriva dal vangelo apocrifo detto dello "Pseudo-Matteo":

[20] Nel terzo giorno di viaggio, gli altri camminavano, ma la beata Maria stanca per il troppo calore del sole del deserto e vedendo un albero di palma disse a Giuseppe: "Mi riposerò alquanto all'ombra di quest'albero". Giuseppe dunque la condusse premuroso dalla palma e la fece discendere dal giumento. Sedutasi, la beata Maria guardò la chioma della palma, la vide piena di frutti e disse a Giuseppe: "Desidererei, se possibile, prendere dei frutti di questa palma". Giuseppe le rispose: "Mi meraviglio che tu dica questo, e che, vedendo quanto è alta questa palma, tu pensi di mangiare dei suoi frutti. Io penso piuttosto alla mancanza di acqua: è già venuta meno negli otri e non abbiamo onde rifocillare noi e i giumenti". Allora il bambino Gesù, che riposava con viso sereno sul grembo di sua madre, disse alla palma: "Albero, piega i tuoi rami e ristora mia mamma con il tuo frutto". A queste parole, la palma piegò subito la sua chioma fino ai piedi della beata Maria; da essa raccolsero i frutti con i quali tutti si rifocillarono. Dopo che li ebbero raccolti tutti, la palma restava inclinata aspettando, per drizzarsi, il comando di colui al cui volere si era inclinata. Gesù allora le disse: "Palma, alzati, prendi forza e sii compagna dei miei alberi che sono nel paradiso di mio padre. Apri con le tue radici la vena di acqua che si è nascosta nella terra, affinché da essa fluiscano acque a nostra sazietà". La palma subito si eresse, e dalla sua radice incominciò a scaturire una fonte di acque limpidissime oltremodo fresche e chiare. Vedendo l'acqua sorgiva si rallegrarono grandemente e si dissetarono con essi anche tutti i giumenti e le bestie. Resero quindi grazie a Dio.

È un testo tardivo del IV secolo che girava moltissimo in Occidente ed è un testo da cui molti pittori hanno preso ispirazione. La scena degli animali selvatici che diventano docili intorno alla santa Famiglia è perciò comune in molti quadri, così come la palma che si inchina per far raccogliere facilmente i datteri. Caravaggio non raffigura nessuna di queste scene; tali elementi leggendari danno l'idea della favola: lui però non vuole rappresentare una favola, ha rappresentato una realtà trasfigurata dal sogno.

Un confronto con molti altri predecessori

La scelta di disegnare il riposo durante la fuga in Egitto è originale, mentre la scena del viaggio della santa Famiglia è molto comune e diffusa in tutti gli ambienti dell'arte cristiana. Una rapida carrellata dei principali predecessori di Caravaggio ci può aiutare a valorizzare la grande novità artistica del Nostro.



Giotto (1305) nella Cappella degli Scrovegni a Padova rappresenta proprio quello che dice lo Pseudo-Matteo: Giuseppe con la compagnia di altre quattro persone guida Maria e il bambino sull'asino.

Analogo è il quadro del Beato Angelico, anche se molto piccolo, nell'armadio degli Argenti nel Convento di san Marco a Firenze (1453).



Uno dei rarissimi casi di quadro che descrive il riposo durante la fuga è un'opera di Cima da Conegliano (1498) con impianto molto classico. Al centro del quadro c'è la Madonna in trono con il Bambino che guarda curioso due angeli e due santi; stranissimo è il fatto che Giovanni Battista sia già adulto mentre Gesù è ancora bambino, hanno infatti la stessa età (solo 6 mesi di differenza). La santa martire Lucia, raffigurata sulla destra del quadro, è vissuta secoli dopo: quindi è fuori dal tempo. Questa è una pala d'altare che rappresenta il sacro come diverso dalla vita; anche se Cima inserisce questo gruppo di persone nella natura – e vuole far riferimento alla fuga in Egitto – di fatto non c'è la vita né la storia: la rappresentazione delle persone è caratterizzata da una sacra immobilità.



Tiziano (1509) rappresenta gli animali selvatici che accompagnano il cammino (*a sinistra*), ma il modello dell'asino con sopra la mamma e il bambino si ripete come un classico. Lo stesso vediamo (*a destra*) in Vittore Carpaccio (1510) che lo ripete fedelmente col proprio stile.



Brügel il Vecchio (1563) fa quasi sparire la Famiglia, immergendola in un immenso paesaggio (*a sinistra*): sembra che i protagonisti della fuga vadano nei fiordi del nord Europa più che in Egitto. È chiaro che il pittore qui predilige il paesaggio. Tintoretto (1587) fa quasi annegare le figure nelle tinte scure di un bosco, dipingendo la scena sulla volta della "Scuola grande di san Rocco" a Venezia (*a destra*).



Annibale Carracci (1602), infine, pochi anni dopo il quadro dell'amico Caravaggio, rappresenta ancora una scena classica, sempre con l'asino; questa volta Maria è scesa, col bambino in braccio, mentre san Giuseppe spinge l'asino.

Dal deserto al giardino

Caravaggio non rappresenta niente di tutto questo, ha messo insieme gli stessi dettagli raffigurati dagli altri pittori, ma è decisamente originale nell'impostazione e ha creato una scena nuova, frutto del suo intuito geniale; non è però ingenuo e dimostra di avere una buona competenza anche religiosa e culturale. Tenete conto dell'ambiente in cui è cresciuto e sta vivendo: uno zio era sacerdote, il fratello si è fatto prete, a Roma è ospite presso monsignori di curia e al momento del dipinto vive in casa di un cardinale. È logico che frequenti gli ambienti religiosi, quindi conosca bene i racconti biblici e anche tutta la simbologia che – attraverso il Medio Evo e poi il Rinascimento – veniva attribuita a vari elementi nelle raffigurazioni pittoriche.

Il quadro di Caravaggio – abbiamo detto – è diviso nettamente in due parti dall'angelo centrale. Nella parte destra c'è il deserto: l'intera figura di Giuseppe è caratterizzata dal colore marrone e dove poggiano i suoi piedi c'è una terra sassosa, non coltivata, senza una minima vegetazione. Ai piedi di Giuseppe c'è infatti una terra brulla, arida, segnata da pietre, alcune anche taglienti, e vi si riconosce l'impronta dello zoccolo dell'asino nella terra. Osserviamo con attenzione i piedi di san Giuseppe che sono raffigurati in un movimento molto ferialo: si sta massaggiando i piedi l'uno con l'altro, è un modo ardito per rappresentare la stanchezza del personaggio. Comprendiamo facilmente che a san Giuseppe fanno male i piedi: se ha camminato scalzo su quelle pietre è logico che siano molto indolenziti.

A fianco del mantello c'è un fiasco che ha perso il tappo e, in sua mancanza, c'è una chiusura improvvisata con un po' di carta o della stoffa. Non può essere il fiasco del vino: dovendo andare nel deserto si è portato certamente dell'acqua. È un tipico fiaschetto in uso nelle osterie romane e contemporaneo al pittore, un delizioso particolare di vita quotidiana che offre una nota di fragilità e debolezza umana. Anche il sacco con le masserizie, su cui siede san Giuseppe, descrive con ogni probabilità il sacco da viaggio di Caravaggio stesso: è l'elemento tipico di uno che deve cambiare casa spesso, corrisponde a una nostra valigia.

Per contrasto con la parte sinistra che rappresenta il deserto, la parte destra intorno al gruppo di Maria e del Bambino raffigura simbolicamente il giardino con una certa varietà di piante che, secondo gli erbari medievali, avevano precisi significati allegorici. Il pittore non inserisce erbe a caso, ma le sceglie con criterio seguendo le interpretazioni tradizionali. Si vede ad esempio un cardo, chiamato in latino *sylibum marianum*, per un motivo leggendario legato proprio alla fuga in Egitto: alcune gocce del latte di Maria sarebbero cadute su questa pianta e l'avrebbero macchiata per sempre di bianco. Il cardo inoltre richiama il tema del paradiso terrestre perché viene nominato proprio dal Signore Dio quando annuncia ad Adamo peccatore che la terra produrrà cardi e spine (cfr. Genesi 3,18).



Un presentimento di passione e di risurrezione

Nell'angolo in basso a destra si distingue il tasso barbasso per le sue foglie caratteristiche: nelle immagini rinascimentali questa pianta ha il valore simbolico della vita, perché le antiche conoscenze della botanica attribuivano al *verbascum thapsus* la capacità di trattenere la vita e di evitare la putrefazione. È quindi logico pensare che Caravaggio voglia alludere alla potenza vitale dell'incarnazione, mettendo un tasso barbasso ai piedi di Maria e del Bambino.

La terra è fiorita ai piedi di Maria, ma è una vegetazione che annuncia la passione. Proprio all'altezza del bambino ci sono dei rovi con vistose spine e dall'acqua sorgono delle canne. La canna e le spine costituiscono un velato riferimento alla passione: con la canna i soldati colpiranno Gesù sulla testa e con le spine gli faranno una corona da burla. La posizione della madre che abbraccia il bambino e lo tiene con tanta tenerezza è un anticipo tragico della "Pietà", quando cioè la stessa madre, alcuni anni dopo, terrà nelle braccia lo stesso Figlio adulto, depresso dalla croce e morto. Adesso c'è il sonno (che è fratello della morte) e, nella dolcezza dell'immagine, traspare tuttavia una sottolineatura dolorosa.

Ai piedi di Maria la terra fiorisce: dal deserto dell'uomo si passa al giardino di Dio, la condizione umana, stanca e limitata, trova nell'incarnazione del Figlio di Dio una prospettiva di salvezza; tale salvezza passa attraverso la passione, eppure ci sono anche i segni della risurrezione.

Anzitutto l'albero centrale – che insieme all'angelo fa da asse all'intero quadro – è una quercia. Se fosse un'idea di Michelangelo Buonarroti penseremmo ad un omaggio ai Della Rovere, ma qui è un altro Michelangelo che dipinge. Tuttavia l'allusione può sussistere perché il cardinal Del Monte è cresciuto a Urbino, proprio alla corte dei Della Rovere. La quercia è comunque, nelle intenzioni simboliche delle opere d'arte medioevali e rinascimentali, il simbolo dell'immortalità, perché il legno di rovere era ritenuto incorruttibile. La quercia è pensata fin dall'antichità – per i greci e per i celti – come l'asse del mondo, ma anche nella Bibbia viene nominata, ad esempio, nell'importante episodio in cui il Signore compare ad Abramo e gli promette la nascita del figlio, proprio alle Querce di Mamre (Gen 19).

Dietro a Maria compare vistosamente una pianta di alloro. In quanto albero sempreverde e fortemente profumato, l'alloro è simbolo della vita eterna ed è spesso adoperato nei quadri per alludere alla perpetua verginità di Maria. Pensate che gli ortodossi il sabato santo spargono nelle chiese abbondanti foglie di alloro perché nella notte di Pasqua i fedeli, entrando in chiesa, schiaccino queste foglie di alloro e così diffondano nell'ambiente il profumo di questa simbolica pianta aromatica. Dietro a Maria si sta levando una luce: grazie a lei sorge per l'umanità un'aurora di salvezza, eppure c'è ancora tanto da patire e lei stessa ne sa qualcosa.

L'angelo musicista: divina armonia con limiti umani

Al centro del quadro c'è l'originale figura dell'angelo che suona il violino. È una divina armonia quella che produce questo celeste musicista, ma sembra non sapere la parte a memoria, visto che ha bisogno dello spartito musicale; chissà se l'ha portato l'angelo stesso o se glielo ha proposto san Giuseppe.

Anche questo è un elemento tutt'altro che realistico: uno spartito musicale cinquecentesco in mano a san Giuseppe può far parte solo di una scena onirica.



L'angelo cerca di suonare, ma per ora sta osservando bene lo strumento, sembra che stia cercando dove mettere le dita; quel violino ha una corda rotta, quindi l'angelo suona con una corda in meno. Lo si vede bene, perché controluce la corda spezzata si illumina! L'angelo ha uno strumento imperfetto e non sa la parte a memoria: sono indizi importantissimi con cui il pittore vuole sottolineare il limite e la debolezza. Questa figura angelica porta nella fatica umana una melodia celeste, ma è tuttavia caratterizzata dalla imperfezione e dal limite: proprio quest'angelo potrebbe rappresentare – per usare il motto del nostro corso – l'eterno che entra nel quotidiano.

Che musica sta suonando l'angelo? Caravaggio ha riprodotto fedelmente uno spartito musicale che evidentemente si è fatto prestare dal cardinal Del Monte o da qualche musicista di quell'ambiente dove si ama e si suona bella musica. Lo spartito non deve averlo scelto a caso. Solo recentemente, nel 1983, due musicologi italiani, Franca Camiz e Agostino Ziino, sono riusciti a identificare la partitura dipinta da Caravaggio la quale riproduce con estrema precisione un mottetto scritto da un compositore franco-fiammingo, non molto noto al grande pubblico, Noel Bauldewijn (1480-1529). Il brano venne composto e pubblicato nel 1519, ma fu stampato a Roma solo nel 1526 e circolava negli ambienti colti della capitale. Il mottetto è a quattro voci, ma evidentemente l'angelo del dipinto non può suonare quattro parti; gli esperti infatti hanno riconosciuto nello spartito retto da san Giuseppe la parte del *superius*, quello che noi chiamiamo soprano.

Il testo del mottetto, naturalmente in latino, è tratto dal Cantico dei Cantici e dalle prime parole è intitolato "*Quam pulchra es*". Si tratta di alcuni versetti adattati dal capitolo 7; non sono nemmeno nell'ordine in cui si trovano nel testo biblico, ma sono stati un po' mescolati. Le parole musicate, a cui le note riprodotte dal pittore alludono, sono queste:

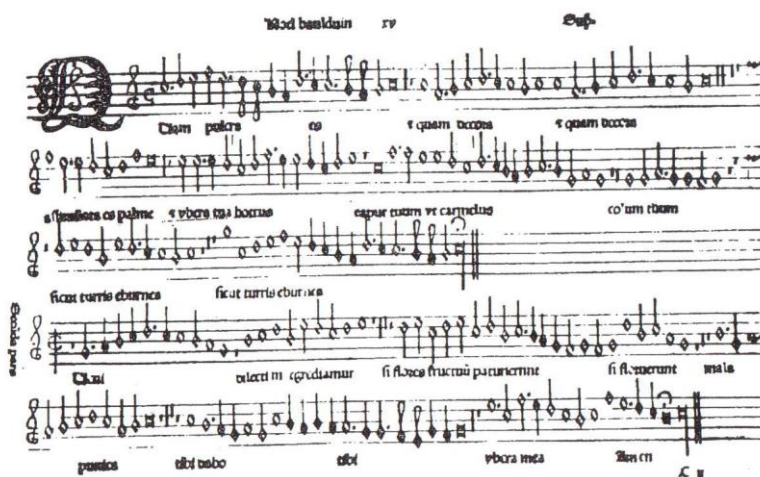


Fig. 5. - N. BAULDUIN, *Quam pulchra es et quam decora*, Roma, Giunta-Dorico-Pasotti 1526.

Quam pulchra es et quam decora, carissima, in deliciis! Adsimilata es palmae et ubera tua botris; caput tuum ut Carmelus, collum tuum sicut turris eburnea, Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica: ibi dabo tibi ubera mea!	Come sei bella e come sei graziosa, o amore, piena di delizie! Sei simile a una palma e i tuoi seni sembrano grappoli; il tuo capo come il Carmelo, il tuo collo come una torre d'avorio. Vieni, mio diletto, usciamo in campagna, (vediamo) se i fiori generano frutti, se sono fioriti i melograni: là ti darò il mio amore!
--	--

Chi è che sta dicendo queste parole? Prima è lo sposo che si rivolge alla sposa, poi è lei che risponde a lui invitandolo ad andare in campagna. È un canto d'amore, un dialogo fra innamorati. Potrebbe essere san Giuseppe che dedica a Maria un canto d'amore, non un canto profano, ma un canto biblico e sacro: le sta dedicando il Cantico dei Cantici.

È però molto più coerente, con l'interpretazione mistica del Cantico, intendere le parole come riferite da Gesù stesso, perché lo Sposo è lui! Fin dall'antichità l'interpretazione allegorica del Cantico dei Cantici orienta proprio a questo e il fatto di avere raffigurato un testo preciso, che i contemporanei conoscevano e quindi potevano riconoscere, è servito a Caravaggio per richiamare un tema teologico. Il dialogo amoroso fra lo Sposo e la Sposa richiama la relazione d'amore che lega il Cristo alla Chiesa in genere e all'anima fedele in specie. Lo spartito musicale e il suo testo biblico evocano l'eterno: l'armonia del Cantico dei Cantici, la bellezza dell'incontro d'amore fra Dio la creatura. Ma il nostro pittore propone l'eterno nel quotidiano, come dire che l'incontro umano dello sposo e della sposa – ma anche la relazione d'affetto tra la madre e il figlio – sono portatori di una esperienza divina. Vivere questi legami d'affetto nella concretezza della vita quotidiana è veramente esperienza di vita eterna.

Questo quadro di Caravaggio è un autentico “audio-visivo”: bisogna ascoltare il dipinto, cioè bisogna ascoltare le note del mottetto e contemplare la scena raffigurata.

Il quadro di un mondo riconciliato

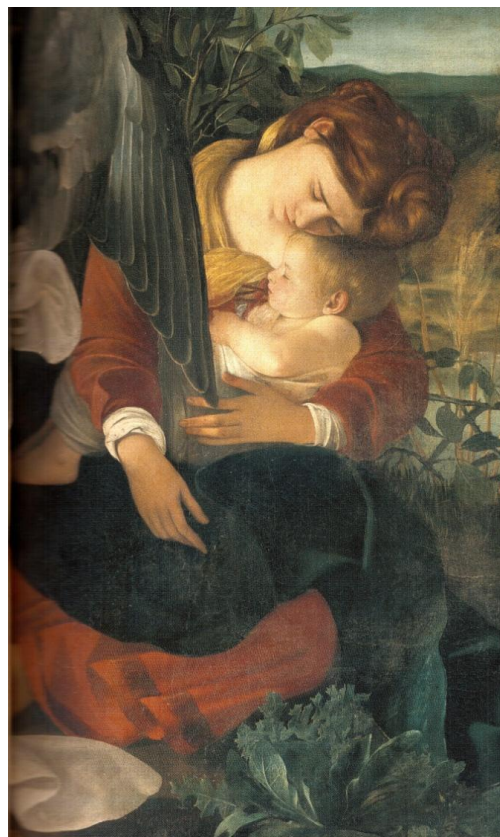
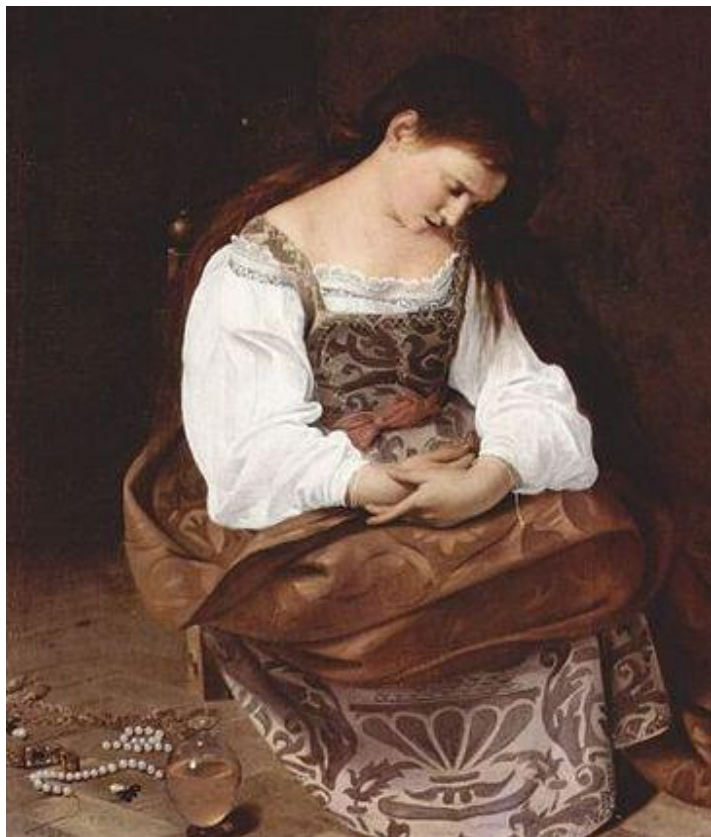
Osserviamo ancora alcuni particolari importanti.

Anzitutto merita attenzione la splendida vicinanza dei tre volti: Giuseppe, l'asino e l'angelo. Sono tre nature diverse: la natura angelica, la natura animale, la natura umana. Nella quiete cantata dal Cantico è raffigurato un mondo riconciliato, una situazione di benessere annunciato e desiderato, sognato e realizzato. È infatti il quadro del riposo, proprio il riposo spirituale promesso e realizzato da Gesù stesso: «Venite a me, voi tutti che siete stanchi e oppressi, e io vi darò ristoro. Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite e umile di cuore, e troverete riposo per la vostra vita» (Mt 11,28-29). È il quadro del mondo riconciliato che l'umanità sogna in tutte le sue componenti e che Isaia ha sapientemente profetizzato (Is 11,6). È tuttavia un mondo fatto di una grande quantità di contraddizioni.



Il modello che ha posato per dipingere l'angelo è lo stesso che ha offerto il profilo per il baro. Ricordiamo che quel quadro ha portato fortuna a Caravaggio perché gli ha fatto conoscere il cardinal Del Monte e da quell'incontro è nata una provvidenziale vicenda di appoggio e aiuto: potremmo dire che è stato il suo angelo tutelare. Ma è un angelo o un imbrogliatore da osteria? Lo stesso viso nasconde e rivela due identità molto diverse lasciandoci intendere la complessa e contraddittoria situazione del nostro vissuto quotidiano.

Un fenomeno analogo lo si riscontra con il viso di Maria: Caravaggio le ha dato infatti la fisionomia della stessa modella che nel medesimo periodo ha posato anche interpretando Maria di Magdala, raffigurata come la *Maddalena penitente* (olio su tela, cm. 122,5 x 98,5, dipinto nel 1595/96, conservato nella medesima Galleria Doria Pamphilj).



I contemporanei del Caravaggio l'hanno riconosciuta come Anna Bianchini, una famosa cortigiana di Roma. Ai piedi della Maddalena ci sono i gioielli spezzati e buttati via, ma è presente anche l'ampolla di profumo che servirà per ungere il Signore come segno d'affetto, secondo la stessa simbologia del Cantico dei Cantici. Questa donna è raffigurata con i capelli sciolti e la testa reclinata: è la stessa posizione che Caravaggio dà alla Madre di Gesù raffigurandola con i capelli rossi. Potrebbe essere una reminiscenza di Tiziano, oppure un'allusione al testo del Cantico in cui si dice che i capelli della sposa "sono come porpora". È difficile dire se questo raro particolare iconografico derivi dal testo biblico oppure dal confronto quell'altro modello: la Vergine purissima oppure la Maddalena peccatrice e penitente.

Proprio questi contrasti della vita, dove coesistono santità e peccato, rappresentano per Caravaggio le situazioni difficili che tuttavia aiutano a riscoprire l'eterno nel quotidiano. È proprio guardando un quadro – con attenzione e senza premura per una intera serata – che ci può venire il desiderio di riprendere il Vangelo, di leggere il Cantico dei Cantici; può anche insegnarci a guardare la vita con attenzione e simpatia. È proprio nell'esperienza umana dei nostri giorni, semplici e banali, che possiamo incontrare l'eterno e l'assoluto.

Ed è quello che ci insegna in qualche modo questo personaggio strano – provocatore e geniale – che fu Michelangelo Merisi. Il vangelo riletto e dipinto da Caravaggio ci insegna a scoprire l'eterno nel quotidiano.

2. La vocazione di san Matteo

Buonasera a tutti e benvenuti! La vostra numerosa presenza dice che abbiamo fatto bene a scegliere di trasferirci in chiesa per il secondo appuntamento di catechesi biblica partendo da un'opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Vi ringrazio per la vostra presenza: è segno che il primo appuntamento è piaciuto e probabilmente avete fatto anche pubblicità portando altre persone; ci impegniamo quindi anche questa sera ad ascoltare la parola di Dio e ad ammirare un'opera d'arte. È la via della bellezza quella che valorizza le opere d'arte per ascoltare la parola di Dio, per riconoscere un aiuto alla nostra vita.

Nell'incontro precedente abbiamo contemplato il quadro da camera che rappresenta il riposo durante la fuga in Egitto. Questa sera vogliamo invece guardare un'opera che è stata realizzata qualche anno dopo, ma nello stesso periodo, ed è la prima committenza pubblica che ha lanciato il nostro personaggio sulla scena pubblica di Roma rendendolo famoso.

Intorno a questo artista si è creata una leggenda che lo vuole un "pittore geniale e maledetto"; non abbiamo infatti molte informazioni su Caravaggio. Quali fonti possiamo adoperare per ricostruirne la vita? Molte persone si accontentano di dare giudizi su di lui, magari perché hanno visto un film che ne ricostruisce la vita, ma le informazioni che abbiamo sono abbastanza scarse. Per correttezza dobbiamo quindi ricorrere a fonti attendibili.

Le principali fonti di informazione sul Caravaggio

L'unico documento autografo di Caravaggio è una ricevuta per un quadro: è un testo scritto di proprio pugno in cui afferma di essere stato pagato e che il committente è stato contento dell'opera prodotta. Bisogna quindi cercare le notizie nei documenti d'archivio o presso alcuni storici dell'arte che sono stati suoi biografi.

Il più antico e il più attendibile è Giulio Mancini (1559–1630), medico, collezionista d'arte e scrittore italiano, che ha scritto non vite di pittori, ma un'opera intitolata *Considerazioni sulla pittura* (1621), pubblicata circa dieci anni dopo la morte di Caravaggio: in quest'opera si trovano alcune preziose notizie, le più attendibili.

La prima vera biografia è stata scritta da Giovanni Baglione (1573–1643) che era un pittore contemporaneo di Caravaggio; i due però si odiavano a vicenda. Molto probabilmente Baglione era invidioso del successo di Merisi e quindi tra di loro ci furono contrasti e polemiche. Ad esempio sappiamo che Caravaggio e alcuni suoi amici scrissero dei sonetti contro questo personaggio e la rima più facile con Baglione potete immaginare quale fosse: non era un complimento ma un insulto. Baglione lo denunciò, ma ottenne come risultato di lasciare nei verbali della polizia romana anche il testo dei sonetti per cui abbiamo ancor'oggi la possibilità di leggere gli insulti che Caravaggio gli aveva riservato. Nella sua opera, intitolata *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Giovanni Baglione dedica a Michelangelo Merisi una biografia molto tendenziosa: ha infatti voluto mettere in cattiva luce un suo collega che gli stava antipatico. Molte notizie non devono quindi essere prese alla lettera e semplicemente riportate, sono invece da vagliare criticamente proprio per il fatto che sono state scritte da un autore non neutrale che aveva l'interesse a mettere in cattiva luce il personaggio di Michelangelo Merisi.

Il principale biografo di Caravaggio, la fonte migliore per avere notizie su di lui, è Giovan Pietro Bellori (1613–1696), scrittore e storico dell'arte, nato tre anni dopo la morte di questo grande pittore, che quindi non ha conosciuto di persona; dopo aver raccolto una abbondante documentazione la rielabora, con molte notizie, nella sua opera: *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672). Tuttavia anche Bellori non apprezza Caravaggio, lo ritiene esagerato e soprattutto non un buon artista: non corrisponde infatti al suo schema; egli ama soprattutto Raffaello e Michelangelo, essendo l'idealizzatore del manierismo. Caravaggio andava contro i gusti di Bellori per cui anche lui non è una fonte credibile al cento per cento. Bisogna infatti prendere con le pinze quello che dice perché molte volte, senza avere informazioni precise, dà dei giudizi che poi hanno fatto storia.

Una fonte più neutrale è tedesca: Joachim von Sandrart (1606–1688), pittore e storico dell'arte, che visitò Roma con grande attenzione prendendo nota di tutto quello che riusciva a scoprire. Tornato in Germania compose uno studio enciclopedico: *L'Academia Todesca della Architectura Sculptura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste* (1675); qui possiamo trovare alcune informazioni importanti, le più serene e distaccate.

Abbiamo poi dei documenti di archivio quali verbali di polizia, registri di contratti e di pagamenti. Grazie alle numerose ricerche contemporanee stanno emergendo sempre nuovi documenti: molti studiosi hanno infatti minuziosamente passato in rassegna verbali e raccolte di documenti sia dell'Archivio Segreto Vaticano, sia dell'Archivio di Stato. Da questi verbali di polizia, ad esempio, emerge che Michelangelo Merisi fu arrestato più volte, ma in genere per piccoli reati, perché sorpreso a girare di notte con la spada o per una rissa o per avere scritto dei sonetti contro Baglione.

Da queste indicazioni, un po' esagerate dagli avversari, è venuto fuori una specie di mito negativo e si ha l'idea, nella opinione comune, che Caravaggio fosse una persona immorale, violenta, addirittura un folle. In realtà, in base a quello che seriamente possiamo affermare, fu un uomo inquieto, ma geniale e profetico.

Visse in un ambiente religioso, ebbe una buona formazione culturale e spirituale, per cui molte scelte – che potrei chiamare teologiche – nei suoi quadri non sono avventate, ma sono frutto della meditazione, di una riflessione attenta su temi o racconti della Scrittura che egli ha voluto in qualche modo rappresentare o che gli erano stati commissionati.

La chiesa di San Luigi dei Francesi e la cappella Contarelli

L'opera che ci interessa questa sera è degli anni romani, durante il soggiorno a Palazzo Madama, quand'era ospite del cardinal Francesco Maria Del Monte, in un ambiente quindi ecclesiastico, con una forte presenza religiosa e con una notevole qualità della cultura che Michelangelo Merisi poteva respirare come arte, letteratura, musica.

Proprio dietro a Palazzo Madama, sulla piazza su cui si affaccia Palazzo Giustiniani – abitato dal marchese Vincenzo, grande mecenate che apprezza e fa lavorare Caravaggio – veniva costruita nel corso del 1500 la chiesa di San Luigi dei Francesi, chiesa nazionale di Francia. Iniziata nel 1518, la costruzione fu sovvenzionata soprattutto da Caterina de' Medici, regina di Francia: non per niente la chiesa venne costruita a fianco a Palazzo Madama che era la residenza dei Medici a Roma. Naturalmente un edificio del genere richiese molto tempo e la chiesa fu inaugurata e consacrata solo nel 1589.

Nella realizzazione della chiesa ebbe un ruolo significativo **Matteo Contarelli**, nome italianizzato di Matthieu Cointrel, nato in Francia nel 1519, figlio di un fabbro. Il ragazzo era molto intelligente, stupì per la sua cultura ed erudizione per cui lo mandarono a Roma in un collegio e lui si diede da fare per fare carriera. A Venezia conobbe un umanista molto importante, Ugo Boncompagni, che qualche anno dopo divenne papa con il nome di Gregorio XIII (1572-1585); essere stato discepolo e apprezzato scolaro di questo personaggio gli giovò per una carriera prestigiosa.

Nel 1573 divenne infatti Datario di Gregorio XIII, "Datario" è un termine un po' strano. Se conoscete la Piazza del Quirinale avete presente che il palazzo continua con una costruzione più bassa dove ci sono le scalinate: quella è Via della Dataria e il palazzo si chiama "Dataria". Lì risiedeva il Datario, cioè colui che gestiva l'enorme patrimonio dei benefici ecclesiastici: privilegi, grazie, prebende; lui incamerava e distribuiva. Fu quindi a capo di un impero economico; solo nel 1583 divenne cardinale e morì due anni dopo a Roma.



Da buon francese collaborò economicamente con la realizzazione della chiesa di San Luigi, a sue spese fece realizzare la facciata e si riservò per la sepoltura la quinta cappella della navata sinistra; con lascito testamentario stabilì inoltre che doveva essere affrescata con scene della vita di san Matteo. Lui si chiamava Matteo e quindi volle che la sua cappella funebre fosse illustrata con le immagini dell'evangelista di cui portava il nome; nel suo testamento, conservato, diede le indicazioni di come voleva gli affreschi sulle pareti laterali, mentre al centro chiedeva una statua del santo omonimo.

Nel 1585 il cardinale Contarelli morì lasciando un cospicuo patrimonio da gestire all'abate Virgilio Crescenzi con l'incarico di finire la cappella. L'erede affidò dapprima i lavori al pittore Girolamo Muziano che non vi fece nulla e morì nel 1592, poi passò la commissione al Cavalier d'Arpino che era stato il datore di lavoro di Caravaggio nei primi anni del suo soggiorno romano. Giovanni Cesari – detto il Cavalier d'Arpino – affrescò la volta; nessuno di noi l'ha mai guardata e nessuno sa che cosa ci sia dipinto. Povero Cavalier d'Arpino, probabilmente ci patirà, ma... pazienza, è così; nel mondo dell'arte qualcuno ha successo e qualcun altro meno. Perché il suo lavoro si interruppe non lo sappiamo, ma lui non continuò ad affrescare le pareti. La statua fu affidata a uno scultore fiammingo di nome Cobaert, il quale non fece nulla. Probabilmente – e questo è il primo scandalo – l'abate Crescenzi non pagava, ma tirava in lungo i lavori per non spendere il capitale che amministrava e farlo rendere. L'altro scandalo fu sollevato dal papa Sisto V che, meravigliato per la eccessiva eredità economica del cardinale Contarelli, ordinò un'indagine; si scoprì così una serie di corruzioni nella gestione della Dataria. C'era però di mezzo l'intera Francia e quindi si insabbiò tranquillamente tutto per non suscitare altri problemi.

A Caravaggio viene affidato il primo lavoro pubblico

Clemente VIII riprese in mano la questione e tolse la gestione dell'eredità all'abate Crescenzi per affidarla direttamente alla Fabbrica di san Pietro. Siamo nel 1597, sono passati dodici anni dalla morte di Contarelli e nella cappella di finito c'è solo la volta; la Fabbrica di san Pietro decise così di dare la commissione dell'opera a qualche altro pittore. Nella Fabbrica di san Pietro un posto di rilievo era tenuto dal cardinal Del Monte il quale fece in modo che l'incarico venisse dato al suo protetto e nel 1599, ufficialmente, l'incarico di realizzare i due affreschi laterali venne dato al giovane Michelangelo Merisi che allora aveva 28 anni.

Caravaggio non ama l'affresco, non conosce la tecnica, non la usa e quindi impone la pittura a olio su tela. La Fabbrica di san Pietro accetta e perciò viene cambiato l'ordine: non più due affreschi, ma due tele di grandi dimensioni. Il pittore deve fare in fretta, hanno tirato in lungo per anni, ma adesso è imminente il Giubileo del 1600 e tutti i francesi che verranno a Roma assisteranno alle celebrazioni in San Luigi per cui deve essere tutto finito e pronto: in pochi mesi Michelangelo Merisi realizza le due grandi tele.

La cappella noi adesso la troviamo così: nel *lato sinistro* c'è scena della vocazione di Matteo, *al centro* vediamo l'evangelista mentre scrive il vangelo, mentre il *lato destro* rappresenta il martirio di san Matteo. La pala d'altare non c'era nel momento della inaugurazione nel 1600; all'inizio gli venne dato l'incarico solo dei due quadri laterali, si aspettava infatti sempre la statua dello scultore fiammingo Cobaert che non arrivò mai.

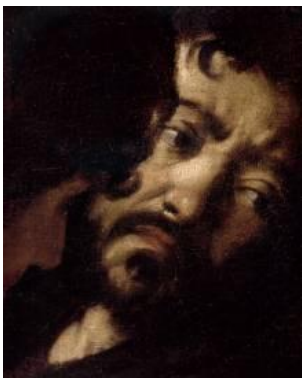
Michelangelo Merisi cominciò dal lato destro della cappella e iniziò dalla fine dell'apostolo, dipingendo il martirio di san Matteo. Ricercatori del nostro tempo hanno fatto degli studi molto interessanti con sistemi moderni di radiografia e hanno potuto verificare che l'artista ha cambiato più volte l'impianto di questo quadro. Non disegnava, immaginava solo, partiva con i pennelli e costruiva le figure dipingendo, senza disegno. I maestri dell'Accademia di san Luca lo rimproveravano, affermando che non era capace a disegnare. Di fatto non disegnava, ma costruiva le figure delle persone solo con i colori e con i giochi di luce.

Il martirio di san Matteo

La prima impostazione del martirio non gli venne bene, non gli piaceva, aggiunse personaggi, li cancellò, li spostò, lasciò perdere e passò all'altra tela. Poi ritornò a finire questa.



Proviamo ad analizzare questo quadro, seppur brevemente. Non è facile la visione, ma vi garantisco che, se foste a Roma davanti alla cappella Contarelli, vedreste meno bene di adesso. Pensate con quale difficoltà i primi fruitori dell'opera vedevano senza luce elettrica: una cappella laterale illuminata o da candele sull'altare o dal lucernario. Con le tinte scure e i personaggi solo accennati è davvero difficile interpretare questo quadro.



Caravaggio ha riprodotto se stesso in fondo alla scena. Il volto che noi adesso abbiamo la possibilità di vedere ingrandito è tratto proprio da questo quadro: è infatti l'autoritratto del pittore che sembra affacciarsi come uno spettatore che dal fondo della chiesa assiste al martirio dell'apostolo.

Riconosciamo facilmente dall'alto un angelo che si sta sporgendo pericolosamente con il rischio di cadere dalla nuvola per tendere la palma del martirio a Matteo che è coricato, ma vestito con i paramenti per la celebrazione liturgica. Straiato al suolo, il protagonista sembra cadere in un pozzo oscuro.

In primo piano, dove c'è la mano di Matteo che pende, c'è il battistero, la scena infatti rappresenta un momento di battesimo. È una notte di Pasqua, l'apostolo sta celebrando l'iniziazione cristiana dei catecumeni e quei giovani svestiti intorno al battistero sono persone che stanno per ricevere il battesimo. Il giovane sulla destra che urla e scappa ha la funzione del ministrante, mentre si vede la croce sulla fronte anteriore dell'altare e sopra vi si intravede una candela accesa, subito sopra il ramo di palma che l'angelo tiene in mano. Matteo è già stato colpito, ci sono i segni del sangue sul camice bianco, ma è ancora vivo. Chi è il suo aggressore?

Tutti gli spettatori non hanno dubbi, sono convinti di capire che è quell'uomo seminudo che ha in mano la spada e tiene ferma la mano dell'apostolo. Attenzione, potrebbe essere un'apparenza che inganna: non giudicate quindi troppo facilmente perché l'intenzione del pittore è proprio quella di creare una scena da indagine poliziesca. Voi siete arrivati sulla scena del delitto: c'è un uomo colpito a terra e trovate questo giovane con la spada in mano. Facilmente pensate che sia lui il colpevole, invece lui è uno dei catecumeni che dovrebbero ricevere il battesimo: non entrerebbe infatti in chiesa svestito con una spada in mano.

I due responsabili – raffigurati nella parte superiore sinistra del quadro – sono quelli che, voltate le spalle, se ne stanno andando, ma indugiano a guardare con indifferenza la conclusione della loro missione di sicari, quasi due “bravi” manzoniani. San Matteo è stato colpito alle spalle, è caduto, l'assassino ha lasciato cadere la spada, il catecumeno regge la spada e cerca di aiutare il santo a rialzarsi; è quasi terrorizzato: la sua è una forte espressione di dolore e di angoscia per la sorte del santo.

Le cose non sono quindi come sembrano; per capire il senso di un'opera – e molto di più per capire la vita – bisogna essere più attenti e ricercare meglio la verità. Ho sottolineato questo aspetto perché deve essere un'idea cardine nella riflessione di Michelangelo Merisi: la ricerca della verità e della luce, il desiderio di fare luce sul mistero. È proprio con queste opere che Caravaggio inizia a giocare con la luce e a riflettere sul buio della vita e sulla necessità di una luce che entri per rischiarare, per permettere di vedere la verità.

Matteo, il pubblicano

Mentre in due fasi dipinge il martirio di san Matteo, a colpo sicuro Caravaggio realizza l'altra tela che si trova sul lato sinistro in cui è rappresentata la vocazione di san Matteo. È un quadro famosissimo, riprodotto in tantissimi modi. La scena rappresentata nel quadro è la raffigurazione di un testo narrato dallo stesso evangelista Matteo. Lo troviamo nel suo Vangelo al capitolo 9 e occupa semplicemente un versetto:

Andando via di là, Gesù vide un uomo, chiamato Matteo, seduto al banco delle imposte, e gli disse: «Seguimi». Ed egli si alzò e lo seguì (Mt 9,9).

È un testo brevissimo, essenziale, contiene quasi solo verbi, non c'è nessuna descrizione, nessuna caratteristica particolare, semplicemente una serie di fatti. Gesù è presentato in movimento: “andando via di là”. *Là* è il luogo dove ha guarito il paralitico nell'episodio precedente (Matteo 9,1-8): siamo a Cafarnao, chiamata “la sua città”, e Gesù esce dalla casa dove c'era tanta folla in cui ha dato la salute a quell'uomo paralizzato. Gesù vide un uomo – seduto – che si chiama Matteo. È Gesù che vede un uomo in posizione statica. Gesù è in movimento, Matteo è fermo, è seduto al banco delle imposte, è un pubblicano, cioè un esattore delle tasse, un uomo che collabora con l'impero romano per la riscossione dei tributi.

Roma dava l'appalto a persone dell'ambiente in cui dominava in modo tale che le persone, conoscendo gli abitanti del paese, potessero stabilire meglio le imposte e impedire di evadere dai tributi. Per avere un guadagno personale questi esattori pretendevano di più perché il contratto con l'erario romano prevedeva una certa somma e, una volta raggiunta quella cifra, l'impero era soddisfatto. Tutto il denaro che l'esattore intascava in più se lo teneva. È logico che queste persone accettassero tali contratti infamanti mettendosi contro la loro popolazione, proprio perché avevano fame di denaro ed erano disposte a perdere l'onore, la stima, addirittura la vita religiosa pur di guadagnare.

I pubblicani erano persone disprezzate dal popolo ed effettivamente dovevano essere uomini senza scrupoli, desiderosi di ricchezza: sapevano che era un modo disonesto di guadagnare, tuttavia volevano arricchirsi a ogni costo. Il fatto che Gesù abbia chiamato un pubblicano, perché lo seguisse come discepolo, dice la grande apertura di Gesù. Pensate all'altro caso del pubblicano Zaccheo, episodio narrato dall'evangelista Luca (19,1-10). Quella fu una occasione particolare in cui Gesù andò in casa di un uomo malfamato: Zaccheo era addirittura il boss, l'organizzatore di tutti i pubblicani che operavano nel territorio di Gerico. Gesù ha avuto contatti personali con rappresentanti della delinquenza organizzata, autentici boss della malavita e Matteo doveva essere uno del genere.

La vocazione di san Matteo



Gesù, passando, vide quell'uomo seduto al banco delle imposte e gli disse: “Seguimi” ed egli si alzò e lo seguì. È una decisione importantissima, ne va della sua vita.

Chiaramente nella realtà di quell'uomo ci sono stati molti altri passaggi, non è un fatto così fulmineo, viene raccontato un momento decisivo e tutto nel racconto è affidato alla parola di Gesù. L'imperativo “Seguimi!” è senza motivazioni, senza spiegazioni, senza commenti, senza inviti alla conversione, al cambiamento, al pentimento; c'è una parola sola – “Seguimi!” – che produce effetto. Egli si alzò e lo seguì, con tutto ciò che comporta una cosa del genere.

Caravaggio dunque ha scelto di rappresentare il momento centrale di questa scena evangelica, cioè il momento in cui Gesù chiama il pubblicano. Non si può però disegnare una parola e quindi il “seguimi!” non c’è; lo spettatore deve immaginarlo e il pittore deve rendere la parola con un gesto. Quindi l’imperativo “seguimi!” diventa, sotto il pennello di Caravaggio, il dito alzato della mano destra di Gesù e puntato contro di lui. Gesù è fermo, leggermente voltato, e punta un indice non di condanna, di rimprovero, ma con una dolcezza particolare: non è un dito accusatorio, teso, rigido, ma un invito per una identificazione, una chiamata.



A fianco a Gesù, davanti a lui – quasi in una posizione dominante al punto da nascondere Gesù – c’è un altro personaggio che è raffigurato con i colori tipici della iconografia di san Pietro: possiamo quindi senza dubbio dire che è l’apostolo Pietro. Le indagini radiografiche hanno stabilito che questa figura fu aggiunta in un secondo tempo: in partenza il pittore aveva fatto solo Gesù, poi aggiunse la figura di Pietro. Loro due sono vestiti in modo antico, hanno gli abiti degli antichi israeliti del I secolo, mentre gli altri personaggi sono vestiti alla moderna: è un fatto importante da notare. Noi quasi non ce ne accorgiamo perché tutti i vestiti per noi sono un po’ antichi e strani, ma se vedessimo alla scrivania degli uomini in giacca e cravatta reagiremmo diversamente dicendo che è un atteggiamento antistorico: non è corretto mettere dei personaggi moderni in un quadro antico! Erano anche queste le critiche che mossero a Caravaggio ai suoi tempi, sebbene fosse abbastanza comune ai pittori di quell’epoca inserire gli abiti dei loro contemporanei.

Qui c’è però una netta distinzione. Sulla parte destra abbiamo due personaggi antichi, sulla parte sinistra, nettamente distinti, ci sono cinque uomini vestiti alla moderna, cioè secondo il costume del XVI secolo. È un quadro di attualità: vuole cioè rappresentare qualche cosa che avviene adesso, che riguarda i nostri giorni e di cui noi siamo partecipi.

La finestra e la luce



Il quadro è di grandi dimensioni e praticamente quadrato (cm 322 x 340), data la forma è difficile riempirla con i personaggi. Le figure umane occupano la parte inferiore e resta una grande superficie di tela che il pittore lascia quasi vuota, ma vi inserisce una finestra. Quella finestra è molto importante. È una finestra illuminata, ma la luce non entra da quella finestra, la luce arriva da fuori, arriva dalla destra, in alto: c’è proprio un fascio di luce.

Noi potremmo immaginare un faro, ma il pittore non aveva questo tipo di illuminazione artificiale e poteva solo immaginare un fascio di luce simile prodotto da una finestra o da uno spiraglio: un fascio di luce solare che entra attraverso una feritoia. Quella finestra rappresenta la croce. L’artista la poteva fare ad esempio con sei vetri, invece sceglie proprio di rappresentarla come una croce e senza essere un elemento di ornamento religioso – ma il telaio di una comune finestra – quella croce è posta perfettamente sopra la mano di Gesù che chiama Matteo.

Non solo, ma ciascuno dei quattro vetri ha una X: non è facile notarla, ma potete verificare guardando una foto ad alta definizione. Ci sono quattro X appena segnate su ciascuno dei vetri: è la lettera greca chiamata “chi” [X] ed è l’iniziale del nome Cristo in greco [ΧΡΙΣΤΟΣ]: è un modo originale e dotto per rappresentare, attraverso il semplice particolare di una finestra, una visione cristologica dell’insieme. È come dire che Cristo è la luce della coscienza.

Siamo all’esterno o all’interno? Siamo dentro una stanza o all’aperto?

Non è certo, ma sembra piuttosto un ambiente esterno. L'anta che serve per oscurare è aperta verso l'esterno e quella finestra è illuminata da una luce che può essere solo esterna. Se fossimo dentro la casa sarebbe più difficile immaginare questa luce. Non solo, ma l'esattore delle tasse è seduto in un ambiente di passaggio perché altrimenti, se fosse chiuso in un ufficio, Gesù, passando, non potrebbe vederlo.

I personaggi della scena

Viene quindi immaginato e riprodotto un angolo di strada e quella finestra potrebbe appartenere alla casa da cui Gesù è uscito dopo avere guarito il paralitico. Adesso Gesù incontra un altro paralitico che ha bisogno di guarigione, è un uomo seduto, bloccato nei suoi interessi economici.

Come reagiscono i vari personaggi? Abbiamo anzitutto il fanciullo, quello più illuminato, il più vicino a Gesù, che lo guarda con un occhio stupito, meravigliato e sorpreso. Rappresenta la disponibilità infantile, l'accoglienza semplice della parola: evoca l'invito di Gesù a diventare come i bambini per poter entrare nel regno dei cieli. Invece quel giovane adolescente che ci dà le spalle, seduto sullo sgabello, sembra impaurito; il suo è un movimento scomposto, si sta girando come fosse molto preoccupato. È stato sorpreso alle spalle dalla presenza di Gesù, ha una spada vistosa al fianco e sembra che la stia cercando con la mano. Notate anche quello sgabello, perché è importante: lo ritroveremo.



Le altre tre figure sono adulti. In basso a sinistra c'è un giovane adulto completamente impegnato a guardare e contare le monete; non alza nemmeno la testa, non guarda, non si è accorto di nulla. Dietro a lui, con gli occhiali sul naso, c'è un anziano anch'egli concentrato sui soldi; non si è accorto della presenza di Gesù, non gli interessa, è molto impegnato e con grande attenzione controlla il denaro. Quest'uomo rappresenta l'avarizia: è la tipica figura del vecchio avaro, invecchiato nell'amore per i soldi.

Infine c'è un uomo di mezza età con il cappello, una bella barba e la mano con l'indice puntato: è quello che tradizionalmente viene identificato come Matteo, anche se però i personaggi intorno al tavolo sono cinque e manca il fumetto o l'indicazione che dica espressamente: questo è Matteo! Lo spettatore guarda il quadro e vede cinque personaggi: deve cercare di riconoscere Matteo e non sarà mai certo di averlo individuato con certezza. Il personaggio al centro sembra che, con il dito indice, indichi se stesso: ma anche in questo caso le apparenze potrebbero ingannare.

La "guarigione" del peccatore

Nel racconto evangelico, che abbiamo velocemente analizzato, è possibile riconoscere uno stretto parallelo con un'altra narrazione di miracolo, quello della suocera di Pietro. Ne possiamo fare un confronto notando proprio come ci siano le medesime forme verbali.

Entrato nella casa di Pietro, Gesù vide la suocera di lui che era a letto con la febbre. Le toccò la mano e la febbre la lasciò; poi ella si alzò e lo serviva (Mt 8,14-15).

Lo schema narrativo è lo stesso: Gesù, in movimento, vede una persona ferma, bloccata. Qui è una donna bloccata dalla malattia, là è un uomo irrigidito dall'avidità del denaro. Con la suocera di Pietro Gesù compie un gesto, tocca la mano; con Matteo dice una parola. L'effetto è uguale, tutti e due si alzano, seguono Gesù ed entrano al suo servizio. Quello che viene raccontato è un miracolo di guarigione. La vocazione di Matteo è un intervento miracoloso: quell'uomo viene guarito, guarito dal peccato, cioè dalla forza negativa che lo domina. Il peccato è un'autentica malattia dell'anima e l'opera di Gesù crea in lui un cuore nuovo.

Possiamo proprio notare come l'atteggiamento che viene attribuito a Gesù nello sguardo e nella posizione della mano, così come dalla luce che entra e illumina i personaggi, richiamino una tematica di grazia e di nuova creazione. Notate con quale finezza Caravaggio ha messo l'aureola a Gesù: riflette la luce, si vede solo per un brevissimo tratto.

La mano di Gesù

Concentriamoci sulla mano di Gesù, su quello sguardo delicato, fisso, profondo. Sembra quasi che la posizione del volto, lievemente rivolto verso Pietro – e non imperiosamente orientato al pubblicano – voglia coinvolgerlo nella scelta del nuovo discepolo. Quella mano ha una posa morbida, non è un gesto violento, teso, imperioso, è invece dolce, si è alzata lentamente e il dito non è puntato. È una citazione artistica molto importante: quella mano richiama un'altra mano dipinta da un altro Michelangelo.



Nel 1511 circa, sulla Volta della Cappella Sistina in Vaticano, Michelangelo Buonarroti ha dipinto, fra gli altri soggetti, nove scene della Genesi: in quella celeberrima figura, che rappresenta la creazione di Adamo, l'artista ha mostrato l'incontro di due mani: quella di Dio creatore e quella dell'uomo creatura. Il tocco c'è già stato, Dio si sta ritirando perché l'uomo si sta alzando; era solo fango, ma il contatto gli ha comunicato la vita di Dio. Il Libro della Genesi dice che il Signore Dio soffiò nelle narici, ma il pittore si prende la libertà di variare e di indicare in quell'incontro di mani la potenza creatrice di Dio che rende l'uomo una persona vivente.

Riconoscete che la mano di Gesù non è quella di Dio? Eppure anche quella di Gesù è una mano creatrice, perché Gesù sta guarendo un uomo, sta creando in lui un cuore nuovo, eppure è la mano di Adamo. Grazie a moderni mezzi fotografici noi possiamo permetterci di confrontare bene queste immagini perché, avvicinando l'opera dei due artisti e capovolgendo la mano di Adamo, le possiamo agevolmente analizzare riconoscendo che sono identiche.



Riconoscete che la mano di Gesù non è quella di Dio? Eppure anche quella di Gesù è una mano creatrice, perché Gesù sta guarendo un uomo, sta creando in lui un cuore nuovo, eppure è la mano di Adamo. Grazie a moderni mezzi fotografici noi possiamo permetterci di confrontare bene queste immagini perché, avvicinando l'opera dei due artisti e capovolgendo la mano di Adamo, le possiamo agevolmente analizzare riconoscendo che sono identiche.



Pensate però che Caravaggio non aveva nessuna fotografia della Cappella Sistina, doveva guardarla di persona e non era così facile perché non era aperta al pubblico, non faceva ancora parte dei Musei Vaticani: era infatti la Cappella privata del papa. Il giovane Merisi può quindi averla vista in qualche occasione ufficiale in cui ha partecipato a una celebrazione solenne e l'ha vista per breve tempo da 22 metri di distanza perché il soffitto è molto alto, l'ha fissata nella memoria e l'ha riprodotta poi perfettamente. Con i nostri mezzi moderni possiamo verificare che aveva un'ottima memoria visiva, propria di un grande pittore; ha infatti saputo riprodurre quella mano e ha voluto raffigurarla così perché attraverso di essa comunica una lezione teologica grandiosa: Gesù è il nuovo Adamo e contemporaneamente è il Dio creatore: è colui che dà la vita al peccatore, malato di avidità, corrotto dal denaro.

Perché davanti a Gesù c'è Pietro? Perché Pietro ripete, in piccolo, lo stesso gesto di Gesù? Anche questo è un elemento teologico importante: Pietro rappresenta la Chiesa, Gesù è in sottofondo. In primo piano, visibile per noi, c'è Pietro, cioè la Chiesa storica, fatta di uomini, che però hanno il compito di continuare l'opera di Cristo. La mano di Pietro, anche se più timida, ritirata, compie la stessa azione del Cristo. Caravaggio ci offre anche una lezione di sacramentaria: la Chiesa realizza l'opera di Cristo e con la mano tesa dei suoi ministri opera nei sacramenti l'azione della grazia e della salvezza: guarisce, perdona, salva, ricrea.

Chi è il vero Matteo?

Tradizionalmente a questa domanda si risponde indicando il personaggio al centro con la barba e il cappello, con l'indice puntato.



Già da parecchio tempo però diversi studiosi hanno avanzato un'altra ipotesi. Alcuni storici dell'arte tedeschi – Nicholas De Marco, Andreas Prater e Angela Hass negli anni '80 del secolo scorso – hanno pubblicato degli studi insistendo sulla identificazione di Matteo con quel giovane all'estrema sinistra del quadro.



Molti critici, soprattutto italiani, negarono tale identificazione. Nel 2012 una pubblicazione di Sara Magister rilanciò quella posizione e fece tornare di attualità il caso: oggi alcuni studiosi italiani propendono per questa nuova linea, ma non c'è affatto certezza. Proviamo a ragionarci un po', non per risolvere il caso, ma per capire meglio il quadro.

Il personaggio con la barba e il cappello ha il dito puntato, ma chi indica? Se stesso o un altro? Se provate a fare il gesto voi, con la vostra mano sinistra, il dito sarebbe molto più rivolto a sé e noi, dal davanti, non lo potremmo vedere così disteso. Sembra piuttosto che stia indicando il personaggio a sinistra, dicendo con meraviglia: "Lui?".

Federico Zuccari, primo Principe dell'Accademia di San Luca, quando si inaugurò quell'altare lo giudicò mediocre: "Non ci vedo niente di nuovo – disse con sufficienza – se non il pensiero di Giorgione e soprattutto non sa disegnare le mani". Zuccari non è più conosciuto da nessuno, ma allora era il presidente dei pittori romani, considerato il grande competente di arte manierista. Potremmo avvalerci di questo giudizio sprezzante, per sostenere che la mano di Matteo è stata disegnata male da Caravaggio? Non mi sembra il caso.

D'altra parte quell'uomo con la barba fluente e il vistoso cappello usa la mano destra per contare i soldi. Si può vedere che le due mani dei personaggi in questione sono ravvicinate e si toccano, però l'esattore Matteo non versa soldi, li ritira; forse anche il signore, proteso in avanti in attenta osservazione, sta pagando la sua tassa e contando i soldi uno a uno. L'esattore sembra dunque il giovane chino sui soldi, intento a controllare che ci siano tutti. Con la mano destra tiene conto delle monete versate e con la sinistra stringe un sacchetto; ha le mani racchiuse, quasi incrociate e sta afferrando in modo risoluto la sua preziosa borsa. Si vede il sacchetto uscire appena fuori dal tavolo e tale atteggiamento lo raffigura come patologicamente attaccato al denaro. Potrebbe essere lui, Matteo? Probabilmente sì anche perché l'apostolo non è mai descritto come anziano. È stata notata una strana somiglianza fra il personaggio con la barba ed Enrico di Navarra, re di Francia al tempo in cui Caravaggio dipingeva il quadro. La successione al trono di Francia, dopo la morte di Luigi IX, fu complicata e il discendente più diretto fu riconosciuto Enrico III di Navarra che, divenendo re di Francia, assunse il nome di Enrico IV. Egli fu il primo re francese della famiglia Borbone.



Enrico era ugonotto (cioè calvinista) e, per poter salire al trono di Francia, dovette convertirsi al cattolicesimo. Era la condizione indispensabile per diventare re di Francia e sembra che in quell'occasione abbia pronunciato la famosa frase: "Parigi val ben una Messa". La sua conversione al cattolicesimo fu solennemente celebrata il 25 luglio 1593 nella Basilica di Saint-Denis. Nella delegazione che ricevette l'atto di conversione c'era anche il cardinal Del Monte e a Roma – proprio nella chiesa di San Luigi dei Francesi – vennero fatti grandi festeggiamenti per la conversione di Enrico III di Navarra, ugonotto, divenuto Enrico IV di Francia, cattolico.

È quindi molto probabile che il personaggio con la barba alluda, per i contemporanei che lo conoscevano, a un altro famoso convertito: potrebbe essere lui Matteo, raffigurato con la fisionomia di Enrico IV, ma potrebbe essere Matteo anche quell'altro giovane che si trova agli antipodi rispetto a Gesù. Nel quadro non è fissata ancora la risposta, il pittore rappresenta il momento iniziale della chiamata. Matteo è chiuso nel suo interesse economico e non ha ancora risposto. Potremmo notare che la linea della luce arriva proprio sul capo del giovane all'estrema sinistra segnalato dall'indice di quell'altro personaggio che riprende l'indice di Pietro; si crea in tal modo una specie di freccia ideale che lo identifica. Sembra che tutto converga su di lui. Lui però non si è ancora accorto di niente e noi stiamo contemplando l'istantanea precedente alla sua risposta; deve ancora alzare la testa, deve ancora essere illuminato, ma sappiamo che fra un attimo alzerà la testa e guarderà colui che lo ha creato, il nuovo Adamo che sta creando in lui un cuore nuovo.

“Miserando atque eligendo”

San Beda il Venerabile, nelle sue «Omellerie», commenta questo passo dell'evangelista e il suo testo è proposto nel breviario proprio il giorno della festa di san Matteo, il 21 settembre. Dice così:

“Vide non tanto con lo sguardo degli occhi del corpo, quanto con quello della bontà interiore. Vide un pubblicano e, siccome **lo guardò con sentimento di amore e lo scelse** [in latino: “*miserando atque eligendo*”, letteralmente “avendo misericordia ed eleggendo], gli disse: «Seguimi». Gli disse «Seguimi», cioè imitami. Seguimi non tanto con il movimento dei piedi, quanto con la pratica della vita. Infatti «chi dice di dimorare in Cristo, deve comportarsi come lui si è comportato». «Ed egli si alzò, prosegue, e lo seguì». Non c'è da meravigliarsi che un pubblicano alla prima parola del Signore, che lo invitava, abbia abbandonato i guadagni della terra che gli stavano a cuore e, lasciate le ricchezze, abbia accettato di seguire colui che vedeva non avere ricchezza alcuna. Infatti lo stesso Signore che lo chiamò esternamente con la parola, lo istruì all'interno con un'invisibile spinta a seguirlo. Infuse nella sua mente la luce della grazia spirituale con cui potesse comprendere come colui che sulla terra lo strappava alle cose temporali era capace di dargli in cielo tesori incorruttibili (Om. 21; CCL 122, 149-151).

Il giovane Jorge Bergoglio – e qui siamo ai nostri giorni – fu colpito da questo testo ed egli stesso racconta che, leggendo questa pagina del venerabile Beda, un 21 settembre, maturò la propria decisione di farsi religioso e di entrare nella Compagnia di Gesù, i gesuiti. Quando divenne vescovo prese come motto episcopale “*Miserando atque eligendo*” ed è la frase che è scritta sotto lo stemma pontificio di papa Francesco: in quella frase – *miserando atque eligendo* – c'è in sintesi la storia di Matteo, la vicenda di una persona ricreata dalla misericordia di Dio. Il Signore Gesù che sceglie il peccatore pubblicano lo guarisce interiormente e con la sua misericordia lo cura in profondità rendendolo capace di lasciare le ricchezze terrene per seguire colui che promette il regno dei cieli.



La pala d'altare con l'evangelista Matteo

Lo scultore fiammingo Codaert non fece la statua prevista per il centro dell'altare nella cappella Contarelli. Così nel 1602 la stessa Fabbrica di san Pietro diede l'incarico a Caravaggio di fare anche la pala centrale sopra l'altare. Evidentemente – nonostante il freddo apprezzamento dell'Accademia di san Luca – sia alla gente, sia alla Fabbrica di san Pietro, le due opere laterali piacquero per cui gli commissionarono il quadro principale in cui il pittore doveva rappresentare san Matteo nel pieno della sua vita da evangelista, affiancato dall'angelo che simbolicamente lo rappresenta.

Questo è un classico: sempre l'evangelista Matteo è vicino a un angelo. La posizione dell'angelo nell'opera di Caravaggio è però naturalmente originale: sembra infatti che con le dita stia contando qualcosa. L'angelo infatti compie un gesto molto familiare: con le dita sta contando. Che cosa conta? Probabilmente il gesto vuole indicare le 42 generazioni che precedono la nascita di Cristo, dal momento che il Vangelo secondo Matteo comincia proprio con il “Libro della genesi di Gesù Cristo”, cioè un elenco di quarantadue nomi di antenati di Cristo organizzati in tre gruppi di quattordici (14 + 14 + 14). L'angelo che sembra dettare il testo all'evangelista tiene quindi il conto con le dita dei nomi che via via pronuncia.

C'era stata una prima versione di questo quadro che fu però sostituita. Baglione e Bellori dicono: “Perché non piacque, fu rifiutato, perché era grezzo e volgare”. Recentemente Luigi Spezzaferro ha recuperato un'altra versione dei fatti: la prima era solo un pala provvisoria, abbozzata in attesa di quella definitiva. Quel quadro fu comperato e rivenduto, arrivò a Berlino dove fu distrutto nei bombardamenti del 1945; lo conosciamo grazie a una vecchia foto in bianco e nero. In quel



caso Matteo aveva la stessa posizione che il Peterzano – maestro del giovane Caravaggio a Milano – aveva dato al suo Matteo nella Certosa di Garegnano. In quegli anni Michelangelo era un ragazzo che porgeva i pennelli al suo insegnante; probabilmente lo vide dipingere quel Matteo, se lo fissò nella memoria e lo riprodusse tale e quale per un quadro provvisorio, in attesa di quello definitivo.

In questo dipinto Caravaggio vuole raffigurare l'ispirazione dell'evangelista

Matteo mentre sta scrivendo, ma lo presenta inginocchiato su uno sgabello che sta uscendo dal quadro e rischia di cadere. Un piede dello sgabello è fuori della base, è inclinato verso di noi e i piedi dell'evangelista sono di nuovo in bella mostra: è in una posizione alquanto scomoda per scrivere. È però una scena quotidiana: quello è lo sgabello dello studio di Caravaggio ed è proprio la realtà di ogni giorno con gli oggetti di un'osteria romana, che serve per rappresentare l'eterno. È quello che il pittore vuole comunicarci: una realtà abituale che può sembrare banale; arriva la luce divina che è la grazia di Cristo: può cambiare la vita, può correggere, può creare una situazione nuova. È la misericordia di Dio che entra in una situazione normalissima e quotidiana, eppure irrompe come la luce dell'eternità e rende divina la realtà.

3. La Madonna dei Pellegrini e dei Palafrenieri

Buona sera a tutti e benvenuti! Diamo inizio al nostro terzo appuntamento sul vangelo secondo Caravaggio. Ci raccogliamo nel nostro ambiente di preghiera, che è la chiesa, per contemplare opere che sono state pensate proprio per la chiesa, cioè per aiutare i fedeli nella preghiera e nella contemplazione del mistero di Dio.

Nell'incontro precedente abbiamo dedicato tutta l'attenzione alla chiamata di Matteo, un pubblicano peccatore che risponde alla voce creatrice di Gesù che ha creato in lui un cuore nuovo e lo ha reso capace di seguirlo con la vita. Ci siamo soffermati su un dettaglio non da poco: non è così facile individuare il personaggio Matteo essendo raffigurate insieme cinque persone. Il fatto di dover riflettere per identificare chi sia il pubblicano è un modo con cui l'artista attira la nostra attenzione e ci fa entrare nella sua opera.

Michelangelo Merisi era un uomo intelligente e provocatore. Aveva un carattere abbastanza irruento, anche violento, perdeva facilmente la pazienza, si adirava e reagiva con forza: questo gli ha creato molti problemi, una serie di difficoltà pratiche. Non era tuttavia un uomo così sregolato come si pensa, non era un folle, né un criminale: era un uomo dalla buona formazione culturale e dall'intelligenza pronta, perché dietro alle sue composizioni – più che l'abilità della mano che muove il pennello – c'è l'intelligenza che crea le figure, dà forma agli insiemi e alle relazioni delle persone.

Quando Caravaggio realizzò i dipinti laterali per la Cappella Contarelli uscì allo scoperto per la prima volta e si fece conoscere dal grande pubblico: venne apprezzato notevolmente e molti personaggi importanti desiderarono avere un quadro di Michelangelo Merisi.

La cappella Cerasi in Santa Maria del popolo

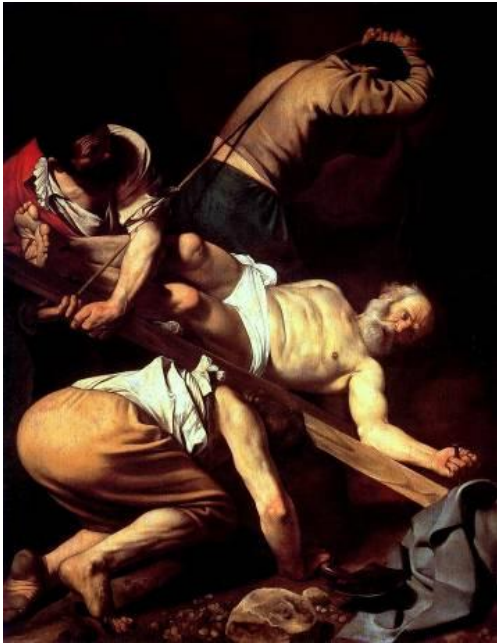
Vicino alla chiesa di San Luigi dei Francesi c'è la chiesa di Santa Maria del Popolo, fatta costruire dal nostro papa savonese Sisto IV. In quella chiesa il cardinale Tiberio Cerasi, che era l'amministratore delle finanze pontificie, si era fatto costruire una cappella: era proprio una delle principali, la prima a sinistra rispetto all'altar maggiore. Nello stesso anno 1600, appena inaugurata la cappella Contarelli, il cardinal Cerasi commissionò a Caravaggio le due tele laterali per la sua cappella. La pala centrale fu affidata ad Annibale Carracci di poco più vecchio di Caravaggio e amico del nostro pittore; lavorarono insieme in accordo artistico.

Quella che si vede meglio dalla chiesa è il quadro del Carracci, mentre i due laterali del Caravaggio restano visibili con difficoltà e bisogna andare proprio dentro la Cappella per vederli. Lavorò prima Annibale Carracci e realizzò nel 1601 una grande pala (cm 245 x 155)



dedicata alla *Assunzione di Maria*. Quella cappella era in precedenza dedicata ai santi Pietro e Paolo, bisognava quindi conservarne il ricordo e perciò il cardinal Cerasi volle che fossero i protagonisti delle scene laterali.

Ai piedi dell'Assunta il Carracci pose in primo piano Pietro alla nostra sinistra, e Paolo alla destra. Il gesto che compie la Beata Vergine Maria nel momento dello slancio verso il cielo è la solenne apertura della braccia, come segno di tensione verso il Cielo.



Un gesto molto simile a quello che compie anche la bella statua di Maria posta sull'altar maggiore di Sant'Ambrogio in Varazze, opera dello Schiaffino e datata al 1740: è l'immagine della umanità portata alla gloria di Dio, rappresenta la natura umana redenta ed elevata alla piena comunione con Dio.

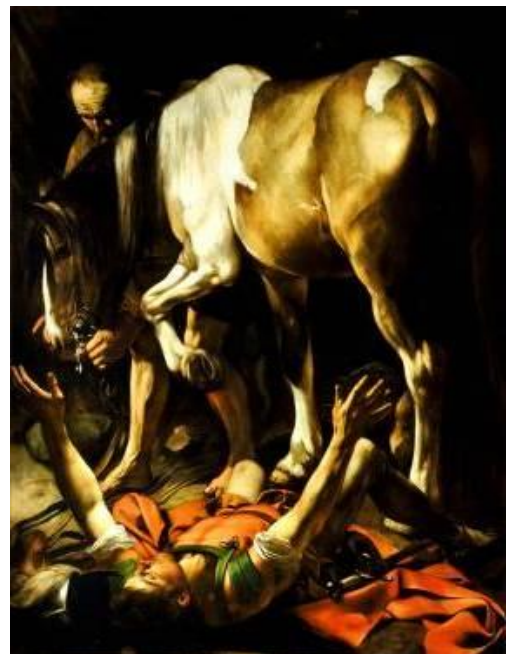
Caravaggio lavorò dopo che Carracci aveva già esposto la sua tela e quindi le sue due opere laterali riprendono, nell'atteggiamento dei due apostoli, il gesto fondamentale di Maria. Sulla parete sinistra è raffigurata la crocifissione di san Pietro e nell'altra la conversione di san Paolo. Per motivi diversi i due apostoli sono rappresentati con le mani aperte e le braccia allargate. La scena ripete in modo simmetrico il gesto di Maria, ma con una differenza notevole perché – mentre Maria distende le braccia nel momento della gloria – Pietro allarga le braccia nel momento doloroso della morte e Paolo le estende nella

situazione critica della sua conversione.

La *Crocifissione di san Pietro*, terminata nel 1602 (cm 230 x 175), è un capolavoro in cui, ancora una volta, quella formula che ho preso come motivo accompagnatore delle nostre riflessioni si adatta perfettamente: l'eterno nel quotidiano. L'evento evocato è grandioso: il martirio del capo degli apostoli è quello che consacra il colle Vaticano facendolo diventare il centro della cristianità. È in forza di quella morte che il Vaticano diventa importante, eppure è rappresentata come una scena quotidiana. Gli uomini che stanno alzando faticosamente la croce sembrano operai, non hanno l'atteggiamento degli aguzzini torturatori, ma piuttosto dei manovali che stanno faticando. In primo piano abbiamo dei piedi scalzi e sporchi, nonché il sedere di quest'uomo che ha la testa sotto la croce e fatica per alzarla. Anche l'apostolo Pietro è vicino agli spettatori proprio con i suoi piedi; emergono cioè quelle parti del corpo che non sono in genere esposte né considerate dignitose. Pietro, mentre sta soffrendo sulla croce, volge lo sguardo verso il quadro che rappresenta l'Assunzione di Maria, cioè guarda verso la gloria che anche lui attende: è l'eterno che entra nella vita e nel dolore quotidiano.

Queste due tele dobbiamo infatti considerarle nel contesto concreto architettonico in cui sono poste. In precedenza Caravaggio aveva realizzato due tavole con analoghi soggetti, ma furono rifiutate e il pittore stesso capì che non andavano bene perché le aveva pensate fuori dal contesto. Le rifece tutte e due tenendo conto della pala principale e creò quindi un legame fortissimo che non è storico, ma teologico.

Sulla parete opposta, realizzata nello stesso anno, c'è il quadro della *Conversione di San Paolo* (cm 230 x 175) con un altro uomo che allarga le braccia. Anche qui c'è una figura dominante che mostra allo spettatore il posteriore: è il cavallo, mentre Paolo, caduto a terra, ha le braccia aperte, distese. È un ideale abbraccio al Signore: questo abbattimento infatti lo innalza ed è l'inizio della sua gloria. Pietro e Paolo sono mostrati in posizione speculare e nell'insieme evocano una sintesi meravigliosa della gloria umana, che passa attraverso l'abbassamento, attraverso l'autentica conversione e la fedeltà fino alla croce.



Un quadro per la cappella del marchese Cavalletti

L'opera realizzata nella cappella Cerasi contribuì a far crescere la fama e la stima di Caravaggio che visse quegli anni come autentico momento di gloria. L'altra grande opera che gli viene commissionata – e su cui adesso ci soffermiamo – è la *Madonna dei pellegrini* realizzata per la chiesa di Sant'Agostino, curia generalizia dell'Ordine Agostiniano.

Non furono però i frati a commissionare l'opera, bensì il marchese Ermete Cavalletti che morì il 21 luglio 1602. Due giorni prima aveva fatto testamento lasciando come volontà che i suoi eredi acquistassero una cappella all'interno della chiesa di Sant'Agostino e la facessero decorare con una immagine che gli stava particolarmente a cuore: la Beatissima Maria di Loreto. Il marchese Ermete Cavalletti operava nella Curia romana e, sebbene nobile, era alle dipendenze del cardinal Tiberio Cerasi; è quindi molto probabile che abbia lasciato detto alla moglie, Orinzia de' Rossi, di chiamare il Caravaggio per l'opera che gli stava a cuore.

Questo marchese era un uomo impegnato nella carità, era membro della Confraternita della Trinità dei Pellegrini – una realtà religiosa nata a Roma per iniziativa di san Filippo Neri – che aveva come scopo quello di aiutare i pellegrini che venivano in visita alla città santa di Roma. Il 1600 era stato l'anno del grande giubileo e quindi di ospiti ne erano venuti davvero tanti e il marchese aveva lavorato intensamente per favore l'accoglienza. All'inizio di quell'anno 1602 era stato lui stesso pellegrino ed era andato a piedi al santuario di Loreto, uno dei principali santuari mariani d'Italia, in quel tempo uno dei più famosi e visitati. Questo nobiluomo aveva pertanto conservato un particolare ricordo di quella esperienza e volle che nella sua cappella funeraria ci fosse l'immagine della Beatissima Maria di Loreto.



Il Caravaggio realizzò quindi una delle sue opere migliori, inserita in un ambiente architettonico che non esalta tanto l'opera – forse risalterebbe meglio su una grande parete spoglia – ma si inserisce in un contesto di affreschi e di decorazioni di tipo barocco.

Abbiamo una notizia del biografo Giovanni Baglione che sappiamo essere un pittore contemporaneo di Caravaggio, ma non amico, anzi abbastanza polemico nei suoi confronti: nella sua biografia lascia emergere l'invidia che ha covato contro questo collega geniale. Scrive Giovanni Baglione: “Fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi e l'altra con una cuffia sdrucita e sudicia; e per queste leggerezze in riguardo delle parti, che una gran pittura haver dee, da popolani ne fu fatto *estremo schiamazzo*”.

Quest'ultima espressione è diventata un luogo comune utilizzata dai critici d'arte e – quasi che la notizia fosse oro colato – si è parlato di un quadro scandalo a causa dell'estremo schiamazzo fatto come reazione per quest'opera. In realtà non ci fu nessuna opposizione, anzi l'opera piacque moltissimo e determinò veramente un successo di Caravaggio.

Non abbiamo la possibilità di datare in modo preciso l'opera, sicuramente deve essere posteriore al testamento del marchese Cavalletti e sappiamo che nel 1605 era finita e collocata, quindi è stata realizzata in quel giro di anni fra il 1602 e il 1605.

Una “Beatissima Maria di Loreto”

Il quadro è decisamente originale nella sua impostazione perché il committente aveva chiesto una Beatissima Maria di Loreto mentre in questo dipinto di Caravaggio non si capisce affatto che sia proprio la Madonna di Loreto, tanto è vero che la si chiama abitualmente Madonna dei Pellegrini. Certamente il pittore si è informato sul committente, i parenti devono avergli raccontato dei suoi atteggiamenti, delle sue scelte, del suo impegno come ospite dei pellegrini e della sua peregrinazione; in base a tutto questo Caravaggio ha dato all'insieme una impostazione geniale.



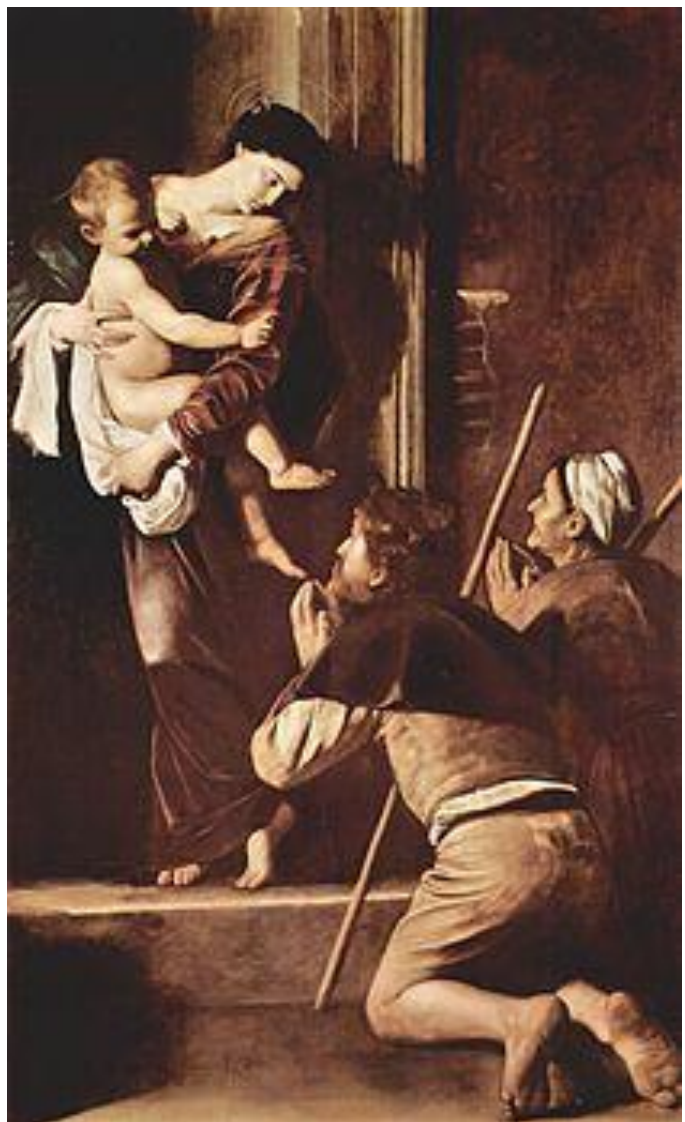
Una raffigurazione classica della Madonna di Loreto è opera di Annibale Carracci che lavora contemporaneamente a Caravaggio, ha più o meno la stessa età, vive nello stesso ambiente, adopera gli stessi colori e gli stessi pennelli, ma realizza un'opera del tutto diversa. Carracci segue la linea del manierismo e nel 1605 dipinge questo quadro, che si trova nella chiesa di sant'Onofrio al Gianicolo, raffigurando in modo tradizionale la Beata Vergine Maria, seduta su una nuvola, che poggia sulla casa trasportata in volo dagli angeli da Nazaret alla costa adriatica d'Italia. Questa del Carracci è una Madonna di Loreto, lo capiscono tutti. Quella di Caravaggio invece è una versione geniale perché non ha voluto rappresentare la leggenda, non ha voluto creare lo spazio sacro aereo lontano dalla realtà, ma ha mostrato l'umanità concreta dei pellegrini che, arrivati davanti alla casa di Maria, incontrano la persona stessa. Non interessa tanto all'autore la casa, quanto la padrona di casa. Se l'idea della casa di Nazaret trasportata in qualche modo probabilmente dai crociati da una famiglia De' Angelis e ricostruita come una casetta popolare vuole richiamare la vita nascosta di Gesù e di Maria, l'opera di Caravaggio ottiene proprio questo risultato: mostrare la vita dell'umanità nella semplicità quotidiana.

La Madonna dei Pellegrini

Il quadro ha delle dimensioni notevoli: è alto cm 260 e largo cm 150. È interamente dominato dalla figure umane e non c'è spazio per l'ambiente. Come abbiamo già visto per il riposo durante la fuga in Egitto, anche in questo caso la scena è quasi onirica: evoca un sogno o una visione, non è una scena di realtà; non si può fare una fotografia di questo genere, perché l'insieme è frutto di fantasia. Eppure c'è l'impegno di portare l'eterno nel quotidiano.

I due personaggi raffigurati come pellegrini sono il marchese Ermete Cavalletti e la sua signora madre: sono i due signori committenti già defunti entrambi e quindi non hanno potuto vedersi. Non sappiamo se la moglie e gli altri eredi siano stati soddisfatti di come il signor marchese è stato raffigurato, ma è importante pensare alla scelta di questa raffigurazione perché i marchesi dipinti in questo quadro sono due poveri pellegrini, uno con i piedi fangosi e l'altra con la cuffia sdrucita e sudicia.

Baglione non capisce le scelte di Caravaggio e ne parla con disprezzo; invece noi, più in sintonia con il pensiero di Caravaggio, vi riconosciamo una geniale intuizione teologica.



Quei due personaggi sono madre e figlio, sono due poveri pellegrini sono come noi: quei piedi sporchi in primo piano sono un elemento simbolico importantissimo. Il marchese è scalzo, ha fatto il pellegrinaggio a piedi e l'ultimo tratto, come era consuetudine per le persone devote, lo ha fatto anche a piedi nudi, proprio come gesto di penitenza: inevitabilmente i piedi nella terra si sporcano. Quei piedi sporchi di terra sono l'immagine dell'umanità, della nostra povera umanità, della nostra fatica.

Questi due personaggi – madre e figlio, adulto lui, anziana lei – sono arrivati, sono alla sera della loro vita e sono inginocchiati davanti a una soglia. È molto importante quella soglia, quella grande pietra di base: è la soglia della casa, ma indica un "oltre". Quei due personaggi sono inginocchiati, si reggono con il bastone, hanno le mani giunte e guardano la Signora che è venuta loro incontro. Sono il simbolo eloquente della povera umanità.

Tutti noi siamo pellegrini

Tratto dal Libro delle Cronache, il cantico con cui Davide ringrazia il Signore ci offre una splendida immagine biblica che commenta questo quadro:

Noi siamo stranieri davanti a te e *pellegrini* come tutti i nostri padri (1Cr 29,15).

Siamo noi quei pellegrini del quadro, è l'umanità raffigurata nella sua stanchezza e nella sua fatica che arriva a piedi nudi, con i piedi stanchi e sporchi, in ginocchio, davanti alla porta di casa. È sera nel contesto del quadro e i pellegrini a sera arrivano a casa. La casa a cui giungono non è vuota: i due sono accolti come i nostri padri. È il ricordo di tutti coloro che ci hanno preceduto, pellegrini come noi e noi pellegrini come loro.

La Lettera agli Ebrei, dopo avere fatto una carrellata sui santi dell'Antico Testamento dice:

Nella fede morirono tutti costoro, senza avere ottenuto i beni promessi, ma li videro e li salutarono solo da lontano, dichiarando di essere stranieri e *pellegrini* sulla terra (Eb 11,13).

Abramo, Isacco, Giacobbe, Mosè e gli altri pellegrini sulla terra – depositari delle promesse e tuttavia in cammino – non sono persone che si sentono a casa, ma vanno verso casa, cioè verso la meta che Dio ha loro promesso. La casa autentica, a cui i due marchesi (madre e figlio) sono diretti, è quella dove c'è un'altra Madre e un altro Figlio: è il cammino del cristiano che viene evocato nel quadro di Caravaggio.

Siamo tutti in cammino, ma ci sono tanti modi di camminare:

- il *turista* organizza tutto e progetta per vedere quello che gli interessa e divertirsi: viaggia per il proprio piacere;
- il *pendolare* è stanco di viaggiare, fa sempre la stessa strada avanti e indietro e non guarda più nulla perché è annoiato dal movimento stesso;
- il *girovago* non sa dove andare, gira a vuoto, un po' di qua, un po' di là, si muove senza una meta a cui tendere;
- il *pellegrino*, invece, è il modello del cammino cristiano perché ha una meta e tende a quell'obiettivo con i mezzi poveri della propria esperienza umana.

Alla sera della vita quei due poveri pellegrini – che siamo noi – arrivano a casa e incontrano la Madre e il Figlio: ecco l'icona della promessa realizzata.

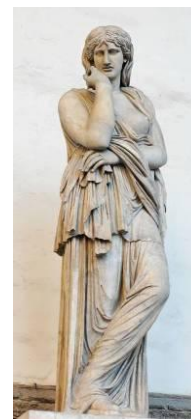
La Madre e il Figlio

La Signora che compare sulla soglia di casa per accogliere i pellegrini è raffigurata in un atteggiamento molto semplice mentre sta reggendo il bambino che già abbastanza cresciuto; sembra quasi che le stia scappando, mostra infatti di faticare a reggerlo con la mano. Il bambino quasi vorrebbe staccarsi dalla madre per volgersi verso i due ospiti, con il gesto del braccio e il volto verso di loro li indica, quasi ad accoglierli con affetto.

Quella soglia importante, che abbiamo già notato come base, è accompagnata da degli stipiti: si trovano identici in una via di Campo Marzio – proprio vicino alla chiesa di sant'Agostino – e certamente Caravaggio ha inteso riprodurre lo stipite di una casa visibile nel quartiere dove abitava: un'altra nota di tipica quotidianità. Il muro a fianco è sbrecciato e si

vedono i mattoni: è un modo per far notare l'imperfezione, il limite della nostra realtà ed è anche una trovata geniale per mostrare i mattoni di cui è fatta la santa casa di Loreto. L'edificio sacro, ricostruito nel santuario lauretano, ha infatti una struttura a mattoni piccoli, esattamente come quelli che si vedono nel quadro, essendo caduto un po' di intonaco. È una immagine di ferialità limitata, eppure è l'incontro decisivo con le persone care a cui il cammino tende.

La posizione di Maria è abbastanza ricercata, ha una gamba accavallata sull'altra e i piedi toccano terra solo con la punta delle dita. Gli esperti vi riconoscono un modello classico: la statua di epoca romana, scoperta in epoca rinascimentale, della principessa Thusnelda di cui parla lo storico latino Tacito. Questa statua si conserva nella loggia dei Lanzi a Firenze e fu oggetto di studi da parte di molti pittori rinascimentali. È quindi frutto di uno studio che Caravaggio ha sicuramente fatto. La Madre di Dio è rappresentata in quella posizione – sebbene sia una citazione classica – per farla comprendere come appena scesa dal cielo sulla terra. Non indica una realtà quotidiana, esprime piuttosto una dimensione straordinaria, fuori dall'ordinario, eppure comunissima, tanto è vero che molti contemporanei vi hanno visto una persona reale: si chiamava Maddalena Antonietti – nota come “la Lena” – ed è la stessa donna che fa da modello per la Madonna dei Palafrenieri. Essendo probabilmente una cortigiana, a giudizio dei numerosi critici del Caravaggio non doveva essere il modello ideale per rappresentare una Madonna! In questa figura sacra il pittore ha dunque racchiuso una principessa del passato e una cortigiana del presente; nel quadro è però la Madre di Dio, è la madre di quel bambino che si sta divincolando ed è lì per rappresentare l'incontro, la meta e il porto dei pellegrini che arrivano finalmente a casa e trovano riposo. È un'ottima immagine – seppur originale – della Madonna di Loreto.



“Dai popolani fu fatto estremo schiamazzo”. Se leggiamo con attenzione queste parole possiamo comprendere che furono “i popolani”, cioè la plebe delle borgate romane, a brontolare perché probabilmente si sono sentiti in qualche modo urtati e provocati dal vedere i propri stracci raffigurati nel quadro; non schiamazzarono gli intenditori di arte, né gli ecclesiastici, tanto è vero la pala è ancora oggi, fortunatamente, nella chiesa di sant'Agostino.

Apro una parentesi e vi racconto un aneddoto personale legato a questa chiesa e a questo quadro. Qualche anno fa – era una domenica sera e tornavo da un convegno biblico – passando in piazza sant'Agostino, ho visto la chiesa aperta e ho deciso subito di fare una tappa: ho salito la lunga scalinata e sono entrato per contemplare quest'opera. C'era la messa in corso e ho cercato di non disturbare. Mentre però gli occhi guardavano questa meraviglia del Caravaggio le orecchie sentivano le sciocchezze immense che un predicatore stava dicendo. Mi sono distratto dalla contemplazione e mi sono messo ad ascoltare, per vedere dove l'oratore sarebbe andato a parare. Mentre guardo verso l'altare noto che nelle panche più avanti c'è una signora impegnata a scrivere. Penso fra me: “Questa prende appunti, ma non è possibile!”. Mi avvicino e vedo con meraviglia che non prendeva appunti, faceva le parole crociate! L'ho vista con i miei occhi ed è una delle esperienze più importanti che abbia fatto sulla tragica situazione delle prediche. Si vede che questa signora conosceva il predicatore e quindi si portava qualcosa da fare; ritenendo inutile ascoltare, cercava di impiegare meglio il tempo...

Ebbene in quella chiesa oggi – con predicatori del genere, con donne che fanno le parole crociate durante la messa – c'è ancora questa pala d'altare per raffigurare poveri pellegrini come noi. Sulla soglia di casa Madre e Figlio incontrano un'altra coppia di madre e figlio che arrivano finalmente a casa. Nelle litanie lauretane, cioè proprie del santuario di Loreto, Maria è invocata anche “*Ianua coeli*”, cioè “Porta del cielo”: è lei in persona la porta del cielo, colei che accoglie e fa entrare l'umanità in cielo. Caravaggio evoca provocatoriamente il cielo in modo molto terreno, non per sminuirlo, ma per dire che l'umanità viene sublimata e redenta.

Una pala d'altare per la confraternita dei palafrenieri

Un'altra commissione importantissima arrivò in quegli stessi anni e proprio per la Basilica di san Pietro in Vaticano: era il momento vertice della gloria umana di Caravaggio. Furono i membri dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri a cercare Michelangelo Merisi per affidargli un'opera per il loro altare nella nuova Basilica di san Pietro.

Il palafreno è termine arcaico per indicare un cavallo da parata, quindi i palafrenieri sono coloro che guidano tali cavalli da parata: di fatto erano dei gentiluomini della corte pontificia. Quando si smise di usare i cavalli per gli spostamenti del papa, divennero i portatori della sedia gestatoria e ora che non si usa più nemmeno la sedia restano come gentiluomini vestiti di nero, con un grande collare, che continuano ancora oggi a presenziare alle grandi celebrazioni pontificie in san Pietro. I palafrenieri dunque sono questi gentiluomini della corte che volevano avere anche nella nuova Basilica di san Pietro un altare di loro proprietà, dedicato a sant'Anna. Commissionarono perciò quest'opera al Caravaggio.

I registri di quella confraternita sono molto precisi e conservati integralmente per cui abbiamo preziose informazioni su quest'opera, come il contratto con cui impegnano Caravaggio a produrre questa tela e il compenso che fu fissato in 75 scudi (pochissimo!). La valutazione normale di una tela di pittore, anche mediocre, si aggirava intorno ai 200 scudi, quindi gli propongono un magro compenso. Il pittore però accetta, nonostante tutto, perché ritiene un onore dipingere una pala d'altare per la Basilica Vaticana.

Quando terminò l'opera e la consegnò, Caravaggio scrisse una ricevuta conservata nei registri di questa confraternita vaticana; questo è uno dei rarissimi casi, se non l'unico, in cui abbiamo un documento autografo dell'artista. Scrive il pittore:

“Io Michel'Ang.o da Caravaggio son contento e satisfatto del quadro chio ho dipinto alla Compagnia di S.ta Anna, in fede o scritto e sottoscritto questa il dì 8 aprile 1606”

Gli errori di grammatica sono suoi: *chio* tutto attaccato; la prima persona del verbo avere una volta con l'*h* (*ho dipinto*) e una volta senza *h* (*o scritto*); *o* è la lingua che si sta ancora evolvendo o è lui che non è ferratissimo in grammatica, Senza nessun intento letterario scrive un documento banale per dire che è stato pagato e gli va bene così.

Realizzò dunque, nel giro di pochissimo tempo, una grande pala d'altare, ancora più grande della Madonna dei pellegrini: la *Madonna dei Palafrenieri o del serpe* è un quadro di grandi dimensioni, (cm 292 x 211) realizzato certamente nei primi mesi del 1606, come attesta la ricevuta.

Questa tela però oggi non si trova in san Pietro, bensì nella Galleria Borghese. Nella Basilica Vaticana ci rimase infatti poco: fu consegnata l'8 aprile 1606 e subito collocata sopra l'altare a cui era destinata, ma la confraternita annota che il 16 aprile dello stesso anno la pala di Sant'Anna fu portata via, registrando anche il pagamento di pochi baiocchi dati ai facchini per il trasporto. L'opera dunque venne spostata nella chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri che si può facilmente vedere passando lungo via di Porta Angelica per andare al colonnato del Bernini: si trova a ridosso dei cancelli che danno accesso alla Città del Vaticano, ingresso abituale per coloro che vi abitano.

Perché questa pala fu subito tolta? Il solito Giovanni Baglione, con una soddisfazione che nasconde l'invidia, afferma: “Fu levata d'ordine de' Signori Cardinali dela fabrica”. I cardinali cioè l'avrebbero fatta togliere perché non meritava di stare in quel luogo così degno. Anche l'altro antico biografo che offre moltissime informazioni sulla vita e l'opera di Caravaggio – Giovan Pietro Bellori – non è favorevole al Nostro, lo considera un eccentrico, uno che non rappresenta bene le cose sacre. A proposito di questo quadro non documenta un fatto, ma si immagina una spiegazione: “Fu tolto perché ritratto in esso *vilmente* la Vergine con Giesù fanciullo ignudo”. Lascia intendere che la nudità del bambino era disdicevole e l'insieme era rappresentato in modo vile: questo sarebbe il motivo della rimozione.

In realtà questi due biografi non hanno ragione e gli studiosi moderni, ricostruendo alcuni passaggi, hanno potuto fare chiarezza sulla questione. Dietro alla vicenda c'era la mano del cardinale Scipione Borghese (1577-1633), nipote del papa regnante, Paolo V, Camillo Borghese, fratello di Ortensia, madre di Scipione, il quale, quando divenne papa, adottò il nipote (che si chiamava Caffarelli) e gli diede anche il suo cognome. Lo fece cardinale nel 1605 prima che diventasse diacono, prete e vescovo. È stato uno dei più importanti mecenati del primo Seicento e un appassionato collezionista di gusto eclettico che ha raccolto nel suo palazzo un'enorme quantità di opere d'arte. Fu lui a vietare che dentro la nuova Basilica qualcuno potesse avere un qualsiasi oggetto di proprietà, come era diventata prassi nel Medioevo. I palafrenieri persero perciò il diritto a un proprio altare in San Pietro, fecero quindi spostare il quadro nella loro chiesa dedicata a Sant'Anna fuori della Basilica.

La Madonna del serpente

Che cosa rappresenta il quadro? In base ai committenti la figura prevalente dovrebbe essere Sant'Anna, ma inevitabilmente raffigurare la madre di Maria, cioè la nonna di Gesù, vuol dire richiamare tutta la famiglia: infatti nei quadri che rappresentano Sant'Anna compare abitualmente anche la Beata Vergine Maria e il Figlio Gesù.

Caravaggio – secondo il suo schema pittorico e, oserei dire, teologico – realizza un quadro originale. Avvolge le tre figure nella oscurità: la luce entra dall'alto sulla sinistra e piove illuminando i volti e soprattutto il bambino.

Anna, staccata da Maria, è raffigurata come una donna anziana. I malevoli l'hanno definita una urlona ciocciara, cioè un'anziana popolana con tutte le caratteristiche dell'invecchiamento. Impietosamente sono rappresentate le sue rughe e, se si ha la possibilità di vedere da vicino il quadro nei particolari, si può notare come sia raffigurata brutta. L'anziana sta guardando con dolcezza la figlia e il nipote: ha le mani giunte, mani nodose,



segnate dalla fatica e dall'età, ma mani che pregano e guardano Maria che sta sorreggendo il bambino. Gesù è già grandicello, ma la madre deve reggerlo, forse perché il suo piede è altrimenti impegnato ed è in un appoggio instabile. Lei ha l'abito sollevato, la gonna è tipica dell'epoca del Caravaggio; non un abito antico, ma recente, quindi vuole richiamare una donna contemporanea ai primi che guardano questo quadro. La gonna, troppo ampia, è stata sollevata

dietro e quasi annodata per non sporcarla; la madre, forse un po' troppo scollata, sorregge il bambino che sta schiacciando un serpente.

Alcuni significativi confronti

Per valorizzare meglio le scelte di Caravaggio, confrontiamo quest'opera con altri quadri famosi dedicati allo stesso soggetto che quindi la tradizione offriva come modelli.



Uno dei più famosi è quello di Masaccio, realizzato nel 1424 e conservato agli Uffizi di Firenze. Ci troviamo di fronte a una scena trinitaria, una solenne Maestà: in essa l'anziana è la *meterza*, come la chiamano in toscano, cioè la nonna. È lei la signora che avvolge tutto in quanto immagine della grande madre che dà la benedizione alla figlia e al nipote, con un drappo regale sorretto da angeli. Nel confronto con l'opera di Caravaggio possiamo notare la differenza immensa nei colori e nell'impostazione: il soggetto è lo stesso, ma il risultato è completamente diverso da quello di Masaccio, dipinto due secoli prima.

Nel 1510 Leonardo realizzò un altro quadro del genere, conservato al Louvre di Parigi. Notiamo subito l'impostazione rinascimentale che ci porta nella natura e non in un contesto angelico. C'è la stessa stretta relazione fra Anna, Maria e Gesù, ma è una scena di campagna. Maria è seduta in grembo ad Anna e tiene il bambino che sta giocando con un agnello. È una immagine quieta e tranquilla, immersa in un paesaggio

meraviglioso di montagne idilliache: allude al tema del paradiso ritrovato e richiama la visione positiva dell'umanità attraverso una scena familiare estremamente dolce e serena

Nel quadro del Caravaggio invece c'è un dramma e una forte tensione: il bambino non sta giocando con un agnello, ma sta schiacciando la testa a un serpente. Qui interviene un elemento teologico e letterario importante. Sembra infatti che dietro alla scelta di mettere Anna separata, in un atteggiamento contemplativo, ci possa essere un riferimento a una terzina del Paradiso dantesco. Nel canto XXXII, mentre descrive la rosa dei beati, Beatrice indica anche la madre di Maria:

Di contr'a Pietro vedi seder **Anna**
tanto contenta di mirar sua figlia
che non move occhio per cantare osanna

(Par. XXXII, 133-135)

Dante dice poeticamente che sant'Anna non canta per non distrarsi essendo tutta concentrata a guardare sua figlia. Caravaggio blocca sulla tela proprio questa scena che sembra quotidiana, eppure l'artista vi sta rappresentando il mistero del combattimento contro il male; l'anziana Anna sta pregando, è una donna che contempla l'opera della salvezza, la realizzazione del progetto divino.

Chi schiaccia la testa del serpente?

Il progetto divino si realizza nello schiacciare il serpente. Notiamo la posizione dei due piedi sovrapposti: è il piede di Maria che preme sulla testa del serpente, ma è il piedino di Gesù che poggia sul piede di Maria e sembra che sia lui a fare la forza. Lei lo sorregge mentre lui, nella sua nudità tutt'altro che vile, sta facendo forza per schiacciare la testa del serpente.



Caravaggio dipinge così l'immagine teologica della vittoria dell'umanità contro il male: entrambe le figure, Madre e Figlio, partecipano alla sconfitta del serpente. Il riferimento è a un versetto importantissimo della Genesi, in cui Dio, dopo il peccato dell'uomo, dice al serpente:

Io porrò inimicizia fra te e la donna,
fra la tua stirpe e la sua stirpe (**seme**):
questa ti schiaccerà la testa
e tu le insidierai il calcagno (*Genesi 3,15*)

Questo versetto nella tradizione è chiamato *Proto-vangelo*, perché è la prima bella notizia, cioè l'annuncio della redenzione. Il pronome “questa” riprende il nome “stirpe” per dire che la stirpe della donna schiaccerà la testa del serpente. Il testo ebraico adopera il termine “seme” (tradotto in italiano con “stirpe”) per designare chi schiaccerà la testa del serpente. Se ci pensate, è un formula paradossale – il “seme” della donna – e si comprende il suo senso forte nella vicenda straordinaria di Maria che ha concepito senza seme umano. La sua condizione di vergine madre è il segno della vittoria, ma chi schiaccia la testa del serpente è il Figlio, cioè il seme della donna, la sua stirpe.

Il testo latino della Volgata introduceva però uno strano femminile:

Inimicitias ponam inter te et mulierem
et **semen** tuum et semen illius:
ipsa conteret caput tuum
et tu insidiaberis calcaneo eius.

Mentre adopera il sostantivo neutro “semen” (= seme), il soggetto che schiaccia la testa del serpente è espresso con un pronome femminile (“ipsa”), facendo riferimento esplicito alla donna; partendo da questa sfumatura della traduzione latina molti predicatori medioevali avevano insistito sul ruolo decisivo della donna. Ma il protestantesimo, tornato alle fonti bibliche, aveva fatto osservare correttamente che nel testo originale della Genesi il soggetto che schiaccia il capo del serpente è il seme, cioè il Figlio. Era quindi una questione delicata dal punto di vista biblico, teologico ed ecumenico.

La soluzione pittorica, unica a Roma, che Caravaggio propone, è decisamente azzeccata; sembra legata a una frase importante tratta dalla Bolla con cui papa Pio V istituiva – pochi anni prima, nel 1569 – il rosario come “Salterio della Beata Vergine Maria”. In un passaggio importante di quel testo il papa afferma:

“... gloriosae Virginis Mariae Almae Dei Genitricis, quae, **Germine suo**,
tortuosi serpentis caput obtrivit ...” (Pio V, *Bolla sul Rosario*, 1569)

«... la gloriosa Vergine Maria, Santa Madre di Dio che, tramite il suo germoglio (*Germine suo*)
cioè con il suo Figlio, schiacciò il capo del tortuoso serpente ... »

Questa è una esegesi corretta: “tramite il suo germoglio” è la traduzione fedele dell'ebraico, perché si rifà direttamente al “seme”. *Germine suo* è un ablativo, esprime il complemento di mezzo o strumento e si traduce: “per mezzo del suo germoglio”. Non la Madre da sola schiaccia il capo del serpente, ma attraverso il suo Seme, che è Cristo.

Molto interessante è nel testo pontificio l'uso di quello strano aggettivo “tortuoso”, per designare il serpente. Sembra proprio che Caravaggio abbia voluto rappresentare un serpente tortuoso. È infatti l'immagine del male, una raffigurazione simbolica della potenza del male che però viene vinto e superato: un male che ha tante vie diverse, non diritte, non semplici, non corrette, quindi tortuose, per arrivare al suo scopo.



Nelle spire del tortuoso serpente

L'immagine del piedino di Gesù che poggia sul piede di Maria per schiacciare la testa del serpente non è tuttavia un'idea nuova di Caravaggio: quando era un ragazzo di circa dodici anni l'ha vista a Milano, in una pala dipinta per la chiesa di San Fedele che oggi si trova a Busto Arsizio. È opera del pittore Ambrogio Figino, realizzata nel 1583: in questa pala Maria sorregge il bambino e insieme poggiano i piedi sul capo del serpente, nella stessa posizione che Caravaggio riproduce.

Il ragazzo vide quel quadro, se lo fissò nella memoria e, quando a suo tempo dovette rappresentare qualcosa del genere, mostrò l'eterno nel quotidiano; mostrò come in una famiglia, dove c'è la nonna, la mamma e il bambino, ci sia la possibilità di vincere il male. È proprio lì la situazione dolorosa della nostra esperienza umana: il male causa la rovina dell'umanità... e proprio in quei mesi Michelangelo Merisi si stava rovinando.

Aveva firmato la consegna del quadro l'8 aprile 1606. Il 28 maggio di quello stesso anno, in una rissa nella palestra della pallacorda in Campo Marzio, in una delle tante situazioni violente in cui si veniva spesso a trovare, ci scappò il morto: si chiamava Ranuccio Tomassoni e l'assassino era Caravaggio.

Il pittore dovette fuggire precipitosamente, abbandonò Roma e non vi tornò più. Venne condannato e fu emessa la sentenza capitale in contumacia. Il ministro di Giustizia era il cardinal Scipione Borghese e, per prima cosa, fece rimuovere il quadro di un assassino perché non stava bene nella chiesa di Sant'Anna. Il 16 giugno il cardinale fece portare il dipinto a Palazzo Borghese dove è possibile vederlo ancora oggi!

Proprio in quei mesi le spire del male avvolgevano il Caravaggio, eppure c'è la speranza di una vittoria: il male viene schiacciato. La Madonna dei palafrenieri ci invita, nonostante tutto, a sperare nella forza della salvezza, ad attendere con la preghiera e la collaborazione attiva che il progetto di Dio si compia anche per noi.



4. Quadri della Passione di Gesù

Buona sera a tutti, benvenuti al nostro quarto appuntamento dedicato al Vangelo secondo Caravaggio. I piedi sporchi dei pellegrini, in primo piano, ci riconducono alla nostra umanità segnata dal limite e dal peccato. Nell'incontro precedente ci siamo infatti soffermati sulla Madonna dei Pellegrini e abbiamo considerato la nostra condizione di viandanti verso la patria celeste. Per questo entriamo, in punta di piedi, adorando il Signore che con la sua passione ci ha redento. Abbiamo infatti ritrovato il motivo dell'eterno presente nel quotidiano attraverso i piedi puliti della beata Vergine Maria che sono il segno della redenzione realizzata, nonché i piedi uniti di Maria e di Gesù che schiacciano la testa del serpente, segno della vittoria sul male.



Questa sera contempliamo alcune opere di Caravaggio dedicate al dramma della passione. È il quotidiano dolore, la situazione tragica dell'umanità sofferente: tale dramma però redime l'umanità e Michelangelo Merisi si è raffigurato nella bellissima scena dell'arresto di Cristo.

Al margine destro del dipinto sembra, pur vedendo illuminata solo una parte del volto, che l'artista si stia alzando sulle punte dei piedi per poter vedere la scena e solleva con la mano destra una lanterna: tiene quella lanterna esattamente come teneva il pennello. La mano che raffigura la propria attività sembra una mano nell'atto di dipingere: sta realizzando proprio quel quadro, sta dipingendo con una lanterna in mano, sta facendo luce su un evento tragico e doloroso: l'arresto di Cristo.



Nel 1601 il nostro pittore cambiò residenza: lasciò Palazzo Madama dov'era ospite del cardinal Del Monte e si trasferì in casa di un altro cardinale, Girolamo Mattei. Il palazzo nobiliare che lo accolse in quegli anni è ancora presente a Roma fra via delle Botteghe Oscure e via Caetani. Ricordiamo queste due vie per motivi storici: in via Caetani fu ritrovato infatti il corpo di Aldo Moro (9 maggio 1978) proprio di fronte a Palazzo Mattei dove Caravaggio abitò per qualche tempo, ospite del cardinale e dei suoi due fratelli Ciriaco e Asdrubale Mattei ed è proprio per loro che realizzò l'opera intitolata *La cattura di Cristo*.

La cattura di Cristo

Il registro della famiglia Mattei annota che il dipinto fu pagato il 2 gennaio 1603, quindi il quadro è stato realizzato l'anno precedente: lo possiamo quindi datare certamente nel 1602. È annotato anche che è stato pagato 125 scudi, molto di più di quanto verrà pagato alcuni anni dopo il quadro dei Palafrenieri, molto più grande e destinato alla Basilica di san Pietro. Questo è invece un quadro da camera non molto grande (cm 133,5 x 169,5), un prodotto artistico non finalizzato alla venerazione pubblica, ma destinato a un ambiente privato. Probabilmente fu un regalo che il barone Ciriaco Mattei fece a suo fratello cardinal Girolamo. Attualmente si trova alla National Gallery of Ireland a Dublino.

Guardiamolo attentamente: racconta il momento drammatico della cattura di Cristo e fissa il bacio che l'amico dà a Gesù come segno di riconoscimento. È ambientato nel buio perché la scena è avvenuta nella notte, nell'orto del Getsemani. Gesù è decentrato, sul margine sinistro, fianco a fianco con Giuda: il pittore vuole riprodurre in primo piano i due volti che si incontrano, due volti di amici in forte tensione fra di loro.



Dietro alla testa di Gesù compare un profilo, lo riconosciamo perché ha i vestiti caratteristici dell'apostolo Giovanni e anche i tratti sono di un giovane; ritroveremo lo stesso modello e gli stessi colori degli abiti nella deposizione di Cristo nel sepolcro. Giovanni è terrorizzato, sta urlando. Il quadro rappresenta la notte, l'impero delle tenebre e c'è, come musica di sottofondo, un urlo, un grande urlo di sgomento. Le braccia alzate, quella mano tesa verso il buio, sono fissate nella tela come il segno del suo profondo e personale terrore. Caravaggio ha messo sulla stessa linea tre volti illuminati nel buio della notte: gli occhi spalancati del discepolo amato, quelli socchiusi e in ombra di un Gesù sofferente e lo sguardo di Giuda che aggrotta la fronte mentre guarda il Maestro con una espressione pensosa e preoccupata.

Il pittore ha scelto di tagliare le figure: non sono rappresentate per intero, addirittura il braccio sinistro di Giovanni è fuori dal quadro, sta scappando, il suo mantello rosso è al vento e sta formando una specie di aureola che abbraccia i due volti di Cristo e di Giuda.

Gli occhi di Giuda sono quasi invisibili, con una buona fotografia e un ingrandimento particolare si riconosce una pupilla gialla, un occhio che non guarda, fissato quasi nella follia, nella chiusura, nella cecità del suo gesto. Anche Gesù non guarda, ha gli occhi socchiusi, le palpebre abbassate.

I soldati – se ne intravedono tre, ma con pochissimi tratti del volto – emergono dalle armature nere, nere come la notte. Sono armature del tardo 1500: il pittore veste i soldati con la divisa dei militari del suo tempo; ancora una volta Caravaggio lavora per attualizzare la scena. Questo arresto avviene in una notte romana, è uno degli arresti che lui stesso ha sperimentato su di sé o su altri amici nelle loro molteplici scorribande notturne. Quello in primo piano è il comandante, ha un elmo crestato diverso dagli altri due e la sua armatura riflette una luce, una luce molto bianca.

Da dove arriva questa luce? Non è una luce fisica, è una luce metafisica. Abitualmente Caravaggio illumina le sue scene immaginando un faro – che non poteva avere – in alto a sinistra. Non è il Cristo che fa luce, è lui stesso illuminato e quella luce si riflette sulle tette

armature. La figura di Cristo domina la scena, la sua posizione inclinata sembra l'effetto dell'abbraccio di Giuda come se lo stesse spingendo per bloccarlo. Dal volto del Cristo alle dita intrecciate passa come una linea di luce inclinata dall'alto al basso con al centro il gesto della preda, in contrasto con l'atteggiamento di mitezza del Maestro.

Quasi non si vede, ma il braccio del soldato sta schiacciando il petto di Gesù; c'è una mano coperta dal ferro appoggiata sul petto, lo sta afferrando per il vestito, vicino al collo, lo sta prendendo in malo modo. Degli altri due soldati si vedono solo pochi particolari: il naso e la barba, un po' di fronte per il terzo; sul margine destro ecco il pittore stesso che, come dall'alto, contempla la scena.

Giuda il “consegnatore”

Gesù ha proposto e rivelato un progetto meraviglioso, ma non a tutti questo è piaciuto e i capi dei giudei complottano per eliminare il Maestro proprio nell'imminenza di Pasqua. L'evangelista Luca annota, con una particolarità teologica:

Si avvicinava la festa degli Azzimi, chiamata Pasqua, e i capi dei sacerdoti e gli scribi cercavano in che modo toglierlo di mezzo, ma temevano il popolo. Allora *Satana entrò in Giuda*, detto Iscariota, che era uno dei Dodici. Ed egli andò a trattare con i capi dei sacerdoti e i capi delle guardie sul modo di *consegnarlo* a loro. Essi si rallegrarono e concordarono di dargli del denaro. Egli fu d'accordo e cercava l'occasione propizia per *consegnarlo* a loro, di nascosto dalla folla (Lc 22,1-6).

È un particolare teologico notare che Satana entrò in Giuda. Satana è un termine comune, è il nome dell'avversario, è l'ostacolatore, proprio quel serpente che abbiamo visto schiacciato dal piede del bambino Gesù: è la mentalità diabolica opposta al progetto di Dio che entra nella mente del discepolo. Giuda non è un indemoniato, è semplicemente un discepolo deviato, è un discepolo che non condivide la mentalità del Maestro; diventa così lui stesso un diavolo, cioè uno che mette i bastoni tra le ruote, che crea ostacolo al progetto di Gesù.

Giuda non ha venduto Gesù per guadagnarci: gli hanno promesso una mancia, gli hanno fatto un regalo, ma non è l'interesse economico che lo ha spinto a consegnare l'amico. Giuda non aveva la volontà di far morire Gesù, molto probabilmente il suo intento era semplicemente quello di costringerlo a manifestarsi. A Giuda non piaceva lo stile di Gesù, secondo lui era troppo buono, troppo condiscendente, non si dava da fare, non si imponeva sulle autorità giudaiche. Giuda era convinto che Gesù fosse il Messia, ma non gli andava bene il modo con cui Gesù stava operando.

Giuda è un discepolo che vuole insegnare al Maestro, è un discepolo che non accetta lo stile di Gesù e lo critica: “Se comandassi io – qualche volta ci viene da dire – farei diversamente”. È proprio ciò che pensava Giuda: non gli piaceva che cosa faceva Gesù e avrebbe voluto fare diversamente. Il suo intento era quello di costringere Gesù a fare una manifestazione pubblica e quindi progetta di consegnarlo alle autorità. Nella sua testa c'è l'idea che la consegna porti a un chiarimento. Lui è convinto che, mettendolo direttamente a confronto con i capi dei sacerdoti, Gesù si spiegherà, si rivelerà, li costringerà ad accettarlo e, d'accordo, usciranno allo scoperto dando inizio alla grande opera della redenzione di Israele; questo discepolo si è fatto un suo personale progetto.

“Satana entrò in lui” nel senso che la sua testa cominciò a pensare diversamente da come pensava il suo Maestro. È questo il complotto, è cominciato nella testa e nel cuore di Giuda; per tanto tempo deve aver meditato questa idea... a fin di bene. Giuda non è un cattivo, non è un violento, non è un nemico di Gesù. Giuda è un discepolo, è un credente, è un amico di Gesù e secondo la sua testa è convinto di fare bene quello che sta facendo.

Venuta la sera, si mise a tavola con i Dodici. Mentre mangiavano, disse: «In verità io vi dico: *uno di voi mi tradirà*». Ed essi, profondamente rattristati, cominciarono ciascuno a domandargli: «Sono forse io, Signore?». Ed egli rispose: «Colui che ha messo con me la mano nel piatto, è quello che mi tradirà. Il Figlio dell'uomo se ne va, come sta scritto di lui; ma guai a quell'uomo dal quale il Figlio dell'uomo viene tradito! Meglio per quell'uomo se non fosse

mai nato!». Giuda, il traditore, disse: «Rabbì, sono forse io?». Gli rispose: «Tu l'hai detto» (Mt 26,20-25).

Durante la cena Gesù annuncia questo tradimento che è una consegna, sta dicendo ai discepoli: “Uno di voi mi metterà nelle mani dei miei nemici”. I discepoli a tavola restano sorpresi, meravigliati, stupiti. Leonardo da Vinci ha fissato in quest’attimo la scena che dipinge a Milano per il Cenacolo. È l’attimo immediatamente dopo il fatto che Gesù ha detto: “Uno di voi mi tradirà”. I Dodici si guardano stupiti, si interrogano, reagiscono parlando con le mani, commentando in diversi modi quella situazione. Anche Giuda, il traditore, disse: «Rabbì, sono forse io?». Gli rispose: «Tu l’hai detto ... Lo sai, è la tua idea, lo sai bene che sei tu».

Giuda sta coltivando un pensiero opposto a quello del Cristo e, sentirsi trattato da amico, lo innervosisce ancora di più. Ha un progetto e lo realizza: quella sera conduce le guardie là dove il gruppo dei discepoli era abituato ad andare.

L’evangelista Giovanni annota:

Dopo aver detto queste cose, Gesù uscì con i suoi discepoli al di là del torrente Cedron, dove c’era un *giardino*, nel quale entrò con i suoi discepoli. Anche Giuda, il consegnatore, conosceva quel luogo, perché Gesù spesso si era trovato là con i suoi discepoli (Gv 18,1-2).

Il luogo dell’arresto è un giardino. Caravaggio non lo descrive affatto, non rappresenta nessuna pianta, nessun fiore, solo tenebre anche se ci sono piante e fiori: è la notte che predomina nascondendo tutto. Nel racconto giovanneo però il giardino evoca l’altro giardino, quello delle origini. In questo giardino avviene di nuovo uno scontro fra la luce e le tenebre, c’è di nuovo la forza del male che tenta di mettere l’uomo contro Dio. È una rottura dell’amicizia: in questa scena infatti c’è il momento drammatico dell’amicizia che si rompe.

È una situazione quotidiana, consueta, tragicamente familiare, dei rapporti fra persone che si rovinano perché qualcuno pensa dell’altro qualcosa di male o cerca di fargli fare qualcos’altro. C’è una mancanza di fiducia, c’è un atteggiamento di nascondimento, di sotterfugio, che trama contro l’altro a fin di bene, ma in tal modo si sono rovinate moltissime amicizie. Giuda compie proprio questo delitto: è l’amico che non si fida dell’amico, è il discepolo che pretende di insegnare al Maestro. Non è così strano il peccato di Giuda e non è così diverso da tanti nostri comportamenti: non è una situazione così unica. Molti hanno parlato del ruolo fatale di Giuda: sciocchezze!

Povero fratello Giuda!

Giuda non è stato necessario. Gesù era un personaggio pubblico, viveva in un ambiente noto, frequentava Gerusalemme e il tempio, era arrestabile facilmente in qualunque occasione. Giuda è servito semplicemente ai soldati per evitare la folla, per permettere di arrestare Gesù senza creare un tumulto. Se Giuda non avesse fatto quello che ha fatto Gesù sarebbe stato arrestato ugualmente qualche giorno dopo. Il suo ruolo quindi non è stato decisivo, non ha avuto un compito fatale come se fosse stato predestinato. È semplicemente – guardate che è tragico questo “semplicemente” – un amico che non si fida dell’amico, è il discepolo che non si fida di Gesù e vuole insegnargli come fare il Messia, è un uomo che non si fida di Dio.

È un tentativo diabolico pretendere di insegnare a Dio, pretendere di far cambiare l’opinione di Dio o di cambiare la storia con la propria iniziativa. È solo Giovanni che nel suo racconto dice che Giuda andò in quel luogo dove andava spesso con Gesù.

Anche Giuda, il traditore, conosceva quel luogo, perché Gesù spesso si era trovato là con i suoi discepoli. Giuda dunque vi andò, dopo aver preso un gruppo di soldati e alcune guardie fornite dai capi dei sacerdoti e dai farisei, *con lanterne, fiaccole e armi* (Gv 18,2-3).

Caravaggio ha preso lo spunto da questo dettaglio dell’evangelista Giovanni: avevano delle lanterne e si è raffigurato lui stesso con una lanterna per fare luce a quella scena tragica. Quando Giuda deve dare un segno ai soldati, per permettere il riconoscimento di chi dovevano arrestare, sceglie un bacio, un gesto familiare, semplice.

È un atteggiamento normale, c'è l'intenzione di salutare l'amico con un bacio, un abbraccio come tante altre volte ha fatto e sempre a fin di bene. È un saluto, perché i soldati lo riconoscano e lo portino ai capi perché possa avvenire questo confronto.

Mentre ancora egli parlava, ecco arrivare Giuda, uno dei Dodici, e con lui una grande folla con spade e bastoni, mandata dai capi dei sacerdoti e dagli anziani del popolo. Il traditore aveva dato loro un segno, dicendo: «Quello che bacerò, è lui; arrestatelo!». Subito si avvicinò a Gesù e disse: «Salve, Rabbi!». E lo baciò. E Gesù gli disse: «Amico, per questo sei qui!». Allora si fecero avanti, misero le mani addosso a Gesù e lo arrestarono (Mt 26,47-50).

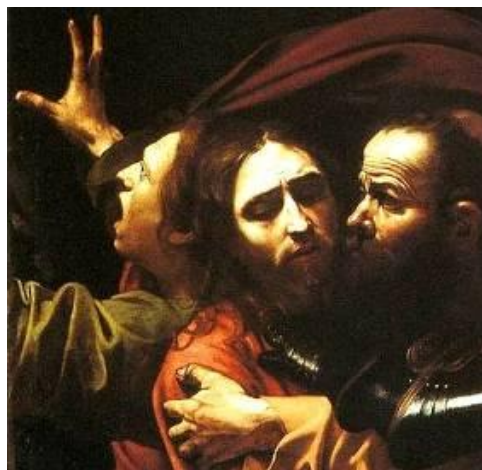
Gesù lo chiama "amico", ma nell'originale greco non c'è il vocabolo *phílos*, bensì *etáire*. Questo termine esprime un'altra sfumatura: non è infatti un'espressione di affetto, bensì un termine abbastanza scostante, è un modo con cui Gesù gli dice: "Ehi tu, lo so perché sei qui, ti conosco, sai?". Non è un termine di affetto, è un termine di dolore e tristezza con cui il Cristo riconosce in modo effettivo il dramma che sta sconvolgendo il cuore e la mente di quell'amico.

La tragica fine di Giuda, raccontata dall'evangelista Matteo, mostra come il suo intento fosse altro. Quando il discepolo si accorse che Gesù non si difendeva, non si imponeva, ma si lasciava condannare e lo stavano portando alla morte, va fuori di testa.

Allora Giuda - colui che lo tradì -, vedendo che Gesù era stato condannato, preso dal rimorso, riportò le trenta monete d'argento ai capi dei sacerdoti e agli anziani, dicendo: «*Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente*». Ma quelli dissero: «A noi che importa? Pensaci tu!». Egli allora, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò a impiccarsi (Mt 27,3-5).

Il dramma si chiude proprio in questo atto di sfiducia, di disperazione del perdono. Giuda non aspetta la risurrezione, riconosce di avere peccato, tira quelle dannate monete a coloro che lo hanno usato; lui si sente tradito perché il progetto che aveva era un altro e ben diverso dal suo. Sa che Gesù è sangue innocente, non doveva morire. Le autorità del sinedrio in modo freddo, scostante, gli dicono: "Arrangiatevi, noi il fine che volevamo l'abbiamo ottenuto, ti abbiamo usato, adesso togliti dai piedi, ché dai fastidio". Lì l'uomo crolla, si accorge dello sbaglio, della sfiducia, di quell'atteggiamento polemico senza senso nei confronti di Gesù.

Guardando quei due volti ravvicinati in un abbraccio, come li ha raffigurati Caravaggio, noi ripensiamo a questo dramma dell'amicizia. Giuda è notte, è lui la notte, il buio è sceso nella sua anima; quel braccio con cui cinge, quasi avvolge Gesù, è nervoso, la mano che tiene la spalla di Gesù lo sta afferrando, quasi per scuoterlo. Gesù tiene gli occhi chiusi, la bocca è socchiusa, sta sussurrando qualcosa, non lo guarda, sta tirando indietro il volto. Giovanni urla rendendosi conto del dramma che il Maestro sta vivendo.



Una famosa predica di don Primo Mazzolari

Il giovedì santo del 1957 don Primo Mazzolari nella sua parrocchia tenne l'omelia nella Messa in *Cena Domini* incentrandola su nostro fratello Giuda. Vi rileggo qualche suo passaggio che ci aiuta a entrare in questa tragedia del nostro fratello Giuda.

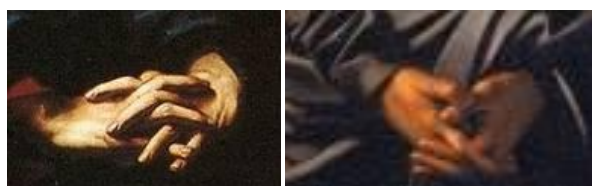
Povero Giuda. Che cosa gli sia passato nell'anima io non lo so. È uno dei personaggi più misteriosi che noi troviamo nella Passione del Signore. Non cercherò neanche di spiegarvelo, mi accontento di domandarvi un po' di pietà per il nostro povero fratello Giuda. Non vergognatevi di assumere questa fratellanza. Io non me ne vergogno, perché so quante volte ho tradito il Signore; e credo che nessuno di voi debba vergognarsi di lui. E chiamandolo fratello, noi siamo nel linguaggio del Signore.

Amico! Questa parola che vi dice l'infinita tenerezza della carità del Signore, vi fa' anche capire perché io l'ho chiamato in questo momento fratello. Aveva detto nel Cenacolo non vi chiamerò servi ma amici. Gli Apostoli son diventati gli amici del Signore: buoni o no, generosi o no, fedeli o no, rimangono sempre gli amici. Noi possiamo tradire l'amicizia del Cristo, Cristo non tradisce mai noi, i suoi amici; anche quando non lo meritiamo, anche quando ci rivoltiamo contro di Lui, anche quando lo neghiamo, davanti ai suoi occhi e al suo cuore noi siamo sempre gli amici del Signore. Giuda è un amico del Signore anche nel momento in cui, baciandolo, consumava il tradimento del Maestro.

Vi ho domandato: come mai un apostolo del Signore è finito come traditore? Conoscete voi, o miei cari fratelli, il mistero del male? Sapete dirmi come noi siamo diventati cattivi? Ricordatevi che nessuno di noi in un certo momento non ha scoperto dentro di sé il male. L'abbiamo visto crescere il male, non sappiamo neanche perché ci siamo abbandonati al male, perché siamo diventati dei bestemmiatori, dei negatori... Vedete, Giuda, fratello nostro! Fratello in questa comune miseria e in questa sorpresa.

Caravaggio, un uomo in ricerca

Le mani di Gesù raffigurate da Caravaggio sono ancora in preghiera, sono mani giunte, intrecciate, ma stanno scendendo verso il basso: è una posa che i manuali simbolici dell'epoca spiegavano come la connotazione della tristezza.



È lo stesso atteggiamento che Caravaggio dà alle mani di sant'Anna nel quadro dei palafrenieri. È un momento di preghiera, ma anche un momento di tristezza. Gesù è vestito di rosso e di blu: il rosso rappresenta la terra, cioè l'umanità, il blu invece indica la sua dimensione celeste. Questo abito blu sta cadendo, la dimensione celeste sta andando a terra e le sue mani giunte, mentre viene abbracciato, dicono una preghiera accompagnata da tristezza e dolore. È un affetto doloroso per l'amico.

Il pittore Caravaggio si presenta come un uomo in ricerca. L'evangelista Giovanni dice che Gesù si fece avanti e domandò alle guardie: «Chi cercate?». Lui si presenta come un uomo in ricerca e in questo quadro ha messo la sua fede; la sua genialità artistica è al servizio della comunicazione della fede. L'artista sembra Diogene alla ricerca dell'uomo, con quella lanterna sta cercando il volto di Cristo, sta cercando l'amicizia, sta cercando di non essere anche lui un Giuda. Non è un soldato, non è un discepolo, è lui in persona: il pittore è dentro il suo quadro! Quella mano in alto che tiene la lanterna è la sua mano che tiene il pennello: sta dipingendo per cercare il volto del Signore.

Le peripezie di questo quadro

Ma come ci è arrivato questo quadro a Dublino? Non era nel Palazzo Mattei a Roma? Pensate che è stato riscoperto solo nel 1990 perché il superiore dei gesuiti di Dublino volle far restaurare un vecchio quadro che era nella loro casa: era firmato Gerrit van Honthorst, noi lo conosciamo meglio come Gherardo delle Notti. Fu chiamato come restauratore un dipendente della National Gallery di Dublino: era un italiano, Sergio Benedetti, un uomo in gamba che seppe riconoscere il vero autore e lo rivelò al mondo. Intuì, restaurandolo, che non era di Gherardo delle Notti, ma poteva essere di Caravaggio. Mise in moto una attenta ricerca, molti studiosi collaborarono e in tre anni riuscirono a ricostruire tutte le vicende di questo dipinto che venne ufficialmente mostrato in pubblico nel 1993. Prima era stato ignorato per secoli ed è un po' il simbolo della vicenda stessa di Caravaggio che – già non molto considerato in vita, sebbene alcuni momenti di onore li abbia avuti – venne trascurato velocemente dopo morto e il suo nome e la sua opera furono dimenticati.

I caravaggeschi continuarono la sua opera, ma non ebbero grande fortuna. Nel '700 e nell'800 il quadro venne tranquillamente ignorato. Fu un giovane studente d'arte, Roberto Longhi, che nel 1911 fece la sua tesi di laurea dedicata a un oscuro personaggio del '600 detto Caravaggio. Dopo quella tesi di laurea passò il resto della sua vita a far conoscere l'opera meravigliosa di Michelangelo Merisi; la sua prima mostra italiana venne organizzata solo nel

1951. Sono quindi pochi anni che il dipinto è riemerso ed è diventato famosissimo e amato. In qualche modo Caravaggio ha incontrato la nostra sensibilità moderna e questo quadro ha vissuto una esperienza molto simile alla sua.

Questa tela, poco considerata o del tutto dimenticata per molti anni, subì la stessa sorte dell'artista. Restò infatti proprietà della famiglia Mattei per quasi due secoli. Nell'inventario della famiglia Mattei – stranamente – nel 1793 non compare più questo quadro del Caravaggio, ma ne compare un altro di Gherardo delle Notti. Vuol dire che avevano cambiato l'autore, l'avevano fatto con una intenzione commerciale: avevano falsificato la firma del pittore nordico per poterlo vendere meglio, perché il nome di Caravaggio non diceva proprio niente. Riuscirono a piazzarlo nel 1802; lo vendettero a un ricco collezionista scozzese, William Hamilton Nesbit, che lo portò nella sua residenza di campagna a Biel in Scozia e si perse nelle brume scozzesi. Vi rimase per un secolo intero.

Nel 1912 i suoi eredi, non volendolo più in casa, lo offrirono alla National Gallery di Edimburgo la quale lo rifiutò perché non degno di stare nella quadreria. Lo misero all'asta: rimase invenduto fino al 1921. Era sporco, annerito, con una pesante lacca giallastra, era un quadro giudicato proprio brutto.

Marie Lea-Wilson – la vedova di un ufficiale inglese morto nel 1920 – durante un viaggio in Scozia lo trovò, lo acquistò nel 1921 e lo portò con sé a Dublino. Era rimasta vedova l'anno prima, il marito era stato ucciso in un attentato dell'IRA e lei era in crisi; il suo umore nero si rispecchiò in quel quadro e se lo portò a casa come un segno di dramma. Poi conobbe i gesuiti che avevano una casa a Leeson Street a Dublino. Divenne cattolica, un padre gesuita la aiutò a uscire dalla crisi e lei nel 1930 gli regalò il quadro che fu appeso in una stanza di questa casa dei gesuiti. Il quadro fu dimenticato per altri sessant'anni finché nel 1990 un superiore, forse più intelligente di altri, decise di farlo restaurare e si scoprì che era un Caravaggio. L'avevano pagato quattro soldi, i musei non l'avevano voluto e i gesuiti l'ottennero in dono. È un tradimento anche questo, anche l'arte viene tradita!

Una visita ideale e tematica

Diversi sono i quadri che Caravaggio ha dedicato alla Passione di Cristo: nessun crocifisso, ma diverse scene della flagellazione e del processo davanti a Pilato.

Non ci soffermiamo lungamente, ma come nella visita a un museo ideale e tematico passiamo velocemente in rassegna alcune tele di Caravaggio, che mostrano il Cristo sofferente.

Le commissioni di questo genere sono soprattutto napoletane e occupano l'ultimo periodo della vita di Michelangelo Merisi: la prima è del 1607, l'anno dopo il tragico fatto della uccisione di Ranuccio Tommasoni che costrinse Caravaggio ad abbandonare Roma. Riparò a Napoli, che era all'estero rispetto a Roma; si mise così in salvo e riprese l'attività pittorica innanzitutto per mantenersi: accettò quindi di dipingere i soggetti che i signori committenti gli proponevano. Il soggetto del *Christus patiens* era uno dei più apprezzati nel clima della Controriforma cattolica, ai primi del Seicento nel napoletano.

Flagellazione di Cristo



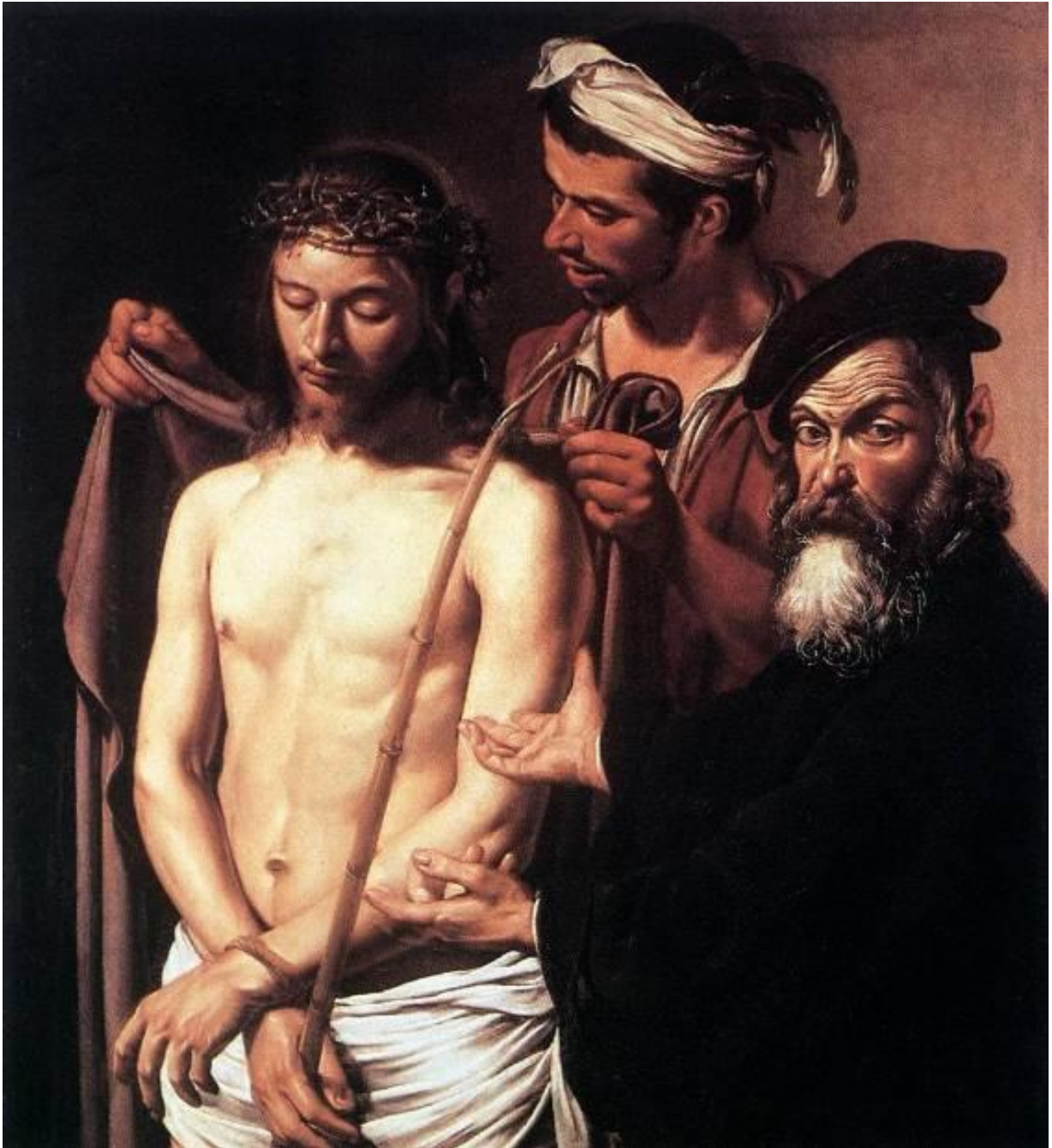
Cominciamo la nostra visita dalla *Flagellazione di Cristo*, un'opera dalle dimensioni notevoli: cm 286 x 212,5. Fu realizzato nel 1607 per la cappella De' Franchis, nella chiesa di san Domenico Maggiore a Napoli. Lì rimase fino al 1972 e poi, per motivi di sicurezza – dato che è una chiesa che si trova proprio nel centro storico di Napoli – il quadro venne affidato al Museo Nazionale di Capodimonte come prestito permanente. Rappresenta la scena in cui Gesù viene legato e i soldati preparano il momento della flagellazione. Il corpo statuario di Gesù è presentato in una posizione bellissima, movimentata: sembra quasi che muova un passo di danza in mezzo a tre volti di persone dagli atteggiamenti violenti. Due stanno stringendo le corde, il terzo, inchinato davanti, raccoglie la frusta per iniziare a colpire Gesù.

Cristo alla colonna



Un altro *Cristo alla colonna*, realizzato probabilmente nello stesso anno (1607) per una nobile famiglia napoletana, fu invece un quadro da camera, le sue dimensioni sono infatti minori, più “normali” per una abitazione privata: cm 134,5 x 174,5. Per vie non ancora precisate è finito a Rouen e si trova nel Musée des Beaux-Arts nel nord della Francia. Solo da Longhi fu riconosciuto nel 1960 e attribuito a Caravaggio. Cristo è da una parte e sta guardando fuori dal quadro. Le figure sono rappresentate a metà; i due torturatori legano il Cristo – illuminato dall’alto, dal lato sinistro – che guarda oltre quella situazione tragica e dolorosa.

Ecce homo



Questo dipinto (cm 128 x 103) è intitolato con le parole latine pronunciate da Pilato in Gv 19,5: *Ecce homo* (Ecco l'uomo!). È di attribuzione e di datazione incerta. Conservato a Genova nella Galleria di Palazzo Bianco, fu trovato nel 1953 nel magazzino di Palazzo Rosso e il Longhi lo riconobbe come opera di Caravaggio. Non tutti i critici però sono d'accordo nel riconoscergli la paternità. È molto strana e originale la figura di Pilato, rappresentato come un giudice, vestito con un abito nero tipico del 1600; il servo che è alle spalle di Gesù gli sta mettendo il mantello di porpora sulle spalle con atteggiamento canzonatorio.

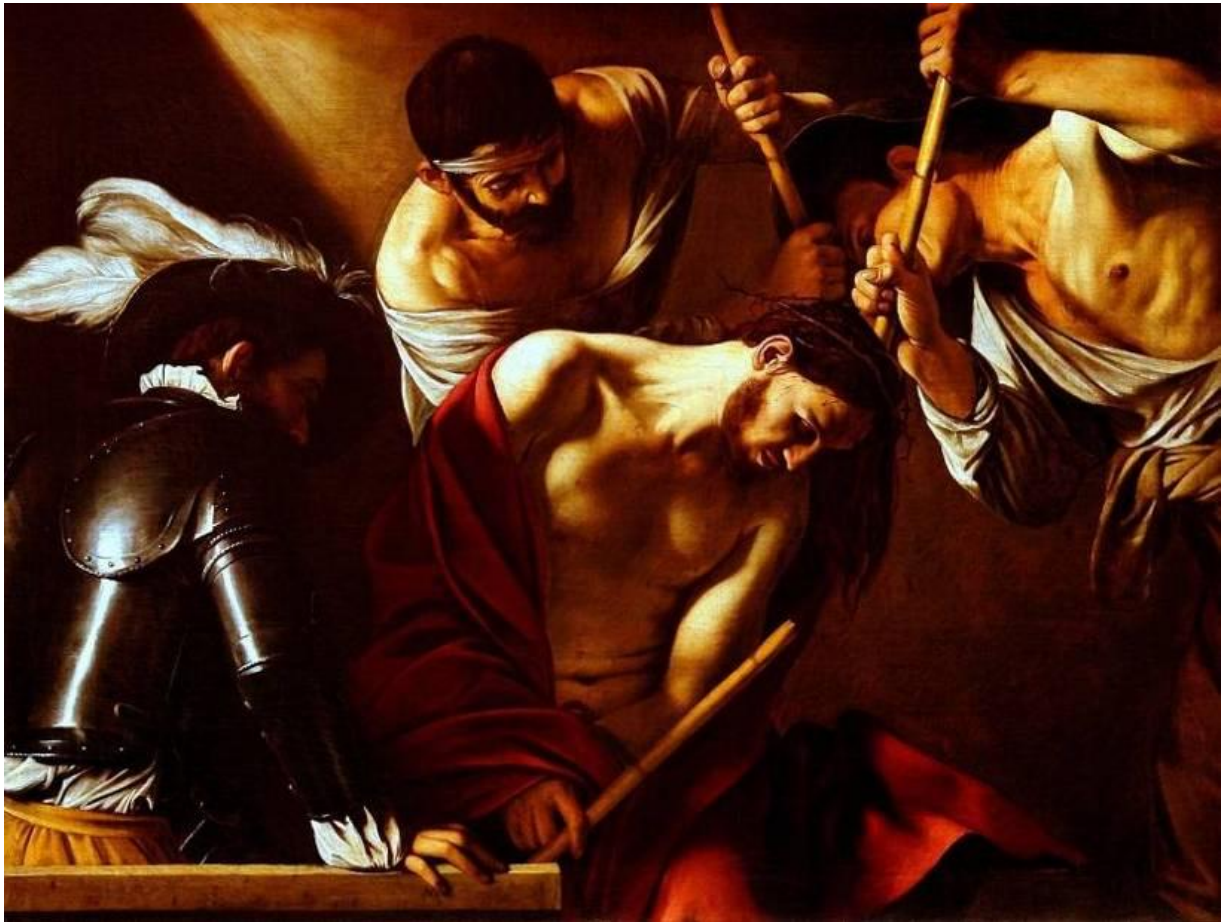
«Ecco l'uomo» dice Pilato, mostrando ai giudei un re da burla con una canna al posto dello scettro: eppure, senza saperlo, ha ragione: Gesù è veramente il Re.

Negazione di Pietro



Anche la *Negazione di Pietro* è un'opera non identificata con certezza nella sua attribuzione; si deve sempre all'attività di R. Longhi il riconoscimento, di quest'opera – avvenuto nel 1963 – che si trova attualmente al The Metropolitan Museum di New York. Questa tela (cm 94 x 125,4) probabilmente è databile alla fine della vita di Caravaggio che muore nel 1610; sembra infatti opera dell'ultimo periodo napoletano: potrebbe far parte di quelle ultime tele che il pittore portò con sé e di cui si è persa notizia. È proprietà della principessa Elena Imperato Caracciolo di Roma, ma il cognome indica sicuramente una provenienza napoletana. Il quadro fu venduto in Svizzera nel 1964 ed è arrivato per via di collezionisti a New York. È un'altra scena buia. Nella notte Pietro, sul lato destro del quadro, sta indicando se stesso con le mani e di fronte a un soldato e a una donna sta dicendo: “Non lo conosco, non so che cosa dici”. È un altro amico che, a parole, era disposto a fare tutto per Gesù, ma alla prova dei fatti non è stato in grado di seguire il Maestro e vergognosamente lo ha rinnegato. Povero fratello Pietro, come gli assomigliamo!

Incoronazione di spine



Questa splendida opera (cm 127 x 166) è un semplice sopraporta ed è stata pensata per essere vista dal basso: fu dipinta per il marchese Vincenzo Giustiniani e raffigura l'*Incoronazione di spine*. È anteriore agli altri quadri appena visti e con buona probabilità si può datare intorno al 1602, contemporanea alla tela del tradimento di Giuda. È caratterizzata da un colorismo particolarmente vivace. Qui domina una luce molto più calda e Gesù, avvolto nella porpora, sta chinando il capo sotto la pressione dei due aguzzini che, con dei bastoni, stanno schiacciando la corona di spine. Pilato ci dà le spalle, è nell'angolo di sinistra ed è vestito come i soldati che arrestano Gesù: ha un cappello piumato e sta guardando con sovrana indifferenza a quella scena di tragedia. È un'autentica incoronazione e nel racconto della Passione secondo Giovanni costituisce il centro, perché, sebbene lo prendano in giro, i suoi carnefici di fatto stanno rivelando che lui è il re dell'universo.

Anche questo quadro non fu molto apprezzato all'epoca: venne venduto dai Giustiniani all'ambasciatore imperiale presso la Santa Sede nel 1809. È un periodo in cui molti quadri abbandonano Roma e i signori proprietari se ne disfano. L'ha comprato l'ambasciatore di Vienna per regalarlo all'imperatore Francesco II d'Asburgo, ma in quegli anni ci fu l'occupazione napoleonica di Roma, Pio VII fu arrestato e il quadro rimase in casa dell'ambasciatore viennese fino al 1816. Dopo il Congresso di Vienna questo quadro, già comperato, poté arrivare a Vienna e oggi è al Kunsthistorisches Museum.

Deposizione nel sepolcro

Ci soffermiamo adesso a contemplare un'ultima opera che rappresenta l'ultima scena della Passione: la *Deposizione nel sepolcro*. Ormai il dramma si è consumato, Gesù viene deposto dalla croce per essere sepolto.

Quest'opera di grandi dimensioni (cm 300 x 203), realizzata nel 1602 o 1603, è stata commissionata a Caravaggio nel periodo romano, nel momento della sua gloria, quando i ricchi signori della capitale cercavano di avere da questo pittore – un po' strano, ma geniale – un quadro per la propria cappella gentilizia. Così, per la cappella fatta costruire da Pietro Vittrici – tesoriere del papa Gregorio XIII nella chiesa Nuova di san Filippo Neri, dedicata alla Beata Vergine Maria e conosciuta come Santa Maria in Vallicella – venne realizzata questa splendida pala d'altare della Deposizione di Cristo nel sepolcro.

La cappella era dedicata alla Pietà e l'erede di Pietro Vittrici, Girolamo, commissionò a Caravaggio questo soggetto specifico. Il tema doveva essere la Pietà. Certamente Michelangelo Merisi ripensò alla Pietà del suo omonimo Michelangelo Buonarroti, opera giovanile collocata in San Pietro, ma naturalmente non la rifece, rielaborò la scena inserendo altri personaggi e mettendo addirittura Maria in secondo piano. Il dipinto rimase nella cappella Vittrici fino all'arrivo di Napoleone. Nel



1797 i francesi la portarono a Parigi e la collocarono nel Museo Napoleone che oggi si chiama *Louvre*. Dopo il Congresso di Vienna venne restituita, ma non ritornò alla sua collocazione originale, venne accolta nei Musei Vaticani; fu commissionata a un certo Michael Koeck una copia che sembra quasi uguale. Se andate a visitare Santa Maria in Vallicella, nella seconda cappella a destra potete vedere – più facilmente che nei Musei Vaticani – una copia della deposizione caravaggesca.

Questa è l'opera che venne meglio giudicata dai suoi contemporanei, piacque a tutti e anche i suoi biografi – un po' polemicisti e invidiosi come Baglione e Bellori – la elogiano ed entrambi la considerano la sua opera migliore.

Il corpo di Gesù è vistoso, in posizione orizzontale e sorretto a fatica. Ci sono due uomini vivi che sorreggono un uomo morto. Quel braccio che cade, la testa all'indietro e la bocca semiaperta sono il segno della morte. Vicino al capo di Gesù riconosciamo Giovanni l'evangelista: è vestito nello stesso modo della sera dell'arresto, la sua mano sta passando sotto all'ascella di Gesù e tocca la ferita del costato; è una scena che rivedremo nell'incontro di Tommaso con il Risorto. L'apostolo Giovanni, testimone oculare, pone le sue mani sul corpo di Gesù e lo abbraccia in modo molto diverso dall'atteggiamento che aveva Giuda.

L'altro uomo che sorregge le gambe di Gesù è in una posizione scomoda, sta piegando il gomito, questo gomito che viene in avanti sembra bucare la tela, la spinge fuori del quadro, sembra gobbo per la fatica che sta facendo nel sollevare il corpo, ha incrociato le mani sotto le ginocchia e in primo piano compaiono di nuovo dei piedi, i piedi di Gesù crocifisso.

Così racconta l'evangelista Giovanni:

Dopo questi fatti *Giuseppe di Arimatea*, che era discepolo di Gesù, ma di nascosto, per timore dei Giudei, chiese a Pilato di prendere il corpo di Gesù. Pilato lo concesse. Allora egli andò e prese il corpo di Gesù. Vi andò anche *Nicodemo* - quello che in precedenza era andato da lui di notte - e portò circa trenta chili di una mistura di mirra e di àloe. Essi presero allora il corpo di Gesù e lo avvolsero con teli, insieme ad aromi, come usano fare i Giudei per preparare la sepoltura. Ora, nel luogo dove era stato crocifisso, vi era un giardino e nel giardino un sepolcro nuovo, nel quale nessuno era stato ancora posto. Là dunque, poiché era il giorno della preparazione dei Giudei e dato che il sepolcro era vicino, posero Gesù (Gv 19,38-42).



L'evangelista Giovanni non ricorda presenze femminili, ma parla di due uomini. Qui Caravaggio ha raffigurato Giovanni e un altro. È Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo?

I contemporanei hanno sempre detto che è Nicodemo, è l'amico notturno di Gesù: poeticamente è una controfigura di Caravaggio. Nicodemo è colui che dapprima va a cercare Gesù di notte, ma poi esce allo scoperto e si compromette dopo che Gesù è stato condannato a morte: adesso è in piena luce. È la figura dominante nel quadro.

La beata Vergine Maria compare invece solo con il volto segnato dall'età, composto in un dolore atroce, vestita con l'abito delle donne anziane del tempo di Caravaggio; ha le braccia allargate, si vede solo una mano che spunta da dietro, un braccio lunghissimo, anche l'altro è allargato, ma rimane dietro. È il gesto che fa Maria nella Pietà di Michelangelo, ma là Michelangelo l'ha raffigurata giovane, più giovane addirittura del Figlio. Qui invece c'è la sofferenza di una madre che con le braccia, in modo angosciato, dà sfogo al proprio dolore: è lei la pietà, è la *pietas* materna che accoglie il Figlio morto.

Poi ci sono le altre due donne. La prima, che si sta asciugando gli occhi, ha l'acconciatura tipica con cui Caravaggio rappresenta Maddalena; è una figura di modella che lui riproduce molte volte e anche il vestito con quelle spalline ritorna in diversi quadri. Dietro è Maria di Cleofa che sta compiendo un gesto di preghiera: le mani alzate al cielo, gli occhi rivolti verso l'alto.

La pietra fondamentale

Il sepolcro non si vede: anche questa è una scena notturna. Dove stanno mettendo Gesù? Probabilmente il sepolcro resta nella parte sinistra del quadro. I due uomini che sorreggono il corpo stanno andando verso il vuoto, ma i piedi di Nicodemo, ancora una volta in primo piano, poggiano su una lastra, una grande pietra messa di spigolo e sembra che sotto ci sia vuoto. Il lenzuolo, cioè la sindone in cui stanno per avvolgere Gesù, scende dolcemente lungo questa pietra; il braccio cadente di Gesù mostra solo tre dita e sembra che indichi proprio la pietra. Forse sta dicendo: "Solo per tre giorni" o sta indicando la pietra rappresentata ad angolo perché è la pietra d'angolo. L'allusione biblica è fortemente teologica: Gesù è quella pietra! "La pietra che i costruttori hanno scartato è diventata testata d'angolo: ecco l'opera del Signore, una meraviglia ai nostri occhi" (Salmo 117,22-23).



In basso a sinistra questa volta Caravaggio rappresenta una pianta. È ancora il tasso barbasso (*verbascum thapsus*) che nei manuali simbolici era proposto come allegoria della incorruttibilità perché in grado di preservare dalla corruzione: è quindi un simbolo di immortalità e come tale offre uno spiraglio di vita. Sotto sembra che ci sia il vuoto: è il mondo degli inferi, eppure sta già germogliando qualcosa di nuovo.

Tenete conto che questa è una pala d'altare e chi guarda il quadro è anzitutto il prete celebrante che, nella disposizione del 1600, aveva la mensa proprio sotto alla pala e quindi quella grande pietra angolare era a livello dello sguardo del celebrante. Poco sotto c'è l'altare stesso, su cui è posto il corpo di Gesù. Il quadro è pensato proprio per essere guardato in una celebrazione eucaristica, per essere l'annuncio della morte e della risurrezione del Signore. Mostra con enfasi la pietra di fondamento: c'è l'indicazione di Gesù e ci sono i piedi del discepolo notturno che poggiano solidamente su questa pietra di fondamento.

Guardate bene il viso di Nicodemo: non vi sembra di riconoscerlo? Ha un volto che richiama qualcuno... Gli studiosi hanno pensato che fosse il ritratto del Pietro Vittrici, sepolto in quella cappella; qualcun altro vi ha riconosciuto il cardinal Baronio, successore di san Filippo Neri, superiore della comunità dell'Oratorio che abitava lì alla Vallicella. Probabilmente però è un ritratto del Buonarroti: si tratterebbe quindi di un omaggio che Michelangelo fa a Michelangelo presentandolo come l'artista ideale che sorregge il corpo di Cristo per portare attraverso l'arte l'annuncio del Vangelo. Come il Merisi ha rappresentato se stesso nel giardino al momento della cattura di Cristo, così rappresenta l'altro Michelangelo nel momento in cui nel giardino viene depresso il corpo di Cristo, in un momento che prelude già alla risurrezione.

5. Incontri con il Risorto

Buona sera a tutti, benvenuti al nostro quinto e ultimo appuntamento dedicato al Vangelo secondo Caravaggio. Oggi notizie di bombardamenti e di pericoli di guerra rattristano la nostra condizione umana ricordandoci come nel nostro quotidiano non solo si inserisce l'Eterno divino, ma si inserisce purtroppo anche il male, con le problematiche piccole, grandi, grandiose, tragiche dell'umanità. Ci facciamo carico di tutto questo peso del peccato che opprime il mondo e invociamo il Signore della vita, vincitore del peccato e della morte.

Abbiamo guardato con attenzione alcuni quadri di Michelangelo Merisi da Caravaggio, un uomo in ricerca. L'abbiamo contemplato in quel particolare tratto dalla tela dell'arresto di Cristo mentre solleva una lanterna facendo il gesto tipico del pittore che tiene il pennello in mano; il suo volto nel buio della notte è illuminato e con gli occhi sta guardando la scena che poi riproduce sulla tela. Abbiamo contemplato nell'incontro precedente alcuni quadri della Passione: il tradimento dell'amico, la violenza che opprime, la devozione, la pietà, il grido, la sofferenza. Abbiamo meditato aspetti del quotidiano che tuttavia rivelano l'eterno, quella pietra di fondamento che è Cristo. Questa sera facciamo un passo in avanti e completiamo il nostro ciclo di incontri con il tema della Pasqua. L'incontro con il Risorto è al centro di alcune tele che Caravaggio ha raffigurato mettendo in scena il Vangelo. Si tratta di due quadri che riproducono la cena in Emmaus e uno che si concentra sull'incontro di Tommaso con Gesù.

La “prima” cena in Emmaus

Il quadro che adesso prendiamo in considerazione nasce in un periodo sereno e fecondo del Caravaggio durante il suo soggiorno romano, quando abitava a Palazzo Mattei ospite del cardinale Girolamo e dei suoi fratelli Ciriaco e Asdrubale. Lasciato il palazzo del cardinal Del Monte, adesso il pittore vive in questo nobile palazzo dove i signori abitanti sono collezionisti d'arte, appassionati della realtà antica e cultori dell'arte contemporanea. In quegli anni Michelangelo Merisi a Roma era considerato *prestantissimus pictor*, il più famoso pittore; gli vennero commissionate le grandi pali d'altare e i ricchi signori se lo contendevano come esecutore di quadri su loro richiesta.

È proprio in tale periodo di feconda e serena produzione che vede la luce questo splendido quadro commissionato da Ciriaco Mattei nel 1601, di cui è stata trovata la ricevuta del pagamento datata 7 gennaio 1602; l'opera quindi è stata realizzata nel 1601 e fu pagata 150 scudi, una bella cifra. Le sue dimensioni sono importanti (cm 141 x 196,2) ed attualmente si trova a Londra nella National Gallery; per distinguerlo da un altro quadro di Caravaggio con lo stesso soggetto in genere quest'opera viene identificata o col nome del committente (*Mattei*) o con il museo che la ospita (*National Gallery*).

Questo dipinto è semplice e luminoso, pieno di colore anche se è avvolto nella penombra e non c'è scenografia; non c'è infatti fondale, ma solo personaggi, evidenziati da una luce potente. Come di consueto, Caravaggio fa entrare la luce dall'alto a sinistra; è dominante il colore bianco, ma anche il rosso è forte e significativo nell'abito di Cristo che sfuma nel verde del personaggio di sinistra. Non è la bandiera italiana che rappresenta, ma semmai – secondo la simbologia medioevale – il bianco rappresenta la fede, il rosso la carità e il verde la speranza.

È un quadro luminoso che fissa sulla tela un istante di una storia, ma è una scena agitata. I personaggi stanno muovendosi in modo repentino: è rappresentato il momento del riconoscimento, quando cioè si aprono gli occhi dei due discepoli i quali riconobbero il Cristo risorto. Caravaggio dunque raffigura una scena evangelica raccontata solo dall'evangelista Luca nel capitolo 24, l'ultimo del suo Vangelo. Però, da tutto il racconto di questo incontro particolare che due discepoli hanno con il Signore risorto, il pittore sceglie l'istante faticoso del riconoscimento, punto di svolta di tutta la vicenda.

Un cammino esemplare di conversione

Ed ecco, in quello stesso giorno due di loro erano in cammino per un villaggio di nome Èmmaus, distante circa undici chilometri da Gerusalemme, e conversavano tra loro di tutto quello che era accaduto (Lc 24,13-14).

Due discepoli lasciano Gerusalemme, tutto è finito tragicamente. Il loro Maestro è stato crocifisso e sepolto, essi sono rimasti profondamente delusi, se ne vanno, lasciano Gerusalemme alle loro spalle, così come abbandonano i sogni che avevano coltivato incontrando Gesù. Tra loro parlano di quel che è capitato perché l'argomento sta loro a cuore, sono angosciati per quelle vicende, si raccontano i fatti e discutono sulle ultime notizie. Sono però tristi, abbattuti, demoralizzati, stanno ritornando nel loro privato: il loro è un riflusso nel privato, un abbandono della vita pubblica, dell'impegno e della loro grande speranza.

Mentre conversavano e discutevano insieme, Gesù in persona si avvicinò e camminava con loro. Ma *i loro occhi erano impediti a riconoscerlo* (Lc 24,15-16).



Gesù fa il cammino insieme a questi due uomini tristi: è uno che cammina come loro, cammina sulla loro strada, condivide la loro fatica di camminatori. Ritroviamo ancora il tema dei pellegrini così caro a Caravaggio. Questo estraneo cammina con loro e parla con loro, ma gli occhi di quei due uomini non sono in grado di riconoscerlo. Lo avevano visto bene, lo conoscevano, gli volevano bene, adesso però non lo riconoscono.

Siamo proprio di fronte a quell'elemento così caratteristico che abbiamo cercato di mettere in evidenza in questi incontri su Caravaggio: la presenza di Dio nel quotidiano. È la presenza stessa del Risorto che cammina sulle nostre strade, che si sporca i piedi nelle nostre situazioni banali, dolorose, di tutti i giorni e non è così semplice riconoscerlo.

I loro occhi sono impediti a riconoscerlo, lo considerano un estraneo a cui raccontano i fatti relativi a Gesù di Nazaret, a lui spiegano il senso della vicenda. E lui ascolta. Loro, raccontando tutta la storia, ammettono che avevano sperato che fosse lui a liberare Israele, ma purtroppo è morto, ormai sono tre giorni che questo è successo ed è tutto finito.

Sembra proprio che non ci sia più speranza. Lo diciamo anche noi: “Finché c’è vita c’è speranza”, ma ormai la loro speranza è morta, è morta insieme al Crocifisso, non c’è più niente da fare. Gesù a questo punto prende la parola e li rimprovera chiamandoli “Stolti, duri di cuore, testoni, incapaci di ascoltare la parola dei profeti, di capire la propria realtà”. I loro occhi non vedono, il cuore non capisce, sono ostinati nel loro cuore di pietra, ascoltano mentre camminano e quell’ascolto riscalda il cuore.

Lo diranno alla fine: “Ci ardeva il cuore mentre ci spiegava le Scritture!”. Quello straniero che cammina con loro spiega le Scritture, spiega la Bibbia, mostra come il Cristo compie il progetto di Dio, spiega che bisognava che il Cristo patisse queste sofferenze per entrare nella sua gloria.

Quando furono vicini al villaggio dove erano diretti, egli fece come se dovesse andare più lontano (Lc 24,28).

È una specie di finzione pedagogica: questo straniero finge di dover andare oltre, quindi li saluta e li congeda.

Ma essi insistettero: «Resta con noi, perché si fa sera e il giorno è ormai al tramonto» (Lc 24,29).

È la sera del giorno di Pasqua, ma nel cuore di quei due uomini Cristo non è ancora risorto, è ancora il venerdì santo, ci sono ancora le tenebre della morte, nei loro occhi non c’è luce. Il loro cuore però ha cominciato a sciogliersi, hanno cominciato a sentire qualcosa di diverso, solo idee, parole, concetti, spiegazioni bibliche, però quella tristezza, che prima era dominante, sta lasciando lo spazio ad altri sentimenti.

Dispiace a loro che quel pellegrino li lasci, insistono perché rimanga con loro, lo vogliono ospitare, vogliono offrirgli l’alloggio perché non ha casa e vogliono godere della sua compagnia ancora per qualche tempo. Insistono: “Resta con noi”. È una parola importante è il desiderio dell’umanità angosciata che vuole inconsciamente trattenere il Cristo. Ormai si fa sera, stanno scendendo le tenebre, quei due uomini avvolti nella loro tristezza hanno paura della notte con tutto quel che significa e supplicano: “Resta con noi”...

I loro occhi si aprirono

Egli entrò per rimanere con loro (Lc 24,29).

Notiamo che l’evangelista non dice dove entrò. Noi diamo per scontato che sia un entrare in casa; Caravaggio li ha fatti entrare in un’osteria, in una taverna come quelle di Roma che lui abitualmente frequentava. Forse però l’evangelista vuol dire di più e di meglio: quell’“entrò” è assoluto, non è legato a uno spazio fisico. Il Risorto entrò dentro quei discepoli, entrò nella loro vita, entrò nel loro quotidiano, entrò nel loro cuore per rimanere con loro. Ed eccoli entrati e seduti a tavola: è il momento culminante.

Quando fu a tavola con loro, prese il pane, recitò la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma egli sparì dalla loro vista (Lc 24,30-31).

Quando i due discepoli lo vedono, Gesù non c’è più: è paradossale! Quando c’era non lo riconoscevano, quando si aprono gli occhi e riconoscono che è lui, è sparito; è sparito, perché è entrato.

“I loro occhi si aprirono” è una frase importante. Ricordate? Si dice anche di Adamo ed Eva nel racconto della creazione quando, dopo avere mangiato del frutto proibito, “Si aprirono i loro occhi e riconobbero di essere nudi” (Gen 3,7).

In quel caso l'apertura degli occhi è la conseguenza della colpa, della ribellione: la disobbedienza apre gli occhi sul limite umano, sulla propria condizione debole, limitata. Adesso nell'evento di Pasqua l'apertura degli occhi permette di vedere la presenza di Dio, la presenza del Risorto nella vita di questi uomini.



Caravaggio ha voluto fissare proprio il momento in cui si aprono i loro occhi e lo riconobbero. Gesù sta facendo il gesto della benedizione del pane. Al centro c'è lui ed è una figura non convenzionale. L'immagine di Gesù non è quella della tradizione, qui Gesù è molto giovane, senza barba. Ecco perché non lo riconoscono o, meglio, Caravaggio lo ha raffigurato diverso da come abitualmente si raffigura Gesù proprio per mostrare la difficoltà a riconoscerlo. Il modello è quello del buon pastore, un'immagine paleocristiana in cui si raffigura il Cristo molto giovane come pastore, come colui che è risorto all'eternità e quindi supera il tempo, ha vinto la vecchiaia. Il Risorto è raffigurato in questa condizione serena, ma composta.

C'è una gioia profonda, ma non esplicita, non è lo sguardo di uno che sta ridendo, la gioia di Pasqua non è mai violenta, non è esagerata, è soffusa di mestizia, c'è infatti ancora il ricordo del dramma, ma c'è la serenità del dramma superato. Gesù sta facendo con la mano destra il segno della croce, sta facendo il segno comune per dare la benedizione al pane; con l'altra mano compie il gesto della *epiclesi*, parola tecnica che dice l'invocazione dello Spirito sopra il pane. È il gesto consueto che compiono i sacerdoti quando, celebrando la Messa, chiedono che lo Spirito di Dio trasformi il pane nel corpo di Cristo.

Anche l'abito non è consueto, soprattutto il bianco non è tipico dell'abito di Gesù nelle raffigurazioni iconografiche. In genere il mantello è blu proprio per sottolineare la divinità, l'elemento celeste, divino. Qui invece è dominante il bianco, il bianco della vita, della luce, della risurrezione.

La tavola imbandita

La mensa a cui Gesù sta dando la benedizione è una mensa carica di oggetti buoni, non c'è solo l'essenziale, c'è ben di più. C'è una caraffa che dovrebbe contenere il vino, ce n'è un'altra trasparente che contiene acqua e riflette la luce; dietro si vede un bicchiere con vino bianco, quello che abitualmente si adopera nella Messa per motivi pratici. Il vino rosso infatti sporca di più, lascia i segni sui tovaglioli e corrode l'oro del calice; si è presa quindi l'abitudine di adoperare il vino bianco ed è un particolare che qui viene raffigurato. Il pane è vistosamente non azzimo, è il panino tipico che si può trovare sulla tavola di un'osteria romana. Il piatto forte sembra un pollo, ma probabilmente è qualcosa di più, sembra cacciagione, potrebbe essere un fagiano. Non c'entra niente con la celebrazione eucaristica, è un di più, ma potrebbe avere anche un significato simbolico particolare, che ci sfugge.



C'è poi uno splendido canestro di frutta, che sembra una citazione di se stesso. Caravaggio aveva già dipinto canestri del genere qualche anno prima nei suoi primi esperimenti pittorici; sulla mensa di Emmaus c'è infatti un cesto quasi uguale al famoso canestro di frutta che si trova all'Ambrosiana di Milano o a quello retto da un giovane. Questo cesto è pericolosamente sporgente, è fuori del tavolo e rischia di cadere in avanti. È un piccolo particolare che ritorna in diversi quadri di Caravaggio: gli oggetti sono in pericolo, stanno per cadere, rischiano di cadere. È un particolare simbolico importante: attraverso la natura morta c'è un significato che allude alla “natura viva”.

Essendo una scena del giorno di Pasqua – siamo ai primi giorni di aprile – la frutta dipinta nel canestro non è di stagione, c'è dell'uva, ci sono dei fichi, c'è una melagrana matura: sono frutti d'estate e di autunno. Volendo giudicare realisticamente il quadro questa è una grave incoerenza, la scelta invece probabilmente non dipende dal realismo – nonostante tutto quello che si possa dire di Caravaggio – ma è determinata da un intento simbolico. L'uva deve richiamare il tema del vino; i fichi hanno una dimensione evangelica notevole, ricordano parabole, gesti compiuti da Gesù; la melagrana è un frutto simbolico di unità nella molteplicità, è un simbolo di carità della Chiesa. Quel cestino di frutta costituisce l'offerta ed è una frutta non perfetta; ci sono delle mele con delle vistose imperfezioni, alcuni sono frutti bacati, sono l'immagine delle nostre offerte, dei nostri impegni, delle nostre capacità di dono limitato.

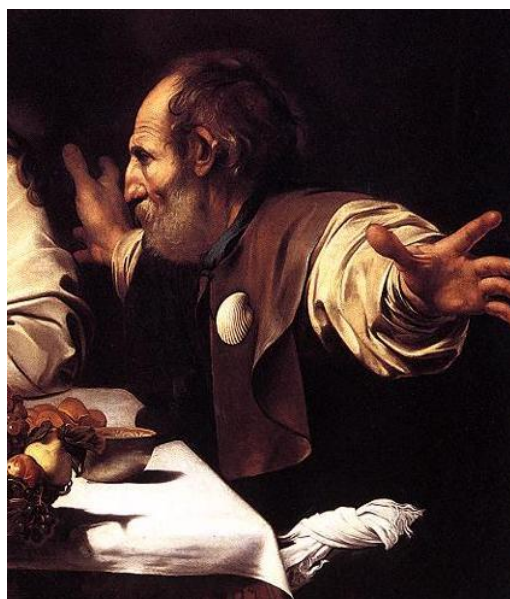
Stranamente l'ombra che il cestino proietta sulla tavola ha la forma di un pesce; quell'ombra è significativa. La luce, passando attraverso il cestino della frutta, disegna sulla candida tovaglia un pesce ed è un simbolo comune nelle antiche raffigurazioni cristiane. È il simbolo di Cristo, perché la parola *ichthys* – che in greco vuol dire *pesce* – è stato interpretato come un acronimo: ogni lettera che compone la parola ΙΧΘΥΣ diventa l'iniziale della frase: “[I] Gesù - [X] Cristo - [Θ] di-Dio - [Y] Figlio - [Σ] Salvatore”. È una figura cifrata, un simbolo comune nel mondo antico e molto diffuso nell'antica iconografia cristiana.

Non dimentichiamoci che Caravaggio dipinge questo quadro in casa dei Mattei, cultori di arte antica, e quindi raffigura il Cristo come il buon pastore, immagine recuperata qualche anno prima nelle catacombe; inserisce quindi il simbolo cristologico del pesce, tipico delle antiche raffigurazioni paleocristiane. Il pittore ha imparato queste cose nell'ambiente in cui vive e dipinge questa tela per una casa di persone religiose che si intendono di simboli, c'è quindi nell'insieme una ricercatezza particolare.

Gli esperti riconoscono anche il motivo decorativo del tappeto sul tavolo, si chiama anatolico, viene probabilmente dal centro della Turchia; sopra vi è una candida tovaglia bianca. Il riferimento all'altare e alla celebrazione eucaristica è inevitabile perché secondo l'intento dell'evangelista la cena in Emmaus in qualche modo è una Messa.

Cleofa con le braccia allargate

Lungo la strada i due discepoli hanno ascoltato la parola di Dio, poi si sono seduti a tavola e hanno mangiato con il Risorto quel pane da lui benedetto e consacrato. Il personaggio di destra è Cleofa, l'unico dei due che viene chiamato per nome nel racconto. Dall'antica tradizione giudeo-cristiana abbiamo delle informazioni preziose: questo Cleofa era fratello di san Giuseppe, quindi zio di Gesù. È sepolto nella chiesa di Emmaus e la chiesa di Gerusalemme ne fa memoria come del parente di Gesù, uno che lo ha seguito come membro della famiglia e come discepolo. È anziano, è vestito da pellegrino, ha la mantellina di pelle con sopra la vistosa conchiglia di Santiago.



È decisamente anacronistico mettere sul mantello di un personaggio evangelico un simbolo medioevale di tutt'altro pellegrinaggio, ma a Caravaggio piace vestire i personaggi con le caratteristiche della sua epoca. Cleofa dunque è vestito da pellegrino secondo le caratteristiche del 1600; è stanco e affaticato, lo si vede dal volto, ha il naso paonazzo, i capelli in disordine. Sta allargando le braccia che si vedono di profilo, ma le ha proprio stese, le ha allargate totalmente: è un gesto istintivo di meraviglia. Provate a compierlo voi il gesto di allargare le braccia così e domandatevi: quando lo faccio un gesto del genere, distendere le braccia in tutta la loro possibilità? È il momento dello stupore, è il momento in cui si sono aperti i suoi occhi.

Ripensate alla scena del martirio di Pietro con l'apostolo che viene innalzato sulla croce a testa in giù con le braccia allargate. Ripensate alla scena di fronte dove c'è Saulo caduto da cavallo con le braccia distese. Ripensate in quella stessa cappella Cerasi la pala centrale di Annibale Carracci con l'Assunta che ha le mani aperte. Sono gli stessi anni in cui Caravaggio rappresenta anche questa cena in Emmaus e il personaggio evangelico allarga le proprie braccia nello stupore, in un atteggiamento di disponibilità. Gesù dirà a Pietro, dopo la risurrezione: «In verità, in verità io ti dico: quando eri più giovane ti vestivi da solo e andavi dove volevi; ma quando sarai vecchio tenderai le tue mani, e un altro ti vestirà e ti porterà dove tu non vuoi» (Gv 21,18). In questo pellegrino che allarga le braccia c'è dunque, oltre alla sorpresa, il simbolo della persona disponibile: gli occhi si sono aperti, il suo cuore si sta riscaldando e lui è pronto ad accogliere il Maestro e adorarlo come suo Signore.

L'altro discepolo sta per alzarsi



Il personaggio di sinistra è vestito di verde con la nota cromatica della speranza, ma ha vistosamente un gomito strappato, la giacca ha un grosso strappo. Quel gomito che buca la tela è un altro elemento caratteristico che piace particolarmente a Caravaggio. La sedia su cui è seduto è una tipica sedia alla Savonarola, è la stessa sedia su cui è seduto Matteo nella scena della chiamata o, per lo meno, quel personaggio che, chino sul tavolo, sta contando i soldi.

Questo personaggio è più giovane: è l'altro che non viene nominato nei vangeli. Ha messo le mani sui braccioli della sedia e sta per alzarsi: è un altro gesto improvviso, ha capito, ha scoperto che quell'estraneo è Gesù e la meraviglia lo fa alzare; ha infatti un atteggiamento di stupore, gli occhi spalancati e fissi su Gesù. Caravaggio dipinge questo quadro subito dopo aver dipinto la chiamata di Matteo ed è sempre nello stesso ambito di pensiero, di ricerca: sta entrando nelle scene evangeliche da ricercatore della verità.

Quest'uomo non si vede in faccia, c'è solo un profilo che non permette di riconoscerlo. È forse l'intento che aveva lo stesso narratore che ci ha presentato due discepoli, ma ci ha detto il nome di uno solo. Perché non ci dice il nome dell'altro? Perché l'altro diventa il lettore stesso, è l'ascoltatore del Vangelo, è lo spettatore, è colui che guarda questo quadro: sei tu!

Nella tradizione si è detto, e lo ha ripetuto anche il nostro Jacopo da Varazze, che l'altro era san Luca, l'evangelista che ha potuto raccontare la scena, si dice, perché c'era anche lui. È però una identificazione non certa e non esaustiva. Luca si mette idealmente nei panni di quell'altro perché è il discepolo che è venuto dopo, ma come è Luca così siamo anche noi: siamo venuti dopo Gesù, non lo abbiamo incontrato durante la sua vita terrena, eppure abbiamo la possibilità di incontrarlo nel nostro quotidiano.

L'oste: colui che non riconosce



L'oste è una figura in più, è un particolare che nel vangelo non c'è. Caravaggio lo inserisce come uno spettatore che – a differenza degli altri – non reagisce; sta guardando semplicemente, senza far motto, sembra comunque in attento ascolto; chissà, forse il personaggio di Gesù, da come parla, lo incuriosisce. Quest'uomo, in piedi, è vestito come un oste romano dei primi del 1600; la cuffia bianca in capo è un elemento tipico. I biografi di Caravaggio notano la volgarità di questi particolari così semplici, domestici, come l'hanno notato per altri quadri.

Questo sembra lo stesso modello che Caravaggio ha adoperato per raffigurare uno degli operai che sollevano la croce di san Pietro. Ancora la stessa camicia con una tipica forma del colletto a lattuga: rappresenta l'uomo che non si accorge di niente, perché per lui non sta succedendo niente di strano a quella tavola; sembra però pensieroso. Non è che avvenga un miracolo, Gesù ha semplicemente

benedetto il pane. Gli occhi degli altri due avventori si aprono e sono meravigliati, uno si sta alzando: è scoppiata la gioia pasquale. Nell'oste invece non succede niente, non ha partecipato al racconto dei discepoli perché lui nel quotidiano non ha visto l'eterno, non si è accorto di nessun particolare.

Da Emmaus riparte la missione

I due invece si alzano e tornano a Gerusalemme.

Ed essi dissero l'un l'altro: «Non ardeva forse in noi il nostro cuore mentre egli conversava con noi lungo la via, quando ci spiegava le Scritture?». Partirono senza indugio e fecero ritorno a Gerusalemme (Lc 24,32-33)

Quella cena non è la fine della loro giornata, è bensì l'inizio. Ecco il senso pasquale: l'incontro con il Risorto rimette in moto il cammino. Quei due pellegrini, stanchi, si alzano senza cenare e tornano indietro. Avevano fatto una strada in discesa, adesso la rifanno in salita. Arrivano a Gerusalemme:

dove trovarono riuniti gli Undici e gli altri che erano con loro, i quali dicevano: «Davvero il Signore è risorto ed è apparso a Simone!» (Lc 24,34).

Trovano i discepoli in agitazione, perché quello che avevano detto le donne, al mattino, l'hanno potuto verificare. Anche Simon Pietro ha visto il Risorto.

Ed essi narravano ciò che era accaduto *lungo la via* e come l'avevano riconosciuto nello *spezzare il pane* (Lc 24,35).

Questo è un particolare importantissimo: "spezzare il pane" è il nome più antico della Messa. "*Klâsis tou ârtou*" la chiamavano in greco, "*Fractio panis*" in latino: è il gesto compiuto da Gesù che ha aperto gli occhi ai discepoli. Quei due raccontano come l'hanno riconosciuto – "mentre spezzava il pane" – e raccontano quello che è capitato lungo la via. Nel loro cammino, nella loro esperienza, comunicano ad altri l'entusiasmo della loro Pasqua.

Le peripezie di questo quadro

Ma come è finito a Londra questo quadro? Era stato commissionato dai Mattei e quindi fu conservato nel loro palazzo romano. Sappiamo però che dopo il 1606, cioè l'anno in cui Caravaggio divenne assassino e dovette fuggire, il cardinale Scipione Borghese ne approfittò e si appropriò di questo quadro.

Due secoli dopo, nel 1801, un suo erede, Camillo Borghese, lo vendette a un mercante d'arte francese, un certo Durand. All'inizio del 1800 molti quadri di Caravaggio lasciarono Roma, perché le opere di questo artista non piacevano più; i proprietari ne approfittavano per guadagnare qualcosa e li vendevano a mercanti del nord Europa. Nel 1831 arrivò così in una casa d'asta in Inghilterra, ma non trovò acquirenti; rimase lì per anni, fu offerto all'asta e nessuno lo volle comprare. Nel 1839 quella casa d'aste, disperata perché non riusciva a venderlo, lo regalò alla National Gallery di Londra, dove è ancora adesso ed è uno degli elementi più prestigiosi di quella eccezionale raccolta.

Un'altra cena in Emmaus

Subito dopo il fattaccio del 28 maggio 1606, Caravaggio ha dipinto un'altra cena in Emmaus. Giulio Mancini, uno dei primi biografi del Caravaggio, ci informa che il pittore, scappato da Roma, si rifugiò a Zagarolo, un paese in provincia di Roma, nei possedimenti del principe Marzio Colonna. Dietro a questa accoglienza c'è probabilmente la marchesa Sforza Colonna che aveva conosciuto Michelangelo Merisi da ragazzo e lo aveva aiutato. Probabilmente è lei la regista occulta che guida i passi del fuggiasco e lo mette sotto la protezione di importanti personaggi. In questo paese dell'agro romano, dopo aver appena compiuto quel delitto di sangue, in un momento di grande travaglio spirituale – con il rimorso, la paura, la delusione, l'angoscia, rendendosi conto che a Roma non potrà forse tornare mai più, senza una commissione particolare – dipinse un'altra cena in Emmaus.

Per distinguerla da quella della National Gallery, questa tela dalle grandi dimensioni (cm 141 x 175) è detta "di Brera", perché si trova in nella famosa pinacoteca milanese. Come è finita a Brera questo quadro? Sappiamo che Caravaggio lo affidò al banchiere genovese Ottavio Costa, evidentemente amico del marchese Colonna. Questo banchiere genovese ebbe l'incarico di vendere la tela a Roma, probabilmente la acquistò dal pittore per pochi soldi e cercò di guadagnarci parecchio rivendendola. Il quadro fu acquistato da Costanzo Patrizi e rimase in possesso della famiglia Patrizi fino al 1939, quando la Pinacoteca di Brera a Milano lo comprò direttamente dal marchese Patrizio Patrizi. Anche questo è un altro quadro non valorizzato e rimasto nell'ambiente privato finché una grande pinacoteca come Brera non si è mossa per poterlo rendere fruibile al grande pubblico. Si mosse però solo nel 1939 quando ormai, grazie a Roberto Longhi, si era riscoperto Caravaggio e lo si stava valorizzando molto.

Rispetto alla cena in Emmaus dipinta per i Mattei sono passati cinque anni, ma è cambiato il mondo per il personaggio Michelangelo Merisi; non possiamo guardare il quadro semplicemente astraendolo dalla storia perché in una raffigurazione c'è l'anima del pittore, c'è la sua storia: lo vediamo subito dai colori.

Un'altra interpretazione, molto più drammatica

Questa è una tela scura, i colori sono tetri. È cambiato il mondo, dicevo, e nella scena Caravaggio capovolge tutto: i gesti sono capovolti, i personaggi sono disposti in modo differente, quello che era a destra si è spostato a sinistra, la tavola si è svuotata. La scena è tenebrosa, il fondo è proprio buio. Il quadro è illuminato da una luce bianca che quasi isola dal contesto del dipinto il volto, la mano benedicente di Gesù e la povera mensa con la candida tovaglia. C'è un personaggio in più, questa volta sono cinque, c'è anche una donna anziana: è la moglie dell'oste o una inserviente? È comunque una figura brutta che regge un piatto con della carne, sembrano costine d'agnello: siamo più in clima pasquale, ma l'insieme è lugubre.

L'oste sta guardando in modo duro, non si accorge di nulla nemmeno lui; ha la mano nella cintura e guarda dall'alto in basso con un atteggiamento di superiorità, quasi di disprezzo. Il braccio scoperto dell'oste sembra infilare la mano in un'ampia tasca o forse è solo coperto dal mantello del Risorto e sul polso si intravede un segno a forma di croce. Il Cristo questa volta non è giovane imberbe, ma è secondo l'iconografia tradizionale ed è molto più triste. Compie lo stesso gesto di benedizione del pane, ma è vestito di verde, un verde scuro; è sparito il bianco e il rosso. Anche nel suo gesto benedicente c'è una tensione, un'ansia di ricerca.

Mi domando: perché in quei mesi dell'estate 1606 – appena scappato da Roma dopo quel delitto – a Caravaggio viene voglia di dipingere per sé una cena in Emmaus riproponendo un modello realizzato pochi anni prima? Mi rispondo che lo fa per ricercare una risposta. Il pittore dipinge per cercare la verità, cerca di mettere nella tela la sua anima e questo quadro riflette la drammaticità della sua condizione.

La mensa è decisamente più misera, è sparito il cesto, è sparita la selvaggina; il vino, anche se non si vede bene, emerge da un bicchiere dietro la caraffa ed è rosso, rosso sangue. C'è solo pane in tavola e un po' di erbe amare; è più pasquale come scena, ma non è determinata da una ricerca di verismo rappresentativo, quanto piuttosto evocazione di una condizione dolorosa.

Il personaggio che appoggia le mani per alzarsi questa volta è quello di destra, ed è Cleofa, molto diverso dal suo omonimo nel quadro precedente, è una tensione più lenta, non c'è uno scatto. Così anche l'altro personaggio, quello senza nome, è lui che allarga le braccia e compie il gesto che era attribuito all'altro commensale, ma è un allargare le braccia in modo molto composto. Le braccia non sono allargate totalmente nella posizione della croce, ma sono appena distese nell'atteggiamento orante.

È una scena molto più raccolta, molto più tranquilla. È un riconoscimento più drammatico, più angosciato, è un riconoscimento difficile. Esprime la ricerca che Caravaggio fa dell'eterno nel suo quotidiano: sta cercando di vedere il Risorto nella sua brutta situazione. Quei due brutti ceffi rappresentano proprio il brutto della vita. Guardate le rughe della fronte: i due sono corrucciati e preoccupati, ma loro non vedono niente, non si accorgono di nulla; solo le cuffie bianche di questi due personaggi danno luce alle loro figure illuminando la parte superiore destra del quadro.



L'incontro con Tommaso

Lo stesso giorno di Pasqua il Cristo risorto appare ai discepoli nel Cenacolo, ma non c'era Tommaso; otto giorni dopo il Cristo risorto è presente di nuovo in mezzo ai suoi discepoli e questa volta c'è anche Tommaso. L'altro grande soggetto che Caravaggio dipinge fra le scene del Risorto è *l'incredulità di Tommaso*. Così viene abitualmente chiamato questa tela di cm 107 x 146. Non mi piace però adoperare il termine incredulità, perché l'apostolo Tommaso diventa credente e il suo cammino è esemplare per la nostra fede, quindi lo chiamo *l'incontro con Tommaso*.



Questo quadro fu dipinto nel 1602 per il marchese Vincenzo Giustiniani, vicino di casa del cardinal Del Monte; ma adesso si trova a Potsdam, nel Castello di Sanssouci. Una vicenda analoga a quella di altre tele lo ha portato nel Brandeburgo. Rimase infatti proprietà dei Giustiniani fino la 1815; in quell'epoca i signori di Roma si liberavano delle tele del Caravaggio in loro possesso e così questo dipinto venne acquistato dal re di Prussia Federico Guglielmo III di Hohenzollern insieme al nucleo principale della collezione dei Giustiniani: un grande patrimonio artistico raggiunse Berlino. Qui però i conservatori del museo ritennero che questo dipinto non fosse idoneo alla loro prestigiosa raccolta per cui venne utilizzato come arredo nelle case dei re di Prussia e sappiamo che fu trasferito da un castello all'altro. Il dipinto ebbe una vicenda drammatica alla fine della seconda guerra mondiale: i russi lo portarono come bottino di guerra a Mosca e solo nel 1958 venne restituito. Finalmente nel 1963 fu esposto alla Bildergalerie del Castello di Sanssouci, un castello fatto edificare da Federico II a metà del 1700 con un vezzoso nome francese, che significa "Senza-preoccupazione". È il castello dello svago, del divertimento del re di Prussia: il quadro di Caravaggio vi è arrivato per puro caso, per un interesse estetico, non motivato da una scelta specifica.

Il quadro è molto bello, ma avvolto da una malinconica oscurità. Il Cristo è decentrato, eppure non c'è quadro più cristo-centrico di questo.

Anche se è spostato sul lato, il Cristo è il centro dell'attenzione e il centro del Cristo è proprio quel costato aperto. I discepoli sono tre, ma ne emerge uno solo, quello davanti; gli altri due sono comparse, non sono caratterizzati in modo tale da poter essere riconosciuti. Ci sono undici apostoli nel cenacolo nel momento in cui il Cristo si mostra risorto, ma è Tommaso che viene invitato a mettere il dito.

Il racconto giovanneo dell'episodio

Giovanni al capitolo 20 racconta questa scena molto importante.

Tommaso, uno dei Dodici, *chiamato Didimo* ...

Così rende la nostra traduzione ufficiale, ma mi sembra impreciso perché Didimo è la traduzione greca dell'aramaico *T'ôma*'; quindi non è una bella traduzione se conserva la parola greca per cui non capisco cosa voglia dire. È bene quindi che traduca nella lingua in cui rendo tutto il testo. *T'ôma*' in aramaico – come *Dídymos* in greco – vuol dire *Gemello*. L'evangelista ci tiene a farci sapere che il nome di Tommaso significa Gemello, dunque:

Tommaso, uno dei Dodici, *il cui nome significa Gemello*, non era con loro quando venne Gesù. Gli dicevano gli altri discepoli: «Abbiamo visto il Signore!» (Gv 20,24-25).

È l'esperienza del giorno di Pasqua: non solo i due a Emmaus, ma anche dieci dei discepoli a Gerusalemme hanno incontrato il Risorto e non possono tacere, lo dicono, lo raccontano.

Ma egli disse loro: «Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il mio dito nel segno dei chiodi e non metto la mia mano nel suo fianco, io non credo»(Gv 24-25).

Tommaso vuole controllare; gli altri hanno già visto, quindi vuole guardare anche lui, vuole vedere il segno dei chiodi, cioè la realtà della morte in croce di Gesù, il dramma che è accaduto, se è proprio lui; vuole mettere la sua mano nel fianco di Gesù, vuole toccare la verità.

Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, stette in mezzo e disse: «Pace a voi!» (Gv 20,26).

Il Signore dà soddisfazione a Tommaso, ma non in privato, non quando è solo. “Otto giorni dopo” vuol dire la domenica seguente, la seconda domenica di Pasqua, quando Tommaso è insieme agli altri discepoli: allora può vedere il Signore risorto. È come dire che l'incontro avviene a Messa, alla domenica: è l'incontro del Risorto nel momento della comunità radunata.

Poi disse a Tommaso: «Metti qui il tuo dito e guarda le mie mani; *tendi la tua mano e mettila nel mio fianco*; e non essere incredulo, ma credente!» (Gv 20,27)

Caravaggio ha rappresentato proprio fisicamente questo e – non potendo far parlare il quadro – fa parlare le mani. Gesù sta parlando con la sua mano, è la mano che ha il segno dei chiodi: non è una piaga, è una ferita rimarginata, cioè una cicatrice, il segno che ci sono stati i chiodi, ma ormai quel dramma è superato e vinto.

La mano di Gesù prende la mano di Tommaso e la sta spingendo dentro: quel dito entra proprio nel fianco di Cristo. C'è una attenzione particolare a questa ferita aperta, che non è una piaga, è una ferita rimarginata, è un fianco rimasto aperto: è la porta, l'ingresso per entrare nel corpo di Cristo. È una scena meravigliosa in cui Gesù, con l'altra mano, sposta quel drappo bianco che lo avvolge; non è vestito, ha soltanto un lenzuolo che lo ricopre e per poter lasciare l'accesso a Tommaso sposta il telo bianco e mostra il petto luminoso, bianco – quasi come il lenzuolo – perché il discepolo possa vedere la ferita: è un elemento simbolico importantissimo.



Il fianco aperto di Cristo

Il costato aperto di Cristo è il simbolo dell'origine dei sacramenti: l'acqua e il sangue sono sgorgati da quella ferita. È l'immagine del Battesimo e dell'Eucaristia, è l'origine della Chiesa, è come la costola di Adamo da cui è stata tirata fuori Eva. Così dal costato di Cristo è nata la Chiesa e adesso la mano di Cristo mette la mano di Tommaso dentro quella sorgente; c'è veramente l'esperienza di chi tocca la verità, di chi tocca la parola di vita, di chi tocca l'eterno. Eppure sono mani quotidiane con delle dita che sembrano addirittura sporche e la fronte di Tommaso è piena di rughe, è corrucciato, un po' come l'oste nella seconda cena in Emmaus.

Tommaso sta spalancando gli occhi, lo sguardo è mirato, la fronte aggrottata tra lo stupore e la curiosità. È meravigliato di quello che vede, è l'attimo prima di quando dirà:

«Mio Signore e mio Dio!». Gesù gli disse: «Perché mi hai veduto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!» (Gv 20,28-29).

L'evangelista Giovanni racconta questo episodio proprio per sottolineare la dimensione del credente che, attraverso la lettura del Vangelo, ha la possibilità di toccare il Verbo della vita, può sperimentare la rivelazione piena. "Beati quelli che credono senza avere visto".

Tommaso non è incredulo, fa la professione di fede più alta del Nuovo Testamento, chiama Gesù: "Mio Signore e mio Dio!". *Signore* è il nome proprio divino e *Dio* è il nome comune della divinità. Con la formula "*Mio Signore e mio Dio*" il discepolo esprime una relazione con sé fortissima che egli ha sperimentato e ha vissuto. Non solo Gesù è riconosciuto come Dio, ma è messo in stretta relazione con Tommaso: *Mio Dio* sei tu!

Caravaggio ha scelto di raffigurare quattro teste ravvicinate, sono il centro del quadro ed è una disposizione strana: stanno guardando tutti la stessa cosa. Sono quattro volti concentrati sulle mani di Gesù e di Tommaso e notate come sono disposti: sembrano un quadrifoglio, sono una croce fatta di volti, sono la comunità cristiana, rappresentano la comunità apostolica dove il Cristo è uno di loro. Questa volta il Risorto è raffigurato con la barba, ma molto giovane ed è perfettamente inserito in questa unità di volti, di sguardi, di tensione attenta e stupita.



È dominante sul lato sinistro la figura del Cristo: molto bianca per la pelle luminosa e il candore del lenzuolo, mentre i discepoli hanno il colore della terra, il colore del rosso Adamo. In ebraico *Adam* (= Uomo) deriva da *adamâ* che significa "terra" e dalla stessa radice trae origine l'aggettivo "rosso".

Tommaso inoltre ha il vestito strappato. Sono sempre particolari quotidiani e banali, che denunciano il nostro limite, la nostra imperfezione. Quella manica è scucita, Tommaso si sta tenendo il fianco, sta barcollando, sembra che Gesù gli faccia forza con la mano per spingerlo dentro e lui si abbassa, si inchina, si sorregge mettendo l'altra mano sull'anca. C'è ancora una volta un gomito che spinge fuori dalla tela: è un atteggiamento quotidiano, una scena semplice, dove non c'è sfondo, non c'è nessuna raffigurazione se non le persone.

Il Risorto ha la stessa densità palpabile degli altri umani, è proprio qui il grande messaggio che egli vuole comunicarci: la scoperta dell'eterno, del Risorto, nella nostra realtà quotidiana.

“Volete la mia testa? Eccola!”

Abbiamo terminato la nostra carrellata su quadri di Caravaggio e voglio lasciarvi questa immagine finale: è uno degli ultimi dipinti che il grande pittore realizzò al termine della sua breve vita.

Condannato e ricercato, mentre si trovava lontano da Roma, Caravaggio mandò al cardinale Scipione Borghese questa tela dove è raffigurato il giovane Davide che regge la testa mozzata di Golia.

Il quadro contiene un messaggio cifrato. Sulla spada sono incise delle lettere: H.A.S, staccata una O, poi una S. È un motto agostiniano, sta per *HumilitAS Occidit Superbiam*, cioè “l’umiltà uccide la superbia”.

Il piccolo e giovane Davide è riuscito a sconfiggere, da disarmato, il gigante Golia armato fino ai denti. La spada era di Golia, Davide aveva solo la fionda, ma è proprio la superbia che ha fornito la spada all’umiltà di Davide.

È un doppio ritratto, sapete? Nella tela Michelangelo Merisi ha dipinto se stesso da giovane. Il ragazzino partito da Milano con tante speranze, molto simile al Bacchino malato della sua prima opera, è raffigurato nei panni di Davide vincitore, intraprendente, con tante capacità. Poi però c’è il Golia che Caravaggio è diventato. Drammaticamente si presenta come era e come è diventato.



È ancora viva quella testa mozzata, sembra che stia urlando, lo sguardo è perso. È quella testa che a Roma vogliono e lui gliela manda nel quadro. È un urlo di fede, un grido che ci aiuta a riconoscere l’eterno nel quotidiano. Caravaggio ha avuto una grande capacità di scoprire la presenza di Dio.

È tutt’altro che personaggio miscredente. Michelangelo Merisi da Caravaggio fu un uomo di fede, un peccatore pieno di difetti, ma un uomo in ricerca che ha gridato la sua fede con i suoi quadri che ci aiutano a rileggere il Vangelo. Grazie e ... *buona Pasqua!*

Bibliografia

Moltissime sono le pubblicazioni dedicate a Caravaggio negli ultimi decenni, perché grande è l'interesse dei nostri contemporanei per l'opera di Michelangelo Merisi.

Per preparare questo corso mi sono documentato, consultando alcuni libri che mi sono piaciuti e mi hanno aiutato ad impostare le riflessioni.

Ve li segnalo, per offrirvi la possibilità – se volete – di continuare a guardare e studiare.

Anzitutto vi raccomando il catalogo completo e documentato nei minimi dettagli, con foto meravigliose e commenti storico-artistici di qualità:

- ✓ SCHÜTZE Sebastian, *Caravaggio. L'opera completa*, Taschen, Köln 2015 (edizione italiana Inter Logos, Modena).

Un catalogo più divulgativo è stato edito in una serie pubblicata dal Corriere della sera, con pregevoli e sintetiche presentazioni di tutte le opere:

- ✓ MARINI Francesca (a cura di), *Caravaggio. La vita e l'arte. I capolavori*, Rizzoli/Skira, Milano 2003.

Degna di grande attenzione è quest'opera di approfondimento teologico, a cui sono debitore di molte osservazioni artistiche e annotazioni religiose:

- ✓ FRIGERIO Luca, *Caravaggio. La luce e le tenebre*, Ancora, Milano 2010.

Pregevoli sono anche queste monografie che, in modi differenti, mi hanno aiutato a capire meglio i quadri del Caravaggio e a valorizzare in essi la dimensione cristiana:

- ✓ PAPA Rodolfo, *Caravaggio pittore di Maria*, Ancora, Milano 2005;
- ✓ PAPA Rodolfo, *Caravaggio. L'arte e la natura*, Giunti, Firenze 2008;
- ✓ STEVAN Sergio - ALLIATA Paolo, *Il Vangelo secondo Caravaggio*, Monti, Saronno (VA) 2015.

Infine ho trovato gustosa e leggibile come un romanzo questa presentazione dell'artista con un titolo accattivante e un contenuto istruttivo:

- ✓ D'ORAZIO Costantino, *Caravaggio segreto. I misteri nascosti nei suoi capolavori*, Sperling & Kupfer, Milano 2013.