



Bert Treffers

Caravaggio

*Arte e Fede
Roma*

*Forma e Funzione
1596-1606*



Bert Treffers

Caravaggio
Arte e Fede *Forma e Funzione*
Roma *1596-1606*

Bert Treffers

Caravaggio

Arte e Fede Forma e Funzione
Roma 1596 1606

Coordinamento redazionale
Armando Lamberti

Progetto editoriale e direzione artistica
Editori Paparo

Referenze fotografiche

Berlino-Dahlem, Gemäldegalerie, Staatliche
Museen, Preussischer Kulturbesitz
Bologna, Pinacoteca Nazionale
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
Cremona, Museo civico Ala Ponzone
Detroit, Institute of Art
Dublino, National Gallery of Ireland
Firenze, Galleria degli Uffizi
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Fort Worth, Kimbell Art Museum
Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco
Hartford, Wadsworth Atheneum
Kansas City, Missouri, The Nelson Atkins Museum
of Art
Lawrenceville (New Jersey), Barbara Piasecka-
Johnson Collection
Londra, Hampton Court, Royal Collection
Londra, National Gallery
Londra, Victoria and Albert Museum
Madrid, Palazzo Reale
Messina, Museo Regionale
Milano, Pinacoteca Ambrosiana
Milano, Pinacoteca di Brera
Montalto Marche, Museo Sistino
Montserrat, Museo del monastero di Santa Maria
Napoli, Pio Monte della Misericordia
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
Napoli, Collezione Intesa San Paolo, Palazzo
Zevallos
New York, Metropolitan Museum of Art
Oxford, Christ Church Gallery
Parigi, Musée du Louvre
Perth, Museum and Art Gallery

In copertina

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Incredulità di san Tommaso*, particolare. Collezione privata, già Roma, raccolta Massimo.

© 2022 editori paparo srl - Roma - Napoli
editori@editoripaparo.com
www.editoripaparo.com

Euro 00,00

ISBN 978 88 31983 389



Castello dei Landriani
Beni Culturali
Vidigulfo - Pavia

Sommario

I

Ma che rumore è questo? L'esordio di un pittore non ancora maledetto

- 9 1.
- 42 2.

II

Alzare il calice: il Bacchino convalescente

- 111 1.
- 135 2.

III

Attraversare le tenebre: la Chiamata

- 191 1.
- 230 2.

IV

Con sete e desiderio insaziabile: per la strada della luce

- 299 1.
- 3582.

V

La Salita: che crede verrà – metanoia

- 441 1.
- 461 2.
- 482 3.

VI

Il Figlio è morto: abbiate Pietà

- 543 1.
- 581 2.

633 Epilogo

635 Bibliografia

645 Indice dei nomi



La Salita: che crede verrà – metanoia

1.

Chi ora prende la strada che porta alla chiesa di San Pietro in Montorio, non può immaginare che questa chiesa e l'annesso convento siano state, una volta, il cuore della spiritualità francescana a Roma. Il Tempietto del Bramante, nel chiostro adiacente, è diventato prima di tutto un'attrazione turistica; non viene quasi mai visitato per motivi religiosi, ma per la sua qualità artistica: è diventato un monumento d'arte invece di un memoriale eretto in ricordo della crocifissione di san Pietro. Per evitare una curva pericolosa della strada asfaltata di sotto, dove corrono ora le macchine, sarebbe meglio prendere la lunga scala accanto, a meno che il cancello non sia chiuso. Nella salita un po' faticosa, si vedono, a sinistra e a destra, una serie di rilievi deprimenti di terracotta anni cinquanta di non si sa più che colore. In compagnia infausta di una via dolorosa di pessima qualità, si sale, passo dopo passo, per salire dove, in cima, ci si ritrova davanti ad un altro cancello ancora, che, anche questa volta, si spera non sia chiuso a chiave. Superata anche questa barriera, si ci ferma su una piazzetta-parcheggio per godersi una vista mozzafiato sulla città attraversata dal Tevere biondo, ancora. E, voltandosi, ecco la facciata semplice della chiesa separata dalla piazza da una bassa scalinata.

Ed ecco, entrato in un silenzio ombroso, ci si trova, a luce spenta, in una penombra rassicurante, d'improvviso, faccia a faccia, con un *Cristo flagellato* di Sebastiano del Piombo. All'altro lato della navata, c'è una cappella la cui forma è a quella: si vede che lì san Francesco riceve le sue stigmate con le braccia stese. Viene affiancato da tre frati e, in piedi con un altro ancora, seduto in terra con un libro aperto in cui non guarda o non guarda più. Non mi ci sono fermato, perché avevo visto che lì, a destra, c'era una seconda cappella che offriva un vero spettacolo tutto di marmo, progettato del grande regista Bernini che ha messo in scena un altro Francesco ancora, che si faceva portare in cielo da un paio di angeli molto robusti. Come mai, mi sono chiesto allora, la presenza di un Bernini in una chiesa fuori città, su una collina a suo tempo ancora molto boscosa e quasi tagliata fuori dal mondo. Poi facevo la visita di tutta la chiesa per uscire anche dal chiostro con quel Tempietto famoso.

Tornavo di nuovo in chiesa; andavo a sinistra, verso la porta d'uscita, ed eccolo qua, quel frate che mi spiava dalla sua cappella mi fermò e mi chiese: che vuoi?

Trent'anni dopo lo so; ora che quel frate con lo sguardo inquisitivo ha perso il suo anonimato, anche San Pietro in Montorio è cambiato per diventare un'ombra di ciò che era stata negli anni prossimi al 1600. Non è più questo posto *romantico* per dei matrimoni che prendevano temporaneamente possesso di una spazio fiorito e tappezzato di rosso, ma il ricordo di un centro di penitenza con qualche accento apocalittico di cui ancora è rimasta una traccia nascosta. Era il cuore della riforma dei Francescani a Roma e il focolare spirituale, per niente limitato ad un sottobosco, di una religiosità marginale perché troppo datata. Ho trovato un calcolo approssimativo che non so se corrisponda alla verità, ma che mi sembra illuminante

per il clima mentale di Roma in quegli anni. Nel suo libro *Roma Sancta*, uscito nel 1581, il prete cattolico Gregory Martin, che stava a Roma per un anno e mezzo dove era arrivato fine 1576, elenca sette conventi francescani. In Santa Maria in Aracoeli, San Pietro *in monte aurea*, Ss. Apostoli e *i Cappuccini* vissero rispettivamente 80, 50, 40 e ben 80 frati. Colpisce la quantità dei Cappuccini che erano addirittura tanti quanti al convento più importante di Roma, situato sul Campidoglio. In San Pietro in Montorio, elencato come terzo, ve ne erano 50 e nella *S. Francis Church* – così chiamata da Gregory Martin –, che deve essere la chiesa di *San Francesco a Ripa*, un'altra trentina così che, in questi due insieme, si arriva di nuovo a ottanta frati. Ma ciò che colpisce davvero, è il totale dei Cappuccini, cioè 80. Mi fu chiaro che avevo sempre sottovalutato la loro presenza e anche la loro importanza nel clima della Riforma nella città di Roma, già un mezzo secolo prima che fu costruita la loro chiesa di Santa Maria della Concezione sulla strada odierna di Vittorio Veneto e non lontano da palazzo Barberini e il cardinale, anch'esso cappuccino, Antonio.¹

Ho citato solo quelle *Meditazioni* di Christoforo da Verucchio, uscite a Venezia nel 1598, in relazione del *Riposo* di Caravaggio, ma fra poco vorrei aggiungere un'altra di queste meditazioni che ci riporta a del Pas e al tema della *Trasfigurazione* che fu dipinto da Raffaello e che fu messo sull'altare maggiore invece della *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo, ora a Londra. È difficile immaginarsi quella *Trasfigurazione* di nuovo sull'altare maggiore di San Pietro in Montorio: con le sue dimensioni enormi avrebbe dominato tutto lo spazio di questa chiesa, e, ora che non c'è più, diventa un po' vuota quando si prova a ritornare alla situazione degli anni novanta del Cinquecento, quando morì il frate del Pas che fu sepolto in fondo a sinistra della pala di Raffaello che giocherà un ruolo di primo piano nella morte del frate nel 1596, decenni dopo che fu messa sull'altare maggiore il tema come nel modo in cui aveva vissuto la sua fede, e anche lo stesso dipinto fu visto come un segno miracoloso dal Signore che il frate aveva trovato la grazia presso Dio che aveva rivelato, tramite la pala, come, nella morte, questo Francesco ritornato partecipasse alla Sua Gloria.

Nel caso della sua canonizzazione, quel quadro avrebbe potuto diventare una forma di reliquia da venerare e l'effigie del frate fu, contro le regole della Chiesa, quasi subito appesa presso la sua tomba con quel testo inciso di cui esistono due copie nei manoscritti della *Vita* scritta da Bonibelli: era una frase breve, ma forte e chiara in cui veniva dichiarato che quel frate avrebbe placato, grazie all'intensità della sua preghiera, l'ira di Dio e salvato, così, con la sua intercessione la città di Roma, cioè quella stessa città dove san Pietro avrebbe portato la fede come vice di Cristo e fondato la Sua Chiesa, che poi fu edificata da Paolo. Qui, nello stesso complesso in cui il frate passava gli ultimi anni della sua vita, qui sul Gianicolo, nel cortile di questo convento, anche Pietro avrebbe vissuto il suo momento di gloria nel martirio della sua crocifissione. Qui, in questo stesso luogo, del Pas avrebbe potuto intercedere e, grazie alle sue orazioni fiammanti, ottenuto la misericordia di Dio così che fu salvata la stessa Roma in questi tempi di tribolazioni e, peggio ancora, di *paura di imminente giudizio divina*² che, anche grazie al frate, fu avvertito per mezzo di una riforma auspicata vittoriosa per tutta la Chiesa; come Francesco, anche del Pas aveva preso sulle sue spalle il giogo per sostenere il peso di una Chiesa che sotto minaccia di eresie sembrava già diroccata, ma era più forte che mai per uscire dalle più spaventose turbolenze. Non dobbiamo mai dimenticare che per gran parte del secolo la

¹ MARTIN 1581, p. 1559; si veda anche l'introduzione del curatore dell'edizione originale del 1581.

² DELUMEAU 1987, capitolo 23, p. 941.

Chiesa stava come sotto l'assalto del male e queste guerre erano anche guerre interne e interiori, cioè guerre di coscienza che non erano meno aspre e distruttive. Il Giudizio finale dominava, dalla metà del secolo, tutta una parete della cappella Sistina e quest'affresco di giganti e dimensioni sovrumane era simbolo e minaccia insieme. Se useremo la nostra pur debole fantasia, chissà se possiamo indovinare, anche se difettoso, quel mondo in cui il nostro pittore ed i suoi clienti e committenti paganti non voglio dire a casa, ma almeno costretti a far passare i loro giorni tra vita e morte. Può darsi che, quando si prova a leggere queste meditazioni di Cristoforo da Verucchio, sembrino delle effusioni di una semplicità disarmante o, se si vuole, irritante, a causa di un'umiltà che presto si rivela come studiata.³ Sono umili in eccesso; la loro forzata semplicità è voluta e scelta per produrre effetto e hanno probabilmente anche avuto il risultato desiderato; sono i prodotti di una retorica studiata che si serve dei trucchi, anche un po' banali, per coinvolgere i fedeli di quei tempi magari un po' troppo semplici per capire come sono manipolati per spingerli a diventare dei partecipanti emozionati in delle scene sacre in un colloquio familiare; ma ciò che sembra da piangere a non è sempre lacrimoso e anche qui c'è un abisso di qualità tra effetto e affetto; succede anche nella musica e nella pittura e la devozione e la fede in cui si rischia sempre di entrare in conflitto con una sincerità mascherata da ipocrisia o un'ipocrisia mascherata da sincerità. Ma non spetta a noi, giudicare che cosa sia vero o falso; il tono potrebbe ingannarci e l'oratore umile può essere dotto ed essendo dotto anche preparato al suo apostolato da predicatore cappuccino. Abbiamo visto che anche nell'Oratorio si cercava uno stile di predicare adatto alla loro missione. Non penso che con la pittura dovesse essere diverso e anche la musica fu sottoposta a dei dibattiti molto vivaci. Il prodotto poteva essere molto diverso, ma qui, nel caso delle meditazioni e della pratica di del Pas, il messaggio fu condiviso e il frate aveva, in fondo, eseguito ciò che il cappuccino aveva promosso: seguire Cristo nella sua Passione per gustare, alla fine, la sua Gloria in una Risurrezione prefigurata nella gloriosa Trasfigurazione sul monte Tabor e – per miracolo! – raffigurata sulla pala d'altare da Raffaello. Chi entrava in questa chiesa, poteva vedere esemplificato, nella figura del frate, che la salita era in verità la metafora di una elevazione nel cuore, cioè spirituale che, per miracolo, si era anche manifestata corporalmente, cioè nella carne esattamente come fu raffigurata sulla pala d'altare di Raffaello che si trovava così vicino alle spoglie e il ritratto del frate ancora orante dopo la morte, che ambedue insieme diventavano legati nella mente di un fedele informato dei fatti, come se fosse una combinazione programmata.

Un mezzo secolo dopo, ciò che qui rimane un'associazione spirituale suggerita, diventerà, con la regia del Bernini, una inscenatura che aveva come scopo di far vivere ciò che qui rimane ancora un concetto nella mente, una scena messa in azione, così si potrebbe avere l'impressione di essere realmente presenti all'evento mistico stesso, come nel caso della cappella Cornaro con la *Tersa d'Avila* già levata dalla terra ma non ancora arrivata in cielo: non qui, ma neanche già lì, si trova in una posizione media tra cielo e terra in cui il corpo sembra trasfigurata nella luce che non emana da lui, ma scende sul suo corpo come se fosse l'emanazione dello Spirito Santo che scende dal cielo verso il quale la santa sta andando a piedi con il piede destra ancora pian-

³ Colgo l'occasione per menzionare alcuni saggi di Joseph Imorde che considero essenziali per capire meglio su cosa siano basate le nostre idee e pregiudizi storici su una cultura e la sua arte che c'è ancora radicata in una lunga tradizione cristiana e la devozione ad essa legata che è molto meno bigotta di ciò che sembri, ma che, vista con gli occhi di un romanticismo triviale, ha perso ogni forma di credibilità: si veda Imorde, *affekt*, e anche il suo saggio su Carlo Dolce, pubblicata Los Angeles, The Getty 1212.

tato su una nuvola di scalini.⁴ Ma qui, nel caso di San Pietro in Montorio, l'unione con Dio rimane ancora un vero mistero che non si potrebbe mai raffigurare e nemmeno spiegare con delle parole. Chi vive sta ancora in strada e chi entrava nel 1600 entrava in chiesa, su questo monte, doveva andare in fondo; poteva *vedere*, strada facendo, che la vera strada era stata quella che era andata da quel frate che l'aveva fatto anche nel cuore che, come nel caso del suo esempio Francesco, si era aperto come lo fu il cuore di Cristo in quell'atto di estremo amore sulla croce quando fu trafitto dalla lancia. Ora, che il fedele era arrivato a questo punto, dovrebbe fare l'ultimo passo e offrire il proprio petto da bersaglio e in una comunione di cuore a cuore con Cristo in un dialogo amoroso quanto quello cantato nel Cantico de' Cantici.

Abbiamo visto che il del Pas era un prolifico scrittore di trattati, tra cui il *Breve trattato di conoscere e et amare Iddio*. Nella lunga e ricca tradizione cristiana, conoscenza, intelletto ed amore, dovevano sempre andare insieme. Ma il frate aveva pubblicato anche un *Breve* – sempre quel breve – *trattato dell'oratione giaculatoria*. Chi entrava qui, nella chiesa di San Pietro in Montorio, doveva già aver deciso che cosa voleva: salito su questo livello fuori città e sopra il mondo che aveva lasciato laggiù: nella trentanovesima meditazione sulla *Trasfigurazione di Cristo*, il frate cappuccino fa subito appello al Signore per chiedere assistenza.

Chi mi darà, Signore, comincia con una formula retorica già logorata, *le penne di colomba, & di aquila*. Si presenta così come incapace di ciò che vuol fare: ma nella sua incapacità sforzata, fa due colpi insieme: scrivere con la penna dello Spirito Santo, cioè scrivere sotto l'ispirazione divina o, per dirla con altre parole ancora, con la scienza infusa; e poi volare in cielo per portare la *Parola* in terra come aveva fatto quel *volatile spirituale*, l'evangelista Giovanni, per metterla nero su bianco così che, scrivendo, partecipava in due mondi, quello della natura e quell'altro dello spirito s'incontrava nella mente per essere collegati in una visione reale che prefigurava una riunione in Dio rotta dall'uomo stesso. Pentirsi, pregare e, prima di tutto, amare Iddio potrebbero placare la giusta ira di Dio, facendo appello alla sua misericordia illimitata: Dio lega ciò che l'uomo separa, era scritto sul frontespizio della cronaca con le vite di quei *francescani gloriosi*, tornati come quel frate del Pas. Non dobbiamo lasciarci ingannare dal tono di questa meditazione di Cristoforo da Verucchio: ogni parola contiene la dottrina intera perché apre una catena di associazioni che poi vengono integrate in un'immagine mentale che, nella meditazione, diventa una rete con cui si cattura la loro reciproca connessione. Nelle sue meditazioni, l'autore cappuccino prova a far muovere il suo lettore nel meditare su due livelli insieme: fisico e mentale. Chi legge, cammina e, quando sta camminando nei pensieri, integra queste due attività in un viaggio spirituale che crea uno spazio in cui la sua immaginaria salita diventa uno spazio in cui riesce a liberarsi dal suo peso e, dunque, da sé: il monte che sale, diventa una metafora realmente vissuta in modo diverso come se fosse un simbolo a doppio taglio, come nel caso di un Monte della Pietà diventa anche un Pio Monte, la metafora prende possesso della realtà così che quella realtà stessa diventa, a sua volta, vissuta come se fosse una realtà in cui si

⁴ Partendo da uno dei più brillanti studi sulla cappella Cornaro – pubblicato da Irvin Lavin in *Bernini & l'unità delle arti visivi*, Roma 1980, Parte Seconda –, anch'io non ho resistito a occuparmene due volte: *Een Hemel op aarde* 1995, cap. 2, ed in 2015 in una conferenza per il Titus Brandsma Instituut Nijmegen, poi pubblicata in *Als de vogels leren spreken*, Nijmegen 2015, che, contrariamente al previsto, non fu tradotta in Inglese. Nell'ultimo intervento poteva legare l'intera cappella con la statua della santa alla liturgia di Pasqua, in cui tutti questi temi del transito, cammino e gloria e anche trasfigurazione risurrezione vengono materializzati in questa cappella che così si presenta come una *summa* di tutta la dottrina cristiana che è come una visione infusa in un atto d'amore.

procede per lo stesso cammino su un livello superiore. Così la strada cambia di sostanza e il percorso diventa come volare già in un'altra dimensione in cui basso e quel viandante di prima viene mosso come se fosse tirato e ciò gli fa perdere il controllo su di se e anche se stesso per entrare in qualcosa di cui non sa più che fosse quando di nuovo cade in terra. Anche qui la banalità delle metafore dovrebbe garantire la verità dell'esperienza anche l'orazione non era che una freccia tirata da non si sa più chi per colpire non si sa più che bersaglio e si rivela nient'altro che un'arma fittiva che ferisce però chi si è servito per arrivare dove alla fine è arrivato da cui non era mai partito.

Dopo aver invocato il Signore, la lettura della meditazione di quel frate cappuccino, diventa un po' mistificante; in un dialogo a prima vista un po' confuso, si rischia di perdere anche la trama in un dialogo tra l'autore che sembra parlare a sé come se fosse il proprio lettore che di come l'interlocutore di Cristo. Capisce che è il Signore che segue, ma non sa dove va, e chiede: *fin dove vai?* Ma al momento che apre bocca, sa già tutto e risponde *a monte Thaborre* – e qui si perde la trama, perché segue subito una spiegazione banale dove questo monte si trova *ch'era distolto due miglia dalla Città di Naimo*. Non gioca male, questo poverello incappucciato dottore che sa che vuole da un pubblico che va in chiesa per curiosità e poi comincia anche a cercare che cosa cerca; già la domanda *dove vai* avrebbe potuto destare chi segue il suo discorsetto di appena qualche riga: quella domanda sembrava diretta a lui, e chi sa o ricorda chi la faceva, potrebbe ricordare quando è già passata, che non era l'autore, ma il Signore che l'ha fatto ma non è tanto sicuro che fosse lui ad incuriosirsi chi chiede a chi e chi risponde così che il breve monologo diventa un dialoghetto a tre o magari una conversazione immaginario perché in fondo non sa nemmeno dove si potrebbe trovare quella città distante nemmeno due miglia da questo monte dove avrebbe potuto andare se gli servisse.

Quo vadis, aveva chiesto Cristo a Pietro e Pietro lo riconosceva e tornava sui suoi passi e tornava a Roma per esserci crocifisso e perseguire il suo corso nella *sequela* di Cristo. Anche Ignazio incontrava Cristo e andava a Roma. Nelle meditazione bastano due parole e chi capisce, capisce e anche in caso che non arriva che cosa si passa, Cristoforo lo spiega ma dubito che è di grande aiuto per chi non sa se si tratta di una meditazione in spirito e non una scampagnata. E subito cambia tono e va all'attacco: *Penetra*, scrive, *se tu poi il cuore di Cristo e di cotesti Apostoli: e vedi, qual fiamma d'amor gl'incende; Odi i colloquij che fanno di passo in passo, essendo accompagnati anco da gli Angeli. O humillissimo, che per patir confusione, vai in publico sul monte Calvario: e per mostrar la gloria tu ti ritiri sul sequestrato, e secreto monte Thaborre, che vuole dir veniet lux, perché non poteva andar la più gran luce di te, luce fontale, di tutti quanti i lumi. O con che ardor salendovi la sera al tardi, tantosto tu ti gitti in oratione: e quivi per li peccatori sospiri, e piangi: e vi pernotti, e perseveri così in lungo, che i poveri Apostoli gravatissimi dal sonno s'addormentano; E tu frà tanto formi un dialogo col Padre Eterno, e li comunichi che il tuo disegno di volerti dinanzi a loro transfigurare: non già di tramutar la tua sostanza, e quantità? ma sol le qualità accidentali del tuo corpo, al dir di tutti i Santi Dottori. Approba il tutto quel Padre celeste: e questa tua Trasfiguratione si reputa per frutto della tua oratione.*

Il testo sembra una miscela di pedante semplicità e umiltà messa in scena per mostrare che l'autore, nella sua dotta ignoranza, obbedisce senza riserva all'insegnamento della Chiesa nella forma di apostolato dei Francescani molto minori che cercano la divulgazione volgare; ma ciò che ora sembra una primitività scelta come strategia ben ponderata. Ma non spetta a me giudicare; l'ho citato per dimostrare come, in quei tempi, la scelta della rappresentazione delle verità della fede fosse una questione fondamentale dell'evangelizzazione e l'oggetto di primaria

importanza nel processo travagliato della (re)conversione della gente ancora, ufficialmente, credente. Il clima spirituale intorno a del Pas era indubbiamente molto più sofisticato e più adatto ad una *élite* di un livello culturale più elevato; mettere la sua effigie presso la sua tomba e poi anche il cartellino con quel testo accanto alla pala di Raffaello era un gesto di grande rilievo e aumentava il prestigio di questa chiesa e del convento per farne il monumento di una riforma riuscita come espressione della Riforma della Chiesa intera, sia quanto la sua dottrina che la pratica della recuperata intensità di una fede ristabilita sul fondamento in sé saldo, ma rafforzato di nuovo. Anche nella meditazione, le parole *penetrare il cuore di Cristo* sono il *crux* dell'esperienza religiosa del suo grande esempio Francesco e anche dell'imitatore di esso, il frate del Pas. Anch'egli aveva messo in pratica tutto ciò che Bonaventura aveva scritto nel prologo del suo trattato mistico: *La strada, poi, è solo questa: un amore ardentissimo per il Crocifisso; lo stesso amore che, dopo aver rapito Paolo al terzo cielo, lo trasformò in Cristo, fino al punto da fargli esclamare: "Sono stato crocifisso con Cristo; non sono più io che vivo: Cristo vive in me!"*.

Il fatto che del Pas fu ferito nel cuore *come* da una lancia, non era una metafora, ma la "prova" che anch'egli era andato, come Francesco, fino in fondo su questa strada, "entrando" nel cuore di Cristo come se fosse la porta del cielo; una porta che chi ci entrava dava accesso alla gloria di Dio. Anche del Pas diventava, così, uno di quei gloriosi che *per i frutti della orazione* che aveva imitato con quel fuoco *inestinguibile* – di Cristo – per essere trasfigurato nella sua morte – in Cristo – così che, dopo la sua morte, poteva partecipare alla Sua Glorificazione. L'idea di legare quell'incidente con la tela che non si poteva più, per ben tre giorni, coprire la pala della *Trasfigurazione*, alla sua morte e vita, era una mossa osata ma anche l'indicazione dell'alto livello intellettuale dell'ambiente in cui il del Pas si muoveva; non era un gioco per molti, ma un'idea complessa e usata per una causa promossa anche da persone versate in questioni dottrinali. L'orazione e l'amore vengono qui direttamente congiunti: e anche nella meditazione citata, le fiamme e le vampe del cuore escono quando Cristo prega. Chi non pensa al tema di Cristo nell'orto che era il tema raffigurato da Caravaggio su un dipinto sparito; ma il tema è solo l'inizio di un processo che porta ad un forma di immedesimazione con ciò che si vede e sperimenta nella mente e, meditando, con la mente per accendere anche il cuore: *Per*, così sempre san Bonaventura nel *prologo* del suo trattato, *raggiungere questo scopo, sia le considerazioni qui espose sia il modo in cui vengono sviluppate non si devono scorrere in fretta e superficialmente; bisogna ruminarci sopra molto a lungo*.

Chi manca a rispondere almeno con lo sguardo allo sguardo di del Pas nella prima cappella a sinistra e non riflette sul perché la presenza di un san Francesco cade/non cade ancora stigmatizzato e poi nota la subordinazione – ormai cancellata – di questa due cappelle alla *Trasfigurazione* una volta raffigurata sulla pala d'altare maggior, rimane fuori da questo spazio sacro – che è rimasto soltanto un progetto mancato e dimenticato, ma essenziale per avere qualche idea del mondo civile degli anni del giubileo di milleseicento, in cui anche il nostro pittore si muoveva se lo vogliamo o no.

Penetrare il cuore di Cristo, aveva scritto Cristoforo da Verucchio nella sua meditazione pubblicata nel 1595, poco prima che Angelo del Pas morisse – tra il 23 e il 24 agosto del 1596 a Roma – e aveva aggiunto: *se tu poi*. E Bonaventura aveva sentenziato che si dovrebbe badare *più a commuovere il cuore che ad arricchire la mente*. Ma mai uno a costo dell'altro e Angelo del Pas aveva integrato ambedue queste facoltà alla perfezione, così che poteva essere presentato come un esempio perfetto di una Chiesa che la vera fede avrebbe ancora potuto integrare con una razionalità superiore a tutti i suoi eretici detrattori. Anche per scoprire il vero senso del

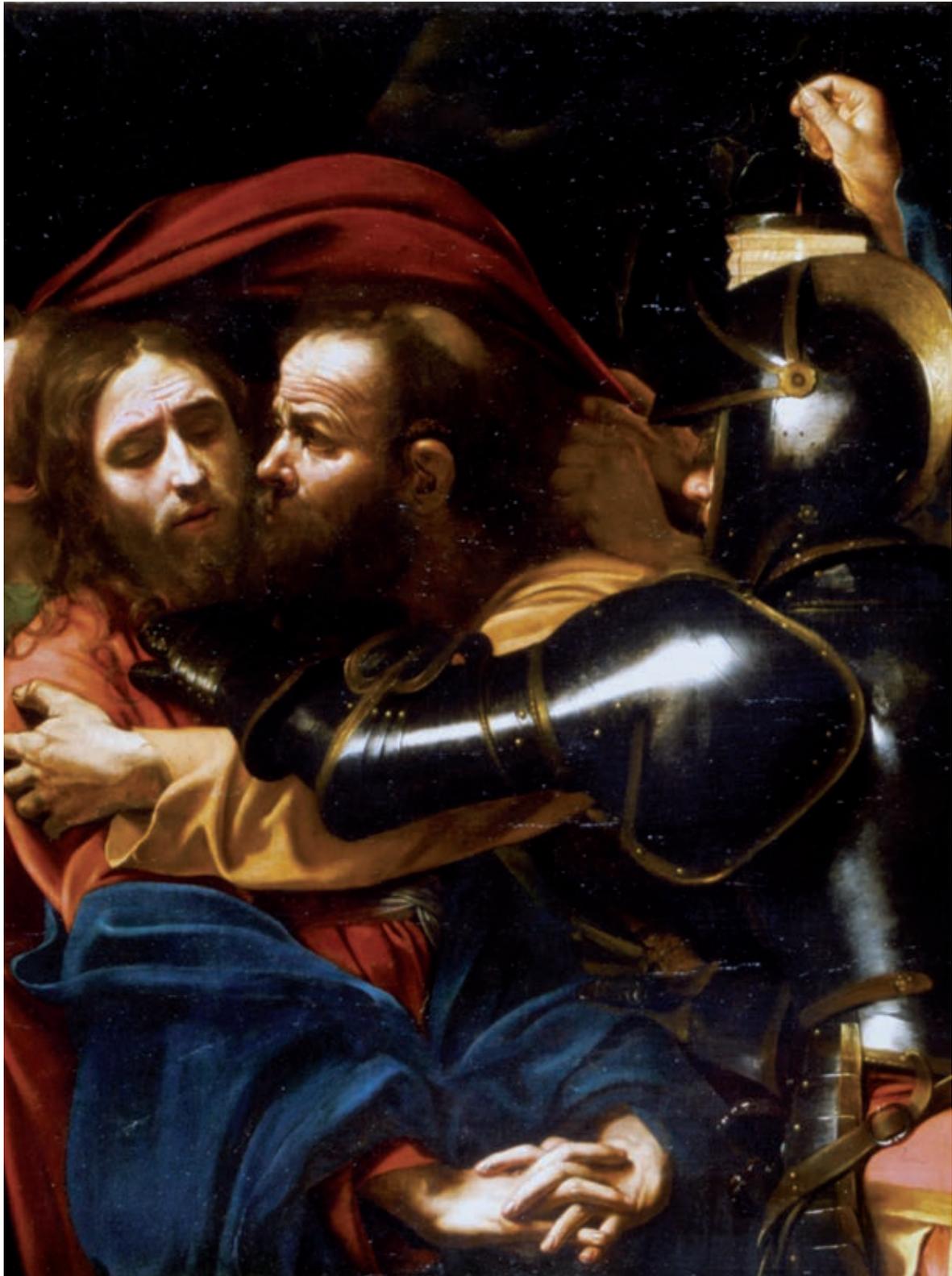
San Francesco di Hartford si deve esercitare il cervello per far operare il nostro cuore nel modo giusto (fig. 81). Solo con una profonda conoscenza dell'eredità francescana, come spiegata da Bonaventura, cardinale e santo, si potrebbe *penetrare* il cuore di quel quadro. E l'esempio di Angelo del Pas potrebbe aiutare i suoi contemporanei ammiratori a *penetrare* nel cuore di san Francesco. E chi ci riesce, potrebbe addirittura penetrare il cuore dello stesso Cristo, che nella *Incredibilità di san Tommaso* tiene non solo aperto il petto e il cuore ferito per la salvezza degli uomini, ma prende l'apostolo dal polso per far entrare la mano fin dentro questa stessa ferita in un atto di grazia estrema (figg. 67, 68). Ciò che, nel quadro di Hartford, Francesco stesso sta facendo è proprio dimostrare che non c'è altra via per salvarsi di Cristo. Quella apertura violenta aveva aperto una via a doppio senso: chi ci entrava, usciva dal mondo e chi usciva dal mondo poteva entrare in Cristo. Anche la salita lo era: chi ci saliva, lasciava la confusione del mondo per trovare, in su, un mondo di pace come già san Francesco aveva augurato come poi anche il frate che faceva così onore al proprio nome. Ed ecco, quel terremoto *in petto* da verificare ancora, ma che avrebbe scosso anche la gente nella certezza che il frate aveva aperto un canale di comunicazione diretto con Dio in uno scambio a doppio senso in cui amore abbracciava amore grazie ad una intensità di orazione così intensa che fiamma e fiamma si congiungevano per creare un unico fuoco di un solo amore che cantava una lode fino alla fine dei tempi, e anche oltre. San Matteo, nella *Vocazione* e nel *Martirio*, è sostenuto dallo stesso concetto di base (figg. 56, 66): specialmente nel secondo quadro, regna la confusione ma si tratta di una confusione ben organizzata, possiamo anche capire che questa confusione è, invece, una convincente e ben programmata inscenatura di esempi di gente che hanno, almeno teoricamente, la libertà di scelta tra il bene e il male; cioè seguire Matteo e, dunque, Cristo crocifisso, o, invece, negarlo e far finta di non vederlo così che non riescono nemmeno ad immaginare che l'evangelista avesse aperto una strada che portasse alla grazia e alla pace e fiutare quella grazia e quella pace a cui l'evangelista ci apre la strada. Alcuni sono incerti e non possono neanche scegliere; sono, per riprendere questa parola, sempre o ancora per il momento, in stato di confusione. Ma tutto sembra abbastanza normale e lo è, ma è anche così normale che sembra una mera rappresentazione della realtà urbana di quei tempi. Solo chi riconosce questa supposta normalità, vede che ciò che sembra all'ordine del giorno nella vita in piazza, è assurda davanti a Dio e capisce che se ne deve uscire e trovare come lasciare alle spalle questa caotica situazione. E Matteo mostra fisicamente la via d'uscita.

Anni dopo, nella pala d'altare del Pio Monte, la scena è sempre quel mondo della cappella Contarelli e gli uomini sono anche gli stessi con una differenza così eclatante che è cambiato il mondo in cui sono a casa (fig. 73): fanno atti di carità e sono, dunque, cambiati nel loro cuore: e la stessa confusione di prima, diventa il teatro della speranza in cui l'azione di tutti è messa sotto la protezione della Madre di Dio e l'ancor giovanissimo Figlio che crescerà anche nel cuore di queste persone ormai converse. Ed è il loro cambiamento interiore che sarà alla base di un mondo migliore, organizzato potenzialmente in pace anche se non realizzato in questo mondo di una città ancora sconvolta. Quell'assassino fuggito da Roma, portava con sé l'immagine di un mondo in cui anche lui era a casa; e quello stesso mondo *riconosceva* nella città partenopea. Forse è meglio dire: *progettava* su quella Napoli per fingerla cambiata grazie al cambiamento interiore di alcuni dei suoi nobili mossi a farne una città migliore grazie a questi loro atti di carità, dunque: amore radicato nella fede in Cristo e la misericordia di Dio, cioè nell'amore divino. La scelta di riprendere questa stessa formula della cappella Contarelli, compiuta sei anni prima, aveva anche un carattere che non esito a chiamare: commerciale. Gli aveva

portato successo a Roma e doveva portarlo anche qui e quel successo di prima aveva forse convinto quei nobili caritatevoli ad ingaggiarlo per dar pubblicità alla loro impresa e anche perché spargeva la notizia della loro impresa; di più, la formula stessa era perfetta per far conoscere le loro intenzioni morali. E funzionava alla grande: la carità era la carta vincente in una vita sempre esposta alle forze del male che erano il fattore più disturbante nella civiltà violenta che predicava pace con la parola, ma istigava a guerre spietate fatte con una diabolica crudeltà, come quella con cui il boia stava per ammazzare il martire Matteo che morì in Cristo e così si salvò. Come Cristo stesso, che con il suo amore si recava tra la gente per rimediare alla *confusione* in piazza: che condivideva per mostrar alla gente disordinata come uscirne. *O, che per patir confusione*, così quel cappuccino, disse a Cristo pensando anche a noi, *vai in publico sul monte Calvario*, per poi farlo salire sul monte Tabor. Quella frase ci fa capire anche il vero messaggio dei quadri di Caravaggio. Anche Matteo lo sta facendo nel suo *Martirio* proprio in mezzo alla città, in piazza e sul mercato, tra la gente, sul posto dove regna sovrana la vanità, un luogo del mercato di carne e soldi visti come un bene, anche Cristo va lì e lì *va sul monte Calvario*, che trova lì, sul mercato, che lo fa soffrire, ma che, allo stesso momento, serve a mostrare come se ne esce: come Cristo che troverà la luce sul monte Tabor. Dopo aver pianto e sofferto per i peccatori laggiù, salirà su questo monte.

Nel 1600, il mondo, così si cantava nella *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri, *non è che guerra*, un mondo che *con arte et inganno / spesso cader ci fanno e si fa bello/ co'l vetro e l'orpello* – come quella *Maddalena Doria* (fig. 65) che, ancora vestita da donna di vita, cioè peccatrice, scopre dentro di sé di aver un'anima e non solo un corpo di carne, una carne che *con mal' opre / i vermi suoi ricopre*. E dopo che Caravaggio ci fa riconoscere come anche Matteo, ancora seduto in quel mondo vanitoso della *Vocazione*, potrebbe farci sentire in una situazione mentale simile come tutte quelle persone che assistono al suo *Martirio* sull'altro lato della cappella, tra cui *confusione* qualcuno già ha capito che cosa sta succedendo a quel tribuno converso: con nelle orecchie la musica di Emilio de' Cavalieri, si vede anche cosa viene rappresentato sui quadri di Caravaggio: *questa vita ancora / Il suo cener indora / Sì che 'l soldato eletto / Armisi il fronte e 'l petto, / Di fé prende la maglia/ E venga alla battaglia, / Che ogni 'huom ch'a Dio s'è dato, / Bisogna esser tentato*.

Forse non è più di moda spiegare il vero senso di specifici casi d'arte con dei testi come quelle meditazioni religiosi o dei libretti musicati come quello della *Rappresentazione*, probabilmente scritto dall'oratoriano Manni, ma diventa inevitabile averle presenti, almeno negli occhi e nelle orecchie, per capire che cosa vediamo rappresentata. E non solo qui, ma anche nelle figure a se stanti, come quel soldato della prima versione della *Conversione di Paolo* e anche in Paolo stesso, o, poco dopo, nell'armatura brillante del soldato che mette mano a Cristo nella *Presa di Cristo* a Dublino (fig. 115). Lì Caravaggio si mostra un vero campione nel rendere la *materia* della corazza come se fosse non morta, ma di natura viva così che urta chi lo vede e sente l'effetto che fa sulla propria pelle. Ed immaginate un po' cosa avrebbe sentito quel Cristo inerme che ci attende con le mani incrociate pronto ad accettare la sua morte sul patibolo della vergogna e crocifisso su una croce a due rami come se fosse ad un bivio tra cielo e terra, un crocevia tra dolore e gioia che, insieme, promettono ai fedeli speranza di liberarsi dal male. Anche qui quel cosiddetto naturalismo nel contesto della fede ha una funzione uguale alla descrizione, spesso molto particolareggiata, nella letteratura di devozione di lunga data ed era, ancora negli anni novanta del Cinquecento, un'arma che serviva ad aumentare l'impatto su un pubblico già credente. Il fatto che il nostro pittore lo usi non è di per sé una cosa nuova, ma



115. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cattura di Cristo nell'orto*. Dublin, National Gallery of Ireland.

l'intensità del modo in cui Caravaggio lo praticava era così brillante che fu presto imitato come tecnica pittorica con l'esclusione del suo vero senso: cioè, per far sentire con la mano ciò che non si toccava nemmeno con il cervello, ossia il messaggio segreto della storia della salvezza umana in Cristo. Un mistero come gli angeli stessi di Caravaggio che sono ragazzi robusti e, per dirla in altre parole, poco angelico e con delle ali che pesano troppo per tornare da dove sembrano scesi. Neanche l'aria in cui si muovono ha niente di questo luogo illimitato. Sono così carnosì che siamo felicemente incapaci di farli volare nel loro stato originale.

Fingere lo spirito non è roba per il nostro pittore; giocatori di carte, sì, prostitute dalla carne molle, quel mondo sì; tutto ciò che finge è molto umano, come lo è anche il male, i gesti, il boia, e, addirittura, il Salvatore umanizzato: e la sua Madre con quel sorriso sofferto e la fragilità di un bambino bene in carne e l'atrocità con cui si flagellava quel Cristo che, già risorto, si mostra ancora in terra in questa bettola e punto di ristoro accanto ad una via secondaria e quanto alle emozioni proprio quello stupore davanti a qualcosa che supera ogni comprensione. La bellezza non sembra abitare il suo mondo; la grazia rimane una speranza annunciata, ma non ancora messa in scena e sa cosa ci vede ma non vede ancora ciò che sta per venire. Chi sta ancora in via, può solo sperare e la speranza è una virtù come la fede e magari anche l'amore e prega, magari, di vedere qualche segno promettente che annuncia un esito felice da un tunnel nero e lungo. La fede non toglie ancora la fatica e il dolore: nel mondo com'è, si deve pregare e anche del Pas lottava in Cristo contro il male, orava sul monte dove trovava il Calvario e il Tabor insieme. Come Francesco, si gettava a terra piangendo con dei *sospiri* profondi, quando quel santo aveva incontrato il lebbroso a cui aveva prima rifiutato l'elemosina poi data quando aveva riconosciuto in questo povero mendicante malato Cristo stesso e, nel mondo dentro di lui, fu accesa la luce che rischiareva anche il mondo di fuori in cui camminava; un mondo non più confuso, ma armonioso ed anche ridente, perché ricondotto al suo stato originale di creazione divina.

Non voglio andare oltre, ma qui possiamo forse capire anche il problema delle tante copie dei quadri di Caravaggio in cui, per noi, è più importante vedere la mano del pittore che l'impronta della mano di Dio. Nel mercatare del mondo si compra e si vende, con la carne, anche l'anima.

Nella *Bottega del macellaio*, di Annibale, quel naturalismo è crudo come la verità stessa: tutto il mondo è come quel macellaio che ci offre, con un sorriso di soddisfazione, la carne in vendita, mentre il suo socio ha ancora in mano il suo grande coltello per tagliare un pezzo dalla bestia morta e esposta (fig. 116). Questo particolare mi fa pensare al boia a Malta, che rimette il suo coltello dopo aver tagliato la testa del Battista con una professionalità che non lascia a desiderare (fig. 117).⁵ Se è vero che anche qui il messaggio è *anche* morale, non farebbe brutta figura come monito tra quei quadri degli anni Ottanta dei Carracci in cui i ritratti di san Francesco sono costruiti così bene che ci vuole tempo per capire che cosa insegnano. Contengono una lezione che mette la gente al lavoro e, mentre i ritratti istigano a cercare come fare il bene, quelle botteghe di carne vengono operate con le mani insanguinate da operai del male. Anche il boia aveva bisogno della capacità di un macellatore esperto. Anche qui i Carracci creavano una forma di pittura che poi sarà imitata dal nostro campione di un naturalismo più crudo ancora, ma che contiene un messaggio forte di simile contenuto morale.

Credo non sia un che sia i Carracci, negli anni ottanta del Cinquecento, sia Caravaggio, negli anni Novanta, producano i loro quadri in un modo pervaso da correnti riformatrici, collegate ad una riforma di forte impronta francescana quanto al loro sottinteso moralismo. Anche il

⁵ *Annibale Carracci* 2007, pp. 54-55, cat. 11.1.

frate cappuccino si era recato con Cristo sul mercato. Non so se aveva letto quel *Breve trattato di conoscere et amare Iddio*, dove Angelo del Pas scriveva: *A fare quello che è ragionevole di fare, desia l'huomo interiore, & commanda l'Adamo Celeste, che è salire al monte della contemplatione con Moisè, transfigurarsi con Cristo sul Tabor.*⁶ Ma quel monte, dove morì, era diventato come una seconda La Verna, cioè il Calvario del frate, perché lì, come Francesco, era stato stigmatizzato nel cuore.⁷

Tutta la storia sacra veniva così unificata in un luogo solo, cioè, prima di tutto, il cuore di questo frate e poi anche nel luogo in cui tutto era successo e diventato manifesto: il monte aureo con il convento e la chiesa dedicati a San Pietro. Quel luogo e tutti gli altri luoghi diventano, così, un unico luogo interiore in cui bruciava la fiamma dell'amore divino, accesa da Cristo grazie alla sua discesa in terra. Salire sul monte era come un rito di passaggio: per prepararsi si doveva prendere quella via dolorosa per trovare l'alba di una luce già annunciata, ma ancora nascosta; entrato in chiesa, si poteva vedere che Cristo stesso fu *flagellato* e anche Francesco doveva compatire la crocifissione di Cristo per condividere anche la gioia del suo amore. Così, la *Flagellazione di Cristo*, a destra, e, a sinistra, la *Stigmatizzazione di san Francesco* erano come il pronao di un percorso iniziatico; lasciato il mondo di fuori, già concepito come un atrio da attraversare, si entra nella chiesa come se si entrasse nel proprio cuore ed ecco, ancora lontano, si vede la luce promessa che si accende ogni volta che viene celebrata la messa: dopo la morte di Angelo Del Pas, si cominciava ad installare in questa chiesa di San Pietro in Monte una cassa di Dio che diventava una porta al cielo che si aprisse a cuore mondato come fu dimostrato da questo frate che grazie alla intensità della sua orazione, aveva riparata la strada che ora era più praticabile grazie a suo esempio. E predicava ancora questa giusta via, perché sepolto proprio lì, *in cornu evangelii*, accanto all'altare con quella *Trasfigurazione di Cristo* con cui Dio stesso avrebbe manifestato il Suo *placet*. Non avevano potuto resistere dal mettere, contro le regole della Chiesa, il suo ritratto. E, una volta sepolte le sue spoglie, i miracoli spuntavano fuori e gli *ex voto* ne davano pubblica testimonianza. Sembrava, così, che il frate non smise mai di pregare e pregando continuava ad insegnare a tutti i fedeli che salivano su questo monte con il cuore almeno parzialmente purificato, essi si mettevano in ginocchio per spazzar via le impurità comunicandosi dopo la messa a cui il frate aveva dedicato un altro dei suoi trattati, il *Breve trattato della preparazione del SS, Sacramento della messa*. Con questi trattati si era mostrato un vero servo del servo dei servi, il papa, e della Chiesa: due anni prima di questo trattato, in cui aveva messo nel centro della vita devota l'eucarestia – a cui dopo la morte sembrava ancora partecipare *orando* –, aveva scritto *Sul culto dei Santi, sulle loro intercessione, e sulla riverenza che dobbiamo prestare alle loro reliquie* come se fosse una profetica dichiarazione su se stesso – se solo l'umiltà proverbiale della sua vita da autentico francescano riformatore della più stretta osservanza non faccia pensare che anch'egli potesse essere degno di essere onorato allo stesso altare lì davanti a lui.

Il fascino che doveva aver avuto quel luogo *sacro*, proprio negli anni novanta del Cinquecento, quando Caravaggio, arrivato a Roma, dipingeva quel *San Francesco*, il cui punto nevralgico è proprio la ferita nel petto simile alla ferita nel cuore del suo già veneratissimo imitatore di secolo dopo e che morì appena arrivato il nostro pittore a Roma, era un vero evento di cui si parlava anche nel cuore della città.

⁶ TREFFERS 1989, p. 531.

⁷ Ivi, pp. 510-511.



116. Annibale Carracci, *Bottega del macellaio*. Oxford, Christ Church Gallery.



117. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Giovanni Battista decapitato*, particolare. La Valletta, concattedrale di San Giovanni.

Eliminare dai quadri religiosi di Caravaggio proprio la fede significa stroncare il cuore di quest'arte religiosa. In questo periodo così tumultuoso, uno dei fattori più sconcertanti in questa società minacciata da guerre spietate era proprio la fede. Questioni di dottrina e, dunque, di "verità", del modo in cui propagare la fede, quell'attività frenetica di una evangelizzazione tra la gente in via, in piazza, fuori e dentro le chiese, le prediche quaresimali tenute da predicatori chiacchierati, di fama, rispetti e odiati insieme, che venivano su richiesta di persone altolocate e andavano dappertutto costretti dai loro superiori o spediti altrove e sempre in giro per pacificare o, come Bartolomeo Cambi da Salutio – la cui tomba, con il suo ritratto e pagata dai Farnese, si trova ancora nella navata della chiesa di San Francesco a Ripa – per istigare la gente contro gli ebrei.⁸

Questo era il mondo di Caravaggio, un mondo confuso dove regnava quella confusione, il frate cappuccino faceva entrare il suo Cristo per salvare le anime; in questo mare Filippo Neri *pescava*; a questo dovevano servire i quadri di Caravaggio, non per soddisfare se stesso in divagazioni personali.

Le cosiddette guerre di confessione erano anche delle guerre che dovevano essere combattute dentro i combattenti stessi e anche la Chiesa provava a trovare una strategia che portasse ad una pacificazione interiore in cui si sarebbe potuta ritrovare la pace con un Dio irato.

L'arte di Caravaggio, serviva a far lavorare il fedele che, da converso, poteva combattere contro il male cambiando se stesso in un soldato in servizio del bene. Nei suoi quadri torna sempre lo stesso principio: presentare il tema così che chi lo vede fosse spinto a rispondere a ciò che vedeva non solo con i sentimenti, ma coscientemente. Destare il gregge dei fedeli credenti non per aprire delle discussioni sulla dottrina, ma per stimolarli a praticare ciò che la Chiesa aveva insegnato da sempre. Il tema scelto dai committenti aveva una funzione d'aiuto nell'intensità con cui si viveva la fede così che si trovasse in sé una pace che trovava in Dio la sua perfezione. La confusione toccava anche il cuore di questi gruppi che provavano, dentro la Chiesa, a riformare se stessi per riaccendere nel proprio cuore una fiamma che poi, per riaccenderla nei cuori dei fedeli troppo tiepidi, doveva infiammare sempre di più il proprio petto: da qui la disperazione quando questa missione falliva per qualsiasi motivo, come nel caso di quell'ex-osservante, ex-cappuccino, e non so più di quale ex-confessione. Bernardino Ochino da Siena, che morì in odore cattivo in un Nord scosso da non so che rami di protestanti che anche tra loro combattevano per una religione sempre più pura che fu vista come più originale della loro origine stessa.

Dopo i lavori fondamentali di un Massimo Firpo e Adriano Prosperi e molti altri ancora, si è riuscito a far breccia nell'orto concluso di tutti quei movimenti di riformatori del Cinquecento. Anche quel miracoloso consenso tra i primi Gesuiti era, invece, il risultato di una strategia con cui si voleva creare l'impressione che quei soldati di Cristo, sotto la guida di sant'Ignazio, combattessero per la giusta causa in completa obbedienza all'apparato servito. L'immagine costruita dopo la morte del loro fondatore esce, dagli archivi, come una realtà molto diversa e anche la figura del santo rivela una personalità meno schematica e meno radicata in dei movimenti mistici considerati eretici.

Dal libro di Guido Mongini, *Maschere d'identità. Alle origini della Compagnia di Gesù*, esce un sant'Ignazio meno astratto e molto più umano e condizionato dal proprio tempo che perde la sua *maschera d'identità* per rivelare come le sue battaglie per la fede fossero ancorate in una guerra dentro se stesso che era una mistica battaglia con Dio e la Chiesa.

⁸ *Een Hemel op aarde* 1995, pp. 130-131, tav. 46.

I tre volumi di Cistellini sull'Oratorio rimangono l'esempio più affascinante per entrare in quel mondo di riformatori cattolici che fu pieno di tensioni interne quanto il modo di organizzarsi e risolvere la questione di regolare la libertà nel modo che disponeva sempre della propria libera volontà di volere ciò che aveva deciso: solo così si potrebbe confermare, ogni giorno di nuovo, la propria scelta per Dio senza essere costretti; in questo modo il suo servizio rimaneva genuino e, fino all'ultimo, voluto sempre in libertà perché non vincolata da un voto. Lo stesso Filippo trovava sempre dentro l'Oratorio una tenace opposizione di gente che cercava di mettere tutto sotto regole stringenti che ne avrebbero fatto un Ordine come gli altri e lo avrebbero snaturato del suo carattere originale che provava a garantire uno spazio per esercitare la propria coscienza al servizio del Signore.

Nel caso dell'Oratorio, il Cistellini aveva a disposizione un archivio ancora intatto, mentre quello francescano di San Piero in Montorio è sparito e anche quello della Santa Maria in Ara-coeli, che è stato brutalmente buttato nella spazzatura dai soldati napoleonici.

Anche il nostro pittore era l'esponente dei pensieri e dei sentimenti di tutti i suoi coevi; è assurdo dirlo ancora una volta, ma il mondo in cui viveva era suo e non già il nostro.

Nel suo mondo, un terremoto poteva ancora manifestarsi non solo metaforicamente ma anche realmente nel petto di un frate francescano miracolato che, a sua volta, faceva, grazie a Dio, dei miracoli. Egli non viveva in tempi moderni o medioevali, sarebbe meglio abolire queste definizioni mistificanti – per un periodo in cui la parola mistico aveva ancora un senso e un valore di grande rilievo che ora è stato messo fuori uso come lo è anche la *teologia mistica*. Dallo Zingarelli, la parola *mistica* viene come presa con una certa distanza e forse anche cautela, quando scrive: *Relativo ai misteri alla fede cristiana*; e, quando definisce *misticamente*, ci dà come esempio dell'uso di questa parola: *Chi pratica la vita mistica e l'unione con Dio*, aggiungendo, *i mistici medievali* e poco prima parlava anche della *via mistica*.

Tutti questi esempi esprimono perfettamente ciò che anche il *San Francesco* di Hartford c'invita a fare: prendere una via che porta alla vita e anche a quei *misteri* cristiani lo collegano a ciò che qui viene associato al Medioevo e che sarebbe contrario alla presunta modernità del pittore che si presta, così, ad essere considerato un impostore che riuscì ad ingannare il mondo dei suoi committenti o noi, perché tutti gli elementi del quadro sono integrati in un messaggio miracoloso che, nella sua mistificazione, nasconde il contrario di ciò che si vede raffigurato.

Mettendo insieme tutti quei fatti mistici o/e reali, tutte queste storiche vicende che, a loro tempo, venivano considerate clamorosi eventi, abbiamo un caso che non ha bisogno del nostro giudizio successivo di più di quattro secoli. Non so cosa abbia pensato il nostro pittore, ma so cosa pensavano i suoi clienti che non avrebbero comprato quel quadro per riderci sopra. Ciò che potevano vedere era che a questo frate furono strappati pezzi di carne e di stoffa per avere qualche reliquia di quel taumaturgo già venerato in vita e di cui peroravano la causa anche i Mattei. Non era un deprecabile atavismo, ma una prova che la fede era più viva che mai in questa città che fu ancora o, meglio, di nuovo illuminata dalla luce di una fede illuminata da un Francesco tornato che, come un secondo san Bonaventura, era seraficamente ispirato in mente e ferito nel corpo da un amore che veniva risposto da un amore più grande ancora perché veramente divino.

Negli anni in cui Caravaggio visse e lavorò a Roma, chi entrava in questa chiesa poteva sentirsi ancora vicino, e forse molto più di prima, a questo frate che aveva fatto un *transito* come Francesco che l'aveva fatto entrare nella gloria di Dio dove pregava ancora perché la sua orazione era stata già in terra la forma più alta di lode.

Non si smetteva mai di lodare: era chiaro per chi, entrato nella chiesa, e poi passando le due cappelle a destra ed a sinistra, vedeva la gloria della *Trasfigurazione*, poteva capire che, quando vedeva quel frate morto, era più vivo che mai, immerso, com'era, nelle sue preghiere così intense che la terra avrebbe toccato il cielo e il cielo, che aveva toccato il cuore del frate, sapeva che qui, nel cuore del frate, il cui percorso nella chiesa dalla porta all'altare aveva transitato fino in fondo, sarebbe percorribile per chi seguiva le orme di quell'angelo che, come voleva il suo nome, aveva trovato la pace nel suo cuore e presso il suo Signore. Chi non sapeva salire poteva avere almeno un quadro dipinto che mostrava, per così dire, la porta d'ingresso: il cuore ferito di quel *Francesco* di Hartford. Ma, affinché funzionasse, occorreva mettersi al lavoro e salire sul monte.

Nel quadro di una mostra recente che metteva insieme l'arte di Caravaggio e quella di Bernini, uno degli organizzatori sembra considerare la Roma del Cinquecento una città di dimensioni troppo ridotte per poter avere un ruolo di spicco in un'Europa moderna; solo un secolo dopo sarebbe cresciuta tanto da diventare un vero centro urbano con una vita artistica degna alla sua grandezza.

Se è vero che Napoli fu più grande, è anche vero che solo Roma era anche un'idea che era stata sempre presente nella testa di ognuno che si poteva chiamare colto. Fin poco fa, ha sempre avuto un ruolo predominante nei nostri pensieri. Era più di un luogo definito, anche un concetto per niente astratto, ma visitabile e visitato davvero. Si poteva andare lì per vedere ciò che era rimasto. Questa città era una memoria condivisa e chi non voleva passare per ignorante poteva andarci. È sempre stata una città d'immigrazione e lo fu molto di più alla fine del Cinquecento e durante i secoli successivi. Era anche in piena attività edilizia e le arti visive vantavano della presenza di veri capolavori di Raffaello e Michelangelo che destavano stupore. Negli anni Novanta, ci fu un vero *boom* di attività artistiche, edilizie ed anche culturali che deve aver fatto della città un centro veramente vivace.

Nel 1600, visitarla era un vero evento a cui chiunque volesse passare per colto doveva partecipare.

La quantità di stranieri che passava qui mesi e anni era enorme e le ricerche sotto la guida di Rossella Vodret negli archivi parrocchiali di Roma hanno aperto una vista su una città piena di artisti venuti da ogni parte di un'Europa divisa ma ancora unificata in un'idea astratta ma ancora condivisa, almeno nei pensieri, che allo stesso momento si presentava stranamente cosmopolita.⁹ Alla fine del Cinquecento, era un crocevia di tutti gli ordini religiosi e anche i Francescani lì avevano i centri più importanti quanto la loro storia e funzione spirituale, come Santa Maria in Araceli e il convento di San Pietro in Montorio. Quest'ultimo era diventato il vero fulcro di una riforma dei Francescani che volevano tornare a ciò che tenevano per le loro radici per rinnovare quella spiritualità ardente del loro fondatore descritta da Bonaventura nella *Leggenda Maggiore*. Questa innovazione, che era il frutto di un ritorno alle fonti, fu caldamente sostenuta dalla Santa Sede: il papa delle Rovere, Sisto IV, nel Quattrocento, poi, un secolo dopo, Gregorio XIII, poi anche Sisto V Peretti, anch'egli frate minore, erano dei seri fautori di quei movimenti di un'osservanza più osservante ancora per dare rinnovato vigore a questa *sequela* di un Francesco la cui *sequela* di Cristo aveva portato alla conformità con lo stesso Gesù. Ambedue i papi di nome Sisto avevano designato San Pietro in Montorio quale sede di meditazione, preghiera ed orazione per alcuni esponenti di questa riforma che volevano ritirarsi dal mondo per rigenerare la loro fede in periodi di contempla-

⁹ VODRET 2011.

zione e penitenza. Così potevano ricaricare lo spirito per riprendere anche la vita attiva con delle azioni di carità tra cui era anche la predicazione.

Papa Sisto V aveva incitato il frate del Pas a venire a Roma: prima visse a San Francesco a Ripa e poi si trasferì, per motivi di salute, in San Pietro in Montorio, dove il clima era più salubre.

Lì il del Pas continuava a scrivere i suoi commenti ai Vangeli, di cui tre furono pubblicati anni dopo la sua morte a cura di Luca Wadding; quello su Matteo, invece, sembra perduto: l'ho cercato anche io, ma invano. Già un secolo prima, papa Sisto IV aveva a sua volta permesso ad un altro frate riformatore, di ritirarsi lì, dove del Pas molti decenni dopo, doveva passare i suoi ultimi anni. Ancora un secolo dopo, alla fine del Cinquecento, si ricordava come, nel tardo Quattrocento, un frate di nome Amadeo Mendes da Sylva, morto nel 1482 a Milano, avesse trascorso l'ultima fase della sua vita a Roma dove aveva creato attorno a sé un gruppo di seguaci e simpatizzanti che si chiamavano con il nome di questo frate: *Amadesiti*. Il frate stesso, così la leggenda, avrebbe vissuto in una grotta adiacente alla chiesa di San Pietro in Montorio e lì aveva dettato ad un suo confratello, rimasto anonimo, un libro scottante intitolato *Apocalypsis Nova*.¹⁰ Per tutto il secolo seguente, si continuava a parlare di questo libro che circolava di nascosto, ma tutte le cose nascoste circolano sempre tra un pubblico incuriosito di cose segrete e quella "nuova Apocalisse" non faceva eccezione. Ancora alla fine del Cinquecento trovava addetti appassionati. Anche un religioso che faceva parte dell'Oratorio di Filippo Neri ne andava pazzo – così si può dedurre dal libro del "biografo" della Congregazione, il Cistellini, che ha ricostruito la vicenda di questo seguace di Neri considerato da molti di loro un credulone squilibrato ammiratore di queste effusioni estatiche. Delirava di queste profezie mai pubblicate che circolavano in diverse copie manoscritte non solo a Roma ma in tutta l'Italia e anche quel Camillo si era buttato su questo genere di predizioni pericolose. Non aveva potuto resistere a scrivere il *Raptus Amadei* che aveva fatto circolare tra la gente. Questa imprudenza gli costò caro: fu denunciato perché le profezie riguardavano, come disse Cistellini, *perfino il Pontefice*.

Quell'*incauto sognator*, così sempre il Cistellini, *venisse denunciato* e ci fu *informato il cardinale Savelli, supremo inquisitore* così che quel neo Amadeo fu quasi subito incarcerato per stare al fresco ben cinque anni. Più duro ancora era stato lo stesso Filippo, che *non gli restituì mai più fiducia alcuna né mai volle accondiscendere, in seguito, a tratti di clemenza che lo potessero riabilitare in seno alla Congregazione*.¹¹

Chi si sentiva ispirato da Dio giocava con il fuoco: l'episodio del Severini è uno dei rari momenti in cui conflitti interni saltavano fuori ed ora sappiamo che in quei gruppi di apostolici riformatori conservatori oratoriani, già quando rischiavano di essere accusati di *novità*, si presentavano sempre come se agissero seguendo l'esempio degli apostoli dei primi tempi. Guido Mongini, nel suo libro sui primi Gesuiti, riusciva, in modo spettacolare, a ricostruire come anche lo stesso Ignazio si sentisse nel giusto, riferendosi sempre all'apostolo Paolo contro le accuse di inventare qualcosa che non era conforme alla prassi di una dottrina più che secolare. Quando fu accusato di eresia, e specificamente di *alumbadismo*, cioè di operare sotto ispirazione diretta di Dio e senza permesso e senza controllo dell'autorità della Chiesa, così che sembrava agire di propria iniziativa e quasi in autonomia, dichiarava di fare nient'altro che seguire l'esempio dei primi apostoli. Ma predicare sotto diretta ispirazione divina, e dichiararlo, scivolava in una forma di eresia perché avrebbe potuto portare a profezie fantasiose e pericolose

¹⁰ Fondamentale per la vita e lo scritto del frate è sempre: MORISI 1970.

¹¹ CISTELLINI 1989, p. 268.

deviazioni potenzialmente scismatiche. Anche i seguaci di Ignazio si servivano assiduamente delle formule tradizionali quando predicavano senza aver chiesto e ottenuto il permesso dalle autorità ecclesiastiche. Mostrarsi nemici delle novità serviva a corroborare la loro ortodossia, faceva parte di una strategia presto elaborata già dai primi seguaci dallo stesso Ignazio. Il dichiarato e sinceramente sentito apostolato di propria fattura poteva essere interpretato come una forma di mancanza di obbedienza che minava i fondamenti della Chiesa e doveva essere soppresso per difendere i fedeli contro gli assalti del male. Anche gli Oratoriani erano sempre molto prudenti e anche se le loro dichiarazioni erano ispirate davvero e i loro ragionamenti sembravano genuini e nel giusto, si curavano che la loro spontaneità non entrasse mai in questioni rischiose di stampo dottrinale. La semplicità e la familiarità era il risultato di un'arte retorica imparata per avere un effetto calcolato e poi creato con lo scopo preciso di rafforzare la fede, senza entrare in dibattiti teologici; volevano solo mettere in scena un dialogo amichevole tra parenti che, all'esercizio compiuto, non potevano che condividere ciò che fu detto. Non era, dunque, un buon esempio fare il profeta in pubblico, ma prevedere il futuro faceva parte del pacchetto di una santità perspicace quanto la condotta dei singoli fedeli che, avvertiti, potevano migliorare la loro condotta morale. Anche Angelo del Pas aveva questa misteriosa facoltà e molte testimonianze ricordano gli esempi che aveva previsto, per dirla così, l'imprevisto. Se ne parlava anche in pubblico e già questo fatto l'inseriva nella casta dei santi con doti profetiche che aveva avuto anche quel frate Mendes da Sylva.

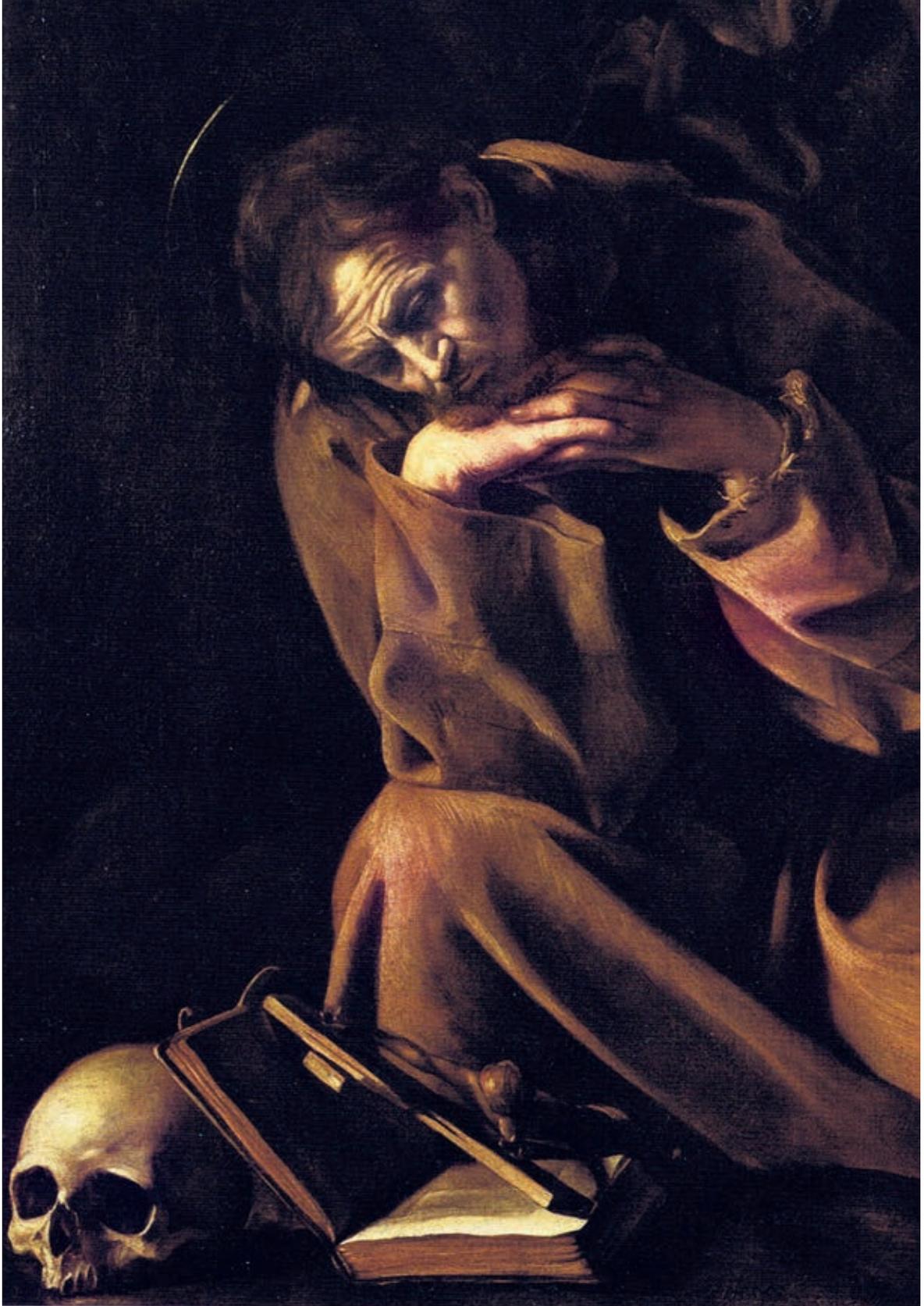
Il del Pas continuava, dunque, nello stesso convento una tradizione ma in modo più discreto per non usurpare un ruolo politico nella città del papa. La sua missione era molto diversa e puntava ad una missione interna alla Chiesa in cui voleva affrontare il modo in cui si praticava la fede piuttosto che la sua mancanza. Entrare in politica nel ruolo di profeta era estremamente pericoloso: l'esempio di un Savonarola non era stato dimenticato e la vicenda di quel Severini dimostrava che era roba da evitare, ispirato o no. E l'autore dell'*Apocalypsis Nova* era stato un frate *mite* ed obbediente, ma già in vita, contrastato. Anche il frate del Pas lo era ancora in vita e, dopo la sua morte, fu già contrastato sulla questione del ramo dei Francescani a cui apparteneva: un recoletto che viveva su comando del papa in un convento degli Osservanti a cui era appartenuto un frate osservante che aveva creato un ordine suo con il suo nome sempre con il permesso di un altro papa francescano di nome Sisto, di cui poi, dopo la morte e contro tutte le regole, veniva messo in chiesa un ritratto e che fu già venerato come santo taumaturgo che continuava a guarire la gente miracolosamente, era l'oggetto perfetto per discussioni e chiacchierate accese anche tra i suoi confratelli che non erano più sicuri se fosse stato uno di loro o di una frazione diversa. Anche negli atti della causa spunta ogni tanto questa domanda, per malcelata gelosia. Anch'egli era stato ostacolato o tribolato quando una donna della famiglia Colonna era andata da lui per motivi di salute e poi era morta; anche qui il frate veniva, scrisse il Bonabelli, difeso sempre da un esponente della stessa famiglia Colonna; fu venerato addirittura dalla famiglia Mattei che pagava per la roba e forse anche per quel ritratto – e se non pagarono il ritratto non ostacolarono il fatto che fosse messo lì, seppur contro le regole. Tra gli altri c'entra sicuramente quel cardinale Gerolamo Mattei che poi era coinvolto in alcune committenze dei quadri di Caravaggio e anche quella dell'*Incredulità di san Tommaso*, a cui dobbiamo tornare ancora e il cui tema è strettamente legato al *Francesco Hartford*. Ed ecco di nuovo il frate che, dalla prima cappella a sinistra, ci guarda ancora e forse con più insistenza di prima, ora che sappiamo chi è dobbiamo legarlo non solo alla *Flagellazione* (fig. 74), cioè alla passione di Cristo, alla vita di del Pas, ma anche al ricordo della presenza di quell'Amadeo, con le sue

inclinazioni apocalittiche. Non solo il tema della *Flagellazione*, ma anche un piccolo dettaglio sotto l'altare getta una luce particolare non solo sulla quasi dimenticata presenza del frate Amadeo alla fine del Quattrocento, ma anche sulla tradizione della sua vena profetica e sul ruolo di riformatore dei Francescani nel cuore della Chiesa di Roma: qui, sotto la mensa, è raffigurato un libro aperto che rimanda al libro apocalittico di questo frate Amadeo così che anche questo dettaglio deve essere letto in relazione al del Pas nella cappella opposta.

Tutta questa chiesa diventava una macchina religiosa in cui dottrina e devozione, cioè la fede nel suo approccio intellettuale e nel modo in cui doveva essere praticata, in cui si poteva esercitare come se fosse un ginnasio ideale della stessa Chiesa, la fede per perfezionarla. Mettere le sue spoglie accanto all'altare maggiore era una mossa per far sapere che anch'egli aveva realizzato che il sacramento della messa era il tesoro più grande che ci fu dato da Dio stesso. La posizione della tomba e anche un suo ritratto accanto all'altare maggiore faceva parte di una strategia meditata ed aveva lo scopo di presentarlo come molto devoto all'Eucarestia. Anche in questo aveva seguito san Francesco, di cui già Bonaventura scriveva che *bruciava di fervore in tutte le sue viscere per il Sacramento del corpo del Signore, ammirando stupefatto quella degnazione piena di carità e quella carità piena di degnazione*.¹² Anche qui abbiamo un altro esempio ancora di questo tipo di frase che ho chiamato "circolare", in cui la prima parte e la seconda sono speculari così che il punto in cui ambedue le parti s'incrociano, diventa anche il nodo che le lega al momento in cui sembrano separarsi. L'una è l'eco dell'altra come se fosse una domanda che riceve una risposta che sembra giù inclusa nella stessa domanda. Chi legge la frase intera potrebbe avere l'impressione che la ripetizione della parola 'carità' evochi un amore reciproco in cui ambedue le parti si sposano in un connubio santo nel senso del Cantico de' Cantici, cioè *misticamente*. Capire una frase del genere dipende, dunque, da una conoscenza più che superficiale del gergo usato da questo dottore *serafico*. Alla fine del Cinquecento, questa situazione non è ancora cambiata quando ci troviamo di fronte alla stessa tematica e anche a quei quadri come il *San Francesco* di Hartford si lasciano decifrare soltanto con alla mano un simile codice. Si tratta di una formula retorica che, per i coevi utenti, committenti o compratori, non ha niente di arcano, quanto la lingua usata, ma che è solo su un livello superiore. Anche il quadro di Caravaggio è un'immagine progettata con una efficacia che non può essere che il risultato di una conoscenza profonda del messaggio che vuole trasmettere e la sua funzione istruttiva e non un pezzo di piacevole decorazione gratuita. Anche quel quadro vuole una risposta e pare un dialogo su tutti i livelli di comprensione: come quel *San Francesco* di Annibale Carracci, è uno specchio magico che invita ad un colloquio interiore che spinge a prendere posizione con quel santo che apre un altro mondo in cui la strada da percorrere dovrebbe portare ad una situazione in cui la speranza si sveglia per raggiungere la stessa destinazione del santo.

Quando ricordiamo la frase della Genesi in cui veniva descritta la creazione dell'uomo, si capisce che quell'operazione linguistica è molto più di un trucco retorico: si tratta, invece, di una dichiarazione di principio che incontriamo ad ogni passo che il cristiano, nel suo ruolo da pellegrino, fa sulla sua via verso la pace. Mettere queste due mezze frasi insieme è un atto di fede perché si contribuisce ad ammendare la confusione per tornare al mondo originale della Creazione rotta a causa dell'uomo stesso. Quella forma di *Opus Dei* da parte dell'uomo fu considerata già dai Benedettini strumentale per la salvezza. Sia nel *Narciso* che nel *Francesco* in meditazione che sta a Cremona (figg. 47, 118), ma anche nel quadro di Annibale Carracci (fig. 95), lo stesso concetto di un cerchio

¹² FF 1164.



118. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Francesco in meditazione*. Cremona, Museo civico Ala Ponzone.

in cui la fine torna all'inizio per arrotondare il principio della fine su un qualche centro che si deve cercare ancora. Sia san Paolo che Bonaventura fanno ripetutamente ricorso alla metafora dello specchio; vivere il simbolo nella pienezza dei suoi significati portava, per definizione, ad uno stato superiore perché di carattere spirituale. Lo specchio porta ad una meditazione sul proprio stato morale e anche l'arte ha questo ruolo; non è mai solo arte, non solo uno specchio in cui si vede riflesso il mondo: quel mondo dipinto rimanda ad un altro tipo di arte considerato superiore, cioè come l'arte dell'arte, pregare. Pregare Dio, che era da considerare come l'artista supremo, perché Creatore *originale* in grado di creare la vita mentre l'artista era soltanto un creatore di seconda mano e mero copista. Quando la vera arte era quella del pregare, Angelo del Pas era con la sua *orazione* creativo davvero. Quando Bonaventura fa un altro passo ancora, quando chiude questo paragrafo citato, con un'osservazione che ora rivela come già in quei tempi si collegavano certe idee e certi concetti cristiani con degli esempi pagani esattamente come si usava ancora nel Cinquecento: *Si comunicava spesso, scrive su san Francesco, e con tale devozione da rendere devoti anche gli altri, e, gustando in ebrezza di spirito la soavità dell'Agnello immacolato, il più delle volte veniva rapito in estasi.*¹³ Prima Bonaventura parlava di un *fervere* che *bruciava in tutte le sue viscere*; poi disse che *gustando in ebrezza di spirito la soavità dell'Agnello immacolato*. Anche questa frase concentra in sé tutta una serie di nozioni che, a prima vista, ci sfugge, ma che è indicativo anche per quel mondo intellettuale degli anni novanta del Cinquecento a Roma. Bonaventura parla di un'ebrezza di una qualità diversa da quella di Bacco, cioè un'ebrezza superiore non causata da un vino da cantina, ma *spirituale*. Di fronte al *Bacchino malato* abbiamo fatto bene, augurarlo di bere dei vini migliori, e qui siamo aiutati da Bonaventura stesso; con il *vino spirituale*, quel ragazzino vestito ancora da un giovane Bacco avrebbe potuto ubriacarsi senza perdere più la coscienza perché ispirato così che non finì in un fuori testa da insensato. Bevitore di vino lavorato. Di più, anche il *Compendio del Glorioso Francesco tornato in vita* cominciava dicendo che Platone fu venerato dai pagani come divino, ma ora che noi beviamo un vino migliore che ci ha portato alla ragione. Anche quei frati potevano rappresentare tutta la storia del mondo come un percorso verso un'apoteosi gloriosa almeno per i fedeli giusti e non ad un finale di distruzione apocalittica a cui saranno sottoposti i condannati. E qui entriamo in una speculazione che abbiamo già visto come una pericolosa profetica visione che, dal Duecento in poi, aveva occupato anche parecchi frati francescani, come nel Quattrocento quell'Amadeo Mendes da Sylva con la sua *Apocalisse Nuova* che creava, negli stessi anni in cui del Pas viveva a Roma, certi entusiasmi poco ben visti.

2.

Nella prima edizione dell'*opera completa di Sebastiano del Piombo*, uscita nel 1980, il curatore degli *Apparati critici e filologici* di questo volume che fa parte di una collana che a suo tempo era allora estremamente popolare, Mauro Lucco, aveva visto come da questo libro dipinto, che fa parte del sistema decorativo della cappella Borgherini, *fuoriesce un cartellino con la scritta: "Aperietur / in / tempore. Grazie a queste parole, così Lucco, si poteva capire piegavano il significato simbolico dell'immagine sovrastante: La verità di Cristo, così scriveva, si renderà manifesta nel tempo. È una sorta di summa, di compendio delle immagini raccolte nella cappella e,*

¹³ Ivi 1164.

*contemporaneamente, una affermazione di fede di Sebastiano.*¹⁴ Può darsi, ma sono sicuro che la presenza di questa cartellina con quel testo a prima vista enigmatico abbia a che fare proprio con il quasi dimenticato Amadeo e la sua *Apocalypsis* e che il tema raffigurato sveli soltanto la sua vera funzione, se vista in questo contesto. Ma anche sopra l'arco della cappella opposta si trovano iscritte due parole, cioè: *substine* e *abstine* che, messe in relazione con quella mezza frase della cappella Borgherini, contengono un programma che poi fu integrato nelle vicende di Angelo del Pas.

Non una rottura, dunque, ma una continuità che garantiva una caratteristica dell'eredità francescana. Così che poteva essere anche come un componente dell'attività del frate Angelo del Pas quando si cominciava a scrivere la sua *via* dopo la sua morte otto decenni dopo. Fu semplicemente associato al frate che si era inserito in una tradizione di frati profetici che già nel Duecento si erano manifestati come vedenti di un futuro sul punto di esplodere in eventi apocalittici dopo l'apertura del sesto sigillo con l'annuncio dell'Angelo che *sarà il loro pastore*, cioè il pastore degli eletti *che li guiderà alle fonti delle acque della vita, E, così sempre l'Apocalisse 7, 17 Dio asciugherà ogni lacrima a dai loro occhi.*

Come sempre nel caso di queste profezie, anche questa era pronta per essere usata secondo la situazione che si presentava e, già nel Duecento, Francesco poteva essere identificato con questo da arrivare o già arrivato buon pastore con la conseguenza che il vero pastore della Chiesa, il papa, veniva visto come il Male da combattere. Occorreva essere cauto per non entrare nei guai quando si cominciava ad attribuire a qualche frate delle doti profetiche, ma, allo stesso momento, era anche un segno, se non una prova, che questo stesso frate veniva ispirato dallo Spirito Santo ed era da considerare già in vita un uomo santo nella sua qualità di *Vir Dei*.

Come sempre anche qui quando si mostrava umile e obbediente e, in particolare, dedicato all'Eucarestia, si poteva riconoscerlo come fedele ed appassionato mistico membro della Chiesa di Roma. Francesco, come abbiamo visto, era innamorato dell'eucaristia come più tardi anche Angelo del Pas il quale aveva dedicato quel trattato e anche nella propria vita lo dimostrava con una frequenza tale che faceva impressione. Anche qui il frate era l'esponente di un tradizionalismo molto significativo per l'atmosfera particolare con cui Caravaggio si trovava confrontato, in questa Città che, sotto l'attacco dalle forze del male, trovava in atti di penitenza e nella preghiera e nell'orazione le loro armi più efficaci per difendere quella Chiesa che voleva servire per servire Gesù. Quel monte con il convento di San Pietro in Montorio era uno dei posti preferiti per ritirarsi durante la Quaresima e ritrovarci forza per continuare la propria missione come servo dei servi di Dio.¹⁵ Durante tutto il Cinquecento era un avamposto delle battaglie con dei demoni e, in questo ambiente ancora boscoso, si poteva armarsi sempre con la fede rafforzata su questo monte per poter affrontare i nemici della Chiesa come un vero *Miles Christi* ispirato dallo Spirito Santo proprio sul posto stesso dove san Pietro fu crocifisso e anche Francesco, così si disse allora, sarebbe tornato in vita per salvare il gregge, la Chiesa, la città e il mondo intero, grazie ad una riconfermata e di nuovo accesa fede come lo era nei primi tempi apostolici. Non conosco un caso simile a quello che si provava a costruire attorno al frate del Pas qui, su quel Monte, dove si verificava di nuovo ciò che nel passato era successo proprio per rivelare – la novità già rivelata – le inalterate verità. Bastava far ricordare quel passato, per rinfrescare la memoria dei fedeli per fargli capire che solo così ci si potrebbe salvare

¹⁴ LUCCO 1980, p. 110, cat. 54.

¹⁵ TREFFERS 1989, pp. 512-513.

dalle calamità già annunziate dai vecchi profeti; ma chi faceva il profeta, rischiava sempre la pelle e anche quel libro con la “nuova apocalisse”, era roba che scottava. Circolava la voce che chi l’avesse aperto sarebbe morto. Uno dei frati a cui fu ordinato di farlo, nel 1502, scriveva in una lettera citata da Anna Morisi: *Io in vero hebe non pocha paura, tandem uno vescovo del ordine nostro che sta con lo cardinale di sancta croce cominciommi a confortare et promisse di volere esse primo ad aprirlo, et cossi die statuto a andiamo in san piero in montorio e lo vescovo canto la messa, post secreta liber in altari coram generali et jussu eius a nobis apertus et nobis duobus ad legendum et traditus est. In quo reformatio ecclesie et conversio infidelium omnium et electio mirabilis novi pastoris, regni christi pocatam purumque ac nitidum diebus his fore predixit, multissimi passi de la sacra srittura, de creatione mundi, angelorum, Ade et Eva mirabiliter declarat non ipse sed gabriel angelus.* Per poi, alla fine, firmare con *Rome die 18 junii 1502, Benignus Nemeni dixeritis.*¹⁶

L’esistenza di questo libro non fu mai dimenticato e quando arrivava Angelo del Pas a vivere in San Pietro in Montorio, anche le sue doti profetiche venivano viste nella luce di questa vicenda che aveva fortemente determinato quel luogo. Quando alla sua morte e subito dopo si cominciava a sapere di più su di lui, il suo modo di vita da francescano ispirato, la ferita nel cuore come Francesco, taumaturgo e in contatto intimo con gli angeli, in particolare con il suo angelo custode, sarebbe stato riconosciuto come un uomo di pace che aveva conoscenze di cose arcane di cui non si dovrebbe parlare se non su comando del vice di Cristo, il papa. Ciò che colpisce ancora di più, ora che abbiamo letto questo incredibile documento, è il fatto che fu letto proprio vicino a questo posto in cui il del Pas fu seppellito ed eretto il suo epitaffio con l’effigie del frate; anche quella paura è molto significativa per l’atmosfera che fu creata dalla lettura di profezie del genere; si capisce, inoltre, che parlare di un nuovo papa quando la sede non era ancora vacante non era ben visto da nessun pontefice reggente; e la presenza di tanti angeli fra cui Gabriele, l’angelo dell’Annunciazione, poteva essere legata a quel frate angelico che in Cristo dovrebbe portare la pace, poteva essere una vera predizione di ciò che doveva verificarsi quasi cent’anni dopo. Ma si capisce anche che negli anni Novanta e i primi del secolo successivo, c’era una certa reticenza a parlare, a voce alta, di un Angelo come vero profeta: però, in una cronaca pubblicata nel 1689 a Praga, è ciò che succede. Quel grande servitore di Dio, così il testo tradotto dal tedesco, aveva anche lo spirito della previsione grazie a cui aveva riconosciuto molte cose nascoste anche ancora nel futuro e profetato; in particolare ha predetto che una grande calamità dovrebbe colpire la città di Roma e poi vengono citate le sue parole in cui raccontava cosa sarebbe accaduto il giorno dopo, quando sarebbe tornato a San Pietro in Montorio da Santa Maria Maggiore. Quando la sera alzava gli occhi al cielo per scoprire l’ora, ma *ho, invece della solita stella, visto nostro Signore Gesù Cristo piovere sangue dal tutto il suo corpo come quando fu flagellato, e incoronato, mentre Lui stesso aveva nella mano destra una flagella insanguinata a con cui ha alla mai spaventa, battuto su la Città di Roma.*¹⁷ Non dobbiamo pensare che quel frate Angelo, ispirato dal dono delle profezie, visse in isolamento nel suo convento sul Monte Aureo; tutto al contrario. Era un assiduo visitatore di tutte le chiese

¹⁶ MORISI 1970, p. 29.

¹⁷ *Die Chronicken V und VI Theil, sechste Theil: das I. Buch, p. 55.* Anche in: *Cronache degli ordini istituiti del P.S. Francesco*, Napoli s.d., Tomo Secondo, Parte Quarto, in cui la vita scritta da Bonifatio Bonibelli: con l’episodio della tomba e il ritratto e testo accanto all’altare maggiore e il coinvolgimento anche dal cardinale Mattei, e la visione profetica di del Pas della flagellazione di Cristo, pp. 1045-1046 e. a., che viene presentata come profetica. Il cuore veniva portato a San Francesco a Ripa.

importanti di Roma, fra cui, in particolare, Santa Maria Maggiore per la sua devozione a Maria. Aveva l'abitudine di fermarsi in tutte queste chiese per pregare e quando camminava per le strade della città, la gente toccava il suo saio anche per strapparci pezzi da conservare come reliquie di un vero e santo *Vir Dei*. Provava sempre a sottrarsi a questa venerazione di cui non si sentiva degno; fu baciato e toccato e non riusciva neanche a sottrarsi; *di queste effusioni*. Non dormiva che tre ore al giorno e, come letto, aveva un pezzo di legno duro come cuscino. Ma prima di tutto pregava e fu visto pregando nella chiesa presso l'altare maggiore, in piedi e anche inginocchiato. Portava sotto il saio, il cilicio, poi conservato dopo la morte come reliquia assieme al suo cordone dal duca d'Acquasparta della famiglia dei Cesi. Anch'egli si ritirava nel bosco per far penitenza, ma la sua cella stava nel recinto del suo convento. Come quel frate Amadeo Mendes da Sylva, anche del Pas era di estrazione nobile. Veniva considerato un formidabile predicatore dello stesso livello di Francesco Panigarola e attirava, come lui, un pubblico vasto e incantato come alcuni altri che dovevano predicare durante il periodo della quaresima.¹⁸ Del suo predecessore profeta francescano, che era di una famiglia reale, si sarebbe ritirato in una grotta vicina dove avrebbe scritto in estasi, come un altro Giovanni Evangelista, la sua Apocalisse. Anche qui una formula tradizionale prende possesso di una realtà leggermente diversa, perché anche se sia vero che si ritirava spesso per meditare e mortificarsi in atti di penitenza in dei posti boscosi e fuori città considerati come dei veri deserti di eremiti; ora si sa che visse in una cella del convento, come dopo del Pas, nascosto forse ed in relativo isolamento, ma in diretto dialogo con Dio e ispirato come visitato dallo Spirito Santo tramite un vero commercio con qualche angelo porta parola che dettava ciò che scriveva per seguire l'esempio di quel Matteo nella cappella Contarelli. A profezia fatta, si provava sempre, senza mai riuscire, a tenere ciò che era stato scritto nascosto per non divulgare il contenuto troppo arcano per essere condiviso con dei non preparati e ignoranti. Sia Amadeo che il frate del Pas avevano trovato il loro *habitat temporaneo* in un luogo sotto la diretta giurisdizione del papa che, nel caso di San Pietro in Montorio, veniva considerato un posto speciale perché situato nelle vicinanze del luogo dove san Pietro – di cui il papa era il successore – fu crocifisso. Così non era un posto qualsiasi e lo era ancora per altri motivi: proprio qui, l'arte più ammirata del Cinquecento romano dominava ancora lo spazio nella pala d'altare di Raffaello il cui quadro si trovava al capo del letto di morte; di questo pittore prima che fosse portato qui e poi si sapeva che per il *Cristo Flagellato* di Sebastiano del Piombo, Michelangelo avrebbe fornito il disegno. Circolava anche un diceria secondo la quale Michelangelo avrebbe anche dipinto per la cappella opposta un *San Francesco stigmatizzato*; se ciò fosse vero, sarebbe stato un insieme già artisticamente – direi – eccezionale. Ma la cosa più stravagante era ciò che succedeva dopo la morte di del Pas, quando, per far parte di un programma progettato per creare uno spazio sacro per celebrare un uomo santo di straordinarie doti che aveva messo a disposizione di una Chiesa riformata proprio lì dove san Pietro si era offerto come pegno d'amore divino per servire, come pietra d'angolo, per far costruire da Paolo una casa per la mistica casa, la Chiesa di Dio. Tutto questo spazio sacro, avrebbe potuto funzionare come una macchina d'orazione in cui fede e dottrina potevano essere presentate come in un santuario in cui la Chiesa stessa si celebrava come un santuario di una rinnovata storica originalità sacra e santa, cattolica, dunque, perché universale cioè come nell'attività del Bernini diventava la basilica di San Pietro con la tomba, il torno, lo Spirito Santo che scende dalla finestra e quel baldacchino a cui si accede dopo essere stato accolto in questa

¹⁸ Per Panigarola, si veda Treffers in *Michelangelo Mersisi* 1995.

piazza e poi in quel nartece sulla strada verso le tomba e le spoglie del vero ed unico san Pietro, invece verso un cuore di uno dei suoi servitori: così si va a San Pietro *ad fontes*, mentre qui, si pellegrinasse un suo venerato, ma sempre assistente, santo com'è, di lavoro. In Vaticano il primato rimane garantito nella figura di Pietro e, dunque, il papa, che ha ricevuto la chiave di Cristo, mentre laggiù, su questa collina, la strada non è ancora arrivata al termine, ma alla soglia della promessa come Cristo trasfigurato non è ancora risorto.

Come lo stesso Francesco, anche il frate del Pas teneva gli occhi sempre issati su Cristo. Di più, il frate lavorava sempre ai piedi del Crocifisso. Il Crocifisso stesso avrebbe parlato al santo e lo stesso Crocifisso avrebbe, in ambedue i casi, indicato dove andare. E sia il santo che il del Pas avevano transitato fino in fondo. Subito dopo l'episodio in cui Bonaventura descrive le stimmate di san Francesco, racconta come quel *servo di Cristo* vedeva che *le stimmate impresse in forma così palese non potevano restare nascoste ai compagni più intimi; temeva, nondimeno, di mettere in pubblico il segreto del Signore ed era combattuto da un grande dubbio: dire quanto aveva visto o tacere?*

Ma ora arriviamo al punto nevralgico di questa storia quando Bonaventura continua: *Chiamò, pertanto, alcuni dei frati e, parlando in termini generali, espose loro il dubbio e chiese consiglio. Uno dei frati, Illuminato, di nome e di grazia, intuì che il Santo aveva avuto una visione straordinaria, per il fatto che sembrava tanto stupefatto, e gli disse: "Fratello, sappi che qualche volta i segreti divini ti vengono rivelati non per te, ma anche per gli altri. Ci sono, dunque, buone ragioni per temere che, se tieni celato quanto hai ricevuto a giovamento di tutti, venga giudicato colpevole di aver nascosto il talento".*¹⁹

Anche il *San Francesco* di Hartford contiene un messaggio di carattere spirituale nascosto sotto la sua ingannevole semplicità apparente (fig. 81). Costruito con cura, usa un trucco retorico: citando solo la frase chiave di un intero passaggio, in questo caso le parole: *giudicato colpevole di "aver nascosto il talento"*, il frate *illuminato* poteva essere sicuro che Francesco, che era molto più *illuminato* – cioè sapiente – di lui, avrebbe capito subito cosa disse con queste parole prese dal Vangelo di Matteo che avevano spinto Francesco a scegliere come principio la povertà totale. Anche qui solo una mezza frase basta per aprire un dialogo in cui tutto ciò che non viene detto è presente nella mente di ambedue gli illuminati di cui il più illuminato avrebbe potuto capire, in un baleno, che nella risposta taciuta intuiva cosa Dio volesse da lui. La parola di Dio entrava, così, nel dialogo con Dio come il vero sapiente *terzo*.

Anche qui, Bonaventura sapeva che cosa scriveva ed era in grado di farlo sapere ai suoi lettori; continua senza fermarsi: *Il Santo fu colpito da queste parole e, benché altre volte fosse solito dire: "Il mio segreto è per me", pure, in quella circostanza, con molto timore, riferì come era avvenuta la visione e aggiunse che, durante l'apparizione il serafino gli aveva detto alcune cose, che in vita sua non avrebbe mai confidato a nessuno.* E qui rincara, molto di più, il mistero di questi segreti, quando aggiunge: *Evidentemente i discorsi di quel sacro serafino, mirabilmente apparso in croce, erano stati così sublime che non era concesso agli uomini di proferirli.* Parole che rimandano alla seconda lettera ai Corinzi (12, 4), in cui san Paolo parla di sé come se fosse un altro; aveva scritto: *So che in uomo in Cristo quattordici anni fa – se con il corpo o fuori del corpo non lo sa, lo sa Dio – fu rapito al terzo cielo. E so che quest'uomo – se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunciare.*

¹⁹ FF 1227; Matteo 25, 14-31, in part. 25, 25.

Grazie a queste citazioni, Bonaventura è in grado di evocare, in poche parole, tutta una serie di passi biblici che formano un insieme con cui può spiegare cosa sta succedendo e come ogni azione di san Francesco e i suoi gesti mettano in pratica ciò che Dio gli chiede di fare. Solo chi conosce questo sistema e sa le fonti usate può entrare nel mistero della vita del santo; per la nostra fortuna nelle nuove edizioni recenti i curatori mettono spesso, nel margine dei testi, dei riferimenti che, per capire il vero messaggio di ciò che si legge, devono sempre essere consultati. Questa pratica di annotare non è nuova, ma fa parte di una lunga tradizione; forse sarebbe noioso viaggiare con sempre alla mano almeno le Sacre Scritture per capire ciò che si vede prima di parlare di cosa si sente nell'intimo poco illuminato di queste cose; chi non riconosce cosa è raffigurato, non può neanche capire cosa avrebbe sentito un pittore che lavorava per dei clienti che erano permeati dalla loro cultura cristiana.

E quando proviamo a continuare anche se solo la frase che segue subito dopo nella *Leggenda Maggiore*, possiamo sempre tornare *al nostro cuore*.

Ecco, così riassume Bonaventura: *Così il verace amore di Cristo aveva trasformato l'amante nella immagine stessa dell'amato*. Che ci fa ritornare non solo alla seconda lettera di san Paolo (3, 9-19): *Se già il ministero che porta alla condanna fu gloriosa, molto di più abbonda di gloria il ministero che porta alla giustizia. Anzi, ciò che fu glorioso sotto quell'aspetto, non lo è più a causa, a causa di questa gloria incomparabile. Se dunque ciò che era effimero fu glorioso, molto più lo sarà ciò che è duratura*. Da gloria a gloria, dunque, come quei francescani gloriosi perché combattenti per l'unico vero giudice Cristo trasfigurato e poi risorto. Dopo la stigmatizzazione che voleva nascondere, ma che poi fu rivelata per amore, compì quaranta giorni in solitudine, ma poi *discese dal monte*.

'Asceso' e 'disceso' sono sempre complementari; abbiamo già visto che si dovrebbe mettere sempre insieme il monte Tabor della glorificazione e il monte doloroso del Calvario: sospiri e pianti con la gioia della promessa salvezza. Ogni frammento riflette tutti gli altri insieme che, poi, si reintegrarono in un'immagine unificata mentalmente. Anche del Pas si sentiva chiamato da Gesù e avrebbe riconosciuto nella propria vita dei momenti simili a quelli descritti. Come Bonaventura, avrebbe visto segni che l'aiutavano a credere che stava camminando sulla strada giusta. Le verità erano quelle già scritte e spettava a lui riconoscerle come tali. *Matteo fu chiamato all'apostolato*, così era scritto negli anni Sessanta per la cappella Contarelli e ancora trent'anni dopo, Caravaggio doveva raffigurarlo e lo faceva. Chi predicava la Parola era un uomo apostolico e si sentiva tale e ne era fiero. Quando fu concesso dall'autorità e, se no, rischiava di essere messo sotto giudizio dell'Inquisizione, come era successo anche allo stesso Ignazio. Chi sentiva la storia di Gesù degli *undici discepoli*, che *intanto, andarono in Galilea, sul monte che Gesù aveva loro indicato* (Matteo 28, 16-20), poteva immaginarsi presente ed immaginare che, quando *videro* [Gesù], *si prostrarono, ma quando si sentivano guardati da Cristo e dubitarono* e, così continua: *"Mi è stato dato ogni potere in cielo e terra. Andate dunque, e ammaestrare tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo, insegnando loro ad osservare tutto ciò che vi ho comandato. Ed ecco, io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo"*.²⁰

In breve, si tratta di un passo cruciale con cui si potrebbe riassumere il ruolo a cui il frate del Pas si sentiva destinato nel teatro della salvezza che era Roma in quegli anni lontani. Si sentiva come chiamato per completare quei dodici a cui mancava uno nella storia raccontata da

²⁰ Anche qui le due ultime traduzioni mostrano, tra loro, alcune differenze.

san Matteo. Anche lui faceva l'apostolo e l'aveva fatto bene perché, come fu provato dal tema della *Trasfigurazione* svelata, la sua fede era stata addirittura più grande di quella degli apostoli raffigurati sulla pala di Raffaello, mentre avevano provato, invano, a guarire il ragazzo indemoniato: spettava solo a Dio farlo e del Pas poteva sapere anche perché non riuscirono, mentre lui era in grado di salvare i malati che venivano a lui. Questo sarebbe stato anche rivelato da Dio stesso quando la salma del frate fu esposta in chiesa per tre giorni, l'immagine rimaneva scoperta, ma, il giorno dopo, il quarto, quel frate vecchierello poteva rimetterci il velo per scoprirla di nuovo senza fatica alcuna, come abbiamo letto. Durante quei tre giorni, sembrava avesse parlato Dio stesso di quel suo servo; e si poteva immaginare cosa disse sul frate, con questa miracolosa dimostrazione di una pala con l'immagine dipinta da un pittore il cui nome e la cui arte erano tanto angeliche quanto quello del frate. Così, anche qui, quel dipinto di Raffaello introduceva, come l'affresco di Sebastiano del Piombo della cappella Borghini, degli ingredienti della vita di un santo ancora da canonizzare, che aveva lasciato le sue vestigia in questo sacrario sul monte dove si era ripetuta la miracolosa stigmatizzazione di san Francesco, che ne avrebbe fatto una seconda La Verna.

Il tema della *Flagellazione* e della *Trasfigurazione* era, per dir così, copiato dal frate come se fosse profetato e qui la storia potrebbe assumere un carattere pericoloso che esalta troppo un frate umile ed obbediente, se non ci fosse la sua profonda venerazione dell'eucarestia a cui aveva anche dedicato quel trattato già menzionato. Ciò che si trovava già pronto fu poi riconosciuto come la profetica annunciazione di ciò che, alla fine del Cinquecento, diventava manifesto: è sicuramente un caso estremo, ma si capisce come fu orchestrato un culto potenziale che poteva essere presentato come l'apice di una Riforma riuscita e anche terminata con una Chiesa trionfante in cui la Passione e la Gloria della *Trasfigurazione* potevano essere celebrate come la vittoria della vera Fede.

Anche qui, solo chi è versato nelle Scritture potrebbe capire che cosa si stava per progettare su questo colle: era sicuramente stato possibile ideare un simile programma da qualcuno dello stesso livello teologico del così ammirato secondo Bonaventura, il frate Del Pas, che aveva anche intuito come usare la teoria come modello di esecuzione in vita – come quel secondo san Francesco, lo stesso del Pas. La *Flagellazione di Cristo* fu predetta dal profeta Isaia (53, 5), che aveva scritto: *Egli è stato trafitto per i nostri delitti, così si legge,²¹ schiacciato per le nostre iniquità. Il castigo che ci dà salvezza si è abbattuto su di lui; per le sue piaghe noi siamo stati guariti.* Questa profezia si era anche ripetuta nel caso di del Pas. Abbiamo visto come l'immagine ufficiale lo presentava proprio seduto davanti al crocifisso con accanto l'angelo; a destra, in alto e sopra la città, appare Cristo flagellato che, grondante di sangue, tiene alzata, nella mano destra, la frustra per colpire Roma. Grazie alle intensità della sua preghiera, ossia orazione, del Pas avrebbe avvertito l'ira di Dio. La stampa non era la raffigurazione di quel momento in cui Cristo alza la frustra, ma una programmatica composizione che combina diverse doti del frate, per presentarlo come scrittore ispirato insieme al guaritore che aveva accesso a Dio nell'orazione.

Se si ricorda di nuovo questa piccola targa dipinta con il libro che sarà *aperto*, che poi fu fatto davvero – come abbiamo visto –, rimandava ora al frate e fu appropriato, dunque, per l'eventuale e ancora da fissare culto in caso di canonizzazione già auspicata. Così il frate poteva essere inserito in una tradizione di profetici frati francescani morti in odore di santità e da chia-

²¹ Ora: *per le nostre colpe.*

mare, dunque, gloriosi, di cui faceva parte anche quell'Amadeo Mendes da Sylva. Anna Morisi citava, nel suo libro, un lungo passo dal cosiddetto terzo *raptus* o estasi che Amadeo avrebbe avuto.²² Qui entrano alcuni versi di Matteo (7, 7) e ancora di più Luca (11, 9); essi fanno parte di un capitolo che, nella Bibbia di Gerusalemme, viene presentato sotto il titolo, aggiunto, di *Efficacia della preghiera: Ebbene io vi dico: chiedete e vi sarà dato, cercate e troverete, bussate e vi sarà aperto* (Matteo 7, 7). E questa parola troviamo anche scritta sul libro dipinto sotto la mensa della cappella Borgherini: *Perché chiunque chiede riceve, e chi cerca trova, e a chi bussa sarà aperto* (Matteo 7, 7). Abbiamo visto che del Pas avrebbe tenuto la porta della sua cella sempre aperta anche quando stava scrivendo sotto il dettato di Dio e con l'assistenza dell'angelo che, nel caso di Amadeo, viene identificato come Gabriele. Anche Amadeo teneva ogni mattina la sua cella aperta così che si poteva entrare quando c'era bisogno di lui. E qui abbiamo un altro esempio, una cosa in apparenza normale nasconde un riferimento ad una catena di associazione che ci sfugge come un uso con un carattere altamente simbolico perché chi potrebbe ancora sapere che fosse così: anch'io l'ho trovato per caso quando compravo, per mera curiosità, un'edizione bi-lingua sui *Saints of Ninth and Tenth-Century Greece*.

Nell'*Orazione Funebre for Athanasios, Bishop of Methone, by Peter, Bishop of Argos, la porta della sua cella era sempre aperta*, così si legge in questa orazione, *come la porta del divino Giobbe*.²³ Nel contesto di tutta questa orazione, la metafora della porta mostra una grande similarità con la rete di associazioni che abbiamo trovato nel caso del frate del Pas: anche quell'Athanasio viene presentato come un uomo di pace e dedito alla carità. La frase che abbiamo citato è preceduta dall'osservazione che dava abbondantemente a tutti che erano bisognosi e che egli stesso diventò i piedi di tutti coloro che erano paralizzati nel corpo o nell'anima.

Abbiamo visto che del Pas aveva anche assistenza angelica. Senza ispirazione, senza l'assistenza angelica, senza la grazia, dunque, l'uomo non è capace di nulla e può solo pregare; non vorrei dare più significato di ciò che merita a quest'immagine un po' rozza, ma mi pare che sia stata costruita sullo stesso modello iconografico che era anche il punto di partenza della seconda versione della pala d'altare che Caravaggio dipingeva nel 1602 per la cappella Contarelli. Quelle che sembrano strane coincidenze nascondono, sotto la loro somiglianza apparentemente superficiale, una verità ideologica per niente complessa. Ogni passo dei Libri Sacri apre la vista su una serie di concetti che, nel loro insieme, contengono l'intera dottrina della fede cristiana. La lettura di una frase separata deve essere riportata al contesto a cui appartiene. Anche qui vale la pena di continuare la lettura dove l'abbiamo interrotta: *Chi di voi, al figlio che gli chiede un pane, così continua, gli darà una pietra? E se gli chiede un pesce, gli darà una serpe? Se voi, dunque, gli chiede un uovo, un scorpione? Se dunque voi, che siete cattivi, sapete dare cose buone ai vostri figli, quanto più il Padre vostro che è nei cieli darà cose buone a quelli che glielo chiedono!*

È una lezione di carità che si serve di esempi pressoché banali, ma che, proprio nella loro banalità, superano la stoltezza dell'ignorante. Anche qui la semplicità è un'arma formidabile per battere quell'incosciente di cui il Salmo 14(13) parlava. Ma, per andare più a fondo, si dovrebbe leggere ciò che segue: subito dopo i versi simili, ma più estesi ancora, di Luca (11, 9-13), arriviamo ad un passo che apre la strada che ci porta alla tematica apocalittica; ora Luca sembra fare un salto quando prosegue: *Gesù stava scacciando un demonio che era muto. Uscito*

²² MORISI 1970, pp. 13-14.

²³ *Saints of Ninth and Tenth Century Greece* 2019, p. 9, 324, ad 7.1.

il demonio, il muto cominciò a parlare e le folle furono prese da stupore. Ma alcuni dissero: "È per mezzo di Beelzebul, capo dei demoni, che egli scaccia i demoni" (Luca 11, 14). Poi, alla fine di questo discorso, Gesù disse: *Se io invece scaccio i demoni con il dito di allora è giunto a voi il regno di Dio. Ma quel dito di Dio ci occuperà ancora quando arriviamo al quadro che, per il mio discorso, diventa sempre più importante, cioè quello nel quale san Tommaso mette il dito nella ferita del costato di Cristo (figg. 67, 68). Tutto qui, e anche i passi che per brevità non voglio citare, rimandano ad una profezia di Ezechiele (24, 26-27) le cui parole si riflettono anche nel passo in cui Luca usa, come esempio, la situazione di un uomo forte che si può difendere fino a trovarsi davanti ad un altro uomo più forte ancora e gli strappa le armi in cui si fidava nelle quali confidava e ne spartisce il bottino. E Luca ne trae la conclusione lasciando di nuovo la parola a Gesù che disse: Chi non è con me, è contro di me; e chi non raccoglie con me disperde (Luca 11, 23). Ezechiele aveva scritto: Tu, figlio dell'uomo, il giorno in cui toglierò loro la loro fortezza, la gioia della loro gloria, l'amore dei loro occhi, la brama delle loro anime, i loro figli e le loro figlie, allora verrò a te un profugo per dartene notizia. In quel giorno la tua bocca si aprirà per parlare con il profugo, parlerai e non sarai più muto e sarai per loro un segno: essi sapranno che io sono il Signore (Ezechiele 24, 25-27).*

Siamo entrati, così, nella tematica che porta a questo libro che sarà aperto al suo momento e, una volta aperto, la parola che ci sta scritta e che – per usare un'espressione già nota – sta dentro viene fuori come se la bocca del profeta si aprisse per annunciare ciò che succederà.

L'Apocalisse è l'ultimo dei libri sacri e contiene lo scenario di una devastazione totale che nel giorno dell'ira di Dio metterà in cenere il secolo per far scatenare il giudizio finale che separerà chi era contro Cristo. Basta citare le ultime frasi dell'Apocalisse per capire subito la paura che aveva quel frate che doveva aprire l'Apocalisse di Amadeo e, anche, per collegare al frate del Pas: *Io, Gesù, così l'epilogo dell'Apocalisse, ho mandato il mio angelo per testimoniare a voi queste cose riguardo alle Chiese. Io sono la radice e la stirpe di Davide, la stella radiosa del mattino. Come sempre, certe frasi sono applicabili in più di un'occasione: san Francesco poteva essere identificato, come fa già Bonaventura nel prologo della Leggenda Maggiore, con quell'angelo spedito dal Signore, che sale dall'oriente, il quale il sigillo del Dio vivente; l'angelo del sesto sigillo e quello che portava il segno del TAU sulla fronte, ma anche con Amadeo Mendes da Sylva che aveva scritto quel libro che dovrebbe essere aperto a suo tempo e che, una volta aperto, avrebbe potuto profetare la venuta di quell'altro frate angelico che, come spedito da Dio, vedeva ciò che sarebbe accaduto se non si fosse tornati a venerare il Salvatore ed a eseguire le legge di Dio.*

Qualcuno con la conoscenza dell'Apocalisse potrebbe vedere nella pala d'altare della cappella Contarelli un monito di tornare a camminare nella strada giusta per evitare delle calamità disastrose: quell'angelo che scende dal cielo e che sta sopra Matteo, come sceso dal cielo, e che sta contando sulle dita è sicuramente mandato da Dio.

E se avvertisse anche la Chiesa?

E se ispirasse, allo stesso momento, Matteo intento a scrivere la parola di Dio?

E quando si continua a leggere l'epilogo dell'Apocalisse, ci si imbatte in: *Lo spirito e la sposa dicono: "Vieni!", per sentire come l'eco di questa grada, E chi ascolta ripeta: "Vieni!", e poi sente come risposta, Chi ha sete venga; chi vuole prenda gratuitamente l'acqua della vita e non ha ancora capito, deve sempre continuare la lettura di questo sconcertante libro che ora salta da una promessa ad una minaccia, A chiunque ascolta le parole della profezia di questo libro io dichiaro: se qualcuno vi aggiunge qualcosa, Dio gli farà cadere addosso i flagelli descritti in questo libro, e*

se qualcuno toglierà qualcosa delle parole di questo libro profetico Dio lo priverà dell'albero della vita e della città santa, descritti in questo libro. E chi pensasse ora all'albero della Croce e alla città di Roma, avrebbe potuto avere la convinzione di aver ascoltato la parola di Dio profetata anche da quel frate che disse: *Colui che attesta queste cose dice* – come se parlasse tutt'ora – “*Si, vengo presto. Amen. Vieni Signore Gesù La grazia del Signore Gesù sia con tutti*”.

La pala di Caravaggio contiene tutte queste possibili associazioni; non dobbiamo dimenticare che questo quadro sta sull'altare di una chiesa che veniva gestita dalla Nazione francese, appena pacificata con la Chiesa di Roma.

Era stato Amadeo, nel suo libro, allo stesso angelo Gabriele che aveva detto a lui di mettere tutto ciò che doveva vedere e sentire proprio *in armario tui cordis*, cioè nell'armadio del suo cuore; e qui incontriamo di nuovo questa metafora che era, alla fine del Cinquecento, sempre di più una metafora oggettiva cioè una metaforica cosa concreta che invadeva le chiese di Roma così che si incontrava, ad ogni passo, non solo il cuore e, ad ogni angolo della città, nelle sacrestie come quella della Santa Maria in Vallicella dell'Oratorio e nei cancelli di una cappella dove si deve aprire il cuore per entrare e chiuderlo per uscirne; forse i più divertenti sono quei due angeli porta-cuore che, nella cappella Antamoro in San Girolamo della Carità, elevano i loro cuori accesi così che si sa subito, e già da lontano, dove entrare per avvicinarsi all'altare (fig. 119).

Abbiamo visto come il cuore di san Carlo Borromeo era come se fosse un libro pieno di versi iscritti. Tenete così aveva detto l'angelo Gabriele a frate Amadeo, tutto che sta iscritto nel tuo cuore, secreto fino a che arriva il tempo in cui sarà aperto. E Amadeo stesso gli aveva umilmente obbedito. Il linguaggio dell'*Apocalypsis Nova* è carica di un'infinità di metafore che spesso vengono variate così che creano una catena di associazioni che si collegano per formare una scala sulla quale si potrebbe salire per arrivare alla cima di un monte da cui si vede come tutta la creazione loda il Creatore. Tutto canta così un canto mistico come quel *Cantico del frate Sole* di san Francesco. Entrando in un *raptus*, tutto ciò che sembrava separato si unisce in una sola visione che smaterializza le cose. La Morisi lascia di nuovo la parola all'angelo Gabriele che disse al frate: ciò che vedrai, non puoi capire; devi fare ciò che ti dico che dovresti fare e non perché lo dico io, ma perché Iddio vuole ciò che ha decretato. L'angelo Gabriele non è che mandato per testimoniare, così l'Apocalisse di san Giovanni e anche Gabriele non è che un mittente che rivela al frate, rapito in estesi davanti alla corte celeste, gli *arcana fidei* che non sono ancora stati enucleati dalle Sacre Scritture, o sono oggetto di discussione tra i teologi o non sono ancora acquisiti e accettati da tutti come verità di fede.²⁴ Da qui il pericolo che tutti potrebbero dire che ciò che hanno capito per ispirazione diretta, cioè in *raptus*, non è che la verità e nient'altro che la verità, mentre è apertamente eretico e porta allo scisma ed a guerre interne. Profetare era sempre un affare molto rischioso; anche Filippo Neri era contrario come abbiamo visto nel caso di un piuttosto troppo facilmente impressionato padre Camillo. Ma ora, quando il mistero viene spiegato come se fosse del tutto chiaro, non è più un mistero che si sottrae alla sua mistica verità inaccessibile alla limitata mente dell'uomo. Qui, per dare un esempio del linguaggio in cui Amadeo scrive dei suoi *raptus*: l'angelo fa sapere che il frate guarda senza vedere, cioè guarda ma non capisce ciò che vede ed è, dunque, cieco perché non ha aperto i suoi occhi, non è illuminato, sta ancora nelle tenebre della sua caverna dell'ignoranza di come funziona la fede – si potrebbe parafrasare.

Oportet, continua l'angelo, *impleri quae dico, non quia dico, sed quia Deus voluit, ita decrevitstatuit et firmavit*. Quando Amadeo lo sa, vede anche perché tutto ciò che vede è come lo

²⁴ MORISI 1970, p. 6.



119. Roma, chiesa di San Girolamo della Carità, cappella Antamoro.

vede: l'espressione della volontà di Dio che ha creato tutto ciò che ha creato per farsi conoscere proprio anche da lui.

Ed ora spiega, in modo più semplice, come si fa ad un ignorante che si riteneva intelligente e dotto.

Ecco, la prima lezione: *Tunc ergo*, comincia, e si sente come duce al suo allievo che cosa lui dovrebbe chiedere al suo maestro, *Domine mi, ille monticulus in quo Adam creatus est, ubibest, vel quid significat? E questo risponde: ora che mi lo urgenza dimmi, di quale delle due domande volevi aver risposta? Se vuoi saperlo davvero, dimmi di che tipo di terra è stato fatto, forse dello stesso polvere di cui noi ei i corpo del tuo padre è stato formato? Che Dui aiuta quando ci mostriamo deficienti!*

Sia chiaro, siamo tornati a scuola dopo una prima lezione arriva una seconda che è leggermente più complicata e anche quel maestro fa il suo mestiere e parla di un monte molto più grande e ci fa staccare un gran pezzo di roccia e due esempi, uno dal Vecchio Testamento – da Daniele 2, 34-35 – e l'altro dall'Apocalisse (14, 4) e poi ci spedisce a casa per fare il compito per domani e ci fa leggere questi passi menzionati. Durante la notte, tutto, anche il regno di un re, si dissolverà come una statua che crolla e *il vento* porta via tutto *senza lasciare traccia*. *Mentre stavi guardando*, così Daniele, *una pietra si staccò dal monte senza intervento da mano d'uomo, e andò a battere contro i piedi della statua, così che divenne una grande montagna che riempì tutta quella regione* (Daniele 2, 35). Questo passo diventa il punto di partenza per concatenare tutti i monti di biblica provenienza che formano una vera geografia di luoghi memorabili per gli eventi che si erano svolti. Questa lista comincia proprio con l'esempio della trasfigurazione: *In monte dominus transfiguratus est*, così Anna Morisi cita l'Apocalisse di Amadeo, che continua a dare degli esempi sempre legati alla parola 'monte'. Su un monte aveva sfamato, con cinque pani, una moltitudine di gente, e, per limitarmi a qualche altro esempio, *in monte oravit*, su un monte fu catturato, su un monte fu crocifisso, su un monte fu assunto in cielo, su un monte staranno i suoi piedi quando verrà a giudicare.

Anche del Pas aveva un'abbondanza di scelta se avesse voluto dimostrare la sua missione in terra: e quando Amadeo chiude questa serie di monti che sono legati ai momenti più essenziali della Storia Sacra, chiude, da buon francescano, con gli esempi di san Francesco tra cui quel momento in cui *in monte* veniva insignito delle stimmate nelle mani e nei piedi nel modo in cui al Signore il Salvatore renovava la sua passione che era un inaudito e singolare dono, cioè una grazia senza pari.²⁵ O, nell'originale che si sottrae ad ogni prova di tradurre questo vero bombardamento retorico, *in monte stigmatibus cum clavis in manibus ac pedibus insignitus, admirabili modo domini salvatoris passionem renovavit, quod fuit praecipuum et singolare et atque inauditem donum*.

Ora Amadeo fa un passo dovuto, quando scrive che il futuro pastore che sceglierà quel monte come casa sua è nato e quel monte di nome Sion, cioè la Chiesa di Cristo, la erigerà in cima a questo monte così si manifesterà il suo splendore per sempre spargendo la sua luce per illuminare le nebbie della più nere tenebre. In questi testi viene anche integrato il ruolo di san Giovanni Battista come precursore della storia della salvezza: si tratta, ancora una volta del Vangelo di Matteo (3, 1), dove l'evangelista racconta come *comparve Giovanni Battista a predicare nel deserto della Giudea, dicendo: "Convertitevi, perché il regno dei cieli è vicino!"*. Matteo ci fa subito ricordare che il profeta Isaia l'aveva annunciato come *Voce di uno che grida nel de-*

²⁵ Ivi, p. 18.

serto: Preparate la via del Signore, raddrizzate i suoi sentieri! Ma, tra tutti coloro che erano venuti al suo *battesimo*, così sempre Matteo, vedeva *molti farisei e sadducei* e disse loro: “*Razza di vipere! Chi vi ha suggerito di sottrarvi all’ira imminente?*”²⁶ *Fate dunque frutti degni di conversione, e non crediate di poter dire fra voi: Abbiamo Abramo per padre. Vi dico che Dio può far sorgere figli di Abramo da queste pietre.*

Quella *Apocalisse Nuova* è più vicina di noi al mondo in cui viveva un pittore tanto richiesto come Caravaggio. Già il mero fatto che un Bramante e, ancora di più, un Michelangelo, che frequentava i giardini dei Medici a Firenze dove avrebbe incontrato gente come Ficino, avessero a che fare con quel mondo di San Pietro in Montorio e, dunque, con l’eredità spirituale del frate Amadeo, non fu dimenticato. Anche qui si può constatare lo stesso sincretismo dell’antichità e la fede che, anche alla fine del Cinquecento, caratterizzava l’ambiente dei Farnese la cui ripresa dell’arte di Michelangelo e Raffaello era sicuramente molto di più che una mera operazione artistica. C’entrava, sicuramente, anche la presenza della memoria di san Pietro, che faceva di questo convento un’arma strategica per la politica papale di riconsolidare la sua posizione di vice di Cristo in terra.

Abbiamo visto che, proprio alcuni di loro volevano avere a Roma dei francescani riformatori che, con le loro doti spirituali e la totale obbedienza al loro padre Francesco, e, di più, con la loro obbedienza alla Chiesa, e, in particolare, con l’accesa venerazione per l’eucarestia, potessero essere usati anche come difensori carismatici del primato della Chiesa di Roma. Il fatto che sia Amadeo che Angelo del Pas fossero rampolli di famiglie nobili non danneggiava questo loro ruolo. Potevano servire anche a tenere sotto controllo papale le loro inclinazioni profetiche che facevano sempre parte di quelle correnti di riformatori. Le profezie sono sempre una forma di spada a doppio taglio e qui avrebbero potuto funzionare come veri profeti contro questi falsi profeti da condannare, come quel domenicano Gerolamo Savonarola. Questa frase sulle pietre può essere capita in pieno solo da chi sia in grado di partecipare a questo alto livello di una cultura d’*élite*, che fu condivisa da rappresentanti altolocati della Chiesa e laici similmente potenti.

Tornando agli anni novanta del Cinquecento, devo dire che non è facile, benché non impossibile, immaginare come la fede vissuta in quei tempi fosse un fattore di primaria importanza nella vita quotidiana. Chi ora sale su questo monte con in cima il convento un po’ sonnecchiante di San Pietro in Montorio, con quel bel tempietto nel cortile, non avrà la minima idea che qui delle idee apocalittiche saturavano l’aria considerata così salubre. Non voglio dire che mancasero gli strepiti dei flagelli nel bosco vicino in quegli atti di una penitenza modernizzati come forme di arte del corpo. Il frate del Pas non c’è più e il suo cilicio era smarrito, così che non ci chiediamo neanche se gli fosse servito. Il tempo non è stato clemente con questo luogo che, una volta, era intimamente legato alla prassi religiosa con cui venivano memorizzati gli anni eroici di una Chiesa che cercava le sue radici presunte o vere: siano non è d’interesse per che fa una *promenade dans Rom*, in cui senza commento Stendhal nota che ci fu *longtemps la Transfiguration de Raphael* e c’è da vedere *à la première chapelle à droite en entrant une Flagellation peinte par Sébastien del Piombo, d’après un dessein de Michel-Ange. Chercher au milieu du cloître voisin, un petit iemple de forme ronde, orné de sette colonne de granit, et d’ordre dorique. C’est un charmant ouvrage du Bramante.*

Già il tono di Stendhal ci lascia sentire l’enorme distanza che sta tra quei tempi del Cinquecento e l’inizio dell’Ottocento, che poi, duecento anni più tardi, sarebbe diventato un abisso

²⁶ Edizione più recente: *poter sfuggire*.

incolmabile in cui è sparito ogni senso delle misure e funzioni di questi reperti artistici ormai svuotati del loro senso originale e della storia per diventare solo luoghi da visitare in una città diventata un'area museale. Già per Stendhal la pietra con il buco in cui fu piantata la croce sulla quale san Pietro fu crocifisso ha perso ogni attrazione, ma chi, una volta, ci saliva per venerare quella reliquia che era molto di più di un mero relitto un po' fantasioso, ci trovava uno stimolo per la fede e stava con i propri piedi nello stesso luogo, per non dire sulla stessa terra, dove san Pietro aveva camminato per completare la *sequela* di Cristo – fisicamente – sulla croce. E, dunque, come perfetto esempio di un vero cristiano che si conformava, nella mente e nel corpo, a Cristo Gesù nella sua passione.

Anche Pietro era salito sul monte Calvario. Una volta rimosso da qui questo pezzo di pietra con le vestigia della croce sulla quale era salito san Pietro,²⁷ rimossa addirittura la colonna a cui san Piero sarebbe stato legato per essere, come Cristo, flagellato, non c'è più; ancora nel Seicento la sua presenza fu attestata dallo stesso Luca Wadding che aveva curato l'edizione dei commenti ai Vangeli scritti da del Pas.²⁸ Lo spirito che aveva soffiato, animando quei francescani di cui abbiamo parlato, è stato rinchiuso ormai in libri aperti solo per curiosità, sembra del tutto evaporato. La *Trasfigurazione di Cristo* non domina più lo spazio di questa chiesa e solo una lapide datata 1962, a sinistra in fondo accanto all'altare maggiore, può attirare qualche passante che si ferma per poi uscire di nuovo dal mezzo buio che ogni tanto si riempie di scrosci d'applausi per dei freschi sposi che si fanno fotografare fuori, davanti alla facciata semplice e disadorna, o dopo aver attraversato quella piazzetta un po' polverosa e con la vista sulla città a cui tornano per vivere, ancora a lungo, felici con la foto esposta come ricordo. Gli angeli che volavano nelle menti dei confratelli emozionati per il ritorno del loro padre Francesco in quel frate dal nome che alludeva ad una doppia speranza di una pace serafica, sono ridotti a due che si fermano sul rilievo della cappella Raimondi che non veniva neanche menzionata da Stendhal e dove, una volta, salito con l'aiuto di uno dei pochi padri rimasti, su una sedia relitta per verificare se ci fossero nelle mani e nei piedi del santo, svenuto e no, non le ho viste per niente, ho solo trovato quella del costato ampiamente aperta. Solo quella del costato era ancora aperta. Ma non è un colpo di nostalgia che mi ha spinto a voler scavare nel passato di questo ambiente dove passavo per una forma di curiosità estetizzante. Avevo visto guardarmi quel frate e mi sentivo spiato e quando lo scrutavo, così che anch'io cominciavo a studiarlo, avevo l'impressione di averlo visto raffigurato su una stampa riprodotta in qualche libro consultato quando avevo cominciato ad occuparmi di quel quadro di Caravaggio ad Hartford da cui non mi sono mai liberato fino ad oggi e che, dopo trent'anni, si è sempre di più immerso in quel passato dove sono entrato come uno che viene da un altro pianeta. Questa distanza tra due mondi che allora sembravano separati da un abisso incolmabile mi faceva capire che dovevo rifare tutto e ritornare a scuola. Non spetta a me dire se avessi fatto bene, ma ora è troppo tardi per fare un passo indietro. Ricordo di aver visto, dipinto sull'arco della prima cappella da dove questo frate mi guardava, due parole: a sinistra, se non mi sbaglio, era scritto *Substine* e, a destra, *Abstine*. Ora che abbiamo potuto dargli un nome, sembrava tenere la bocca ancora più chiusa di prima. Mi pareva deciso a non aprir bocca; quello è troppo severo, pensavo, almeno per un francescano di indole mite ma che, da vero testardo, segue la strada che ha scelto una volta per sempre. Chi tace è spesso più eloquente; ha letto ciò che doveva fare: perché era la sua sorte essere chiamato

²⁷ VANNICELLI 1971, p. 75.

²⁸ Ivi, p. 71.

a correre *per la via dei tuoi comandamenti*.²⁹ Questo Salmo contiene tutte le indicazioni per una vita veramente cristiana ed era uno dei testi chiave anche per un Filippo Neri; contiene tutto l'insegnamento morale di cui il fedele aveva bisogno per poter tenere *integro il cuore* e non finire *confuso*.³⁰ Questa parola *confusione* l'abbiamo già incontrata nella meditazione sulla *Trasfigurazione* di da Verucchio, dove veniva usata per il mondo della vanità ossia il casino del mercato dove Cristo doveva cercare il suo Calvario per ristabilire la pace nei cuori dei colpevoli penitenti; le due parole iscritte sulle mura sopra la cappella con l'immagine di san Francesco stigmatizzato e anche del nostro frate del Pas sono, dunque, un chiaro messaggio espresso a voce muta, ma, allo stesso momento, come gridato a tutti coloro che si fermano appena entrati nella chiesa. Qui non si parla come in piazza, ma si ascolta in silenzio per far penetrare, nel proprio cuore, la Voce del Signore magari prestata al frate che aspetta, che entra e illumina anche il fedele che poi sa che cosa deve fare.

Ogni tanto la situazione reale aiuta a creare un effetto che rinforza, per dir così, la trasmissione. Quando si chiude la porta d'entrata, ci si trova nell'ombra buia e, per vedere almeno parte di ciò che si era indovinato, si apre di nuovo questa porta per far entrare un po' di luce naturale per verificare che cosa c'era raffigurato. Ma, di nuovo a porte chiuse, regnano le tenebre più assolute finché non ci si abitua e si comincia a vedere ancora meglio di prima; ed ecco, sta lì in un faccia a faccia inquietante a cui non ci si può sottrarre. Ora sei entrato davvero e se avessi alle mani lo stesso Salmo di prima e se ci fermassimo ai versi 205-209, anche tu potresti capire, quando leggi cosa quel frate vuole da te: *Lampada per i miei passi è la tua parola, luce sul mio cammino. Ho giurato e lo confermo: di custodire i tuoi precetti di giustizia. Sono stanco di soffrire, Signore, dammi vita seconda la tua parola. Signore gradisce le offerte delle mie labbra, insegnami i tuoi giudizi. Luce, luce sul cammino*. Quando si sentono questi versetti, si sente anche la parola di pace e ora sappiamo che questa pace promessa già dal nome del frate del Pas stava camminando nelle vestigia di quest'angelo *della vera pace*, Francesco; quell'Angelo del Pas era stato così pieno dello spirito suo, che a missione compiuta, veniva sepolto al piede della *Trasfigurazione* una volta esposta sull'altare maggiore e la cui luce della Gloria cadeva non solo sul suo ritratto e la sua tomba, ma che condivideva ormai nell'altro mondo quella emanata da Dio. Non solo dopo la morte continuava a copiare Francesco con il suo esempio, ma ciò che Bonaventura aveva scritto sul santo diventava ugualmente valido per questo frate. Era tornato in lui Francesco ed era tornata, dunque, anche quella similitudine del santo con *la stella del mattino*; tutta la frase di Bonaventura si poteva ora leggere con alla mente quel frate: *Come la stella del mattino, che appare in mezzo alle nubi, con i raggi fulgentissimi della sua vita e della sua dottrina attrasse verso la luce coloro che giacevano nell'ombra della morte*. E se non bastasse, continua: *come l'arcobaleno, che brilla tra le nubi, luminose, portando on se stesso il segno del patto con il Signore, annunziò agli uomini il vangelo della pace e della salvezza* (FF 1021).

Con alle mani l'*Itinerarium* e la *Leggenda Maggiore* di Bonaventura, si può scrivere anche il *curriculum vitae* del frate e, con quei testi alla mano, il frate stesso poteva provare ad imitare alla perfezione quel suo esempio come fu spiegato da Bonaventura. Sembrava che Francesco fosse tornato nel frate, ma anche che quel frate fosse riuscito a rivivere nel suo tempo: per dare credito al vero senso della Riforma, era un esempio spettacolare di una sorta di metempsicosi religiosa con cui l'anima e lo spirito duravano dove il corpo fallì. Ma, ancora più importante,

²⁹ Salmo 119 (118), vv. 52, 32.

³⁰ Ivi, v. 80.

era che così si ebbe una prova che nella riforma si riconfermava che le origini a cui si tornava erano sempre state nel giusto e che la Chiesa era rimasta, in fondo, ciò che pretendeva di essere. Chi legge quella che è, probabilmente, la vita più estesa e ampia di citazioni del frate stesso, che fu pubblicata in fiammingo nel 1707, può trovarci tanti dettagli che confermano la sua notorietà nella vecchia Europa dell'*Ancient Régime*.³¹ Lì si parla anche della sua capacità di profeta; poi, dopo aver letto la frase di Bonaventura, colpisce anche la sua attività taumaturgica; poi la sua dottrina e anche la forza delle sue prediche che avevano grande effetto su un pubblico spesso estasiato: era del calibro di un Francesco Panigarola e le sue parole infiammantissime portavano, così, questa vita, le persone, e specialmente le donne, in estasi. Specialmente il cardinale Gerolamo Mattei fu incaricato da papa Sisto V di prendersi cura del frate così che potesse sempre concentrarsi sulla predica scritta con un debole per convertire, come viene scritto, gli eretici e gli ebrei – si aggiunge – con grande successo.

Quando morì, il duca d'Acquasparta, della famiglia dei Cesi, andò a San Pietro in Montorio per venerare le sue spoglie. Nella stessa vita viene menzionato anche il vicecancelliere della Chiesa, il cardinale Rusticucci, a cui veniva dedicata la stampa con il suo ritratto di cui abbiamo parlato. Entrando nella chiesa, la gente trovava lo spazio mentale in cui i quadri dovevano funzionare come mezzi utili a evocare qualcosa che superava la loro forma materiale, come anche l'anima stessa doveva fare, liberandosi dal carcere del corpo e togliersi l'involucro di carne per sperar di potere rivestirsi da una veste di luce.

Del Pas aveva studiato, fra l'altro, la Teologia Morale; da predicatore affermato e ammirato, sapeva troppo bene che solo chi perseverava e non mollava, cioè in penitenza sperava e in dolore e sofferenze soffriva la gioia di una fede che, con la passione, portava speranza, poteva andare la via in fondo che indicava ai veri fedeli e di cui mostrava che san Francesco, che gli era precorso, aveva dimostrato che portava a Cristo, in un solo atto d'amore. Così ci troviamo di nuovo nell'ombra di queste due parole *sustine* e *abstine*. Ed anche queste due parole vantano una lunga tradizione che era già radicata, ma veniva ripresa in un Cristianesimo di carattere monacale, in particolare dei Benedettini. Questo motto già legato a Epitteto, si trova anche iscritto su un cartello appeso sopra la testa di san Bernardo di Chiaravalle in un dipinto di Filippino Lippi del 1485 circa (figg. 120, 121). Questo quadro fu fatto per una cappella che faceva parte di un monastero di suore benedettine che, una volta, si trovava fuori Porta Romana, a Firenze, che fu distrutto dai Francesi negli anni 1529-1530; ora sta nella chiesa della Badia davanti al Bargello. San Benedetto è raffigurato seduto e vede davanti a sé, in una visione, la Madonna che gli indica cosa deve mettere per iscritto nel libro aperto sulla cattedra. Il santo tiene la penna nella mano destra; con la sinistra fa il gesto con cui dimostra che non solo ha ascoltato cosa la Vergine gli spiega, ma ne ha anche accolto il senso. Così il cartello con queste due parole, dichiarano che la Madre di Dio ha eseguito questo comando in umiltà ed obbedienza perfetta, incitando il santo a fare come Lei.

Bernardo aveva dedicato a Maria molte prediche che testimoniavano la venerazione per la Madre di Dio. Questi suoi *sermones* furono tenuti, quasi tutti, prima della messa celebrata in

³¹ *Den Gheestelycken Palmboom. 1707, pp. 515-588, "Leven van Angelus de Pas"*. Ivi sul cardinale Mattei, p. 564; per la conversione, p. 567. Anche qui c'è tutta una lista di miracolati e non manco nel libro neanche una vita di Amadeo van Portugal (Mendes da Syl) che anche in altre cronache appare, così che ambedue stanno spesso insieme nello stesso tipo di letteratura. Anche Bonibelli che menziona come fonte principale, viene elencato tra i guariti.

occasione della festa della Candelora, o della Purificazione; ma qui le stesse parole hanno sempre conservato il loro carattere di monito morale anche per un credente così che la sua presenza fisica avrebbe potuto portarlo ad un senso di disagio misto ad un certo sollievo. Non è facile ricostruire l'effetto che questo santuario della chiesa di San Pietro in Montorio, la cui funzione ora sembra quasi stroncata, avrebbe potuto avere su un, diciamo, pellegrino salito su questa collina fuori città, tra gli anni novanta del Cinquecento e i primi due decenni del Seicento; ma ciò che diventa evidente è che si tratta di una prova di integrare un programma già esistente in uno nuovo, più ampio, che doveva essere la logica espressione della intera dottrina della fede messa in pratica, in modo esemplare, da un frate francescano da canonizzare, presentato come un vero campione di una Riforma felicemente compiuta. Tutto puntava a realizzare un complesso la cui semplicità poteva spingere il fedele credente a mettere in pratica ciò che veniva trasmesso grazie ad una serie di esempi perfetti, di cui ognuno avrebbe dovuto imitare, nell'insieme, di una Chiesa più viva che mai. Sarebbe stata una macchina che avrebbe potuto trasportare il viandante alla soglia di una morte in Cristo, seguendo i riti della Chiesa; poteva diventare qualcosa che, come quei monti della verità dell'Italia del Nord, servisse ad esercitare la fede su tutti i livelli così da sperimentare il mondo reale come un cantiere dello spirito in cui scoprire il senso dei sensi. Nella salita faceva un fisico, in cui scopriva fisicamente come il soffio di Dio animava lo spirito in un pellegrinaggio che andava dalle tenebre alla luce accesa nel suo cuore, grazie a questo frate da canonizzare. Ciò che Bonaventura aveva spiegato con delle parole nell'ultimo e nel settimo capitolo e poi nel settimo paragrafo, scrisse cosa si deve fare e anche come farlo: di questo suo itinerario, veniva così praticato. Con alla mano l'ultimo paragrafo dell'ultimo capitolo, ogni pellegrino, in cammino verso questo monte, lasciando indietro la "confusione" della città, avrebbe fatto fisicamente una salita mentale; una volta arrivato là su, in cima ad una scala come quella che ora è in disuso e mezza rotta, doveva solcare la soglia che separa lo spazio del mondo dallo spazio sacrale della chiesa; qui il suo passaggio si rivela davvero: pregare e non soltanto studiare; *non allo studio*, ma *Chiedilo allo Sposo*, scrisse, *chiedilo al fuoco; è il fuoco che ti infiamma tutto e tutto ti trasfonde in Dio, con l'esuberanza del pio affetto e con l'ardentissima fiamma dell'amore.*

San Francesco rappresenta tutto questo e del Pas ci fa sapere cosa già il Santo sapeva.

La *flagellazione di Cristo* porta salvezza se condividiamo tutta la Passione. Poi poco avanti c'è una porta. Se è chiusa, bussate: bussando si apre la strada che porta direttamente a Pietro. Fu crocifisso lì, davanti agli occhi di chi sa. Lì si potrebbe trovare la roccia sulla quale Gesù costruì la sua Chiesa. Rientrato, via la porta ora aperta, si vede, all'altro lato della navata, in fondo, un'altra cappella ancora con scene della Passione di Cristo con, sull'altare, la *Deposizione* del corpo dalla Croce e quando ci si va, ci si sente guardati da Cristo che porta ancora la croce sulle sue spalle e sale sul monte Calvario. E suscita Pietà.

Nella cappella che segue sta san Paolo, non più caduto dal suo cavallo, ma già un piedi, poco prima che viene battezzato e che aprirà gli occhi così che ora vedrà cambiato, ora che dirà, con il Salmo 123 (122): *A te levo i miei occhi, a te che abiti nei cieli.* Vede, ancora in terra, ma sa chi cercava ora che l'ha trovato in cielo. E come un servo guidato dal suo padrone, chiede pietà: *di noi.* Ma, ora, chi va verso l'altare maggiore e apre gli occhi e guarda vede di nuovo la *Trasfigurazione dipinta* che mostra Gesù se fosse tornato sulla pala in tutta la Sua Gloria. E lì accanto c'è una lapide bianca dove, una volta, si dice, salvava Roma perché anche lui aveva fatto tutta questa strada intera.

Transeamus, così Bonaventura, *cum Christo crucifixo ex hoc mundo ad Patrem.* Le ultime parole dell'*Itinerarium* rimandano logicamente a quelle che Dio pronunciava all'inizio della



120. Filippino Lippi, *Apparizione della Vergine a san Bernardo*. Firenze, Badia Fiorentina.



121. Filippino Lippi, *Apparizione della Vergine a san Bernardo*, particolare del cartiglio. Firenze, Badia Fiorentina.

Creazione: *fiat*, disse, *lux* e la luce era fatta; *fiat*, disse, *firmamentum in medio aquarum*, ed ecco, fu già organizzato tutto.

Alla fine Bonaventura scrive: *amen*.

Così si chiude l'*itinerarium* seguito che riassume quel lavoro magari divino dell'*Opus Dei*: con *Fiat, Fiat* – separando nell'edizione Quaracchi quelle due con una virgola dalla terza, cioè *Amen*.

E se ci mettessimo invece un punto? *Per farci giungere a questo traguardo*, così sempre san Bonaventura, *niente può la natura e poco l'industriosità dell'uomo*.

La natura, dunque, si deve studiare, ma non per sé perché è stata creata come lingua del Creatore con cui comunica con il suo popolo ed è, allo stesso momento, un mezzo che serve ad avvicinarsi al Creatore ed a rintracciare la Sua presenza nelle cose per scoprire che cosa sarebbe la vita se parlassero davvero. La natura diventa, così, un primo passo sulla strada di ritorno; solo chi passa questo stadio e riesce ad usare l'intelletto, può capire che cosa Dio aspetta da lui e rispondere alla sua domanda perché impara a vedere e sentire e scopre che la vera parola viene pronunciata per primo da quel Dio che aveva spedito il suo unico Figlio per insegnare all'uomo dove andare e anche il modo in cui raggiungere la sua vera destinazione. Tutto comincia solo sul serio quando si sa e riconosce la parola per quello che è: Cristo, che disse di essere la via e la vita. Abbiamo visto come sant'Anselmo avesse coniato la frase *Credo ut intelligam* e anche nell'*Apocalypsis Nova*, il frate Amadeo Mendes da Sylva aveva fatto sapere come si doveva imparare a guardare o osservare con cura per far capire cosa si chiede: la natura poteva insegnare solo quando si imparava ad intendere ciò che si voleva sapere: dopo la scuola elementare, si poteva salire di classe e chi fu promosso poteva chiedere all'autorità delle spiegazioni che servivano a fare altre domande a cui furono date le risposte, per citare di nuovo le Sacre Scritture, da Cristo: chi cerca trova, aveva detto la *Parola* in persona; a chi bussa, veniva aperta la porta, ma doveva mostrarsi preparato e pronto a riflettere su ciò che si percepiva ed ora si poteva entrare nella vera scuola superiore che era la scuola del cuore, di cui abbiamo parlato.

E se riprendessimo una frase già usata dagli editori del libro *La sapienza del cuore*, anche il vero messaggio, se non il *mistero*, di questa presenza ormai dimenticata del frate del Pas presso l'altare maggiore *orando*, abbiamo trovato la vera chiave di lettura di tutto il programma – stroncato, disintegrato e poi sparito che fu ideato in quei gruppi di riformatori francescani che volevano, con la loro riforma, anche suggellare la Riforma di tutta la Chiesa di Roma: *Sotto la guida dello Spirito Santon, che opera la trasfigurazione di ogni cosa, siamo così condotti a trasformare il nostro modo di percepire e di conoscere la realtà*.

Si potrebbe dire che il naturalismo sia un'arte per principianti, del più alto livello; e solo chi sa che si tratta di un principio di base non potrebbe mai salire ai livelli superiori in cui si raggiunge lo stadio della sapienza che nella fusione di cuore e cervello, ci fa transitare la barriera tra morte e vita già passata in *raptus* o *estasi*, cioè in momenti di unione con Dio – che neanche l'arte potrebbe mai fingere, che non è neanche nel compito dell'artista e a cui Caravaggio neanche mai aspirava.

La vera bellezza non è a portata di mano, perché di una categoria tanto superiore a ciò che in terra sarebbe il bello che è presuntuoso già il volerla raffigurare. Ma la conoscenza della natura può aiutare: *Per farci giungere a questo traguardo*, così Bonaventura, *niente può la natura, e poco l'industriosità dell'uomo*. E, allora, *bisogna, qui, concedere poco all'indagine dell'intelletto e molto alla pietà del cuore; poco al linguaggio esteriore e moltissimo alla gioia interiore; poco alla parola e allo scritto e tutto al Dono di Dio: allo Spirito Santo*. Qui Bonaventura, grazie alla precisione ammirevole del suo latino compatto e alla proverbiale concisione e brevità delle sue

sentenze, raggiunge una determinazione che non lascia spazio al dubbio che anche lui conoscesse troppo i limiti delle umane capacità intellettuali, quando dichiarava – e per una volta vorrei citare questo passo in latino per gustarne il tono deciso –: *In hoc autem transitu, si sit perfectus, oportet quod relinquuntur omnes intellectuales operationes, et apex affectus totus transferatur et transformatur in Deum. Hoc autem est mysticum et secretissimum, quod nemo novit, nisi qui accipit, nec accipit nisi qui desiderat, nec desiderat nisi quem ignis Spiritus sancti medullitus inflammat, quem Christus misit in terram. Et ideo dicit Apostolus – cioè san Paolo – hanc mysticam sapientiam esse per Spiritum sanctum revelatum.*³²

In questo contesto anche Bonaventura menziona esplicitamente Dionigi Areopagita usando tutta una serie di superlativi per esprimere l'irraggiungibilità della sua sapienza; ora che parla di tutto il creato, deve parlare della Trinità e, per farlo, dichiara, *dicendo cum Dionysio* – che nella versione italiana diventa *preghiamo con Dionigi* –: *Trinitas superessentialis et superdeus et superoptime Christianorum inspector theosophiae, dirige nos in mysticorum eloquiorum suoerincognitum et superlucentum et sublimissimum verticem; ubi nova et absoluta et inconversibilia theologiae mysteria secundum superlucentem absconduntur occulte docentis silentii caliginem in obscurissimo, quod est supermanifestissimum, supersplendentem, et in qua omne relucet, et invisibilium superbonorum splendoribus superimplentem invisibiles intellectus.*³³

Poi il dottor serafico stronca tutti questi interminabili “superelogi” quasi con una ironia che ride della propria insufficienza nell'esprimere l'inesprimibile, concludendo: *Hoc est Deus.*

È chiaro: ciò che Bonaventura non riuscì ad esprimere con delle parole, Caravaggio non poteva neanche esporlo con il pennello, ma, senza sapere niente del quadro intellettuale a cui rimanda, il quadro dipinto diventa ridotto ad un pezzo di tela imbrattata, seppur bene. Mentre gratifica il nostro piacere, il fedele potrebbe usarlo con molto più frutto con i suoi occhi dello spirito, se li aveva ancora. Poteva viaggiare e dirigere il suo cammino da buon fedele praticante al Monte Aureo, ora Gianicolo, e salirci per entrare nella chiesa di San Pietro in Montorio per ritrovarci una guida capace di indicargli la strada fino in fondo in un percorso che lo guidava dentro di sé per trovarci un luogo gratificante se per il visitatore moderno poteva sembrare un posto ancora bello dal punto di vista laico. Lì, l'esempio di Bonaventura avrebbe potuto aumentare ancora l'ebrezza mettendo in moto il cuore del pellegrino che, meditando ed orando, potrebbe sentirsi a casa sentendo dentro di sé quella pace serena a cui il suo socio in fede, quel frate del Pas in stretta osservanza con lui e Francesco, fece confluire lo spazio fuori con quello di dentro così che l'uno in armonia con l'altro potesse diventare un sanatorio in cui l'occasionale viandante avrebbe potuto riposare.

Ma qui torniamo indietro e ritroviamo il frate che era un dotto e acclamato dottore in teologia morale. Con lo sguardo non più su se stesso, ma fissato su Dio, avrebbe trovato una formula da taumaturgo: *Io, disse, sono la via.* Per lui era quella la cura; cioè la Parola. San Bonaventura descrive in termini naturali il processo mentale del percorso di san Francesco; le sofferenze e i dolori che l'*uomo di Dio* patisce da innamorato, vengono paragonati alle doglie di una donna gravida, ma non una donna qualsiasi. Il Santo fa un'operazione che è ancora illuminante per un visitatore in fede cioè da umile pellegrino in cerca di Dio, che dovrebbe parlarne metaforicamente, cioè spirituale.

³² *Itinerarium*, cap. Vi, 7.

³³ *L'ascesa* 1984, p. 74; *Itinerarium*, cap. VII, 5.

Sono passati tre anni, così i commentatori delle *Fonti Francescane*, dall'inizio della conversione del santo e Bonaventura descrive come entrava in una chiesa dedicata alla Madre di Dio.³⁴

Nella chiesa della Vergine Madre di Dio, dimorava, dunque, il suo servo Francesco e supplicava insistentemente con gemiti continui Colei che concepì il Verbo pieno di grazia e di verità, perché si degnasse di farsi sua avvocata. E la Madre della misericordia ottenne con i suoi meriti che lui stesso concepisse e partorisse lo spirito della verità evangelica.

In poche parole e con una semplicità quasi scioccante, questa frase esprime tutta la fede di Francesco in Cristo e la sua incarnazione. Poco dopo Francesco imita Cristo, quando, così Bonaventura, fa ciò che anche Cristo aveva fatto: *raccolse intorno a sé tutti i figli suoi e parlò a lungo con loro del regno di Dio, del disprezzo del mondo, della necessità di rinnegare la propria volontà, e di mortificare il proprio corpo, e svelò la sua intenzione di inviarli nelle quattro parti del mondo.*

Anche qui torna quel concetto di partorire: *Ormai il padre santo, come la donna sterile, semplice e poverella della Bibbia, aveva partorito sette volte, e desiderava partorire a Cristo tutto quanto il popolo dei fedeli, chiamandolo al pianto e alla penitenza.*³⁵ Chi, nella chiesa di San Pietro in Montorio, era arrivato all'altare maggiore, doveva fare solo qualche passo indietro per ricordare come Francesco, e poi il suo fedelissimo seguace di più di quattro secoli dopo, avesse voluto convincere tutti i credenti a camminare nelle vestigia di Cristo e prendere il giogo della croce per liberare il cuore per far invadere la vera letizia nella Passione di Cristo: davanti alla cappella della Pietà, da dove Cristo con la croce sulle spalle guardava chi passava, il gregge, c'era quella porta di cui abbiamo parlato poco fa e che ci poteva aprire la via che portava al posto del martirio di Pietro, come se non bastasse, dentro la Chiesa a Cristo che si stava flagellando ancora. E, nella cappella ora a destra, l'occhio colpì, una volta ancora, Francesco che, stigmatizzato, viveva nel dolore la sua gloria da martire dell'amore di Dio. Indicato dal frate che non mollava nella sua missione di predicare la parola con una persistenza che, se anche non irritasse, almeno faceva sapere cosa si rifiutava.

3.

Uno dei più grandi temi del Cristianesimo è quello dello sguardo amoroso.

Quell'angelo che, nel quadro di Caravaggio (fig. 81), guarda Francesco sa chi vede, lo riconosce e sorride: ma perché?

Sembra alla conoscenza di qualcosa che ci sfugge, sa più di noi; condivide, forse, qualche segreto con il santo; con tutta la differenza esteriore, hanno qualcosa in comune come se fosse un suo amico di vecchia data. E, infatti, tutte le fonti sulla vita del frate del Pas concordano sul fatto che egli avesse una relazione particolare con il suo angelo custode. Già il suo nome era stato una profezia che fu sigillata dall'imposizione del suo nome e tutta la sua vita stava spesso in contatto con questi mittenti della parola di Dio che appartenevano alle schiere celesti. Questo scambio di vista tra l'angelo e quell'uomo angelico, nuovo Francesco, esprime che anch'egli, come il santo prima, era pieno della sapienza serafica del suo esempio, una sapienza che, come abbiamo visto, fu considerata di un livello assolutamente superiore alla scienza umana perché

³⁴ FF 1051.

³⁵ Ivi 1058.

combinava il sapere dell'intelletto con il sapere più grande ancora, cioè quello del cuore che aveva fatto già di san Francesco un uomo serafico simile a quel serafino che gli era apparso e che gli aveva impresso le stimmate che gli avevano fatto sentire non solo la presenza di Cristo in sé, ma anche la sua presenza in Cristo in un mistico scambio di identità spirituale in cui la sua dissimile somiglianza aveva aperto la strada che poteva condurre il vero fedele credente fin dentro il cuore di Cristo. Nel quadro di Hartford, il santo e il suo angelo custode sono immersi in un dialogo senza parole, ma, allo stesso momento, quel dialogo muto diventa eloquente per chi intuiva il loro rapporto più che amichevole: avevano viaggiato insieme ed ora avevano raggiunto la conclusione di questo viaggio in due, in un incontro che doveva durare grazie al transito felice del santo che stava per raggiungere quel "cielo" la cui porta era socchiusa. Francesco, per dirla con termini biblici, aveva bussato e Cristo aveva aperto ed ora non c'era più bisogno di parole perché stavano in diretto contatto tra cuore e cuore in un dialogo amoroso come evocato nel Cantico de' Cantici.

Quando, più di un secolo e mezzo dopo, santa Caterina da Siena scambiava con il Signore il cuore, viene espresso, con un'estrema forma di naturalismo, l'arcano mistero di una mistica unione del Creatore con il suo creato. Non dobbiamo dimenticare che il simbolico doveva essere vissuto, nel cosiddetto tardo Medioevo, con una fisicità che aveva bisogno di una verifica scientificamente provata, come nel caso di san Carlo da Sezze, come veri atti di un notaio, ossia uno scriba, che metteva nero su bianco che era tutto vero. Anche nel caso di del Pas, la ferita del cuore fu scoperta durante l'autopsia eseguita da un esperto. Tutti questi cuori in fiamme, o spaccati in due come una melagrana, mostravano come l'uomo mortale appartenesse alla natura di uomo creato, nel senso della Genesi, ma, allo stesso momento, dotato dello spirito o del soffio divino ispirato da Dio. Per qualcuno che, negli anni novanta del Cinquecento, viveva nella capitale del mondo cristiano, il fenomeno era più che noto, solo la strada che lo portava a questo esito estremo era una questione di esercitarsi nella pratica della fede che era cosa dura e non da tutti. Ci voleva un istruttore non solo di teoria e quando si presentava uno che aveva questa capacità il suo nome era su tutte le bocche. Anche in questi artisti la cui clientela faceva parte della gerarchia più alta della stessa Chiesa che doveva servire con i suoi prodotti. Qui, il pittore ha messo insieme due figure che sono diversamente uguali: ha armato quel ragazzo con delle ali grandi così che sembrano troppo pesanti per levarlo al cielo; poi l'ha vestito di una striscia di luce che illumina il candido bianco di una tunica ancora più bianca della già limpida luce che l'avvolge e riprende quel trucco usato già prima – vestire per svestire la nudità di quel *Bacchino* pagano e anche del *Bacco* che ci invita a partecipare a quelle bevute smisurate che si facevano nell'Antichità ancora insensata per mancanza di fede, in Cristo, ed ora, per nostra fortuna, riparata da quel Dioniso ebbro dello spirito vero, Cristo. In tutti questi dipinti, il messaggio suggerito viene accolto solo da un pubblico colto che capisce perfettamente l'orchestrazione dell'immagine il cui concetto si può decifrare grazie alla presenza di ciò che noi, per mancanza di istruzione, chiamiamo attributi, ma che, in fondo, sono dettagli che ci mettono sulla strada giusta per capire l'essenza del messaggio trasmesso così che il quadro *funziona*. Come la spada, il bastone o i piedi sporchi, il cavallo e i gesti delle figure dipinte nel loro ruolo da esempio morale.

Anche l'angelo del *Riposo* sembra, nella sua nudità, infinitamente più casto o, almeno, più innocente di quei ragazzi pagani: anche qui il drappo evoca, con le sue onde pressoché musicali, la canzone; suona così che non si sente neanche che non suona per niente (fig. 109). Vestendo l'angelo così decoroso, il pittore ne fa un essere, per dir così, *ornato*, che la sua apparenza esteriore na-

sconde ciò che fa: nasconde che non è di qui, ma venuto da altre regioni di quella terra in cui la madre di Dio sta ancora viaggiando e riposa seduta per riprendersi dal suo viaggio penoso.

Caravaggio gioca con un concetto particolare: vestire e denudare erano due atti di rivelazione, in fondo anche l'oratoria faceva la stessa operazione già nota nella pratica musicale in cui si usava una melodia profana come base di un pezzo sacro come la messa; scegliendo una canzone profana come base, si trasforma la banalità in un canto sacro di lode a Dio.

Quando nell'Oratorio, si usa una melodia presa dalla strada e si cambiano le parole in una lauda della Madre di Dio, fanno una simile operazione di un travestimento di una cosa profana in una cosa sacra: santificare la vita implica denudarsi davanti a Dio per mostrare la propria umiltà di non possedere niente e nulla, neanche se stesso, come quel Giobbe che dichiarava nel mezzo delle tribolazioni: *Nudo uscii dal seno di mia madre e nudo vi ritornerò*, per continuare con delle parole di lode, *“Il Signore ha dato, il Signore ha tolto, sia benedetto il nome del Signore!”*³⁶

Convertirsi e cambiarsi nell'altro se stesso, spogliarsi del tutto come anche Francesco faceva quando sentiva le parole di san Matteo e sceglieva come sposa la povertà. Già la parola *vestire* è una delle tante metafore di cui anche i quadri di Caravaggio sono pieni; i suoi santi, fra cui quel *San Giovanni a Kansas City* (fig. 122), e altri ancora. Sono avvolti in dei vestiti così ampi che sembrano come dei luoghi in cui i loro copri hanno uno spazio a disposizione che è molto più grande di quello di cui hanno bisogno per dare credibilità ai loro volumi plastici. Sembrano come vestimenti aggiunti per dimostrare la bravura di questo pittore nel rendere la materialità della stoffa e delle pieghe pressoché ampollose che stanno in contrasto con i loro corpi: ancora nell'ultimo quadro di Caravaggio con quel *San Giovannino disteso*, che sarebbe troppo vestito, ossia davvero *overdressed*, nel deserto (fig. 123).

Nell'*Incredulità di san Tommaso*, invece, Cristo stesso *svela* il suo petto per scoprire a san Tommaso la ferita del costato (figg. 124, 125), mentre nell'*Ecce Homo* di Genova viene spogliato per pubblica diffamazione per rivestirlo con un mantello diverso, non più così regale, ma verde, povero, per poco dopo denudarlo di nuovo e incrociarlo, nudo nella sua umanità per poi riapparire vestito di luce, in gloria (fig. 126).

Nell'*Incredulità di san Tommaso* (1600 o 1601), san Tommaso tocca il petto nudo di Cristo pieno di stupore; non sembra più maestro delle proprie azioni, ma agisce come se fosse costretto a mettere quel dito nell'apertura e non crede ancora ai suoi occhi e solo nel tocco vedrà con gli occhi aperti dalla fede ciò che si vede soltanto con gli occhi del cuore. Così anche qui torna quella metafora fisicamente vissuta come quella di un san Paolo, che ora che è caduto in terra dal suo cavallo, si alzerà da uomo superbo umiliato credente ed obbediente al suo maestro Gesù che, d'ora in poi, servirà da nuovo vedente mondato dal battesimo e recuperata la vista – come Vasari aveva dipinto nella penultima cappella a sinistra in San Pietro in Montorio, erano riuniti i due apostoli fondatori e architetti della Chiesa di Roma. Anche in questo caso un fedele troppo frettoloso avrebbe facilmente perso l'occasione di aprire gli occhi sui fatti della fede e

³⁶ Giobbe 1, 21; ora: *grembo*. Nella cappella dedicata a san Gregorio Magno al Sacro Speco di Subiaco, negli anni venti del Duecento, Giobbe è raffigurato a destra dell'entrata di questa cappella e ha il piede destro steso. Così anche qui viene indicato che la vita umana è un percorso e anche una salita verso Cristo: trattare lo spazio della chiesa come uno spazio fisso, concreto e non come un luogo che il fedele dovrebbe percorrere spiritualmente, verso l'altare e Cristo, porta, dunque, a mettere i quadri fuori uso, riducendo il loro ruolo a una mera decorazione museale invece di ancorarli ad un contesto liturgico che gli dà il vero senso e significato. Nel caso di Caravaggio questa falsa autonomia ha portato a delle interpretazioni spesso assurde. Per Giobbe e Subiaco, si veda *Ogni finestra* 1998.



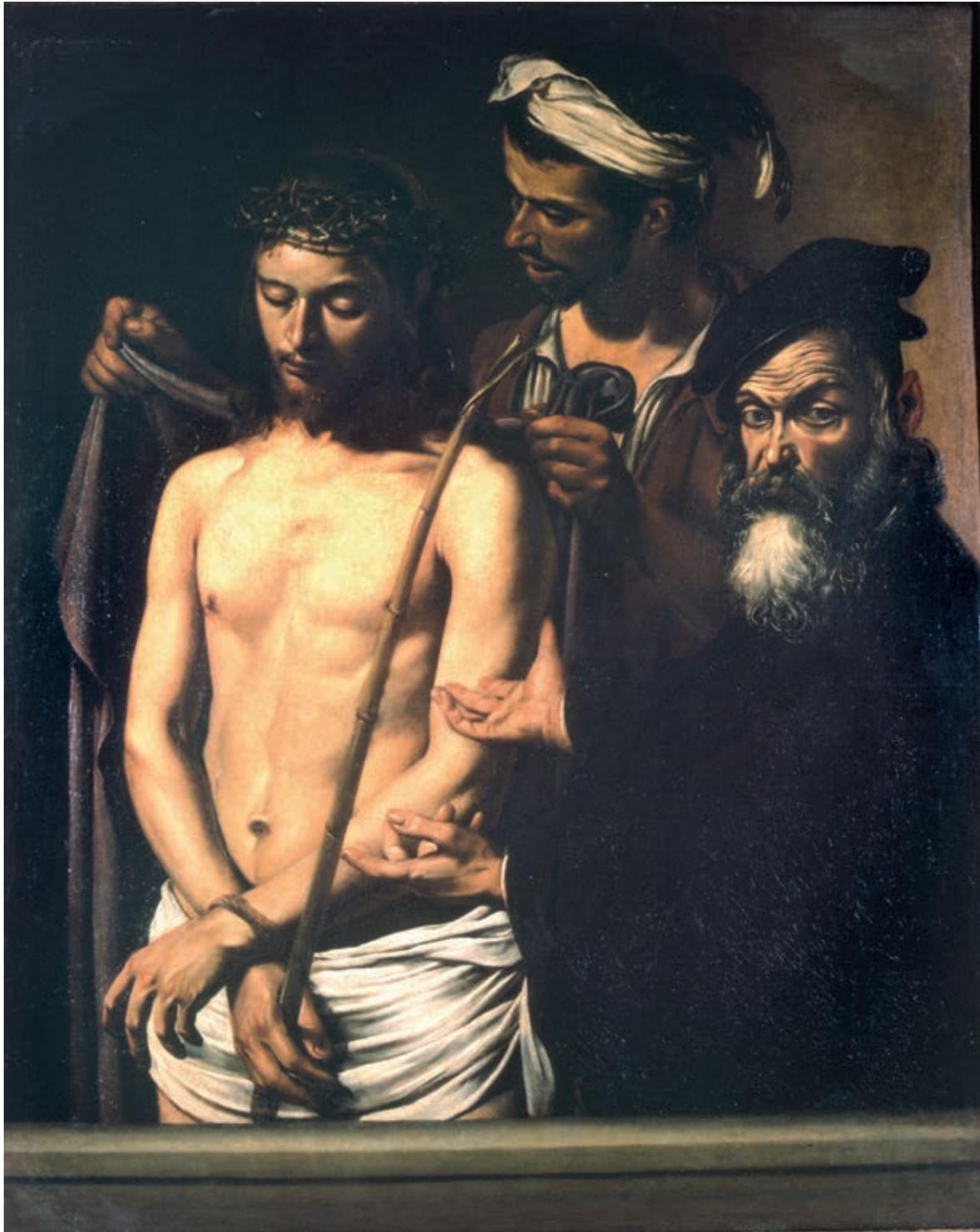
122. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Giovanni Battista*. Kansas City, Missouri, The Nelson Atkins Museum of Art.

123. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Giovanni disteso*. Collezione privata.



124. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Incredulità di san Tommaso*, particolare. Potsdam, Bildergalerie von Sanssouci.

125. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Incredulità di san Tommaso*, particolare. Collezione privata, già Roma, raccolta Massimo.



126. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Ecce Homo*. Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.

non cogliere il frutto da un suo percorso da valutare da una salita interiore. Anche qui una lettura attenta fa capire il senso di quello spazio spirituale di cui il frate del Pas era un esponente di primaria importanza e dove si provava a integrare l'ortodossia della dottrina con l'esempio perfetto di una forma di vita religiosa individuale ma inquadrata nell'istituto della Chiesa, sotto l'egida del vice di Cristo e successore di Pietro, il papa. Anche qui si deve capire per vedere e vedere per capire in un connubio di mente e cuore, sapere e sentire: chi vede soltanto la stoffa del vestito e non riconosce la persona vestita, chi vede ed ammira soltanto la natura morta e non la vera natura dell'uomo che sta nella mente che vive in Dio, è cieco; non vede più lontano del proprio naso, come straniero in un mondo che chiamava suo senza rendersi conto che ci sta fuori.

La vista è, dunque, un mezzo limitato per coprire tutto ciò che è stato creato con lo scopo di essere visto con l'occhio interiore con cui si potrebbe cercare almeno l'ombra del creatore, cioè quel Dio di cui Bonaventura, nonostante i suoi esagerati superlativi, non poteva dire nient'altro che è tutto quello e anche di più. E anche il mondo di Caravaggio mostra, in fondo, nient'altro che ciò che si presenta nel modo in cui lo stesso san Paolo disse nella sua prima lettera ai Corinzi: *Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto. Queste dunque le tre cose che rimangono: la fede, la speranza e la carità; ma di tutte più grande è la carità!* (1 Corinzi 13, 12). L'apostolo salta da una dichiarazione personale ad un'idea che può essere spiegata con dei termini razionali, ma ciò che segue è una catena di concetti che si sottraggono ad una logica riconoscibile ed umana. E lo dice anche con tante parole e dopo un lungo discorso si sfoga: *Che fare dunque, fratelli?*³⁷ Poi nel capitolo che segue, Paolo parla del Vangelo in modo estremamente risoluto, dicendo: *Vi proclama poi, fratelli, il Vangelo che vi ho annunziato e che voi avete ricevuto.*³⁸ Si fa messaggero di una notizia di un fatto realmente successo: non entra in nessuna discussione, ma costruisce tutto ciò che dice dopo con una tautologia assodata la cui prova sta nel fatto che lui lo dice da testimone: una formula ricorrente in tutti i secoli dopo anche nella pittura del Tre e Quattrocento, fino ai tempi di Caravaggio e dopo, dove ciò che per noi ha la funzione di una testimonianza con cui l'artista presenta se stesso come qualcuno che riflette sul tema da raffigurare e ne dà anche un commento e reazione sentimentale, è prima di tutto un trucco per farci capire che ciò che dipinge è un fatto reale e oggettivo, cioè vero, ripeto, davvero. Anche se prende una posizione da astante coinvolto, lo è da testimone modello che gioca il suo ruolo non per presentare le sue idee, ma, come attore che si finge presente per convincere noi che era andata proprio così, anche se ci fosse qualcuno che già allora partecipava all'evento miracoloso. Il pittore s'inserisce nel dramma in guisa di un se stesso finto. Anche nel *Martirio* della cappella Contarelli, il cosiddetto autoritratto di Caravaggio non è una presa di posizione personale del pittore quanto il senso del tema; non implica un commento teologico o di dissenso, ma segue l'uso che se ne fa dall'Antichità in poi; uno dei virtuosi più abili in questo gioco con il lettore era, dopo Apuleio, Petrarca, che non deve mai essere creduto su sua parola.³⁹ Non voglio discutere se sia vero ciò che disse san Paolo e neanche se sia vero che cosa dice di aver visto e sentito in persona; qui parliamo del modo in cui si presenta come testimone della verità: *A voi infatti ho trasmesso, anzitutto, quello che anch'io ho ricevuto: che cioè Cristo morì per i nostri peccati secondo le Scritture. E che è risorto*

³⁷ 1 Corinzi 14, 28.

³⁸ Ivi, 15, 1.

³⁹ Si rimanda ai saggi di Nicolini ed Enenkel in RIJSER – TREFFERS 2009.

il terzo giorno secondo le Scritture apparve – cioè: lo dico io e quel messaggio l'ho avuto anch'io e non l'ho inventato per niente perché sta scritto ed io posso confermare personalmente che è andata proprio così come ho scritto perché io l'ho letto con i miei occhi, scritto in questi scritti che non mentono.

E poi, sentite bene, *in seguito apparve a cinquecento fratelli più di in una sola volta* – e a tante persone che mi potete credere perché sono i nostri e vostri fratelli – e non a due o tre, solo una volta!

Se non mi credete, potete andare da quelli che, tra loro, sono ancora in vita; ma apparve a Giacomo, e a tutti gli apostoli e poi fa una manovra retorica così inverosimile che non ci resta che credergli sulla parola: *Ultimo apparve anche a me come aborto, infatti sono il più piccolo tra gli apostoli*, e non è sciocco, quel Paolo, vedendo che tutti quegli apostoli parlano solo di ciò che è vero, qualcuno che potrebbe sospettare che stia esagerando, per vanità, si fa più piccolo umiliandosi da indegno di poter testimoniare e si umilia riconoscendosi come scarto per far incrementare la misericordia di Dio, proprio lui da scarto, come si chiama, da *aborto*, non lo è per merito suo, ma *per grazia di Dio. Per grazia di Dio però sono quello che sono, e la sua grazia in me non è stata vana; anzi ho faticato più di tutti loro, così predichiamo e così avete creduto.*

Devo dire che questo passo ha dell'incredibile a causa della sua retorica a cui manca la logica, ma che, per questa mancanza, deve essere stato ancora più convincente perché presentato come l'effusione appassionata di qualcuno che potrebbe dire: l'ho visto, sono stato presente, sono uno dei tanti che potrebbero testimoniare che è andata proprio così e lo confermo dicendo che *ora, se si predica che Cristo è risuscitato dai morti, come possono dire alcuni tra voi che non esiste risurrezione dei morti? Se non esiste risurrezione dei morti, neanche Cristo è risuscitato! Ma se Cristo non è risuscitato, allora è vana la nostra predicazione ed è vana anche la vostra fede. Noi, poi, risultiamo falsi testimoni di Dio, perché contro Dio abbiamo testimoniato che egli ha risuscitato Cristo, mentre non lo ha risuscitato, se è vero che i morti non risorgono. Se infatti i morti non risorgono, neanche Cristo è risorto, è vana la vostra fede e voi siete ancora nei vostri peccati. E anche quelli che sono morti in Cristo sono perduti. Se poi noi abbiamo avuto speranza in Cristo soltanto in questa vita, siamo da compiangere più di tutti gli uomini. Ora, invece*, così conclude San Paolo, *Cristo è risuscitato dai morti* e, più avanti, chiude il cerchio del suo ragionamento come se fosse la prova assoluta che Dio ha creato tutto ciò che c'è per la nostra salvezza: *come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo.*

Abbiamo avuto già due volte l'occasione di citare l'adagio di sant'Anselmo e le sue poche parole possono essere lette come la formula breve di ciò che san Paolo argomentava senza però entrare negli argomenti, dichiarando solo quelle tre virtù della carità, della fede e della speranza nelle quali si potrebbe costruire una vita più razionale. E quando ho usato la parola 'costruire', devo subito dire che non l'ho inventata io, ma citavo Bonaventura che, nella *Leggenda Maggiore*, usa proprio questa parola per caratterizzare il modo in cui san Francesco dà forma alla propria vita sui fondamenti solidi delle Sacre Scritture: la costruzione di cui parla è eretta sulla pietra angolare e sulla roccia che è Pietro e con il materiale che ha trovato Paolo che è stato plasmato da Dio. La costruzione diventa un corpo vivo che fa respirare tutti i fedeli e ogni chiesa diventa così una replica, mezza umana e mezza divina, della creazione intera che può alloggiare Dio nel cuore dell'uomo in pace. Anche qui, alla fine, l'uomo sparisce dove quell'uomo di Dio, ossia quel *Vir Dei* di nome Francesco, partecipa nella Gloria di Dio annunziata nella Trasfigurazione con cui inizia la passione come preliminare alla Resurrezione in cui tutto si veste di una luce che nessuno mai riuscirà a tradurre in qualsiasi forma concreta. Francesco era solo il *cu-*

*stode e ornamento di tutte le virtù e niente gli apparteneva; quella estrema forma di umiltà aveva ricolmato l'uomo di Dio di beni sovrabbondanti. Francesco, così Bonaventura, si sentiva nient'altro che un peccatore mentre nella realtà era specchio e splendore della santità; era, dunque, non solo umile, ma anche paziente perché da architetto avveduto, egli volle edificare se stesso sul fondamento dell'umiltà, come aveva imparato da Cristo. A margine di questo passo (FF 1103), i commentatori delle *Fonti Francescane* rimandano alla prima lettera di san Paolo ai Corinzi, dove l'apostolo usa la stessa metafora, scrivendo di sé: *Seconda la grazia di Dio che mi è stata data, come un sapiente⁴⁰ architetto io ho posto il fondamento; un altro poi vi costruisce sopra. Ma ciascuno stia attento come costruisce. Infatti nessuno può porre un fondamento diverso da quello che già vi si trova, che è Gesù Cristo* (1 Corinzi 3, 10). Significa che in tutte le cose si deve cercare Cristo e solo chi è diventato simile a Cristo continuerà ad edificare sopra questo stesso fondamento. Non si può mai superare la sua perfezione: perciò è solo una guida che porta il fedele sulla stessa via su cui anche loro sono andati fino in fondo e questa via che, come mostrava san Francesco in seguito di san Giovanni Battista, era *la via del Signore*. Qui entriamo di nuovo in un intreccio di metafore che ci fanno avvicinare sempre di più al nodo che collega il tema del *Bacco* e del *Bacchino* a quella di Cristo che disse: *Io sono la vera vite e il Padre mio è il vignaiolo. Ogni tralcio che in me non porta frutto, lo toglie e ogni tralcio che porta frutto, lo pota perché porti più frutto. Voi siete già mondi, per la parola che vi ho annunziato. Rimanete in me e io in voi* (Giovanni 15, 1-3).*

Quel *ragazzo monda frutto* di Caravaggio è, dunque, un principiante, uno che sta facendo il primo passo sulla strada verso la perfezione cristiana e non c'è bisogno di molta fantasia per riconoscere in quest'altro ragazzo più cresciuto un suo fratello già inviato che deve superare gli ostacoli della sua natura per potersi liberare dalle proprie colpe e dai vizi innati per scarcerarsi l'anima e vuotarsi da sé per dar spazio, nell'intimo suo, a Dio. Anche qui il quadro contiene una lezione morale che può spingere anche tutto che lo vedono morso dal male, a tornare sui primi passi e riprendere questa strada che il monda-frutto aveva preso. Imparare è, dunque, diventare capace di potare e, dunque, tagliare per far crescere il frutto buono del bene. Ambedue questi dipinti di Caravaggio contengono una lezione di una semplicità sorprendente e non nasconde nessun messaggio arcano; è la stessa natura che, con l'aiuto di un pochino di intelligenza, c'insegna che cosa fare e che cosa lasciare; mi fa ricordare anche quella meditazione del da Verucchio che mette in scena una scuola dove il maestro fa imparare al suo scolaro ignorante a guardare bene per poter domandare al sapiente che cosa vede per poi andare oltre con l'eterna domanda che viene subito dopo: *perché?*

Ma la natura ci serve come scuola e chi la studia con frutto sa che ci deve essere una ragione perché com'è, cioè perché e per chi e quando vede com'è fatta, cioè creata, va un passo ancora, comincia a riflettere non solo sul modo di come sia fatta ma anche su chi l'avrebbe potuta creare e poi, tutto ricomincia quando si chiede di nuovo perché; ed eccolo qua, entra in scena Narciso con sua sorella, la Maddalena, che cominciava a capire di più perché ha incontrato Gesù, se ne è innamorata e, grazie magari a san Francesco e al suo socio del Pas, dà ascolto a Cristo per capire ormai che la vera strada che si dovrebbe percorrere è la strada dell'amore. Ora lo sa: l'ha già cantato e cantando si è arresa perché ricorda che amore rima con cuore e se ritornasse al mondo creato, vedrebbe che lì si apre una porta da cui si potrebbe uscire e di ciò

⁴⁰ Ora *saggio*. Confesso che questi piccoli cambiamenti sicuramente considerati come miglioramenti mi fanno piangere di rabbia: non li menzionerò più e userò l'edizione a mia disposizione.

che viene dopo è meglio che non se ne parlasse e, infatti, neanche Caravaggio vuole speculare su ciò che non si vede che con lo spirito e, nei suoi quadri, lascia il cielo per cielo e la terra per terra e tace.

Finisce la strada, si arriva al traguardo del cammino umano: anche Francesco aveva *imparato da Cristo* che, come scrisse san Bonaventura, “*Un uomo è quanto è agli occhi di Dio e non più*”.⁴¹

Guardate san Tommaso sul quadro di Caravaggio e sono sicuro che ognuno, armato con un po' di buona volontà, potrebbe riconoscere anche se stesso. In questo tipo rozzo fatto di limo, pesante quanto la sua veste, vestito male come se fosse un mendicante in strada, con quella fronte piena di grinze, con uno sguardo tonto, con gli occhi affondati nelle orbite nere e senza luce, un uomo senza cultura che non sa dove va e nemmeno cosa sta per fare; egli sta lì, preso per il polso per dirigere quel dito pronto a penetrare quella ferita aperta così che fa qualcosa che è costretto a fare. Ma chi sa il nome di quest'uomo già sfiorato dalla luce mentre non si rende ancora conto di chi gli sta davanti, che noi invece avremmo potuto conoscere già perché era scritto sulla targa accanto: *Cristo Gesù*. È Lui che si sveste e che apre, denudandosi, il proprio petto per metterci dentro quella mano che Tommaso vede sul punto d'entrare dove già sta penetrando, senza che se ne vergogni, quel dito impertinente. Ma, per capire ancora di più, si dovrebbe conoscere tutta la storia; nella lettura si può non solo vedere ciò che si vede, ma anche vedere che cosa si legge; in fondo è una storia che ha dell'incredibile, è assurdo che lì venga raccontata con una crudezza che finge una realtà innaturale. Quel Cristo già morto è più vivo che mai: è *risorto*, si dice. E l'aveva detto che sarebbe successo ciò che era stato scritto. Davanti al quadro noi sappiamo più di Tommaso, ma mi chiedo se sappiamo anche che cosa Tommaso pensava *allora*. Quel suo sguardo non rivela cosa sta succedendo in lui e “confesso” che cosa si dovrebbe sentire che cosa si sente se fosse Tommaso che sta sotto l'effetto di un fatto così estraneo alla normalità quotidiana. Chi non crede in questi cosiddetti miracoli, non può sentirsi un miracolato: l'inspiegabile deve essere verificato ancora, anche per quel Tommaso che non crede ai suoi occhi davanti a qualcosa di così allucinante che mette ogni ragione fuori gioco. La parola elude e tutto dipende dal senso che ne dà il narratore. Non abbiamo scelto il tema, non abbiamo immaginato quel Tommaso raffigurato in questo modo particolare, non abbiamo voluto rappresentarlo come si presenta: la situazione in cui si trova dipende, come nel caso di san Matteo, non da noi, ma dal pittore e siamo costretti a limitarci alle poche informazioni che il pittore aveva a sua disposizione. Forse non c'è bisogno per godersi quel pezzo d'arte, ma per capirlo non danneggia a cercare qualche informazione sulla storia a cui rimanda e anche su quell'uomo rozzo che fa quel gesto un po' disgustoso e impertinente, come se fosse fatto in pubblico e davanti a tutti. Non so se vede ciò che non vede ancora; che si se vede qualcosa che rimane nascosto ancora a noi; forse non vede ancora ciò che vediamo già con gli occhi aperti senza però sapere davvero di che cosa si tratta per mancanza di vista e vediamo solo una scena di qualche incontro strano e totalmente fittivo, ma resa con una forma di naturalismo che nega che fosse mai stato così come il pittore fa credere. Quel suo verismo sarebbe, dunque, solo un mezzo per farci capire che ciò che vediamo dipinto, non era che un capriccio, una strana ape che ronzava nella testa di quei creduli fedeli di vecchia data mascherati da un artista che non crede più nelle favole che furono interessate a tenerla sotto controllo. Ma già le parole ‘meraviglia’ e, ancora di più, ‘miracoli’ sono per noi evasive; anche per quell'uomo rozzo di nome Tommaso erano proprio ciò che erano: meravigliose e anche miracolose, e chi non cre-

⁴¹ FF 1103.

deva era, come si disse, incredulo per ciò in cui non credeva e ciò che non si credeva non poteva essere visto come non esistente e, quando si crede, diventa vero e ciò che è vero poteva essere visto, per qualche ragione, che superava la stessa ragione così che ci si credeva perché sembrava assurdo e diventava la conferma che si credeva in fede.

Se lasciamo alle spalle queste speculazioni e usciamo da quel cerchio che si chiude dentro di noi, possiamo capire che, dal loro punto di vista, quello sguardo a cui sembra mancare la luce fa di lui un uomo rinchiuso in sé. Non vede perché è cieco e chi è cieco non vede nemmeno la verità che si presenta in carne ed ossa ma ha bisogno di toccarla con mano, così che, una volta toccata, vede perché ci crede.

Nei quadri di Caravaggio si trovano raffigurate delle persone che si trovano nello stesso dilemma che ognuno risolve a suo modo: l'abbiamo visto nella cappella Contarelli, poi anche nel caso di san Paolo nella *Conversione* della cappella Cerasi; abbiamo visto che un ragazzo un po' più cresciuto l'ha capito quando fa carità nel Pio Monte a Napoli e ha lasciato dietro quell'egoismo vanitoso di un Narciso e ha capito la propria sciocchezza di prima. Tutti coloro che sono ora in fede nelle opere del nostro pittore hanno, per dir così, recuperato la vista, non sono più ciechi. Tutti, i buoni e anche i cattivi, sono esempi di uomini veri, presi dalla strada, di carne, reali, perché nella vita tutti – credenti o no – si trovano nella stessa situazione morale: sono uomini veri, reali, riconoscibili nei loro visi e nelle loro virtù, sono simili, se non uguali, che si distinguono solo quanto la loro scelta di via. C'è quel ragazzo frodato: perché sciocco e talmente preso dal gioco a carte, che non vede come viene trattato; l'altro ragazzo, invece, è sveglio e fa parte non del gioco, ma di quel gioco molto diverso di quello che si sta giocando (fig. 127). Questo quadro, a cui Helen Langdon ha dedicato un piccolo libro bello e divertente, mi sembra ancora più divertente di quanto non appaia a prima vista: la chiave di lettura è proprio quell'uomo cresciuto che ha la regia di questa frode; il suo guanto è stato tagliato così che riesce, spiega la Langdon, con l'indice della sua mano destra, a tastare che carta e, al ragazzo visto di spalle, ad indicare che cosa la vittima scema ha in mano. Ma c'è di più, non è solo il complice ingannatore del suo compagno in frode, ma coinvolge addirittura noi che, a nostra volta, diventiamo, che lo vogliamo o no, complici di questi due perfidi. Chi non lo vede, diventa più stupido ancora di quel ragazzo imbrogliato perché non impara come le cose vanno nella vita. Tommaso mi sembra esprimere più che meraviglia, proprio stupore, ma, nel caso dei *Bari*, quel capo mostra stupore per la stupidità del ragazzo vano come uomo del mondo che, invece, è rimasto un ragazzino sempliciotto che non ha visto come si fa con degli stupidi come lui che, nella semplicità da ignoranti, si lasciano, da ciechi, così ingannare. Quel baro più grande diventa, così, un attore che gioca con abilità quel suo ruolo nella scena di un teatro a vita in cui siamo partecipanti paganti che imparano non solo ciò che è da evitare, ma anche a capire che cosa si dovrebbe evitare per non perdere i *sordi* o peggio ancora, l'anima stessa. Quel quadro c'insegna una lezione, ma anche il più enigmatico quadro con l'*Ecce Homo*, a Genova, lo fa (fig. 126); qui la situazione sembra molto diversa, ma quell'uomo a destra sembra della stessa famiglia del baro e, in fondo, sta facendo una cosa simile, se anche in modo diverso: mostra un Gesù innocente che sta lì senza guardarci e lo espone nudo e disarmato. Il soldato dietro di lui toglie la veste di Gesù e lo denuda così che Cristo venga presentato come la vittima già offerta agli sguardi di un pubblico in tumulto che è, in apparenza, assente, ma presente grazie alla presenza supposta di noi, ancora davanti al quadro come potenziali complici di questo scandalo che si manifesta senza vergogna in pubblica piazza ed alla luce del giorno. L'uomo



127. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *I bari*, particolare. Fort Worth, Kimbell Art Museum.

a destra sa che è un impostore, che si fa complice perché mette Gesù innocente sul mercato del male e lo vende.⁴²

Quel Pilato fa così un doppio gioco e si dissocia da ciò che fa quando lava le sue mani; non interviene, non difende Gesù e lo dà alla furia di un popolo già arrabbiato. Presentando Gesù, Pilato chiede a loro: “*Chi volete che vi rilasci, Barabba o Gesù chiamato il Cristo?*”. E qui Matteo commenta: *Sapeva bene infatti che glielo avevano consegnato per invidia*. Così sembra che lui non decideva niente ed era incolpevole quando il popolo gridava: “*Sia Crocifisso!*”. Fa finta di essere fuori gioco mentre noi, sempre davanti al quadro, siamo consapevoli della nostra colpevolezza. Anche qui il giudizio di noi, *in assentia*, ma non meno colpevoli che se fossimo stati presenti e, in fondo, ci siamo grazie al quadro! Siamo, come Pilato, degli ingannatore da smascherare.

C’entra anche, in questo tipo di gioco moralizzante, quel Giuda che nella *Presa* di Dublino bacia Gesù per tradirlo (fig. 71): fa parte dello stesso gruppo di attori il cui ruolo si può capire solo sulla base di una lettura profonda dei Libri Sacri. Sarebbe affascinante leggere con cura la faccia di questo Giuda alla luce della storia sacra e degli scritti esegetici accumulati da secoli quando Caravaggio dipinse questa versione attorno al 1603. Qui mi sembra l’espressione di Giuda ancora molto più complessa per chi non sa ciò che vede. Ogni tradimento ha qualcosa di tragico anche per il traditore che, nel tradimento, tradisce se stesso. E trovo questa impressione come confermata nel commento del tardo Cinquecento che ho usato nel mio saggio sulla cappella Contarelli (1989). Il commentatore francescano del Vangelo di Matteo scriveva che chi fugge Cristo e non abbraccia la Croce tradisce non solo Cristo, ma anche se stesso. Il tradimento di Cristo finiva male anche nel caso del traditore che si si toglieva la vita spietatamente, senza speranza e senza fede. Aveva venduto Gesù e, dunque, anche la sua anima: quella faccia del Giuda nel quadro di Dublino mostra un uomo losco, che tradiva chi amava per soldi, così che la sua faccia diventava una maschera degenerata di qualcuno ancora più degenerato di questo Pilato o del frodatore dei *Bari*; senza speranza si è fuori Dio e nemmeno raggiungibile per la misericordia e pietà e perdendo l’umanità non c’è miracolo che possa svegliarlo dal suo stato di depravazione ed ha perso la capacità di stupirsi ancora dell’immensità della misericordia di Dio. Ma se veramente riuscissimo a vedere questo stupore nella faccia di Tommaso, potrebbe trattarsi di un’impressione tutta personale da parte di un osservatore moderno che non conosce la storia in cui quest’uomo fu coinvolto e neanche che cosa esprime. La sua faccia ha una tipologia ben nota in altri dipinti, ma nella stessa tipologia c’è sempre spazio per variazioni e, anche nel caso di Giuda, si vede come la somiglianza del tipo offra la possibilità di aggravare ciò che sembra espresso e, in questo caso, la procedura da Caravaggio ci può far determinare con più precisione il carattere delle persone dipinte. Parte da una formula generalizzata che può esprimere tutta una serie di espressioni correlati, cioè dall’ignoranza alla stupidità, dalla sciocchezza alla ripugnanza, o da impostore e fraudolento ingannatore che ride della sua vittima che disprezza apertamente per la facilità con cui cade nella trappola e ne esce senza capire proprio niente. Anche Caravaggio cerca nella realtà quotidiana esempi che corrispondano a questi modelli così che il pubblico informato riconosca nella figura dipinta proprio questo modello che tiene per vero: sono sicuro il nostro pittore non abbia fatto neanche una pennellata per deficienza mentale o per fantasia. Da qui si potrebbe avere l’idea che fosse un testardo che ironizzasse su un’arte che aspirava a fare

⁴² Per i dati, la condizione e la fortuna critica del quadro di Genova, si veda *Caravaggio e i Genovesi* 2019, pp. 18-76.

più di ciò che si poteva vedere. Ma l'osservazione fisica aiuta il nostro pittore a trasmettere con la raffigurazione di tratti presi dal vero con cui aggiunge dei particolari, come nel caso di Giuda, negativi e addirittura ripugnanti, per farne un tipo losco non solo nel corpo. I suoi occhi sono fradici, inzuppati da un catarro liquido nauseante che offusca la sua vista, intorbidita fino ad accecarlo: e quando lo descrive così, possiamo capire che qui lo stato della sua salute viene appropriato per esprimere il suo stato mentale; è un malato insano che evoca non solo disgusto, ma odio per il dolore che sta creando a quel Cristo veramente innocente che sa che cosa gli tocca a fare. Quel Giuda è un ingannatore indemoniato che non gode neanche dell'abilità di mascherarsi da amico che tradisce; s'inchina verso Gesù e lo bacia con un impeto che lo tradisce come un falso amante che piuttosto aggredisce l'amato con una determinazione bestiale. Anche Tommaso va all'assalto, ma lì è Cristo che lo tira a sé e Tommaso diventa l'esecutore di ciò che Cristo gli permette.

E Tommaso?

Non si potrebbe dire che sia stupito di ciò che gli succede e che questa sua faccia non bella esprima una forma di stupore perché esso reagisce mentalmente a ciò che con il corpo sta già facendo?

Non è più maestro di sé: il Maestro è Colui che gli sta davanti così imponente che deve riconoscerlo come superiore in forza, in corpo e anche in spirito che si manifesta in questo gesto con cui s'impadronisce non solo della situazione, ma anche dell'uomo che si inchina davanti a Lui mentre tiene ancora distanza per mostrarsi umile e obbediente come un povero come lui conviene. Forse si potrebbe dire che il decoro di cui manca l'arte di Caravaggio viene espresso, in questo quadro, in maniera più decorosa ancora perché fatto non solo con il corpo, ma anche con tutto il cuore a causa di questo – ed ecco, di nuovo – *stupore*.

Mentre dubitavo ancora se questa parola fosse giustificata da ciò che io vedevo espresso, mi trovavo aiutato dagli editori e commentatori dalle *Fonti Francescane* che spesso mi hanno fatto capire che cosa leggevo e anche che cosa si poteva vedere già sulla base di questa lettura, raffigurato dal nostro pittore. L'abbiamo potuto constatare nel caso del quadro di Hartford, che si mostrava tematicamente legato, se non già costruito, ai concetti di Bonaventura. Parte della loro curatissima edizione, fa l'elenco meraviglioso dei termini e delle parole usate in queste fonti. E, per fortuna, non manca la parola *stupore*, poi ho anche consultato il mio dizionario Zingarelli che, anche in questo caso, mi ha aiutato a far crescere le perplessità: *stupore*, così leggevo, è *un senso di grande meraviglia che colpisce e lascia attonito, quasi senza parole*, e, al secondo punto, (*med.*) *Condizione in cui l'individuo, sebbene non incosciente, appare insensibile agli stimoli e dimostra perdita d'orientamento e attività molto limitata*.

Ma quando, con queste due definizioni alla mente, guardo di nuovo la faccia di san Tommaso in cui volevo riconoscere quello *stupore*, mi rendevo conto che il problema non era del pittore, ma ero io; io volevo certezza dove certezza non c'era perché ciò che Tommaso sentiva era incomprensibile: Tommaso stava davanti a qualcosa in cui le leggi naturali erano sospese e si sottraeva alla nostra umana, seppur limitata, capacità di intendere e capire. Forse non era un sentimento o un affetto che il pittore aveva provato ad esprimere, forse non voleva neanche evocare una reazione emotiva ad un evento che nessuno avrebbe potuto capire con i nostri sensi naturali, cioè visibile con i nostri occhi, ma qualcosa che sembrava prendere tutte le regole della vita umana in giro; qualcosa che, dunque, superava ogni ragionevole spiegazione, qualcosa che non poteva essere vera e che avrebbe portato alla perplessità espressa da un povero Tommaso ingannato dai desideri sognati.

Chissà che il pittore non abbia provato ad esprimere ciò che Tommaso aveva sperimentato in quel momento assurdo ed irreali in cui il tempo era sospeso perché la linea di demarcazione tra vita e morte non c'era più. Infatti, non aveva detto lo Zingarelli che era stata una *meraviglia* o, meglio ancora, un *miracolo* che lascia perplesso perché per dire che cosa stava per arrivare e fra poco già era successo, era così inconsueto e inaspettato, che mancano le parole. Neanche davanti al quadro si riesce a capire se Tommaso capisce cosa succede prima di averlo notato o subito dopo. Se lo si volesse sapere, occorrerebbe un livello mentale diverso da quello umano o, chiamiamolo *superiore* ossia *infuso*. Se provassimo a leggere come addirittura Bonaventura abbia dovuto lottare per raccontare la stigmatizzazione di san Francesco e ciò che il santo sperimentava quando era ancora sotto l'effetto di ciò che visse, si può capire che, per Caravaggio, era un'impresa pazzesca immaginare di raffigurare ciò che non si poteva capire: in fondo si trovava nella stessa situazione in cui si trovava un Bonaventura che era esperto di queste cose arcane di carattere mistico e che conosceva bene e da vero esperto il gergo usato in simili casi.

Trasmettere in parole qualcosa che non appartiene al lessico umano porta ad usare delle formule pronte per farci capire che ciò che sembra normale dà credibilità a ciò che è fuori la norma della natura umana. Il passo classico nella letteratura del genere è quello in cui santa Teresa descrive, nel capitolo ventinove della sua *Vita*, la sua visione in cui compare un angelo *in forma corporea*; poi, più avanti, *tenere in mano una lunga freccia d'oro, che sulla cuspide mi pareva avesse un po' di fuoco*. Dunque, anche qui, parole come *pareva* e anche *un po'* e, subito dopo, tutto diventa paradossale: *Mi pareva – giudizio sospeso! – che me la conficcasse più volte nel cuore, spingendola fin dentro le viscere: e quando la estraeva, avevo l'impressione che se le tirasse dietro, lasciandomi tutta ardente di un immenso amor di Dio.*⁴³ Sa che non era così, ma che sembrava così perché le viscere non venivano fuori; parla con una metafora di carattere corporeale per esprimere un affetto che appartiene ad una esperienza spirituale con forti connotazioni fisiche. Continua con una lucidità quanto la sua fondamentale mancanza di parole per far capire che cosa le succede nello spirito, cioè nel suo cuore, e si manifesta anche nella sua carne: usa termini presi dal Cantico dei Cantici per dire l'indicibile che è l'unico mezzo di cui dispone per trasmettere ciò che è incomunicabile e solo accessibile per qualcuno che conosce il codice del gergo mistico e forse neanche a loro. Il titolo di un libro di Giovanni Pozzo riassume questo problema di comunicazione per definizione fallita: *Sull'orlo del visibile parlare*, titolo che si potrebbe usare anche nel caso di san Tommaso raffigurato sul quadro di Caravaggio. E Teresa continua: *Il dolore era tale che mi faceva emettere quei gemiti che dicevo – gemiti, dunque, che mi sembra aver già sentito emessi da san Francesco e anche nel Cantico de' cantici (2, 14) –, dove la colomba sta nelle fenditure nelle roccia, nei nascondigli dei dirupi che viene bramata con il grido: mostrami il tuo viso, fammi sentire la tua voce, perché la tua voce è soave, il tuo viso è leggiadro. E sempre Teresa: Il dolore era tale, che mi faceva emettere quei gemiti che dicevo, ma la dolcezza, al tempo stesso, era così sovrabbondante, che l'anima non poteva desiderarne la fine né volere altra consolazione che Dio. Non è un dolore fisico ma spirituale: eppure il corpo vi partecipa alquanto, anzi parecchio: cioè molto, dunque, o un po' meno di troppo.*

Quanto non sa!

Sa solo che era dolce, così *dolce l'idillio che passa tra l'anima e Dio, che* – e ora arriviamo ad una delle frasi più enigmatiche di tutta la mistica quando sospira o geme o piange con una rara lucidità verbale – *supplico la sua bontà di farlo provare a chiunque che pensasse che sto mentendo.*

⁴³ TERESA D'AVILA 1996, cap. 29, p. 228.

Teresa non ha alcuna paura di essere vista come una che scrive cose inverosimili, solo chi sente che cosa lei ha sentito, potrebbe crederle. E, infatti, c'erano in quegli anni tanti profeti e mistici falsi che un Filippo Neri, che aveva simili fenomeni, non voleva sentirne parlare. Una di queste santine che era stigmatizzata fu sottoposta ad una energica lavata che fece sparire quelle ferite; Neri stesso teneva nascosti questi mistici segni e anche san Carlo Borromeo avrebbe pregato di non aver le stimmate se non nascoste per non essere pubblicamente venerato: ciò gli avrebbe fatto perdere l'umiltà nella vanagloria dell'ammirazione di gente ignorante e idolatra.

Bonaventura racconta come lo stesso Francesco copriva quei segni che voleva tenere nascosti e che fu quasi costretto a svelarli per motivi di carità. L'apostolo Tommaso nel quadro di Caravaggio ha il fisico di un povero incompetente della stessa famiglia dei bugiardi di cui anche quel baro e addirittura questo ingannevole Pilato facevano parte; chi lo avesse visto, non avrebbe mai potuto immaginare che proprio quell'uomo rozzo avrebbe potuto avere la grazia di vedere Cristo risorto quasi su propria richiesta; e lo suo stupore – per usare questa parola trovata nella *Leggenda Maggiore* dove Bonaventura descrive l'effetto prodotto da certe circostanze che hanno del miracoloso – supera la limitatissima capacità dell'intelletto umano; si tratta di momenti in cui sarebbe potuta vedere la mano di Dio. L'episodio più clamoroso è, senza dubbio, la visione del Serafino e l'apparire delle stimate nei piedi, nelle mani e nel costato del santo. Per capire che peso Bonaventura dà alla parola *stupore*, occorre rileggere con attenzione quel famoso episodio per coglierne anche l'abilità retorica con cui raggiunge lo scopo di renderci partecipi di questa miracolosa visione del santo che risulta in un ancora più miracoloso effetto che non aveva precedenti quanto la fisicità di una esperienza mistica che non si era mai manifestata con questa palpabilità ancora più misteriosa che miracolosa.

Francesco vede, in una visione, quella *figura come di serafino* – e anche qui la parola *come* rivela che lasciamo indietro la mera natura per entrare nel regno del primato dello spirito per ritornare subito in terra – *discendere dalla sublimità dei cieli*; senza pausa, Bonaventura rimette Francesco in terra quando lascia ciò che non ha visto, per immaginare ciò che il santo avrebbe sentito, il cui effetto esteriore avrebbe subito riconosciuto, non solo lui, ma anche noi, perché una reazione umana su qualcosa che era di una categoria diversa: *si stupì fortemente, mentre gioia e tristezza gli inondavano il cuore*. Ciò che sentiva e vedeva non vedendo che con gli occhi spirituali ciò che aveva visto come se fosse in carne che provava paradossalmente che era tutto vero ciò che era successo. Tutto è stato certificato materialmente. Qui il miracolo veniva attestato nelle ferite che Bonaventura descrive con un realismo sconcertante che anche il suo lettore non può che stupirsi di ciò che non potrebbe capire che con la fede nell'onestà del scrittore. Solo ora quel lettore *stupito* dall'enormità dell'evento descritto nel suo manifestarsi come se fosse tutto naturale a causa dell'estremo naturalismo della descrizione, Bonaventura ha preparato chi legge ad andare oltre precisando che cosa Francesco sperimentava dentro di sé, nel suo stupore; e fa un passo che penetra ogni lettore che ha un minimo di sensibilità: anch'egli, da scrittore credente, può provare le sensazioni avute durante quella visione: *Provava letizia per l'atteggiamento gentile, con il quale si vedeva guardato da Cristo, sotto la figura dell'angelo*. Ma sentire gioia e dolore insieme non è un'invenzione letteraria, ma una frase che, per sé, potrebbe creare *stupore*. Vivere contemporaneamente gioia e dolore non sembra cosa umana. Chi li sente insieme deve perdere la testa e non sa più cosa gli succede. E, infatti, è la classica formula per evocare l'esperienza irrazionale mistica, con cui si potrebbe esprimere la logica di ciò che è, per definizione, incomprendibile: come, per darne un esempio stupendo, l'incarnazione della Parola di Dio, Cristo, che fa di due uno solo integrando con la terza persona nella forma di quella colomba che scende e sale sopra

la santa Teresa nella cappella Cornaro o nella finestra ovale sopra la cattedra di San Pietro in Vaticano o nelle lettere di san Paolo. Quel santo che, come Dante, era salito al terzo cielo di cui non riuscì a parlare per mancanza – anche Dante! – di parole.

Chi volesse leggere quel passo di Bonaventura, non arriverebbe all'idea presuntuosa che solo noi, ex-moderni del secolo scorso, possiamo capire la psiche espressa nel quadro di Caravaggio ad Hartford o che lo stesso pittore fosse in grado di dare un'interpretazione molto più comprensiva di quella di Bonaventura: anzi, mi sembra chiaro che se avesse voluto capire ciò che neanche quel cosiddetto serafico dottore poteva capire, ma che descriveva con formule già in uso, avrebbe potuto esprimere con la sua pittura. Nella visione il serafino si trasmuta in Cristo che guarda Francesco che si vede guardato mentre lo vede *confitto in croce* e *vederlo* così, *confitto in croce gli trapassava l'anima con la spada dolorosa della compassione*. Ora non solo guardava, *Fissava, pieno di stupore, quella visione così misteriosa, conscio che l'infermità della Passione non poteva assolutamente coesistere con la natura spirituale e immortale del serafino. Ma da qui comprese, finalmente, per divina rivelazione, per lo scopo per cui la divina provvidenza aveva mostrato al suo sguardo quella visione, cioè quello di fargli conoscere anticipatamente che lui, l'amico di Cristo, stava per essere trasformato tutto nel ritratto visibile di Cristo crocifisso, non mediante il martirio della carne, ma mediante l'incendio dello spirito.*⁴⁴ Confrontato con qualcosa che sembra superare ogni forma di logica umana e che ha del miracoloso, si sente, dunque, pervaso dallo stupore e lo sente anche Tommaso raffigurato sul quadro che lo presenta ancora incredulo davanti all'apparizione di Cristo. Quel quadro non rivela la storia!

La composizione del quadro con *l'Incredulità di San Tommaso* è così costruita che rivela non semplicemente la storia com'è raccontata nel Vangelo di Giovanni, ma proprio il mistero di questo evento miracoloso: a prima vista sembra che due di queste quattro figure ammassate nello spazio ristretto del dipinto due siano gli indiscussi protagonisti, di tutta la scena Tommaso e Cristo. Tommaso occupa tutta la parte destra del quadro e s'inchina verso il petto di Cristo con un impeto aggressivo: va all'assalto, penetra con il dito la piaga aperta che Cristo gli rivela mettendo da parte la sua veste. Ma quando si guarda con più attenzione al centro del quadro, questa situazione viene subito rovesciata: non è più Tommaso che fa, ma Cristo.

Cristo l'ha preso dal polso, Cristo guida la sua mano verso la propria ferita mentre toglie la veste: prende la mano di Tommaso dal polso e spinge così la mano al petto per fargli toccare con il dito la ferita aperta per farlo entrare nella fessura della propria carne. E guarda non solo come Tommaso obbedisce al comando di toccare la sua carne, ma si rivolge, nello stesso momento, anche a noi quando lo guardiamo e vediamo ad occhi aperti. Ne risulta che, in fondo, quello stupore che sente Tommaso viene trasferito anche a noi perché anche noi siamo come toccati dal suo toccare quel Cristo che sappiamo chi è e che è morto e, da morto, risorto e vivo.

È vivo *perché* risorto.

L'effetto del quadro viene trasmesso a noi che ci sentiamo toccati dal quel Tommaso sta per sentire: chi gli sta davanti, ma non ha ancora riconosciuto la piaga perché la sua mano sta ancora fuori e chissà che non abbia già indovinato cosa gli sta succedendo: è ancora all'insaputa di tutto ciò che chi ha letto i Vangeli sa già e vede lo stupore di questo uomo ignorante ancora o, per dirlo con altre parole, non vede ciò che noi vediamo espresso sul suo viso, ciò che avrebbe potuto colpirci nella stessa situazione; *stupore* che lui non sa che noi abbiamo già capito: che c'è speranza di sopra vivere addirittura la morte. Non crederci, dunque, è la più assurda delle

⁴⁴ FF 1225-1226.

assurdità della fede. E chi non ci crede è più stupido dello stesso Tommaso, che non ne è ancora convinto e, da non credente, è non solo miope, ma cieco e, dunque, ignorante e, peggio, sciocco e addirittura stolto, per riprende quella parola dei Salmi. Anche qui la funzione del quadro si svolge su due livelli perché Cristo tiene aperta la sua ferita anche per noi: anche a noi si rivela, anche per noi si denuda e per farci complice di Tommaso che, a sua volta, mostra la sua ignoranza per non dire la sua stupidità di non aver creduto nella parola di Cristo che ora sta davanti a noi mentre Tommaso non vede ancora ciò che vediamo noi: Cristo, risorto. Non credeva e ora non crederà ai suoi occhi senza toccarlo. Sappiamo che sarà preso dallo stupore quando lo sente e sarà subito come fuori di sé a causa di questa miracolosa apparizione del Salvatore. Con questo quadro, Caravaggio fa il doppio gioco, ma, per capire come ci riesce, dobbiamo conoscere come tutta la storia in cui Tommaso è coinvolto: solo chi sa di che cosa si tratta sarà in grado di vedere come la verità viene svelata per far sentire il mistero che contiene e la logica con cui è costruito il quadro.

Riconoscendo i mezzi usati, si può capire anche il perché della forma e constatare, di nuovo, come quest'arte si serva di modelli tradizionali per trasmettere un contenuto altrettanto conforme alla dottrina della Chiesa di Roma.

Caravaggio non si mostra un interprete nuovo di verità vecchie, ma un pittore che riesce a dar forma a ciò che fa parte del mondo culturale e religioso in cui viveva: il *San Francesco* di Hartford, ad esempio, e gli altri dipinti di cui abbiamo parlato non mostrano nessuna traccia di opinioni e sentimenti diversi, eretici o aberranti o di non so che diversità, ma confermano una lettura tradizionale che corrisponde alle fonti più ortodosse. Un quadro come *l'Incredulità* ebbe, all'epoca sua, un clamoroso successo presso i ceti al comando anche nel campo della più raffinata cultura. Non era un'arte per i rozzi e gli ignoranti, ma per persone preparate e anche capaci di capire che cosa il nostro pittore realizzasse con questi capolavori riconosciuti subito come tali.

Prima di fermarci sulle forme usate, è necessario concentrarsi sulla lettura che tratta il tema per stabilire quale fosse l'intenzione ed il messaggio del testo, invece di speculare su cosa il pittore avrebbe sentito. Anche se spesso dai critici i Vangeli non vengono considerati dal punto di vista letterario veri capolavori linguistici, devo confessare che, retoricamente, sono più che efficaci; sono costruiti con una sorprendente abilità di tramettere il loro messaggio principale e il Vangelo di Giovanni non fa eccezione. Come le lettere di san Paolo, la loro forza retorica è grande e, per chi ne è sensibile, anche estremamente efficace allo scopo. Ogni capitolo, ogni paragrafo ed ogni linea aumenta ciò che gli inglesi chiamano *suspense* per arrivare ad una tensione che si scarica in un grande finale in cui l'autore diventa improvvisamente presentato come un testimone lasciato anonimo proprio per renderlo più presente ancora nella storia raccontata con una pressoché calcolata passione a cui nessuno si potrebbe sottrarre. Non voglio e non posso entrare in nessuna speculazione di esegetica interpretazione: non è mia competenza e non ne sarei capace, ma già la coda di questo Vangelo di Giovanni è così forte, che colpisce ancora: *noi, dice, noi, sappiamo che la sua testimonianza è vera*. Ma chi sono? L'autore di questa *testimonianza* è assente ma, allo stesso momento, è anche presente come testimone citato: fa parte di tutti coloro che ci credono, ma esclude chi no: non sono dei nostri e lui non è uno di loro che non fanno parte di noi. Non sembra niente, ma questa formula fa pensare a chi vuole essere dalla parte di chi non sceglie e non appartiene a nessuno e si mette come in un fuori campo fatale: chi ci sta dentro, per così dire, sa ancora molto di più che quelli di fuori non hanno nemmeno sentito e chi non sa, rimane così ignorante che nessuno può più aiutarlo.

E c'è molto di più; disse: voi cosa volete?

Ecco: *vi sono ancora molte altre cose compiute da Gesù, che se fossero scritte una per una, penso che il mondo stesso non basterebbe a contenere i libri che si dovrebbe scrivere.*⁴⁵ Tornando al quadro di Caravaggio e anche al testo che ha fornito non solo il tema, ma anche il modo in cui viene narrato, si può chiedere come mai il pittore potesse evocare una storia che si svolge in una serie di episodi concatenati e concentrarlo in un'immagine fissa la cui dinamica non può essere mai raffigurata in movimento. Per capire questo dilemma, sarebbe illuminante leggere il Vangelo di Giovanni. La storia di san Tommaso non elenca i soli fatti, ma evoca le esperienze vissute nella sua mente; come anche qui una tensione viene creata che cresce sempre di più per arrivare, alla fine, al culmine.

Tommaso fa ciò che voleva fare per potersi convincere che le parole di Cristo erano tutte vere.

Nel capitolo 10, 22-30, viene scritto che Gesù passeggiava⁴⁶ *nel Tempio, sotto il portico di Salomone. Allora mentre i Giudei gli si fecero attorno e gli dicevano: "Fino a quando terrai l'animo nostro sospeso? Se tu sei il Cristo, dillo a noi apertamente". Gesù rispose loro: "Ve l'ho detto e non credete, le opere che io compio nel nome del Padre mio, queste mi danno testimonianza, ma voi non credete, perché non siete mie pecore". Poi spiega anche queste parole strane, dicendo: "Le mie pecore ascoltano la mia voce e io le conosco ed esse mi seguono. Io do loro la vita eterna e non andranno mai perdute e nessuno le rapirà dalla mia mano."*

Per chi è pratico delle Sacre Scritture, ogni parola detta da Cristo e ogni immagine che usa come metafora di qualcosa che non spiega ma evoca con il solo nome contiene sempre il suo ruolo di segno e la sua familiarità e semplicità non perde nemmeno l'enigma del mistero a cui rimanda. Anche qui quel breve discorso quasi colloquiale è molto di più che un'osservazione e insegna a chi ha orecchie da ascoltare, tutta la verità della fede da praticare. È semplice, ma solo chi lo capisce, crede e chi ci crede potrebbe capirne il mistero nascosto. Chi legge da "avveduto" la storia di san Tommaso – che inizia in Giovanni 11, 16 – è avvertito: la semplicità del racconto corrisponde ad un fatto di cui ognuno potrebbe capire che cosa ha suscitato in questo altrettanto semplice evangelista Tommaso che reagisce ad una cosa innaturale, con una naturalezza che lo presenta come un uomo normale che non crede in delle storielle abnorme e fantasiose, ma che nella sua sobrietà disarmante non si lascia prendere dal naso. Anche qui i Vangeli sono di una forma di naturalismo che si presta bene al cosiddetto naturalismo di Caravaggio che punta a dimostrare che il vero messaggio di tutti questi eventi è a portata di mano di tutti coloro che sono colpiti dallo stesso stupore che ha coinvolto Francesco. Nessuno credeva a Cristo alla sua sola parola: neanche il miracolo della *Resurrezione di Lazzaro* che segue sarà sufficiente a convincere tutti e a far aprire gli occhi (fig. 128).

Qui esce fuori dall'anonimato da evangelista che si potrebbe definire come uno degli apostoli meno noti e ancora di un'importanza secondaria ma che splenderà poco dopo; anche qui, quell'intervento miracoloso assume il carattere di un evento quasi banale quando Gesù fa togliere la pietra tombale dalla grotta in cui Lazzaro è stato sepolto.

Cristo non commenta, ma dice: *"Togliete la pietra!"*⁴⁷

Poi grida: *"Lazzaro vieni fuori!"*, *Il morto uscì, con i piedi e le mani avvolti in bende, e il volto coperto da un sudario* e ciò che segue è quasi un *anticlimax* ben orchestrato per dare a quel mi-

⁴⁵ Giovanni 21, 30-31.

⁴⁶ Ora *camminava*.

⁴⁷ Giovanni 11, 38.

racolo effettuato la normalità di un incidente casuale se non fosse stato causato da Dio, quando Gesù dice come se fosse un incidente di strada: *Scioglietelo e lasciatelo andare*.⁴⁸ Lazzaro, dunque, non è morto, ma vivo e può andare dove gli pare, può *camminare*. Non è per caso che proprio in questo stesso capitolo spunta Tommaso: la sua storia è, dunque, intimamente legato a quella in cui è inserito senza far parte dell'episodio stesso, o così sembra. Ma, poco prima, si era già presentato quando Gesù decideva di andare *di nuovo in Giudea* e, nonostante rischiasse di essere lapidato, era deciso a visitare Lazzaro ma i discepoli avevano paura e, di più, circolava la notizia che non solo stesse male, ma che fosse già morto e dice: *“Il nostro amico Lazzaro s'è addormentato; ma io vado a svegliarlo”*. E i discepoli a loro volta: *“Signore, se s'è addormentato, guarirà”*, ma, se no, chi sa che sia già morto. È un dialogo un po' strano, specialmente quando Cristo dice: *“Lazzaro è morto e io sono contento per voi di non essere stato là, affinché voi crediate, ma andiamo da lui”*. Così le parole normali sembrano perdere il loro senso e nessuno di loro sa più che cosa dire: il teatro dell'assurdo negli anni Sessanta non poteva fare meglio per far passare la follia per saggezza o mascherare la saggezza come se fosse follia. Questo era il tema del libro *Folli per Cristo*, del padre Kolvenbach, gesuita, pubblicava 1998 (1999) con il sottotitolo illuminante *La sapienza di Maestro Ignazio*.

Poi Cristo continua con l'esortazione: *“Orsù, andiamo da lui”*.

La scena è pronta per san Tommaso che spunta e sparisce di nuovo dopo un intervento fugace, che si rivelerà, a breve, di importanza cruciale per capire il paradosso della fede. Ma prima dobbiamo seguire ancora ciò che succedeva qui e si preparava nella mente di san Tommaso che viveva in persona il vero mistero della fede che Cristo insegna e fa sentire mediante l'esempio di Lazzaro, in bilico tra la vita e la morte. Ed ora Tommaso si mostra pronto ad andare con Gesù e dice: *“Andiamo anche noi a morire con lui”*. È una frase di perfetta teatralità che apre delle domande.

Avrebbe potuto essere presa per una forma di che cosa? Fedeltà verso Gesù? Di un Tommaso pronto a morire per Cristo?

Ha dei dubbi sulla verità di ciò che Cristo prometteva? Tommaso non credeva? Non credeva ancora? O avrebbe voluto crederci ma non ne era ancora capace?

Non capiva che cosa diceva Cristo?

Era un povero, umile e obbediente seguace di un maestro profeta che parlava con dei paradossi troppo complessi per la sua semplicità mentale?

Credeva solo a ciò che poteva tastare con la mano e gli mancavano le forze spirituali per indovinare che stava dietro le parole, anche se pronunciate da Cristo?

Non aveva fantasia? Mancava forse di immaginazione?

Tutto questo parlare che una cosa era qualcosa diversa e il nero poteva essere bianco e viceversa?

O non si lasciava prendere per il naso perché era un uomo che stava con ambedue i piedi in terra ed era troppo sobrio e sensato per farsi impressionare da fatti così straordinari che superavano ogni ragione e non voleva spendere tempo a rifletterci su. Ha sempre portato a delle speculazione che Giovanni aggiungeva al nome di Tommaso, anche il nome di Diodima, che non spiega, ma è di una grande suggestività, perché potrebbe significare *gemello*, che viene interpretato in diversi modi che potevano essere tutti usati in senso metaforico così letti come caratteristiche di questo apostolo che vanno da semplice gemello fisico a doppio e dubbio.

⁴⁸ Giovanni 11, 43-44.



128. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare. Messina, Museo Regionale.



In un breve saggio del 2008, Claudio Doglio apre tutta una serie di possibilità per leggerlo come un'informazione taciuta e forse anche nascoste su san Tommaso che puntano proprio nella stessa direzione a cui anche la lettura del Vangelo di Giovanni e del quadro di Caravaggio mi avevano già diretto.⁴⁹ Caravaggio sceglie di dare a questo apostolo una fisionomia che fa parte di quella tipologia che abbiamo riconosciuto in diverse varianti come nei casi dei *Bari*, di Pilato, ed ora qui, a cui si potrebbe aggiungere altre figure ancora, come Giuda (fig. 71) e, magari, quell'antipatico boia che sta per flagellare Gesù nel quadro di Napoli (fig. 74) e, come l'esempio più orrendo, l'acida vecchia che sembra odiare e disprezzare in una rabbia insana quell'Oloferne a cui la bella Giuditta taglia la gola senza faticarsi (fig. 129): sono tutte variazioni di una tipologia che il nostro pittore ha riportata in vita così che sembra che siano vera e riprodotte dalla natura stessa; fanno parte di un repertorio ben stabilito da Leonardo in poi e che fa parte del bagaglio artistico di ogni ben preparato artista. Nel lontano *Nord*, ancora quel supposto campione di un drammatizzato naturalismo creduto tutto sincero, Rembrandt, aveva a disposizione modelli *prefab* che gli servivano a stabilire che cosa cercava nella vita stessa e che usava per riconoscere nella vita quotidiana esempi che esprimessero perfettamente certi sentimenti e gesti.⁵⁰ Spesso usava se stesso per fingersi in un ruolo che poi diventava nel quadro e che poi venivano interpretati come veri autoritratti, mentre si trattava di qualcosa di totalmente opposto. Non era una forma di moderna introspezione, ma un atto teatrale che serviva a studiare la veracità della raffigurazione.

Resta un po'strano come Tommaso, dopo questo brevissimo intervento marginale, sembri sparire; non lo troviamo neanche menzionato nella confusione che, d'ora in poi, prende possesso degli apostoli a causa del modo in cui Cristo parla: egli stesso dice che parla per *similitudine*, usa delle metafore e negazioni con cui nega addirittura le stesse negazioni. Usa delle parole 'normali' per evocare enigmi che, nella loro irrazionalità, sembrano avere una logica che ha una coerenza che sfugge ai suoi più intimi discepoli. Succedono delle cose strane, come quando Gesù, *trovato un asinello, si montò sopra*, che solo dopo, quando Giovanni scrive su tutto ciò che era successo, riesce a legare alle parole del profeta Zaccaria (9, 9): *come sta scritta*, così continua questa frase e aggiunge la parole di questa profezia in cui il profeta avrebbe predetto come Gesù sarebbe entrato in Gerusalemme. *Gesù trovato un asinello, vi monta sopra* (Giovanni 12, 14), solo dopo, quando Giovanni scrive il suo resoconto si rende conto che questo atto di assurdità non è che il compimento di una profezia di Zaccaria che avrebbe detto *Ecco*, – sempre questo *ecco!* – *il tuo re viene, seduto su un puledri d'asina* (Zaccaria 9, 9).

Chi avrebbe potuto credere che la profezia si sarebbe mai avverata?

E, infatti, queste parole prese da Zaccaria per uno strano avvertimento, perché comincia con il *non temere* mentre si indirizza *alla figlia di Sion*, che, come abbiamo visto, viene anche descritta nella sua tristezza nei lamenti di Geremia. Questo *non temere* è una delle formule più note nelle Sacre Scritture e annunzia sempre qualcosa che ora sta per arrivare, qualcosa di eccezionale e che incute proprio quel timore che vuole alleggerire con una forma di speranza che non è solo un male che viene, ma che porta anche una grande speranza che alla fine si tratta di un bene più grande ancora. Ora, in retrospettiva, *Sul momento i suoi discepoli non compresero queste cose*, solo dopo, sul momento no, non ancora, solo dopo, più tardi lo capiranno *quando Gesù fu glorificato* (Giovanni 12, 16).

⁴⁹ DOGLIO 2008.

⁵⁰ HIRSCHFELDER 2001.

Dopo, quando tutto ciò che segue è già passato, anche i seguaci di Cristo capiranno che cosa Giovanni aggiunge, interrompendo la narrazione per dare risalto all'ignoranza degli discepoli che non sanno che devono pensare di questo comportamento strano; il lettore, invece, può continuare la sua lettura con una informazione che illumina ciò che sembra pura follia e diventa, così, più sapiente di quegli stessi discepoli. Già questo particolare crea un ben calcolato effetto con cui l'autore crea distanza per avere l'effetto opposto: sappiamo, ormai, il perché dell'agire di Gesù mentre i discepoli camminano ancora nell'oscuro della sua motivazione ma – e questa è una delle lezioni più importanti contenuta in quell'episodio in questa descrizione apparentemente contro le regole letterarie – importa: rimangono leali a Cristo, ancora avvolti nella loro ignoranza. Lo seguono senza capire, senza vedere che ogni parola e ogni gesto di questo loro *maestro* trasmette la verità la cui conoscenza porta alla vita, che è, come disse lui, Gesù Cristo stesso.

Tutto il discorso nei capitoli seguenti tocca sempre il problema dell'incapacità di capire per mancanza di istruzione, che poi gli ostacola anche la vista, sono ciechi e incapaci di vedere che cosa gli sta davanti, sotto il loro naso; non hanno, per dir così, la chiave che può aprirgli la porta, o meglio la finestra sulla realtà vera, rimangono ancora rinchiusi dentro di sé come nel caso di un *Narciso* e anche di un *Matteo* che sta sotto una finestra ancora blindata dalla proprio ignoranza. Non potevano credere – così Giovanni, 12, 39 – e l'evangelista afferma che con la venuta di Cristo furono adempiute le profezie dei profeti. Avrebbero anche capito la propria situazione, *Ha reso ciechi i loro occhi e ha indurito il loro cuore, perché* – ecco di nuovo *perché* – colui che disse *io* gli stava davanti e tenevano la finestra del loro cuore chiusa per poterla aprire e vedere davvero e anche con i loro occhi a cuore aperto: *perché non vedono con gli occhi e non comprendono con il cuore, e si convertono* – e qui un nuovo passo ancora quando torna quell'*io*: *e io li guarisca!*

Chi ha buon senso è folle, chi vede è cieco e chi ascolta senza capire e senza fede vedrà e sentirà come se fosse normale! Ma ciò che sembra normale è insensato senza lo spirito del Dio vivente, cioè la vita che è Gesù che è Cristo.

Abbiamo già visto come anche san Paolo sia un vero maestro in questo tipo di ragionamenti in apparenza contorti per dare ragione a chi crede in Dio senza capire, ma che capisce solo quando crede. Ma chi potrebbe mai criticare quei poveri ascoltatori seguaci di Colui che grida a gran voce: *“Chi crede in me, non crede in me, ma in colui che mi ha mandato; chi vede me, vede colui che mi ha mandato”* (Giovanni 12, 44). E si potrebbe dire che, mentre la storia raccontata procede, questa situazione s'aggrava ancora di più.

Gesù dice: *“Molte cose ho ancora da dirvi, ma per il momento non siete capaci a portarne il peso. Quando verrà lui, lo Spirito della verità, vi guiderà a tutta la verità, perché non parlerà da sé stesso, ma dirà tutto ciò che avrà udito a o della verità, e vi annuncerà le cose future”* (Giovanni 16, 13-14). E, infatti, non era facile di capire queste strane parole che nascondono ciò che rivelano senza dirlo.

E continua: *“Ancora – che nell'ultima edizione è stata eliminata, ma cito ancora – un poco e non mi vedrete; un po' ancora e mi vedrete”* (Giovanni 16, 16). Anche qui Giovanni sa perfettamente la follia di tutto ciò; capisce anche la reazione di questi seguaci che cadono nella trappala tesa con arte: *Dissero allora alcuni dei suoi discepoli tra loro: “Che cos'è questo che ci dice: Ancora un poco e non mi vedrete, e un po' ancora e mi vedrete, e questo: Perché vado al Padre?” Dicevano perciò: “Che cos'è mai questo “un poco” di cui parla? Non comprendiamo quello che vuol dire”*.

Ma ora Gesù capisce il loro imbarazzo e spiega: *“Queste cose ho detto in similitudini; ma verrà l'ora in cui non vi parlerò in più in similitudini, ma apertamente vi parlerò del Padre”* (Gio-



129. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*. Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini.



vanni 16, 25). E ciò che continua fa senso ai discepoli, che ora sembrano capire che cosa aveva voluto dire: *Ecco, dicono, adesso parli chiaramente e non fai più uso di similitudini. Ora conosciamo che sai tutto e che non hai bisogno che alcuno t'interroghi. Per questo sappiamo che sei uscito da Dio.*

È un vero intreccio di parole che rappresentano anche dei concetti in cui il loro vero senso viene rivelato come l'opposto del loro significato: tutti questi capitoli rovesciano, per così dire, la realtà quotidiana per evocare, grazie al contrario, la follia apparente come la vera saggezza; Giovanni usa mezzi retorici per dimostrare che la verità sta sempre come mascherata dalla menzogna. Questa tecnica sembra anche funzionare nel cosiddetto naturalismo dell'arte di Caravaggio che fa appello alla natura dell'uomo che è dotato da una forma di intelletto che gli serve a intendere non solo la creazione come mezzo spirituale, ma anche il Creatore. In fondo aiuta a capire la situazione esistenziale in cui ci si trova e anche in tutti questi capitoli del Vangelo di san Giovanni, quel gioco serio viene giocato sul piano di sezione tra metafora e realtà, dove la metafora o le similitudini rivelano, come nascosta, una realtà superiore ossia più vera della quotidianità di ogni giorno.

C'è credere e credere, dunque, vedere e vedere; ascoltare può diventa un ascolto spirituale, cioè udire con il cuore e, con lo sguardo in alto, si comincia a guardare in giù. Quel rozzo Tommaso conosce se stesso perché sa che non è capace di capire ciò che è fuori ogni ragione; deve toccare per *sentire* che ciò che vede esiste davvero e non riesce a credere in un miracolo se non lo toccasse con le proprie mani. Solo toccando potrebbe abbracciare la verità: altrove ho rimandato al libro di Fabio Massimo Tedoldi che ha analizzato ciò che ha chiamato *La dottrina dei cinque sensi spirituali in San Bonaventura*, pubblicato a Roma nel 1999. L'autore approfondisce come Bonaventura vedeva il miracolo della stigmatizzazione di san Francesco: *le stimmate, così Tedoldi, attestano, che l'uso del senso spirituale del tactus ha raggiunto la sua massima valenza cognitiva e fruitiva, pervenendo ad un perfetto usus. Anzi, "estasi" e tatto spirituale si identificano. Il toccare di Francesco, infatti, ha raggiunto una tale cognitio experimentalis, da rimanerne segnato, come dimostrano il mirabilis ardor interiore che gli ha lasciato il serafino e la mirabilis effigies disegnata sul corpo del Crocifisso.*⁵¹

Da questo punto di vista sia l'episodio di san Tommaso e la sua voglia di toccare per poter credere e quello di Francesco che credeva tanto in Cristo crocifisso che ne fu abbracciato e toccato non sono soltanto complementari, ma dimostrano una simile circolarità che retoricamente assume il carattere di questi dialoghi di cui abbiamo parlato prima. Chi tocca, viene toccato, e l'esperienza della presenza di Dio viene sperimentata, per riprendere una bella formula usata da Tedoldi, *per modum tactus et amplexus*. Tommaso seguiva Gesù ancora in vita, era disposto ad andare con lui alla morte, era leale, ma non stupido, non credeva nelle favole. E quando se ne parla dopo la morte di lui che ora viene visto da morte in vita, risorto, come l'avrebbe detto lui stesso e non ci crede; Tommaso che amava Gesù in vita, ma non può capire nella sua resurrezione: non è pazzo, almeno per ora no, almeno non ancora così che crede che dopo una morte così atroce, non si sopravvive in nessun modo.

"Se non vedo nelle sue mani i segni dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò", aveva detto all'ultimo incontro con il suo maestro Gesù. Non era stato che un *bluff*?

Alla fine del suo Vangelo, Giovanni parla dell'apparizione di Cristo risorto dopo la sua morte

⁵¹ TEDOLDI 1999, pp. 322-323; TREFFERS 2015.

e sepoltura. Si era già manifestato a Maria di Magdala che *andò subito ad annunziare ai discepoli: "Ho visto il Signore" e anche ciò che le aveva detto.* Poi continua senza pausa: *La sera di questo stesso giorno il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!"*

Non disse loro di non aver paura, ma entra, le augura pace e basta. E *detto questo, mostrò loro le mani e il costato. E i discepoli gioirono al vedere il Signore. Gesù li disse di nuovo: Gesù li disse di nuovo "Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi".* Dopo aver detto questo, *alìtò su di loro e disse: "Ricevete lo Spirito Santo; a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete, resteranno non rimessi"* (Giovanni 20, 19-38).

Ma Tommaso non c'era, *Tommaso, uno dei dodici, chiamato Didimo, così Giovanni che anche qui lo chiamo con quei due nomi, non era con loro quando venne Gesù,* e gli altri raccontano che cosa era successo dicendo: *"Abbiamo visto il Signore!"*. Ma Tommaso non crede e non si arrende e *disse loro ciò che aveva già detto: "Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò"*.

Si mostra, così, un vero testardo, che non si fida del mero dire e vuole la prova la più assoluta che ciò che non potrebbero mai essere vero non si vedrà mai perché non sussiste. È un duro, Tommaso; non vede che cosa non c'è e non si fida di ciò che ha tanto sentito dire. *Otto gironi dopo, così Giovanni, i discepoli erano di nuovo in casa, e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, si fermò in mezzo tra loro e disse: "Pace a voi!". Poi disse a Tommaso: "Mettila qua il tuo dito e guardi le mie mani, stendi la tua mano, e mettila nel mio costato, e non essere più incredulo ma credente".* Rispose Tommaso: *"Mio Signore e mio Dio!"*. Gesù gli disse: *"Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto vedranno!"*. Alla fine non manca una *Prima Conclusione: Molti altri segni fece Gesù in presenza dei suoi discepoli, ma non sono stati scritti in questo libro. Questi sono stati scritti, perché crediate che Gesù è il Cristo, il Figlio di Dio e perché, credendo, abbiate la vita nel suo nome.*

Il quadro è molto meno semplice di quanto sembri!

Guardiamo ora il quadro nella versione che ritengo quella più affascinante per motivi che presto usciranno fuori, la cosiddetta versione Mattei e non quella che sta a Berlino e che, fin poco tempo addietro, è stata considerata l'originale dipinto di Caravaggio per i Giustiniani (figg. 67, 68).

Proviamo, prima di tutto, a capire che cosa si vede: la composizione è concentrata sui due protagonisti, Cristo a sinistra e, a destra, Tommaso; dietro Tommaso si trovano due altre persone che, assieme allo stesso Tommaso, formano un blocco compatto a cui si oppone Gesù. Allo stesso momento, però, anche Gesù e le due figure massicce dietro Tommaso sono tutti uniti per isolare l'apostolo dallo spazio circostante, così che danno tutta la scena proprio a quel Tommaso, che diventa, così, il protagonista di ciò che accade. Tommaso domina la scena; sembra essere venuto da destra con un impeto talmente aggressivo, che sembra andare all'assalto con tutto il suo corpo che da più forza ancora sostenendosi con il braccio sinistro nel fianco. Anche la sua faccia rozza e piena di grinze sembra corrispondere a questo spiacevolissima intrusione nel corpo mezzo denudato di Cristo. La testa poco civile di questo impudico san Tommaso attira, grazie alla sua posizione nell'asse centrale del quadro, assorbe tutta l'attenzione di chi viene forzato ad essere testimone di un atto pubblico di un gesto così intimo che diventa tanto indiscreto da avere quasi dell'osceno. Tommaso è pronto per entrare con il dito in quella ferita aperta e manca poco a mettere la mano intera lì dentro. Manca poco e metterà la mano nel buco: e Cristo? Sembra che ceda sotto l'impudica aggressione di quest'uomo incolto o,

peggio, selvatico e vestito male e da povero mendicante e con una faccia così turbata che viene accompagnato da due tipi di simile estrazione e che mostrano interesse per ciò che accade, ma non ne sono proprio commossi. Ma guardiamo con più attenzione ancora e dobbiamo scoprire che non è così, ciò che succede è completamente diverso: il vero maestro della situazione non è per niente Tommaso, ma Cristo; non cede, ma si dà, Cristo si offre e, per farlo, è venuto, viene dal lato opposto, da sinistra, e prende Tommaso dal polso e Tommaso non ha nemmeno la voglia e, meno ancora, la forza di finire ciò che aveva già iniziato. Può darsi che sia più grande di Cristo se si alzasse, può darsi che corporalmente Tommaso possa sembrare più carnoso, ma è, piuttosto, più grosso vestito com'è; Cristo è più nobile o, meglio, più maestoso di questo Tommaso e nella sua statuarica presenza diventa colui che si rivela come il vero agente della situazione. Cristo agisce, Cristo fa, Cristo fa agire Tommaso, Cristo muove quel rozzo uomo che ora si mostra non più al comando, non più da unico protagonista, ma solo che viene mosso da Cristo così che si lascia guidare la mano dove Cristo la vuole: Cristo non cede, ma si concede e apre la sua tunica per aprire la strada alla mano di Tommaso, che si ora si muove commosso. E Cristo guarda, si apre letteralmente, si svela e mentre si svela per far entrare Tommaso che sta già per *penetrare* compie anche ciò che Tommaso aveva detto che lo avrebbe convinto circa la verità delle parole e delle promesse di Cristo. Ma c'è di più: quella intimità della conversione totale e definitiva di Tommaso di cui abbiamo letto, e che ora vediamo raffigurata, come una scena per due, ci fa partecipi di questo mistero perché Cristo apre il petto anche a noi. È raffigurato non solo come se fosse da sinistra, ma anche dal fondo in giù e si rivolge anche a noi, anche a noi si svela il petto per invitarci a verificare la nostra fede e chi ricorda ora le parole di Cristo stesso citate da san Giovanni, vedrà subito come Caravaggio ha manipolato quella inscenatura di una realtà dipinta come se fosse una scena copiata dalla natura, per farci sentire come si sentisse Tommaso con la mano entrata per non lasciarla mai più lì dentro: *rispose Tommaso: "Mio Signore e mio Dio"*. Qui Tommaso diceva semplicemente: credo. Ora sapeva che il suo Maestro, il suo Signore era Uomo e Dio insieme e poteva sconfiggere anche la morte e prometterlo anche a quel Tommaso – *gemello!* – che era uno di due gemelli ancora mortali senza la fede. *E Gesù gli disse: "Perché mi hai veduto, tu hai creduto, beati quelli che non hanno visto e non hanno creduto"*.

Il viso di san Tommaso viene parzialmente colpito dalla luce ed anche la mano di Cristo ne viene toccata. Ma il viso di Cristo è – ancora! – quasi completamente avvolto dall'ombra. Anche la ferita è tenuta ancora un po'all'oscuro.

Non sono delle fantasie di un pittore che, per ragione artistica naturalista, si è messo in una camera oscura per studiare come la natura sta operando: sa come Dio la usa per rivelare o anche nascondere i suoi segreti; è un mezzo e non lo scopo che serve al nostro pittore ad esprimere verità che spesso ci sfuggono, come nel caso di questo Cristo che sta davanti a noi e davanti a questo Tommaso. Anche qui si tratta di un formula ricorrente nei Salmi. Abbiamo notato come le Sacre Scritture siano spesso composte da piccoli dialoghi o discorsi, in cui l'interazione delle figure principali può anche diventare una scena breve che assume una drammaticità spesso teatrale, a cui non manca una gestualità facile da immaginare e che rafforza, ancora di più, le parole. Anche i Salmi sono spesso di una rimarchevole corporalità, che dà agli attori una vera e sentita presenza: sono agenti in piena azione; non fanno dei discorsi astratti, ma vivi e veri in cui sono coinvolti anche emozionalmente. Come visto nel caso della descrizione della conversione di san Paolo, le domande e le risposte tra Cristo e Paolo hanno immediatezza grazie alla velocità con cui vengono scambiate. Anche la vocazione di san Matteo è un perfetto esempio

di questa velocità di rapporti che tra loro diventano quasi battute di una brevità che non ha tempo per acconsentire o tacere. Gesù comincia spesso dicendo *ecco*, e i *salmi* sono delle grida con cui si fa appello all'udito e cominciano con: *vedi*, come il Salmo 118 (117), 159: *Vedi come amo i tuoi precetti, Signore, seconda la tua grazia dammi vita*, e, più forte ancora, nel Salmo 101 (102), 2-3: *Signore, ascolta la mia preghiera, a te giunga il mio grido. Non nascondermi il tuo volto, nel giorno della mia angoscia piega verso di me l'orecchi*. Qui colui che chiede di poter vedere il volto del Signore, vuole anche essere visto in uno scambio di sguardi in cui chi vede e chi è visto si unisce in uno sguardo reciproco condiviso. Chi si nasconde, non viene visto e chi è cieco non vede: Tommaso non vede il viso di Cristo e anche a noi rimane sottratto alla nostra vista perché, come nel quadro di Caravaggio, avvolto dall'ombra. Quel viso la cui vista viene bramata con vera passione, non riusciamo a vedere e, vedendo, a riconoscere: entrato nella scena del quadro, entrato nello spazio in cui vediamo Tommaso toccare con il dito la ferita nel petto di Cristo, ci troviamo ancora miopi e, peggio, ciechi e oscurati nella presenza di Lui che rimane ancora nascosto per chi lo cerca con la mano. Ma la nostra cecità è di un'altra categoria: sappiamo chi è, ma vediamo chiaramente che c'è. E non c'è, perché non siamo neanche guardati. Cristo si svela, prende Tommaso dal polso e guarda in giù e vede che Tommaso non l'ha visto ancora; e noi sappiamo perché: non crede e chi non crede non vede e noi che vediamo che nasconde il viso nell'ombra, possiamo capire che quelle tenebre stanno dentro di noi, la nostra fede non basta ad aprirci gli occhi e, in fondo, siamo simili a quel Tommaso che già da non credente era fedele al nostro Signore.

Ed eccoci qua: Cristo si è anche voltato verso di noi e tiene aperta anche per noi la ferita così che anche noi possiamo entrare con lo spirito e far parte della scena nella quale, già credenti, non dobbiamo più salire per toccare *il corpo di Cristo* per convincerci della verità che lui stesso aveva detto. Ciò che abbiamo creduto diventa, così, un fatto confermato dalla dottrina e quel quadro con un Tommaso ancora incredulo un ricordo del nostro passato e una riconferma di una giustificata speranza: sappiamo ormai che anche la transustanziazione celebrata durante la messa è una verità che non si può discutere. Anche qui, davanti al quadro, il fedele vede confermata tutta la storia sacra e in particolare il vero senso o mistero della Passione e della morte di Cristo che ha offerto il suo petto, con dentro il cuore, per la salvezza dell'intera umanità che diventa così, dimostrativamente, un atto del più puro amore, quello divino. Vista così, diventa chiaro che Cristo si svela non solo a san Tommaso, ma anche a noi e si offre come la vera risposta alle grida d'angoscia recitate nei Salmi. Non posso resistere ad aggiungere un minuscolo dettaglio che sembra una mera prova della virtuosità tecnica di un pittore nato naturalista: ha messo una piccola macchia di colore "luce" sull'orecchio teso di Cristo di cui, lo ripeto, non vediamo – forse non ancora – il viso e non siamo ancora visti da Lui. Egli non risponde ancora alle nostre preghiere: *ascolta Signore*, aveva chiesto il salmista nel Salmo 102, 1. *Piega a me l'orecchio* e, solo qualche versetto dopo, chi grida e spera di essere ascoltato e anche visto, gemendo, offre il proprio petto come quel pellicano a cui anche Gesù veniva paragonato: *Sono simile a quel pellicano del deserto* che si aprì il petto per nutrire con il proprio sangue i suoi piccoli. Anche quel Salmo è inserito come parte di un percorso che, se letto da un cristiano converso, diventa un cammino che, nelle vestigia e all'ombra di Cristo, è compiuto in umiltà ed obbedienza ai comandi di Dio, verso una fine felice. Tutto, in questo dipinto, fa parte di una costruzione creata volutamente per farci partecipare al vero mistero di questa storia raffigurata come se fosse una scena reale; le persone sono di carne ed ossa; la loro presenza, anche se finta, garantisce che ciò che si vede è una cosa concreta. Mettendo lo sguardo sul quadro, si

diventa un partecipante e, da partecipante, testimone oculare della prova che Cristo sia risorto davvero in carne ed ossa che conferma che, a prova finita, anche noi siamo veri credenti come san Tommaso. Ciò che vediamo, non è più una questione dei nostri sensi corporali, ma dello spirito stesso che supera la nostra natura materiale plasmata dalla mano di Dio e riflette la nostra vera natura da uomini soffiati dall'alito del Dio vivente. Per avere la grazia di veder Dio in un faccia a faccia promesso anche da san Paolo, tocca a noi fare ciò; è necessario purificarsi in una vita di povertà totale, come Francesco e Tommaso che, vestito in stracci, alla fine fa ciò che Cristo comanda: mette la mano nella piaga per lavarla nel Suo sangue per contra-distinguersi anche da quel Pilato che lavava le mani nell'acqua ancora impura perché non benedetta.

Il vero senso dell'*Incredulità di san Tommaso* è comprensibile solo a chi conosce tutta la storia sacra: come immagine isolata e museale, perde la sua magia e viene ridotta ad un capolavoro a capo stroncato. Tagliata la mano di Dio da questo mondo che rappresenta, diventa un esercizio manuale la cui indiscussa virtuosità perde anche la sua voce; è muto e diventa un pasticcio di cartapesta sì cui non si sa che sapore svanito: decorazione senza funzione reale che si prova a vivificare con le storielle di un pittore che non crede in ciò che stava facendo; un quadro dal contenuto sofisticato e sofisticato anche per il modo in cui lo trasmetteva. Solo chi conosce tutta la storia di Tommaso, solo chi sa a che cosa questa storia rimandava, solo chi sa qualcosa sul contesto della sua forma, cioè del tema e dell'uso che se ne faceva allora, può sperare di capire anche qualcosa della ragione della sua esistenza come prodotto umano, sia mentale che materiale. Dalle fonti usate e, in particolare, dal modo in cui queste stesse fonti venivano lette e interpretate, esce un'idea precisa come si vedeva la figura di questo apostolo e le circostanze in cui veniva visto il suo operare: già prima di uscire fuori, aveva già fede in Cristo che segue con sincera lealtà: ha fede, ma non tanto da credere in tutto ciò che dice. Obbediente alle leggi divine, *i comandi di Dio*, crede in ciò che, a quei tempi, era considerato come normale, ma non in miracoli assurdi come quello che Cristo provava a fargli ingoiare quando parlava di una vita eterna e prometteva di tornare in terra dopo la morte. E disse chiaramente che non ci credeva: chi muore è morto, ed era così poco convinto che potesse accadere il contrario, anche nel caso del suo maestro, che lo sfidava a tornare dalla morte. Neanche davanti a Cristo risorto, credeva che qualcosa del genere fosse possibile ed era così convinto della sua ragionevolissima convinzione che stendeva la mano, stendeva il dito, ma, quando stava per fare ciò che aveva promesso nel caso del ritorno in vita del Maestro, Cristo stesso gli prese il polso e lo costrinse a fare quel gesto e quando, con il dito già arrivato alle labbra della ferita, sta per eseguire con la sua mano quel gesto, spingendo il braccio e la mano di quel Tommaso ancora in dubbio, interviene il nostro pittore: l'azione di Cristo a cui Tommaso obbedisce sembra sospesa, non è ancora compiuta, la mano sta ancora fuori da questo buco e Tommaso guarda dove va questa sua mano tirata a sé da Cristo stesso, e non ci resta che spingerla noi e completare la storia di cui noi sappiamo già la fine. Ed eccoci qua: d'improvviso siamo noi quel Tommaso e chi sa se non cominciamo a dubitare se noi non crediamo che sia veramente successo così, e dubitiamo, magari, un mezzo secondo se ci crediamo davvero che non sia un mero inganno del nostro pittore. Ma no, il viso di Cristo avvolto dall'ombra, si schiarisce anche se solo per poco, si sente già che Cristo sembra ascoltarci e ora che apriamo i nostri occhi è già passato: la mano di Tommaso ci sta dentro e, stupito, vede che è vero ciò che sembrava vero davvero a miracolo fatto e con stupore vede ciò in cui non credeva ed ora crede con tutto il cuore. Visto così il quadro dipinto a mano, da quello che ormai viene chiamata un maledetto ed ironico non credente testardo, ha fatto un miracolo di un quadro ammirato da molti suoi coevi committenti credenti, era un

grande successo per lui come pittore di quadri a soggetto religioso. Chi si stupisce di questo stupore, deve ricordare come Bonaventura usasse questa stessa parola che, ancora negli anni del Giubileo del 1600, fa parte del gergo devozionale.

Nelle *Brevi meditationi sopra le cinque piaghe di Nostro Signore*, uscite a Roma, l'autore Pinelli scrisse: *I Dottori, che di questa materia trattano, dicono, che sono sette gli Affetti alli quali la volontà si può muovere nella Meditatione delle piaghe, & passione di Cristo nostro Signore. E poi li specifica mettendoli in relazione alla tematica religiosa: il primo è, così l'autore comincia, un condolarsi con quello, che patisce qualche avversità, di tale modo, che con l'animo, & volontà, trasferisca quella avversità, ò dolore del paziente in se stesso, & in un certo modo si faccia partecipe di essa. Et questo affetto di compassione, non solo è grato al paziente, ma anco pare, che in parte allegerisca il dolore dell'altro; si come per il contrario ski aggravaria il fastidio che uno sente, se l'altro si ridesse di lui. Hor di meditando qualche misterio della passione, hà questa Compassione a Christo, oltre che gli è grata, non passa senza remunerazione.*⁵² E il Pinelli continua per arrivare al quinto affetto si dimanda *Stupore, ovvero Meraviglia quale, nel meditare, la passione del nostro Salvatore* – e qui Pinelli usa proprio la parola 'Salvatore' e non quella di prima, cioè 'Signore' – *è si grande, che fa stupore, anzi uscir l'huomo fa se stesso. Chi mai harebbe pensato che il Signore della gloria, & Creatore dell'Universo volesse patire crudelissimi tormenti per quei che l'hanno offeso? Da qui nasce lo stupore di tanta carità & la meraviglia di tanta pazienza del Signore: Et facendo poi la persona riflessione sopra se stessa, si meraviglia della sua poca pazienza, & del poco desiderio, che hà da patire per amore di chi hà tanta patito per lei.*

Il Pinelli chiude questo passo rivolgersi direttamente al lettore per trattare il sesto e settimo *Affetto*, che sono quello dell'*amore* e, per ultimo, l'*Imitatione* che deve portare all'integrazione dell'intelletto con quello precedente *de l'amore*. Anche il Pinelli segue, dunque, una lunga tradizione, che già nel caso di Dante poteva fruire dei modelli precedenti che avevano raggiunto, già nel secolo prima di san Francesco, il loro apice. Anche san Bonaventura seguiva questo modello di vecchia data. La tematica dell'*Incredulità di san Tommaso*, come veniva concepita da Caravaggio, tocca, dunque, lo stesso principio che sta alla base del *Francesco Hartford*: in retrospettiva si potrebbe addirittura dire che questo quadro possa essere considerato un vero assaggio di ciò che il pittore riesce a realizzare, in modo artisticamente superiore in questo quadro di solo cinque anni dopo con cui ha raggiunto una padronanza delle sue capacità di pittore che usa anche il cervello. Già la maestosità di Cristo nell'*Incredulità* non può essere che il risultato di una ininterrotta riflessione su una forma di arte che manipola coscientemente il suo pubblico colto; un pubblico, peraltro, di conoscitori in grado di intuire le intenzioni artistiche del pittore e che condividono anche la sua conoscenza profonda della tradizione pittorica. Armato di un repertorio di modelli e formule privati e di una serie di raffigurazioni famose di grandi artisti, tra cui non manca Michelangelo Buonarroti, sa non solo cosa sta cercando, ma anche dove trovare le risposte per risolvere i suoi problemi artistici che centrano sempre la questione che forma e anche la maniera e lo stile servono a raggiungere il massimo dell'efficacia nella trasmissione del vero senso del tema. Criterio per le sue scelte è sempre la funzionalità dell'immagine e ci mostra il livello straordinario che Caravaggio, in cinque anni, ha raggiunto come pittore dotto e virtuoso e così richiesto che la favola di un artista alquanto losco e fannullone che gira a notte inoltrata con i suoi compagni diventa sempre più difficile da accettare senza riserve.

⁵² Treffers in *Michelangelo Mersisi* 1995, pp. 283-284.

Quando rivediamo le sue grandi imprese realizzate in una decina d'anni, cioè tra il 1596 e il 1606, l'anno in cui fugge da Roma da acclamato pittore che trova subito clienti importanti a Napoli, l'ecletticismo di un Caravaggio ancora all'inizio della sua meteorica affermazione di grande pittore, è già risultato in una capacità di creare dei quadri religiosi che corrispondono alla meraviglia, al loro scopo di stimoli devozionali così efficaci che hanno trovato posto in delle posizioni eccelse di tutta Roma. Non senza critiche, ma i più veementi critici sono spesso esponenti del mestiere. Ma sempre partendo dall'*Incredulità* dobbiamo chiederci cosa ci porta quando lo studiamo anche sotto l'aspetto di un ecletticismo che non piacerà e che ritengo un concetto ora non più di moda, ma, in quei tempi, considerato un segno di una forma di artisticità da lodare. Ma nel vero senso di questa parola ormai fuori grazia, dobbiamo provare ad intendere che cosa viene nascosto sotto questa idea di un'arte eclettica che è diventata, durante gli ultimi due secoli, sempre più disprezzata come accademica, fredda e mancante di originalità; non era sempre così e, quando leggiamo le definizioni che ne dà lo Zingarelli, riusciamo forse a liberarci da tutta una serie di presunzioni e malintesi che ci hanno impedito di capire come, nel passato, le capacità artistiche potessero consistere in una combinazione felice di un'intuizione intellettualistica basata su una vasta conoscenza culturale e una virtuosità manuale del mestiere che, specialmente nel Cinquecento, venivano usate per creare delle opere che non erano di ribelle avanguardia, ma prodotti funzionali.

Se provassimo a leggere questa parola nello Zingarelli con una mente aperta, potremmo capire che l'arte eclettica può avere un ruolo importante in una società che cerca di realizzare una riforma conservativa in cui un ritorno alla tradizione viene visto come un rinnovamento positivo perché ripresa di un vigore originale andato perduto. Questo conservatorismo negativo è dunque una forma di progresso nel senso opposto, per recuperare il meglio del passato, per far progresso nel cammino verso un ideale finora mai realizzato ma ancora desiderato. Anche l'arte può perfettamente operare in questo concetto se – ed ora leggiamo dallo Zingarelli – è eclettica, quando nel suo *stile* o, meglio, nella sua maniera, *si compone di elementi tratti da diversi correnti* o, per citare la definizione sempre dello Zingarelli, della parole *ecletticismo*, *l'arte figurativa rappresenta una tendenza a diverse fonti culturali, operando una scelta degli elementi ritenuti migliori*.

Ma migliore in che senso, mi chiedo, e aggiungo: per la sua funzione primaria, che nel caso di Caravaggio non è la stessa arte, ma qualcosa di molto più importante, cioè la fede, la morale, il modo di vivere all'ombra della morte. La bellezza è bella e può essere vista anche come divina, ma la salvezza concerne l'uomo: è lui che combatte, è lui che sceglie la sua fine, è lui l'esempio del bene e del male e che cosa sia il male o il bene sta scritto ancora nelle Sacre Scritture custodite da quell'istanza che è l'istituto sovrano in terra con il potere delegato da Dio quando Cristo dava la chiave a Pietro e poi san Paolo costruì la casa terrestre come simbolo della casa di Dio nel cielo. E chi ne dubitava, doveva alzare gli occhi al cielo.

Quando si prende di nuovo uno dei Salmi, si sa che cosa è dovuto per uno che crede e cammina ancora nelle tenebre della terra, lo dice il salmista nel Salmo 121 (120), 1-2: *Alzo gli occhi verso i monti, da dove mi verrà aiuto?* Per subito rispondere alla propria domanda: *Il mio aiuto viene dal Signore, che ha fatto cielo e terra*. E poi arriva una frase che deve ancora occuparci: *Non lascerà vacillare il tuo piede*. Quel semplice e naturale guardare in alto assume, dunque, un valore etico e deve essere imitato da ogni fedele che segue la via di Cristo; guardare oltre la mera natura creata significa anche cercare con gli occhi il Creatore e anche qui un gesto fatto con il corpo diventa subito trasmutato in un gesto dello Spirito che cerca di essere visto e anche udito da lì. Chi separa

i quadri di Caravaggio da questo contesto, perde la loro anima e il loro senso: tutto qui è funzionale e, per farli funzionare, fa ricorso a delle formule che sono ancora memorizzate nella mente dei suoi osservatori romani. Basta destarli ed ecco, ci sono di nuovo, saltano fuori, mascherati dalla verità quotidiana come i monti che con la loro altezza puntano al cielo che spinge lo sguardo ancora più alto per cercare Colui che li ha creati insieme a chi lo cerca.

Anche qui c'è, dunque, quel concetto di base che segue la forma di un cerchio che riprende il posto da dove è iniziato. Nel passato nasce anche quel futuro che si ricorda di aver dimenticato e a cui si aspira come la preghiera e orazione e in cui il dolore si glorifica se fatto con il cuore purificato – ossia mondato in un “bagno” di *amore*.

Ed ecco, ci siamo di nuovo: *Secondo il tuo amore mi fa vivere e osserverò le parole della tua bocca* [Salmo 119 (118), 88]. E, per tornare all'osservatore immaginato davanti all'*Incredulità di Tommaso: Venga al tuo volto la mia supplica* (v. 170); *Vedi* (v. 159); *Aspetto da te la salvezza, Signore* (v. 166); *Mi venga in aiuto la tua mano* (v. 171) e, perché no, *Il Signore è il tuo custode* [Salmo 121 (120), 5] che viene seguito da quel verso che diventa di una enigmatica precisione tra quel Cristo, visto con la faccia avvolta ancora nell'ombra e l'ombra in cui il fedele, poco credente, sta camminando ancora nelle tenebre sulla terra. *Chi è pari al Signore*, così la domanda retorica in un altro Salmo, il 113 (112), *che siede nell'alto e si china a guardare nei cieli e sulla terra? È lui, il Signore che solleva l'indigente dalla povertà, dall'immondizia rialza il povero per farlo sedere tra i principi, tra i principi del suo popolo*.

Quando traduciamo ciò che vediamo raffigurato in parole e concetti dei Salmi, possiamo capire l'effettività della lingua pittorica usata da Caravaggio. Le tre figure pesanti, se non troppo ingombranti, per lo spazio ridotto in cui si buttano su Cristo che sta per arrivare dal lato opposto, vengono come fermate dalla presenza superiore di un Cristo vestito come appartenente ad una dinastia quasi reale; è un retore o senatore da rispettare che, nonostante la sua posizione elevata, si sveste per offrire il nudo petto a quel Tommaso vestito di un mantello da povero mendicante. La loro povertà materiale viene confrontata con l'apparizione nobile di un Cristo maestoso che serve Tommaso e che in servizio si mostra il vero Signore della situazione. Ciò che succede si potrebbe anche interpretare come il confronto di due mondi opposti: quello di Cristo e quello delle tre figure a destra che hanno come capostipite proprio Tommaso. Anche le teste di san Tommaso e le altre due figure che gli stanno alle spalle hanno qualcosa che fa ricordare una formula alquanto arcaica, come in certi raggruppamenti di Duccio e anche di Giotto; ma la figura di Cristo diventa, nella sua quasi classicità, così dominante che è il vero maestro della situazione a cui tutti gli altri sono soggetti. Cristo domina tutto e, come maestro della situazione, diventa il punto fermo di un'azione non ancora finita, ma, allo stesso momento, sospesa se non fosse ripresa da Lui stesso che, in questo modo, diventa il vero motore che mette in moto tutto ciò che si muove nella mente di quel Tommaso stupito. L'azione fisica, cioè quella del corpo, diventa trasmutata in un'esperienza spirituale che è fuori portata dalla carne e anche fuori portata dal quadro stesso. Può essere sperimentata soltanto nella testa di chi guarda e, guardando, potrebbe mettersi nella testa dello stesso Tommaso e, forse, nel cuore di un osservatore che conosce il tema raffigurato e sa che cosa vede dipinto. Uno, dunque, che è cosciente di ciò che ci manca per entrare nella vicenda perché messo anch'esso in moto *commosso*. Non è facile capire e più difficile ancora è descrivere come potesse essere concepito anche da un osservatore di quei tempi e, dunque, anche concepito dal pittore stesso. Dobbiamo chiederci come il quadro fu costruito e come gli elementi s'incatenano per formare un'immagine di

un'economia così efficace e funzionale che concentra in sé l'essenza di una dottrina complessa la cui semplicità sorprendente evoca lo stesso stupore che l'evento raffigurato avrebbe avuto, conforme alle fonti, sull'apostolo stesso. Per poterlo esprimere in pittura, anche il nostro pittore doveva immaginarsi sulla base delle fonti che aveva a disposizione, come Tommaso aveva reagito.

E così torniamo di nuovo a questo *stupore*.

Nell'*Incredulità*, Tommaso non ha ancora messo nella ferita del costato la sua mano intera, ma la tocca soltanto con il dito. Poi c'è quella figura di un Cristo Risorto di quasi classiche proporzioni ma sempre dipinto *al naturale*. Grazie al naturalismo, lo sguardo diventa un atto di fede. In questo Cristo Risorto, vediamo Cristo come in vita e, dunque, tornato. Possiamo imitare Tommaso e concepire nell'uomo, Gesù, e credere ciò che sta scritto nel Vangelo di Giovanni: *perché crediate che Gesù è il Cristo, il Figlio di Dio, e perché, credendo, abbiate la vita nel suo nome* (Giovanni 29, 30-31).

Confesso che mi sono spesso chiesto perché Caravaggio non avesse usato, quando doveva raffigurare Cristo, sempre lo stesso tipo o, magari, modello per farlo facilmente riconoscibile.

Nell'*Incredulità* non potrebbe venire in mente nessuna forma di dubbio sulla sua identità; di più corrisponde ad una stessa e quasi costante tipologia che s'incontra nella *Vocazione di Matteo*, la prima versione della *Conversione di Paolo* e altri quadri ancora come la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* o *Cristo nell'orto degli ulivi* di cui abbiamo soltanto la copia e la *Resurrezione di Lazzaro* del 1609. Ma nella *Chiamata dei santi Pietro e Andrea*, ad Hampton Court, e anche nella *Cena in Emmaus*, ora a Londra, Cristo è raffigurato in modo così diverso che non sembra rappresentare la stessa persona e, peggio ancora, quando Caravaggio dipinse un'altra versione molto diversa di questa *Cena*, a Londra, cambiava radicalmente l'effigie di Cristo (figg. 130, 131). E Cristo del quadro al Hampton Court è così dissimile dagli altri che ho dubitato a lungo se fosse un dipinto suo e devo dire che ora sono meno convinto di prima che sia autentico e che, invece, si tratti di una copia di qualche pittore che riesce ad imitare bene certe peculiarità di Caravaggio, senza però raggiungere lo stesso livello.

Scaletti, che è sempre molto cauto, esplose in un ditirambo di entusiasmo dionisiaco quando scrive, nel suo *Catalogo ragionato* – spesso così equilibrato e prudente –, buttandosi su una domanda retorica che non sopporta un minimo di dissenso o soffio di dubbio: *Del resto, si chiede, a chi altri accreditare una invenzione di stratosferica originalità come una "chiamata" sussurrata, non espressa a parole bensì quasi mimata con un gioco di mani, se non al maestro stesso?*

Può darsi, ma a quelle tre figure manca una coerenza o magari l'opposto così che quel giovane Cristo si stacchi da quei due apostoli fratelli per creare una vera interazione tra Lui e le altre due verso la stessa fine su cui sta camminando. Non c'è quel senso di un dialogo a tre, tra i due apostoli e quel Cristo che non si lascia facilmente riconoscere neanche da noi. L'invenzione non sta al livello della debole esecuzione, a cui manca la drammaticità dell'*Incredulità*, e neanche a quella che lo precedeva quanto il loro dialogo muto e ancora come svolto a distanza, nella *Vocazione* in cui il loro rapporto si evolve ancora a distanza e non in un contatto quasi fisico che, però, si effettua in un contatto spirituale non raffigurato ma suggerito grazie ai gesti. Quel dialogo a distanza tra Matteo e Cristo diventerà dopo un incontro quasi fisico che accorcia quella distanza tra le figure di cui uno, cioè Cristo viene toccato da un Tommaso che tocca lui senza stendere quella mano che viene toccato da chi si lascia toccare perdendone il controllo così che non è più suo, ma lo strumento di cui ora Cristo si serve per farsi sentire di carne viva e, dunque, risorto. Anche nella *Vocazione di san Matteo*, Gesù tace perché ha già detto che cosa

le fonti gli fanno dire: *Seguimi*, e Cristo-Parola incarnato non dice una parola di più, e Matteo *si alzò e lo seguì*.

Questa stratosferica originalità del quadro di Hampton Court bisca dunque quella della *Vocazione* che prende la sua origine dalle Scritture Sacre. Infatti, se non fosse raffigurato in modo così fiacco e senza vita, non dubito che quel quadro di Hampton Court sarebbe stato un impressionante esempio di un'azione dipinta in cui il messaggio spirituale espresso con un naturalismo quasi eccessivo per ciò che vuole trasmettere a un pubblico che sa di che cosa si tratta, l'avrebbe quasi sentito sulla propria pelle. Ma qui è fallito; a quello "strano silenzio" mancano le parole.

Subito dopo, Gesù avrebbe parlato con lo stesso effetto e il Vangelo descrive, *expressis verbis*, che cosa succedeva e anche che effetto produceva su chi le sentiva: *Mentre camminava lungo il mare di Galilea vide due fratelli, Simone, chiamato Pietro, e Andrea suo fratello, che gettavano le reti in mare; erano pescatori. E disse loro: "Seguitemi, vi farò pescatori di uomini". Ed essi subito, lasciate le reti, lo seguirono. Andando oltre, vide altri due fratelli, Giovanni de Zebedeo e Giovanni suo fratello, che nella barca insieme con Zebedeo, loro padre, rigettavano le reti, e li chiamò. Ed essi subito, lasciata la barca e il padre, lo seguirono* (Matteo 4, 18-22).

L'originalità stratosferica sta nella descrizione del Vangelo che, come nel caso della vocazione di Matteo, mette tutto l'accento sulla risposta immediata di coloro che vengono chiamati: Matteo si alzava senza perdere tempo e qui tutti quei pescatori seguono subito Cristo. Lasciano subito le reti. Lasciano subito la barca con dentro ancora il padre. Tutti danno subito ascolto alle poche parole di Cristo che non spiega perché, ma dichiara ciò che vuole: cambiano il loro mestiere, facendo la stessa cosa su un altro livello. Già quella frase sarebbe una spiegazione e Cristo non gli spiega niente, comanda e non lascia spazio per nessuna riflessione, nessun dubbio come nel caso di Matteo e nessuna tregua per fargli delle domande: crea un bel dilemma per un pittore come nel caso della cappella Contarelli e anche san Tommaso, dove Cristo appare per non dire nient'altro che le stesse parole che aveva usato Tommaso. È quasi come un taciuto "tu lo volevi, eccomi qui, fai ciò che devi".

Isolare Matteo dal gruppo di ciechi tra cui è seduto ancora ha come effetto che si vede subito che si tratta di un confronto tra Cristo e Matteo che si risolve non in delle parole, ma in una reazione immediata: Matteo si alza ed è già fuori dal quadro e, nel laterale opposto, si vede che ha già fatto ciò che la chiamata voleva da lui e compiuto ciò a cui fu chiamato. Così anche nella mente di un informato osservatore di questi due quadri a destra sono in grado di dare senso uno all'altro senza che ci sia bisogno di spiegare cos'è. Ma qui, nel quadro di Hampton Court, c'è molto più confusione. Nel centro Andrea copia il gesto di san Matteo, che qui diventa un elemento di un discorso a gesti; poi la figura di Cristo non ha abbastanza spazio per muoversi come quel Cristo davanti a san Tommaso. La sua mano sinistra ripete il gesto con cui Cristo indica a Matteo la strada che deve prendere immediatamente e perde, così, il suo carattere di comando a cui non si può sottrarre. Qui si tratta non di un comando, ma di un invito a cui si potrebbe sottrarre: questo Cristo sta ragionando, spiega, sembra che provi a convincere Andrea a fare ciò che gli chiede gentilmente: ma quell'espressione del viso non è di uno che esige, ma lascia anche spazio e tempo per una riflessione sui pro e sui contro di seguirlo e se sia desiderato con lui o no: ha ancora una scelta. E quel pesce portato da san Pietro, non aggiunge niente, è solo un attributo superfluo per farci sapere ciò che sappiamo già; non dà alcuna informazione a chi conosce la storia raffigurata, non stimola una riflessione sull'esemplarità del ruolo da pescatori di uomini in un quadro che dovrebbe mettere come in vista quel intervento spirituale



130. Anonimo pittore caravaggesco, *Chiamata dei santi Pietro e Andrea*. Londra, Hampton Court, Royal Collection.



131. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena in Emmaus*, particolare. Londra, National Gallery.

132. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena in Emmaus*, particolare. Milano, Pinacoteca di Brera.

da parte di Cristo e poi anche il fatto miracoloso che con un solo gesto sta pescando qualcosa di diverso dal pesce.

Se fosse una copia da un originale di Caravaggio, non sarebbe ben riuscita; quel copista non ha capito come Caravaggio stesso costruisce i suoi quadri sulla base di una vera e profonda conoscenza del tema, manca ogni forma di vera tensione, non invita neanche a meditare sul senso profondo di questo misterioso incontro le cui conseguenze sono epocali. Le figure dei due apostoli sono voluminose grazie alle loro elaborate vestiti con le loro ampie pieghe, ma mancano di una carnosa corporalità così significativa per quelle di Caravaggio. Il loro naturalismo è, piuttosto, una formula appropriata che è basata sull'osservazione accurata della manifestazione della realtà. L'autore di quel quadro non riesce a suggerire una presenza sensuale che mette chi lo vede ad un'attività mentale grazie alla loro presenza palpabile. E peggio ancora, non era capace di creare la suggestione di una dinamicità che traduce in movimento ciò che succede in quel *subito* di cui le fonti parlano: non c'è quella meravigliosa interazione tra le figure che, nel caso della *Vocazione di san Matteo* e – in modo ancora più rigoroso – nell'*Incredulità di san Tommaso*, crea un'atmosfera tesa di un dialogo in cui gli attori sembrano coinvolti anche spiritualmente. In questo quadro manca lo spazio in cui si muovono come liberi attori che s'immergono completamente nel loro ruolo. Qui si urtano come compressi in un luogo troppo stretto e, proprio nel centro del campo pittorico, regna una confusione tale che non saranno mai in grado di muoversi in qualsiasi direzione: quel Cristo li blocca e se volessero seguirlo, dovrebbero usare i gomiti per avanzare nella direzione che quel Cristo ragazzo effeminato gli sta istruendo. La parte forse la più infelice è quel gesto a doppia mano con le dita da pianista dotato ma troppo *soft* per suonare da vero maestro capace di interpretazioni profondamente sentite. Con quel sorriso dolciastro non potrebbe mai comandare. Si vede che una lettura spietata, quel timido maestro giovane istruttore, non ci porta nessuna idea che prova ad impiantare nella nostra testa e ancora di meno nel nostro cuore: e si comincia a chiedere se lui stesso lo sa.

La composizione è, piuttosto, una combinazione di elementi abilmente rubati ai quadri di Caravaggio, ma, una volta visto così, si nota una mancanza di forza che esclude sia stato realizzato dal nostro pittore; e se fosse una copia di una invenzione originale dal nostro maestro, avrebbe abbassato tanto la qualità che sarebbe stato un pasticcio debole dei propri lavori. Non solo, avrebbe fatto una debole replica piena di elementi ripresi dai suoi fatti in un arco di almeno sei-sette anni, perché la figura di Cristo sembra il fratello del suo *Davide* della Galleria Borghese. Ma solo fisicamente, perché il *Davide* ha un viso la cui espressione si potrebbe leggere con le Sacre Scritture alla mano; quel Cristo Gesù compiacente e contento di sé è, piuttosto, un ragazzo un po' troppo cresciuto per le supposte inclinazioni di un pederasta convinto di nome Merisi. Mi sono fermato su questo quadro perché può servire a constatare di nuovo come Caravaggio sia in grado di produrre l'immagine di un tema biblico combinando con dei risultati impressionanti, in cui una attività cerebrale porta e delle formulazioni pittoriche che concentrano in poche figure l'essenza di ciò che già il tema in sé contiene. Quel quadro non ha questa forza, ma mi sembra una imitazione, cioè un quadro fatto nella maniera del nostro pittore. Si potrebbe speculare su chi l'abbia fatto, sul perché e sul committente dell'opera; anche qui la provenienza non è una garanzia, ma potrebbe essere anche una prova del contrario: chi sa che interesse ne aveva Orazio Gentileschi quando lo commerciava in Inghilterra, ma non voglio accusarlo di frode per mancanza di prove. Ho detto ciò che sospetto e basta.

Torniamo di nuovo al Cristo, un Cristo vero e forte e di antecedenti pittorici più convincenti di quello inglese per liberarmi da un imbarazzo già sentito quando ci stavo davanti quando fu esposto a Roma nel 2006/2007 in una sala che mi ricordo un po' deprimente, presso la stazione Termini e non in una di queste sedi splendide di cui la città è così ricca.⁵³

Ancora più problematico è il *San Francesco in estasi con la croce* nella collezione privata di Barbara Piasecka Johnson a Lawrenceville, nel New Jersey.⁵⁴ La figura del santo ha una monumentalità fisica che consiste principalmente nel suo saio; ma anche qui le pieghe maestose sono un pezzo di pittura davvero virtuosa, ma nascondono appena l'assenza del corpo sottostante. Non trovo quel suo sguardo al cielo una mancanza di originalità; non ci voleva originalità quando si creava una figura che esprimeva un concetto preciso; anzi, non si doveva neanche cercarla, usando una formula per trasmettere un concetto ugualmente tradizionale che doveva essere riconosciuto per far funzionare l'immagine nel modo giusto. Il quadro in questione è indubbiamente ben fatto ed è coerente con la tipologia scelta per fare di questo frate una presenza affascinante. Ma qui, il quadro è tutto stoffa, è tutta materia che si vede: è un massa di saio a cui manca non solo il corpo, ma a cui veniva aggiunta una testa, bella, ben fatta, ma non integrata con la figura intera: ma non c'è nemmeno creata una voluta discrepanza tra saio e corpo per evidenziare una differenza tra corpo e veste. Come nei casi di quel ragazzo centrale del *Concerto*, con cui è stato drappato estesamente il cui forte contrasto chiede una spiegazione, o come nel caso dell'ultimo *Giovannino disteso* dove il contrasto tra il rosso acceso della tunica lunga quanto il quadro stesso accentua fortemente la nudità del suo corpo così che si vede solo in un secondo momento che quel giovanissimo santo tiene nella sua mano sinistra il lembo di una sottoveste nascosta che viene riconosciuta come un cilicio che si porta per penitenza. Il fatto che Caravaggio, come abbiamo visto, giochi con la vista in senso metaforica è uno dei fattori più sconcertanti nelle due versioni della *Cena*, cioè quella prima a Londra, dipinta per i Mattei, e la seconda ora a Milano (figg. 131, 132). Chi riconosce Cristo lo fa perché lo conosce, ma non aspettandolo qui e vedendolo come quasi a portata di mano, è già sparito prima che se ne dia conto.

L'ombra, sapete, è una metafora molto reale, la cui densità dipende da chi si sente avvolto. Mentre Tommaso non riconosce ancora Cristo perché non ha ancora messo la mano intera nella ferita, noi possiamo già sapere come la cosa finì: Tommaso sta già toccando la ferita, ma è ancora ignaro di chi ha davanti a sé. Spesso l'incontro improvviso con Gesù, porta alla domanda: "*Chi sei?*".

Ora siamo alla stessa riva del lago dove stavano quei pescatori chiamati e la situazione si ripete più di una volta. Giovanni racconta come Cristo avrebbe rivelato ciò che gli editori della penultima edizione della mia Bibbia di Gerusalemme hanno intitolato: *Gesù si dichiara il Figlio di Dio* e nella edizione di dopo, *la vera identità di Gesù*.

Passeggiando *nel tempio, sotto il portico di Salomone, i Giudei gli dicevano: "Se tu sei il Cristo, dillo a noi apertamente"*.

E Gesù rispose loro: "*Ve l'ho detto, e non credete; le opere che io compio nel nome del Padre mio, queste danno testimonianza, ma voi non credete perché non siete le mie pecore. Le mie pecore ascoltano la mia voce ed io le conosco ed esse mi seguono. Io do loro la vita eterna e non andranno mai perdute in eterno e nessuno può rapirle dalla mia mano*" (Giovanni 10, 40).

⁵³ Come lavorava 2007.

⁵⁴ SCALETTI 2017, cat. D 11.

Chi non ascolta la parola di Cristo, dunque, non può mai riconoscere Cristo e rimane cieco e sordo; ora, subito dopo l'episodio di san Tommaso, cioè *dopo quei fatti*, come scrive Giovanni, Gesù –risorto – *si manifestò di nuovo ai discepoli sul mare di Tiberiade. E si manifestò così: si trovavano insieme Simone Pietro, Tommaso detto Didimo, Natanaele di Cana di Galilea, i figli di Zebedeo e altri due discepoli. Disse loro Simon Pietro: "Io vado a pescare". Gli dissero: "Veniamo noi con te". Allora uscirono e salirono sulla barca; ma quella notte non presero nulla. Quando già era l'alba, Gesù stette sulla riva, ma i discepoli non si erano accorti che era Gesù. Gesù disse loro: "Figlioli, non avete nulla da mangiare?". Gli risposero: "No". Allora egli disse loro: "Gettate la rete dalla parte destra della barca e troverete". La gettarono e non riuscivano a tirarla su per la grande quantità di pesci. Allora quel discepolo che Gesù amava disse a Pietro: "È il Signore!". Simon Pietro, appena udì che era il Signore, si strinse la veste attorno i fianchi, perché era svestito, e si gettò in mare. Gli altri discepoli invece vennero con la barca, trascinando la rete piena di pesci: non erano infatti lontani da terra se non un centinaio di metri (Giovanni 21, 1).*

Ascoltare e vedere viene, dunque, determinato dalla fede, ma, in questo episodio, c'è molto di più: c'entra anche l'amore, l'amore per Cristo e l'amore di Cristo facilitò il fedele credente a vedere Cristo anche se già risorto e Giovanni continua: *quel discepolo che Gesù amava* riconosce subito Gesù mentre gli altri non hanno ancora capito chi fosse e neanche quando stavano già a mangiare del pesce pescato in abbondanza, hanno ancora qualche riserva perché si sentono in colpa per non averlo riconosciuto subito. Essi non osano nemmeno chiedergli apertamente: *"Chi sei?"*, perché, così Giovanni, *sapevano bene che era il Signore*. La lezione è chiara: credevano già, ma la loro fede non era ancora abbastanza forte per riconoscere subito, in questo uomo mortale, Cristo morto e risorto.

Nel quadro dell'*Incredulità* diventa evidente che a Tommaso non manca l'occasione e vedrà sentendo la sua presenza, toccandolo ed immettendo la sua mano in questa ferita aperta di quel Cristo che gli sta davanti nella gloria del suo corpo maestoso; ma chi dubitava che questa storia fosse vera, doveva guardare anch'esso quel Cristo di una statuaria realtà nella sua carnosa e monumentale presenza che si mostra anche a noi e che si potrebbe quasi toccare con lo sguardo per riportarlo in vita. Quel quadro ci lascia sentire ciò che vediamo: quel Cristo si dà anche a noi e basta cercare con lo suo sguardo per essere visto da lui, apriamo il nostro petto e il nostro cuore per lui in uno scambio di reciproco amore. Ho fatto un salto: un salto in su così che Cristo poteva essere ricevuto in terra e ripetere le parole sospirate da quel Tommaso che fu toccato: *Mio Signore, e mio Dio*.

Ora quel Dio-uomo esiste davvero per quell'apostolo poco credente, ma ora convinto che c'è, ora che per lui ha ripreso forma e corpo come il nostro pittore l'ha l'immaginato.

Ed ora anch'io mi chiedo: *come mai?*

Non si sa più se Cristo sia sceso dal cielo o reincarnato in terra e neanche se lo si riconosce come già visto prima e che, ora che si sta davanti a lui, non ha qualche strana similarità con qualcuno già visto prima, ma ora sparito dalla memoria. Questa immaginata familiarità non può essere il risultato di un casuale riscontro, non è perché questa figura sembra davvero una concreta persona in carne ed ossa; non è soltanto quel con vincente naturalismo che dà una più di casuale presenza; sentita. Così il fedele può sperimentare che cos'è il credo vissuto con tutti i sensi. Aperti gli occhi di fronte a questa figura così imponente, è facile credere che sia Lui, Gesù, e non un placebo artistico a causa di questa carnosità irrealistica del suo corpo mezzo svelato e di una bellezza concreta e tutta umana in uno scontro frontale: qui uno che è, sa anche fare e fa con un gesto che non lascia dubbi su che sta facendo in piena azione; quasi stregato,

o *stupito*, si sente come coinvolto in questo atto quasi *osé* con cui viene eseguita una iniziazione in un altro mondo di quello in cui la scena si è allocata ancora. E ci crede davvero: tutta la scena spira di spirito che fa del mondo concreto un teatro in cui la stessa natura si trasforma in una materia diversa, ancora di più della *Cena* a Londra, si comincia a capire il vero senso di queste cose mortali da cui emana una lezione che solo chi guarda in fede sa concepire per quella che è, in verità, come se fosse la voce di Dio che parla a chi, vedendo, può ascoltare e, ascoltando, sente di cosa si tratta e ha imparato ad usare quei *sensi del cuore* con cui si potrebbe penetrare il mistero della loro esistenza effimera e frugale.

Quella canestra piena di frutta matura e marcia insieme è una presenza che si potrebbe fruire con il palato e con la mente, ma che mangia tutto senza chiedersi niente, scoprirà che è un dono di Dio che può essere anche fatale; minaccia di cadere in terra sui nostri piedi se non riusciremo ad indovinare i vermi nascosti come in una mela proibita e consumata, ghiotto e in flagranza, con dei risultati di cui il cristiano gode ancora l'amarrezza malsana. Nel quadro di Londra e la versione più tarda di Milano, il pittore si è servito dello stesso stratagemma per metterci in imbarazzo, ma, per fortuna, è venuto Cristo risorto che, con quei suoi gesti, desta i suoi seguaci dal loro torpore mentale così che, grazie alla sua miracolosa intercessione in terra, salva loro che si svegliano stupiti dall'ignoranza da fedeli non ancora credenti nella resurrezione del loro Signore.

Nella *Cena* a Londra (fig. 131), Cristo è raffigurato come irriconoscibile e nessuno l'avrebbe potuto identificare come Colui che, poco dopo, mostra di essere: il Signore risorto. Molti si sono chiesti come mai questo ragazzotto paffuto, di un'età da precisare, sia stato scelto dal nostro pittore per rappresentare Cristo risorto e, infatti, anche quei due discepoli avrebbero potuto chiedergli: "*Chi sei?*", come alcuni di loro avevano fatto già prima. Poi tutti e tre andavano a mangiare insieme, e non tanto male vedendo la tavola ricca di roba fra cui anche un cestino ben fornito di frutta. Ma noi siamo avvertiti che questa ricchezza contiene anche un avvertimento; è messo lì, nell'angolo della mensa, e chissà se o quando cadrà giù sui nostri piedi. Poi la frutta è da qualche parte già marcia e attaccata dai vermi che non si vede ancora, ma stanno già al lavoro. Non so se l'oste lo sa o finge di non averlo visto perché non voleva notarlo e costretto a ritirarlo ora che è già esposta e presa e da pagare dai suoi clienti.

La storia è nota: due dei discepoli di Gesù incontrano sulla strada uno straniero con cui discutono della morte di Cristo; dicono che il corpo sembra sparito dalla tomba dove fu sepolto. Alcune donne l'avrebbero visto ancora o, addirittura, di nuovo in vita. E avevano anche visto degli angeli che avrebbero *affermato che egli è vivo*. Seduti insieme a tavola per mangiare, l'ignoto straniero, così si legge nel Vangelo di Luca, *prese il pane, lo spezzò e lo diede loro. Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma egli sparì dalla loro vista*. Ma rimane difficile vedere in quell'ospite con le guance un po' troppo gonfie Cristo risorto. Ed ecco, anche noi vediamo quel gesto che, con ostentazione, benedice il cibo e invita anche a mangiare. Come nel caso dell'*Incredulità di Tommaso*, siamo presenti, il pranzo è pronto anche per noi, siamo invitati a far parte di questo gruppo seduto di cui ora si nota che quello nel mezzo è la più importante di tutti e ha perso in mano la situazione e appare come se fosse lui ad invitare gli altri a partecipare al pranzo servito: è lui che dà l'ordine e gli altri dipendono dalla sua parola neanche parlata. Sta zitto, e poi? Noi lo sappiamo, abbiamo letto cosa accade subito dopo.

Qualche dubbio ci rimane ancora: è Lui?

Non l'avremmo riconosciuto se non fosse stato per quei gesti di *stupore* dei due che, ora che sta per sparire, sanno che era seduto con loro e che ha fatto sapere a loro con questi gesti:

e sanno e credono che è tutto vero, era lui, risorto, con loro e, da ora in poi, saranno a loro volta sempre con lui da testimoni convinti credenti che predicheranno la sua parola.

Nella seconda versione, la situazione è radicalmente cambiata: è molto meno spettacolare, ma allo stesso momento anche molto più misteriosa. Ora che Cristo alza la mano, i due discepoli reagiscono incuriositi di ciò che questo straniero sta per fare: non l'hanno ancora riconosciuto, noi sì, noi lo sappiamo che cosa succederà. Sappiamo che loro sapranno quando Gesù è già sparito, possiamo immaginare il loro stupore di vedere confermata questa strana notizia che non potevano tenere per vera, cioè che Cristo fosse risorto e, dunque, in vita. Quella rivelazione diventa, così, una conferma per chi crede già; colui che sta davanti al quadro ci crede già, mentre, davanti alla prima versione, era ancora allo stadio preliminare di essere un convinto credente converso che cercava così la conferma che ora aveva già visto. Così, in questi due casi, il vero protagonista non è più nel quadro, ma colui che ci sta davanti e viene invitato a mettersi a tavola per farsi vedere da Cristo. Un Cristo che, nell'*Incredulità*, si rivolge a noi così che noi dobbiamo farci vivi davanti a lui per essere visti – offrire il nostro petto al suo sguardo ancora velato dall'ombra. Lì Cristo si svela, ma qui, in ambedue queste versioni, la situazione si è rovesciata: si deve vedere chi è, per poi riconoscerlo come il Salvatore che ci benedice, per parafrasare questo saluto che si sente ancora dato da qualcuno che s'incontra per strada e dice che *Dio ti benedica*.

In quei tre casi, si tratta, dunque, di un gioco artistico di grande importanza: come attivare la fede così che si possa imparare a vedere in ciò che si vede il perché del creato come azione divina. Ciò che sta facendo l'incredulo Tommaso è allungare la mano a Dio; stende il dito a Cristo e lo raggiunge perché si manifesta in un Cristo che gli sta ancora lontano ma presente non solo incarnato nel caso di questo quadro dell'*Incredulità* con una maestà sovrana che chi lo vede così non può più dubitare della sua presenza anche se fosse attraversato da quella morte atroce. Sia chiaro che qui, come negli altri casi di cui abbiamo parlato, Caravaggio doveva scegliere come presentare quel Cristo e ha fatto una scelta logica ma anche molto particolare: per esprimere la grazia senza pari che Tommaso fu dato da Cristo stesso, e anche quello stupore di cui abbiamo parlato, Caravaggio doveva presentare due figure che appartenevano a due sfere opposte. Ma, allo stesso momento, questi due mondi dovevano essere collegati per dimostrare come l'uno toccava l'altro così che, nella loro fondamentale incommensurabile diversità, si potessero penetrare senza che soffrivano nella loro credibilità.

Più distante la presenza di Cristo da quella di Tommaso, più grande l'effetto della grazia importa da Cristo a questo apostolo che non credeva ancora in lui. Ma quel Cristo doveva anche essere presentato come un uomo di carne, che era divino o magari divino ma sempre umano – dato che aveva due nature unificate perché era proprio questo che Tommaso metteva in dubbio, non credendo nella possibilità che Gesù potesse essere risorto dalla morte e in vita dopo essere stato sepolto. Per far riconoscere Cristo per chi era, doveva essere anche riconoscibile per chi guardava il quadro.

Lavorando nella cappella Contarelli, aveva trovato una formula per la figura di Cristo che era molto umana e che corrispondeva perfettamente all'idea che si poteva avere di lui. Ma lì la situazione era molto meno complessa, l'apparire di Gesù non poteva essere messo in questione, mentre ora tutto era diverso: qui, allo stesso momento, mentre Tommaso *si stupisce* sta toccando Gesù che appare bene in carne come se non fosse già morto ma sempre in vita. E si concede com'è, cioè lui che conosceva come uomo ma non come Dio. Ma come si potrebbe raffigurarlo così che quel suo apparire miracolosamente normale si potrebbe vedere dipinto.

Qui Caravaggio doveva fare un primo passo verso il vero problema della sua arte: usare la natura per suggerire qualcosa che superava la stessa natura perché di carattere spirituale. Qui Caravaggio fa una scelta non solo artisticamente fondata, ma anche cruciale per la sua arte come stimolo di devozione. Riprende delle formule note e le usa come punti di partenza per creare qualcosa che presenta una realtà religiosa in forme naturali con cui riporta in vita dei vecchi modelli tradizionali il cui senso religioso viene ancora ricordato e riconosciuto. Per eliminare ogni dubbio su chi sia Cristo, sceglie una maniera, o stile, che l'aiuti a trasferire anche lo spirito dell'esempio rubato per servire al proprio interesse di creare un forte impatto del tema da raffigurare; e, rubando, torva una maniera perfettamente adatta a ciò che prova a realizzare, rubando, riesce a creare un metodo che gli permette di esprimere il contenuto di una tematica rigorosamente ortodossa con una forte tendenza morale che funziona anche bene nello spazio sacrale delle chiese e delle cappelle in auge. Questo rubare è, in fondo, una forma di un ecletticismo dotto in cui anche forma e funzione assieme ad una tecnica veramente brillante, è servita al pittore per realizzare un mezzo effettivo che poteva sembrare, per parecchi anni, la soluzione alla questione di che arte si dovrebbe produrre nel quadro di una riforma nella Chiesa.

Nel caso dell'*Incredulità*, la figura di Cristo assume una maestà imponente, che ha imparato studiando uno degli esempi più accreditati di tutto il Cinquecento, il *Cristo risorto* di Michelangelo a Santa Maria sopra Minerva (fig. 133). Era una delle conseguenze più logiche della sua occupazione con le figure di Baccho e il suo recente contatto con il cardinale del Monte e la cerchia dei fiorentini a Roma. Ora che aveva bisogno di un modello sul quale poteva basarsi per creare questo suo Cristo anch'esso risorto per mettere davanti a san Tommaso in modo così convincente che diventava subito chiaro che il suo apparire vivo dopo la morte aveva non solo il massimo della credibilità ma anche una presenza veramente signorile ma sempre da uomo vero, di carne vera, quell'esempio era pressoché perfetto perché impersonava tutti quei criteri.

Prendendo questa statua poteva fare un passo oltre la già imponente figura del Cristo che chiamava Matteo con una gestualità a cui non si poteva sottrarre. Specialmente la statura sculturale della statua di Michelangelo poteva servire al suo scopo di confrontare quel rozzo Tommaso con la concretezza della raffigurazione di un uomo divino che si doveva presentare anche come un uomo in carne ed ossa di eroica qualità, ma sempre mortale. Già durante gli anni che chiamo – per mancanza di notizie attendibili – i suoi anni di apprendistato, Caravaggio aveva sicuramente guardato con curiosità ad un'arte riconosciuta come il punto di partenza per chi voleva arrivare ad un simile ammirato livello culturale. Arrivato a Roma, e già prima, durante quel mai provato – ma immancabile seppur solo ipotizzato – viaggio che gli ha fatto conoscere i cosiddetti *highlights* o capolavori indiscussi della pittura italiana del Cinquecento e, in particolare, quelli di Raffaello e, ancora di più, di Michelangelo che ora aveva trovato nei luoghi più importanti di Roma. Quando stava sul punto di attaccare a fare quel quadro di san Tommaso, cercava sicuramente di farne un evento pittorico che dimostrava la sua prodezza da pittore colto, che in quei pochi anni passati dopo la sua venuta a Roma, cinque anni prima, le sue capacità erano cresciute tanto che tutti parlavano della sua arte come *stupenda*; negli ultimi anni del Cinquecento, verso l'anno del Giubileo del 1600, il suo riconosciuto talento, la sua tenacia e la fortunata mancanza di modestia ed anche le sue capacità sociali di attirare l'interesse da parte di chi contava a Roma, l'avevano portato a quella posizione di pittore di primo piano in un clima di sfrenata attività culturale spietata quanto la concorrenza mordente. Per questo Gesù, maestoso ma allo stesso momento palpabilmente umano, Caravaggio riuscì a rubare la



133. Michelangelo Buonarroti, *Cristo risorto*. Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva.

forma di un Michelangelo, chiamato divino, per poi vestirla di carne, combinando due aspetti opposti in una figura sola: una grandiosità statuaria ridotta in vita grazie ad un naturalismo che sembrava studiato nella stessa natura. Abbiamo usato la parola ecletticismo, ma non era un ecletticismo che puntava ad imitare l'arte classica, che poi diventava l'inizio di un accademismo idealizzante rappresentato, più tardi nel Seicento, da un Bellori e dall'arte di un Maratti e poi dal classicismo vero del Settecento – che poi pretendeva di essere l'arte moderna mentre quella di Caravaggio era considerata, all'epoca in cui lavorava il nostro pittore, inferiore e antiquata. Ma negli anni novanta del Cinquecento, quando Caravaggio era entrato in gara, quell'altro Michelangelo, più divino perché già morto, veniva ancora venerato come scultore, pittore e architetto nonostante la critica pedante, se non addirittura bigotta, del suo *Giudizio Finale* nella cappella Sistina. Già nei primi anni a Roma, Caravaggio era entrato in una forma di pericolosa dipendenza dal grande artista fiorentino. Da questo incauto gareggiare, era uscito se non vincente, almeno non coperto di ridicolo – il che avrebbe stroncato le sue non modeste aspirazioni –; al contrario, ne era uscito con un nome che l'aveva tirato fuori da un anonimato deprimente e si potrebbe parlare, in proposito, di un primo successo modesto presso i protagonisti nelle vicende politiche della Firenze di quegli anni. Questa gara non persa con l'arte di Michelangelo l'aveva sicuramente spinto a cercare di elaborare una lingua pittorica adatta a grandi opere, grandi non solo in senso di importanza ma anche quanto il loro formato. Non era facile creare una maniera personale che potesse affrontare questi esempi acclamati e sempre ammirati nella Roma di fine secolo.

Nella prima committenza vera, la cappella Contarelli, il pittore doveva lottare ancora per trovare una maniera adatta alla situazione; sapeva che non poteva permettersi di fallire ed era pronto per l'impresa.

Decise di rischiare!

Chi guarda il laterale con la *Vocazione di Matteo* e poi l'altro, a destra, con il *Martirio* può constatare che qui Caravaggio non avesse fatto di passi enormi, ma riusciva, già nel *Martirio*, una monumentalità inaspettata se messa a confronto con i cicli dei pittori coevi. La figura del boia e anche quella dell'evangelista Matteo, caduto in terra, dominano tutto il campo pittorico: queste due figure insieme sono il perno della composizione intera; la capacità di concentrare l'azione principale in due figure monumentali nel centro è, già di per sé, convincente, ma lo è ancora di più il modo in cui esprime anche l'essenza dell'intero tema. Grazie alle radiografie degli anni Sessanta, si può seguire come Caravaggio riuscì a dar forma al concetto fondamentale: in un'azione drammatica, il pittore evoca le conseguenze della cosiddetta *sequela Christi*, Matteo muore assumendo la posa che mostra che, come martire, diventa come Cristo crocifisso. Quell'immagine è più forte ancora di ogni descrizione che se ne potrebbe fare e colpisce immediatamente chi sa a cosa allude. La croce, solo due anni dopo, riesce a superare ancora questa formula breve; ora l'esemplarità di quel gesto con cui viene reso visibile il cuore della fede in un solo gesto, diventa il vero *leitmotiv* di tutto lo spazio sacro della cappella Cerasi. Ora tutte le virtù cristiane sono evocate come incorporate negli esempi più alti: l'obbedire in fede a Cristo per salvarsi in Cristo crea un vero percorso da seguire fino in fondo. Gli esempi di Paolo e di Pietro sono strettamente legati alla liturgia della messa; qui viene messo in scena come le tre virtù cruciali – cioè l'obbedienza, nel caso di Pietro, l'umiltà, dimostrata da Paolo, e la speranza, incorporata dalla Vergine nella pala di Annibale Caracci – formino un triangolo che fa rinascere Dio nel cuore del comunicante. In un baleno si vede a cosa porta: la Vergine tende le braccia sopra gli omeri, in segno di vittoria sul male. La tomba sotto di Lei è vuota.

I due laterali di Caravaggio sono stati dipinti in uno stile vigoroso che elimina ogni dettaglio superfluo; la prima versione della *Conversione di san Paolo* poi sostituita da quella che ora sta sempre nella cappella, sarebbe da identificare con il quadro della collezione Odescalchi; è quasi sconcertante, vedere la differenza tra queste due versioni. Lo stile ornato della prima versione sembra usato ancora in gara con un'arte completamente diversa; a me sembra fatta in gara con la famosa e ammirata *Conversione di Paolo* che Ludovico Caracci, anni prima – nel 1588 –, dipinse a Bologna ed è sempre rimasta in questa città dove Caravaggio era passato quando si recava a Roma negli anni novanta del Cinquecento; facendo questa versione, dovette capire di non poter vincere la gara con quei Caracci che erano stati i suoi più temuti concorrenti. Ora, però, aveva lasciato indietro questa vecchia maniera; aveva creato una pittura religiosa molto più effettiva e accreditata come un'arte molto più forte e più adatta alla sua funzione di stimolo religioso ed esemplare nel suo ruolo esemplare per la condotta dei fedeli. Mi sembra strano che, ancora attorno al 1602, Caravaggio voleva dimostrare la sua ormai dichiarata superiorità entrando sul campo di una battaglia già alle spalle; ma, nell'estate di 1606, fuggito da Roma a Napoli, dove il suo nome era già noto agli intenditori, il pittore dipinse quelle *Sette Opere di Misericordia* per il Pio Monte, ora in gara con se stesso: di nuovo vuole provare di essere il migliore in assoluto, di nuovo usa la sua maniera *ornata* per evidenziare la sua capacità virtuosa da pittore colto nella convinzione di dover provare la sua prodezza ormai indiscussa; non voleva fare di meno che accontentare anche quei nobili committenti partenopei che sapevano cosa aveva fatto a Roma già sei o sette anni prima e che successo aveva avuto. Ma, da quel momento in poi, non lo farà più e continua a dipingere nella sua ultima maniera eliminando ogni forma di abbellimento di cui non ha più bisogno e che non gli serve per confermare la sua superiorità che, fra poco, sarà già messa in discussione: quando arriva è morto e la sua arte diventa un metodo che serve a produrre dei quadri a cui manca, ormai, l'impeto che ne faceva dei mezzi di riflessione su una tematica in cui questioni di morte e vita vengono presentate così disadorne e crude che destano quegli utenti e conoscenti previsti.

Ma torniamo all'anno del Giubileo, il 1600, quando Roma era diventata il centro per antonomasia della cultura europea in cui la fede e l'antichità erano sempre le due colonne di una vita intellettuale briosa che aveva raggiunto una forma di sintesi di ciò che si era accumulato in una lunga tradizione cristiana e una forma d'arte che si era rivitalizzata grazie alle imprese artistiche di una schiera di artisti rappresentanti del cosiddetto Rinascimento. Anche nel Seicento, si tornerà sempre agli esempi di Raffaello, Michelangelo e del grande Tiziano; Caravaggio non può far di meno quando cerca esempi per trovare la forma e anche la maniera per realizzare le sue grandi imprese. Non siamo più abituati a cercare nei suoi lavori come il nostro pittore costruisce quei quadri. La sua supposta autonomia è solo il risultato della capacità di usare cosa gli serve per dar forma a ciò che chiamiamo invenzioni e che lo sono seppur in modo diverso; cioè composizioni in cui la funzione esige una riflessione su cosa contiene di informazione sul tema e istruzione come usarlo, in una felice combinazione di, diciamo così, cuore e mano, intelletto e capacità tecnica, ossia il fare pittura imparata in una bottega e scuola più che elementare.

Il talento va bene, senza talento non funziona mai niente, ma ci vuole molto di più e si deve anche poter affrontare una gara, spesso spietata, in cui si deve rischiare e incassare e lavorare con la mano e con l'intelletto e imparare che cosa si vuole per poi sperare che le proprie forze non manchino mai. L'ispirazione, si sa, anche se è una verità molto banale, fa sudare: prendete quel Bacchino non più malato ma convalescente, e poi quel Bacco rubato dal nostro pittore ancora esordiente a Roma, che era disposto a provare ad emulare quella statua di un Miche-

l'angelo, anch'esso un esordiente alla sera dei suoi successi strepitosi. Dopo Caravaggio, un artista di estrazione fiorentina userà un simile trucco per attirare, e con successo, l'attenzione su di sé: un Bernini giovane, figlio d'arte, parte anch'egli dai esempi di quello scultore fiorentino per fare i suoi primi passi; sapeva sicuramente che cosa aveva fatto il nostro pittore una ventina di anni prima e come era andata. Cerca una sua maniera, vedeva quegli esempi dello scultore e, quando veniva l'opportunità, ricordava quella monumentalità delle statue viste e studiate per capire la loro forza e come essa fu raggiunta. Lottando per trovare un metodo per rendere più sostanza alle sue figure ed una presenza monumentale, lo trovava in quest'arte che, nonostante qualche dissenso da parte di un gruppo di difensori di una pudicizia piuttosto morale che casta, non si poteva accusare di una forma di libertinismo e leggerezza della fede: neanche Federico Borromeo l'aveva fatto e, nonostante la sua cauta ed esagerata prudenza, riconosceva una vera vena di una religiosità sincera e anche sentita.

In più di un'occasione, criticava la sua arte troppo legata a rappresentare la nudità ideale dell'antichità, ma, allo stesso momento, sottolineava il senso di pietà e non poteva sopprimere una certa ammirazione per le sue opere anche quando, per lui, fossero mancanti di ciò che allora veniva detto *decoro*. Mancava il dovuto rispetto per la santità dei venerabili santi apostoli o una certa dolcezza che avrebbe ornato la Vergine Madre di Dio. Per quel cardinale, nipote di san Carlo Borromeo, lo zio rimaneva sempre l'esempio per eccellenza di un buon pastore che fu accanto al suo gregge anche in tempi duri come quando sfuriava la peste a Milano; l'arte non doveva mai essere sensuale con l'esposizione di una nudità apertamente pagana; il nudo era un dato della natura, ma anche l'abitudine di vestirla faceva parte di ciò che teneva per una forma di vera prudenza. Ciò che si doveva evitare ad ogni costo era suscitare la concupiscenza carnale.

Federico era stato molto vicino all'Oratorio di Filippo Neri, ma non dobbiamo dimenticare che lì esistevano almeno due correnti: una che seguiva la linea del santo stesso, che era più aperto e meno propenso a regolare tutta la congregazione con delle regole che lo stesso Filippo non vedeva di buon occhio e l'altra corrente che si potrebbe definire rigorosa e molto severa. Quei rigoristi, per usare questo termine per quei rappresentanti della corrente di carattere quasi burocratico, non si fidavano dello spazio che Filippo Neri voleva lasciare alla coscienza personale per rafforzare la voglia di seguire Cristo e sempre di nuovo riconfermare, così, la scelta fatta in libertà di vivere la fede con tutte le conseguenze che ciò comportava.

Il più rigorista di tutti i rigoristi era quel Talpa che dirigeva l'Oratorio napoletano e, come esce fuori dal libro del Cistellini, il Talpa fu considerato, dallo stesso Neri, quasi un traditore di questi suoi principi che stavano alla base di ciò che aveva cercato di realizzare a Roma. Vicino al Talpa era il marchese Tarugi che poi doveva accettare di diventare vescovo di Avignone e dopo, addirittura, cardinale di Siena. C'era anche una divergenza interna di questi Oratoriani quando si trattava di donne che furono considerate già sante in vita e da estasiate furono venerate da Federico Borromeo e dal Tarugi e anche dal Baronio, storico della chiesa. Due di queste mistiche, che facevano molto scalpore tanto nella vita dei prelati altolocati quanto del popolo fedele nelle piazze, avevano attirato attorno a loro cerchie di ammiratori di grande rilievo: si trattava di Orsola Benincasa, che stava a Napoli, e, a Siena, della cosiddetta *Maddalena novella*, ossia Caterina Vannucci, che morì all'inizio dell'estate del 1606, proprio quando Caravaggio fuggì da Roma dopo aver ammazzato un odiato notaio.

Il Baronio, grande storico della Chiesa, non si lavava mai per mortificarsi e non era l'unico a punirsi così per i suoi peccati: era una sua strategia personale per salvarsi l'anima in una guerra

contro il Maligno che stava sempre in agguato. Sia chiaro che, in quegli anni in cui Caravaggio si affermava come pittore brillante di quadri religiosi, c'era spazio, anche se poco, per vivere la fede e anche per fare delle scelte pittoriche che erano legate a delle scelte di come vivere da buon cristiano almeno se si rispettassero certe forme già stabilite e riconoscibili come consolidate nella prassi di una Chiesa sempre più attenta a conformarsi all'immagine che voleva creare di sé.

Per noi il comportamento di Federico Borromeo sembra essere quasi una forma di antipatico bigottismo, mentre quello del Neri sembra più liberale: come quello di Caravaggio ci dà l'impressione di essere così liberale da apparire come una forma di libertinismo in ribellione contro il potere oppressivo e intollerante. Ma sono basati su dei criteri troppo liberali per farci capire la situazione di quel tempo. Le forme artistiche furono determinate da scelte che riflettevano certi atteggiamenti culturali che creavano un'atmosfera così innervosita che a noi sembra essere un vero agone nell'ultima fase di agonia di una fede già superata e sul punto di cedere alla razionalità liberatrice premoderna. L'arte visiva, cioè la cultura e la pittura e anche l'architettura e non da dimenticare la musica e la letteratura in cui ognuno che aveva delle aspirazioni come Caravaggio, era più viva che mai in un incrocio di contatti curati da gente da ogni parte del mondo. Chi era dotato da un'acutezza di mente attirava l'attenzione dei ceti superiori che erano i predestinati committenti.

Caravaggio avrebbe ricordato l'atmosfera di quegli anni romani, in cui si trovava – almeno da pittore – a suo agio, fino alla sua fine; provava sempre a ritornarci perché sapeva che lì era il mondo in cui aveva trovato il clima perfetto per le sue aspirazioni artistiche. Era come se fosse una cantina aperta in cui si poteva lavorare e bene e anche avere successo e apprezzamento e ammirazione e, forse, anche rispetto sociale e remunerazione per quello che era e voleva essere: un grande, non solo nel suo mestiere, ma anche rispettando il suo stato sociale, perché armato di spada e soldi.

Il Merisi mostrò questa ambizione anche quando creò il quadro con cui provava a consolidare la sua posizione in questa città della Chiesa, che ancora determinava gran parte della vita in cui operava con sempre maggior successo.

L'Incredulità di san Tommaso è da considerare l'espressione perfetta di una cultura superiore in cui forma e contenuto hanno raggiunto, anche se in modo provvisorio, una sintesi che faceva ritornare a mente quell'arte così potente dei primi anni del Cinquecento. In questo quadro, il nostro pittore tirava le somme di ciò che aveva provato negli anni precedenti. Riesce a dare alla figura di Cristo una presenza che, per lui stesso, sarà la prova di aver non solo capito, ma anche riattivato l'arte di un Raffaello, ma, ancora di più, quella dello stesso Michelangelo che era ancora superiore quanto al modo in cui le figure, nella loro monumentalità, raggiungevano una grandezza spirituale; quel suo Cristo aveva una vitalità inaudita grazie al modello che aveva usato e anche il modo in cui l'aveva inserito nel contesto di un tema che aveva a che fare con uno dei concetti più elementari della fede e anche la ragion d'essere della sua stessa arte: rendere visibile l'invisibile mistero nascosto nella natura come creazione divina. Ora, nella figura di Cristo davanti a Tommaso, Caravaggio riesce alla monumentalità della sua apparenza. Un elemento essenziale che l'aiuta e realizzare questo effetto è il modo di vestirlo: la tunica che avvolge Cristo accentua non solo la sua presenza dominante, ma aggiunge anche un senso di movimento pieno di energica vitalità alla sua azione così decisiva che l'impeto massivo delle altre tre figure monumentali sembra essere preso tutto nella sua mano. L'intrusione di queste tre figure viene bloccata da Cristo che, a causa della sua complessità, si manifesta come il signore e maestro della situazione. Il ruolo determinante nel creare questo effetto fisico e il modo in cui la tunica è drappeggiata con delle pieghe lunghe e pesanti: la stoffa di-

venta di una materialità da toccare come lo stesso Cristo dimostra quando lo prende nella sua mano destra per svelare il petto ed offrirlo a Tommaso il quale, fermato, perde il controllo su di sé. Si capisce, così, anche la parola 'stupore': la fisicità di quel gesto invadente di san Tommaso si offre ad una interpretazione in termini di sentimenti o meglio di affetti. Mentre la figura di Cristo diventa l'incorporazione di un senso di Grandezza, crescente, quella di Tommaso perde la sua autonomia e diventa sottomessa alla forza – anche mentale – del Signore. Ora Cristo, come punto nevralgico di tutta la composizione, diventa anche il punto in cui la dinamica del movimento orizzontale che viene da destra cambia direzione, s'inverte e comincia a prendere possesso del movimento fermato nel blocco di carne che gli sta davanti.

Quel Tommaso, insieme alle altre due figure, ha perso la sua forza assoggettata, ormai, alla volontà di Cristo e addirittura le loro vesti hanno perso ogni senso di vita perché ridotte ad una materia che, a confronto con quella della tunica di Cristo, sembra morta. I loro corpi nascosti sotto quei ruvidi drappi non sembrano più abitati da uomini, hanno perso la loro identità: solo Tommaso si è arreso e quell'espressione di stupore diventa un segno di vita rinata al momento che si lascia prendere dal polso per fare ciò che non avrebbe mai immaginato possibile. Ma chi sta davanti a questo quadro non può che essere convinto che le cose fossero andate proprio così e che quel Cristo molto umano fosse risorto nella gloria che aveva sempre avuto, anche se non sempre notata da tutti.

Come riuscì Caravaggio a creare questo effetto che concentra, in questo quadro, tutta la dottrina della fede e come essa stessa poteva essere sperimentata dai fedeli?

Ha scelto e sapeva che cosa cercava; cercava e trovava; e poteva trovare perché si era armato, in quegli anni, di un repertorio di esempi che l'aiutavano a creare l'idea dell'effetto ricercato, della funzione della sua arte, e che maniera o stile serviva a realizzare la forma e la lingua artistica che cercava di far funzionare nei suoi quadri, specialmente quei religiosi. Abbiamo visto che, già all'inizio della sua permanenza a Roma, Caravaggio aveva imparato guardando alle opere di Michelangelo che poteva aggiungere alle cose viste durante gli anni di apprendistato in alcune delle più importanti città dell'Italia centro-settentrionale, come Venezia, Ferrara e Mantova ed altre ancora, fra cui la Bologna dei Carracci e l'immane Firenze con la sua eredità rinascimentale di Michelangelo, Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso, Leonardo e Raffaello.

Sono convinto che Caravaggio fosse dotato di una capacità straordinaria di memorizzare ciò che aveva visto e che l'aveva colpito per poi non dimenticarlo più. Questo materiale di "studio" costituiva una scuola e poi anche un repertorio sempre disponibile e anche usato per creare nuovi quadri, non nuovi quanto una originalità mai vista prima, ma originale per via dell'intensità con cui ciò che esisteva già fu percepito o vissuto. Chi era nato doveva sempre rinascere per cominciare quella vita nuova che doveva essere il rinnovamento della vita appena ricreata nella sua forma originale, cioè com'era stata in principio, pura, non macchiata ancora da nessuna colpa. Quella vecchia novità doveva essere sperimentata come nuova per rinfrescare ciò che si ricordava come *ex-novo*.

Le opere di Michelangelo Buonarroti furono considerate, in quegli anni, quasi irraggiungibili capolavori che, nonostante la critica mossa contro la loro presunta paganità e concupiscenza, avevano un'aura di pietà e la sua arte rimaneva apprezzata come l'esempio più alto di un architetto, scultore e anche pittore insuperato. Neanche il Muziano era mai riuscito ad inventare una maniera che gli avrebbe permesso di rendere a queste sue figure sublimi un senso di vita più vero e naturale.

Ma ora Caravaggio tentava di riuscire dove altri artisti erano naufragati: non voleva limitarsi a questioni di mera estetica o morale, voleva creare degli strumenti efficaci che fossero non solo pezzi d'arte, ma anche stimoli di una forma di devozione.

Già Ludwig von Pastor aveva notato come papa Clemente VIII avesse deciso, in quegli anni, che si dovesse finire il progetto di Michelangelo per il Campidoglio: mancava ancora l'ultima ala e il papa incaricava l'architetto Girolamo Rinaldi di preparare un piano e, nel 1598, fu posata la prima pietra.⁵⁵ Anche il Baglione fa ancora menzione di questo fatto.⁵⁶

L'interesse da parte dei Farnese era ancora vivo e abbiamo visto come il nostro pittore usasse questa fama del suo omonimo venerato per avanzare nella sua impresa ed attirare l'attenzione su di sé e con successo. Con il dipinto della *Incredulità di san Tommaso* gli riesce un altro colpo più grande ancora vedendo le quantità delle copie che ne furono fatte; una versione sempre tenuta per la prima versione, che avrebbe dipinto per i Giustiniani, si trova a Berlino dove finì, con gran parte della loro collezione, nel primo Ottocento (fig. 67). Una seconda versione è stata recentemente sottoposta ad un accurato e prudente restauro che ne metteva in evidenza le qualità eccezionali (fig. 68). La provenienza di questa versione è più che significativa: sia Claudio Strinati che Fabio Scaletti ne erano fortemente colpiti e sono arrivati alla conclusione che Caravaggio abbia dipinto sia la versione di Berlino che la seconda ora in collezione privata.

Quando lavorava alla prima che sta a Berlino, Caravaggio abitava dai Mattei. Era, per citare Scaletti, *attorno al 1601*.⁵⁷ Avrebbe fatto quel quadro però per i Giustiniani e, cito di nuovo Scaletti, *sembra plausibile che i Mattei che lo ospitavano abbiano voluto farsi fare una replica di un quadro pennellato sotto i loro occhi ma destinato al Giustiniani (che poi sia stato quest'ultimo a commissionare la tela oppure gli sia stata donata dai primi detentori poco cambia per quel che ci interessa in questo frangente)*.⁵⁸

Strinati condivide, in una lettera dell'aprile 2018, in linea di massima questa osservazione che corrisponderebbe ad una informazione del Baglione, che scriveva che esistevano *due quadri diversi del Caravaggio*, così Strinati, *con lo stesso soggetto raffiguranti appunto l'Incredulità di san Tommaso, Una versione, stando alle fonti che sono sicuramente del tutto attendibili, uno che apparteneva ai Giustiniani e una ai Mattei*.⁵⁹

Sappiamo che il quadro per i Giustiniani è, con ogni probabilità, quello conservato a Potsdam. Il successo dell'invenzione di questo quadro era tale che ne fu fatta tutta una serie di copie elencate nel libro di Scaletti. Ma dove fosse la versione fatta per i Mattei, non era chiaro; ora sembra probabile, per usare una frase cauta del tipo usato anche dallo Scaletti e anche da Claudio Strinati, che questa versione Mattei fosse finita, già negli anni trenta del Seicento, nella collezione della famiglia romana dei Massimo da dove uscì negli anni sessanta del secolo scorso. E, infatti, questa versione, ora in una collezione privata, ha recentemente attirato l'attenzione dei due studiosi colpiti dall'altissima qualità di questa versione. E avevano perfettamente ra-

⁵⁵ PASTOR 1592-1605, p. 679.

⁵⁶ BAGLIONE 1986, I, p. 80.

⁵⁷ SCALETTI 2017, I, pp. 120-123. OR 33, versione Giustiniani a Berlino; poi per *La versione Mattei dell'Incredulità di San Tommaso di Caravaggio*, dove Scaletti, dopo un'accurata indagine sulla versione Mattei, arriva alla conclusione che si tratti di una versione autografa (*Studi in Onore di Donatella Zari*, Roma 2018, pp. 13-21). Anche Claudio Strinati ne è convinto ormai (in un scritto datato Roma 29-04-2018). Condivido completamente questo giudizio per le molte ragioni argomentate qui.

⁵⁸ SCALETTI 2017, p. 15.

⁵⁹ Citato nella lettera di Strinati, p. 1.

gione: recenti indagini tecniche e anche un prudente restauro hanno rivelato che si tratta di un quadro autografo confermato come quella versione Mattei di cui abbiamo parlato. Due autografi, dunque, non uno, ma rimane il problema spinoso di quale delle due versioni sia stata la prima: il quadro dei Giustiniani o quello dei Mattei – nel cui palazzo Caravaggio abitava quando lo dipingeva?

Anche se possiamo credere nella provenienza, non abbiamo la certezza dei documenti con cui si potrebbe risolvere questa questione senza ombra di dubbio. Ciò che abbiamo, invece, è che quando, nel 1606, Vincenzo Giustiniani passò a Genova, vi trovava una copia del suo dipinto.

La situazione lo colpiva molto: pensava che il suo quadro fosse l'unico o notava che il dipinto era così ammirato che circolavano in altre copie? Era deluso o anche contento che ciò che lui considerava come un autografo capolavoro era a casa sua a Roma?

Uno che conosceva bene il mercato dell'arte doveva aver capito che replicare invenzioni considerati veri capolavori d'arte era una pratica nota. Questa notizia non conferma che la sua versione era la prima in assoluto e c'è anche qualche ragione per dubitarne. Copiare l'invenzione di un pittore così chiacchierato e già famoso al principio del Seicento, come fu Caravaggio, non era soltanto una questione di mera arte manuale anche se così strepitosa: imitare la maniera e anche il modo di dar forma al soggetto particolare faceva parte del mestiere non solo di un pittore ma anche dei poeti che imitavano le poesie dei poeti più affermati per motivi eterogeni.

Sappiamo come un poeta potesse scrivere dei versi nella maniera di un altro poeta; uno dei casi più clamorosi era quando Giovan Battista Marino fu accusato di aver fatto pubblicare versi osceni e di carattere sodomitico e finì sotto inchiesta dell'Inquisizione.

Nel 2008, Clizia Carminati si occupava, nel libro *Giovan Battista Marino, Tra Inquisizione e Censura* anche su questa vicenda; alcuni versi attribuiti al Marino erano stati composti da un suo rivale per eliminarlo come concorrente e il Marino fu sospettato per tutto il resto della sua vita. Accusare e denunciare qualcuno di oscenità e delle preferenze sodomitiche era una arma efficace per creare dei guai a dei rivali e non posso sottrarmi al sospetto che anche nel caso di rumori simili ci sia spesso dietro l'invidia dei successi altrui. Tutto ciò mi tornava alla mente quando provavo a capire quel quadro inglese, che a me sembra un lavoro fatto nella maniera di Caravaggio ma pasticciato abilmente con elementi rubati dalle opere di Caravaggio create in diversi momenti della sua vita.

Mettendo insieme esempi presi dalle opere degli anni attorno al 1600 e il *David*, più tardi, della Galleria Borghese, si è riusciti a creare un Caravaggio più autografo di tutti quei quadri autografi che si conoscevano in Inghilterra. Ma tutta questa vicenda del marchese Giustiniani a Genova è significativa per il modo in cui un'invenzione pittorica di un pittore come Caravaggio girasse e venisse ammirata – *probabilmente* – non solo per il modo in cui veniva concepito e poi eseguita, ma anche – *penso* – per il valore intrinseco del modo in cui veniva data forma ad un concetto fondamentale della fede e qui il tema era, nella sua semplicità apparente, di una profondità che non poteva che colpire per la calcolata efficacia del modo in cui veniva espresso. Aveva ragione Scaletti quando scriveva che c'era qualcosa nella versione di Potsdam che, in un modo o nell'altro, lasciava a desiderare: già Roberto Longhi, nel 1969, confrontato con la versione Mattei, ne fu così profondamente colpito che sentenziava che era non solo *una delle migliori che conosceva* ma che *giudicava copia il quadro a Potsdam* e che *restava sempre in attesa "che ne salti fuori uno migliore"*. Ora che alla versione Mattei, dopo gli ultimi interventi, è stata ridata tutta la sua vitalità e anche bravura pittorica, occorre seriamente rivedere la situazione, cominciando di nuovo da un'analisi dei quadri stessi, in particolare della versione

meno nota, cioè quella Mattei, perché le fonti non portano a delle conclusioni evidenti. La logica della ricostruzione di questa strana vicenda, punta in una direzione completamente diversa di quella raggiunta. E anche una lettura del quadro che integra dei dati visivi con delle nuove considerazioni sullo sviluppo artistico del nostro pittore, ci costringono a rimescolare le carte per poter arrivare ad una conclusione forse un po' meno contorta. Prima di tutto c'è la questione del luogo in cui Caravaggio abitava o lavorava o forse lavorava e abitava quando iniziava questa *Incredulità*, di cui non è documentato che fosse fatto per committenza diretta dei Giustiniani. Tra i documenti pubblicati da Stefania Macioce – nel suo libro fondamentale per seguire le vicissitudini della vita turbolenta del nostro pittore e anche il ritmo folle della sua produzione artistica –, si torva una notizia che Caravaggio, il 14 giugno del 1601 risulta abitare nel palazzo di Girolamo Mattei, fratello del cardinale Ciriaco. Questo laico membro della famiglia Mattei sarà il committente ufficiale di tre quadri di Caravaggio: Stefania Macioce pubblicava delle notizie sui documenti di pagamento firmati da lui tra il 7 gennaio del 1602 e il 2 gennaio dell'anno 1603. Se è vera la notizia che Caravaggio dichiarava, ancora nel 1 ottobre 1601, di essere al servizio o in relazione con quel cardinale Francesco Maria del Monte che l'aveva protetto da tempo, si potrebbe avere qualche idea circa il modo in cui il pittore usava i suoi contatti per difendersi, anche in caso di emergenze giuridiche.

Per fare carriera ci voleva un rete di persone potenti e il Merisi ci era riuscito.

L'ipotesi, perché non è più che una supposizione, che lavorasse ad un quadro per i Giustiniani proprio mentre stava in palazzo Mattei non è del tutto inverosimile perché sappiamo, sempre dai documenti pubblicati dalla Macioce, che firmava un contratto probabilmente per il quadro, ora al Louvre, per la chiesa dei Carmelitani Scalzi, Santa Maria della Scala in Trastevere: quel *misterium* della *Morte della Vergine*, come il tema veniva definito, fu terminato qualche anno dopo e poi rifiutato. Nel contratto si parlava di un Caravaggio che era *commemerans in palatio illustrissimi et reverendissimi domini cardinalis Matthei*. Ma questi dati non ci aiutano a capire perché Caravaggio entrasse nell'ambiente e nel palazzo dei Mattei e nemmeno perché subito avrebbe iniziato un lavoro non per loro, ma per altri, cioè i Giustiniani. Ci deve essere stato qualche motivo per cui i Mattei diedero spazio al nostro pittore che non lavorava per loro bensì per altri. Ma è ancora più strano: circa sei mesi più tardi, Caravaggio entrò ufficialmente in rapporti professionali con gli stessi Mattei che stavano costruendo uno dei palazzi più imponenti degli anni del Giubileo. Quel palazzo vicino al ghetto diventava una pubblica dimostrazione di come quella famiglia si considerasse una famiglia romana già radicata in Roma, nei tempi antichi e da ex-pagani cristianizzati all'alba della nuova era cristiana. E che ne fossero fieri si vede ancora nel loro palazzo Mattei di Giove che ne dà prova in una sintesi di questa loro storia con cui superavano addirittura le pretese della famiglia Farnese. Non dobbiamo dimenticare che i Mattei erano ben radicati in ambedue i mondi, quello religioso e quello laico, in qualità di senatori di Roma. Avevano la loro cappella di famiglia dedicata a San Matteo nella chiesa che fu il cuore, anche del potere secolare, di Roma, Santa Maria in Aracoeli che, come abbiamo visto, era il più grande e venerabile convento della città occupato dai Francescani conventuali. Nella persona del cardinale Girolamo era coinvolto con le vicende di quel francescano riformato che passava i suoi ultimi anni nel convento di San Pietro in Montorio, Angelo del Pas. Era stato Gerolamo che aveva avuto un rapporto speciale con questo frate; aveva curato la sua tomba ed era stato incaricato, già dal papa Sisto V Peretti, di prenderlo sotto la sua cura speciale. Per proteggerlo contro eventuali e invidiosi detrattori che non erano mancati neanche dopo la sua morte. Abbiamo visto che quella tomba pagata dai Mattei fu messa accanto all'altare

maggiore dove s'iniziava subito un vero culto non permesso ufficialmente ma tollerato per il grande afflusso di gente in attesa della sua canonizzazione creduta come imminente. C'era stata anche una parente della loro famiglia che era stata guarita da questo frate: non sappiamo ancora molto del cardinale Gerolamo, ma tutto indica che non era soltanto estremamente pio, come si disse allora di lui, ma anche spiritualmente vicino a questa corrente di Francescanesimo di cui ci siamo occupati, ma anche di questo frate che ne era stato la figura principale e l'espressione più marcata dell'eredità di una devozione empatica di una forma di fede più pura. Che i Mattei avessero l'ambizione di giocare un ruolo di primo piano nella vita pubblica e religiosa della città si potrebbe dedurre dal tipo di attività, direi popolare, con cui si inserivano in delle imprese in apparenza marginali, ma sicuramente molto apprezzate, come quando mettevano a disposizione il loro giardino per il pranzo organizzato dall'Oratorio di Filippo Neri in occasione della cosiddetta visita annuale delle Sette Chiese, per allestirvi un pranzo frequentato da una grande moltitudine di partecipanti.

In questo modo erano come presenti durante delle manifestazioni che ora si potrebbe definire 'di massa'. Con queste forma di munificenza sicuramente apprezzata e popolare rafforzavano il loro nome di vecchia famiglia romana che aveva a cuore la città e la vita religiosa gestita sulla base di un senso di carità radicata nella fede come base della vita della gente.

Era un bel gesto e bei gesti sono sempre stati ben visti.

Non dobbiamo dimenticare che il cardinale Vincenzo Gonzaga, protettore di quei riformati a cui apparteneva il del Pas, era in aperta rottura con i Farnese a causa di una questione di famiglia e che neanche il Baronio riuscì a pacificarli. Sarebbe utile entrare in questa questione e approfondire la posizione dei Mattei per vedere più chiaramente le loro aspirazioni e le preferenze o i gusti religiosi per capire meglio anche il ruolo che i quadri di Caravaggio avevano in questo ambiente di primo piano. Il fatto che il loro principale palazzo fosse accanto al ghetto che solo mezzo secolo prima fu eretto e chiuso con delle catene per contenere i Giudei in questo spazio ristretto accanto ad un Tevere che minacciava spesso ad inondare la città, mi sembra un non trascurabile elemento per capire la loro posizione sociale e religiosa nella società dello Stato della Chiesa. Tutto ciò punta nella direzione che erano loro ad incaricare il nostro pittore, già noto per le sue capacità di pittore di quadri religiosi, di fare dei quadri per la loro casa, ma non senza metterlo alla prova per convincersi che fosse davvero in grado di rispondere alle loro esigenze. Quel dipinto che raffigura un tema di primaria importanza, come l'*Incredulità di san Tommaso*, nel quale Cristo stesso era il protagonista, poteva servire al loro scopo, perché poteva essere visto come una conferma della propria posizione in questioni di fede. Mi sembra più che attraente considerare che quella versione, che dagli anni Trenta faceva parte della collezione dei Massimo, fosse proprio quella che Caravaggio dipinse per prima per i Mattei. E qui dobbiamo capire come l'idea di questa versione e, dunque, l'invenzione della sua composizione fu concepita. Anche nel caso abbastanza complesso dell'*Incredulità* e le due versioni, cioè quella Mattei e quella Giustiniani, il significato o meglio il vero senso del tema e di conseguenza anche il modo in cui gli veniva data forma, sono strettamente legate a la funzione che doveva avere nel contesto per cui il quadro fu fabbricato. Solo se riusciamo a mettere questi dati insieme, potremmo se non risolvere almeno capire di più per chi e perché fu creato. Sia vero che, per mancanza dei dati sicuri, siamo costretti a speculare sul modo e sulle circostanze in cui l'invenzione fu concepita; anche qui c'entra ciò che chiamiamo, con una parola alquanto evasiva, l'ambiente, cioè come il contenuto del quadro potrebbe essere utile per chi lo voleva; anche se Caravaggio l'avesse fatto di sua iniziativa, come nel caso di quel *Bacchino* e quel *Bacco* che fu

fatto, per dir così, alla maniera di Michelangelo Buonarroti, c'è sempre una logica dietro questa impresa, e anche qui si deve ricostruire che cosa avrebbe spinto il nostro pittore a fare questo lavoro e anche a chi aveva pensato come cliente o clienti nella Roma di primo Seicento.

Forma e tema contengono sempre un messaggio preciso; abbiamo provato a ricostruire ciò che con un'altra parola poco precisa, il "clima" culturale e spirituale nel contesto sociale o 'ambiente'. Che si voglia o no, anche un quadro come questo riflette la società in cui deve giocare un ruolo. Un quadro religioso come questo non può essere capito come prodotto autonomo e isolato della realtà quotidiana in cui diversi gruppi di persone erano anche coinvolti in correnti spirituali diverse: in questi anni in cui le controversie religiose determinano ancora la vita sociale, non dobbiamo mai negare la loro importanza anche nel mondo dell'arte e specialmente quando si tratta d'arte nella sua funzione religiosa e civile, ossia mondana.

Ora si parla sempre della sua mentalità riottosa, e se ne parlava anche quando era ancora in vita, ma questo suo comportamento era anche un modo affinché si parlasse di lui e si cominciasse a mostrare interesse per la sua arte presto apprezzata. Abbiamo già provato a guardare meglio l'*Incredulità* nella versione Mattei dove due mondi sono stati messi in totale confronto proprio per collegarli in quel gesto con cui Cristo prende Tommaso dal polso; anche la figura di Cristo sembra quasi fatta in un'altra maniera così che rappresentasse un altro stato d'animo. Così ci regna una vera tensione tra due contrastanti movimenti dinamici che, alla fine, trovano il loro punto di riscontro sempre in questo Cristo che diventa il Maestro e assoluto Signore della situazione. Con il suo torso raffigurato come un atleta eroico naturale e non un dio terrestre della palestra, supera ancora corporalmente quel Gesù della *Vocazione di san Matteo* quanto forza e presenza umana. Caravaggio riuscì, in questo quadro, a combinare delle formule di provenienza diversa creando una fusione che serve perfettamente a tramettere il vero senso del tema. Si potrebbe dire che il pittore fosse in grado di realizzare un assemblaggio tecnicamente così convincente che non ci si chiede più come l'abbia fatto e quali fossero gli elementi con cui costruiva quel risultato subito ammirato dai più preparati e potenti conoscitori, come i Mattei e i Giustiniani. Era un bel prodotto dell'officina – per rubare il termine molto felice di Roberto Longhi – di Caravaggio, di fresca data ma subito vincente e molto di moda. Così provava di poter combinare delle formule già esistenti, servendosi di esempi della grande pittura già tradizionale per coniare un'immagine così efficace che destava – perché no – stupore non solo esteticamente.

Ed i Mattei?

Lo dipinse non solo da loro, ma per loro: e c'è tutta una serie di ragioni, ma subito dopo e in un secondo momento entravano anche i Giustiniani che s'interessavano a questo tema del dipinto. Ma i Mattei avevano già da anni un ruolo cruciale nel mondo con cui Caravaggio era entrato in contatto, quando dipingeva il *San Francesco in estasi*, cioè l'ambiente francescano di San Pietro in Montorio che aveva trovato in Angelo del Pas una vera figura carismatica venerata non solo dai Mattei, ma anche dal papa Clemente VIII e da molti altri rappresentanti delle gerarchie romana.

Abbiamo visto come anche una donna della famiglia Mattei fosse guarita grazie all'intervento di questo frate; non era l'unica donna che aveva fatto un appello al frate, quando stava male; conosciamo ormai che cosa succedeva là su. Era un vero centro spirituale di rinnovamento, ossia di Riforma, che sosteneva ardentemente anche la Riforma della Chiesa Universale di Roma. Come i quadri del *Bacco*, anche quel *San Francesco* di Hartford aveva attirato tanta attenzione che si cominciava a parlare di questo pittore che aveva già trovato degli acquirenti e dei committenti di spicco. Poco dopo era riuscito ad usare questi contatti per acchiappare uno dei più prestigiosi incarichi: quello per i laterali della cappella Contarelli. Così entrava in un'altra cerchia prestigiosa

con dei contatti in tutto il mondo cattolico. Quella cappella Contarelli, che era urgentemente da finire per il Giubileo del 1600, non era solo legata ad un tesoriere del papa d'origine francese, ma anche situata che nella chiesa della Nazione francese a Roma che, in quegli anni, cercava di ritornare al Cattolicesimo con la riconversione del suo re, Enrico IV. Era uno dei più discussi eventi di quel momento; anche l'Oratorio di Filippo Neri, che era filo-francese, era coinvolto in questa vicenda delicata, non nel senso politico ma anche quanto gli aspetti teologici e religiosi. Anche il Baronio fu consultato dal papa per sondare se questo desiderato ritorno nel grembo della Chiesa di Roma fosse sincero. Davvero, e la risposta era molto prudente, faceva sapere che non era in grado di rispondere a questa domanda complicata, perché solo Dio conosceva i segreti della coscienza, eliminando così questa questione spinosa. Non dobbiamo nemmeno dimenticare che il cardinale Francesco Maria Bourbon del Monte – come era il suo nome ufficiale – aveva dei legami di parentela con la Francia ed era sicuramente coinvolto in questa vicenda che avrebbe potuto far aumentare la già pericolosa tensione tra Francia e Spagna.

In questo contesto Caravaggio si trovava di fronte al problema di come dar forma a dei quadri con temi che toccavano l'immediata intercessione di Cristo. Qui, nella cappella così importante per un pittore che stava già a confermarsi sul mercato di Roma, la reazione per la prima stesura che non poteva nemmeno soddisfare lo stesso Caravaggio l'aveva costretto a trovare una risposta pittorica più adatta allo spazio di questa cappella ed a cercare una più convincente forma di monumentalità; ma, ancora più importante, era il modo in cui doveva essere presentata la tematica e abbiamo visto come la soluzione fu trovata dal nostro pittore che non era ancora abituato a lavorare su questo livello con delle implicazioni politiche. E riuscì, ma non fu facile e lo sappiamo grazie alle radiografie che mostrano questa lotta per una forma soddisfacente.

Nel *Martirio*, ancora più che nella *Vocazione*, quella sua aumentata capacità di combinare una forma monumentale con una concentrazione intensa sull'essenza del tema raffigurato aveva fatto scalpore; ma anche se, nella *Vocazione*, rimaneva ancora troppo legato a certi modelli che non potevano portarlo ad un linguaggio pittorico idoneo a delle committenze di primo piano, la combinazione di una pittura di genere con delle scene e figure prese dalla vita di strada usate per il loro senso morale in un contesto sacrale veniva più che apprezzata per la loro funzione di esempio di come comportarsi o no. La questione della supposta prima pala d'altare per la cappella Contarelli e poi della seconda versione definitiva, fatta tra l'inizio del 1602 e l'autunno dello stesso anno, mostra come Caravaggio ha imparato a creare delle figure di firmato monumentale che possono dominare tutto il campo pittorico e anche lo spazio circostante. Nella cappella Contarelli, Caravaggio aveva cominciato a cambiare la sua maniere per poi, meno di due anni dopo, uscire vincente da questa gara con se stesso. La datazione di questa prima versione, purtroppo bruciata nella seconda guerra mondiale e di cui abbiamo soltanto una fotografia in bianco e nero, ha creato sempre dei problemi e anche la sua relazione con la cappella stessa rimane soggetta a speculazione (fig. 5). Una delle idee più recenti sarebbe che addirittura il cardinale del Monte abbia avuto un ruolo in questa vicenda; l'idea sarebbe che Caravaggio avrebbe fatto questo quadro di sua iniziativa nella speranza di guadagnare la committenza quando si prendeva consapevolezza del fallimento totale del gruppo scultoreo a cui Jacob Cobaert stava lavorando da anni senza mai finirlo. Messo sull'altare, il disastro diventava completo e cioè che sarebbe dovuto essere un capolavoro, intrapreso da parte di questo scultore fiammingo per dimostrare che era pari al grande e imbattibile Michelangelo, fu rimosso appena provato sull'altare. Che Caravaggio entrasse in gara con Cobaert per acchiappare questa committenza in una cappella per cui stava facendo, o aveva già terminato, i due laterali che facevano

tanta impressione mi sembra quasi l'unico fattore certo; ma ora era anche in grado di dare una vera monumentalità al suo quadro dipinto che completava, in modo più che soddisfacente, tutta la decorazione di una cappella a cui si cominciava a lavorare decenni prima.

Se ricordo bene era stato Luigi Spezzaferro che aveva avuto l'idea, ancora illuminante, che il quadro non fosse mai stato destinato a restare sull'altare e lì fu messo solo temporaneamente fino a che non fosse stata ultimata la scultura con le figure di san Matteo e dell'angelo. Ma se fosse veramente così, rimane incerto. Che fu provato davvero sull'altare a cui era destinato, si sa; il 12 gennaio del 1602 fu concordato un pagamento con l'abate Giacomo Crescenzi per farlo trasportare dalla casa di Cobaert alla chiesa di San Luigi de' Francesi per metterla sull'altare.⁶⁰ Mancava ancora l'angelo, ma meno di qualche settimana dopo fu tolto.

Era il 30 gennaio del 1602 e già il 7 febbraio dello stesso anno fu firmato un contratto con Caravaggio che promette di fare una tela, così sappiamo da un documento pubblicato dalla Macioce: *il quel quadro contenghà eet immagine de s Mattheo in acta scribentis Evangelium con l'effigie et immagine ancor d'un angelo a man dritta in actu dictandi Evangelium et l'un er l'altro con li corpi intieri*.⁶¹ Fu pagato circa sei mesi più tardi, il 22 settembre dello stesso anno. Subito dopo, il 5 ottobre, fu pagato anche il falegname così che si può supporre che questa pala d'altare, che sta tuttora nella cappella Contarelli, si trovasse lì proprio in questo ultimo giorno.

Chissà che non sia stato messo lì per non lasciare un vuoto sull'altare dopo la rimozione, quasi precipitosa, della scultura. Mi sembra improbabile che la cosiddetta prima versione fosse fatta proprio in questo anno ed in occasione della decisione di incaricare il pittore di fare il quadro definitivo quando fu bocciata definitivamente la scultura di Cobaert. Tutto ciò apre di nuovo la questione della datazione di questa supposta prima versione. Ma una cosa mi sembra chiara: anche in questo caso, Caravaggio si era basato, quando dipinse questa "prima" versione, proprio sulla scultura di Cobaert (fig. 43).

Per entrare in gara con Michelangelo Buonarroti ci voleva più che un mediocre talento, occorreva sapere esattamente perché si voleva rischiare e, ancora più importante, sapere cosa ci cercava nella sua arte e anche perché. Caravaggio lo sapeva e aveva capito a cosa sarebbe servito questo artistico rubare in grande stile, si può notare quando si vede di nuovo questo Cristo della *Incredulità*: il fatto che il nostro pittore avesse guardato, già anni prima, a questa sua monumentalità e al modo in cui quel suo esempio l'aveva raggiunto, l'aiutava proprio ora che aveva bisogno di fare un salto non solo di qualità, ma anche nel modo in cui il tema e le sue figure, in caso quello di Cristo, esigeva una statura non solo diversa, ma più grande e imponente. Nel *Matteo* di Cobaert è chiaro che avrebbe provato a fare di questa sua statua un'ampiezza che respira e che si sviluppa con una plasticità voluminosa che emana vita e forza; ha guardato il modo in cui Michelangelo trattava la stoffa di un drappeggio ampio con delle pieghe che pesano se prese in mano; quando si mette il *Mosè* accanto a quel *Matteo* di Cobaert si nota che l'ultimo non ha capito come realizzare questo effetto fondamentale per dare una credibilità e peso alla massa materiale, anche del corpo sottostante: qui, nel *Matteo*, tutto questo sistema di costruire una figura maestosa è scivolato in una forma di decorazione in cui si nota ancora l'imitazione senza però riuscire ad impadronirsi e ad usarlo per il proprio scopo: qui la forma non serve a un concetto che anima il risultato. Ma quando Caravaggio, nel 1600, crea il suo Cristo

⁶⁰ Per i documenti: MACIOCE 2003, p. 106, I Doc. 118.

Per tutta la vicenda: *La cappella Contarelli* 2005.

⁶¹ MACIOCE 2003, p. 110.

nell'*Incredulità*, sa cosa vuole, sa da chi e cosa rubare, sa la ragione perché sa cosa cerca di fare. E con che risultato possiamo vedere in questo Cristo che si basa sul Cristo Risorto del suo esempio così ammirato e che non imita solo, ma usa trasformandolo in una creazione tutta sua. Usa la massa delle pieghe profonde e molto pesanti, per rendere la stoffa e il corpo sottostante con un verismo o un naturalismo che ne fa una presenza vera e di una carnosità non più idealizzata ma palpabile alla mano, anche quella di Cristo stesso che si sveste per san Tommaso – e anche per noi che siamo di fronte. Ora si capisce che anche Gian Lorenzo Bernini tentò di fare ciò in cui Caravaggio era riuscito: usare l'esempio del Buonarroti per dimostrare chi era, e non ci riusciva subito, nonostante la sua virtuosità tecnica; solo dopo qualche anno, quando aveva trovato se stesso e sapeva a che cosa poteva servire questa abilità tecnica, poteva ammirare apertamente e fiero di sé la sua dipendenza da questo scultore "divino".

Caravaggio aveva, dunque, un particolare interesse per il modo in cui si dovevano trattare le vesti con cui Michelangelo aveva drappeggiato le sue figure.

Nel *L'opera completa di Michelangelo scultore*, uscito nel lontano 1973, Umberto Baldini parlava di una *gigantesca esaltazione simboli e del personaggio* e di una *tormentosa concezione morale e assoluta spiritualità* e aggiungeva ancora altre epiteti sublimi che, davanti al *Matteo* di Cobaert rilegato nella sua nicchia ombrata nel transetto destro della chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini, non sarebbero mai saltati fuori. Ho l'impressione che quando Caravaggio lavorava alla prima versione del suo *San Matteo e l'angelo* fosse partito dalla scultura di Cobaert e seguisse quell'esempio non ancora rifiutato ma sempre in esecuzione dallo scultore Cobaert, per dimostrare che lui avrebbe potuto eseguire su tela ciò che Cobaert aveva sbagliato nel marmo.

Nella prima versione, Caravaggio faceva sapere che lo scorcio della gamba stesa era molto più convincente che in questa quasi piatta scultura; imitava così, in un quadro dipinto, un particolare che in una scultura avrebbe avuto, se fatto bene, più effetto: nella pala la gamba sinistra dell'Evangelista esce dal piano con un rilievo così forte che lo scorcio diventa quasi esagerato. Non posso sopprimere l'idea che Caravaggio, nella sua voglia di superare l'esempio di Cobaert – magari nella speranza di dimostrare la sua bravura da pittore virtuoso –, tentava di superare se stesso, ma, nella versione definitiva, Caravaggio usa lo spazio pittorico per creare un senso di vera interazione delle due figure che manca nella prima versione. Troppo legato alla scultura di Cobaert, per motivi tattici, nella versione ora *in situ* separa le due figure di san Matteo e dell'angelo che gli sta accanto, così crea una vera interazione che, in fondo, le lega ancora di più in un dialogo spirituale che tocca il mistero di questo misterioso incontro – che poi corrisponde al mistero dell'incarnazione della Parola di cui Matteo dà testimonianza. È chiaro che con il *San Matteo scrivente* del 1602, cioè quella fatta per la cappella Contarelli, trovò il modo di integrare ciò che aveva ormai imparato e ciò gli servì anche quando dipinse l'*Incredulità*. Ora era in grado di mettere insieme tutto ciò che aveva visto e studiato grazie a delle formule prese dai suoi esempi più ammirati, cioè, in questo caso, quelli presi dalla grande pittura che aveva sicuramente potuto vedere quando era coinvolto con quel dipinto di Hartford che nasceva proprio lì dove si trovavano due degli esempi più noti di quest'arte monumentale, la *Trasfigurazione* di Raffaello e anche la *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo, che negli anni Novanta erano diventati anche oggetti di culto del frate del Pas. E proprio nell'*Incredulità di san Tommaso* che Caravaggio faceva per i Mattei, il nostro pittore riuscì a raggiungere ciò che cercava: nella figura di Cristo con come maestro ulteriore quel Michelangelo che come nessun altro ancora aveva dato non solo con le sue statue, ma anche con le sue pitture la misura per fare un'arte religiosa nella cappella Sistina, che, nonostante quella critica morale, era ancora considerata l'espressione

di un profondo senso di fede e sentita *pietà*. Gli esempi di Michelangelo lo aiutavano a trovare una maniera di creare un'arte su una scala più monumentale in cui forma e tema raggiungevano un sensazionale equilibrio che sembrava facile da imitare, ma che, per renderla veramente efficace nello spazio sacro e anche nei temi religiosi essenziali, doveva essere praticata sulla base di una profonda conoscenza del vero significato del messaggio evangelico che conteneva.

Anche Caravaggio aveva a disposizione una sensibilità intuitiva, probabilmente sostenuta da una preparazione intellettuale simile a quella che aveva messo Michelangelo in grado di sviluppare delle forme artistiche che erano animate da una forte carica di significato o, meglio, contenuto. E Caravaggio capiva, da artista dotato non solo del suo talento, ma anche della mentalità inquisitiva che gli permetteva di penetrare quel cosiddetto *mistero* delle figura da rappresentare, specialmente quando si trattava di un evangelista Matteo, di Pietro e Paolo e anche della *Madonna dei Pellegrini* nella chiesa di Sant'Agostino e quella nel Pio Monte a Napoli.

Già nei primi anni a Roma, l'aveva dimostrato, in questo quadro di Hartford in cui san Francesco fu rappresentato come l'esempio perfetto che mostrava come il fedele dovesse organizzare la propria vita come un vero cammino da percorrere nelle vestigia di Cristo in una vera scuola d'amore. Anche qui il mistero della vita del santo veniva indicato dal modo in cui fu costruito quel quadro.

Ora, nel caso di Cristo che si prendeva cura di san Tommaso mentre guidava con la sua mano la mano dell'apostolo già in fede, ma non ancora credente, Caravaggio trovava la soluzione grazie agli esempi più forti di Michelangelo e, per inserirle nel proprio lavoro, faceva una figura davvero michelangiolesca. Qui riesce quasi a penetrare il mistero di questo tema.

In questo quadro si nota che il nostro pittore era profondamente colpito dal vigore del suo esempio ed imita anche il metodo dello scultore per dar rilievo al suo Cristo, partendo dal modo particolare in cui la tunica viene drappeggiata con delle pieghe pesanti: così viene accentuata la materialità della figura di Cristo di fronte a san Tommaso. Anche qui Caravaggio parte dagli esempi che fanno parte della grande pittura che aveva visto e studiato a Roma, prima di tutto negli affreschi di Sebastiano del Piombo nella chiesa di San Pietro in Montorio e la grandiosa pala di Raffello sull'altare maggiore della stessa chiesa. Ma, ancora di più, nella pittura tarda dello stesso Buonarroti della cappella Sistina, e in particolare quel *Giudizio Finale*. Ci tornerò, ma, per ora, devo dire che in questa quasi troppo evidenziata robustezza nella maniera apertamente michelangiolesca di quel Cristo di Caravaggio vedo un altro indizio che porta a considerare la versione Mattei come il primo di questi due dipinti e anche molto più affascinante di quella versione più fiacca dei Giustiniani proprio perché si nota ancora la forza di un'invenzione fatta sul momento. Ci torno ancora, anche sull'importanza che gli esempi di Michelangelo, dopo il biennio 1600-1601, avranno per Caravaggio che riesce a integrarli completamente nella sua arte così che solo chi ne è avvertito può scoprire quanto il suo 'ecletticismo' fertilizzasse le sue capacità tattili e mentali.

La versione Mattei toglieva ogni dubbio su cosa Caravaggio sapesse fare.

Aveva a disposizione dei mezzi artistici che gli permettevano di affrontare delle imprese prestigiose. Era chiaro che s'intendeva non solo della pittura, ma anche della tematica da raffigurare; era chiaro anche ai Mattei, presso cui Caravaggio trascorrerà i due anni successivi producendo un gruppo di quadri religiosi che sembrano quasi costituire un ciclo di temi pasquali.

Guardando indietro, il suo percorso sembra avere una consistenza che, visto dal punto di arrivo, cioè l'*Incredulità di san Tommaso*, ha una logica sorprendente, ma questa logica non poteva mai essere prevista e appare solo in retrospettiva. In pochi anni era riuscito a creare una

pittura che ora sembra stata in costante sviluppo, non era lineare; ci sono passi avanti e passi indietro; abbiamo visto come nel 1606-1607 nel caso delle *Sette opere di misericordia*, Caravaggio sembri riciclare delle formule passate che avevano fruttato successo, ma il cui senso viene cambiato così che la funzione nel nuovo contesto fosse diversa da quella di prima.

Alla fine, negli ultimi anni, cominciano a dissolversi le sue figure umane senza che perdono la loro plasticità, che ora diventa più suggerita che plasmata. Così il loro volume perde di materialità, senza però che diminuisca il senso della loro presenza, che aumenta ancora grazie ad una economia pittorica con cui la figura rappresentata assume una veridicità piuttosto evocata grazie alla scarsità di colore.

In questo modo, la forma perde di concretezza.

È un lungo percorso trascorso in pochi anni, di cui si può vedere come comincia a evolversi nella seconda e definitiva versione della *Conversione di san Paolo*. Poi raggiunge una fase inaspettata nella *Maddalena Gregori* del 1606, per motivi che ho spiegato nel mio saggio del 2016 e che solo ora si cominciano a capire. Ma anche qui il pittore guardava ancora a degli esempi di altri pittori per trovare una forma con cui si accontenta.

Era fuggito da Roma, stava nel feudo della famiglia Colonna. Aveva scelto quella figura di Maddalena come peccatrice, una peccatrice che morì come morì la sua vittima ammazzata a Roma; si presentava in questo modo come un peccatore che, da penitente, cercava il perdono, come più tardi con quel quadro della Galleria Borghese. Lì si presenta nella figura di Golia per senso di colpa cercando la grazia del perdono presso il papa che era, come Davide, un pastore buono. Ma ciò che mi ha colpito di questa *Maddalena Gregori* era il mondo in cui raffigurava quei capelli che parzialmente coprono la santa per presentarla più nuda ancora. Non capivo perché il pittore avesse aggiunto questo dettaglio per lui strano finché ricordavo che, anche qui, usava un modello preesistente e anche famoso: lo rubava dal quadro della Maddalena famosa e in possesso dei Colonna, la stessa famiglia che aveva sempre protetto Caravaggio e lo faceva di nuovo ora che era fuggito per salvarsi la pelle. Anche qui la forma del quadro integra un dettaglio per far passare qualche messaggio a chi lo poteva capire.⁶²

Nel *Martirio di sant'Orsola* ci sono delle parti indefinite e addirittura mancanti senza che ci rendiamo conto della loro assenza; lì ciò che non c'è viene subito integrato nell'occhio dello spettatore. Neanche la freccia è definita come tale, ma non manca neanche: nel quadro con san Tommaso, la presenza fisica della sua persona e la precisione della ferita nel petto di Cristo e il dito che tocca le labbra aperte di questa ferita e la mano di Cristo e le grinze dell'apostolo e il suo stupore, c'è tutto, manca solo l'azione che deve essere integrata da noi per sentirla fino in fondo, nel nostro cuore, per farci penetrare da questo miracoloso evento, ossia dal *mistero*, così che, coinvolti anche noi, possiamo *penetrare* quel *mistero* graziato da Dio per farci aprire gli occhi *credendo*.

⁶² TREFFERS 2016. Tiziano sarebbe stato incaricato, nel 1531, da Federico Gonzaga di dipingere una *Maddalena* per Vittoria Colonna, cfr. Valcanover in *L'opera completa di Tiziano* 1975, cat. 61. Si veda: *Vittoria Colonna*. Si veda la famosa versione di Firenze, Pitti.



Il Figlio è morto: abbiate Pietà

1.

Abbiamo quasi eliminato dal nostro sistema la parola *mistero*, ma, in quei tempi, questa parola poteva apparire addirittura in un contratto datato al 24 settembre del 1602 in cui Caravaggio si impegnava a dipingere due quadri, uno con il *mistero* – così il testo del contratto – della conversione di san Paolo e l'altro con il martirio di san Pietro. Nel testo si legge: *mysterium conversationis s[anct]orum Pauli et in alterum martyrium Petri ap[osto]lorum*, cioè il *mistero* della conversione di Paolo e il *martirio* di Pietro. Poi viene aggiunto che quel pittore sarebbe in grado, *ex sui inventione et ingenio dicta mysterium*, di *decorare* quei due quadri.¹

Caravaggio è già noto e anche famoso e viene considerato un pittore che sa fare ciò che ci si aspetta da lui perché dotato di un'intelligenza artistica e del talento di realizzare un'immagine soddisfacente in cui forma e contenuto corrispondono a ciò che si vuole rappresentare.

Infatti, la crocifissione di Pietro non può creare molti problemi; ma il mistero di Paolo?

Anche della *Conversione di Paolo* esiste già una lunga tradizione in cui si era stabilita una formula standardizzata che offre qualche spazio a delle variazioni, ma che contiene, quasi sempre, gli stessi ingredienti. Chissà che cosa hanno pensato i committenti quando usavano la parola 'mistero'; forse non si sono resi conto di aver usato una parola che poteva implicare molto di più di una raffigurazione di fatti, ossia l'immagine formalizzata di una storia sacra. Ma saranno costretti a ricordarsene appena il nostro pittore va al lavoro. La situazione diventa, così, anche per noi che non abbiamo più presente ciò che questa parola *mistero* racchiude e che per questa mancanza siamo fuori da ciò che succedeva nella mente del nostro pittore e dalla vera ragione di questo cambiamento fondamentale tra le due versioni della *Conversione di Paolo* (figg. 49, 50). Già la parola 'mistero' avrebbe potuto avvertirci che qui siamo in terra straniera, davanti ad una *forma* d'arte in cui il fatto o la storia sono complementari al senso e al significato o, con quell'altra parola, al *mistero*. Ho parlato del *mistero della forma* e il *mistero del tema*; ambedue si toccano non nell'occhio, ma nella percezione, cioè nel cervello e questo incontro fa accendere una *scintilla* – per usare un'altra parola presa dall'esperienza mistica e dal suo gergo. So che mi sto allontanando dal nostro modo di ragionare, ma se vogliamo davvero capire l'arte di Caravaggio, dobbiamo rischiare di immergerci nella stessa follia con cui si parlava della fede in quel mondo sparito.

Ho parlato del mistero della forma e del tema, strettamente 'parlato' non è giusto, ma mi aiuta a capire quale è la spinta essenziale per Caravaggio a cercare le sue soluzioni pittoriche ed artistiche; quella invenzione che trasmette il vero mistero al fedele: la mano di Tommaso diventa, nella nostra immaginazione, la mano di Dio. L'invenzione implica molto di più della mera immagine; è una creazione dal senso alla forma esteriore e contiene il suo vero senso

¹ Per il contratto: MACIOCE 2003, p. 91, I Doc 94.

come significato, cioè come mistero da rivelare, quel mistero non raffigurabile come il mistero della croce che, come oggetto, è molto di più della sua sostanza materiale, anzi, di una sostanza vera grazie all'idea concreta di un concetto grazie ad una dottrina da mettere in pratica. Alla fine è vero ciò che ha detto il grande studioso gesuita Athanasius Kircher: la composizione musicale, cioè la musica scritta, si completava soltanto nell'ascolto, ossia nell'orecchio interiore dell'ascoltatore così che era lui che faceva un vero atto di creazione.² Così, nell'esercizio dell'ascoltare in spirito, il fedele potrebbe formarsi qualche idea di Dio che risponde alle sue preghiere da ascoltatore in un dialogo silenzioso tra il fedele credente e il Signore, come se fosse in un responsorio tra due "amici". Chi non si rende conto di questo 'mistero', non sarà mai in grado di capire la vera funzione di questo *naturalismo* che non è una semplice imitazione della natura, ma l'imitazione di un'altra natura, perché spirituale – ciò che Caravaggio aveva intuito e, forse, anche capito è che non era roba per tutti. Da qui venivano le sue irritazioni e lodi di cui abbiamo parlato già all'inizio quando abbiamo citato le parole di Van Mander: il nostro pittore avrebbe detto *che tutte le cose non sono altro che bagatelle, fanciullaggine o baggianate – chiunque che le abbia dipinte – se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura.*³ Anche il vero mistero della natura creata sta nel fatto che sarebbe la manifestazione della parola parlata dallo stesso Creatore; e chi lo capisce e, come nel caso di Caravaggio, impara a intenderla e, addirittura, a parlare imitandola nei suoi quadri, è più vicino a Dio che chi non la studia per farla parlare nei propri quadri dipinti. Ed è ignorante e lo rimane: *Quand'ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino, così abbiamo letto nella prima lettera di san Paolo ai Corinzi (3, 12); Ma divenuto uomo, ciò che era da bambino l'ho abbandonato. E vede: Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo a faccia a faccia.*

Questa parola *mistero* ci apre la strada a ciò che ora possiamo chiamare il vero mistero del naturalismo dell'arte di Caravaggio. Il vero senso di ciò che si chiama, o si chiamava, mistero e che ci offre ciò che questa parola promette: rimane ciò che promette, ossia un'immagine costruita nella speranza che riveli una verità nascosta all'occhio, ma percepibile con la mente. Così che l'intelletto può penetrare il senso della raffigurazione dietro la quale si nasconde una verità che si sottrae alla nostra comprensione ma che potrebbe essere intuita solo in un atto di fede. Mi rendo conto che ci troviamo proprio di una concezione di arte lontana dal nostro modo di ragionare e che qui ci troviamo in fondo di ciò che, in quei tempi, corrispondeva al concetto, per noi ormai incomprensibile, del cosiddetto *mistero della fede* in cui l'intelletto faceva causa comune con una sensibilità altrettanto indefinibile perché di carattere spirituale. Per noi sarebbe un'assurdità totale parlare di vedere ad occhi chiusi o di ascoltare una musica silenziosa; anche se si chiamasse quella musica come 'celeste' sarebbe, per noi, nient'altro che una metafora ormai logora, cioè incapace di rimandare ad una realtà concreta, un cielo, appunto, che è di una qualità superiore rispetto a quel cielo che ci sta sopra la testa perché un'idea paradossalmente più concreta ancora di quello che ci sta sopra. Chi ci crede ancora potrebbe ancora difendersi contro l'accusa di un atavismo culturale, citando la formula per noi micidiale: *credo quia absurdum*. Noi siamo illuminati e chissà che non lo sia stato anche il nostro pittore, ma solo in modo diverso, perché la sua luce, che lo colpì e che usava nei suoi quadri, era una luce il cui identico nome ci fa dimenticare la sua fondamentale diversità perché

² TREFFERS 2001.

³ MACIOCE 2003, p. 309.

ancora divina. Era, dunque, *diversamente illuminato* perché il mistero di questa luce portava in una direzione diversa e da seguire con altri mezzi di quelli nostri moderni, ma sempre con una logica che, quanto al sistema esplorativo, era razionale e che possiamo ancora capire se prendiamo tempo per imparare quali fossero i loro criteri basati sulla convinzione che tutto il mondo, cioè cielo e terra, si presentasse con il grande mistero di Dio.

Quando apriamo lo Zingarelli alla voce *mistero*, potremmo fare luce su questo enigma.

L'inizio non mi sembra promettere molto: *dotta*, scrive, e rintraccia quella parola dal greco, aggiungendo *da mystēs* 'iniziato in misteri'. Poi continua: *s. m. nella teologia cristiana, verità soprannaturale che non può essere conosciuta mediante le forze naturali dell'intelligenza umana e la cui esistenza è stata comunicata all'uomo per mezzo della rivelazione divina e proposta a credersi come oggetto di fede. È una bella definizione della nostra ignoranza da non iniziati e, quando va agli esempi di questi misteri, tutto rimane ancora misterioso. Nella Lettura Biblico-teologico delle Fonti Francescane, padre Martino Conti O.F.M. ci porta un piccolo passo avanti e scrive: Quasi sintetizzando il martirio della grande e mirabile mistero della croce, che Dio aveva svelato nella vita di san Francesco, san Bonaventura scrive: "In tutta la sua vita egli ha seguito sempre e solo la vestigia della croce, ha riconosciuto sempre e solo la dolcezza della croce, ha predicato sempre e solo la gloria della croce". E continua: in san Francesco, che ebbe dal cielo la missione di chiamare⁴ gli uomini a far penitenza e di imprimere col segno della croce penitenziale e con un abito fatto in forma di croce, il Tau sulla fronte degli eletti (cfr. Ez 9,4), il portare della croce conosce una gradualità che va dalla partecipazione alle sofferenze di Cristo nella vita di ogni giorno fino all'impressione nel suo corpo non da opera umana, ma dalla potenza dello Spirito, di quel sigillo che lo rese anche qui in terra simile a Dio vivente, cioè a Cristo Crocifisso.*

Il vero mistero sta nel fatto e non nella forma; la forma rende visibile che qui c'era stata una forza misteriosa che sia intervenuta e che solo l'intervento stesso ha del miracoloso quanto il risultato che è come l'ombra che fa sapere che c'è una luce più forte della luce del sole; per il resto mancano le parole che, in confronto a ciò che era successo, si rivelano come una metafora per quel mistero indicibile. San Paolo non poteva e non voleva parlare, anche se avesse potuto; Francesco si sentiva spinto della carità e mostrava l'effetto di ciò che gli era successo nel corpo, Cristo svelava la sua ferita e Tommaso capiva solo ciò che vedeva con il tatto ed era oramai "iniziato" nel mondo dello spirito. Per passare dall'uno all'altro mondo si doveva transitare la soglia di Pasqua, dopo essere usciti da qui ed entrati nella terra promessa, ossia in quel mondo che rappresentava Francesco nel quadro di Annibale Caracci di cui abbiamo parlato e in cui si dovrebbe non solo vedere il riflesso di uno specchio magico, ma da cui si doveva guardare tutto ciò che si era lasciato come strumento usato per poter arrivare a questa misteriosa trasformazione grazie a questa misteriosa fede.

Anche qui possiamo trovare qualche sollievo nella *Leggenda Maggiore*, quando cerchiamo di capire non il mistero in sé, che sarebbe una terribile ed imperdonabile leggerezza, ma per avere almeno qualche idea del modo in cui veniva usata e a che cosa rimandava. Così potremmo provare ad intendere come fu usata e che cosa rappresentava in questo sistema in cui il nostro pittore credeva e lavorava e che determina ancora i valori mentali e sentimentali dei suoi quadri.

Nella *Leggenda Maggiore*, Bonaventura descrive alcuni dei miracoli in cui Francesco era coinvolto, *Si deve credere*, così Bonaventura, *che questi fatti siano avvenuti per disposizione, nel senso che quel suo meraviglioso comparire in vari luoghi con la sua persona fisica stava ad indicare*

⁴ Conti in *Lettura* 1979, pp. 42-43 (l'autore rimanda, in nota, a Bonaventura: LM, FF 1328, 1022, 223).

palesemente come il suo spirito era in perfetta comunione con L'eterna Sapienza, quella Sapienza che è più nobile d'ogni moto e penetra dappertutto per la sua purezza, si comunica alle anime sante e forma gli amici di Dio e i profeti. Infatti l'eccelso Dottore – come Bonaventura qui chiama Francesco! – suole rivelare i suoi misteri ai semplici e ai piccoli, come abbiamo visto dapprima in Davide, il più sublime tra i profeti, e, successivamente, in Pietro, il principe degli apostoli, e, finalmente, in Francesco, il poverello di Cristo. Erano, essi, semplici e illetterati, ma lo Spirito Santo con il suo magistero li resi illustri, Davide, pastore, perché pascesse il gregge della Sinagoga, liberato dall'Egitto; Pietro, il pescatore, perché riempisse Chiesa con un moltitudine di credenti; Francesco, il mercante, perché vendendo e donando tutto per Cristo, comprasse la perla della vita evangelica.

Ma forse è ancora più illuminate ciò che Bonaventura scrisse nel primo paragrafo del capitolo dedicato ad *alcuni miracoli da lui operati dopo la morte: Inoltre varie volte, fin da quando aveva cominciato a militare per il Crocifisso, rifulsero intorno a lui i misteri della croce.* Tutti questi passi registrano gli effetti collaterali di ciò che è il vero mistero che rimane inespresso; neanche quando cadono nel discorso parole come 'amore' e 'carità', in particolare l'amore divino, che anche nel Cantico dei Cantici assume una concretezza grazie all'uso della natura come l'idioma perfetto per il senso spirituale; la frase più significativa è quella che ho citato per ultima, in cui i misteri che emanano dal mistero della Croce trascendono ogni forma e attività a causa del loro troppo splendente splendore che supera ogni forma concreta perché luce di luce una che non si potrebbe mai immaginare come confinata ai limiti dello spirito umano.

Ma ciò non significa che il mistero non c'è!

L'effetto che fa sulla nostra mente dovrebbe essere invocato come in assenza e da qui l'importanza cruciale anche per il nostro pittore ed aprire una finestra reale su ciò che non si può vedere, ma intuire nei limiti della nostra natura e creare un mezzo che apre la strada che ci porta, per così dire, fuori. Quando, nel quadro, si incontrano forme e tema, si incontrano due misteri da cui scoppia una scintilla di un mistero più grande ancora, che è quella della creazione stessa. Come atto divino che si serve della mano di un pittore che usa ciò che appare creato per far capire che sia l'uomo stesso. So che sono parole, ma questo principio di bibliche dimensioni ci riporta al modo di valorizzare anche l'arte che prende possesso della natura per usarla come strumento di una fede già formulata in delle formule in cui si credeva ancora in quei tempi. Non è possibile, ma per far sentire l'effetto del mistero della presenza di Dio nelle azioni dell'uomo, quando il mistero lo colpisce così che diventa un *Vir Dei*, un uomo pieno di Dio e infuso dallo spirito di Cristo, si trasforma in un vaso di grazia sotto l'influsso dello Spirito Santo. Tutto ciò ha a che fare con la forma che prende l'invenzione e la rappresentazione.

Nel caso della *Conversione di san Paolo*, la reazione dell'ancora futuro apostolo rivela già, nella sua posa, che lui ha già le conseguenze del miracoloso intervento di Dio accettando la croce e anche il suo mistero che lo trasformerà in chi egli stesso aveva perseguitato. Anche Matteo è stupefatto della sua risposta immediata nel riconoscimento di Gesù e si alzerà fisicamente dove Paolo lo fa in un salto mentale. La selezione di forme tradizionali, la scelta artistica, è qui di primaria importanza e quando Caravaggio usa per Paolo la stessa forma di san Matteo nel *Martirio*, riesce ad esprimere ciò che non si potrebbe mai fare se non con questi gesti che fanno sapere che stanno abbracciando la croce perché hanno capito il suo vero significato, ossia il mistero. Paolo ha incarnato, anche nel quadro di Caravaggio, questo stesso mistero della fede nelle stigmate interiori; Francesco, anche esteriori cioè impresse nella sua carne, così che, come Bonaventura ci fa sapere, diventava un crocifisso vivente. Nel caso di san

Paolo, la forma esprime, nel modo più assoluto, ciò che succede e senza provare a raffigurare che cosa Paolo – o nel quadro di *San Francesco* di Hartford – avrebbe sentito, ossia ciò che nessuno avrebbe mai potuto spiegare con delle parole.

Un'esperienza incomprensibile per san Tommaso nel quadro di Caravaggio, Tommaso è semplice e ignorante come quegli uomini a cui Francesco si rivolse, ma ora sappiamo anche il perché della sua ignoranza: non credeva ancora. Quel mistero lo sconvolgeva!

Cristo viene da lui e non gli fa delle lezioni dotte, ma si lascia toccare e, toccandolo, Tommaso sente ciò che è un mistero e toccherà con la mano ciò che non poteva credere fosse vero: che Cristo Crocifisso fosse davanti a lui perché, come aveva detto, era risorto. La semplicità lo ha aiutato, in un certo senso, a vedere con i suoi occhi. Significa che anche noi dobbiamo cercare lo spirito della scena e aprirci gli occhi è il compito di un pittore che ci dà la roba che ci può aiutare ad essere iniziati nel vero mistero della fede che non si dovrebbe cercare nel quadro, ma nella realtà stessa con cui il pittore lo costruisce come se fosse la stessa natura di cui anche l'uomo è stato creato. Sembra tutto complesso, ma, in fondo, è semplice da capire per chi sa guardare non come quel vecchio miope accanto a Matteo, ma come informato che solo chi sa del mistero, sa che solo l'aprire gli occhi – diciamo gli occhi della mente – ci rende vedenti.

Abbiamo sentito che, nella *Rappresentazione di Anima e di corpo*, il de' Cavalieri aveva introdotto qualcuno che chiamava *avveduto*: era un bravo maestro di scuola, dotato di buon senso e che insegnava ai suoi ragazzi facendoli, come un Socrate, rispondere alle sue domande partendo dalle stesse formule che lui usava per poi fargli scoprire la propria ignoranza. Va da sé che manipolava i suoi scolari ancora ignoranti per guidarli verso uno stato più illuminato grazie al suo modo gentile che condizionava le loro risposte.

Voi che all'aspetto mi parete sensato e prudente giovanotto, comincia furbo com'è, ditemi di gratia che vi pare di questa nostra vita mortale, che gli huomini pregiano tanto. In che concetto la tenete? Desidero il parer vostro, perciocché anch'io vorrei viver in modo che, giungendo al termine di essa, non mi trovassi, come a molti intervieni, da falsa speranza ingannato. La risposta è data con la domanda. Iniziati senza ancora notarlo, ambedue possono trovare una base comune per sviluppare un idioma condiviso che poi serve ad avanzare sulla via giusta. Armato da alcuni precetti fondamentali e con una rudimentale conoscenza della fede e quei segni misteriosi, come la croce e anche i miracoli, si potrebbe penetrare quel mistero delle forma usata da Caravaggio che ci guida verso il vero mistero del tema e la sua raffigurazione, ossia l'invenzione, così che, contrari a molti altri, non si verrà *da falsa speranza ingannato*.

Riconoscere le forme e le formule usate nel loro significato originale, ci mette in grado di riconoscere, nelle loro variazioni, il loro senso e anche a cosa serve la loro presenza nel contesto del quadro. Anche qui, la tradizione forma il quadro mentale in cui il nostro pittore cresce e ciò che è valido per la forma della sua arte diventa ancora più chiaro se, rintracciando quei sui esempi usati fino all'ultimo perché integrati in un'arte in cui il pittore cerca di fare entrare i suoi osservatori già preparati, a penetrare quel mistero della fede di cui non si parla e che non si sa tradurre in dotte parole; non sono che verità spirituali che, nell'impossibilità di raffigurarle, dovrebbero essere suggerite ed evocate per essere vissute nell'intimo, ossia nelle viscere del cuore, cioè oltre la materia di un'arte fatta da mano umana. Nell'*Incredulità* abbiamo visto come il nostro pittore riuscisse a dare alle sue figure una presenza fisica più corposa, ancora più di quella che era già forte nei laterali della cappella Contarelli. Non possiamo capire l'arte di Caravaggio con i nostri concetti moderni; solo quando siamo disposti ad imparare il "gergo"

religioso del suo tempo, saremo in grado di far parlare i suoi quadri e diventerebbe possibile comunicare, non con il pittore, ma con quest'arte costruita con una logica diversa dalla nostra. Così, ciò che appare diventa più di ciò che è raffigurato ed apre una finestra su un'altra realtà la cui presenza fu considerata ancora più reale e anche più vera della verità della stessa natura. La presenza di ciò che non si vede quando non si crede ancora diventa sentita, ma non più nel quadro. In tutta la sua vita, Caravaggio userà delle formule cariche di un significato che sa essere ancora presente nella mente e nei ricordi. Sta qui la vera motivazione delle sue scelte pittoriche; se si potesse capire che forme usasse e per quale ragione, potremmo anche avvicinarci a ciò che chiamiamo, con un termine mistificante, la sua 'originalità'.

Quando la natura incarna lo spirito, la forma assume senso; le cose cominciano a parlare naturalmente. Da cose morte, diventano come soffiate con l'alito nostro diventando dei segni sulla nostra strada di vita. Così il naturalismo diventa una forma di Umanesimo cristiano in cui non è la bellezza a regnare suprema, ma la parte considerata la migliore del mondo, l'uomo.

Pico della Mirandola aveva dichiarato, nelle prime frasi del *De hominis dignitate, che non c'è niente più ammirevole nel mondo, che l'uomo. Noblesse oblige*, anche qui c'entra, dunque, la questione morale che era anche uno dei temi principali dei laterali della cappella Contarelli e di alcuni dei primi quadri che Caravaggio realizzò appena arrivato a Roma. Anche qui torna, dunque, lo stesso mondo in cui l'antichità si vede come assorbita dal mondo cristiano. La selezione dei temi e delle forme, o formule, diventa, dunque, di grande importanza anche rispetto all'organizzazione dentro il quadro, ossia l'invenzione o, magari, la regia con cui i protagonisti vengono presentati nel loro ruolo esemplare per trasmettere, lo ripeto, il vero mistero della presenza umana e il ruolo nella Creazione inventata per lui.

Già nei primi quadri, si vede come Caravaggio stia cercando dei modelli e degli esempi che lo aiutino a raffigurare il tema scelto, così che abbia subito un forte impatto sull'osservatore. Rimane fino all'ultimo uno degli obiettivi cruciali dei suoi dipinti. Prova a farlo entrare in un tipo di conversazione o di dialogo con le figure raffigurate che diventa anche un dialogo intimo con se stesso. Lo scopo è che l'osservatore è invitato a prendere posizione anche in materia del tema così che comincia ad agire in modo conforme al messaggio etico e morale suggerito nella raffigurazione.

Nell'*Incredulità di san Tommaso*, Caravaggio raggiunge una mirabile chiarezza della composizione che viene già intuita da lontano; distribuendo sul campo pittorico i grandi volumi delle figure crea uno strano senso di equilibrio che subito dopo si rivela come un'interazione dinamica che, paradossalmente, trova il suo fulcro nell'asse della parte sinistra, che diventa così il vero centro dell'immagine. È il perno dell'azione suggerita, ma anche il perno del tema è localizzato proprio nello stesso punto. L'asse verticale e il movimento dinamico orizzontale s'incrociano proprio in Cristo la cui mano bianca è posizionata già nella parte sinistra del quadro così che le dita di Tommaso e la ferita nel costato di Cristo diventano il vero centro della raffigurazione che attira il nostro sguardo: il gesto con cui Gesù rivela anche a noi il vero scopo, ossia il senso, di ciò che diventiamo dei testimoni costretti ad assistere a ciò che vediamo dipinto. L'equilibrio rotto trova, così, nella figura eccentrica il punto fermo dove rinasce un contro-movimento che si spegne nel gomito steso fino a toccare il bordo destro del quadro, che è quasi il punto morto del sistema dinamico a cui sono sottoposte tutte le figure, con una sola eccezione, Cristo: la sua tunica è piena di vita, dove la materia pesante, quasi informe, del saio di Tommaso e del socio che gli sta alle spalle è pesante ed ingombrante, come se fosse un drappo; il corpo viene come sostenuto da un Tommaso che si regge appena, nonostante si so-

stenga con il braccio nel fianco. Questa formula che consociamo dai grande ritrattisti veneziani, ha qui l'effetto opposto; non è un segno di forza, non è vitale, e, quando si guarda di nuovo a Cristo sul lato opposto, si capisce anche cosa avesse espresso il nostro pittore quando integrava quel dettaglio che fa parte del repertorio pittorico da Giorgione in avanti: sembra forse assurdo, ma chi parte dal tema, cioè parte da Cristo a cui si torna guardando il gesto di san Tommaso, e ricorda il tema del quadro, capisce cosa ha fatto il nostro pittore: trova Gesù e crede, ha trovato la vera fonte della vita.

Non mi piace la parola geniale, ma sono quasi contento di usarla a patto di dimenticare il sapore troppo romantico di questo ormai insensato – perché logorato – concetto e di tornare, con più prudenza e cautela, alla parola *ingenio*, cioè una capacità o talento sviluppato grazie allo studio che, stranamente, fu negato dal Baglione e dai suoi. Ancora in questo quadro, Caravaggio si mostra un pittore intelligente che ha a disposizione delle formule pittoriche già in uso, di cui si serve quando si offre l'occasione e ne ha bisogno per trasmettere il significato di un tema, che spinge l'osservatore quasi in modo impercettibile, ad acconsentire a ciò che il contenuto del tema trasmette.

Anche qui si capisce perché alcuni dei più potenti e colti dei suoi clienti apprezzavano quest'arte la cui semplicità supposta poteva essere intuita soltanto sulla base di una conoscenza culturale, così che l'effetto calcolato dell'immagine fosse altrettanto effettivo. Caravaggio cercava, sin dall'inizio della sua permanenza a Roma, di rendere la presenza fisica delle sue figure sempre più credibile, grazie a dei mezzi artistici che trovava, e aveva trovato, nelle opere di alcuni dei più affermati ed ammirati autori che poteva studiare negli anni di cui non abbiamo notizia, ma che ora si rivelano come un periodo di tirocinio usato per scoprire che l'arte, o meglio che la maniera, sarebbe stata utile per creare un'arte che, solo dopo il suo arrivo a Roma, cominciò ad immaginare. Forse aveva trovato l'ambiente a suo agio.

Andrea Bayer e Mina Gregori hanno evidenziato come alcuni elementi della pittura lombarda sembrano ancora presenti in alcuni quadri di Caravaggio. Sfogliando il catalogo intitolato *Painters of Reality*, si trovano alcuni esempi della pittura lombarda che fanno subito pensare a certe soluzioni pittoriche di Caravaggio. In alcuni casi la somiglianza di certi particolari in alcuni quadri di Caravaggio con qualche dipinto di Gerolamo Romanino ed altri ancora è veramente sorprendente: la manica del pesante mantello di san Tommaso sembra essere, infatti, strutturata come quella della veste di *Cristo che porta la croce* del Romanino (fig. 134).⁵ Ma ciò che il nostro pittore avrebbe imparato da questi pittori lombardi, cede, già nel *Bacchino* e ancora di più nel *Bacco*, a degli esempi che diventano quasi subito più utili in quel periodo romano, stretto tra il 1595-1596 e i primi anni del nuovo secolo; già il modo di drappeggiare le vesti bianche di questi ragazzi mostra una sempre più forte inclinazione ad usarlo per dargli una presenza di carne ed ossa sempre più accentuata quanto una carnosità naturale. Anche l'angelo accanto al *San Francesco* di Hartford viene avvolto da una veste bianchissima che dà volume al suo corpo nudo coperto per rivelare ancor meglio la sua sostanza reale. Non posso negare che mi fa pensare al modo di drappeggiare di un Andrea del Sarto e, in particolare, al famoso affresco della *Madonna del Sacco* nel chiostro di Santa Maria Annunziata a Firenze, dove si trovano anche gli affreschi di Rosso Fiorentino e del Pontormo – che, nel drappeggiare, aveva la stessa esuberanza negli affreschi di Poggio a Caiano e nella cappella Capponi, in Santa Felicita.

⁵ *Painters of Reality* 2004, cat. 42.



134. Girolamo Romanino, *Cristo che porta la croce*. Collezione Alana.

Va da sé, e lo abbiamo già accennato, che le sculture di Michelangelo provocarono sul nostro pittore, messo a confronto con i più alti esempi di una scultura e di una pittura tutta basata sulla definizione del corpo umano come presenza reale, una così forte impressione che non riuscì mai a dimenticarli. Aveva una memoria da vero pittore che non poteva dimenticare ciò che aveva visto e usava questi modelli quando ne aveva bisogno tirandoli fuori al momento opportuno. Erano sempre lì e ciò accade anche nell'*Incredulità*: nel dipinto metteva insieme due maniere senza che nessuno se ne rendesse conto e, anche qui, la vera ragione di questa inaspettata combinazione è legata alla funzionalità della trasmissione del tema e l'effetto che Caravaggio prova a produrre su chi sa di che cosa si tratta ossia – come dicevo – il mistero del tema.

Dobbiamo tornarci ancora, ma, continuando le nostre osservazioni – che sono molto più di mere osservazioni stilistiche perché toccano l'essenza della sua arte –, non dobbiamo dimenticare il ruolo dell'arte e il modo di presentarsi di un Leonardo da Vinci.

Tutto sommato, quando Caravaggio arrivava a Roma non era un principiante ma un avveduto grazie alla sua innata curiosità; era pronto a buttarsi sul mercato con la consapevolezza di dover ancora imparare ed era più pronto che mai a farlo, convinto di avere le capacità tecniche e mentali per entrare in guerra e vincere. Era pronto ad affrontare questa situazione particolare in cui era costretto a lavorare alla presenza di un'arte insuperabile con cui ogni aspirante pittore doveva misurarsi. Ma era arrivata la sua ora, sapeva che addirittura Raffaello, la cui *Trasfigurazione* aveva trovato sull'altare maggiore di San Pietro in Montorio, era riuscito a dare una grandezza sovrumana alle sue figure grazie all'esempio del Michelangelo della Sistina; in una gara, i due avevano creato una lingua pittorica molto diversa. Sebastiano del Piombo, d'origine veneta ma poi traferitosi a Roma, aveva adattato la sua prima maniera alla grandezza di quella di Michelangelo che gli avrebbe fornito il disegno per la *Flagellazione* della cappella Borghini: Caravaggio doveva essere fortemente colpito da questi esempi di pittura di grande formato già solo per le misure. Aveva bisogno di abituarsi a questa forma d'arte monumentale e poi doveva anche avere l'opportunità di mettere mano a simili committenze. Ed arrivavano anche, così che fu costretto a muoversi verso questi esempi grandiosi: prima nella cappella Contarelli e poi nella cappella Cerasi, riusciva a fare quel salto di qualità e qui, per l'*Incredulità*, entra nuovamente in scena l'esempio del Buonarroti, proprio quando il Merisi pensava a questo quadro con un monumentale Gesù di fronte ad un Tommaso raffigurato così com'è. Nella figura di Cristo, Caravaggio dimostra che è capace ormai di integrare gli esempi più alti dell'arte monumentale, specialmente quella di Raffaello e più ancora quella di un Michelangelo scultore e pittore, le cui opere ha guardato con più di un normale interesse.

In retrospettiva, si può capire che cosa ci avesse trovato per poter arrivare a delle soluzioni artistiche che l'avevano messo in grado di sviluppare un linguaggio pittorico con cui riuscì ad affrontare le committenze di grande rilievo in cui la dottrina cristiana assumeva una chiarezza di contenuto in delle forme, a prima vista, semplificate che potevano avere un impatto forte ed immediato sui fedeli – senza essere costretto a semplificare anche la dottrina, il che sarebbe stato un tradimento di questi venerati principi.

La strada che lo aveva portata a questo risultato non era stata facile, ma la soluzione non può che essere ammirata; ciò che aveva creato era una forma di pittura che integrava delle formule esistenti in un idioma efficace e che riusciva a conferire ai personaggi un vigore e una vitalità che sembravano perse nei decenni precedenti. Nelle cappelle Contarelli e Cerasi si affermava come pittore di quadri religiosi dotati una forza straordinaria e la sua arte, già pochi anni dopo la morte, poteva essere declassata come una volgarizzazione e un tradimento di un'arte più civile e

anche colta che aveva sacrificato la bellezza classica per una virtuosità manuale che sarebbe stata da lodare se non fosse stata usata con più intelligenza dovuta al ruolo elitario di un'artista dotto che avrebbe studiato quella stessa natura per imbellirla. Le scelte di Caravaggio erano però determinate da considerazioni religiose legate a questioni di funzionalità.

Abbiamo visto che quel *naturalismo* era ancorato ad una tradizione rispettata per il suo effetto sul fedele e determinata da un realismo nordico; fu anche ammirata per l'effetto emozionale che poteva avere – effetto che, per un Michelangelo Buonarroti, era da disprezzare come facile e a buon mercato, e, dunque, un'arte banale fatta per gli ignorati e, come disse, per donne incolte. Si capisce la veemenza con cui si attaccava un pittore che partiva da un principio fondamentalmente diverso, ma spinto da una sensibilità per le forme di un'arte idealizzante.

In fondo, ciò che Caravaggio cercava era basato su una logica coerente che lo costringe a integrare la grande pittura del Rinascimento e un profondo rispetto per l'artefatto divino di una insuperabile Creazione. Forse il nostro pittore si muoveva sulla stessa linea di un Leonardo con una dose di forte borromaico degli anni Sessanta-Settanta, in cui la fede era diventata il tema centrale di una società travolta dalla peste e in sussulto a causa della rottura fatale della Cristianità europea. Appena giunto a Roma, Caravaggio provava a recuperare, sulla base di questi ammirati esempi, una forza interiore che si manifestava in forme visive che erano di una vitalità esemplare, un vero senso di vita così che queste figure grandiose cominciavano, per così dire, di nuovo a respirare; la rigidità che avevano assunto nelle schiere dei loro seguaci, doveva essere infusa con una naturalezza che le faceva tornare in vita come se fossero vere persone umane che, nella loro mortalità, assumevano una fisicità da toccare. Vestiva i suoi modelli con vera carne e pelle; cercava di darle una presenza reale che le restituiva, anche se finta, sensibilità così verosimile che sembravano, nella loro tattilità, agenti capaci di implementare il loro ruolo di protagonisti sulla scena del teatro della salvezza situata in piazza.

Abbiamo visto, seguendo le tracce del nostro pittore, che in dei quadri diventavano sempre più uomini presi dal vero che attori e una *finta Maddalena* come pescata dalla pubblica strada sotto casa – così disse il Bellori. Così la Storia Sacra diventava, o meglio, diventava nuovamente – come nella pittura nordica, come se fosse andata in pubblico – meno arte, perché, in apparenza, più vita e, per molti, anche troppo e, peggio ancora, con una perdita incontrollabile di decoro.

Ora Caravaggio sembrava sostituire l'immagine immaginata con gli stessi mezzi dell'arte, con una immaginata realtà pressoché naturale. La virtuosità del modo in cui Cristo viene avvolto da una tunica di cui si sentiva la stoffa già solo guardando, segue il modo in cui Michelangelo la piegava con delle pieghe grandi e ampie ma anche costituente per creare una figura di antica e suprema bellezza, diventa, nel caso del suo Cristo, un drappo mosso per dare un movimento fisico che fa della statua in Santa Maria sopra Minerva un marmo dipinto come vivente e fonte di una vitalità che muove Tommaso che, nel moto, perde anche il controllo di sé. Non copia, usa; ha studiato questa figura di Cristo portacroce e ha capito che cosa poteva fare per creare il suo Cristo dell'*Incredulità*. Lo teneva sempre presente e, quando arriva quel suo momento, è lì, nella sua memoria e lo adatta perché ha capito come e anche perché quello scultore fiorentino l'aveva fatto così come l'ha fatto: e faceva sempre così, non poteva dimenticare che cosa aveva visto e rubava, modificandolo, l'esempio in una creazione tutta sua – come il vero artista eclettico dovrebbe agire. Imparare per fare, aveva fatto dall'inizio e abbiamo già palato di come e quanto avesse rubato dall'ammirato scultore che gli aveva fornito degli esempi e anche dei temi a cui avrebbe guardato fino ai suoi primi anni a Napoli, dopo la fuga da Roma – ma su questo tornerò con un caso spettacolare nella pala d'altare del Pio Monte, del 1606-1607.

Nel mio *Caravaggio e il Sacro*, uscito a Roma nel 2015, ho potuto ricostruire come la gara tra Caravaggio e quel suo maestro, anche con le sue pitture nella cappella Sistina, avessero svegliato, nella mente di Caravaggio, una forma di emulazione che non si limitava ai loro nomi uguali, ma aspirava ad una vera misurazione artistica in cui entrava anche l'affresco di Raffaello con il profeta *Isaia* (fig. 135). Si tratta della *Madonna dei pellegrini* a Sant'Agostino (fig. 136), dove la posa della Vergine allude allo stesso profeta dipinto da Michelangelo nella cappella Sistina che tiene le gambe incrociate nella stessa maniera che la Madonna (fig. 137).⁶

Anche Raffaello aveva sicuramente conosciuto la raffigurazione del profeta quando dipinse la sua versione sul primo pilastro della chiesa di Sant'Agostino e il fatto che Caravaggio, nella figura della Madonna, rimandi all'*Isaia* di Michelangelo mi sembra quasi una pubblica dichiarazione agli intenditori colti.

Anche con quel Cristo dell'*Incredulità* dimostra che voleva ritornare a quest'arte dell'inizio del secolo precedente per ritrovare quella grande maniera adatta a delle commissioni così prestigiose e che non aveva paura di perdere questa gara pericolosa. Così quel quadro diventa la prova del suo *status* di pittore *moderno*, cioè attuale, vivente, attivo e anche capace di riprendere ed elaborare e anche almeno eguagliare, se non sorpassare, quella grande generazione e la loro maniera superba che aveva raggiunto nel *Giudizio Finale* della cappella Sistina, la sua una sublimità senza pari, considerata l'apoteosi di quel tempo ormai passato e da recuperare. Proprio nel nostro quadro del 1601 con l'*Incredulità di san Tommaso* la sua fascinazione per l'arte scultorea di Michelangelo, l'aveva spinto ad imitare, in pittura, quella maniera che il suo esempio aveva usato per dare un senso di presenza maestosa alle sue figure per mezzo di un sistema di drappeggiarle vistosamente: quei ricordi che Caravaggio aveva portato dentro di sé, dopo la sua quasi sicura sosta a Firenze prima che arrivasse a Roma, non aveva portato subito i frutti; dovevano maturare, ma ora gli tornava in mente proprio quando gli serviva; al momento in cui ne aveva bisogno per dimostrare di cosa fosse capace, ricordava come Michelangelo, nella sua *Madonna con Bambino*, ossia la *Madonna Medici*, avesse creato un'immagine che già il Varchi aveva ammirato così che non poteva non citare certi versi di Dante. In questa magnifica statua, giustamente lodata da tutti coloro che la vedevano come l'espressione di una spiritualità veramente religiosa e forse anche irrequieta e tormentata, Michelangelo riuscì a fondere una dicotomia in apparenza sconcertante, ma, in realtà, espressione perfetta di una unità più profonda ed armoniosa di due emozioni contrastanti.

La vergine avvolta in una veste le cui pieghe formano quasi un'interminabile vela che lo copre il corpo diventa, così, una donna vestita dall'inesprimibile e pura castità, il bambino, invece, rivela, nella sua innocua nudità, che è forte e bello, ma, allo stesso momento, anche l'esempio di una mortalità divinamente umana che avrà un ruolo chiave nella Salvezza. Anche qui è importante rendersi conto che Madre e Bambino, che sono così diversi tra loro, formano un insieme in cui le discordanze nascondano un'armonia *divina*.

Abbiamo visto proprio quando si manifestava non ancora riconosciuto da san Tommaso, ma potrebbe essere riconosciuto da noi se fossimo stati credenti. Ora siamo già avvertiti che le apparenze non sono mai chiare per chi si vede confrontato con alcuni dei suoi quadri; infatti, anche nel caso dell'*Incredulità* ci troviamo di fronte alla stessa situazione. Riconoscere Cristo in quella figura è facile, almeno per noi che conosciamo ciò che viene rappresentato. La statua di Michelangelo diventa, nel quadro, un'apparizione vera e viva: l'arte crea volutamente una

⁶ TREFFERS 2015, pp. 53-59; *Michelangelo e Michelangelo*.



135. Raffaello Sanzio, *Isaia*. Roma, basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio.



136. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna dei pellegrini*. Roma, basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio.



137. Michelangelo Buonarroti, *Isaia*. Città del Vaticano, cappella Sistina.

realtà che si nasconde nella vita stessa. Ed ora si capisce anche che usare quel Cristo di marmo della grande mano di Michelangelo dà senso e credibilità al vero scopo di questo Cristo dipinto davanti ad un Tommaso non ancora credente. Chi crede, vedrà e chi non vede ancora, non è per niente credente e non si salverà mai. La semplicità dell'immagine è una questione di vita e di morte e mai un passatempo o una mera decorazione da inserire in un arredo di lusso di una casa o, meglio, di palazzo.

Una pittura virtuosa è una macchina grazie alla quale si può far spuntare una scintilla che accende un ardore nel cuore del fedele che sa di che cosa si tratta e vede riflesso nel quadro il proprio stato in cui si trova quanto la sincerità della sua fede. La forma del quadro sta lì; la funzione è inerente a questa forma e funziona solo per chi si sente coinvolto in ciò che vede perché entra in questo mondo in cui si specchia l'ombra di una verità suggerita grazie al modo in cui forma e funzione sono combinate nella testa di un osservatore che mette in moto ciò che vede già pronto per rivelare ciò di cui non si potrebbe nemmeno parlare perché rimane, anche se vissuto, un vero mistero *di fede*.

Ora diventa più chiaro ancora perché Caravaggio per raffigurare il suo Cristo abbia guardato al *Cristo Risorto* di Michelangelo e non solo quanto la tipologia facciale: anche il nostro pittore gioca con il contrasto tra la carne nuda e la stoffa di una tunica viva le cui pieghe danno senso alla materialità del corpo di sotto, così si sente come anche la carne si sia come squarciata nella ferita del costato rivelata con quel gesto risoluto.

È estremamente deprimente leggere ciò che scrisse, qualche anno fa, un accreditato storico dell'arte in merito alla grande pala d'altare del Pio Monte di Napoli, che ha sempre impressionato i visitatori di questa cappella situata nel cuore della vecchia Napoli.

L'ho guardata per ore e ore e cosa ha visto?

Un mondo come il nostro, magari un po' diverso, ma sempre uguale e reso così che con questo quadro il nostro pittore potesse aprire *la strada all'arte moderna*. Quando leggevo questa frase, mi chiedevo, e me lo chiedo ancora, cosa ha visto un capolavoro rivoluzionario in anticipo di un'arte di quattro secoli dopo, un'arte moderna e libera da vincoli oppressivi che avrebbero limitato un'espressione dei nostri più intimi sentimenti e idee personali che dovrebbe essere la sua vera ragione d'essere. Lo studioso aveva anche notato che Caravaggio in un secondo momento, ma quasi subito, aggiunse la parte di sopra, ma che, per fortuna, *non ha modificato il pensiero* e aveva *accontentato* così *i committenti* che, a loro volta, avevano *compreso le ragioni reali della divisione* nel quadro tra la parte di sotto e la parte in su, *che anche dopo il completamento sussiste* ancora.

Mi chiedo cosa abbia visto, cosa non abbia voluto vedere: ha visto un capolavoro salvato ancora e riconosciuto come tale, tagliando via una Madonna, il suo Bambino e due angeli grandi, per restaurare nella sua mente da intellettuale simpatizzante di quel pittore che doveva cedere alle preferenze dei suoi committenti che l'hanno pagato per il suo lavoro, e anche bene. Eliminando la parte di sopra, pensava di essere ritornato all'invenzione originale del quadro non ancora deturpato da considerazioni religiose per motivi che avevano a che fare con la sua funzione in questa loro chiesetta. Ciò che io avevo visto, invece, tutte le volte che ho potuto stare faccia a faccia con questo dipinto – che anch'io ho sempre trovato uno dei più emozionanti di tutto l'opera del nostro pittore –, era una pala d'altare in cui la forma corrispondeva magistralmente alla funzione. Si tratta di una pala ancora *in situ*, creata per il luogo per cui fu concepita, di un tema religioso in cui la Madonna con suo Figlio occupa gran parte del campo pittorico, la cui composizione particolare è conforme al messaggio che trasmette e il cui tema era

di rilevanza speciale per le circostanze in cui fu creato per giocare un ruolo preciso in un ambiente sociale storicamente definito; il dipinto fu voluto e pagato da un gruppo di nobili napoletani che avevano organizzato la loro vita in concordanza con una fede i cui principi furono vissuti apertamente come fattore civilizzante, anche in tempi tumultuosi e, come sempre, con un successo soltanto parziale.

Qui si parlava di salvezza, di speranza, di carità, di morte e di vita e di come scappare dal disastro dell'umana mortalità *credendo*. Siamo nel 1606 e 1607, quella Napoli era la Napoli di allora; l'arte non qualcosa di astratto, ma una cosa concreta che poteva servire a rafforzare quel credo che poteva liberarsi dal male, grazie, nel caso del quadro, alla misericordia di Dio, la misericordia della Madre di Dio, la misericordia di Gesù e l'angelico aiuto ed intervento che ci poteva giungere: quegli angeli che stanno nel mezzo, nel loro ruotare uno attorno all'altro, dipinti nella loro virtuosissima rotazione che culmina in questo doppio gesto, cioè quella mano sull'asse verticale, che diventa la prova di ciò che è sotto, in terra, che viene santificato da chi ha spedito quel messaggero celeste così fortemente alato che è in grado di difendere l'umanità che si muove lì sotto e ci lascia capire che, almeno qui e per il momento, può tenere lontano il Male.⁷

Confesso che non avevo capito il vero senso di quel gesto così energico e deciso: ma ora che ho parlato dell'importanza dell'arte di Michelangelo Buonarroti e della capacità del nostro Michelangelo Merisi da Caravaggio di collezionare delle formule prese e poi usate trasformandole in formule proprie in servizio dei suoi quadri per rendere ancora più chiaro il loro senso, stavo per cominciare a indovinare come procedeva e anche perché. Sapeva che cosa cercava e, al momento giusto, ricordava che esempi sfruttare per raggiungere quella forma più efficace per rendere più concreto il mistero nascosto del soggetto raffigurato. L'abbiamo visto nei casi di Matteo e Paolo e anche nel caso dell'*Incredulità di san Tommaso* l'abbiamo visto e anche prima, in chiave minore, nel *San Francesco* di Hartford e nell'angelo del *Riposo*, dove quel violinista celeste occupa proprio il centro dello spazio come, anni dopo, quell'angelo che, con la testa in giù, scende quasi in fretta per farci capire – sì, proprio a noi! – qualcosa che, senza di lui, sarebbe rimasta nascosta: il vero *mistero* che spinge quella gente di sotto a fare ciò che stanno facendo. Sarebbe un bell'argomento mettere tutti quei messaggeri, alati e non, insieme per capire non solo i loro gesti diversi, ma anche il loro ruolo tra i due mondi che, separati come sono, vengono messi in diretto contatto nella mente dell'osservatore, che vede con gli occhi della mente, la verità di una incredibile fusione immaginata che, nel quadro, è diventata una visione concreta. Sfogliando i libri d'arte, s'incontrano ogni tanto delle figure create da altri *valentuomini* pittori del Cinquecento, degli esempi che sembrano anche rubati da Caravaggio per inserirli nei suoi lavori che assumono, in questo modo, più forza grazie alla sua capacità di dar loro più senso ancora nel contesto non solo pittorico ma anche al contenuto presentato così. Quella figura a sinistra in basso, quel nudo sdraiato, sembra un motivo noto dalla *Madonna del popolo* di Federico Barocci ora agli Uffizi, ma fatta negli anni Settanta per Arezzo (fig. 138). Anche nel caso del Barocci si legge nei documenti che si trattava di un quadro che doveva raffigurare il *Mistero della Misericordia*: in un documento datato *Arezzo. 30 ottobre*

⁷ Rimane sempre illuminante per capire funzione e scopro dell'istituzione del *Pio Monte della Misericordia*, lo statuto che fa anche capire le motivazioni che avevano spinto quei napoletani ad organizzarsi in questo modo: si veda in proposito il bel saggio di Gian Paolo Leonetti di Santo Janni (Leonetti di Santo Janni in *Il Pio Monte della Misericordia* 2003, pp. 17-31, in part. 17-21) che dovrebbe essere lettura obbligatoria per chi si occupa della pala di Caravaggio e prova a capire meglio le circostanze in cui lavorava il nostro pittore.



138. Federico Barocci, *Madonna del popolo*. Firenze, Galleria degli Uffizi.

1574, si parla di una *Tavola, con figure che rappresentino il misterio della misericordia o altro misterio et historie della gloriosissima vergine*.⁸

Il modo in cui la gente su questa tavola viene messa insieme non è così confuso e compresso come nella pala del Pio Monte, ma configura sempre una moltitudine, un 'popolo' dunque, che rappresenta, nel suo insieme, delle attività quotidiane svolte sul mercato di ogni giorno. Ci sono raffigurate delle donne con le loro borse; non manca neanche quel nudo povero mendicante che riceve l'elemosina e che rappresenta la stessa categoria sociale del nudo sdraiato nella pala di Caravaggio: anch'egli riceve il suo contributo, qui l'elemosina consiste in una parte del mantello con cui vestirsi. L'originalità, se vogliamo chiamarla così, sta, dunque, non nel genere a cui appartiene, ma nel modo in cui viene presentato. Si è discusso circa la derivazione di quell'uomo che taglia il mantello dall'esempio di san Martino, benché spesso venga negata, mi sembra un'idea sempre pertinente. Quel san Martino era l'esempio per eccellenza di questa forma di carità fatta da qualcuno di un rango sociale superiore che, conforme al suo *status* sociale, era tenuto a comportarsi in questo modo quando un *povero bisognoso* si rivolgeva a lui e non dobbiamo dimenticare che corrisponde alla situazione del Pio Monte a cui appartenevano i signori per eseguire il loro dovere cristiano. Rimane ancora un'interpretazione più equilibrata di molti interventi recenti e, vista così, corrisponde perfettamente alla funzione religiosa del quadro: che era pur sempre, come scrisse il grande Raffaello Causa nel suo libro del 1970, una *cona sacra*. La sua descrizione del quadro è sempre un vero stimolo per riguardarlo come fosse la prima volta e studiarlo con una critica valutazione di ciò che si vede davvero e di ciò che si vorrebbe vedere sulla base di idee falsate sul pittore.⁹

Quel quadro non è una fantasia libera di un pittore profeta, ma è sempre un'opera d'arte determinata dal genere di una pittura già stabilita, ma qui la situazione in cui Caravaggio costruiva la pala è un caso esemplare per ciò che doveva mostrare: si tratta di persone che condividevano un'attività, che le legava ad un gruppo spinto da un unico desiderio, ossia fare del bene. Chi condivideva la stessa etica religiosa, avrebbe capito subito la nobiltà, anche morale, delle loro imprese caritative, vedendo la misericordia stessa: Maria, Madre di Dio, e suo Figlio in compagnia degli assistenti divini, quegli angeli forti spediti da Dio per incoraggiarli a perseverare nel loro servizio d'amore. Il pittore sapeva che i suoi committenti erano a conoscenza della dottrina sociale e religiosa che doveva esprimere, nel modo più concentrato possibile, il concetto di base; era pronto a farlo, perché, negli anni passati, aveva accumulato delle formule esemplari che teneva nella sua memoria da pittore virtuoso e preparato, per usarli quando ne aveva bisogno. Così era in grado di inserire quei gesti forti con cui poteva far capire, in un baleno, quel mistero che ispirava la gente raffigurata a fare il proprio dovere. Ho parlato del doppio gesto dell'angelo grande che sembra fare due cose insieme in un solo movimento così convincente ed immediato che la velocità del gesto diventava un segno dell'intensità della grazia: i veri fedeli, toccati dalla grazia, erano spinti a fare atti di carità sotto l'auspicio diretto della Madre del Figlio, che era la misericordia stessa.

Chi la vede così, non può che concludere che è un vero capolavoro di un'arte religiosa e di un pittore che conosceva il suo mestiere fino in fondo e che aveva imparato alla perfezione a

⁸ Barocci 1975, cat. 106, p. 113. Per la relazione tra forma e funzione nelle opere del Barocci, si veda LINGO 2008.

⁹ CAUSA 1970, pp. 20-26, in part. 20: *Era pur sempre un quadro sacro, la cona di un altare maggiore con privilegio papale*.

Per il 'san Martino', *ivi*, p. 23.

renderlo conforme ai principi cruciali della fede. E quegli illuminati napoletani l'avevano capito: capivano che cosa aveva creato e ne erano tanto fieri che non volevano mai far uscire quel quadro dalla loro chiesa e non permettevano nemmeno che fosse copiato per qualunque ragione. Qui Caravaggio aveva trovato non una mera soluzione pittorica, ma molto di più: una formula che dimostrava come questa istituzione caritativa fosse cara a Dio. Già quel vortice in cui i due angeli si muovono sull'asse centrale del quadro, ma, ancora di più, il gesto dell'angelo più dominante riprende delle formule rintracciabili negli esempi più brillanti di Michelangelo Buonarroti: qui Caravaggio riusciva ad integrare lo scorcio meraviglioso di Cristo che, nella cappella Paolina in Vaticano, scende capovolto dal cielo per indicare a Paolo caduto dal suo cavallo, la strada che d'ora in poi deve prendere da convertito, ma aggiusta quel gesto di Cristo, per adattarlo alla situazione della pala in cui doveva provare ad esprimere la vera motivazione dell'impresa caritativa di questa gente che, con atti d'amore cristiano, cercavano anche di cementare la loro salvezza. Da nobili nati dovevano nobilitarsi spiritualmente.

La vera nobiltà era quella del cuore e, in un momento d'intuizione, l'angelo fa un gesto preso dal Cristo del *Giudizio Universale* nella Sistina: così, chi aveva imparato a leggere nella natura quei segni divini – di cui abbiamo parlato – poteva riconoscere, anche nel quadro, quei gesti e subito riconoscere ciò che veniva espresso. L'angelo grande stende la mano destra sopra la gente di sotto e fa ciò che Cristo fa nella cappella Sistina: anche lì Cristo stende la sua mano verso la parte di destra del grande affresco, dove sono raffigurate le anime salvate e le tiene così, misericordiosamente, sotto la sua protezione; con l'altra mano, però, scaccia i dannati e si vede come finisce per loro.

Anche qui Cristo sta nell'asse della composizione grandiosa e si capisce anche il perché un pittore come il nostro non potesse dimenticare questo Cristo che fa qualcosa che combina due movimenti in uno solo e Michelangelo poteva esprimere due azioni in una: tenere lontano e condannare il Male per proteggere e salvare i giusti. Già quel gesto dell'angelo grande che apre la mano a destra per tenere lontano il male che sta dietro l'angolo, mentre con l'altra mano, a sinistra, si prende cura di questa gente occupata in atti caritativi: ruba, perché esprime – per dirla in modo semplice e molto umano – la soddisfazione di Dio per il loro altruistico e, dunque, divino amore.

Se provassimo a ricordare come fu vista la città con il suo mercato dal cappuccino Christoforo da Verucchio, il quale la definiva come *confusione* in cui Cristo si recava per mostrare una via d'uscita a coloro i quali lo avessero seguito, potremmo capire che, anche in questa pala, Napoli fu presentata come una città che poteva essere salvata solo da chi seguiva Cristo praticando la carità tra i prossimi.

In fondo è l'espressione di un mondo che rischia di diventare, come Gerusalemme nelle Lamentazioni di Geremia, una città dolente, piangente, perdendo la sua potenzialità di cambiare di nuovo in ciò che era per definizione, cioè una Gerusalemme celeste o la Città di Dio, invece di un inferno in terra anticipo del vero Inferno pieno di gente gemente. Così si vede che, anche qui, Caravaggio continua a creare un'arte profondamente segnata da quegli stessi principi cristiani morali che avevano già determinato la cappella Contarelli. In una nota ho citato una frase di Raffaello Causa del 1970¹⁰ e rimando di nuovo a quelle parole per insistere su come si dovrebbe leggere dietro le quinte di ciò che è più arte di quel che pensiamo, cioè un'arte in cui mano e mente vengono integrate per produrre un prodotto artistico funzionale e non museale,

¹⁰ Cfr. nota 9.

che serviva la vita di questi tempi lontani e gli uomini che forse speravano in una vita longeva non pensando alla longevità per loro moderna, cioè fatta per loro e non per noi. E in servizio finché durava, ma sempre legata ai tempi in cui fu creata.

È commovente vedere come generazioni precedenti provassero ad arrangiarsi a modo loro con la stessa questione di oggi: a che serve una vita che si svolge tra la vita e la morte. Leggere il quadro in questo modo è pesante, ma carico di un peso di un passato da recuperare nella speranza di scoprire quell'arte di Caravaggio come l'espressione di un profondo senso di umanità, legato alle condizioni in cui fu creata, fortemente segnato da un ragionare conforme l'*ethos* religioso di quei tempi. È difficile entrare nel processo mentale di allora che portava a delle conclusioni che forse per noi sono troppo cercate, ma che seguono una logica coerente con cui si conferma ciò che, a quei tempi, aveva una verità incontestabile.

Nel mio *Caravaggio e il Sacro* (2015), mi sono soffermato su uno degli aspetti più singolari di questo modo di ragionare logicamente sulla base degli Scritti Sacri, cioè procedere a modo di associazioni che creano ciò che Lina Bolzoni chiamava 'rete', cioè una rete di associazioni che risultava nel complesso di fatti ed idee che abbracciavano in un panorama comprensivo tutta la cosiddetta realtà o, per usare un termine tecnico abbastanza recente, *holistic*. Ne abbiamo già parlato prima: rimando, di nuovo, al libro di Radek Chlup su Proclus.¹¹

Un pittore come Caravaggio, che aveva una memoria da professionista allenato da una giovane età, aveva sicuramente – e l'abbiamo già detto – un arsenale di formule e di figure che era sempre a disposizione quando doveva affrontare nuovi impegni artistici nel campo della pittura religiosa. Anche il nostro pittore aveva dimostrato di essere all'altezza di inventare delle soluzioni soddisfacenti anche nel senso del contenuto sempre severamente controllato circa l'ortodossia dell'immagine da produrre. Stava nella stessa situazione che doveva combinare tutto ciò che prometteva di realizzare nel quadro, in modo chiaro e comprensibile, usando formule note, magari sotto chiave, ma sempre accessibili ad un fedele istruito. Anche il pittore doveva associare, cioè mettere insieme, quegli elementi che facevano senso nel contesto del tema da raffigurare. Se il Merisi non fosse riuscito in ciò, il suo lavoro sarebbe stato inutile perché non fruibile per la funzione prevista. Torna sempre la questione della relazione tra forma e contenuto e il ruolo che i mezzi artistici hanno nella trasmissione del tema.

Negli ultimi anni la musica del compositore Heinrich Ignaz Franz Biber, nato nel 1644 in Boemia, ha riscontrato grande interesse anche fra i musicisti più brillanti della cosiddetta musica antica del Seicento. Siamo nella cattolica Austria e il titolo delle sue sonate, *Sonaten über die Mysterium des Rosenkranzes* con il sottotitolo *Die Geheimnisse des freudreichen Rosenkranzes*, per le prime cinque sonate, *schmerzhaften* per le altre cinque e, per la terza ed ultima parte, *Die Geheimnisse des Glorreichen Rosenkranzes* – dolore, gioia e gloria, dunque –, non descrive un programma, ma gli effetti che quei misteri dovevano avere grazie alla musica che serviva ad evocare un'esperienza religiosa e non dipingeva, per così dire, gli eventi della Storia Sacra. Anche qui dobbiamo cambiare la posizione del compositore e il pubblico è di ascoltatori emozionalmente coinvolti nel tema di questi misteri, così che un musicista ed un ascoltatore si uniscono in una preghiera di lode in cui entrano piuttosto con il cuore che con i sensi corporali: in quel mistero della fede che corrisponde perfettamente a ciò che Andrew dell'Antonio ha definito con un termine già usato all'inizio del Seicento, anche a Roma, ossia *Spiritual Listening* (*ascolto spirituale*). Siamo, così, di nuovo molto vicini al modo in cui si dovrebbe guardare

¹¹ CAUSA 1970, p. 47.

quell'angelo musicante del *Riposo* di Caravaggio. Lì l'angelo non suona per noi, ma per la Madonna e sta lodando, in questo modo, la sua musica silenziosa la Madre di Dio così che anche noi potremmo capire che Lei ha partorito il Figlio nella grazia di Dio, anche per noi. Il vero mistero è quello che nessuno potrebbe capire, ma solo ammirare – cioè *lodare* – seppur non nel modo più alto: con quella musica celeste che non si può sentire in terra. Esistono tre registrazioni abbastanza recenti di questa musica per solo violino. Vorrei menzionarne due: quella con il violista Gunar Letzbor ed un'altra con Andrew Manze.¹² Preferisco, nonostante la grande virtuosità di Andrew Manze, quella di Gunar Letzbor che, tecnicamente, non cede al violista inglese, ma mi convince molto di più perché ho l'impressione che sia più originale, cioè più conforme all'intenzione di queste sonate che, nella traduzione italiana, vengono chiamate – spero per scherzo – “misteriose” ma che sono state concepite da un compositore che conosceva perfettamente il suo mestiere e sapeva cosa voleva fare ed adattava i suoi mezzi alla funzione di queste sonate che aveva in mente. Quando leggevo il libretto che accompagna i due dischi, mi colpivano le opinioni completamente contrastanti su ciò che per me è cruciale da capire in quell'arte del Seicento, sia in musica che in pittura. Nel libretto che accompagna l'edizione di Manze, quel virtuosissimo violinista fa una dichiarazione che trovo di un'allucinante mancanza di sensibilità storica e di rifiuto di prendere sul serio ciò che Biber aveva voluto far sentire a chi ascoltava le sue sonate. Si fa spesso lo sbaglio, scrive, di confondere il contenuto della musica con il suo contesto. E continua, in modo spiritoso, quando si provano a trovare dettagli programmatici, si toglie l'attenzione da altri aspetti più significativi. *Can you really hear the flutter of the Archangel's Wings during the Annunciation* e *Are those really nails being hammered in the Crucifixion?* – così chiede con una falsa retorica che crea molti malintesi.

Molto più simpatico è il testo introduttivo di Gunar Letzbor, che fa una semplice osservazione, ricordando che delle immagini messe in relazione con la musica, doveva essere considerata dal punto di vista del tempo in cui sono state messe insieme. Poi fa un'osservazione che mi sembra testimoniare un approccio cauto ed intelligente che aiuta l'ascoltatore moderno a cercare come capire ed ascoltare questa musica vecchia e prova che il virtuoso moderno ha studiato per capire la vera funzione e, dunque, la forma di questa musica per eseguirla come andrebbe fatto allora, quasi come un umile servizio del compositore morto nel 1704 a Salisburgo: in modo conforme alle sue intenzioni e anche rendendosi conto del perché l'avesse scritta così, cioè mettendo la sua forma in accordo con la sua funzione. Letzbor sottolinea, giustamente, che l'epoca in cui viveva il Biber era ancora, per molti aspetti, legata al tardo Medioevo quando, in ogni dettaglio, si doveva riconoscere il piano di tutta la Creazione.

Parla anche dell'effetto che la musica di Biber dovrebbe fare sull'ascoltatore in un'esecuzione emozionale e spirituale. Anche qui si tratta sempre di quello *spiritual listening* a cui Andrew dell'Antonio aveva dedicato quel libro che abbiamo già menzionato. Dobbiamo sempre considerare sul serio la funzione di un quadro che veniva creato, così che possiamo capire anche la forma che ha preso; il che mi costringe a citare, una volta ancora, questa frase felice del 1970, poi ignorata: *Era pur sempre un quadro sacro, la cona di un altare maggiore con privilegio papale.*

E lo è ancor oggi e deve essere trattato come tale!

¹² Si fa riferimento ai seguenti dischi: Gunar Letzbor, *Biber. Sonaten über die Mysterien des Rosenkranzes*, CD, Arcana A 901; Andrew Manze, *Biber. The Rosary Sonatas*, CD, Harmonia Mundi, 2004 (HMU 907321.22).

Ora possiamo provare a cambiare la forma delle nostre domande, partendo dalla parola *mistero* che si è rivelata come qualcosa che muove anche un ben preparato pittore a cercare una forma che evoca ciò che resta nascosto: non si riuscirà mai a spiegare che cosa fa il mistero così misterioso che possiamo prenderlo nelle nostre mani e non si potrebbe neanche definirlo in qualche operazione mentale. So che è un'osservazione infantile e anche banale, ma ho paura che ne abbiamo bisogno per renderci conto che capiamo ben poco di quella pala in cui gli angeli volano già da quattro secoli, se non da qualche anno in più, per farci vedere quella misericordia misteriosa di cui si potrebbe notare l'effetto ma mai capire cos'è: anche sulla pala di Caravaggio si vede la gente agire sotto l'effetto di quella misericordia divina che toccava anche i cuore della Madre di Dio e poi si manifestava anche in Cristo che, con l'aiuto, di questi due angeli ci sorvolano gesticolando e senza parlare. Allo stesso tempo, sono così integrati nella composizione di tutto lo spazio dipinto che nel nostro sguardo si integra con lo spazio della cappella in cui siamo noi a guardare, che nel loro volo da messaggeri celesti toccano quasi la nostra terra in un'unione misteriosa in cui la distanza tra cielo e terra sembra così accorciata che, per il momento, cade ogni barriera tra queste due sfere: senza la parte superiore del quadro, la parte di sotto avrebbe perso il suo senso. Ma, parlando di senso e di significato, mi sono reso conto che, per ammirare anche la parte superiore – che è un'invenzione artistica che non esito a trovare veramente meravigliosa –, non mi sono quasi mai meravigliato su che cosa potesse rappresentare un altro atto di bravura pressoché vanitoso. Ma ora ho cominciato a capire che è molto di più di un esercizio d'arte; c'è anche espressa l'idea – sacra peraltro – di tutto il concetto non solo del dipinto, ma, più importate ancora, di tutta l'impresa caritativa dell'istituto del Pio Monte *della Misericordia*, nel quadro della sua religiosità capita come un mezzo che apre la strada della Salvezza in Cristo.

Quelle figure di sotto, sono ancora in via, come viene detto nel Salmo 119 (118) a cui abbiamo accennato in parecchie occasioni, *Beato l'uomo di integra condotta, che cammina nella legge del Signore, Beato chi è fedele ai suoi insegnamenti e lo cerca con tutto il cuore*. E se aggiungo la parola *amore*, siamo alla carità praticata qui, e alla prima pagina con il titolo *Il Pio Monte della Misericordia a Napoli nel quattrocentari*, a cura di Mario Pisani Massamormile, in cui, su una pagina bianca, prima che cominciano i saggi da cui ho citato qualche frase, vengono elencate le carità *spirituali* e poi, subito dopo, come in un fiato solo, le carità *corporali*.¹³ Veniva anche indicata come fonte di questa elencazione il Vangelo di Matteo (5/1, 25-35).

Cominciavo a leggere questi versi (25-35) con l'immagine di questa gente di sotto davanti ai miei occhi e già la prima fase era in perfetta concordanza con ciò che avevo capito come l'essenza della pala: *Voi siete il sale della terra; ma se il sale perde il sapore – così 5, 13 – con che cosa si lo renderà salato? A null'altro serve che ad essere gettato via e calpestato dalla gente*. Poi la situazione diventava ancora più chiara quando continuavo la mia lettura e trovavo scritto: *Voi siete la luce del mondo; non può restare nascosta una città che sta sopra un monte né si accende una lampada per metterla sotto il moggio, ma sul candelabro, e così fa luce a tutti quelli che sono nella casa. Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini perché vedono le vostre opere buone e rendono gloria al Padre vostro che è nei cieli*. Questo testo avrebbe potuto essere messo come una didascalia illuminate per far capire la parte di sotto della pala e forse anche quel gesto di un *placet* divino trasmesso da uno dei due angeli che scendono da questo cielo di cui fa menzione il testo citato. Poi, più avanti, nei versetti menzionati, vengono elencate queste

¹³ *Il Pio Monte della Misericordia* 2003.

forme di carità che abbiamo trovato anche elencate in questa lista pubblicata come il motto del libro. Ma, mi chiedevo, dove siano rimasti questi angeli così prominenti; dove siano rimasti questi angeli così dominanti, la cui presenza cominciava ad intrigarmi: non li trovavo menzionati esplicitamente così da legittimare il pittore a inserirli in modo così prominente e in diretta relazione con la Vergine, il suo bambino, o anche come messaggero di Dio. Non potevo immaginare che fosse solo un'invenzione per legare visivamente la zona di sopra con quella di sotto, come uno stratagemma artistico, dunque, per collegare la presenza di Maria che era conforme al titolo della Chiesa e anche all'istituto, caritativo, in un secondo momento e non previsto all'inizio.

Ho parlato del modo di associare e qui mi succedeva qualcosa che mi faceva capire meglio come questo modo di argomentare potrebbe essere anche il modo in cui il programma di tutta la pala sarebbe stato concepito. Guadando per l'ennesima volta quel duo di cui avevo tracciato, almeno dell'angelo grande, la provenienza, mi tornava alla mente un pezzo di musica che inconsapevolmente mi faceva pensare a loro: si trattava di uno dei *Ver Ernste Gesänge* di Brahms, di cui ricordavo le prime parole: *Wenn ich mit Engelszungen redete und hätte die Liebe nicht*. Mi sembrava, per non so quale ragione, che questa frase avesse qualcosa a che fare con quegli angeli che, nel loro silenzio, esprimevano esattamente, con le loro forme e i loro gesti, questo concetto. Era una frase, così mi fu chiaro, presa dalla prima lettera di San Paolo ai Corinzi (13, 1): *Se anche avessi le lingue degli uomini e gli angeli, ma non avessi la carità, sono come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna*. Senza l'amore tutto ciò che si fa è inutile e vano: *La carità non avrà mai fine*, così Paolo, *Le profezie scompariranno, il dono delle lingue cesserà e la scienza svanirà. La nostra conoscenza è imperfetta e imperfetta la nostra profezia. Ma quando verrà ciò che è perfetto, questo che è imperfetto scomparirà*. Subito dopo viene questo passo la cui importanza abbiamo già visto anche per la tematica dell'arte di Caravaggio: *ora vediamo in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo a faccia a faccia*, per poi chiudere dicendo *Queste dunque le tre cose che rimangono: la fede, la speranza e la carità, ma di tutte la più grande è la carità*.

Anche Bonaventura aveva usato la metafora dello specchio nel prologo dell'*Itinerarium* in cui veniva argomentato che la purità con cui si vive la fede è, prima di tutto, una questione spirituale; nella lettera di san Paolo e anche nel passo di Matteo, questa intima relazione tra spirito e corpo, ossia tra la carità spirituale e quella corporale, forma il principio di base dell'intera fede. Si tratta di ciò che si dovrebbe riconoscere come il cuore morale dell'etica cristiana che veniva espresso con degli esempi presi dalla vita umana. Nei laterali della cappella Contarelli, corpo ed anima formano un binomio creato come se fosse quel vaso di creta da riempire con l'alito di Dio, ossia lo spirito, per farne un essere vivente. Anche l'arte diventa, vista in questa luce, una metafora della creazione. Se guardiamo di nuovo questi due angeli di cui il più debole non si lascia scappare quello più grande che è anche più forte, più importante e che sembra mettere tutto in moto, diventano tutt'uno nel loro abbraccio. Il più debole, più fragile, meno robusto, partecipa, sottomettendosi all'altro, al vortice vertiginoso che sembra mettere tutto di sotto in moto. Si nota che quello che l'angelo giovane guarda in giù per vedere l'effetto della loro incursione movimentata nel mondo terreno. Nel suo volo, s'aggrappa al suo fratello maggiore per poter partecipare in questa discesa comune mentre la loro corporalità sensuale li dà una palpabilità carnosa, che dà una credibilità alla loro presenza che risulta che il loro essere si fa sentire come una realtà oggettiva. Il ruolo di guida è riservato all'angelo grande che fa quei gesti imperativi. Si abbracciano così amorevolmente che, durante il volo, sembravano inseparabili, ma sempre differenziati così che formano una combinazione che, come tale, esegue la loro missione. Siamo ancora nei tempi in cui il primato di tutta la creazione

è sempre dalla parte dello spirito che prende ogni iniziativa, mentre il corpo dovrebbe obbedire alla sua intelligenza, dovrebbe essere sempre la parte dominante dell'uomo che, con la ragione, deve sottomettere il suo corpo plasmato da Dio con la terra o creta o con la *polvere del suolo* – come si legge nell'ultima edizione della Bibbia di Gerusalemme – a cui si ritorna nell'ora di morte. Devo confessare che anch'io sono meravigliato di arrivare alla conclusione che, anche in questo caso, la forma si rivela una metafora di carne dipinta che, nella sua carnosità finta, diventa l'espressione concreta di un mistero che non si potrebbe mai esprimere con delle parole e soltanto evocato come nascosto nelle stesse forme concrete ci fa sentire che l'uomo potrebbe essere molto più di ciò che appare.

Così anche quegli angeli, che sembrano paradossalmente tutto natura, diventano delle incarnazioni di una catena di pensieri che puntano ad un concetto così concreto che, quando si aprono gli occhi, si vede la loro vera sostanza immaginata come verità da toccare con la mano e con il cuore. Quel cuore che è anche la sede del vero amore divino che è fonte di tutto in terra e in cielo. L'amplesso di quei due è di carattere spirituale, come nel Canto de' Cantici, ma non può essere espresso che in termini *naturali* per far sentire la loro vera forza misteriosa: e così siamo sempre nella stessa atmosfera dell'*Amore vittorioso* a cui l'uomo dovrebbe resistere per dar spazio, nel cuore, a quell'amore che vince sempre anche su quel demoniaco tentatore.

Nel 1984, Vincenzo Pacelli pubblicava un libro dotto sulla pala di Caravaggio.

Il suo approccio da studioso affermato ha avuto come risultato uno studio complesso che partiva da un'interpretazione del pittore che era, in quei tempi, di moda; portava a delle conclusioni che mi sembrano sempre più intenibili e danno un'immagine che piaceva allora, ma che ora, trent'anni dopo, mi sembra storicamente sviata. Il nostro pittore non ha mai voluto dare uno studio enciclopedico di tutti gli aspetti del tema; cercava, anche in questo caso, di sintetizzare in un'immagine convincente l'essenza del tema. Doveva scegliere, tra tutti gli esempi disponibili, i più rappresentativi per ridurre il messaggio da trasmettere per renderlo più funzionale e anche più efficace per far sentire il vero senso di questa istituzione caritativa. La capacità del pittore di sintetizzare in un'immagine costruita calcolando l'effetto da produrre, l'aiutava a trovare una soluzione pittoricamente convincente e, quanto al contenuto, facile da capire da chi aveva avuto qualche istruzione nella dottrina e nella pratica della fede. Tutto il dipinto nella sua elementare struttura è come se fosse un emblema in cui i concetti, ossia i misteri della fede, vengono come abbreviati in una formula concentrata così che chi lo guarda o, meglio, chi lo guardava allora avrebbe capito che qui si trattava di un mistero nascosto. Ho usato la parola 'emblema' per capire di che cosa si tratta: un emblema, così lo Zingarelli, è *una figura simbolica ordinatamente accompagnata da un motto e da una sentenza*. Ma poi continua e aggiunge che è anche un *Simbolo rappresentativo*. Ma più illuminante ancora è la frase: *Nell'antichità raffigurazione a mosaico che, accuratamente eseguita nella bottega di un artigiano, era poi inserita in un mosaico pavimentale*. Mi sembra quasi una perfetta descrizione metaforica di ciò che aveva compiuto Caravaggio: tra le tessere iconografiche sceglieva quelle che erano più significative per fare un mosaico intelligente di tutti gli aspetti più significativi delle attività e motivazione di questa impresa e ne era anche in grado, come aveva già dimostrato nella cappella Contarelli. Si era presentato come un artigiano colto e preparato per creare un'immagine conforme al vero senso di questa azienda caritativa ed alla sua filosofia. Creava qualcosa come un convincente emblema delle loro attività. Ma anche la parola 'emblema' non mi sembra, ora che ci rifletto di nuovo, adatta a questa pala ed alla sua funzione.

Maurizio Marini, nel libro fondamentale sull'opera del nostro pittore, elenca tutta una serie di letture di questo quadro fra cui anche ciò che avrebbe scritto Howard Hibbard che lo definiva come *una allegoria dell'amore fraterno di fronte a situazioni estreme*. Nonostante la parola 'allegoria' riesca a toccare una delle caratteristiche di quella pala, mi sembra che gli esempi siano troppo concreti e chiedano una interpretazione più conforme alla loro esemplarità scelta per un motivo concreto che ci sfugge ancora.

Nel caso della cappella Contarelli, abbiamo paragonato la funzioni di ambedue i laterali a quella dell'*Oratorio* del de' Cavalieri – cioè la *Rappresentazione di anima e del corpo*. I concetti venivano rappresentati da esseri veri come quell'avveduto di cui abbiamo parlato e rappresentavano anche dei concetti come se fossero uomini veri in carne ed ossa. In questo modo, l'intelletto, il peccato e altri vizi e virtù cristiane diventano veri attori di un teatro che sembrava replicare il mondo stesso con la sua confusione ed anche con speranze e delusioni, così che tutti i presenti potessero capire che erano fatti reali che determinavano le azioni umani. Nel teatro veniva presentato così come se fosse il mondo in cui si visse durante e poi doveva lasciare quando cadeva il sipario e tutto era finito in nulla. Si assisteva, così, alla propria vita per trarne delle conclusioni morali, che abbiamo visto anche nel caso della *Vocazione* e il *Martirio* di Matteo – la cui fine era, nella sua drammaticità, anche lieta, perché aveva scelto la strada giusta che era andata fino in fondo morendo in Cristo e, dunque, salvato e premiato da un angelo che scendeva dal cielo con il ramo da vincitore, la palma.

Forse sarebbe meglio chiamare tutto ciò 'allegoria reale' della vita in Cristo così che le diverse fasi di questo cammino possano sempre essere lette come un esempio allegorico istruttivo per i cristiani di buona volontà, non sempre in grado di compiere questo tragitto tra la vita e la morte e che hanno sempre bisogno di assistenza per fare il loro pellegrinaggio. Il Vangelo di Matteo che è l'espressione più completa di tutte le opere di carità corporali e spirituali, possiamo trovare nelle lista delle opere spirituali e corporali, anche tra quelli spirituali menzionata *istruire gli ignoranti*. E non c'è mezzo più efficace che privare di cure il corpo per far sentire come la vera carità si sente anche nello spirito, cioè nella mente.

Siete uomini di pace, avrebbe detto Gesù: *Beati gli operatori di pace, perché saranno chiamati figli di Dio*. Questo avrebbe detto Gesù, quando *salì sul monte*. Siamo sempre allo stesso passo del Vangelo di Matteo e non mi sembra esagerato chiamare il quadro di Caravaggio un quadro *istruttivo* o una lezione da praticare come infatti quei nobili napoletani provavano a realizzare nella propria vita per dimostrare a se stessi e anche agli altri come vivere in modo conforme alle leggi divine in una società da pacificare non cambiando la legge.

Gesù disse: *Non crediate che io sia venuto per abolire la legge o i profeti, non sono venuto ad abolire, ma a dare pieno compì. In verità io vi dico: finché non sono passati il cielo e la terra, non passerà un solo iota o un solo trattino della legge senza che tutto sia avvenuta. Chi dunque trasgredirà uno solo di questi minimi precetti e insegnerà agli altro a fare altrettanto, sarà considerato minimo nel regno dei cieli. Chi invece li osserverà e li insegnerà, sarà considerato grande nel regno dei cieli* (Matteo 5, 17-19).

Non mi sembra ci sia molto spazio per interpretazioni dissidenti: preso in considerazione il luogo in cui veniva praticata la carità corporale, in una città simbolicamente raffigurata come se fosse la stessa città di Napoli ancora in confusione, ma ora, sotto la guida dello Spirito, sul punto di essere riordinata grazie a delle azioni di un più ragionevole e regolato amore.

E ora?

Mentre lo scrivo mi rendo conto che ho dimenticato di fare un'operazione mentale che forse mi avrebbe potuto portare nel mondo del nostro pittore. Un approccio freddo, secco, come da una distanza incolmabile, e separato da un abisso tra quella visione del mondo di quattro secoli fa e la nostra, non dà mai accesso a questo quadro che si trova ancora sul posto per cui era stato dipinto. Pagine fa avevo detto che si dovrebbe cambiare radicalmente posizione per capirne il vero senso. Nel caso di quel *Francesco in meditazione* di Annibale Carracci (fig. 139), abbiamo potuto vedere che si tratta di uno specchio in cui specchiarci ed entrare per scoprire come avrebbe potuto funzionare per chi ci stava davanti e rifletteva su ciò che vedeva. Era uno specchio in cui si doveva entrare per entrare nella mentalità del santo con la conseguenza di lasciare il proprio mondo indietro per poter sperimentare quello superiore in cui il santo raffigurato era a casa. Davanti alla pala di Caravaggio la situazione è sempre uguale: ci vuole una sforzo mentale che ci porta, per così dire, nel mondo raffigurato per vedere più chiaramente quel mondo che si lascia indietro. Anche quel quadro è uno specchio magico che rivela che potrebbe essere addirittura più vero che quello che fino a questo momento di trapasso sembrava l'unico che esistesse.

Sfogliando le Sacre Scritture e, in particolare, le lettere di san Paolo, ci siamo battuti più di una volta sulla lettera ai Corinzi e abbiamo potuto scoprire come lì venga descritto, dettagliatamente, proprio questo passaggio dall'uno all'altro mondo, che sarebbe l'uscita da un mondo d'inganno verso un mondo più logico, perché di natura spirituale. Da lì si potrebbe speculare in mondo più chiaro perché più puro e meno ostacolato dalla vista infantile e annebbiata dal peccato.

Chi ricorda quel vecchio miope, accanto a san Matteo, che non vede passare Cristo nonostante fosse armato di un paio di occhiali, sa benissimo come Caravaggio sia stato in grado di evocare un preciso concetto in una figura sola che diventava, così, un perfetto esempio della stupidità umana.

Quel vecchio, ignorante e sciocco, rappresentava, così, uno stato mentale che bloccava ogni capacità di capire ed intendere se stesso.

Pensiamo di nuovo a questi ragazzi dei primi dipinti e anche a quel Narciso insieme alla Maddalena piangente che butta via, con disgusto, le cose mondane; ci troviamo, d'improvviso, più vicini al mondo della pala del Pio Monte. Quel quadro è uno specchio della vita umana e chi sta lì e lo guarda, vede, in qualche modo, anche se stesso. E chi non lo vede, è cieco perché non crede: non crede perché è miope e, peggio ancora, ignorante o non abbastanza istruito nei principi di base della fede.

Chi non sa dovrebbe cercare di rimediare alla propria stoltezza andando a scuola così come aveva istruito quell'angelo, anch'esso saltato sulla scena della vita in questa visione di cui abbiamo parlato del frate del Quattrocento che dimostrava, grazie a questo caso, come dobbiamo scoprire come formulare le nostre domande per ricevere delle risposte adeguate.

Chi chiede, ottiene, avrebbe detto lo stesso Cristo. E chi non riceve risposta sbagliava domanda.

Chi non riesce a credere, non ha visto mai niente e c'è da vedere in questo quadro di cosa si tratta: due angeli grandi che scendono direttamente dal cielo non sarebbero, in questo caso, sufficienti per capire il vero senso del quadro, non avrebbe neanche avuto qualche momento illuminante entrato in chiesa, andato alla cappella maggiore e, guardando, non avrebbe neanche capito cosa avesse scritto lo stesso Matteo che aveva elencato tutte le forme di carità spirituale e corporale.

Stando davanti a questo specchio dipinto, non si deve più speculare; nulla ci servirebbe al di fuori della carità: *se non avessi la carità*, tutto sarebbe vano!



139. Annibale Carracci, *San Francesco in meditazione*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Se accettassimo questo quadro come un'allegoria, dovremmo dire che si tratta di un'allegoria d'amore: cioè d'amore divino, ispirato dall'alto, dall'altissimo cielo, tutto dato *gratis* a chi segue le leggi divine per camminare le Sue vie che portano alla salvezza, garantita dalla Madre di Dio nella sua misericordia amorosissima.

Il quadro è frequentato da uomini mortali, normali, e ciò aumenta il mistero di questo dono di Dio. Niente di più, niente di meno: qui dovrebbe arrivare ogni speculazione da chi cerca di capire il vero senso del quadro che rappresenta, in forme umane, il vero senso del mondo e della vita mortale.

Ecco, se non si crede, basta guardare come la polvere sale per tronare subito in terra a fare il suo mestiere.

Ora che abbiamo provato di nuovo ad entrare in questo specchio morale del quadro si può vedere che cosa sta succedendo: un oste dà da mangiare *gratis*; qualche eroe forte *beve*; un chierico assiste ad una sepoltura con la sua fiaccola minacciata da un vento che non si capisce da che parte venga e che rischia di spegnere la fiamma, *ancora* accesa; quel cavaliere, che solo sei anni prima stava ancora in bilico tra fedeli e non credenti, taglia la sua veste *sfarzosa*.

E quel pellegrino che fa? Sta sempre in via per dimostrarci cosa dovremmo fare?

E quella donna, che si denuda e nutre con il proprio latte il vecchio padre, assetato, affamato e morente in questa prigione: perché? Perché fa tutto ciò?

Perché qui, in questo posto, esposta agli sguardi di tutti, e anche i nostri? Non si scandalizza?

Guarda indietro, intimorita, ma non smette di fare ciò che fa.

L'amore della figlia per il padre che soffre è troppo forte e sorpassa ogni forma di falso pudore e, infatti, aveva ragione, perché questa donna-carità romana esegue un comando divino che si dovrebbe capire nel Salmo 119 (118), 6: *Siano dritte le mie vie, nel custodire i tuoi decreti. Allora non dovrò arrossire se avrò obbedito ai tuoi comandi.*

Allora? Anche questa donna romana è stata moralizzata perché segue, nonostante tutto, le leggi del Signore che la rende un esempio cristiano che supera ogni forma di amore pagano. Un tema che abbiamo già constatato nei primi quadri di Caravaggio tra cui quel *Bacchino malato* che stava per guarire perché aveva capito che ora era arrivato un vero medico di nome Cristo. Tutti questi figuranti che sembrano ancora gli stessi di prima sono stati colpiti dalla grazia di Dio e sono diventati operatori del bene spirituale con delle conseguenze per il modo di praticare il loro mestiere: e chi non lo vede, manca di fede e non vede come il vero mistero possa cambiare le persone interiormente penetrando le loro viscere e il cuore con le frecce del suo amore.

Il vero concetto del quadro è questo e lo stesso concetto viene incorporato in queste vittime di un amore che cambia il mondo per chi crede e vede che cosa sarebbe successo. Chi non sa niente di questo, lo riconoscerà come una scena normale di una vita normale che, nella sua normalità, non è che un insensato cumulo di attività irrazionali a cui manca la logica così che diventa un vero casino pieno di pazzi pericolosi. Quel mondo così è un mondo al rovescio in cui regna sovrano il Male da tenere lontano come fa quell'angelo grande che protegge chi sa e apre il cuore alla parola di Dio, seguendo il Figlio incarnato per ristabilire l'ordine e la pace. Il dettaglio più sconcertante è quel morto che, sulla bara, viene portato fin dentro questo spazio fittivo dove regna la carità: con i piedi avanti sembra fare retromarcia così che i suoi piedi puntano verso di noi per mostrare che sono stati lavati; sono spolverati, è stato tolto quel fango che li aveva insozzati quando servivano ancora per camminare o, meglio, per pellegrinare come quei pellegrini con i piedi sporchi che, dopo il loro lungo e faticoso viaggio alla Madonna

di Loreto, venivano salutati da Lei stessa sulla soglia della sua casa e benedetti dal suo bambino. Ma vedendo le cose così, dobbiamo cambiare radicalmente la nostra lettura del quadro: non dobbiamo più partire dall'insieme, ma cominciare da ogni figura separata per poi integrarla con le altre così che formano un bel panorama, inscenato dalla nostra percezione mentale o, meglio, spirituale. Solo così quel mondo dipinto ha senso e costituisce un concetto di un presunto autore in nome di Dio. Così si potrebbe anche indovinare l'idea che ne è alla base: l'amore messo in pratica dalla stessa gente dei quadri precedenti, come quell'oste della *Cena in Emmaus* di Londra (fig. 143), sembrano tutti cambiati sotto l'effetto che non si sarebbe potuto notare che nelle loro azioni. La morale della storia è quella e anche noi dobbiamo riconoscere che queste stesse figure sono diventate esempi rappresentativi di una umanità sempre umana ma, per riprendere un'espressione corrente all'epoca, conversa che ora cammina nella via del Signore facendo del bene in opere di carità. Tutto sembra rimasto normale, ma ora quella normalità segue le leggi divine, quel quadro è più di un emblema e non è neanche un'allegoria e non è nemmeno una scena della vita quotidiana, ma la rappresentazione di una realtà restaurata per ridiventare qualcosa che non è mai stato a causa della colpa: una utopia in cui si vede riflessa l'ombra del nostro mondo illuminato dalla luce dell'amore divino. La gente laggiù avrebbe capito, alla fine, che era il loro vero dovere e riorganizzata se stessa e rifiutato il mondo in un posto migliore. Quel mondo di prima è stato rovesciato per diventare l'immagine che sarebbe più conforme al vero scopo della Creazione. E chi la vede così ha imparato come agire: è uno specchio morale. Chi la vede così, potrebbe indovinare, alla fine, che anch'egli dovrebbe cambiare strada. Questo quadro è, dunque, uno specchio moralizzante per insegnare a chi lo riconosce come cambiare posizione e, ora che si vede riflesso così progettato in questa immagine in cui il vero agente è l'amore cristiano, ci potrebbe entrare mentalmente cambiando natura. Ciò che vediamo è un vero teatro di carità: in fondo è uno "speculum humanae salvationis", uno specchio che ci mostra come raggiungere la salvezza. Ma per poterlo usare per il nostro bene e per il bene di quella società di cui siamo cittadini di un qualsiasi ceto sociale, bisogna avere a disposizione un libretto dell'utente. E c'è: e l'autore si chiama Matteo. Con quel vangelo alla mano, in particolare il capitolo 5, si entra nello specchio del quadro e ci si sente subito come a casa in questa utopia dipinta che diventa come una città in corso di lavori da questi operatori del bene. Ma ogni utopia è sempre a rischio di rivelarsi come un sogno tradito dalla realtà di una vita che compromette le belle intenzioni.

Nel quadro di Caravaggio si trova inserito, anche se quasi nascosto, un avvertimento.

Vincenzo Pacelli aveva notato, nel suo libro del 1984 – poi ripreso in un altro libro pubblicato quasi trent'anni dopo –, un particolare che non veniva mai menzionato dagli altri studiosi: *È semplicemente grazie alla pratica del guardare [scrive nel 2012 alla pagina 277] che rivendico la scoperta di due elementi di non poco rilievo in esso presente da sempre, ma che solo nel 1983 ho portato a conoscenza: la goccia di latte sulla barba del vecchio Cimone; la nuvoletta visibile a destra che si è sollevata dopo che l'ignudo di spalle, un modello forse stanco assunto per lungo tempo, ha sollevato un po' di polvere allungando la gamba; evento inaspettato quello della polvere, ma del tutto naturale, che ha colpito la fantasia del pittore, il quale l'ha subito registrato sulla tela.*

Peccato che questa osservazione brillante sia stata seguita da una spiegazione così banale; è vero che il nostro pittore era un osservatore capace di registrare meticolosamente dei fenomeni naturali che nessuno di noi avrebbe notato e li ricordava per rendere più verosimili i suoi quadri e il loro contenuto, ma ciò che era più importante era il loro valore metaforico. Non era un naturalista o un impressionista e non era nemmeno un mero reporter a caccia della cronaca

della vita quotidiana. La verità che lui voleva evocare era di tutt'altra dimensione e la natura gli serviva per far sentire ciò che si chiamava 'spirito'.

Nel suo libro, il Tedoldi si chiedeva: *e cosa rivela, allora, questa divina sapienza a proposito dei sensi spirituali? Che anch'essi, come quelli corporali, si avvalgono di un mezzo conoscitivo, il medium svolgono un esercizio, exercitium, e pervengono alla gioia, ablectamentum*. Poi arriva all'essenza di tutto ciò: *Il loro mezzo è lo stesso Verbo del Padre*.¹⁴

Una nuvola di povere è sempre una nuvola di polvere, ma il quadro è diventato anche un segno, ossia una metafora, il cui significato è ancora più importante della sua materialità che viene copiata per farle parlare un'altra lingua per farsi sentire da chi la capisce. Quella polvere fa parte del quadro e anche se Caravaggio l'avesse vista, l'avrebbe trasferita su un altro livello di significato. Non voglio entrare in una speculazione superflua su ciò che c'era prima: la polvere o l'idea di inserirla nel quadro affinché esprimesse qualcosa che ci sfugge per mancanza di informazione. Non avevo mai visto quella nuvoletta di polvere sollevarsi, ma poi si è rivelata grazie all'intervento di un caro amico napoletano – che è andato alla chiesa e c'è anche entrato e l'ha vista –, quella polvere c'è davvero, come se si fosse sollevata, o almeno sospesa, sopra la terra: ora capisco che non c'è per caso!

Intanto continuavo a cercare per scoprire che questa polvere c'è anche nel vangelo di Matteo.

Cristo stesso aveva *chiamato a sé i suoi dodici apostoli e diede loro potere sugli spiriti impuri per scacciarli e guarire ogni malattia e ogni infermità*. Tra quei dodici viene anche enumerato Giacomo, il santo grande esempio per i pellegrini. Poi parla anche della povertà esemplare. Poi dice: *In qualunque città o villaggio entrate, domandate chi là sia degno di e rimanetevi finché non sarete partiti. Entrando nella casa rivolgete il saluto. Se la casa non è degna, la vostra pace ritorni a voi*. E poco avanti continua: *Se qualcuno poi non vi accoglie, e non dà ascolto alle vostre parole, uscite da quella casa o da quella città e scuotete la polvere dei vostri piedi* *In verità io vi dico, nei giorni di giudizio la terra di Sodoma e Gomorra sarà trattata meno duramente di quella città. Ecco io vi mando come pecore in mezzo a lupi, siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe* (Matteo 10, 1-16).¹⁵

Quella polvere dovrebbe essere tolta come si fa con i panni o anche i piedi non solo letteralmente, o in senso figurato come in un rito di purificazione affinché non resti appiccicata ai nostri piedi o, peggio, all'anima, come disse Bonaventura: *dopo essersi impegnato, secondo l'esigenza dei tempi, e dei luoghi, a procacciare la salvezza, degli altri, lasciava la folla, col suo chiasso e cercava la solitudine, col suo segreto, e la sua pace: là, dedicandosi più liberamente a Dio, detergeva dall'anima ogni più piccolo grano di polvere, che il contatto con gli uomini vi avesse lasciato* (FF 1222).

Girare tra la gente, anche per il loro bene, legava l'uomo che si era completamente dato a Dio alla terra, che era solo polvere: non era ancora *mondo*, puro, lavato, come si fa nel rito pasquale del Giovedì Santo; non era ancora pronto per lasciare tutto indietro; era ancora in cattività *babilonica* e, infatti, nel paragrafo seguente, siamo arrivati alla stigmatiz-

¹⁴ TEDOLDI 1999, pp. 156-157.

¹⁵ La stessa metafora si rintraccia anche in Luca 9, 5; Marco 6, 11 e negli Atti degli Apostoli 13, 51, che davano sempre l'esempio per eccellenza per ogni gruppo di Riformatori, fra cui anche i primi Gesuiti e anche l'Oratorio di Filippo Neri. La stessa metafora presso Francesco è di grande rilevanza per il nostro discorso.

zazione del santo che viene descritta come in uno sposalizio sacro e con termini presi dal Cantico de' Cantici.

Francesco diventa come un crocifisso vivente.

Questa polvere, dunque, è una metafora o, più semplicemente, un oggetto simbolo che parla chiaro e si potrebbe interpretarla in tutta una serie di circostanze che toccano delle questioni elementari della fede: chi conoscesse quei pochi esempi, avrebbe un mezzo perfetto per far conoscere il messaggio. Nel caso della pala, sono tentato di fare un'osservazione legata alla funzione della pala nel contesto liturgico della cappella: chi ci sta di fronte e la vede, sa come purificarsi per potersi avvicinare a Dio, fonte di tutto l'amore, e il Figlio presente nella messa celebrata in tutti quei comunicanti che in Cristo potrebbero fare di nuovo, come rinati, la carità, anche spirituale. Un vero spettacolo, dunque, per chi se ne intendeva e ancora di più per chi poteva chiamarsi un vero membro di questo Pio Monte pieno di misericordia, perché già dedicato alla Madre della misericordia stessa.

Come sempre ci sono i Salmi che aprono la strada che porta il fedele credente a quei precetti anche quando sono una pala d'altare come quella: nel Salmo 118 – che torna spesso in questa ricostruzione –, si legge ai versi 32-33: *Io sono prostrato nella polvere, dammi vita secondo la tua parola. Ti ho manifestato le mie vie e mi hai risposto: insegnami i tuoi voleri.*

In fondo questa pala ritiene anche quella risposta alla domanda; entrando nell'argomento, ossia in quel modo di ragionare come in un dialogo muto tra l'osservatore e l'immagine, anche il salmista potrebbe servire a farci entrare in questo mistero d'arte. Sempre in questo stesso Salmo che, come abbiamo visto, era uno dei Salmi più cari a Filippo Neri, troviamo una frase chiave o, se volete, cruciale: *Corro per la via dei tuoi comandamenti, perché hai dilatato il mio cuore.* Andare, correre, via, cuore, amore: tutta la vita cristiana è una via sola e anche quell'uomo di Dio, Francesco, era un pellegrino in via. Non manca neanche nella pala e anche qui si potrebbe ipotizzare che questa sua strada impolverata cambiava già in una via spirituale da vero pellegrino che si è già staccato con la mente dal mondo perché liberato dalla polvere della vanità. Grazie alla carità praticata, quell'uomo nudo sdraiato, che ora si è liberato da questa polvere che l'aveva ostacolato per andare pellegrinando in Cristo, ora ha sentito l'effetto del Suo amore trasmesso dal ragazzo che lo vestiva con parte del suo mantello; ora può alzarsi da questa terra polverosa, perché colpito dall'amore di Dio: sta corporalmente ancora un po' vacillante, non si regge ancora e ha piantato la mano, senza forza, sulla terra e ora ha capito qualcosa che prima gli sfuggiva. Ma che ora sta per toccarlo è un dettaglio che non si notava senza pensare a questa nuvoletta di polvere; ma quando si guarda con attenzione l'angelo grande sopra di lui, si capisce che quell'angelico gesto da questo essere tutto spirito si potrebbe notare che la mano sinistra di questo uomo nudo ancora in terra corrisponde a quella destra dell'angelico ministro di Dio che tutti qui sotto e anche lui, ha preso sotto la protezione divina. Grazie all'amore praticato, anche l'amore di Dio, cioè quello divino e spirituale, sta per scendere su di lui. L'asse verticale del quadro corrisponde ad un concetto che si trova espresso in ogni dettaglio e chi lo vuole, può veramente riconoscere Cristo in quel pellegrino e nell'oste, un oste già incontrato nella *Cena* di Londra, e, come abbiamo visto, in questo ragazzo un san Martino, mentre prima era ancora un vanitoso. Sembra che qui venga eliminato il male, tenuto lontano da questo angelo grande con un semplice gesto che ci riporta al Cristo del *Giudizio Universale* della cappella Sistina.

Beato l'uomo di integra condotta, che cammina nella legge del Signore, così comincia, Beato chi è fedele a suoi insegnamenti e lo cerca con tutto il cuore. Per poi continuare nei versi 7-8:

Sono dritte le mie vie, nel custodire i tuoi decreti. Allora non dovrò arrossire se avrò obbedito a tuoi comandi.

La bibbia è piena di parole che invitano a non temere, a non aver paura. Ciò che Tommaso sta toccando, toccheremo anche noi quando la sua mano sarà dentro la ferita di Cristo. In fondo è lo stesso tipo di sospensione di un movimento che deve compiersi per finire nella nostra mente, è un'azione interrotta per farci sentire l'enormità di questo gesto che, probabilmente, ha qualcosa di voyeurismo che ci dà un senso di profondo dissapore, ma che, per il fedele, contiene una certezza che questo penetrare fisicamente nel petto di Cristo contiene la prova più assoluta che ciò che viene raffigurato confermerà – come per l'apostolo ancora incredulo – quella verità ancora più misteriosa perché a portata di mano.

In terra non si potrebbe toccare il cielo; nel cielo la terra è tornata, come fu in principio: polvere come noi che ci serve solo per transitare con la mente in Dio. Vista così, anche Tommaso rimane in via come un viaggiatore che sta pellegrinando da casa a casa, la prima da abbandonare per stabilirsi nella seconda in cui si troverebbe veramente a casa per sempre. Anche Francesco era sempre in strada come quegli apostoli e gli Atti sono, in fondo, il resoconto di un pellegrinaggio che dura tutta la vita e comincia quando si nasce per finire alla morte, quando ci si ferma in pace. Anche chi fa carità è ancora in via verso la sua destinazione che si sottrae alla nostra immaginazione e anche a quella di ogni pittore o, addirittura, alle parole di un poeta che finiscono dove il suo mestiere non potrebbe mai penetrare. Tutti quegli operatori di carità, graziati dall'amore di Cristo, sono ancora viandanti, come quel pellegrino che sta andando con loro per fargli sapere che devono ancora sporcarsi di fango e coprirsi di povertà in quel loro viaggio terrestre. Basta riconoscere in questo pellegrino un fratello dell'apostolo Giacomo, pieno dello spirito di Dio, per avere la stessa sensazione della presenza di Cristo tra loro: così Cristo stesso avrebbe parlato a loro e detto le cose che Matteo aveva scritto nel suo Vangelo.

Ciò che facciamo ora è un tipo di riflessione o, meglio, di meditazione che prende spunto dal quadro per farla vivere nella nostra mente per entrarci e cooperare con loro per quella carità con il corpo e con il cuore e sentirci più vivi di quella morte che viene portata dentro, nello spazio dipinto con i piedi spolverati e, dunque, lavati, così che, nonostante sembri troppo tardi per lui, ha miracolosamente raggiunto la terra promessa, a pellegrinaggio finito, nel segno del loro amore. Quasi sepolto, quel morto si sarebbe salvato *in extremis*, così che potrebbe sperare, come Lazzaro, nella resurrezione promessa da Cristo che, grazie a loro, passa anche per lui.

Ciò che colpisce sempre di più è come tutti i quadri di Caravaggio siano collegati tra loro così che, nel loro insieme, formano una catena di soggetti religiosi creati attorno ad un piccolo nucleo di concetti fondamentali della fede: se prendiamo spunto da questo concetto di "via" o di "pellegrinaggio" o "strada" o "cammino", di cui sono pieni i Salmi, mostrano una coerenza che copre tutti gli stadi della vita vissuta conforme alla dottrina più pura come propagata dalla Chiesa di Roma. Poi si potrebbe notare una fedeltà all'esegesi più ortodossa e anche una lealtà inaspettata alle fonti delle Sacre Scritture e anche ai Salmi, da cui emerge un pittore non solo intelligente, dotto, ma anche perfettamente preparato per concentrare la raffigurazione sul punto centrale degli episodi biblici così che va subito al cuore della Storia Sacra; per colpire il pubblico, induce i fedeli alla stessa operazione mentale: guardare i suoi quadri da fedele preparato, crea così uno stato di coinvolgimento morale con il tema.

Se anch'egli si mettesse *in viaggio*, potrebbe passare tutti gli stadi della vita cristiana: alla fine del suo pellegrinaggio, troveremmo esempi concreti da incorporare riconoscendoli come

delle verità anche per capire la propria situazione in questo suo cammino, in apparenza tutto personale, ma che segue, invece, un canovaccio già stabilito nelle Sacre Scritture. In nessun quadro, il pittore aggiunge una nota; non cambia il senso del tema; non fa deviazioni iconografiche; non inventa una interpretazione che cambia l'esemplarità della storia raffigurata: anzi non sta nemmeno presentando la storia ma si concentra completamente sulla esemplarità estratta dal tema per trasferirlo, senza mezzi termini, all'osservatore che, come "morso", viene spinto ad agire in concordanza con ciò che vede e sente. L'effetto creato fa parte della forma concepita che, a sua volta, deve determinare la reazione prevista: per capirlo oggi, si deve recuperare il contesto di cui il tema fa parte. Lo spazio pittorico si estende fuori dal quadro e viceversa, ma questo stesso spazio è anche di carattere mentale, così che ciò che appare come un episodio staccato dal contesto narrativo, rimane presente in modo associativo e integrato come raffigurato nella pala del Pio Monte. Quella situazione fittiva si può già notare nella *Incredulità di san Tommaso* che deve essere ampliata con lo spazio letto nelle fonti: ogni tema raffigurato è molto di più di ciò che si vede rappresentato. Non siamo più abituati a completare l'informazione visiva in questo modo, ma qui, in una fede che fa incorporare la parola divina in Cristo, tutte le altre parole sono riducibili a questa parola chiave e il contesto della Storia Sacra nella sua totalità è il vero spazio in cui ogni frammento prende, per così dire, respiro.

L'abbiamo già visto nel caso di quel *Francesco* di Hartford, anche se visto in isolamento. Perde il suo "cuore", ma, senza conoscenza del simbolismo del cuore, non si capisce né la forma né il senso di questa immagine che perde così anche la ragion d'essere, riducendosi ad una tela ad uso libero e da riempire a voglia con delle speculazioni anche assurde, fra cui quella che vede in quell'angelo un essere diversamente angelico la cui bellezza porta quell'osservatore a delle fantasie di una natura opposta.

Non so a chi debba vedere Tommaso toccato da Cristo; non è neanche mia competenza, ma, per entrare nel quadro, si deve entrare nella vita di quell'apostolo e capire come sia arrivato a fare quel gesto particolare. Se sia veramente andata così o se ciò davvero accadde, non ci tocca: basta toccare l'argomento per sentire che cosa toccasse a lui, toccando Cristo, andando fino in fondo nella ferita mettendoci la mano intera – anche qui siamo già fuori dal quadro per entrarci ancora di più; qui per capire che cosa vediamo, dobbiamo seguire la strada che Tommaso ha fatto per arrivare a quel punto e fare la sua stessa strada, come descritto nelle fonti. Senza questa informazione, chi potrebbe immaginare che entrerà anche con la mano, come se non bastasse il dito. Anche qui Caravaggio usava uno stratagemma che ci tocca come Tommaso da ciò che sentirà e che vedrà con gli occhi aperti, occhi che si sono aperti per noi perché conosciamo ormai la sua storia, se anche solo per parte. Così ci racconta la storia, prima toccando poi entrando con la mano fino in fondo, crederà in ciò che Cristo stesso aveva detto e che farà e Tommaso vedrà Cristo – ma noi sappiamo che cosa vedrà e lo vediamo raffigurato come se fosse già fatto, ma anche qui solo per parte, la sua faccia è ancora avvolta dall'ombra, forse abbiamo soltanto fatto un piccolo passo avanti per essere poi sorpassati da questo stesso Tommaso che lo sta toccando ancora da fuori e così sappiamo.

Dalla storia letta, la cui mancanza di fede risulterà in una forma di fede che non lascia più spazio per il minimo dubbio: saprà che è vero ciò che disse Gesù.

Nel Vangelo di Giovanni (14, 5), Tommaso chiede: come uno smarrito sulla strada: "*Signore, non sappiamo dove vai e come possiamo conoscere la via?*".

Alla domanda Cristo risponde: "*Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me*". Già prima Tommaso si era dichiarato pronto a seguirlo, fino alla morte:

“Andiamo anche noi a morire con lui!”, disse incredulo e, penso, anche con una forma di ironia, magari mordente che corrisponde ancora a quella sua fisionomia nei quadri di Caravaggio (Giovanni 11, 16). Le dichiarazioni in Giovanni (10, 1-9) erano forse un po' troppo forti per Tommaso, quando Cristo si serviva di una serie di parabole e metafore, che poi si sarebbero rivelate come verità: *“In verità”*, disse Cristo, *“in verità io vi dico: chi non entra nel recinto delle pecore per la porta, non vi sale da un'altra porta, è un ladro e un brigante. Chi invece entra per la porta, è il pastore delle pecore. Il guardiano gli apre e le pecore ascoltano la sua voce; egli chiama le sue pecore, una per una per nome le conduce fuori. E quando ha condotto fuori tutte le sue pecore, cammina innanzi a loro e le pecore lo seguono, perché conoscono la sua voce. Un estraneo invece non lo seguiranno, ma fuggiranno via da lui, perché non conoscono la voce degli estranei”*. Poi Giovanni continua: *Allora Gesù disse loro di nuovo: “in verità, in verità io vi dico: io sono la porta delle pecore. Tutti coloro che sono venuti prima di me, sono ladri e briganti; ma le pecore non li hanno ascoltati. Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvato: entrerà e uscirà e troverà pascolo”* (Giovanni 10, 1-5).

Forse non sembra così, ma qui siamo vicini al nostro quadro; basta aggiungere a queste parole altri passi in cui Cristo parla dell'amore. E mettendo occhio di nuovo su questo Cristo di carne ed ossa, nonostante sia solo dipinto, sembra che possiamo toccarlo anche noi. Leggendo queste parole di Cristo, anche un cardinale della qualità spirituale di Gerolamo Mattei avrebbe colto il vero senso di questo Cristo dipinto come se fosse presente mentre apre la ferita come se fosse una porta spalancata per Tommaso, il quale, entrato con la mano, si confermava un fedele, credente, che aveva ascoltato la voce del Signore perché l'aveva riconosciuta come il vero pastore. Quel Cristo raffigurato come palpabilmente presente, tiene aperta la sua ferita anche per il vero fedele credente che deve rispondere alle parole appena citate: entrare in questo *recinto* entrando via questa *porta* e rimanerci, aggiungo, per sempre. Un coinvolgimento con la spiritualità del mondo in cui viveva quell'*angelico frate della Pace* doveva essere stato come un vero tirocinio per chi capiva perché questo Cristo rubato dalla statua del Buonarroti fu poi vestito di carne, per fare della sua resurrezione quasi un fatto reale e una confermata verità in cui un genuino credente già credeva; così veniva visibilmente sentita non solo la verità spirituale ma anche confermata quella speranza di una ovvia salvezza, garantita da Cristo stesso. Tutto ciò ci porta di nuovo al ruolo che il Mattei aveva avuto nella realizzazione di questo quadro di Caravaggio. Aveva imparato a fare un vero quadro religioso con una funzione precisa, calcolata anche per creare un effetto devozionale preciso su un acquirente istruito e colto che poteva entrare in quel gioco di un'arte che faceva parte della fede riformata su dei modelli precedenti che erano perfettamente in linea con l'eredità della Chiesa di Roma.

Caravaggio aveva ormai acquisito tutti i mezzi d'arte, in particolare le formule di una tradizione consolidata come espressioni di una fede autentica e da usare ancora perché facendo parte di uno strumentario provato in una lunga tradizione.

Così una preparazione spirituale nella scuola d'amore, basata sull'esempio di san Francesco e messa in pratica da questo suo seguace ed imitatore di cui abbiamo parlato a lungo, e l'uso di una formula nota per quel suo Cristo da collocare sopra una porta in casa, così che venisse visivamente sottoposto ad un confronto inevitabile per chiunque ci passasse sotto, con un'altra porta aperta che aveva chiamato non solo la porta, ma anche la vita e la via che portava ad una sala diversa di una casa superiore che Cristo aveva aperto a tutti che da qui sotto l'avevano riconosciuto già da lontano senza toccarlo come Tommaso: e con gli occhi della mente, così che guardando col cuore, innamorato, si apriva il proprio cuore nel modo dei Salmi, cioè *dilatato*.

L'effetto che quel quadro come sovrapporta avrebbe generato su chi pensava in questo tipo di ragionamento in uso in quegli anni nella Roma della Controriforma, è non solo voluto da parte di Caravaggio, ma il nostro pittore aveva anche i mezzi per realizzarlo: parte da una formula esistente e molto nota, la cosiddetta *Imago Pietatis*, ossia l'immagine di Cristo morto, sorretta da uno o due angeli, ma anche da solo, in cui la Passione e la Salvezza, grazie alla Sua morte sulla croce, venivano espressi come in un'icona che faceva parte di un repertorio a disposizione sia per essere messo in cima alle pale d'altare, ma anche nelle nicchie o come sovrapposte in percorsi particolari come i corridoi degli ospedali. Non sarà difficile capire perché questa formula iconografica fosse particolarmente idonea a questi luoghi: un esempio molto significativo di questa formula tradizionale e del luogo in cui svolgeva la sua funzione particolare come immagine del suo amore e misericordia, e, dunque, speranza della salvezza, era una scultura di terracotta, del Quattrocento (fig. 140).¹⁶

Cristo non solo indica, come vuole il catalogo, ma sembra tenere aperta la ferita (cat. IX, 3).

Questa statua attribuita a Dello Delli, dal 1937 al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. A 43-1937), era in origine collocata *nella lunetta sopra la porta che dava accesso al "Chiostro delle Ossa", il cimitero dell'ospedale, distrutto nel 1657-1660 circa*, come scriveva Petra Motture nella scheda del catalogo. E infatti la sua collocazione originale è più che logica, perché questo Cristo, con la bocca socchiusa in un sogghigno di dolore e con la corona di spine in testa, è allo stesso momento un'immagine che porta speranza perché rimanda anche alla resurrezione. Anche quel Cristo di Caravaggio che tiene la ferita del costato aperta così che Tommaso ci possa entrare non solo con il suo dito ma anche con la mano intera fa parte, come la terracotta, della stessa tipologia dell'*Ecce Homo*, cioè la raffigurazione di Cristo nel suo acerbo dolore.

Lo mostra così dolente che evoca tutta la sua Passione da condividere in una *via dolorosa* su cui il fedele dovrebbe percorrere lo stesso tragitto spirituale per poter arrivare al momento di un transito definitivo che lo porta oltre la morte. Chi sta di fronte o, addirittura, di sotto, cioè ai piedi di un Cristo così raffigurato, dovrebbe seguirlo nel cammino e, nel caso del quadro di Caravaggio, sperare con san Tommaso di raggiungere Cristo per poterlo sentire così presente, che sembra toccarlo con la mano ed entrare nel suo cuore in un atto di perfetto amore. Abbiamo visto che anche Francesco aveva percorso la stessa via per trovare la vita vera e che, alla fine, era diventato tutt'uno con Cristo a costo delle stesse ferite e lo stesso dolore, i cui segni portava addirittura nel suo corpo di carne.

Nel quadro di Hartford, Francesco tocca con la mano la propria ferita nel petto per dimostrare che questa strada deve portarci dentro noi stessi per ritrovarci il vero cammino, ossia la via di cui aveva parlato Cristo quando disse: sono la via, la vita e la porta che darà accesso alla pace.

Alla fine del Cinquecento questa lezione è più forte che mai e viene messa in pratica da una schiera di santi e sante il cui cuore viene quasi ferito o da una lancia, come nel caso del frate del Pas, o da un dardo fiammeggiante, come nel caso di Teresa d'Avila e Carlo da Sezze, o da un globo di fuoco che entrava nel petto di Filippo Neri e innumerevoli altri ancora.

Nella sacrestia di Santa Maria in Vallicella, dei vasi da cui esala il fuoco incoronano gli armadi, altrove, nella cappella Antimoro in San Gerolamo della Carità, due angelici portatori di luce, illuminano con le loro lampade a forma di cuori brucianti. Anche qui c'è sempre lo stesso fondo di associazioni sulla base della simbologia della luce: *Lampade*, si può leggere nel Salmo 119 (118), 105, per subito fare un altro passo in su, quando continua con quella lampada

¹⁶ *La primavera del Rinascimento* 2013, cat. IX, 3.



140. Dello Delli, *Cristo mostra la piaga del costato*. Londra, Victoria and Albert Museum.

e la tua parola, e quella *parchi* del Signore con cui il salmista sta dialogando in modo familiare perché lo chiama *tu*, è già entrato nel suo cuore, è *luce sul mio cammino*. Chi lo legge a voce alta, diventa colui che l'ha scritto ed entra in un rapporto diretto con quel *tu* che anch'esso chiamerà lampada, luce, parola, signore che ora segue col cuore dilatato così che non manca lo spazio per far abitare tutti quanti nel suo cuore aperto come lo fu il cuore di Cristo quando morì per vivere risorto.

Entrando nella cappella con quei due lampadari angelici a forma di cuore acceso, si entra in uno spazio intimo, dedicato a Filippo Neri, che è così sacro che i membri della famiglia Antimoro, riposano già in attesa di fare l'ultimo salto in cielo risorti in Cristo. Sembra che, negli ultimi anni del Cinquecento – e poi anche dopo –, la fede trova, nella metafora di un cuore che brucia, il grande finale di un misticismo di lunga durata, di cui san Francesco era un vero campione. Così i fenomeni spirituali riprendono con vigore ciò che Fabio Massimo Tedoldi aveva notato: *Le Stimmate attestano, che l'usus spirituale del tactus ha raggiunto la sua massima valenza cognitiva e fruitiva, pervenendo ad un perfectus usus. Anzi, estasi e tatto spirituale si identificano. Il toccare di Francesco, infatti, ha raggiunto una tale cognitio experimentalis, da rimanerne segnato, come dimostrano il mirabilis ardor interiore che gli ha lasciato il Serafino e la mirabilis effigies disegnata sul corpo dal Crocifisso.*¹⁷ E, poco più avanti, usa per questo processo una formula breve usata in quei tempi, quando scriveva che così Francesco agiva *per modum tactus et amplexus* che mi sembra ancora valido per capire la logica dietro quel cosiddetto naturalismo di Caravaggio. Per dirlo con troppo esagerazione: rivestendo il *Cristo* di Michelangelo con vera carne, si potrebbe non solo toccarlo, ma abbracciarlo nella sua apparizione maestosa che diventava presto interpretato come una mancanza di decoro, declassando questa figura di Cristo Risorto ad un uomo che sembra soltanto mortale. Per la figura di Cristo, Caravaggio usa una formula che i fedeli avrebbero riconosciuto subito con tutti i concetti che incorporava: anche qui già una rudimentale conoscenza dei principi della fede dava accesso immediato, per dir così, all'essenza di questa immagine già familiare. Cristo, raffigurato in questo modo, non apriva la sua ferita nel costato per il solo Tommaso, ma, grazie a lui, anche per tutti gli altri; anch'egli poteva entrarci con il dito e poi con la conferma della salvezza in Cristo Risorto. Chi entrava con il dito e poi con la mano, poteva essere sicuro che poteva anche entrare con il cuore; Cristo stesso si mostrava per ciò che aveva detto di essere: sono la *via* e anche la *porta* si poteva *abitare* per sempre come se si fosse tornati a casa. Ogni parola ha, in questo contesto, un significato che va oltre ciò che sembra e chi le usa, parla una lingua diversa che si serve della natura creata per puntare al Creatore. Quel gergo cristiano, che parlava per metafore che usavano le cose quotidiane per rimandare ai concetti o, se volete, delle idee che appartenevano ad un mondo spirituale, serviva a dire ciò che non si potrebbe comunicare che nella stessa lingua già parlata, grazie a questo modo di *visibile parlare* – per usare un'espressione del grande storico del misticismo francescano Giovanni Pozzo.

Anche Caravaggio parlava chiaro grazie alla sua conoscenza di formule che erano anche dei segni concreti perché visibili nella loro palpabilità: nel caso di quel Gesù che si apre il fianco, un concetto vestito in carne viva così che la sua presenza faceva sentire perché da toccare con la mente in un dialogo con un Tommaso in cerca di Dio, che anche lui aveva trovato come se fosse un uomo concreto e mortale che poi stava davanti a lui che lo toccava vivo come se non fosse mai morto. Toccandolo fu toccato e si sentiva colpito da una verità che non si poteva spiegare ed ancora di meno capire, perché un vero mistero.

¹⁷ TEDOLDI 1999, pp. 322-323.

Quel quadro con l'*Incredulità di Tommaso* è, dunque, molto di più di una raffigurazione di una storia raccontata come se fosse una scena magari un po' teatrale con mezzi che aiutano a dare una credibilità alle figure presenti: non è neanche una storia abilmente costruita; la sua costruzione è fatta così che fornisce un'immagine da usare per non dire niente. Ci vuole soltanto una forma di empatia di carattere religioso per cominciare una lettura da osservatore iniziato che sa cosa non è, ma che cosa rappresenta e che cosa questa rappresentazione comunichi. Prima di tutto c'è la ferita aperta, poi quel Tommaso stupito che quasi come con molta fatica raggiunge questo petto denudato per lui; la distanza tra Tommaso e Cristo è quasi abissale e anche questo ci fa capire che l'apostolo ha viaggiato fisicamente per arrivarci, in un viaggio spirituale. Dopo quel *viaggio* sarà cambiato, come si disse allora, in *un altro se stesso*; una volta toccato Gesù risorto, sarà toccato da Cristo stesso e trasformato da *incredulo* discepolo e leale seguace in un credente che non è più cieco, ma vede con i suoi occhi ciò in cui crede: e anche chi guarda quel quadro e vede Gesù, scopre che non vede ancora parte del suo viso che, per gran parte, è ancora avvolto dall'ombra. La luce c'è, ma non basta ancora a vederlo *faccia a faccia*; chi ci sta davanti o sulla terra di sotto crede, cammina, è ancora in via, ma sta peregrinando in una valle di lacrima da attraversare ancora per arrivare ad uno stato spirituale che finirà in gioia, quando sta al cospetto di quel Cristo salvatore risorto, che solo allora si rivelerà come la luce di una luce così forte, che non l'avrebbe mai sopportata in vita. Ma non si sarebbe mai avvicinato a Cristo e, per dir così, avrebbe avuto a portata di mano, se non fosse guidato dalla mano di Cristo stesso; neanche la fede del credente è sufficiente per vedere Dio nel simulacro dipinto. Ci vuole la sua presenza per solcare il corpo e, per poter compiere questo passo, la presenza di Cristo in lui è cruciale. Torna sempre quella parola che ormai è diventata una parola svuotata dalla sua carica originaria che viene usata con una leggerezza che ci fa capire che distanza c'è tra noi e quel mondo di quattro secoli fa. Di fronte a quel quadro o passandoci sotto, quando si dovevano levare gli occhi per vedere quel Cristo che si voltava non solo verso Tommaso, ma anche a quel passate. Avrebbe pensato da buon cristiano subito alla sua crocifissione e risurrezione che era sentita fisicamente da questo apostolo. Percorrendo una sala, questa stessa sala diventava uno spazio in cui si cambiava via andando avanti: guardando in su, si vedeva anche come Tommaso potesse procedere solo perché preso dalla mano di Cristo senza la quale non avrebbe mai fatto quell'ultimo passo nella piena certezza del credo. Anche quel gesto di Cristo avrebbe potuto ricordare come carico di una sacralità che ne faceva un segno che concentrava in sé una preghiera già gridata negli Salmi, che combinano queste grida di dolore con la certezza di trovare misericordia del Signore e dunque la salvezza. Si tratta del Salmo 73 (72), 24, un salmo che spesso veniva messo in relazione con la liturgia della Domenica della Palme, quando l'ingresso di Cristo a Gerusalemme annuncia la sua Crocifissione e Resurrezione. Tutta questa Via Dolorosa con questo finale felice sarà percorso anche da san Tommaso con tutti gli stadi della sua che si identificherà con questo esimio esempio.

Quando si agitava il mio cuore, e nell'intimo mi tormentavo, io ero stolto e non capivo: davanti a te testavo come un bestia. Ma io sono con te sempre, tu mi hai preso per la mano destra, Mi guiderai con il tuo consiglio, e poi mi accoglierai nella tua gloria.

Questi quattro versi mi sembrano veramente illuminanti anche per la lettura del quadro: tutto s'inquadra e si potrebbe dire che quel testo potrebbe descrivere l'invenzione di Caravaggio. Quel tormento si potrebbe anche vedere sulla faccia di san Tommaso, dove abbiamo voluto vederci anche la sua stoltezza. Poi la mano presa e anche guidata da Cristo, che fa parte di un dialogo intimo e compreso in poche frasi che in latino sono ancora più forti che nella tradizione

citata: *Tenuisti manu dexteram meam / in voluntate tua deduxisti me: / et cum glori apsumpsisti me*. Parole anche usate come introiti di una messa e adattata al culto della Vergine, ma, più spesso, nel contesto della Settimana Santa.

Ma quel Salmo completo sarebbe una perfetta lettura, se si potesse ancora fare ciò che si faceva con questo quadro che finisce con: *Chi altri avrò per me in cielo? Fuori di te nulla bramo sulla terra. Vengono meno la ma carnee il mio cuore ma la roccia del mio cuore è Dio. È Dio la mia sorte per sempre. Ecco, perirà che da te si allontana, tu distruggi chiunque ti è infedele. Il mio bene è stare vicino a Dio; nel Signore Dio ho posto il mio rifugio per narrare tutte le tue opere presso le porte della Città di Sion*.

Questo salmo si presta anche per chi sta avvicinando alla morte; si sa che Gerolamo Mattei gli ultimi due o tre anni stava male e, infatti, morì nel 1603. Mi sembra più urgente che mai cominciare ad occuparsi di questo cardinale filo-francescano che era anche intimamente coinvolto con quel frate del Pas e di cui una donna apparentata alla sua famiglia aveva avuto a che fare con lo stesso taumaturgo e mistico di stampo intellettuale, di una famiglia legata, peraltro, ai Francescani di Santa Maria in Aracoeli dove c'era anche la loro cappella. Caravaggio usava, dunque, una formula che i colti osservatori avrebbero subito riconosciuto come la rappresentazione concreta di un concetto tutto spirituale in cui i principi fondamentali della fede diventavano raffigurati come un fatto in cui Dio e l'uomo come se fosse un patto confermato di nuovo. Questo fatto poteva funzionare su ogni livello: era come una traduzione in carne di un concetto spirituale già in uso nella liturgia pasquale, ma anche l'espressione naturale di un'unione mistica, che faceva ricordare l'arme dei Francescani stessi che riunivano il braccio di Cristo con il braccio dell'uomo per dimostrare che l'uomo ateo, senza Dio, non esisteva. Chi guarda di nuovo la mano dell'angelo del Pio Monte, tutto carne perché tutto spirito di Dio in terra, vede, in fondo, questo stesso concetto della Salvezza.

2.

Tommaso non sarebbe mai stato in grado di arrivare se non fosse stato per l'intercessione di Cristo che lo prende con la sua mano dal polso per guidarlo dove voleva ardentemente arrivare. Così in questo quadro, la parte raffigurata trasmette molto di più: tutta la storia nel Vangelo non si lascia comprimere su una tela perché contiene molto di più e il vero senso rimane ciò che abbiamo chiamato – usando una parola di quei tempi – *mistero*. Questi eventi sono troppo strani per essere compresi dagli stessi attori coinvolti. Caravaggio deve, dunque, usare una tecnica di comunicazione simile a quella della cappella Contarelli, dove gli oggetti oggettivi sono indicazioni che puntano ad un mondo in cui l'intelletto porta ad una comprensione di carattere superiore del mistero raffigurato come se fosse un evento quasi banale. E che non funziona sempre diventa chiaro quando si nota come quella sua maniera di nascondere sotto uno strato di normalità quotidiana, da pittori che sono artisti bravi artigiani i cui prodotti materiali, ridotti ad una forma di arte che non appellava più ai dotti, ma a dei collezionisti dilettanti che si accontentavano con l'abilità di una imitazioni sempre più vuota senza che fossero rappresentazioni di concetti basati su una cultura di alto livello, come fu coltivata da quei clienti altolocati come quel cardinale del Monte e, dopo di lui, i Mattei e anche i Giustiniani, che indovinavano di che arte il nostro pittore era capace e produceva mirabilmente.

Tutti i particolari nei suoi quadri sono sempre strettamente funzionali; l'abbiamo visto nella pala del Pio Monte, dove una nuvola di povere fornisce una chiave di lettura senza la quale il vero mistero del tema raffigurato ci sarebbe sfuggito. Non si sarebbe mai potuto immaginare come Caravaggio si era basato sui Vangeli e, infatti, anche questa tela veniva quasi sempre letta come un esercizio di arte invece che un'espressione virtuosa di un contenuto basato su una profonda conoscenza delle fonti poi usate per esprimere il vero senso di questo tema. Non deve sorprenderci che non siamo più in grado di riconoscerli come tali: ne siamo fuori, perché, per noi, Caravaggio non poteva essere così immerso nel suo tempo profondamente legato alla tradizione cristiana e che aveva il suo centro nella Chiesa di Roma, di cui i suoi clienti più importanti erano membri attivi. Sembravano in qualche modo legati alla cronaca nera raccontata con un gusto che colpiva per la sua supposta ironia mordente di un naturalismo senza speranza di un realista che non credeva in ciò che avrebbe dovuto fare: strumenti di una fede in cui non credeva e a cui si ribellava con dei crimini che, alla fine, gli diventavano anche fatali. Guardando quel rozzo Tommaso e riconoscendolo come *stupito*, non si poteva immaginare che quel quadro potesse avere una doppia funzione morale: portare non solo conforto e speranza, ma, allo stesso momento, incutere sentimenti di dolore e di passione e, addirittura, amore; insomma, sentimenti che formavano, nel loro insieme, un sistema determinato da una fede ragionata.

Eppure fu proprio così: il quadro doveva portare ad un profondo senso di speranza, e di consolazione, ad una forma d'amore e, peggio, di amore divino sentito con tutti i sensi, fisici o del corpo e anche di spirito che formavano un altro gruppo di cinque sensi con cui i primi cinque potevano essere messi sotto controllo e domati per farli servire a riflettere anche su se stesso. Spinto alla meditazione, si poteva fare ancora un passo di più e pregare ed entrare in delle orazioni così intense che assumevano il carattere più estremo ancora in cui il corpo partecipava con effusioni di lacrime prima di dolore poi di gioia: il tema dell'*Incredulità di san Tommaso* come veniva raffigurato da Caravaggio è, dunque, costruito come un'immagine che presenta il punto di partenza di una serie di concetti fondamentali che potevano confluire così che, in un batter d'occhio, si vedeva non più ciò che si vedeva ma ciò che si credeva e, credendo, si considerava come più vero della verità che si poteva toccare. Tutto ciò fa parte del quadro in cui Caravaggio concepiva i suoi dipinti; sono tutti strumenti funzionali per un percorso umano, in cui ciò che produce tocca con le sue forme gli aspetti cruciali del cammino, ossia del pellegrinaggio da compiere; da qui questo senso di continuità nelle sue opere e questo cercare delle forme le più concentrate su una ristretta serie di gesti che sono dei segni di cui ognuno nasconde il suo vero senso sotto una scorza da sbucciare come già sapeva quel ragazzino che stava per mondare quella frutta per arrivare a se stesso come il nodo della questione della salvezza.

Ogni frase casuale diventa così una frase piena di una lezione che caratterizzava questo suo primo dipinto di cui abbiamo soltanto una quantità impressionante di copie che mi sembra essere la prova che il suo messaggio fu, almeno in quei tempi lontani, subito percepito, come peraltro anche il messaggio del nostro dipinto che aveva una funzione simile e di facile comprensione per chi aveva avuto l'istruzione che quel giovane doveva ancora sperimentare. Abbiamo visto come il mero modo di muoversi di Tommaso da destra al lato opposto per toccare Gesù che gli stava non solo fisicamente lontano nonostante l'amore che l'apostolo nutriva nel suo cuore per lui, mostrava la distanza quasi abissale che l'apostolo doveva ancora appianare per credere che chi stava per toccare fosse davvero Cristo; aveva ancora un bel tratto da fare e quella via non era uno spazio calcolabile con delle misure umane, ma quella distanza era in-

commensurabile per la nozione umana. Solo l'intervento della mano di Dio, che prendeva l'apostolo dal polso; senza Cristo non sarebbe mai stato in grado di avvicinarsi di più ed arrivare a quel Cristo che gli stava davanti, ma ancora troppo lontano per toccarlo. Poi c'era già il dito di san Tommaso che sta per penetrare questa ferita in cui non crede ancora e in cui metterà l'intera mano sotto la guida di Cristo che lo guarda con il viso ancora parzialmente coperto dall'ombra così che l'apostolo, quando l'avrebbe guardato in faccia, non l'avrebbe riconosciuto – non ancora perché chi non crede non vede, così si disse; ma noi, cioè i fedeli credenti che sanno che cosa era successo, vediamo chi è se anche per parte; Cristo sta lì, sappiamo che Tommaso lo deve toccare perché sta scritto. Ma allo stesso momento il fatto che la faccia di Cristo sia ancora nella penombra, ci avverte che anche la nostra fede non è ancora così forte come crediamo per vederlo faccia a faccia, e che lo vedremo così solo quando passiamo da questo mondo all'altro. Questo dipinto ci fa riflettere sulla nostra condizione di fedeli credenti e a riflettere se non siamo come Tommaso e non ancora convinti di ciò in cui diciamo di credere solo per forma e non con tutto il cuore.

Davanti a questo quadro siamo caduti in trappola!

Il pittore ci mette davanti ad uno specchio di verità, quel quadro gioca con un misto di certezza ancora incerta e un'incertezza finta se sia veramente andata così come abbiamo letto o sentito dire e che ora anche dipinto proprio a questo momento in cui stiamo sul punto di passare una porta che per recarsi ad un'altra sala o spazio di uno dei più importanti mistici dell'amore, Ugo di San Vittore, il grande storico della filosofia medioevale, Étienne Gilson, veniva detto che *corona con una dottrina mistica una filosofia che si richiama ai poteri ordinari dell'intelligenza. E questa mistica consiste assai meno nell'attribuirsi delle esperienze e delle rivelazioni eccezionali che nel cercare delle interpretazioni allegoriche delle cose naturali e nel condurre l'anima verso la pace interiore*. Poi dà, a mo' d'esempio, un passo in cui il ferita nel costato e la porta viene combinato con la metafora della *porta* collegate al concetto di un viaggio verso la salvezza, paragonata a un viaggio qui rappresentato nella tipologia della barca di Noè: *Simile, e cito Gilson, all'arca di Noè che galleggia sulle acque del diluvio, l'anima galleggia sull'oceano del mondo; in arresa che la malvagità passa e che cessi il diluvio, bisogna che noi abbiamo nell'arca; ne usciremo più tardi, quando il mondo esterno non avrà più niente di perituro, e l'uomo interiore di corrotto: entreremo allora nella pace perpetua e nella casa di Dio*.¹⁸

Già sant'Agostino avrebbe scritto che la ferita nel costato era la *porta della vita* per aggiungere: *l'evangelista ha detto: i colpi ferì il suo costato o qualcosa di simile, ma li aprì, per indicare che nel costato di Cristo fu come aperta la porta della vita. Questo mistero era preannunciato da quella porta che Noè ebbe ordine di aprire nel fianco dell'arca, perché entrassero gli esseri viventi che dovevano scampare al diluvio, con che era prefigurata la chiesa*.

Questo modo di argomentare e connettere tutta una rete di diversi concetti per farne un insieme che aprì la vista su un mondo organizzato con una logica razionale e coerente, se anche di carattere diverso da quello che ora si usa con delle regole diverse da quelle ispirate che allora portavano non alla scienza, ma alla saggezza con forti aspetti morali. Quel vecchio e tradizionale modo di guardare il mondo è ancora attuale nel Cinquecento e nel primo Seicento, che non è un'età premoderna, ma ancora legata a questa tradizione longeva e i quadri del nostro pittore sono sempre radicati in questo tipo di ragionare che è sempre caratteristico per

¹⁸ GILSON 2011, p. 348; rimando di nuovo agli studi di Friedrich Ohly, in particolare al saggio *Cor amantis non angustum*, ivi, pp. 156-170.

il modo in cui i Francescani riformatori che usavano la natura come fonte di una sapienza più alta della scienza umana. Ancora nel quadro con l'*Incredulità di san Tommaso* e gli altri come il *San Francesco* di Hartford, parlano solo a chi intende questo linguaggio, o gergo, che faceva parte del bagaglio di un colto osservatore e di un cliente istruito nelle cose della fede. Per loro, la verità non era un enigma irrazionale, ma il mistero a cui rimandava: era una verità che superava i limiti della nostra già limitata capacità di capire. Anche qui l'apertura della ferita nel costato di Cristo viene allargata così che possa entrare tutta la creazione, l'uomo compreso. Metafora dopo metafora ci porta, così, ad un livello superiore da quello della bassa terra. Le cose diventano come delle parole parlate da Cristo stesso, che veniva chiamato il più grande retore in assoluto.¹⁹

Io vi dico, o, come ricorda Giovanni (16, 20), *In verità, in verità io vi dico: voi piangerete e gemerete, ma il mondo si rallegrerà*; poi segue: *Voi sarete nella tristezza, ma la vostra tristezza si cambierà in gioia*. Ed ora cambia, per così dire, registro e dice: *Queste cose ve le ho detto in modo velato, ma viene l'ora in cui non vi parlerò più in modo velato e apertamente e non più velato*. Dopo di che non parlerà più in modo velato, ma dei fatti e in modo così crudo che sembra chiaro. Gli apostoli vengono come toccati fisicamente; non mi sembra esagerato dire che il naturalismo di Caravaggio serviva a suscitare lo stesso effetto con il risultato che chi stava sotto quel quadro, o meglio ai piedi di Cristo che tiene aperto il suo cuore, doveva rispondere non con delle parole, ma con delle azioni concrete: aveva sentito da osservatore incuriosito di quel pezzo d'arte. Aveva aperto la strada su cui la mano di Cristo dovrebbe prendere anche lui dal polso come aveva preso Tommaso.

Negli atti di un convegno su Niccolò Cusano, intitolato *The Mirror, the Painter and Infinity. Images and Concepts in the Manuductive Strategy of the De Visione Dei*, Gergoly Tibor Barkas trattava un concetto fondamentale noto con l'espressione *manuductio* o *manualis inductio* usata anche da questo cardinale, la cui tomba si trova tuttora nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma.²⁰

Lo stesso termine veniva anche usato spesso da altri autori come Ugo di San Vittore e san Tommaso d'Aquino, il primo quando tratta la parabola del cieco guidato dal muto e il secondo quando voleva indicare che le persone stupide avevano sempre bisogno di essere prese per mano così che venivano guidate nelle direzione giusta. Avevano, per così dire, bisogno di ciò che noi chiamiamo un *manuale* e il manuale migliore era Cristo che avrebbe potuto guidare anche gli Ebrei, così san Tommaso d'Aquino, se l'avesse riconosciuto per colui che era, Cristo, e avesse anche creduto in ciò che aveva detto. Ed ora sappiamo perché non avevano visto chi era davvero: solo chi crede, vede e chi vede, riconosce la verità. Anche nel contesto della Santa Messa la parola *manductor* veniva usata per un prete che accompagnava un altro appena consacrato per evitare che sbagliasse per mancanza di esperienza. Anche nei manoscritti di quei tempi si vede spesso aggiunta, nel margine del testo, una mano che con un dito steso, indica una frase o passo di primario interesse. Indicare e guidare vanno insieme; il dito di Tommaso diventa, ora che Cristo l'ha preso dal poso, un indicatore sia per noi che per l'apostolo stesso con cui Cristo segnala la nostra via: cioè lui stesso, come aveva già dichiarato. Anche qui entriamo in un ragionamento circolare che lega l'inizio alla fine in un discorso che c'impone di obbedire in umiltà alla volontà divina che ci guida alla vera felicità di cui san Francesco è

¹⁹ Sono sempre fondamentali le pubblicazioni di Marc Fumaroli sul Cinque-Seicento.

²⁰ *The Mirror* 2005, pp. 231-245.

sempre il vero campione: essere *umile*, che san Bonaventura nella *Leggenda Maggiore* aveva chiamato con le parole di san Bernardo, *custode e ornamento d'ogni virtù* (FF 1103), che corrisponde letteralmente alla posizione prima fisica e poi anche spirituale in cui il passante si trovava sotto il quadro: nell'umiltà si sente addosso i suoi peccati, identico ad una Maddalena ai piedi di Cristo sulla Croce si prostrava ai piedi di Cristo sotto la croce come viene raffigurato in molti dipinti. Anche il nostro dipinto ha, dunque, una forte connotazione morale e dovrebbe portare ad un senso di dolore e dolorosa colpevolezza insieme ad una nascente speranza di seguire Cristo non solo nella sua Passione ma anche – *Dio volente* – nella sua resurrezione.

Nel trattato attribuito a Bonaventura, *De perfectionae vitae ad sororres*, l'autore usa come esempio di vivere una vita trascorsa in conformità perfetta di san Francesco proprio quel tema del nostro quadro. Il trattato in questione viene riprodotto nell'*Opera Omnia*. Nel capitolo VI si trova quel passo in cui la suora, a cui il trattato viene indirizzato, viene spinta non solo a vedere come i chiodi sono entrati nelle mani di Cristo, non solo a mettere il dito dov'erano i chiodi, non solo a mettere la mano nel suo costato, ma farlo entrare completamente fin nel cuore di Gesù stesso, così che, per l'amore infiammato in Cristo Crocifisso, viene trasformato e le viscere trasferite – e qui mi arrendo alla violenza delle parole usate da Bonaventura. Tu, ora grida con Paolo, *Cristo confixus sum cruci. Vivo, tam non ego vivit vero in me Christus*.²¹ Di questo trattato ho trovato anche una traduzione inglese, pubblicata nel 1928 ma fatta due decenni prima da un frate francescano già deceduto, di nome Laurence Castello con il titolo *Holyness of Life*. Questa traduzione simpatica e curata con molto affetto e con una forma di perdonabile sentimentalismo quanto le cose francescane – che mi sembra caratteristico per un Ottocento inoltrato che vedeva un risveglio del Medioevo e aveva portato anche ai libri come quel classico libro tedesco di Henry Thode – vale ancora la pena di essere letta e mi colpisce per la sua tenerezza troppo romantica che falsifica il tono più duro del latino originale che è molto più crudo e più effettivo quanto il messaggio trasmesso. Già la prima frase della traduzione inglese ha un tono di studiata dolcezza che manca nel testo originale: quell'inizio viene anche citato nella *Editor's Introduction*, che vuole presentare ciò che per lui sembra essere l'espressione perfetta di un sentimento religioso tipico per quei tempi lontani: *“Draw near with loving steps to Jesus' wound for you, to Jesus' crowned, with thorns, to Jesus' nailed to the gibbet of the Cross. Gaze with the blessed Apostle, St. Thomas, not merely on the print of the nails – che mitiga la terribilità dell'originale, che apre con un forte: Accede ergo tu, e procede con affectorum tuarum ad Jesum vulneratum*.²² Non è un invito, ma un avviso. I piedi servono ad andare a un Cristo doloroso in un atto d'amore che comincia in terra per poi purificarsi in un bagno di lacrime in cui si spiritualizzerà nella morte in Cristo e con Cristo così che diventa un amore divino che non si potrebbe mai più spegnere, neanche con tutte le acque del mondo. In questo modo gli affetti cambiano non solo di carattere, ma anche di intensità. La carità che aveva spinto Cristo a sacrificarsi sul patibolo della croce non è un passo domenicale, ma come un fiume che trascina verso una gioia estatica che si sottrae alla nostra comprensione. Le parole sono sempre quelle normali, ma dietro la loro semplicità evocano un mondo di una qualità diversa. Non che il testo sia più complicato, ma si fa sentire con una forza, se non violenza, solo per chi ci crede; è come il bosco di Dante che diventa una selva terrificante quando il suo lettore capisce di aver perso la via d'uscita. Non ho trovato una traduzione in italiano,

²¹ Nell'edizione Quaracchi, cap. VI, p. 200.

²² Ivi, cap. VI, paragrafo 3, p. 199.

del testo di Bonaventura, ma penso che questa volta valga la pena di citarlo com'è stato pubblicato dagli Editori Quaracchi: *Accede ergo in, o fanciulla, pedibus affectiorum tuarum ad Jesum vulneratum, ad Jesum spinis coronatum, ad Jesum patibolo crucis affixum, et cum beato Thoma apostolo non solum intueri in manibus eius fixuras clavorum, non solum mitte digitum tuam in locum clavorum, non mitte manum tuam in latus eius, sed totaliter per ostium lateris ngredere usque ad cor ipsius Jesu ubique ardentissimo amore crucifixi in Christum transformata, clavis divini timoris confixa, lancea praecordialis dilectionis transfixa, gladio intimae compassionis transverberata, nihil aliud quaeras, nihil aliud desideres, in nullo alio velis consulari, quam ut cum Christo tu possisin cruce mori. Et; et tunc cum Paoo Apostooo exclamares et dicas – Christo crucifixus sum cruci. Vivo Iam non ego, vivit ivero n me Christus.*

Non manca nessuno degli elementi a cui ho accennato; questo passo è quasi un manuale che potrebbe servire anche per entrare nel quadro di Caravaggio e che spinge il fedele a fargli sentire con mano cosa sarebbe anche per lui, entrare in questo porto del Suo vulnerato cuore. L'amore di Cristo ce lo concede ed urge ardentemente. All'amore divino non si resiste: o si brucia o si dissolve per trasformarsi in Cristo che prende possesso di questo amante che si sente morire ora che è nato dentro di lui. In questo transito del trattato in cui si trova concentrato in poche frasi non solo l'essenza della dottrina cristiana, ma anche il modo in cui si dovrebbe praticare ciò che contiene: non solo letto, ma vissuto. È atroce quel testo e penetrante quanto è duro il quadro e quanto la faccia del *Santo* che segue come quel dito poi muove verso la carne squarciata della bocca tenuta aperta per farlo entrare con tutta la mano terrosa che sembra ancora sporca mentre la mano di Cristo è livida, bianca, sembra già accarezzata da una luce smorzata ed ora si sa, entrerà, entrerà con la mano Tommaso e con crudeltà ripeterà quella lancia che entrava per ferire il cuore che ora Cristo offriva a lui, a quel fedele leale che saprà che il suo *Signore* e *Dio* è risorto.

Qui si raggiunge il limite delle parole e lo scopo del suo viaggio e non resta che esprimersi con le parole del Cantico dei Cantici per comunicare ciò che Tommaso avrebbe sentito dentro di se o, più banalmente, che sentimenti provava quando era entrato in pieno in questa porta così spalancata da Cristo stesso e offerta per pietà. Anche Bonaventura fa ricorso al Cantico per esprimere ciò che Francesco sentiva quando quel santo fu ferito. Così quel mistero di cui non si poteva parlare viene come evocato con delle formule che nascondono quel mistero dietro delle metafore rubate dalle cose della natura. Così anche la natura diventa una lingua che parla di Dio senza mai dire chi è o di chi si parla, usando delle formule già esistenti e che fanno parte di una lingua comune che si serve di cose terrene per poter dire ciò che non si potrebbe spiegare. Solo così le esperienze umane, che sembrano tutte personali, possono essere condivise grazie all'uso di un sistema tradizionale la cui originalità sta nel fatto che sono delle formule ereditate e non in una inventata modernità. Anche la forza del passo citato, viene garantita dal fatto che quelle parole normali hanno una fonte comune, cioè la *Bibbia* e le *Scritture Sacre* a cui rimandano sempre per incatenarsi a formare una dottrina coerente e ufficiale allora ancora in uso e condivisa. Anche i quadri di Caravaggio sono creati con questo repertorio sacro con degli antecedenti pagani alla mente. Come san Bonaventura, anche il nostro pittore non cerca la novità perché non ne ha bisogno per trasmettere il contenuto per niente cambiato se solo quanto il raggruppamento delle formule esistenti e renderle più efficaci nella loro funzione devozionale. Anche Caravaggio ha sicuramente riconosciuto nella figura di san Francesco una forma di fede già codificata, ma più attuale che mai perché copiata con lo stesso fervore di prima. Quel libro, che è tutto amore, il Cantico de' Cantici, era un vero *best seller* tra i com-

mentatori più famosi della cultura cristiana, tra cui quel Bonaventura, ma anche Vittorino, Ugo, Riccardo e Bernardo di Chiaravalle, i cui scritti facevano ancora parte del *curriculum* della teologia di questi anni in cui Caravaggio stava a Roma e il del Pas provava a realizzare la sua Riforma come parte della Riforma della Chiesa, cominciando con il riformare se stesso tornando indietro a queste fonti. L'intensità della fede aveva dei veri campioni fra cui la figura di un san Bernardo di Chiaravalle che già dimostrava come Cristo crocifisso in persona rispondesse alle preghiere ardenti. Anche Bonavenura aveva una grande venerazione per san Bernardo e i suoi scritti: *Vide, inquit Bernardus: caput Christi inclinatum ad auscolandum*.²³ Cristo ci ascoltava crocifisso, egli fa entrare chi bussa e tocca il suo petto. E continua: *bracchia extensa ad amplexandum manus perforas ad largendum, latus apertum ad diligendum, totius corporis extensionem ad se totum impendendum*,²⁴ un'immagine in parole che poi viene raffigurata ancora nei dipinti del Seicento di cui uno era esposto nella mostra *Estasi e Visioni* a cui ebbi l'onore di partecipare nel 2003 e che era stata organizzato per far sperimentare, tramite una scelta precisa dei quadri di Sei e Settecento, quel cosiddetto *iter* mistico di cui stiamo parlando.²⁵

Si vede come l'esperienza di Francesco non possa essere che impiantata in una terra già fertile di simili esperienze; anche la *Leggenda Maggiore* di Bonaventura potrebbe essere definita come una lode all'esperienza di san Francesco che, sulla matrice del Cantico de' Cantici, porta ad una visibilità concreta e fisica un processo spirituale a cui anche, il destinatario del citato trattato, doveva aspirare. Nel capitolo seguente, l'ottavo, Bonaventura lo dice *expressis verbis*: devi scrivere, abbracciare il tuo diletto così che anche tu possa essere introdotta nella camera nuziale del tuo sposo; *donec*, scriveva, *venias ad amplexus dilecti tui, donec introducat te in thalamum dilecti sposi tui, qui cum Patre et Spiritu sancto vivit, et regnat unus Deus per omnia saecula saeculorum. Amen*.²⁶

Tutti questi testi formano, nel loro insieme, un vero manuale per l'uso corretto del quadro e ne fanno anche capire non solo la forma, ossia la composizione, ma anche la logica con cui fu concepito sulla base di formule tradizionali che, nella particolare combinazione, portano ad una creazione pittorica destinata ad un luogo già noto così che il quadro potesse avere il massimo effetto. Luogo, funzione e contenuto, il cui effetto era già calcolato in anticipo e che determinava la forma dell'invenzione, hanno spinto il nostro pittore ad usare tutti i mezzi che aveva in casa per riuscire a fare un quadro che subito veniva ammirato, tanto che fu avidamente copiato. Caravaggio doveva aver capito che si trattava di un momento decisivo della sua vita di pittore già affermato, ma sempre lottando con sé in una gara spietata per le committenze più prestigiose; già il tema aveva una carica religiosa che poteva essere capito solo da chi aveva un ruolo di spicco nella vita religiosa della Chiesa che cercava di consolidare la sua Riforma e anche il suo ruolo.

Tutto ciò ci porta ad una ulteriore considerazione sulle circostanze in cui questo quadro fu concepito e poi eseguito e, di più, anche per chi. Se torniamo a vedere un sopra-porta, dobbiamo anche renderci conto che chi ci passava di sotto, si trovava sempre confrontato con tutta una serie di considerazioni in cui anche lui si sarebbe trovato come credente fedele; anche quel quadro era, dunque, uno di questi quadri specchio in cui si rifletteva sulla propria

²³ Ivi, cap. VI, p. 297: *perfectione vitae*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si rimanda al quadro del Grechetto (*Visione ed Estasi* 2003, p. 122).

²⁶ Nell'edizione Quaracchi, cap. VII, paragrafo 8, p. 309.

posizione come membro attivamente credente della Chiesa Universale. Alzando gli occhi, si poteva riconoscere nel ruolo di un Tommaso già credente convinto nella salvezza garantita da quel Cristo Risorto che sembrava più vero ancora del monumentale *Cristo Portacroce* di Michelangelo che, con il dito, toccava la sua Croce per indicare che lì si doveva vedere la via, mentre nel quadro Cristo lo era in modo così evidente grazie alla sua corporalità meno divina ma più naturale. Meno bella, ma più vera, meno lontana, ma così vicina che bastava toccarlo come Tommaso per sentire quella verità dichiarata dallo stesso Gesù. E se si cercasse il viso di Cristo, che era ancora parzialmente nascosto nell'ombra, si sarebbe notato che era parzialmente rivelato. Camminando con i piedi impolverati, poteva sentirsi in terra, guardato da Dio. Rendendosi conto della propria posizione inferiore, anche in senso morale, e pentirsi. Abbiamo visto la polvere sollevata sulla pala del Pio Monte e anche in una cappella della chiesa di Santa Maria in Campitelli questa stessa polvere era una metafora per avvertirci della nostra bassezza da colpevoli peccatori in un mondo in cui si doveva transitare per tornare a casa: sulle tombe del principe Angelo Altieri e di sua moglie Vittoria Parabiacchi Altieri, morta prima di lui, si rivelano due parole: *NIHIL* per lui e *Umbra* per lei. Ma il principe, morto nel 1703, sedici anni dopo la sua principessa che morì in 1687, aveva previsto per lei un'altra parola, cioè *PULVIS*, polvere, dunque, ma non fu così ed ombra lo diventa per sempre.²⁷

Polvere sempre, su tutte le strade!

Se aprissimo Dante e leggessimo, nel canto decimonono del *Purgatorio*, rimarremmo nella stessa famiglia dei morti di cui anche il nostro pittore era uno dei morti di cui anche il nostro pittore era un associato fedele: *l'anima sua era stesa nel polvere*, scrisse Dante quando si trovava nel *quinto giro* e lì, così nei versi 69-78, *vidi gente che piangeva, giacendo a terra tutta volta in giuso*. Poi cita: "*Adhaesit pavimento anima mea*", mentre *sentia dir lor con si alti sospiri, che la parola a pena s'intendea*: "*O eletti di Dio, li cui soffriri e giustizia e speranza fa men duri, drizzate verso li alti saliri*". Anche Dante gioca con un testo noto e, nel commento dell'edizione comprata anni addietro per poche lire, viene spiegato che la frase citata fa parte di uno dei *Salmi sapienziali più volte commentati dai Padri della Chiesa, è di utili ammaestramenti per la vita dei perfezione morale*.²⁸

Chissà che non abbia letto un Salmo che stava nella mente di chi ambulava, una volta o più, sotto il quadro di Caravaggio con questo Tommaso; era un Salmo caro anche a Filippo Neri e l'ho già citato nel mio libro su Caravaggio (2015), perché contiene una serie di concetti elementari che mi avevano colpito perché uno di loro aveva proprio a che fare con quel principio dell'amore che torna anche nel quadro di Caravaggio: *Corro sulla via dei tuoi comandi, perché hai allargato il mio cuore* [Salmo 118 (119), 32]. Solo chi sa allargare il proprio cuore potrebbe sperare di essere salvato, ma come farlo ce lo insegna solo Cristo che apre il petto per far entrare chi segue quel suo esempio di un amore che ci divora per rimetterci in pace. Così, anche quelle parole di Dante fanno parte integrante di un insieme di lezioni su che via si dovrebbe seguire: *La mia vita è incollata* – così il Salmo 119 (118), 25 – *alla polvere; fammi vivere secondo la tua parola*. E, più avanti, *io piango lacrime di tristezza; fammi rialzare secondo la tua parola* per continuare con questa preghiera al Signore di aiutarlo a dilatare il cuore per ricevere il Suo amore. L'istruzione, per dir così, contenuta in questo Salmo ci fornisce un tipo di manuale che ci fa capire come guardare il nostro quadro, anche se non fosse più sospeso sopra

²⁷ FERRARI – PAPALDO 1999, p. 255.

²⁸ *Divina Commedia* 1993.

di noi come un vero monito, ma solo un quadro e non ci spinge più a pregare Cristo, a fare ciò che ha fatto per quel Tommaso ed a ciò che Cristo fa per Tommaso, cioè prenderci per il polso così che anche noi possiamo vedere, con i nostri occhi, che Cristo sarebbe veramente risorto e si manifesta per farci fare quell'atto di carità di cui abbiamo bisogno per armarci di tanta umiltà e percorrere tutta la strada che porta a Lui. In questo modo quell'immagine che sta sopra di noi, come se fosse una porta di una dimensione diversa, apre uno spazio interiore di carattere spirituale, una porta il cui accesso dipende da uno stato morale in cui si cambia, per così dire, la pelle in un atto di umiltà con cui ci si lava *l'anima dalla colpa* – per riprendere l'esempio preso dal *Vocabolario della lingua italiana di Nicolò Zingarelli dodicesima edizione 2000*, pagina 987 – e *dal peccato, con il battesimo e con la confessione*.

In questo quadro di Caravaggio, una formula tradizionale diventa l'immagine di una realtà pressoché concreta che dà a chi crede un senso di pietà che lo avvolge nello spazio in cui si trova camminando non più da sala a sala, ma dalla terra in una salita verso Cristo che dà accesso a sé, come faceva con san Tommaso. Questa la sua funzione; per questo ha la sua forma; per questo è concepito e per questo fu anche usato. E questo ha anche condizionato la scelta del nostro pittore che ha usato questa formula ancora nota a suo tempo, quando tutti quelli che ci passavano vedevano una verità finta come se fosse vera, l'immagine stessa della Pietà, Cristo non morto, ma risorto come fu profetato da Isaia.

Chi entrava nell'ospedale di Santa Maria Nuova e passava sotto alla statua di terracotta di cui abbiamo parlato, messa nella lunetta di una porta, vedeva Dio in forma umana e, quando aveva notato la sua presenza, poteva affrontare quel *campo santo* in cui i morti avrebbero riposato fino all'ultimo giorno se non fosse stato svuotato, sgombrato e chiuso; e anche quel quadro di Caravaggio faceva del mondo che ci stava sotto un campo che poteva essere santificato nella fede nella Risurrezione promessa a tutti e poi testimoniata da questo apostolo.

Se si legge con attenzione il libro di Isaia (53) e poi, subito dopo, le prime parole del capitolo che segue, si vede come anche il quadro di Caravaggio sia stato costruito così da avere lo stesso effetto: *esulta*, ecco l'effetto che doveva avere, e, come se non bastasse, si potrebbe continuare la lettura per sentire l'effetto programmato da questo pittore che è capace di riformulare una formula già esistente così da restituirle la vita e la funzione come immagine dipinto e come – per usare il titolo di un famoso trattato che data forse già dal dodicesimo secolo e che fu attribuito a san Bernardo da Chiaravalle – *Stimolo dell'amore: Esulta, o sterile che non hai partorito, prorompi in grida di giubilo e di gioia*, che si chiude, versi dopo, con quelle parole misteriose: *Oracolo del Signore*, cioè la verità ancora velata (Isaia 54, 17).

Maurizio Marini ha citato una poesia del poeta Silos che è un'elaborata *ekphrasis* che gioca con il quadro inserendo anche il nostro pittore come sotto effetto del suo quadro e del tema, che porta a delle riflessioni circa il modo in cui avrebbe funzionato in una reazione empatica e dotta.²⁹ Quel "gioco" poetico è però anche basato su una perfetta comprensione non solo del tema raffigurato, ma anche del modo in cui Caravaggio l'ha concepito e poi eseguito: chiama la ferita come squarciato – *scissum* – e già questa sola parola è scelta per far pensare a quel momento in cui Cristo morì sulla croce come l'aveva descritto l'evangelista Matteo: *Ed ecco, il velo del tempio si squarciò in due, da cima a fondo, la terrea tremò, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi, che erano morti, risuscitarono. Uscendo dai sepolcro, dopo la sua resurrezione, entrarono nella città santa e apparvero a*

²⁹ MARINI 2001, cat. 57, p. 461.

molto (Matteo 27, 51); per arrivare alla conclusione: “*Davvero costui era Figlio di Dio!*”.

Nei Vangeli, come abbiamo visto più di una volta, Cristo parla spesso e viene messo in scena come in un colloquio con i suoi discepoli; spesso quei testi entrano in una forma di dialogo, che poteva essere imitato anche su una scena di teatro sacro davanti ad un pubblico che partecipava con delle grida di consenso o dissenso a questo spettacolo per dar sfogo al loro coinvolgimento emozionale; anche il Cristo dell'*Incredulità di san Tommaso* non è per niente una figura astratta o ideale, ma sembra tolta direttamente dalla vita che avrebbe portato ad una sentita mancanza di decoro, ma che qui, grazie alla ripresa della statua del Buonarroti, era così umanizzata che sembrava di trovarsi di fronte ad un uomo che era realmente presente e che si poteva toccare, come stava per fare Tommaso. Caravaggio sapeva che cosa stava facendo e anche perché, ma chi imitava soltanto l'aspetto esteriore della sua maniera, non aveva capito la vera ragione delle sue scelte pittoriche: il naturalismo di Caravaggio serviva ad uno scopo preciso, serviva a fingere il tema come se fosse una realtà credibile nella sua finzione, ma quasi sempre l'imitatore voleva mostrare la sua abilità artigianale. Era un atto di carattere artistico e non un mezzo per rendere più palpabile ed a portata di mano il vero mistero nascosto della Storia Sacra che, in questo modo, aumentava e non diminuiva la miracolosità del tema; e ciò proprio a causa della sua finta realtà. Ma anche il più bravo imitatore tendeva ad andare oltre i limiti che erano sempre determinati dalla funzione delle opere religiose create da Caravaggio per farci sentire ciò che doveva sempre invocare una reazione spirituale. Era una forma d'arte, in cui il naturalismo era uno strumento che mette in moto un'attività mentale iniziata su una sensazione concreta e di carattere fisico, ma, nel caso dello Spadarino, cioè Giovanni Antonio Galli, quel suo Cristo che tiene aperta la ferita vuole, prima di tutto, sentirsi applaudito; non sta davanti ad un Tommaso che verifica con la mano chi fosse: ci guarda con uno sguardo di sfida, vuole essere ammirato per la sua audacia di presentarsi così brutto e rozzo, che non potrebbe essere mai riconosciuto per Colui che è, ma per chi finge di essere (fig. 141).³⁰

Da brutto convinto, non ci convince e quella sottilezza con cui Caravaggio gioca con la luce e l'ombra per farci intuire quel suo viso quasi completamente nascosto che manca nel quadro dello Spadarino.

Mi chiedo, sinceramente, se lui avrebbe capito o se cercava, prima di tutto, l'effetto banale per impressionare un pubblico più ignorante di quel cardinale Mattei e di quei clienti del nostro pittore appartenenti all'*élite* romana, che era intellettualmente in grado di capire al volo le particolarità dei suoi quadri. Il fabbricante di quel Cristo rozzo era tecnicamente un abile imitatore che si era appropriato meravigliosamente della maniera del maestro, ma non della sua conoscenza profonda del tema da raffigurare e così aveva dimenticato di riflettere su ciò che avrebbe dovuto fare: aprire con quel quadro un dialogo interiore in cui il fedele entrava, scrutando cosa vedeva per chiedersi il vero senso di ciò che trovava raffigurato proprio così come si presentava. Sarebbe un bel lavoro di discernere tra il contenuto, la forma e la funzione delle opere di Caravaggio e quelle dei cosiddetti caravaggeschi e le loro invenzioni che sono spesso piene di dettagli rubati senza dargli un ruolo nella trasmissione del tema. Chi vede

³⁰ Questo quadro dello Spadarino è diventato un apprezzato ospite in alcune delle più recenti mostre sul cosiddetto Caravaggismo, tra cui quelle di Londra, Edimburgo e Dublino e Utrecht. Anche nell'ultimo caso il catalogo non analizza questo quadro che mi sembra una mancata sfida anche per definire le singolarità delle opere dello stesso Caravaggio in confronto con quelle dei suoi presunti imitatori. Per le mostre di Dublino ed Utrecht, si veda rispettivamente: *Beyond Caravaggio* 2017, cat. 16; *Utrecht* 2018, cat. 49.



141. Giovanni Antonio Galli, lo Spadarino. *Cristo mostra le ferite*. Perth, Museum and Art Gallery.

quel *Cristo* dello Spadarino può ammirarne l'effetto raggiunto, ma accanto all'*Incredulità* manca la componente cruciale: il lavoro mentale dell'osservatore che lo spinge a penetrare la forma per arrivare ad una speculazione su cosa quel mistero della fede possa significare. Con il passare degli anni, i quadri di Caravaggio vengono sempre di più costruiti per suggerire una credibilità fisica così che danno l'impressione che le persone dipinte si possano incontrare per le vie e per le piazze di Roma, ma non è che il risultato di una strategia artistica che punta ad un scopo preciso: grazie a questo trucco, il tema raffigurato può essere riconosciuto come se succedesse ora e qui; così, nella realtà dipinta, il pittore nasconde una lezione morale, ossia la semplicità apparente ha un impatto immediato a causa del crudo naturalismo.

Quando si sosta lì davanti, si scopre, dopo un po', che quel quadro è piena di elementi che inducono ad una catena di meditazioni non solo sulla salvezza, ma anche sul percorso che potrebbe portare a raggiungere questo obiettivo ardentemente desiderato. Il quadro diventa così il punto di partenza per chi vuole capire e praticare i precetti che la fede impone; anche quel quadro con l'*Incredulità di san Tommaso* diventa, così, uno specchio morale in cui il fedele si vede riflesso per potersi misurare sull'esempio biblico raffigurato come se fosse solo una storia da raccontare, mentre si tratta di un'immagine che contiene diversi strati di significato. Chi legge i primi versi del Libro dei Proverbi, capirà che cosa anche il quadro si aspetta da lui: contiene una lunga lista di requisiti per poter leggere non solo il quadro, ma addirittura il mondo stesso; il quadro diventa, così, l'introito di un'attività che rivela che il mondo stesso è una creazione creata con uno scopo preciso: mettere l'uomo in via per fargli cercare il Creatore. Quando si fa una scelta casuale di questo Libro dei Proverbi, ci si avvicina, verso dopo verso, anche al modo in cui si dovrebbe guardare il dipinto sul quale viene ricreato l'immagine di un mondo che ora si vede sul serio. Grazie alla forma scelta ed alla maniera, ossia al modo, in cui le cose e gli stessi uomini vengono riprodotti, si comincia a capire che ogni quadro di Caravaggio inquadra una verità così essenziale che, d'ora in poi, determina ogni forma di osservazione che non è soltanto un'azione fisica, ma, ancora più importante, mentale: *la sapienza grida per le strade, nelle piazze fa udire la voce; nei clamori della città essa chiama, pronuncia i suoi detti alle porte della città: Fino a quando, o inesperti, amerete l'inesperienza e gli spavaldi si compiaceranno delle loro spavalderie e gli stolti avranno in odio la scienza? Tornate alle mie esortazioni: ecco, io effonderò il mio spirito su di voi e vi manifesterò le mie parole* (Proverbi 1, 20-22). E per concludere, aggiungo ancora questo versetto (1, 24): *Perché vi ho chiamati ma avete rifiutato, ho steso la mano e nessuno se ne è accorto. Avete trascurato ogni mio consiglio.*

E poi leggo questa frase e riprendo anche quel Salmo così cruciale per Filippo Neri, il (119) 118, dove si trova scritto già all'inizio: *Beato chi è integro nella sua via e cammina nelle legge del Signore. Beato chi custodisce i suoi insegnamenti e lo cerca con tutto il suo cuore*; mi chiedo se questi scatti d'*ira* del nostro pittore maledetto non furono una reazione di un irato, ma un quasi comprensibile disprezzo per quei colleghi pittori che imitavano con tutta la loro vanità, da orgogliosi fabbri, la sua arte senza capire le ragioni delle sue scelte pittoriche e su che idee fossero basate. Abbiamo visto come quel mondo dipinto nella *Vocazione di san Matteo* e in altri dipinti, come quello del ragazzo che taglia la scorza del frutto per arrivare al cuore o quello con il ragazzo troppo vanitoso per notare com'è ingannato da quei due giocatori fraudolenti, è un mondo in cui regna ancora il Male ma, grazie al sacrificio di Cristo, potrebbe trovare la via d'uscita e salvarsi.

Anche nella pala del Pio Monte l'angelo *ha stesa la mano* per mostrare come qui Dio stesso dice con *le sue parole* di aver *stesa la mano* e si vede anche il risultato della sua *miseri-*

cordia che l'angelo fa fare quel gesto di tenere con l'altra mano lontano il *Maligno*, che ora ha perso la sua battaglia perché non più l'amore carnale è vittorioso, ma la carità praticata da questa gente che conosciamo da altri quadri di Caravaggio e che sta ancora in una confusione messa sotto controllo.

Nella *Vocazione*, Cristo passa e tende la mano e Matteo capì, ma chi passava sotto il quadro con quel Tommaso ancora incredulo, *mette la mano* su questo Tommaso *in via*. Chi ci passa, leva gli occhi in alto e guarda, potrebbe entrare in un contatto pressoché fisico con quel Cristo, trovandosi nello stesso spazio del quadro dove sta Cristo che tende la mano e prende Tommaso per guidare la sua mano verso colui che disse di essere la via e la vita, così che Tommaso, toccando la vita, toccava il cuore e sapeva che cosa vuol dire: *amore*. E ancora, sulla terra polverosa, avrebbe potuto sentire queste parole come se fosse entrato in una conversazione dialogando con se stesso come se fosse con lui che si è anche voltato verso di lui che si ferma per poi transitare in un'altra sala ancora, passando per quella porta della quale avrebbe potuto indovinare la metaforica realtà. Quelli che sembravano due spazi diversi, diventano come un *continuum* nell'esperienza vissuta mentre si muove. La distanza tra due mondi, che sembravano separati come dall'abisso tra il profano e il sacro, è, per un attimo, eliminata nella sua mente, perché la terra sembra illuminata da un presentimento del cielo. Dopo questo quadro, Caravaggio prenderà sempre di più possesso dello spazio reale come estensione di quello sacro nel quadro per poi creare uno strano connubio per creare uno spazio ancora diverso in cui ciò che si vede diventa, nel toccare, più di uno spazio che viene inabitato da un mistero la cui presenza è sentita piuttosto che suggerita con dei mezzi artigianali.

Ma qui siamo già vicini ai quadri siciliani, come la *Resurrezione di Lazzaro*, il *Seppellimento di santa Lucia*, la *Natività* e l'ultimo *San Giovannino disteso* che è un quadro in cui tutto appare sospeso così che il sorgere dell'alba diventa la speranza nata dal giovane santo.

Il quadro con l'*Incredulità* sembra basato sulla formula della cosiddetta *Immagine Pietatis*.

Noi non riconosciamo più questa tipologia così fondamentale dietro quel Cristo che sembra concepito come la raffigurazione di un uomo così vivo e vitale che appare quasi dipinto da un modello dal vero piuttosto che imitato dal *Cristo Portacroce* del fiorentino. Accecati dalla nostra avidità di vedere nella sua arte solo una disperata voglia di rompere con il passato, non vogliamo capire che il nostro pittore cercava proprio nei modelli e nella tipologia già esistente delle formule cariche di un significato che, adattandole allo scopo di evocare un'immagine che facesse parte della memoria del suo pubblico anche se cambiata tanto che diventavano come prese dalla natura stessa. Riusciva così a salvare il loro carattere da simulacri sacri vestiti da un vero senso di vita. Diventavano delle immagini tutta natura; sarebbe sacrilego pensare che questa forma di rubare per creare l'effetto opposto, ci toglie la capacità di sopporre che queste figure quasi più di reali, nel loro contesto, facciano parte di una raffigurazione concepita in modo cerebrale e con una logica con cui il Merisi calcolava l'effetto da produrre sull'osservatore credente. Sapeva cosa cercava, sapeva che effetto voleva produrre, sapeva cosa il suo pubblico colto aveva ancora alla mente e poteva immaginarsi che ciò che esso aveva memorizzato rimaneva presente al momento in cui vedeva i suoi quadri, proprio in funzione come stimolo devozionali. Era un pittore ben preparato che aveva imparato il suo mestiere nel modo più ortodosso, cioè nella pratica della bottega di un maestro che aveva fatto la stessa scuola tradizionale.

Il titolo di una mostra dei primi anni Novanta, su iniziativa di Mina Gregori, ci può aiutare a capire *come nascono i capolavori* del nostro pittore: non capricci di una mente alquanto bizzarra, i grilli meravigliosi di un geniale afflato di ispirazioni inspiegabili e sovrumane, ma i pro-

dotti razionali di cui si potrebbe seguire la creazione: delle macchine progettate per effettuare la loro funzione come stimoli a far vivere quella stessa fede che trasmettono ciò che è il senso del loro tema rappresentato nel modo più effettivo.

Attorno al 1600, a Roma, in un ambiente ancora profondamente impregnato dalle questioni di fede e ancora pieno di chiese aperte, preti, cardinali e nobiltà che faceva parte del governo della città e questa stessa chiesa che girava nelle strade e sulle piazze e spendevano, anche se ogni tanto un po' riluttanti, dei soldi per vestire le loro cappelle e le case con delle immagini devozionali spesso di una esimia qualità, c'era ancora una conoscenza attiva delle cose della fede, che aiutava ad usare nel modo previsto anche i quadri del nostro pittore, o nel culto o come incentivi per praticare ciò che gli fu insegnato nelle prediche, nelle scuole, nelle riunioni organizzate da congregazioni, come l'Oratorio, e nelle confraternite che pullulavano nella vita sociale di ogni giorno.

Chi non avrebbe visto un esempio di questa formula devozionale di cui abbiamo parlato, cioè quelle immagini della *Pietà* che si trovano tuttora sparse nei vicoli e nelle vie, appese alle facciate. In una ricostruzione della porta interna del salone della loro sede, si vede come lì, sopra la porta, si trovasse il loro stemma che contiene l'immagine della mezza figura di Cristo Risorto raffigurato frontalmente, ma ancora in piedi della tomba.³¹ In fondo, la situazione è identica a quella della terracotta dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze e anche al quadro dell'*Incredulità di san Tommaso*.

Nel 1551, Filippo Neri era entrato in questa istituzione per rimanerci per più di vent'anni.

Uno degli esempi più belli di questo stemma in cui luogo e forma e anche scelta di un'immagine corrispondono alla loro funzione così che, in un solo sguardo, si vedeva esposto il messaggio centrale della loro missione, è un medaglione nella facciata di un palazzo al lato del Palazzo Farnese, che appartiene, se non sbaglio ancora, alla stessa Arciconfraternita della Carità. Anche qui si vede Cristo come mezza figura, nella tomba, in piedi, dunque risorto, che in questo caso ha stese le braccia mentre alza gli occhi al cielo estaticamente. Questo stemma è, dunque, un tipo di emblema in cui viene raffigurato, in modo concentrato, Cristo come Salvatore o della Pietà, in cui confluiscono tutti gli aspetti della sua Passione e Glorificazione che potevano essere anche rappresentati in delle immagini separate come l'Ecce Homo o il Cristo dolente o la morte sorretta da uno o più angeli. Anche in questo caso, rubricarli non dà retta alla loro vera funzione: ogni immagine separata rimandava a tutta la categoria, come vita e morte di Gesù e anche alla sua Resurrezione formavano sempre un compatto insieme da cui non poteva mancare nessun elemento nella mente di chi si trovava di fronte ad uno solo. Si potrebbe dire che tutti questi aspetti insieme costituissero un solo messaggio che doveva essere reintegrato nella mente e nel cuore di ogni fedele. Chi partiva dalla Passione doveva anche toccare la gioia della sua glorificazione sulla croce in cui Cristo vinse la morte e che la Natività era sempre una festa che già nell'ombra della sua morte, celebrava la nostra salvezza. L'immagine della Pietà era, dunque, anche la formula più concisa della Misericordia di Dio e poteva essere variata per concentrarci tutto l'affetto su un aspetto in cui erano sempre latenti tutti gli altri in una catena di associazioni che integravano tutta la Storia Sacra. Anche quel cosiddetto *Ecce Uomo* doveva schiudere tutti gli altri che erano sempre degli stadi dell'intera strada che ogni cristiano doveva andare fino in fondo. La parte più dura era quella da percorrere durante la vita in terra e si può capire che, specialmente dopo Francesco, l'accento cadde sempre di più

³¹ *San Gerolamo della Carità*, p. 5, per lo stemma e il medaglione, con ill.

su questa via dolorosa in cui il fedele poteva esercitarsi nella Passione per aumentare la sua speranza in un lieto fine.

Questo quadro è ancora lo stesso in cui i quadri di Caravaggio venivano concepiti e chi vedeva quel Cristo toccato da san Tommaso, era cresciuto con delle immagini spesso ancora più acerbe nel loro naturalismo perfettamente funzionale. Sono note queste immagini in cima alle pale d'altare di un Giovanni Bellini,³² o immagini separate di un Cristo così dolente da far lacrimare la gente. Qui ogni sfumatura di dolore o di speranza e anche di gioia in estasi faceva parte di un repertorio vasto che incuteva compassione per ciò che si aveva davanti agli occhi, per poi trasferirlo come in un'esperienza del cuore. L'effetto prodotto accendeva un affetto che poteva far scoppiare una scintilla che metteva tutto dentro il cuore a fuoco. E l'esempio più estremo era già dato nella figura di san Francesco nella descrizione appassionata di Bonaventura. Senza questi esempi i quadri di Caravaggio perdono il loro senso, perdono anche la loro funzione. Ed ecco quel Cristo dell'*Incredulità* che è basato su questa tipologia perché solo così il nostro pittore poteva creare un quadro che aveva un vero impatto sul fedele cresciuto nella stessa tradizione in cui era cresciuto anch'egli: si basava su questa *Immagio Pietatis* o sull'*Ecce Homo* in cui era presente, per associazione, anche quel *Cristo Risorto* nella sua forma allora più nota e anche stimata come immagine religiosa, così che aggiungeva alla sua forma anche quella tradizionale forma devozionale che conosceva da pittore sapiente o da informato dei fatti religiosi. E fa qualcosa di più: si accende nella sua mente una scintilla che lo spinge ad attaccare quel tema partendo da quell'immagine tradizionale con Cristo frontale a mezza figura, una formula, dunque, facilmente riconoscibile nella forma più nota di un'immagine di un Cristo *Pietoso*, un *Ecce Homo Risorto* davvero e che ha vinto la morte come aveva visto ennesime volte ma mai così vivo e vero come ora e che agisce con una vitalità che sorpassava la stessa arte a causa del suo realismo da uomo vivente e più presente che mai. Sembra ora che Cristo stesso sia entrato nel mondo così che cadeva la barriera tra realtà e immaginazione; quel pittore aveva creato un'atmosfera segnata dallo stesso stupore che Tommaso avrebbe sperimentato in quel tempo lontano, ma che, ora e qui, sembrava rinato. Usando la tradizione era riuscito ad evocare una realtà spirituale a cui si poteva partecipare e, partecipando, vivere in persona.

Ma non era stato questo lo scopo di ogni figurazione degli ultimi secoli recenti?

Non era contro la dottrina della Chiesa, al contrario, era proprio ciò per cui aveva provato a riformare la Chiesa per riformare la gente fedele quanto un desiderato rinnovamento della loro fede per riaccendere anche quella cristianità originale e più fervente e più obbediente alla dottrina.

Nei quadri di Caravaggio, il vecchio si rinnova proprio per salvare la verità già stabilita, ma di nuovo nascosta. Anche il nostro pittore guarda indietro per andare avanti e fa un'operazione non dissimile da quella dei cosiddetti riformatori, come gli Oratoriani, che cercavano ispirazione in un passato in cui la fede sembrava ancora viva e vera e veramente sentita e praticata sull'esempio degli apostoli e degli evangelisti e dei padri di una chiesa prisca, in cui Cristo camminava ancora affinché i suoi seguaci esercitassero l'umiltà e l'obbedienza – come aveva fatto, nel Duecento, Francesco che, a sua volta, aveva dimostrato che era pur sempre possibile, tor-

³² Per Bellini: Weick-Joch (*Zwischen Leiden und Erlösung. Das Motiv des toten Christus*) in *Mantegna & Bellini* 2018, pp. 156-169; *Antonello da Messina* 2006, cat. 12, 17, 42, 43, 44, e anche un quadro di *Pertus Christus*, cat. 55. Aveva messo il *Francesco Hartford* già un relazione con questo tema in *TREFFERS* 1988.

nando a questo esempio. Per tornare indietro, si doveva tornare a quel Cristo che viveva ancora nei sacramenti della Chiesa di Roma. La strada percorsa da san Francesco diventava nuovamente il modello da imitare e seguire e ogni fedele che passava quella porta sotto quel quadro del nostro pittore trovava, guardando in alto, quella strada che sembrava persa. Chi voleva seguire Cristo poteva trovare in san Francesco l'indicatore. Seguendo Francesco si sarebbe potuto scoprire Cristo, cioè seguirlo. Seguiva Francesco per imparare come seguire Cristo e chi, negli anni novanta del Cinquecento, lo voleva provare davvero, sarebbe potuto salire su monte Aureo con il convento di San Pietro in Montorio con questo frate della pace e pregare nella memoria di san Pietro che fu imitato da ogni papa regnante anche nel suo incarico che aveva avuto da Cristo stesso.

Non la carnalità, ma la carne può servire allo spirito e percorrere il mondo deve essere insegnato. Abbiamo già visto come i primi quadri di Caravaggio mostrino come si dovrebbe imparare, per dirlo in termini cristiani, a camminare. E come si cammina si può imparare guardando i laterali della cappella Contarelli e come questo camminare dovrebbe essere anche inteso, come un cammino dentro se stesso, interiore e nel cuore, viene esemplificato nei due quadri laterali nel contesto e nello spazio della cappella Cerasi. E che potrebbe portare, si vede sul quadro del Pio Monte, dove si potrebbe scoprire che si cammina meglio se spinti dall'amore di Dio dove è tutta questa gente, incontrata durante il nostro viaggio nei suoi quadri, come mortali operatori molto umani, come quell'oste che era presente ad Emmaus senza rendersi conto della presenza di Cristo, continuando così a vivere nella stessa cecità di quel vecchio che, nonostante portasse un paio di occhiali, fissava i soldi mentre passava Cristo!

Non il mondo cambiava per quei convertiti operatori del bene, ma il suo senso perché erano loro ad essere diventati come altri se stessi toccati da questo amore che anch'esso era cambiato da amore umano in amore divino. Quella realtà, a cui tutti avevano creduto, si era vivificata ed ora si poteva vedere che non fu nient'altro che polvere da scuotere dai piedi. Più tardi anche i dissidenti erano stati eliminati dalla presenza di Lazzaro resuscitato.³³

Nei suoi quadri sembra che sia cambiato qualcosa!

Si potrebbe cominciare a sospettare questo cambiamento tornando indietro a quel *Francesco* di Hartford, al *Riposo* e poi al *Narciso* ed a quella *Maddalena* della Galleria Doria. Alla fine di questa decina d'anni, succede ciò che doveva succedere.

Siamo nel 1606 e Caravaggio doveva fuggire da Roma. E da fuggitivo perseguitato fa, mentre sta nel feudo dei Colonna fuori Roma, una *Maddalena* che batte quella di prima quanto a crudeltà di naturalismo, che si potrebbe chiamare spietato, se non fosse legato ad una suora senese, appena morta in odore di santità come se fosse una nuova Maddalena peccatrice morta di idropisia. Ella fu venerata da tutta una serie di corifei della Riforma della Chiesa, come il Baronio o Federico Borromeo che ne scriveva una *vita* di grande successo e ristampata un paio di volte.³⁴

È un quadro quasi eccessivo che, però, non esito a considerare devoto, dipinto in una maniera che annuncia quel suo modo degli ultimi quadri, specialmente quanto il "non finito" di certi particolari, come il modo di ridurre la definizione formale della figura per aumentare la suggestione di un essere vivente, in questo caso morto o, meglio, in bilico tra morte e vita ma sul punto estremo di un transito *in extremis*, ossia un'*estasi* sul punto di non ritorno.

³³ ID. 1992.

³⁴ ID. 2016.

Anche qui Caravaggio aggiunge un particolare che, a prima vista, sembra un'aggiunta un po' superflua che, invece, ha una doppia funzione come quella della particolare posizione di Cristo nell'*Incredulità*. Anche qui il nostro pittore crea una tensione tra la figura della santa e l'attributo della croce e della corona di spine che si trova nella parte sinistra del quadro; ha usato tutta la sua virtuosità pittorica che, già di per sé, prova che per lui non era un'aggiunta casuale, ma un elemento essenziale nella composizione del quadro. Le spine sono rese con una sprezzatura tale che chi le guarda, sente già come se penetrassero la propria carne e il capo.³⁵ Nonostante la condizione generale del quadro possa essere definita buona, perché non restaurato troppo, non è facile vedere questo *stupendo* dettaglio che è come immerso nel fondo annerito. Ma chi l'ha notato può anche vedere come qui la santa non è messa in una posa che le permette di guardarlo: anzi, non lo guarda perché ha compiuto la sua strada di compassione con Cristo crocifisso e, come veniva raccontato dalle fonti, era stata incoronata lei stessa come l'esempio suo, Caterina da Siena. Ora diventa chiaro che quella croce incoronata dalla corona di spine è rivolta verso l'osservatore, non del quadro ma della santa, così che anch'egli venga esortato a prendere queste *Arma Christi* per meditare con tale passione da sentirsi come incoronato nello stesso modo di questa suora. Anche Caravaggio usava la stessa strategia dell'*Incredulità* dove Cristo Risorto si era anche rivolto verso di noi per spingerci a misurarci con quel Tommaso sul punto di convertirsi alla verità di ciò che Cristo stesso aveva annunciato e a cui, solo ora, poteva credere.

Era scappato da Roma nell'estate del 1606. Aveva massacrato un suo rivale odiato a causa – così si racconta – di una donna. Il quadro della *Maddalena*, ritrovato un paio d'anni fa e riconosciuto come l'originale da cui sono state tratte parecchie copie, è essenziale per capire meglio l'evoluzione dello stile del nostro pittore anche rispetto al modo in cui cerca sempre di coinvolgere il fedele nel tema raffigurato grazie alla sua capacità di penetrare l'essenza del tema ma, ancora più importante, anche la manipolazione del campo pittorico e di questa forma d'equilibrio in tensione con cui crea uno spazio carico di *suspense*. La figura della Maddalena in questo quadro diventa, nella sua apparente immobilità e grazie alla presenza degli oggetti del martirio, come messa in moto non solo nel quadro, ma anche nella mente di chi lo guarda riflettendo su cosa avesse spinto quella donna a perseverare fino all'ultimo nella sua *sequela Christi*.

Come già ricordato, Caravaggio non aveva creato quel dipinto su commissione, ma lo aveva fatto quando stava con i Colonna per sottrarsi alla giustizia. E qui entriamo, alla fine, in una speculazione non più evitabile: fu lui a scegliere come tema quella Maddalena o fu mosso da qualcuno di quell'ambiente a scegliere proprio questa santa, che era l'esempio perfetto per chi doveva pentirsi di un fatto grave come l'omicidio?³⁶

Ho già osservato come i capelli di questa donna sembrano fatti per gareggiare con la famosa *Maddalena* di Tiziano di cui una versione era stata dipinta, negli trenta del Cinquecento, per Vittoria Colonna che aveva una vera vena per le questioni di fede ed era stata vicina ai Cappuccini. Ma qui non voglio andare oltre queste speculazioni. Si potrebbe anche dire che questo uso di un dettaglio per trasmettere un elemento o un aspetto fondamentale del tema sia rappresentato anche da quella nuvola di polvere sulla pala d'altare del Pio Monte. L'estrema forma di naturalismo

³⁵ Rimando alla letteratura devozionale su questo tema della corona di spine trattato nel mio saggio del 1996 (*Michelangelo Merisi* 1995, pp. 270-288, in part. 276).

³⁶ Per Caravaggio e l'ira, anche in confronto con Torquato Tasso, si veda TREFFERS 2009.

che s'incontra in questa *Maddalena*, ci impedisce di vedere in lei l'esempio di una religiosa da prendere sul serio; questo quadro potrebbe essere inteso per ciò che è, ossia l'esempio riuscito di un'arte che, per noi, non sarebbe mai stata uno stimolo alla devozione, ma un esercizio in una verità che non ha un altro senso di raffigurare se stessa come la rappresentazione di ciò che è: l'immagine di una natura tutta naturale senza altra funzione che registrare ciò che si vede e non di qualcosa che, per noi, è diventata una forma di fantasia religiosa.

I quadri del nostro pittore hanno perso la loro funzione di mezzi di cui si poteva servire una fede in cui la natura rappresenta qualcosa che non è, il veicolo di un'esperienza che è di carattere puramente spirituale che fu vista come un'esperienza di un livello superiore e più vero: *O cristiano*, diceva san Bernardo in un sermone sul Cantico dei Cantici, *impara da Cristo come devi amare con tenerezza, ad amare con prudenza, ad amare con forza: con tenerezza, affinché le attrazioni, con prudenza, affinché le sedizioni, con forza, affinché le persecuzioni non ci strappino dall'amore del Signore* e più avanti: *L'amore è forte come la morte e lo zelo è tenace come l'inferno*.³⁷ E, in un altro sermone sul Cantico, il ventunesimo, san Bernardo arriva ad una frase che diventerà dopo, nella *Leggenda Maggiore* di Bonaventura, essenziale per la lettura della stigmatizzazione di san Francesco; si tratta di un chiaro riferimento al Cantico 8, 6-7, dove viene scritto che *l'amore è forte come la morte* e che *l'amore è tenace come il regno dei morti è la passione*, che è basato sul Cantico 8, 6: *le sue vampe sono vampe di fuoco, una fiamma del Signore!*

Abbiamo già visto che gli armadi della sacrestia della chiesa di Santa Maria in Vallicella sono ancora incoronati da una serie di vasi, o meglio urne, da cui *vampa* proprio questo *fuoco* di cui parla quel Cantico e, come nella cappella Antamoro in San Gerolamo della Carità, gli angeli alzano dimostrativamente delle lampade in forma di un cuore in cui brucia la luce di un amore acceso eternamente perché – ed ecco la frase cruciale – *le grandi acque non possono spegnere l'amore né i fiumi travolgerlo*. Ma qui lo *sposo* viene, come voleva la tradizione, identificato con Gesù e, nel sermone LXXI, san Bernardo lo dice esplicitamente quando è arrivato ad uno dei passi più enigmatici per l'uso che fa di una serie di immagini forti.

Così, dunque, scrisse san Bernardo, *lo Sposo ama pascersi tra i gigli, vale a dire pressi i cuori puri e senza macchia. Ma fine a quando?*

Poi risponde con altri versi del Cantico (2, 17): *Fino a quando spira la brezza del giorno e si allungano le ombre*, e allarga continuando, mentre entra in tutta una catena di metafore, *È un luogo ricoperto da fitta ombra: non addentriamoci in questa selva di profondo mistero, se non alla chiara luce del giorno. Oramai, infatti, dopo il mio lungo discorso, il giorno volge al tramonto e controvoglia dobbiamo staccarci da questi gigli. Ma non ho ceduto alla prolissità del discorso, al quale il profumo di questi fiori toglierebbe ogni nota fastidiosa. Sembra che mi resti ancor poco da dire su questo passo, poco ma piena di mistero, come tutti gli altri di questo cantico, Ma chi rivela i misteri sarà presente come spero, quando cominceremo a bussare e non chiuderà la bocca di chi parla di lui, visto che gli è familiare aprire ciò che sia chiuso, lui che è lo Sposo della Chiesa, Gesù Cristo nostro Signore, sopra ogni cosa. Dio benedetto nei secoli. Amen*.³⁸

Sono parole a cui siamo abituati ormai. Già quel *bussare* e anche quell'*aprire bocca* e specialmente quel ripetuto *mistero* ci sono *familiari* ormai, e *morte* lo è come *amore* e *cuore* e anche *ombra* e *luce* e *tramonto* e *giorno* e *notte*: tutte fanno parte di un insieme di concetti che, come la stessa natura, parlano menzionando le cose con il loro nome, sono strumenti che ci

³⁷ Sul Cantico 8,6: BERNARDO DI CHIARAVALLE 1999, pp. 104-105.

³⁸ Ivi, p. 231.

aiutano ad avvicinarci ai misteri divini – che nei quadri di Caravaggio vengono evocati nelle loro forme copiate. Già lo stesso Bonaventura sapeva che la salvezza non dipendeva da san Francesco, ma da Colui a cui assomigliava. Anche Francesco preparava così *la via della luce*. Come Giovanni Battista era *un messaggero di Dio*, era *l'amico dello Sposo* e ogni Francescano doveva sapere che, quando sceglieva di prendere la stessa via che aveva preso Francesco, seguiva quell'esempio che anche lui seguiva. Andava verso Gesù in umiltà ed obbedienza ai comandamenti di Dio. La strada era la strada dell'amore; no anche una strada d'amore. Quel passo del commento di san Bernardo era, ancora alla fine del Cinquecento, un passo cruciale per il più austero ed osservante riformato che seguiva le orme del Poverello. Era vincolante anche per il nostro Francesco *redivivus*, cioè Angelo del Pas. Chi seguiva il Santo, entrava nella *sequela* di Cristo. Anche la presenza spirituale su questo monte con il convento dei Francescani fu la prova che ciò che disse san Bernardo nel suo commento a questo canto dell'amore divino era la verità: anche la Chiesa era la sposa dello sposo che aveva parlato e che, grazie a lei, neanche quel cardinale della Romana Chiesa, così legato a questo mondo del frate del Pas e dei suoi confratelli, si lasciava deviare da questa unica strada: l'amore di Cristo che aveva anche ferito il cuore del santo.

Nel libro di Ladislav de Paris, uscito nel 1899 a Parigi per servire come un compendio monumentale per i frati Cappuccini di Francia, viene esaltato il ruolo che san Bonaventura avrebbe avuto nel culto del Sacro Cuore di Gesù; l'autore scrive con malcelato orgoglio: *Saint Bonaventure a rendu avec la plus haute piété la doctrine du Sacré Coeur. Perché non mi fu dato ad essere sulla Croce, così l'autore di questo manuale voluminoso per i suoi confratelli francescani dell'Ottocento, che riprende con zelo le parole di Bonaventura, i miei piedi e mani sarebbero stati trafitti del nostro Salvatore. Poi: Avrei gridato con Giuseppe d'Arimatea, Non mi porta via il mio Gesù; seppellite mi con lui nella stessa tomba, non posso vivere separato da lui. Ma ciò che non posso fare in corpore, vorrei fare in mente. La piaga del costato sia la mia casa. Li voglio riposarmi e prendere sonno e svegliarmi, bere, mangiare, leggere e pregare, e fare che devo fare nella mia vita di ogni giorno, Lì parlerò direttamente al suo Cuore e avrei tutto che volessi. Ogni giorno si dovrebbe leggere questo testo e ogni giorno meditarci sopra, perché ci difende da ogni forma di scoraggiamento. Cerchiamo, dunque, in questa scuola il segreto dell'amore di Gesù Cristo.*³⁹

Anche questo testo di Bonaventura – citato dal libro del padre Ladislav, intitolato *Saints des Trois Ordres de Saint François* –, dimostra come, ancora nel tardo Ottocento, l'eredità francescana avesse conservato molto della sua pratica devozionale originale, così che, anche nel caso dell'*Incredulità*, possiamo ricostruire la funzione che questo quadro aveva quando fu concepito ed eseguito da Caravaggio, probabilmente subito dopo il Giubileo del 1600. Questo quadro è stato costruito, dunque, su una serie di elementi di cui ognuno ha un significato ben stabilito in una lunga tradizione esegetica, che, nel loro insieme, costituiscono un'immagine così compatta che era facilmente accessibile per chiunque fosse versato non solo in questioni di dottrina, ma anche sul modo in cui questa stessa dottrina doveva essere messa in pratica nella propria vita per viverlo con un'intensità tutta personale. Non è un quadro qualsiasi: la sua composizione era il risultato di una capacità non solo pittorica, ma anche di una eccezionale conoscenza delle implicazioni che il tema aveva o doveva avere per il modo in cui il messaggio religioso doveva essere messo in pratica. La lettura dei dettagli, come quel gesto di Cristo che prendeva Tommaso per il polso, il fatto che così Cristo guidasse il dito steso fino a toccare la

³⁹ DE PARIS 1899, pp. 983-984.

sua ferita, per poi far entrare la mano intera, e anche l'ostentato aprire della bocca di questa ferita e togliersi la veste denudandosi il petto; di più, il contrasto della tunica con il modo in cui Tommaso e quei due soci sono vestiti fanno parte di un messaggio che a noi sfugge, ma che allora deve essere stato subito chiaro. Quei panni brutti di Tommaso e quelle altre persone grosse e pesanti, sono in totale contrasto con quella tunica di Cristo, la cui stoffa indica il suo stato spirituale superiore, da maestro che insegna a quegli altri già con la sua presenza e viene anche rafforzata dalla sua statura e corpo più atletico su quel modello, come abbiamo visto, della statua del *Cristo Risorto*.

Mettendo tutto insieme, mi sembra più logico supporre che non fossero i Giustiniani, ma proprio lo stesso Gerolamo Mattei, nella cui casa Caravaggio avrebbe dipinto questo quadro complesso nell'autunno del 1601.

Abbiamo visto come, già prima, il pittore avesse dipinto un quadro che visualizzava lo stesso concetto che ora torna con Cristo come vero protagonista; nel *San Francesco in estasi* (circa 1596), il pittore aveva reso un santo che indicava la ferita nel petto con tutte le conseguenze per chi guardava quel quadro, conoscendo le circostanze che avevano spinto il nostro pittore a concepirlo in questa forma particolare. Abbiamo visto che il pittore era stato probabilmente informato, se non in contatto, delle vicende svolte in San Pietro in Montorio. Era un focolare di riaccesa fede grazie alla presenza del frate di cui abbiamo parlato. Ha sentito dire che quel frate lì era stato ferito nel cuore come se *da una lancia*, cioè stigmatizzato. Sappiamo anche che i Mattei erano molto legati a questo frate taumaturgo e sapevano che cosa accadeva in questo convento: il cardinale Gerolamo Mattei era stato incaricato, già da Sisto V Peretti, di prendersi cura del frate ed aiutarlo contro eventuali attacchi di gelosi calunniatori. I Mattei erano già in contatto con i Francescani, perché avevano la loro cappella funeraria nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli che apparteneva al ramo dei Conventuali, ma ciò non impediva al cardinale Girolamo di essere coinvolto con quel frate di un ramo diverso. Non c'era quasi nessuno a Roma capace di leggere quel quadro che Caravaggio dipingeva proprio nel palazzo di questa famiglia romana. È vero che del cardinale sappiamo ancora poco, ma sappiamo che fu un devoto riformatore coinvolto con la presenza di questo frate del Pas, per il quale finanziava la tomba. E poi c'è questa storia di una donna Mattei che sarebbe stata guarita grazie all'intercessione dello stesso frate che morì in odore di santità proprio nel 1596, quando il nostro pittore era, da metà anno o poco più, arrivato a Roma. Nella letteratura dell'epoca a cui abbiamo già fatto ricorso e dove si trovano molti dati della vita di quel frate del Pas, anche il cardinale viene sempre menzionato in diretto rapporto con questo frate e ricordato come direttamente coinvolto nella realizzazione della sua tomba dove, quasi subito, cominciava anche contro le regole della Chiesa. Gerolamo Mattei sarebbe stato uno di questi cardinali riformatori e molto devoti, ma mi sembra più urgente che mai indagare di più sulla sua vita e, se ancora possibile, sulla sua posizione nella curia romana anche rispetto alle sue preferenze devozionali di cui sappiamo poco o niente e che spesso vengono dimenticate come se non le avesse. Nonostante le ricerche sul cardinale del Monte, che, fra l'alto, si occupava di questioni di liturgia, questo suo profilo spirituale viene sempre eliminato dalla storia della realtà di quei tempi, di cui la fede non sembra più farne parte.

Nel frate del Pas, Girolamo aveva incontrato un francescano che aveva vissuto l'esempio di san Francesco con un'intensità che l'aveva fatto diventare un Francesco tornato in vita, identico a quest'esempio anche come descritto da Bonaventura. Allo stesso momento questo frate si era così immerso negli scritti di questo dottore *serafico* che sembrava aver incorporato anche

lo spirito suo. Fu sicuramente ammirato e, perché no, venerato anche dal cardinale Mattei. Il frate aveva praticato la dottrina con un vero senso di carità, cioè con una fede tutta amore che l'aveva fatto diventare una vittima di carità – per usare un'espressione cara a Teresa d'Avila. Come Cristo stesso, si erano sacrificati per salvare l'umanità e quelle stigmate esteriori o interiori provavano che avevano totale umiltà ed obbedienza e si erano dedicati ed offerti al Signore che ha insegnato con le proprie piaghe per condividere con loro non solo la sua Passione, ma anche la gioia della sua Glorificazione. L'esempio di san Francesco portava, dunque, all'originale, cioè a Cristo stesso a cui il santo guidava ogni fedele per fargli prendere l'unica strada che portava alla salvezza: immergersi nel Suo amore, per bruciare, come in una fiamma, che non si poteva mai più spegnere neanche con “tutte le acque del mondo”. In fondo si potrebbe argomentare che questo sia il vero tema del quadro di Hartford dove quel più alto mistero viene esemplificato dal modo in cui Francesco giace sorretto da un angelo che lo guarda in faccia con un sorriso di riconoscimento del santo come un suo pari, e anche quel particolare, anch'esso legato all'immagine della pietà, in cui indica la ferita aperta nel suo costato, che dovrebbe farci pensare alla ferita nel costato di Cristo stesso. Un frate come del Pas l'aveva sicuramente capito e aveva anche capito che Francesco era il simbolo dell'eucarestia o, come si disse allora, un'*ostia vivente*.

Nella mia analisi della cappella Raimondi in San Pietro in Montorio, ho argomentato che questo stesso concetto sta alla base dell'intero programma realizzato negli anni quaranta del Seicento su disegno di Gian Lorenzo Bernini. Sono convinto che si potrebbe ancora notare l'eco della presenza di Angelo del Pas in questo programma singolare e molto specifico quanto al contenuto francescano.⁴⁰ Il vero esempio, l'esempio originale seguito da Francesco, era sempre Cristo e anche nell'*Incredulità di san Tommaso*, in quel Cristo così monumentale ma anche grandiosamente umano, si doveva sempre riconoscere l'immagine dell'amore divino, codificata nella formula già secolare della cosiddetta *Immagine Pietatis*. La morte del Salvatore era anche la prova della sua Resurrezione, quella Resurrezione di cui Tommaso dubitò fino a che Cristo stesso riapparve in carne ed ossa – come Caravaggio l'ha dipinto. Chi aveva credeva e apriva *credente* gli occhi, *vedeva*.

Per capire la leggenda della vita di san Francesco così che si potesse imitarla in modo giusto, si poteva usare quel trattato di Bonaventura in cui veniva spiegato con precisione. Ma, come se non bastasse, si sarebbe potuto anche consultare un altro trattato che era ancora più concentrato e molto più breve sul quale Bonaventura si era basato e che aveva letto con vera passione e usato per entrare nello spirito incorporato dal suo esempio Francesco che, a sua volta, aveva praticato, senza saperlo, i *Quattro gradi della violenta carità* di Riccardo di San Vittore, composto nel secolo XII.

Nell'introduzione dell'edizione italiana, curata da Manuela Sanson, viene data una bella caratterizzazione di questo trattato che rimaneva quasi un *best seller* per tutti i secoli seguenti, fino al Seicento. Per Riccardo, così l'introduzione, *ogni ricerca razionale deve essere finalizzata all'unione mistica con Dio: la spinta della ricerca viene della caritas cioè dall'amore di Dio*.⁴¹ In questo trattato viene anche usata una metafora che torna spesso nella letteratura sulla e della esperienza mistica: nel capitolo 39, Riccardo fa ricorso alla metafora del *ferro* che abbiamo già incontrato sia nella *Vita* di Teresa d'Avila che in quella di san

⁴⁰ *Een Hemel op aarde* 1995, cap. 1, in part. 43, 59.

⁴¹ RICCARDO DI SAN VITTORE 1993, p. 12.

Carlo da Sezze e che sembra quasi una parafrasi della famosa frase delle acque che non bastano per spengere il fuoco dell'amore.

Vedi, così Riccardo, quella differenza che c'è tra ferro e ferro, tra quello freddo e quello caldo, c'è anche tra anima e anima, tra quella tiepida e quella infiammata dal fuoco divino. Quando infatti si getta il ferro nel fuoco, all'inizio esso è scuro e freddo. Ma quando rimane a lungo al calore del fuoco, si riscalda un po' alla volta, progressivamente perde il suo colore scuro e, diventando gradualmente incandescente, a poco a poco diviene come il fuoco, finché non si liquefa completamente, perde le sue caratteristiche e ne assume altre. Allo stesso modo unque l'anima, assorbita nel rogo dell'ardore divino e nel fuoco di un amore che penetra nell'intimo, circondata dovunque da una moltitudine di desideri eterni, in un primo tempo si riscalda, poi si arroventa, in fine si liquefa completamente perdendo del tutto le caratteristiche del suo stato precedente.

Ciò che colpisce in questo testo è la facilità e la naturalezza con cui si salta dall'uso di oggetti quotidiani a concetti spirituali così che tutte le cose possano assumere un significato che trascende dalla loro materialità e, come questi concetti ideali, si lascino esprimere in una lingua per niente esaltata, ma sobria e colloquiale. Questo dovrebbe metterci in guardia: non dobbiamo interpretare il cosiddetto naturalismo di Caravaggio come l'espressione di una mentalità in completa rottura con quella dei secoli precedenti e mai come prova che rappresenta un sentimento moderno e più profano. Nel suo trattato, Riccardo parla sempre dell'amore *divino* e dello stato in cui l'anima infuocata si trova: nel capitolo 41 prosegue il suo percorso razionale: *In questo stato, come si disse, l'anima si scioglie completamente in colui che ama e "langue tutta" (Cant. 5,6) in se stessa.* E, nel capitolo 43, dichiarerà che *in questo stato si propone ad una tale anima il modello dell'umiltà di Cristo, e per questo le viene detto: "Abbiate in voi gli stessi sentimenti che erano in Gesù Cristo. Egli, pur possedendo la natura divina, non pensò di valersi della sua uguaglianza con Dio ma annientò se stesso prendendo la natura di schiavo e diventando simile agli uomini; e dopo che ebbe rivestito la natura umana umiliò ancora se stesso, facendosi obbediente fino alla morte e alla morte di croce. Questo è il modello di umiltà di Cristo al quale deve conformarsi chi vuole raggiungere il più alto grado dell'amore perfetto.*

Chi legge questo capitolo, riconosce subito il modello seguito da Francesco, ma anche da Bonaventura sia nella *Leggenda Maggiore* che nel suo *Trattato*, ispirato da questo modo di ragionare sull'amore divino in relazione con le virtù dell'umiltà, della povertà e dell'obbedienza. Chi leggeva Bonaventura, poteva anche sapere che questa eccelsa forma di carità basata su quelle tre virtù, aveva spinto Francesco a fare quella strada che l'aveva fatto simile a Cristo e che chi voleva camminare la stessa strada che aveva fatto lui, doveva seguire le vestigia di Cristo, Cristo rimaneva sempre l'unico vero esempio da seguire e imitava Francesco, non faceva altro che imitare Cristo.

Questo si poteva anche imparare quando si seguivano le istruzioni di Angelo del Pas, che non faceva altro che rinnovare questa stessa strada e chi voleva imitare Francesco, poteva imparare dal frate come farlo sull'esempio di Bonaventura, spiegato di nuovo con una profondità che l'aveva reso simile allo stesso dottore serafico. Ma, alla fine, tutte le strade portavano a colui che era la via, cioè Cristo. L'unico e vero obiettivo di ogni viandante fedele rimaneva Cristo, come si poteva capire anche guardando l'esempio di san Tommaso, che, alla fine, aveva toccato Gesù perché toccato da Lui.

Parte di quel dito si conserva a Roma dove fu portato da quella vedova entrata nell'ordine cisterciense per poi fondare un nuovo ordine, Brigida, la cui casa sta sempre a piazza Farnese a Roma. La santa svedese aveva scritto al papa esortandolo a ritornare da Avignone a Roma e

il papa ci tornava nell'anno 1350; anch'ella si trasferì nella città per viverci con le sue sorelle. La Santa era famosa per le sue visioni che furono anche annotate. Era una grande pellegrina, non solo spirituale: aveva visitato, almeno due volte la tomba di san Tommaso, le cui ossa furono trasportate alla città abruzzese di Ortona, dove la sua tomba attirava una quantità elevata di pellegrini – Innocenzo VI concesse ai fedeli che la visitavano l'indulgenza plenaria, privilegio spesso riconfermato, anche nel Cinquecento, da papa Gregorio XIII, nel 1575, e, di nuovo, da Clemente VIII, nel 1596.

Nel 1365, Brigida era andata in pellegrinaggio ad Assisi per pregare sulla tomba di san Francesco, poi ad Ortona, per pregare sulla tomba di san Tommaso, e su quella di san Matteo a Salerno e di sant'Andrea ad Amalfi. Ma quando stava pregando sulla tomba di san Tommaso, ebbe una delle sue più strane visioni, sentì una voce che disse: *Io sono il Creatore di tutte le cose e il Redentore*. E poi la voce le comandava *si deve dire e predicare in maniera molto sicura che come i corpi degli apostoli Pietro e Paolo sono a Roma, così le reliquie di san Tommaso mio apostolo sono in Ortona*. Subito dopo le apparve anche Tommaso che le disse: *ti darò il tesoro desiderato ormai a lungo da te*. Ho citato queste frasi dal sito *internet* della parrocchia di San Tommaso Apostolo dove si trovano anche informazioni sulle indulgenze legate alla venerazione ed al culto di questo apostolo, e aggiungo anche la breve a descrizione del meraviglioso fatto quando la Santa ascoltava queste miracolose parole: *Nello stesso momento, senza che nessuno toccasse la cassa contenete le ossa dell'apostolo, apparve un frammento del dito di Tommaso, che Brigida conservò gelosamente e che oggi si conserva nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*.

Così questa reliquia del dito dell'apostolo fedele, ma credente dopo che aveva toccato Cristo Risorto e messo nella ferita del costato tutta la sua mano, si è riunita con la corona di spine e con la lancia nella stessa città dove sono riuniti anche Pietro e Paolo. La forma in cui santa Brigida viveva la sua fede sembra per gran parte segnata dall'esempio francescano e anche la sua venerazione degli apostoli, prima di tutto Pietro e Paolo, Andrea, Matteo e, in particolare, Tommaso, che avrebbe parlato con lei, ci fa capire che la sua fede era anche una fedeltà incondizionata al corpo mistico di Cristo simboleggiato dalla Chiesa di Roma con il vice di Cristo, il papa.

Non dobbiamo dimenticare come, alla fine del Cinquecento, si andasse ancora a caccia di reliquie e anche di segni dei primi anni della Chiesa cristiana e che questa vera passione fu coltivata nella cerchia dell'Oratorio e, probabilmente, del cardinale Mattei, la cui devozione mostra dei veri segni di un senso di austerità di carattere francescano. Già i grossi volumi del Baronio sono delle prove di questa tendenza di ritrovare un fervore religioso che sembrava minacciato da eretici di cui molti volevano anche abolire il culto. I Riformatori dentro la Chiesa speravano di poter riaccendere questo fuoco che implicava un ritorno ad un passato come modello perfetto di una rinascita religiosa basata su una conoscenza dei periodi più combattivi della fede. Anche le reliquie venivano riscoperte come strumentali per questa rinascita cristiana e ora venivano ricercate con un'avidità che portava a collezionarle in quantità illimitata.

E chi vedeva quel dito di san Tommaso quasi penetrare la ferita che Cristo stesso teneva aperta, sapeva bene con che cosa fu confrontato non solo davanti alla reliquia del dito di san Tommaso, ma anche quando veniva raffigurato in una posizione così prominente come in questo quadro: sapeva dove trovare quel dito che aveva toccato Cristo Risorto; sapeva che era stato anche uno strumento di una grazie senza pari e che era stato santificato quando Tommaso aveva toccato il petto del Salvatore e che era stato così vicino al suo cuore che chi lo sentiva fisicamente presente, poteva avere il senso, se non la certezza, che lo stesso Tommaso era entrato

con la sua mano e che quel dito non era più stato gestito dall'apostolo stesso, ma da Dio che si era appropriato per guidarlo verso il suo cuore così che Tommaso potesse fare l'ultimo passo verso il cielo. Quel dito poteva simboleggiare, dunque, il tragitto dell'intero cammino. Era più di un simbolo, una indicazione per andare alla fonte vera della fede vissuta da cui fluiva l'amore nella sua forma più concreta, cioè il sangue di Cristo. Che era molto di più di una metafora, perché eucaristica realtà.

Abbiamo visto come, in uno dei primi quadri religiosi del nostro pittore, cioè il *San Francesco in estasi* ad Hartford, uno di questi contadini o pastori additava un fenomeno naturale che aveva anche un significato spirituale. Lo stesso motivo tornava nella prima versione, poi completamente rifatta, del *Martirio di san Matteo* della cappella Contarelli. Ma nella *Vocazione* questo stesso dettaglio del dito steso domina tutta la scena, simboleggiando un comando rivolto a Matteo che, senza un momento da perdere, si alza per obbedire a Cristo che l'invita con il gesto della mano sinistra a cambiare strada, cioè vita.

Anche la luce che scende diagonalmente da destra, quasi illuminando il dorso della mano enorme, tocca le figure sedute alla tavola dei loro vizi, ma non tutti reagiranno allo stesso modo dell'Evangelista. Anche san Pietro, aggiunto accanto a Gesù, fa, ma in chiave minore, quello stesso gesto, così che è chiaro che anche quel primo apostolo, suo vice in terra, sta già facendo ciò che Matteo farà d'ora in avanti: obbedire e servire Cristo fino a sacrificarsi per la Parola. Questa presenza di Pietro ha anche un chiaro messaggio ed afferma il ruolo della Chiesa di Roma nella storia della Salvezza. Ma ancora più significativo è il fatto che Caravaggio riprenda alla lettera uno dei dettagli più famosi della cappella Sistina, dove Dio stende la mano con quel dito verso Adamo per completare la sua creazione soffiando l'alito suo nelle narici di quest'uomo che aveva plasmato. Qui, nella Sistina, Michelangelo aveva trovato una formula per ciò che veniva descritto nella Genesi, che raffigurava ciò che non si sarebbe mai potuto rendere in un'immagine concreta: usava due metafore tradizionali che, nella loro combinazione, esprimono un solo concetto. Il dito e la mano insieme evocano materialmente ciò che era un atto in cui spirito e artefatto divino, cioè plasmare e animare, venivano combinati in una sola azione. Caravaggio si serve, dunque, di una formula che è quasi diventata l'icona dell'arte del Buonarroti, ma è molto di più di un citazione formale: anche qui il gesto di Cristo ha, prima di tutto, un valore spirituale che esige una spiegazione.

Nel 2003 Paul Barolsky pubblicava un piccolo libro elegante dal titolo *Michelangelo and the finger of God*, in cui l'autore partiva subito dalla Genesi (2, 7), dove si legge come Dio abbia completato la Creazione e il sesto giorno *plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito* e, così si chiude questa frase, *l'uomo divenne un essere vivente*. Anche qui incontriamo, dunque, questa espressione di *polvere*, polvere del suolo di cui abbiamo parlato in relazione all'umiltà con cui si doveva passare la porta con sopra quel Cristo che gli mostrava la Sua pietà con cui aveva anche accolto Tommaso. Polvere da lasciare indietro sulla via del pellegrinaggio alla casa di Dio, polvere che aveva una posizione così particolare nella pala del Pio Monte, polvere che stava ancora attaccata ai piedi dei pellegrini nella chiesa di Sant'Agostino, polvere da lavare, dunque, come segno di ritrovata purezza, anche del cuore; polvere, per dir così, di carattere morale, del vizio, della terra da lavare anche nel rito della Settimana Santa, per prepararsi a chiedere l'ingresso bussando alla porta, cioè su petto di Cristo, per avere accesso al suo cuore, polvere, dunque, da spolverare per una buona morte credendo in Cristo Risorto, come fu per Tommaso.

Il tema aveva avuto la sua forma più drammatica nella cappella Cerasi, dove san Paolo è caduto dal suo cavallo in terra, e, giacendo nell'*humus*, si era così *umiliato* che era pronto ad essere battezzato e cominciava la sua *Vita Nuova*, per raggiungere Cristo come Tommaso ed entrare nel suo cuore per immergersi così che Cristo visse in lui. Anche qui amore e carità lo ferivano così profondamente che ne portava i segni dentro di sé. Il dito di Dio e la sua mano furono stesi per proteggere il fedele dal Male e questo atto di grazia divina era sempre legato al binomio cuore-amore che, tra gli anni novanta del Cinquecento e le prime decadi del secolo successivo, diventa sempre di più visto come la *punta di lancia* della dottrina e della devozione della Chiesa di Roma, canalizzate nel culto del cuore di Gesù già esistente da lunga data, ma ora ancora più divulgato per la sua apparente semplicità e immediatezza. Alla fine, sarà considerato il fulcro della fede!

Negli anni trenta del Seicento, anche la musica servirà a farlo sentire in modo così *penetrante* che farà gonfiare il petto degli ascoltatori e degli appassionati fedeli pentiti di lacrime e sospiri ardenti. Il testo del poeta Giovanni Lotti, intitolato *Il peccator pentito* – messo in musica da Luigi Rossi (1597-1653) nell'Oratorio –, contiene alcuni versi che davano ampia occasione per soffrire pubblicamente un così *dolce languire*, tanto che chi ascoltava si sentiva come estasiato. Alcuni dei versi potevano portare ad un profondo senso del patire che si sentiva aprire il petto nel costato come se fosse riaperta la ferita del cuore di Cristo Gesù: *Inteneritevi, petti crudeli, / A quel trafitto amore! / Immergete, fedeli / Nel aperto Costato il vostro cuore: / Ch' il vedrete fra poco / S'egli s'entra di ghiaccio, uscir di fuoco!*⁴²

Ma siamo già fuori dell'epoca di Caravaggio, in cui l'elemento razionale era molto più forte e ogni quadro e anche la musica doveva ancora portare ad una speculazione e riflessione anche di carattere intellettuale che portava l'osservatore e ascoltatore ad un'attiva meditazione che lo stimolava ad entrare in se stesso per scrutinare non solo l'intensità, ma anche la sincerità del proprio stato in cui si trovava moralmente. Quell'arte doveva aprire la strada allo scrutinare il senso del tema in un'analisi mentale e non solo muovere i sentimenti. Aveva ancora lo scopo di ragionare magari commosso, ma sempre sulla base di un approccio, direi, cerebrale. So che è estremamente difficile separare questi due processi e che anche sotto l'effetto emozionale si poteva penetrare nel mistero della fede, ma nell'arte di Caravaggio lo *shock* visivo doveva sempre essere integrato con una riflessione intellettuale per avvicinarsi al vero senso del tema. Ma lasciamo perdere queste speculazioni rischiose e torniamo, per l'ultima volta, alla cappella Sistina, dove Dio che crea Adamo viene da destra così che, mentre domina tutto lo spazio in cui si trova, la sua mano e il suo dito sono stesi fino ad entrare nella parte di sinistra senza però toccare Adamo, che si trova alla parte sinistra dell'affresco allargando la sua mano e il dito senza toccare Iddio. Adamo non viene toccato da Dio: si desta come da un sonno profondo. Reclinato, Adamo reagisce a ciò che riceve, ma, alla sua mano, manca questa energia concentrata nel dito di Dio, che diventa, così, una metafora dello spirito soffiato per animarlo. Una volta entrata nel corpo *plasmato*, che, come oggetto inanimato *ancora*, viene animato da uomo vivente, questo contatto fisico mancato si rivela come un'invenzione geniale per mostrare che ciò che conta davvero in ogni creazione è proprio lo spirito divino. Ciò che colpisce è quel senso dinamico che si sente anche nella *Vocazione di san Matteo* e, forse, ancora più fisicamente nel quadro di Caravaggio in cui Tommaso allunga il braccio per raggiungere Cristo, ma Cristo lo prende dal polso per compiere quel gesto. Qui Cristo ha preso l'iniziativa così che Tommaso

⁴² Luigi Rossi, CD, *Oratorios*, Les Arts Florissants, William Christie, Harmonia Mundi, 1982.

si trova, inaspettatamente, nel ruolo non più di chi cerca, ma come sottomesso a chi l'ha trovato senza ancora saperlo. E si vede che fra poco la sua mano sarà guidata verso quella ferita tenuta aperta che tocca ancora senza sapere che cosa gli aspetta. Non mette la sua mano lì dentro, così che quel dito diventa il mezzo di un *transfert* spirituale non ancora compiuto, ma, per noi, già annunciato.

Nella *Vocazione* Caravaggio usa una formula carica di un significato concreto, per trasmettere lo stesso concetto dell'affresco della cappella Sistina: così quel dipinto ci mostra che Cristo, con la sua "chiamata", inserisce nella mente e nel cuore di Matteo lo spirito della vita che lo fa svegliare ancora nel mondo in cui regnano il peccato e la morte, per farlo entrare nel mondo della parola, cioè di Cristo. Come si vede nella pala d'altare, l'Evangelista, animato dalla Parola, lascia il vecchio se stesso, perché sa che cosa sapeva anche Giovanni e aveva capito che tutto comincia con la Parola: *In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio*, così aveva scritto all'inizio del suo Vangelo. Poi continua: *Egli era, in principio, presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di lui e senza di lui nulla è stato fatto di ciò che esiste. In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini; e la luce splende nelle tenebre e le tenebre non hanno vinto.*

Matteo era un uomo morto prima di essere chiamato, camminava nelle tenebre, ma, una volta passato Gesù, era cambiato; era un uomo nuovo, nuovo perché illuminato e consapevole di ciò che doveva fare e anche capace di farlo fino in fondo. Quella luce che il contadino-pastore nel quadro di Hartford aveva indicato, puntando il dito in alto, era spuntato anche in lui, come se fosse l'alba di un nuovo giorno in cui fu accesa la luce vera. In un mondo che doveva essere trascorso come se fosse la via che permetteva all'uomo di tornare al creatore stesso che l'aveva creato per farlo tornare a sé o, meglio, per farlo tornare a quel principio. Questa via era stata anche la via che san Tommaso aveva cercato e poi trovato in Cristo. E quel suo dito conservato come reliquia nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme ne era la prova. Ma ciò che provava il dito di san Tommaso indicava anche ciò che segnava il dito di san Giovanni Battista che fu conservato come reliquia a Siena; o quel dito di santa Caterina da Siena, che era un indicatore che puntava nella direzione che l'uomo doveva prendere per salvarsi.

Nei quadri di Caravaggio quella metafora torna con una frequenza tale che, una volta notata, diventa la chiave di lettura di un aspetto fondamentale della sua tematica e che ci mette nella posizione di capire la loro funzione e forma. Una volta riconosciuto, si comincia non solo a capire quei quadri, ma anche a capirne la composizione che, nella loro razionalità, rivela la vera intenzioni come incentivo anche morale. La loro dimenticata funzionalità, costruita con una logica rigorosa, ha fatto anche dimenticare il loro senso. Il fatto che ad un quadro come il *Sacrificio di Isacco* (fig. 142), oggi a Firenze, venga aggiunto un *paesaggio* elimina la possibilità di interpretare la natura dipinta come legata al significato del tema, come era nel caso nel *San Francesco* di Hartford. Di più, quando si nota l'angelo che ferma la mano di Abramo così che non tagli la testa del figlio, occorrerebbe chiedersi cosa c'insegna il quadro grazie al modo in cui è concepito. Il gesto ci fa capire qualcosa che, apparentemente, ci sfugge: punta con la sua mano sinistra e quel dito puntato, non ad Abramo e neanche al suo povero figlio a cui sta per essere tagliata la gola. Non guarda nemmeno quella capra, ma addita in una direzione non definita, da localizzare come fuori il quadro a qualcosa che, forse, non si è ancora verificata e di cui fu profetato che sarebbe legata alla venuta di Cristo in un futuro già annunciato, ma sempre nascosto. Neanche una luce incerta che spunta a destra potrebbe indicarlo come se fosse l'alba di un giorno nuovo o un tramonto che cade su un giorno finito. Caravaggio registra con una memoria eccezionale le cose che ha raffigurato e inserito nei suoi quadri, perché cor-



142. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrificio di Isacco*. Firenze, Galleria degli Uffizi.

rispondessero al suo mero interesse della natura, e diventa, nella luce di suoi quadri precedenti come quel *Riposo e San Francesco a Hartford*, una speculazione di cui aspetto ancora le prove; ma già davanti all'ultimo quadro che ha fatto, il *San Giovannino disteso*, dove si vede quell'alba in modo così suggestivo, lo fa quasi forzato: qui non c'è niente, manca quell'angelo che avrebbe potuto farci capire che cosa aspettava quel ragazzino disteso. Solo un pezzo di cruda natura, ma solo un'ombra di luce, ma ora si vede che anche questo ragazzo sta indicando qualcosa che gli sta ancora lontano, ma sembra già vagamente presente così che lui lo vede e indica con il dito così che anche noi crediamo che all'orizzonte lontano potrebbe spuntare: l'alba di un nuovo giorno in cui questa luce nascente, doveva splendere così forte che nessuno l'avrebbe potuta vedere se non ad occhi chiusi. Ma, per capirlo, si dovrebbe sapere chi è questo ragazzino inerme, solitario, che non fa nient'altro che attendere, quasi nudo in questo arido paese a cui manca questa bellezza naturale a cui, nei suoi primi dipinti, il nostro pittore dava tanta cura; ora ha ridotto quella natura ad una grotta scura e come invasa da tutta l'ombra del mondo. Brucia solo il rosso acceso di quel drappo di cui non si sa se l'ha tolto o se sta lì per vestirsi ancora, così che lo potrebbe mettere addosso per non si sa che ragione. Ma ora, quando lo si riconosce come un giovane Giovanni Battista, tutto nel quadro rivela avere un senso che prima ci sfuggiva. Ma, in fondo, questa situazione è già quella del quadro con questi ragazzi definiti come musicanti che stanno per iniziare un concerto silenzioso. Anche lì quel liutista nel mezzo, è vestito di rosso; non suona, non suona ancora e chissà se ebbe mai l'intenzione di farlo. Chissà che non aspetti un segno da noi e che tocca a noi fare ciò che ha già in mente. Ci guarda, aspetta, attende e sembra ancora in attesa; un altro ragazzo ci guarda dal fondo del quadro e non solo sembra già pronto, ma ci sfida come quel ragazzo con cesti di frutta, che scrutandoci esita a darci ciò che aveva portato. Anche in questo quadro, Caravaggio crea un'aspettativa: è vestito di rosso, quel ragazzo nel centro e non è difficile sentirsi maestro della situazione e, se suonerà, quella canzone sarà tinta di rosso, un rosso d'amore caldo, profano; ma quel rosso con cui il Battista si vestirà è di sangue, quel sangue con cui si vestirà per amore di Dio.

Con il *San Giovannino*, siamo alla fine di quella via che il pittore ha preso, ma questa fine porta ancora il segno di una speranza che la luce c'è o ci sarà, spunterà nelle tenebre che avevano avvolto uno dei quadri più scuri, la *Resurrezione di Lazzaro*, dove il pittore usa di nuovo quella formula consolidata anni prima: anche qui Cristo fa quel gesto che abbiamo già visto prima e riprende questa formula perché il tema è simile a quello della *Vocazione* della cappella Contarelli, che, a sua volta, era basato sulla *Creazione d'Adamo* della cappella Sistina e lo fa perché voleva esprimere lo stesso messaggio che, in questo esempio del Buonarroti, fu espresso così perfettamente che era diventato anche per Caravaggio un *format* che non avrebbe potuto dimenticare e pronto quando ne aveva bisogno. Era entrato anche nella sua mente e spuntava fuori al momento opportuno, cioè nella cappella Contarelli, nella pala del Pio Monte e nella *Resurrezione di Lazzaro*, cioè nei casi in cui dimostrava che lo spirito era sovrano sulla natura, anche quella dell'uomo.

Anche la presenza del dito è così prominente che, una volta visto, diventa, per chi lo vede, un'indicazione che ci pone di fronte ad un vero mistero che non si potrebbe mai raffigurare. E così siamo tornati di nuovo al dito di san Tommaso e come riusciva a creare una lingua che serviva a far parlare i suoi temi religiosi e comunicare il loro senso nel modo più familiare e più semplice per permettere allo spettatore di entrare nell'argomento e, una volta entrato, si sarebbe potuto misurare con ciò che vedeva, nel senso morale.

Nel Vangelo di Giovanni, si legge che, poco prima che Tommaso dicesse di voleva seguire Cristo dovunque sarebbe andato, anche verso la morte, Cristo sentiva dire che Lazzaro era morto.⁴³ E disse: “*Questa malattia non porterà alla morte, ma è per la gloria di Dio, affinché per mezzo di essa il Figlio di Dio venga glorificato*” e decide di andare in Giudea da lui, nonostante le minacce di essere lapidato dagli stessi Giudei. E trovava Lazzaro già sepolto da quattro giorni e disse che *sorgerà*. Disse anche: “*Io sono la resurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morirà in eterno*” (Giovanni 11, 25). Così questo esempio è intimamente intrecciato con quello di san Tommaso e anche qui Gesù disse, poco dopo, alla sorella di Lazzaro: “*Non ti ho detto che, se crederai, vedrai la gloria di Dio?*”.

Lazzaro, Tommaso e, prima, la Resurrezione svelata quando morì il frate del Pas formano una catena di esempi collegati che avevano trovato, nell'*Incredulità di san Tommaso*, un loro riscontro tematico. Una parola non si può mai raffigurare e neanche un concetto così spirituale, ma solo evocare con dei gesti; il contenuto di un discorso così arcano, ha bisogno dell'uso delle metafore per comunicare e condividere connotazioni che superano la ragione umana così limitata, che questioni di fede sembrano delle assurdità e follie. La storia della resurrezione di Lazzaro e quella di san Tommaso sono, dunque, esempi in cui, alla fine, la fede diventa decisiva nella guerra tra corpo ed anima o morte e vita. L'effusione dello spirito come viene espresso nel gesto di Cristo e nel dito e della mano, la cui presenza diventa così la metafora di un concetto spirituale che si può sperimentare grazie al proprio corpo, sensualmente, cioè con il proprio corpo ed ogni membra di cui è composto. Il corpo stesso è, dunque, una lingua naturale, come tutte le cose create e anche Caravaggio se ne serve per trasmettere la parola di Dio.

Quando san Giovanni alza le braccia e stende il dito in alto, si sa che parla di Dio e ci avverte ad ascoltare con attenzione ciò che vediamo. Ogni quadro presta la sua forma per far parlare il Creatore come lo fa con la stessa natura e corpo umano che ne fa parte. Anche Caravaggio rimane fuori dai suoi dipinti anche se finge di essere testimone dell'evento raffigurato. Regna sempre lo spirito Suo e quando ci viene messo dentro per rappresentare come interviene spiritualmente, viene subito eliminato, come succedeva nella prima versione della *Conversione di Paolo* nella versione definitiva che è tutt'ora *in situ*, perché più corretta, più *naturale* e quindi più credibile quanto al mistero. Ciò che a noi sembra paradossale è più logico circa il modo in cui l'evento potrebbe essersi svolto. Anche in questo caso, la raffigurazione diventa più vera, molto più sentita e, circa la fede, più effettiva nella sua funzione di stimolo religioso vissuto nella sua realtà palpabile e dichiarata per togliere ogni dubbio che si potrebbe avere riflettendoci su.

Ora, vista così, si può capire anche il successo enorme che ebbe quel Tommaso di Caravaggio: poteva funzionare su ogni livello di ragionamento ma anche servire a rafforzare la fede ed a rendere evidente la strada che porta a Cristo Gesù e Risorto Salvatore, che si manifesta così in tutta la sua veste umana di carne glorificata in Spirito. Dio e Uomo, la cui effigie emana una luce che non acceca ancora perché qui, concretamente, da toccare.

Davanti a questo quadro, ogni dubbio si vede vanificato nella certezza del credo. In fondo, questo quadro è il quadro della speranza confermata da ciò che si annunzia nel quadro: si sa già come doveva finire e quando si aveva ancora bisogno di un'ultima prova, bastava andare alla chiesa di Santa Croce in Gerusalemme per venerare quel dito che aveva toccato Gesù con tutto ciò che ne risultava. Quel mondo presentato dal nostro pittore era un vero teatro della

⁴³ Giovanni 11, 4.

Salvezza per chi crede; in quegli anni si scopriva che anche la Chiesa era un vero tesoro di fede con quei reperti, tra cui la catacombe, e quelle reliquie, che venivano collezionate con avidità. L'ombra di un mondo immateriale sembrava così meno lontana di prima. Anche la materia diveniva, nelle reliquie, più diafana, come specchio purificato in cui si poteva trovare riflesso lo spirito di Dio. Anche del Pas aveva dedicato un trattato al culto di questi oggetti, ombre che ora sono quasi dimenticate ma che, allora, facevano parte della realtà di Caravaggio.⁴⁴ Con quella realtà di cui facevano parte quei movimenti di Riformatori come l'Oratorio di Filippo Neri e i Francescani con la figura carismatica di Angelo del Pas a San Pietro in Montorio, tramite queste persone altolocate tra cui il cardinale del Monte, i Giustiniani e anche quel cardinale Gerolamo Mattei e gli altri membri di questa famiglia che, dopo il 1600, compravano un gruppo dei suoi quadri religiosi già famosi quando li aveva appena finiti. Questi contatti e tra loro con quegli ambienti in cui la Riforma della Chiesa – sulla base di un aspirato ritorno ad un passato spirituale considerato più genuino e anche più sentito come una più autentica forma di fede praticata nella Chiesa dei primi secoli eroici e poi anche nell'era di san Francesco e dei suoi seguaci – avevano lasciato sicuramente una profonda impressione nella mente del nostro pittore e anche il quadro con *l'Incredulità di san Tommaso* deve essere una delle prove più concrete. E qui entra nuovamente in scena quel cardinale Mattei nella cui casa Caravaggio era entrato quando lavorava a questo quadro. Non esistono delle prove che lo abbia fatto per loro e non esiste nessuna documentazione che l'abbia dipinto su richiesta dei Giustiniani, i quali possedevano una versione che finì a Berlino all'inizio dell'Ottocento. Non abbiamo nessun indizio che indichi perché Caravaggio abbia realizzato *l'Incredulità*, sappiamo solo che stava nella casa dei Mattei mentre dipingeva il quadro per i Giustiniani. Solo per i quadri fatti dopo esistono prove dei pagamenti e sappiamo quando e quanto il nostro pittore fu pagato per i suoi quadri, tra cui la *Cena di Londra*. Ciò che è ancora più strano è che, qualche mese dopo essersi trasferito nella casa dei Mattei, Caravaggio avrebbe dichiarato di essere sul ruolo di questo cardinale Francesco Maria del Monte che l'aveva preso sotto la sua protezione qualche anno prima. E qui c'entra il tema di questo quadro e il contenuto che sembra più in linea con la spiritualità dell'ambiente in cui Gerolamo si muoveva, in particolare quella corrente dei Francescani di San Pietro in Montorio e di quel frate che vi morì nell'agosto del 1596 e la cui vita ed eredità spirituale hanno avuto un ruolo fondamentale nella forma e nel contenuto di questo quadro di Hartford, in cui tutto era come concentrato in questo particolare del cuore ferito indicato dal santo stesso come la porta attraverso la quale entrare in cielo e il cui concetto era come una somma di tutta la dottrina della Chiesa esemplificata sulla base della vita di san Francesco.

Il quadro con san Tommaso era stato concepito con una logica ugualmente coerente. Aveva già provato ad attirare l'attenzione su di sé come pittore ben preparato, prima con quel tema di Bacco e poi con quel dipinto devoto di quel san Francesco la cui attualità deve essere stata subito riconosciuta da chi s'intendeva di queste cose. Ora il nostro pittore, dopo essere riuscito ad avere l'incarico per la cappella Contarelli, ci provava di nuovo e puntava a dei clienti potenti come quel cardinale Mattei che aveva conosciuto quando girava in quel mondo dei Francescani di cui tutta Roma parlava. Il tema di un Tommaso ancora incredulo, anche se già in fede, era ben scelto per una prova della sua capacità di fare dei quadri che corrispondessero alle visioni religiose ed ai principi devozionali del cardinale Gerolamo: questo quadro riuscì

⁴⁴ Per le reliquie a Roma: SICARI 1998.

così bene che poi riceveva l'incarico di fare tutta una serie di quadri religiosi il cui tema era quasi sempre legato a questo primo *San Francesco*, mentre aveva anche dimostrato di essere ben preparato per fare dei quadri profani, che erano fortemente moralizzanti. Ma ripensando a tutto ciò, mi rendevo conto che ero di nuovo rimasto intrappolato in questa vicenda del cardinale Mattei che venerava il del Pas e quel quadro con san Tommaso, di cui si disse – senza avere delle prove – che fosse stato ordinato da un Giustiniani, mentre stava già nella casa Mattei. Non avevo capito il vero messaggio di questo tema che interpretavo come la raffigurazione di un Tommaso incredulo o non ancora credente: quale poteva essere la funzione di un apostolo non credente per un vero credente come il cardinale Mattei, mi chiedevo, coinvolto con i Francescani che sicuramente non potevano essere considerati come fedeli ancora da cristianizzare?

Avevo dimenticato che la mia mentalità moderna – definiamola così per mancanza di un termine più giusto – aveva peccato contro una regola auto-imposta quando parlavo del quadro di Annibale Caracci con un san Francesco che, in meditazione, era stato in grado di leggere e capire quel testo del cartiglio (fig. 139). Solo chi era disposto a mettersi nella posizione del santo, poteva vedere che cosa ci fosse scritto; si doveva entrare nel mondo riflesso, nello specchio del quadro, per lasciare quel mondo da cui si era usciti: era come un atto di conversione in cui si convertiva il mondo dell'uomo mortale in un mondo più duraturo e, dunque, di una qualità supposta non solo di lunga durata, perché non sottoposto a una caducità irreversibile, meno polvere, dunque, e molto più spirito. Avevo sbagliato a non vedere in questo quadro il vero mistero nascosto del tema raffigurato. Il vero mistero di questo quadro non era l'incredulità di Tommaso, cioè il fatto che l'apostolo credesse o meno, ma che Cristo veniva proprio in persona per mostrarsi risorto per dimostrare a Tommaso che ciò che aveva detto era vero.

Ed eccolo, in carne ed ossa!

Ora Tommaso, grazie a Dio, credeva.

Non era la mancanza di fede che vediamo espressa, ma il fatto che questa fede non era ancora abbastanza forte per fargli credere che ora vedeva con i suoi occhi. Il tema del quadro è, dunque, simile a quello della *Trasfigurazione* di Raffaello. Nella zona sotto Cristo, nella gloria della sua Trasfigurazione, si vede come gli apostoli, nell'assenza di Cristo, non riuscissero a guarire il ragazzo indemoniato. Anche Matteo (17, 14-21) racconta cosa era successo: Cristo è sceso dal monte. Ed ecco di nuovo quel ragazzo ancora impazzito perché gli apostoli non avevano potuto far niente: non è guarito, ma sempre completamente fuori di testa. Alla domanda del padre perché gli apostoli non fossero riusciti a guarirlo, Cristo disse: *“O generazione incredula e perversa! Finì a quando ero con voi? Fino a quando dovrò sopportarvi? Portatelo qui da me”*. *Gesù lo minacciò e il demonio uscì da lui, e da quel momento il ragazzo fu guarito*. Ma ora i discepoli entrano di nuovo in scena e *si avvicinarono a Gesù, in disparte, gli chiesero: “Perché non siamo riusciti a scacciarlo?”*. *Ed egli rispose loro: “Per la vostra poca fede. In verità io vi dico: se avrete fede pari a un granello di senape, direte a questo monte: Spostati da qui a là ed esso si sposterà, e nulla vi sarà impossibile”*.

Abbiamo visto che anche del Pas era in grado di guarire e questo veniva insieme alla tematica della Trasfigurazione accanto a cui fu sepolto e dove fu apposta questa memoria con il suo ritratto dove fu rappresentato come in orazione. La fede del frate era stata, dunque, così ferma che aveva potuto fare ciò in cui i discepoli avevano fallito quando Cristo si era momentaneamente allontanato mentre c'era ancora fisicamente. Il vero senso del quadro con san Tommaso è, dunque, l'amore che Gesù aveva per quel suo discepolo Tommaso e che l'aveva

anche fatto fare questa grazia divina di offrirsi per fare ciò che lui aveva desiderato per poter credere in questo mistero della resurrezione. Ma un altro aspetto della vita del santo apostolo era stato il modo in cui morì.

Nel libro sulle reliquie a Roma, l'autore enumera anche il dito di san Tommaso ed aggiunge una brevissima biografia in cui menziona che, per ordine del re di questo lontano paese dove si trovava, *fu trafitto da lance*, come lo stesso frate del Pas.⁴⁵ Ma ora tutta la situazione cambia; come avevo già indovinato, il vero protagonista dell'*Incredulità* non è Tommaso, ma Cristo o, più precisamente, l'amore di Cristo che gli fa prendere Tommaso dal polso per portarlo fin dentro il suo cuore; non si tratta, dunque, in primo piano di un non credente che mostra che non può credere in ciò che Cristo aveva detto, ma, toccando il cuore di Cristo, viene toccato nel cuore dalla Sua misericordia e, colpito dalla Grazia, non può che lodare il Signore. Quel quadro è, dunque, molto di più di una parte di una storia di come si potrebbe arrivare a credere nella salvezza in Dio, ma come la grazia ci aiuta a capire che è tutto vero ciò che Cristo aveva detto: che corrisponde anche alla lettura di questa Storia Sacra come viene letta in chiesa il 21 dicembre, in cui Tommaso non è evocato come se fosse ancora in dubbio, ma come qualcuno che ringrazia Dio per aver avuto la grazia che poteva essere l'esempio per tutti coloro che, come lui, credono per grazia di Dio. Anche nel messale usato da me, si fa riferimento al fatto che Tommaso *fu trafitto con lance* e tutto il formulare della messa è un ringraziamento e una lode a Dio. Nell'introito viene citato il Salmo 138 (139) e comincia con una preghiera di riconoscimento: *Ti rendo grazie, Signore, con tutto il cuore, hai ascoltato le parole della mia bocca. Non agli dei, ma a te voglio cantare, mi prostro verso il tuo tempio santo* – che non sarebbe male per un cardinale della Santa Romana Chiesa che era anche profondamente coinvolto con i Francescani. E il Salmo continua: *Rendo grazie al tuo nome per il tuo amore e la tua fedeltà: hai resa la tua promessa più grande del tuo nome, nel giorno in cui ti ho invocato, mi hai risposto, hai accresciuto in me la forza. Ti renderanno grazie, Signore, tutti i re della terra, quando ascolteranno le parole della tua bocca.* E in un vero crescendo, il Salmo alza ancora di più il tono di ringraziamento, quando continua: *Canteranno le vie del Signore, grande e la gloria del Signore perché eccelso è il Signore, ma guarda verso l'umile; il superbo invece lo riconosce da lontano.*

Ma quando salto al Salmo seguente, ambedue quei Salmi si fanno leggere come tutta una istruzione morale basata sul concetto dell'amore di Dio che viene anche collegata ad una introspezione nel proprio cuore da scrutinare da Dio per essere giudicato quanto il modo in cui si è comportato da vero credente cristiano. *Signore, tu mi scruti e mi conosci* e, più avanti: *osservi il mio cammino e il mio riposo, ti sono noti tutte le mie vie*, e, sempre più avanti, *poni su di mela tua mano*. Nella messa si fa appello alla fede di Tommaso, ma viene letto un passo dall'epistola di Paolo agli Efesini (Efesini 2, 19-22) che ora cito da questo missale dove quel passo viene presentato come un diretto appello a chi è entrato nella casa del Signore come, aggiungo io, era entrato quel Tommaso grazie a Cristo stesso, che l'aveva preso dal polso per farlo entrare con tutta la mano così che non fosse più uno straniero viandante, ma concittadino della Città Celeste in terra, la Chiesa. Ma, per smorzare il tono, cito il passo da questo *Messalino* del 1958: *Fratelli, così comincia, non siete più né ospiti né forestieri, ma siete concittadini dei santi, e membri della famiglia di Dio: sopra il fondamento degli Apostoli e dei Profeti essendo pietra maestra angolare lo tesso Cristo Gesù: cui tutto l'edificio insieme connesso si innalza in tempio santo del Signore; su cui voi pure siete insieme edificati, mediante lo Spirito, per essere abitazione di Dio.* In questo contesto,

⁴⁵ Ivi, p. 135.

Tommaso diventa, nella grazia di Dio, un credente esemplare come co-edificatore della casa chiesa di Dio anche perché Cristo stesso l'aveva scelto come uno dei suoi e tutto il quadro poteva essere visto anche come la conferma dell'amore di Cristo che salva tutti quelli che sono almeno di buona volontà nella fede e si comportano come tali.

Un cardinale come Gerolamo Mattei avrebbe capito perfettamente tutti gli aspetti di quella Storia Sacra in cui confluirono anche tutte le vicende del frate del Pas, ma avrebbe subito capito che la vita del frate, come la vita di san Francesco, era in fondo l'esempio della vera via, ossia Cristo. Era Lui che guidava l'uomo a Dio, era Lui la Via e san Francesco aveva dato una mano che puntava a Cristo e mai a se stesso; il quadro con quel dito steso che toccava Cristo era, dunque, una chiara indicazione che tutto cominciava e finiva in Cristo e che poteva essere incontrato e toccato soltanto nell'eucarestia, cioè nell'ostia consacrata in cui era realmente presente. Mi sembra inevitabile vedere nel cardinale Mattei il vero destinato di questo quadro costruito con tanta cura e sulla base di un vero senso del mistero del ruolo di san Tommaso nella Salvezza.

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, la Chiesa voleva presentarsi, di nuovo, come la casa o il tempio di Dio, *edificata mediante lo Spirito per essere l'abitazione di Dio, ed edificata il fondamento degli Apostoli e i Profeti*, ma essendo pietra maestra angolare lo stesso Cristo Gesù. E la Riforma puntava a tornare a questa forma di cristo-centrismo sul quale la Chiesa era stata costruita, per dir così, *in principio*. Abbiamo già parlato di due versioni del quadro di cui la cosiddetta versione Mattei sembra stata la primo e più forte rispetto all'esecuzione, più marcata anche e più audace nella scelta di formule sulla base del loro potenziale effetto nella costellazione delle formule usate che, nel loro insieme, creano una tensione più drammatica ancora della versione più fiacca di quella versione considerata, fino a poco tempo fa, l'unica versione autografa con provenienza dalla collezione Giustiniani. Ma ora, riconosciuta come anche autografa, *l'Incredulità Mattei* deve essere quella dipinta per prima, poi seguita dalla versione Giustiniani. E ha una sua logica, perché quel tema, con tutte le sue sfumature di significato, non può essere concepito che in questo ambiente spirituale in cui il cardinale Gerolamo era, per così dire, a casa. Il quadro dovrebbe aver corrisposto anche al suo ruolo di cardinale riformista che cercava di restaurare la Chiesa nella sua forma originale, in cui tutto veniva di nuovo come centrato in Cristo e, dunque, anche sull'eucaristia, con un rafforzato ruolo delle reliquie a cui anche del Pas aveva dedicato uno dei suoi tanti trattati; e poi questo stesso quadro diventerà il primo di una serie di dipinti ben documentati e fatti su commissione di un suo fratello, Ciriaco, che sono legati ad una tematica di carattere pasquale, con temi come la *Cena in Emmaus* in cui Cristo compare risorto, quella con la *Presa di Cristo nell'orto*, sempre legata alla Settimana Santa (figg. 143, 144). Il quadro con san Tommaso esprime, dunque, come il Cristo della Passione percorra la sua via dolorosa per morire ed apparire subito dopo come Risorto e da Risorto anche la nostra Salvezza. Tutto ciò ne fa un quadro chiave che ci permette di capire come, d'ora in poi, il nostro pittore abbia trovato questa sua maniera da pittore di quadri religiosi che risulta nella complessità di una paradossale semplicità, che fa della pala del Pio Monte uno dei più brillanti capolavori della pittura religiosa di quegli anni. Quando i Giustiniani avevano sentito che Caravaggio stava per fare un quadro con un san Tommaso, si incuriosirono per un motivo di interesse legato alla loro provenienza dalla Grecia, da cui erano fuggiti a causa dei Turchi che prendevano possesso dell'Isola Chio, dove si erano stabiliti nel 1347, quando lasciavano Genova per stabilirsi su questo avamposto strategico; ma quando nel 14 aprile di 1566 Chio fu attaccata dai Turchi e poi conquistata, i Giustiniani furono costretti a fuggire, prima a Genova da dove erano secoli prima venuti, per poi



143. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cena in Emmaus*, particolare Londra, National Gallery.



144. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cattura di Cristo nell'orto*. Dublin, National Gallery of Ireland.

stabilirsi a Roma. Si ricordavano sicuramente, che Tommaso era nato su quest'isola che avevano dovuto abbandonare e quando sentivano che Caravaggio per un Mattei stava per dipingere quel noto episodio di san Tommaso che aveva avuto la grazia di poter toccare con il dito Cristo Risorto e poi mettere tutta la sua mano dentro la ferita, del costato, non potevano resistere ad avere quel quadro, con il tema che quel apostolo anche era storicamente legato a quel posto dove erano stati per così lungo tempo e probabilmente Caravaggio ne faceva una replica per accontentarli, vedendo che proprio in quel momento o poco faceva uno dei suoi ultimi dipinti profano ma sempre fortemente moralizzante, cioè quell'*Amore Vittorioso* di cui abbiamo già parlato. Ma il quadro per i Mattei rimaneva da loro e ciò che i Giustiniani riuscivano ad ottenere era questa loro replica di cui Vincenzo Giustiniani, durante un viaggio in cui passava anche a Genova, scopriva alla sua sorpresa, un'altra versione che era ovviamente una copia, pensava, del suo quadro tenuto per l'unico vero originale. Il quadro Mattei era invece fatto per il cardinale Mattei proprio creato perché la tematica era intimamente legata alla vita e posizione dottrinale di questo cardinale che, come abbiamo visto, era stato coinvolto con quel frate che poteva essere considerato un innovatore conservativo ossia riformatore che riaccendeva una forma di spiritualità utile come arma nella recupero della posizione della Chiesa di Roma come l'unico vero istituto che aveva conservato l'eredità di Cristo di cui anche il cardinale era già quanto la sua posizione ufficiale, un fervente sostenitore. Devozione restaurata nella sua originale focosità e dottrina potevano essere usate come armi formidabili per dimostrare su che cosa quella unica vera chiesa era stata costruita. E, ancora più importante, anche il quadro portava a far capire come solo Cristo stesso doveva essere il perno del culto dell'eucarestia basato sull'amore o carità divino. Uso proprio e dottrina confluirono dunque in modo perfetto e anche il Cardinale Mattei l'avrebbe subito capito che questo pittore poteva fare dei quadri che qua contenuto e forma corrispondevano così bene, che sarebbe la giusta persona per servire alla sua Casa. Quel quadro Mattei rimaneva nel loro possesso fino agli anni trenta del Seicento, quando una trentina di anni dopo la morte del cardinale Gerolamo, fu trasferito ai dei Massimi ed eccolo qua: recuperato e dopo un restauro prudente, ha ripreso la sua forza di prima così che può anche aiutarci a seguire con più precisione come Caravaggio riuscì a diventare io creatore di una pittura funzionale quanto la devozione centrata su delle immagini e ortodossi e efficaci quanto la trasmissione delle verità della fede e evocare il suo vero mistero. Il pronunciato carattere michelangelesco delle pieghe della tunica e anche quella monumentalità statuaria sono piuttosto da considerare una conferma che questo quadro Mattei era il primo dei due, e non una seconda versione o copia perché fosse più schematica e più dura nella esecuzione da un assistente che qualcuno provava ad identificare con quel Prospero degli grottesche. Anche in questo caso il pregiudizio sullo sviluppo lineare dello stile del nostro pittore, blocca una più differenziata vista sui suoi lavori, in cui la forma scelta viene sempre adattata al contenuto e funzione che porta a lui; uso di una diversità di stili e modelli seguiti, perché il pittore era in grado di integrare ciò che aveva visto e si ricordava, in delle composizioni calcolate sulla efficacia dell'effetto che voleva produrre per stimolare la fede per far sentire fisicamente ciò che poi doveva essere una riflessione meditativa per accendere una scintilla nella mente e cuore dello spettatore destato dal suo tepore spirituale una recezione in cui i sensi corporali cominciavano a servire a quelli spirituali che portavano ad una fede non cieco, ma ragionale in cui cuore e mente partecipavano per mettere il fedele in moto. Non si può che ammirare la audacia di questo suo impreso da pittore virtuoso in cui mano e cuore e intelletto collaboravano e si capisce anche a che tensioni mentali Caravaggio era esposto, ma

prima di tutto ho voluto vedere più chiaro che cosa ha fatto in questo ambiente in cui viveva, Questo spazio era anche lo spazio in cui lavorava il pittore e dovevano funzionare anche i suoi quadri che ora sono stati ridotti a specchi vuoti e riempiti con le nostre fantasie moderni. In questi anni, tra il 599 e il 1601-1602, si può notare una incrementata monumentalità, basata su dei modelli ancora facilmente riconoscibili ma anche che questi stessi esempi rubato vengono sempre di più assimilati in un linguaggio pittorico in servizio di raggiungere una vitalità naturale per animare quei quadri religiosi di formato più grande, destinati ad essere parte di luoghi prestigiosi come le cappelle Contarelli e Cerasi e poi anche per la chiesa di Santa Maria della Scala dei Carmelitani scalzi con questa *Morte della Madonna* che poi fu rifiutata. Caravaggio cominciava a rendersi conto che spazio e forma del quadro stavano in una reciproca dipendenza che influiva sia la forma del quadro che l'effetto dello spazio in cui fu messo. Lo spazio sacro determinava anche lo spazio dipinto, così che anche lo spazio nel quadro doveva essere manipolato per rendere la realtà finta più credibile come parte dello spazio sacro ma senza che le figura perdevano la loro indipendenza così che non si vedeva più la differenza tra loro. Le figure dovevano sempre ritenere la loro teatralità naturale per poi entrare e far parte di, per così dire, parte di un teatro interiore in cui nella la loro finzione potevano cominciare ad agire nel loro ruolo di rappresentanti esemplari per una speculazione progressiva, in una gara con loro che metteva l'osservatore al lavoro di non solo assimilarsi alla finzione, ma superarla da veri viventi realmente animati da Dio vero e non da un vice regista che doveva servirsi di una materia morta. Neinte barocco, dunque, ma ancora come espressione di un'attitudine cinquecentesca in cui la persona doveva servirsi della sua persona o meglio: maschera da uomo a se stante, per scoprire se stesso come creatura potenzialmente divino. Abbiamo visto che, in alcuni casi, certi gesti puntavano a qualcosa che non veniva e non poteva essere raffigurato, come se fosse parte del quadro stesso. Specialmente quel gesto che indicava un alba già spunta, poteva essere inteso come metafora di qualcosa che stava per concretarsi, ma che era vicino, ma sempre ancora lontano. Erano trucchi di facile comprensione per chi era già istruito nelle cose più elementari della fede. E anche nel caso della *Incredulità*, la situazione seguiva un modello che faceva parte della esperienza quotidiana di un fedele credente che aveva già imparato come le cose le più semplice e normale, potevano avere un significato che superava la loro *natura*. Al momento in cui anche l'arte di Caravaggio diventa un'arte museale, i suoi quadri vengono tolti anche dallo spazio in cui dovrebbero funzionare. Così perdevano non solo la loro funzione, ma gran parte del loro senso. Questa perdita è anche fatale per l'effetto calcolato e programmato come parte del quadro stesso. Questo mi fu chiaro nel caso del *Seppellimento di Critso*, ora ai Muesi Vaticani, ma fino al tarde Seicento come pala d'altare in una cappella della Chiesa Nuova. Quando lo vedevo esposto recentemente in una mostra a Utrecht, mi sentivo sotto choc. Gli organizzatori l'avevano messo nel mezzo tra una buona copia della *Deposizione* di Dirk van Baburen che si trova ancora sull'altare della Chiesa di San Pietro in Montorio, e un altro dipinto, mediocre e deprimente, di Nicolas Tournier con lo stesso tema.⁴⁶ Ma ciò che sembrava vicino, si allontanava così che diventava subito chiaro che quei caravaggisti esposti non avevano capito poco o niente delle intenzioni e anche le capacità del maestro stesso. Stando di fronte a questi tre quadri, quel confronto diventava un fallimento totale che faceva capire che già l'idea stessa di mettere questi tre quadri insieme, dimostrava che gli organizzatori non si erano resi conto, prima di tutto che già l'idea della mostra era

⁴⁶ Cat, mostra *Utrecht Caravaggio en Europa*, pp. 146-151.

fragile perché basata su una costruzione fittiva e mal eseguita, ma, peggio ancora, su una mancanza di capire l'arte dello stesso Caravaggio. Mentre avevano fatto una mostra di storia dell'arte con dei quadri che avevano semplicemente trovato come catalogati come caravaggeschi, avevano dimenticato a riguardare su che cosa tutto ciò era basato; e non avevano neanche preso in considerazione se la forma e contenuto del quadro di Caravaggio avrebbe a che fare con il luogo per cui era stato creato da un pittore che era abituato a riflettere su che cosa doveva fare e per chi e perché. Un Caravaggio un pochino intelligente che conosceva anche la materia del tema e avrebbe potuto avere anche la capacità di calcolare l'effetto dei suoi per trasmettere il contenuto di un tema così cruciale per il culto in una chiesa importante della città di Roma, erano fattori che si doveva sempre prendere in considerazione prima di valutare se un confronto del genere avrebbe senso. E infatti, non funzionava. In quella *Pietà*, Caravaggio aveva creato un effetto premeditato e l'aveva anche raggiunto con dei mezzi così sottili, che si capiva perché in questa situazione di una mostra fuori luogo, non permetteva a chiedersi in che modo quel quadro era il risultato di una calcolazione ponderata, che era radicata nella assenza della fede e forma di devozione sempre nel segno della sua funzione. Non era un quadro a se stante, museale, ma un utensile da usare in modo proprio. Fu ideato e progettato per quel luogo in cui si trovava per quasi due secoli e più di quasi ma un esempio di un quadro religioso progettato per cui fu ideata e la mancanza di una buona preparazione grazie ad una lettura approfondita di per esempio quei brillanti saggi di Alessandro Zuccari degli anni Ottanta del secolo scorso o suo libro più recente in cui furono ristampati avrebbero potuto portare ad un esito più felice su almeno questa parte di quel troppo debole mostra. A casa guardavo subito a quel saggio Rileggeva subito quel saggio brillante che Alessandro Zuccari anni fa pubblicava nella Storia dell'arte per verificare che ciò che avevo indovinato stando davanti a questo vero capolavoro di Caravaggio, era soltanto il risultato di uno di momenti d'ispirazione sentimentale e ingannevole, o mi aveva veramente portato qualche frutto per capire meglio quella pala sempre ammirata come una dei più riuscite di Caravaggio. L'idea di Zuccari che i gesti di queste figure monumentali avevano a che fare con l'interesse dei cerchi degli Oratoriani per l'arte paleocristiana e, in particolare, nei gesti degli oranti raffigurati nelle riscoperte catacombe a Roma, mi sembrava ancora illuminanti anche per capire che cosa facevano queste tre donne sul questa *Deposizione*. Ma non mi convinceva per cento per cento: erano simili, e forse addirittura quasi identici, ma questa parola di "quasi" continuava a ronzarmi nella la testa; Caravaggio non era il tipo di riprendere letteralmente delle formule che aveva trovato, ma era sempre spinto a prenderle come punto di partenza per poi svilupparle e modificarle per adattare al contesto in cui le voleva usare. L'idea mi sembrava valida in principio, ma in questo caso particolare servivano ad esprimere il carattere religioso del luogo a cui il quadro era destinato e per cui doveva creare uno strumento di devozione, che poteva suscitare ciò che qui, in questo ambiente particolare, veniva definito come lo vero scopo del quel movimento di riforma che provava a spingere il fedele a un migliore condotto morale, rafforzando, conforme alla dedicazione della cappella per cui era stato incaricato a eseguire il quadro, cioè la *Pietà*. Una lettura di questo quadro doveva dunque partire da questi due concetti e chiedersi come mai avrebbe potuto realizzare questo effetto. Doveva creare un immagine di una semplicità sconcertante, senza ridurlo ad una mera scena in cui veniva raffigurata ciò che storicamente era successo quando Cristo da morto veniva messo nel sepolcro. Anche la storia sacra era sempre di più di una mera finzione e conteneva una ricchissima stratificazione di significati di cui ogni strato esigeva una serie di meditazioni per avvicinarsi al mistero che nascondeva. Ab-

biamo visto che Caravaggio faceva molti di più o forse anche di meno, che dare un semplice acconto di una storia, ma che usava anche delle formule di una retorica cristiana per evocare ciò che il racconta in se non poteva mai rappresentare. A questo scopo servivano quei oggetti che erano anche delle metafore naturali, cioè le cose vere che trasmettevano nella loro naturalismo nel modo sensibile delle idee o principi spirituali. Aveva creato così con gli anni, un sistema di segni che rimandavo a delle interventi *divini* da decifrare. Per capire che cosa Caravaggio aveva voluto creare, mi buttò sul dizionario spesso usato in momenti dei dubbi su di che cosa stia nascosto dietro le parole che non rivelano mai i loro segreti, Anche qui non mi è completamente chiaro che cosa sarebbe questa *pietà* o di chi o per chi o perché.⁴⁷ *Pietà*, così nostro Zingarelli, sarebbe *sentimento di compassione e commossa commiserazione che si prova dinanzi alle sofferenze altrui*. Ma subito dopo va oltre ancora, quando continua che si tratta di: *una dei sette doni dello Spirito Santo per il quale si sviluppa a perfezione la virtù della giustizia e parla anche di venerazione*. Spinto dalla curiosità, non potevo resistere a guardare che si faceva di quel *miseria* ed ecco di nuovo: *Sentimento che induce alle comprensione, alle pietà e al perdono chi si verso chi soffre e sbaglia*. Con questo testo a mano, la struttura del quadro di Caravaggio diventa di una facile accessibilità per chiunque che lo guarda con attenzione: si parla di *sentimento* e *sentimento* c'è, e in abbondanza nella figura di ogni fedele penitente, che vede quel corpo di Cristo morto e ne *soffri*, ma spera ancora che ora che Cristo morì anche per lui, troverà perdono per i suoi peccati. Ma nel mezzo del quadro sta la Sua Madre Maria, che allarga le braccia e le stende su tutti i fedeli che ci stanno di fronte e mostra con quel gesto la *sua* misericordia ora che ha compreso quella *pieta* ossia *amore* che spingerà suo Figlio a morire sulla croce. Nel quadro, Caravaggio riprende un gesto o atteggiamento, che aveva visto usato per una formula tradizionale come quella della cosiddetta *Madonna della Misericordia*, raffigurata da tutta una serie di pittori precedente fra cui anche Barocci per menzionare soltanto uno fra i più noti. In questo dipinto, Caravaggio prende dunque ricorso di nuovo ad una formula nota per evocare un concetto così familiare, che il fedele lo riconoscerà senza problemi, anche se ora viene travestito come fosse nient'altro che una scena che potrebbe svolgersi nella strada. Ciò che sembra a prima vista rubato dalla in un contesto diverso. Conserva però il suo significato originale; e non perde neanche del suo messaggio spirituale, che s'insidia nella mente del fedele che grazie al suo naturalismo, rimane fermamente nella memoria del fedele, che una volta uscito dal luogo sacro sarà riconosciuto in strada come carica di una sacralità inaspettata. In questo modo già i primi quadri religiosi possono mettere in moto un processo mentale, in cui il fedele comincia a capire che le verità della fede e i suoi misteri, si presentano dappertutto, ma che spetta a chi li vede, ad aprire gli occhi. Ogni dipinto attacca così la percezione, che sotto l'effetto creato con arte, si riempisce con la parola di Dio, che comincia a penetrare il cuore. Quando Tommaso penetra col la mano il costato di Gesù, è Gesù penetra il cuore di Tommaso, che ora non può che gridare che sa chi è Lui davanti a se: sei tu, *mio Signore e mio Dio*, parole che anche il fedele, guardando questo Tommaso che cerca ancora a verificarlo pronuncerà per far fine a questa storia memorizzata. Riconoscendo in questo Cristo dipinto un Cristo già noto, sa che questo Cristo dipinto è l'effigie del vero Cristo che sta già dentro di lui e ciò che è successo a Tommaso, succederà anche se ci crede. Ciò che vede, diventa dunque un dialogo muto, in cui l'osservatore cambia di posizione proprio nello stesso modo in cui di

⁴⁷ Per la parola 'pietà', si veda anche: Bougerol, s.v. *pietas*, pp. 108-109; FF, indice, s.v. *pietà*, p. 109; *Enciclopedia Dantesca*, 2, pp. 588-594.:

fronte a quel Francesco di Annibale Caracci faceva cambiarlo: l'ombra s'illumina come da dentro e la luce naturale, diventa come l'ombra dell'ombra più buia delle tenebre della morte. Più illuminato, si comincia a cercare quella luce di luce, che veste il Signore con una forza che neanche gli apostoli potevano sopportare e che viene anche espresso nella formula del Credo parla, che ogni credente ripete, pronunziandola quando dice: *credo*, per poi dire *Deum de Deo, Luce de Lumine*. Ma, arrivato su questo livello, abbiamo lasciato alle spalle quella realtà effimero del quadro; è finto il compito del pittore. Tornando alla *Deposizione di Cristo*, non c'è soltanto presente la Madre, che fa quel gesto con cui esprime la misericordia di Dio e Suo Figlio, ma anche dimostra nella sua commiserazione, che prenderà cura di tutti i fedeli per cui il Figlio è morto, li prende sotto la sua protezione *materna*. Con quel gesto retorico, il pittore riusciva a evocare un concetto stratificato, di cui tutti i livelli sono integrati per evocare quel concetto di base, cioè quello dell'amore divino ossia Pietà, che Dio aveva per l'uomo da Lui creato. Anche qui il quadro mette dunque in moto questo stesso processo mentale, che chiude il cerchio nella Salvezza o, se si vuole, col ritorno del fedele credente, alla casa di Dio in cielo. E questo che esprime quasi con veemenza, l'altra Maria, Maria Cleofa, anche nota come Maria di Salome. Alza le braccia, guarda in su, e non più a Cristo morto. Sembra che sta sul punto d'aprire bocca, ma non grida o non grida ancora o non grida più e ci fa sapere con quel suo gesto delle braccia alzate che lei sa che cosa fra poco tutti sapranno se ci crederanno credenti: Cristo è morto ma risorgerà. Così anche questo trasmette la stessa speranza che fu anche trasmesso di quel quadro di un paio di anni prima, cioè quello con *l'Incredulità di San Tommaso*, che un fondo non dimostrava la sua mancanza di fede, ma che Cristo pietosamente interveniva con suo divino amore, per farlo trovare la vera strada che lo portava a casa, alla salvezza, di cui aveva detto che fosse Lui e che ora aveva definitivamente trovato davanti a se e, che non doveva mai più lasciare, Nel quadro con la Pietà, Caravaggio ha anche in questo caso seguito le Sacre Scritture ciò che lì viene raccontato: era stata quella seconda Maria aveva saputo da prima che Cristo che qui veniva portato alla tomba, dovrebbe alzarsi e dalla morte e risorgere e lo fa sapere in quel modo così clamoroso cioè con un gesto che già nel passato veniva usata nel contesto della passione, come, per esempio da Simone Martini sul *politico Orsini*: anche lì sta alzando le braccia quando Cristo viene tolta dalla Croce.⁴⁸ Forse è vero ciò che scrisse Alessandro Zuccari, che notava che quel gesto fu per dire: riscoperto, nelle catacombe e che le cosiddette *oranti* avrebbero ispirato Caravaggio a riprendere questi esempi espressivi nel quadro della Pietà che stava nella Chiesa Nuova, la chiesa dell'Oratorio di Filippo Neri che, appassionato di questi luoghi sacri della Chiesa dei primi anni.⁴⁹ Ma questa formula "paleocristiana" veniva usata già esprimeva alla nella pittura del Due- e Trecento e serviva anche a Caravaggio a raffigurare Maria Cleofa come primo testimone della Resurrezione di Cristo. Ma c'era anche una coincidenza più che casuale: non lontano da Roma, si trova presso Frosinone, e Sora, un piccolo Borgo di nome Veroli, che aveva già nel basso Medioevo e anche prima una certa importanza. Lì furono nell'inizio del Duecento ritrovate proprie le reliquie della Cleofa. Ogni anno si ci celebrava il 25 maggio la sua festa. Sembra che una volta questo borgo apparteneva al feudo della Colonna - con cui Caravaggio stava sempre in buoni rapporti! - ma nel tardo Cinquecento veniva gestito da un consorzio di quindici cardinali. La festa a Veroli cadeva il

⁴⁸ Simone Martini. *L'opera completa*, tav. LX, cat. 28.

⁴⁹ Rimangono ancora essenziale gli studi di Alessandro Zuccari fra cui quello del 1995 ristampato nel suo libro di 2011. Vd. nel saggio prima pubblicato nella Storia dell'Arte,

giorno precedente a quella di Filippo Neri. Poi proprio Cesare Baronio, che era nato a Sora, ci aveva studiato prima di andare a Napoli e poi a Roma. Era sicuramente al corrente di questa Santa locale, che aveva avuto quel ruolo eminente come testimone di Cristo Risorto e, dunque, la Salvezza, garantita dal suo modo di morire per poi uscire dalla tomba vivo. Nella celebrazione della festa di San Filippo Neri vengono lette due versi di due salmi diversi, che insieme mostrano una logica che potrebbe essere anche legata al ruolo esemplare di questa santa testimone, non della morte di Cristo, ma della sua morte come transito alla vera vita. Nell' *Offertorio* messa celebrato il giorno dopo di questa festa di commemorazione di Maria Cleofa, torna quel salmo 118, che abbiamo già ripetutamente citato e che ha sempre avuto un ruolo particolare anche nelle vite di San Filippo, e cito dal Messalino: *Ho corso per la via de' tuoi comandamenti, quando tu hai dilatato il mio cuore*. Poi, nel *Communio*: *Il mio cuore e la mia carne esultarono in Dio vero*, (83,3). Ma questi due versetti presi insieme, corrispondano anche meravigliosamente al ruolo che Maria Cleofa ha sulla pala d'altare di questa cappella della Pietà. Con questa posa particolare, sembra quasi incorporare quei due versetti e il loro messaggio elementare, in cui l'amore di Cristo fa appello alla Pietà di Dio mentre viene, in un atto di umile sottomissione, già esultato il Suo amore. Il cuore dilatato, si apre per Cristo, così che Cristo apre il suo cuore trafitto dalla lancia. Non sappiamo per certo che già esulterà ancora in terra per la grazia ricevuto da Dio. Chi sa che Baronio aveva qualcosa a che fare con questa pala; finora non c'è una prova che potrebbe confermarlo; e non voglio insistere su ciò che potrebbe essere una mera coincidenza. Ciò che rimane è, che il nostro pittore riuscì anche in questa pala ad esprimere con questo gesto tradizionale della Maria Cleofe l'essenza di tutta la dottrina delle fedi; batte così quasi la Madonna di Annibale Caracci sull'altare della cappella Cerasi, che, anche lei, alza le braccia in segno della Vittoria che il Figlio Cristo ha avuta quando morì. Il quadro della Pietà contiene in una formula breve e concisa, la Passione di Cristo e la sua Resurrezione, che in questo modo viene concentrato in un'immagine che parla per sé, comprendendo non solo tutti gli stadi della fede, cioè non solo la Passione, ma anche la promessa della Salvezza fatta da Cristo che da morto, continua a predirlo: additando la tomba, induca anche che in tre giorni risorgerà. È stato Rodolfo Papa che nella sua analisi brillante e totalmente convincente della pala nel contesto della intera cappella, aveva notato anche questo cruciale particolare. Era uno dei pochi che nel suo libro su Caravaggio uscito nel 2008, è stato uno dei pochi se non l'unico a capire perfettamente la forma e il messaggio del quadro in relazione con la sua funzione liturgica e come stimolo devozionale.⁵⁰ Vedo confermato così i miei ipotesi e devo dire che mi vergogna quasi che non l'avevo letto soltanto l'altro ieri e con emozione. Anche questo particolare del contare sui diti era poco prima già usato da Caravaggio nella versione definitiva della pala d'altare della cappella Contarelli, dipinta nel 1602 ed è un altro esempio di come il nostro pittore riprende certe formule già usate quando gli servano per ragioni di non solo formale. Ma per far chiaro il contenuto e trasmetterne il vero senso che senza questi dettagli potrebbe essere meno evidente, Diventa sempre più chiaro che il pittore è sempre come profondamente immerso nel suo lavoro in un continuo processo di cercare e anche trovare delle soluzioni pittoriche per la raffigurazione dei temi delle sue committenze. Anche qui, davanti alla pala con la Pietà, il fedele informato può notare subito che messaggio viene trasmesso e capire già sulla base di questo quasi nascosto dettaglio di che cosa si tratta.

⁵⁰ Rodolfo Papa, pp.62-90. Per la trascrizione dei testi presi dai salmi, ivi, p. 62; e per Caravaggio e il Buonarrotti, *ibidem*.

Una volta riconosciuto, diventa anche la chiave che socchiude il mistero del tema nel suo contesto. Anche questo quadro è dunque, una icona in cui il pittore apre uno spazio sacro dove, una volta entrato con la mente, il fedele potrebbe partecipare spiritualmente a ciò che vede: e grazie al naturalismo delle figure, viene coinvolto in questa verità in azione come se fosse il teatro della salvezza che ora sta consumandosi anche dentro di lui che così entra in scena anch'esso. Anche noi dobbiamo entrare in questo specchio dipinto, per entrare nel mondo della verità finta che a sua volta diventa grazie alla nostra posizione cambiata, vissuto come l'ombra della verità vera in Cristo, che ora si rivela essere l'unica vera realtà rivelata. Dopo questo momento di cambiamento, il fedele ora credente, comincia a sentire come la realtà quotidiana non è che un effimero apparizione, in cui regna la morte e si scopre che è come già stare nella tomba a cui viene portato Cristo per uscirne più vivo che mai: lì dove siamo, dobbiamo dunque prepararci mentalmente a capovolgere tutto la nostra situazione, e non più vederlo come il fine, ma come l'inizio di una salita verso la luce. Nella speranza di trovare terra ferma per i nostri piedi da piantare da ora in poi, in cielo. Da qui quella metafora dei piedi sporchi, e da lavare, che è un altro costante nell'arte di Caravaggio. Una volta abituato a d'affrontare così il quadro, to, per tornare all'esempio di un San Pietro crocifisso capovolto, tutto di questa pala diventa chiaro: la forma, i gesti, la sua funzione e anche che cosa aveva spinto lo stesso pittore a costruirla così che, celebrata la messa, si può partecipare alla lode del Signore per la Sua Pietà provata di nuovo e vissuta come l'offerta del Suo amore divino. È se non si avrebbe ancora capito, basta guardare come Nicodema a destra ci guarda e, guardandoci, invita a fare ciò che lui sta già facendo: portare il corpo di Cristo morto alla tomba: e il fedele sa più di lui, cioè più di Nicodemo come sapeva più di Tommaso sul quadro che chiamiamo ancora *l'Incredulità* che è, come titolo insufficiente, perché troppo limitativo: e anche nel quadro cella Pietà viene aperto quello dialogo, ma qui l'iniziativa viene preso da Nicodemo: e in ambedue i casi, il fedele dovrebbe dare la risposta, perché sa l'esito perché sta lì, davanti il quadro che ora comincia a scrutinare, scrutinando se stesso, cioè l'intimità del suo cuore. Che era proprio a cui anche Cristo davanti a Tommaso l'invitava. Anche nella *Pietà c'* è questo scambio di sguardi, ma qui l'interlocutore è Nicodemo: che sta per portare Cristo morto alla tomba, mentre chi lo guarda ora si ricorderà che Cristo doveva morire per poter risorgere; anche qui sa più di quel Nicodemo che fa appello alla sua carità, cioè quell'opera di amore carità che abbiamo visto essere praticata sulla pala del Pio Monte. Subito si capisce il vero senso di che fa e perché se non fosse ancora chiaro, Qui, si ricorda di aver visto che Cristo stesso ci aveva fatto sapere perché, con quel gesto che da morto ci aveva fatto capire che morì per tornare in vita tre giorni dopo. In fondo anche il fedele dovrebbe aiutare Nicodemo per seppellire Cristo morto perché si avvicinasse più presto il giorno della Sua Risurrezione: nonostante tutte le divergenze tra Nord e Sud, tra protestantesimo e il mondo cattolico, ci rimangono sempre dei paralleli Illuminanti quanto il modo in cui la pietà batte le differenze di dottrina: quella figura monumentale di Nicodemo che ci guarda dal quadro, ma fa ricordare un'aria della Passione sopra Matteo di Johann Sebastian Bach che mi fa capire la potenzialità di questa figura monumentale di Nicodemo su questo quadro come persona chiave per coinvolgere il fedele che guarda che è un simbolo direttamente in ciò che sta facendo. Nell'aria 65, il basso canta – e prima devo citarla in tedesco, perché ma sta nelle orecchie così – a cantare il basso nella sessantacinquesima aria e lo are devo citare prima in tedesco perché mi sta negli orecchi così: *Mache dich, mein Herze rein, Ich will Jesum selbst begraben* – ossia in una traduzione che ho trovato nel libretto del Cd: *Purificati mio cuore / che dentro di me Gesù sarà sepolto*. Che non

è corretto però, perché quei due versetti sono molto più espliciti: sono io, così nel tedesco, sono io in persona che vuole seppellire Gesù e per poter farlo ho bisogno che il mio cuore diventa prima purificato non da lui stesso, ma nella grazia di Cristo, così che troverà pace per sempre in mio cuore, da cui esce il mondo per lasciar entrare Gesù. Qui la forma di questo testo che nella sua semplicità è anch'esso una forma dialogo interiore in cui chi parla con se stesso per poter raggiungere Cristo anche se morto. È un esempio di retorica cristiana. Che diventa un colloquio interiore cristiano, che, come abbiamo visto, è anche esemplare per il modo in cui il fedele potrebbe entrare una volta nell'immagine raffigurato quando viene vivificato nella sua mente e cuore che a sua volta diventa come uno specchio vivente nel senso che san Bonaventura l'aveva definito nel prologo del suo *Itinerarium Mentis in Deum*. Il quadro non è, dunque, l'immagine di una azione in pieno svolgimento, ma un potenziale palcoscenico sul quale ciò che si vede, si trasforma in una realtà in cui anche l'osservatore viene un attore che rappresenta se stesso. Anche nella Pietà, la composizione viene costruita sulla base di elementi scelti dagli Vangeli, che sembrano presi dalla vita quotidiana per fingerle vere così che nelle loro veracità possono rappresentare la verità superiore, perché spirituale. Ma sono sempre parte di una sapiente costruzione che si presenta sotto la maschera di un evento naturale. Chi assiste alla messa troverà nell'eucarestia la transustanziazione di Cristo morto - sul quadro - vivo nel cuore. Portarlo alla tomba, diventa così anche un'opera di carità, ma non solo una carità corporale, ma un atto del più alto grado d'amore, e espressione pubblica di Pietà. Il quadro è dunque anche e in primo piano, Ciò che cominciavo a capire di fronte a questo quadro esposto in quella mostra così infelice perché era stato come esiliato dal suo contesto sacrale, era che come Nicodemo anche il fedele doveva realizzare in che posizione si trovava: stava non solo in terra, ma nella terra dei morti, come già nella tomba, sepolta. Ma lì, nelle tenebre si potrebbe anche vedere una via d'uscita: arrivato qui sotto, si poteva già con lo sguardo salire in su per poi sperare che sulla via inversa, si potrebbe, passando Nicodemo, arrivare a la Madre di Dio e poi addirittura a quella Maria Cleofa, che senza parlare, teneva la bocca aperta, non più in un grada di dolore, ma ora in una grida di gioia e giubilo e con questo gesto delle braccia stese in alto in segno del trionfo di Cristo Risorto che aveva vinto il Male. Chi prima aveva visto in questo gesto il segno di disperazione, e negli occhi suoi delle lacrime del pianto, doveva ora cambiare idee: quello stesso gesto era diventato un gesto di lode, ed anche i suoi occhi erano ora pieni di lacrime di gratitudine per la grazia ricevuta e riconoscente per quella Pietà immensa della morte di Gesù sofferto pe la su e nostra salvezza. Dove prima seguiva l'esempio di Nicodemo, ora doveva ringraziare con Maria Cleofa Dio e non più guardare in giù, ma alzavano gli occhi al cielo e credere che era tutto vero: come provava anche la raffigurazione del Sindone sulla volta della cappella. Rudolfo Papa era riuscito a leggere quei due riferimenti uno accanto a Re Davide, e l'altro al profeta Isaia: anche qui quei testi schiudano il secreto del quadro e il suo senso. Prima quello del Salmo 87 (88), 6: *Inter mortuos libero: sono libero tra i morti*. Nell'ultima edizione della Bibbia di Gerusalemme, questo salmo viene definito come *una Preghiera del profondo dell'angoscia* e io tonò lo è davvero. Basta leggere il primo e ultimo verso per capire di che cosa si tratta: *Signore, Dio della mia salvezza, davanti a te grido giorno e notte, Giunga fino a te la mia preghiera, tendi l'orecchio alla mia supplica*. E l'ultima frase mi sembra ancora più adatta alla situazione di chi si trova abbassato tanto, che non vede più un raggio di luce: *mi fanno compagnia soltanto le tenebre*. E accanto a Isaia si trova il testo: *Sepulchrum eius gloriuosum*, preso da Isaia 11, 10: che nella edizione della Bibbia usata è diventato: *La sua dimora sarà gloriosa*, profezia della sua morte e alla

gloria della sua Risurrezione. Come sempre, anche qui si trova d'improvviso qualcosa che ora non si cercava, ma che era un'altra profezia che aveva un ruolo centrale nei dipinti di *San Giovanni Battista*, anche di Caravaggio, come quello della Galleria Borghese, e anche quello del *Battista Kansas: Un germoglio spunterà dal tronco di Jesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore, spirito di sapienza e d'intelligenza, spirito di consiglio e di forza*. E quando leggiamo gli ultimi versi di Isaia 11: *Si formerà una strada per il resto del suo popolo che sarà superstita dall'Assiria, come ce ne fu una per Israele, quando uscì dalle terra d'Egitto*, abbiamo sotto occhi un passaggio fondamentale un conglomerato di profezie che si serve della stessa metafora dell'albero e quella del albero e il spuntare dei germogli che rimanda a quella vita che spunta da ciò che sembra morto. Come Cristo da Jesse, come nel caso di Giovanni Battista e anche come quella pianta che cresce da sotto quella pietra e che si trova in altri quadri di Caravaggio, come quel Giovanni Battista del Campidoglio. Anche il fatto che l'angelo che sta dettando i primi versi del suo vangelo a Matteo, fa un gesti simile a quello del Cristo morto, di più, il riferimento alla fuga d'Egitto che era uno dei primi dipinti di Caravaggio, implica che anche qui si vede che tutta questa tematica dei dipinti di Caravaggio è radicata nella più salda dottrina della Chiesa di Roma. Ma ciò che a me sembra ancora più illuminante è che chi leggesse davanti a questi quadri, quei salmi, ha a mano non solo il loro senso, ma anche la loro funzione e forma e, dunque, la logica della loro invenzione da parte del nostro pittore. Già la lastra aveva anche un valore visuale nella composizione determinata dal l'uso che si ne faceva: non è ancora chiusa la tomba e, di conseguenza, non è neanche ancora aperta. Si potrebbe addirittura dire che la situazione è ancora in bilico: ma l'effetto è chiaro; non Cristo morto e neanche un Cristo solo vivo, anche se fosse di nuovo, non è tutto che la Storia Sacra c'insegna: sono solto se visto nel loro insieme, cioè la Passione in combinazione della Risurrezione garantiscono per così dire, la Salvezza. Solo insieme rimandano a quel mistero del Credo in Cristo, che era la pietra angolare che sta lì esposto, da chiudere pe poi vederla aprirsi come via e porta al Cielo, che ora anche l'osservatore credente deve andare fino in fondo, dalle tenebre più profonde alla luce ella luce che non appartiene al mondo di nessun pittore e che manca anche volutamente nei quadri di Caravaggio. Un pittore come Caravaggio non lavorava mai in solitudine, ma faceva parte di una società in pieno sussulto, di carattere cosmopolita che era anche un crocevia di contatti internazionali in cui questioni di politica erano intimamente intrecciate con il ruolo che la Chiesa di Roma giocava in campo religioso: si rischiava non solo un potere radicato in una lunga tradizione di dibattiti veementi e teologici che toccavano i problemi fondamentali della fede e, dunque, questioni di morte e vita e, di conseguenza, della salvezza, ma anche quello di un'altra questione, forse ancora più spinosa, cioè chi spettasse, per così dire, l'ultima parola e, dunque, il potere, o alla Chiesa e al mondo dello spirito o a quello laico rappresentato dai regni, come quelli di Spagna e di Francia. Si trattava sempre di idee di origine religiosa già millenarie.

Il grande storico Ernst Kantorowicz ha dedicato a ciò un libro affascinante e mai superato, intitolato *The King's Two Bodies*. Questa materia complessa era sempre, o sarebbe meglio dire 'ancora', estremamente attuale nel caso di una Francia che, nella persona di Enrico di Navarra, voleva, per motivi interni, ritornare nel grembo dell'unica Chiesa Cattolica riconvertendosi alla fede dei suoi antenati. Anche l'Oratorio di Filippo Neri ne era coinvolto, non come forza politica, ma nelle veste di consulenti del papa e di intermediari in una situazione in cui l'antagonismo minacciava di portare alla guerra e che era principalmente una questione di ragion di Stato. L'antagonismo tra Spagna e Francia minacciava di portare alla guerra con delle conse-

guenze devastanti per un'Europa già scissa da altre guerre sanguinose in cui la fede era diventata un fattore principale, se non determinante. Uno dei centri coinvolti era la chiesa della nazione francese dedicata a san Luigi, detta dei Francesi appunto, in cui Caravaggio lavorava tra il 1598-1599 e il 1602, anno in cui terminava la seconda e definitiva versione per l'altare con quella figura di un Matteo che stava scrivendo sotto l'ispirazione divina personificata da quell'angelo che dettava ciò che l'evangelista metteva in iscritto. La composizione di questa definitiva versione è radicalmente cambiata, ne abbiamo parlato, ma ciò che mi ha sempre colpito è quel particolare dello sgabello su cui Matteo si sta inginocchiando nonostante minacci di cadere giù; non è un sostegno sicuro e anche qui quel particolare chiede ovviamente una spiegazione, come sempre nei quadri di Caravaggio dove proprio i dettagli in apparenza secondari hanno un ruolo importante. E, infatti, la parola sgabello, si trova in una serie di passi biblici che, nonostante la complessità del loro significato, mi sembrano più che rilevanti per capire non solo la presenza di questo oggetto ma anche la sua posizione sul quadro. Ciò che ho chiamato, in un mio saggio sulla cappella, *trompe-l'oeil* – senza voler dare una spiegazione della sua presenza in questa posizione così prominente e che ha scatenato il disprezzo dalla parte sua per la mia totale incomprendimento dell'arte di Caravaggio – non riuscì ancora a spiegare, anni fa, e forse mi sfugge ancora, ma lo provo rischiando di nuovo di coprirmi di sdegno.

Alla pagina 514 del libro di Ernst Kantorowicz, lo storico rimanda a *the footstool of divinity* e anche uno dei più grandi esperti dell'arte cristiana dei primi tempi, Frits van der Meer, parla, nel suo libro sull'Apocalisse, di questo sgabello o, in olandese, *voetschabel* e in una illustrazione si vede come proprio su questo sgabello ci sia esposto un libro. Ma nessuno di questi esempi è raffigurato come traballante: stanno fermi e nessuno rischia a cadersi giù. Ma un passo del Vangelo di Matteo (5, 34) può aiutarci a capire qualcosa di più del significato di questo oggetto; lo stesso Matteo a cui è dedicata la cappella e che è anche raffigurato sulla pala scrive: *Avete anche inteso che fu detto dagli antichi: "Non giurerai il falso, ma adempierai verso il Signore i tuoi giuramenti"; Ma io vi dico: non giurate affatto, né per il cielo, perché è il trono di Dio, né per la terra, perché è lo sgabello dei suoi piedi, né per Gerusalemme, perché è la città del grande Re. . Non giurare neppure per la tua testa, perché non hai il potere di rendere bianco o nero un solo capello. Sia invece il vostro parlare: "Sì, sì", "Non, no"; dal Maligno (Matteo 5, 33-34). Anche in altri passi si trova lo stesso simbolismo che Matteo usava, dove lo sgabello viene usato come metafora, come per esempio nel libro di Isaia (66, 1) dove il profeta è ancora più esplicito e che, assieme ai versi di Matteo, comincia a delineare un concetto concreto: *Così dice il Signore: "Il cielo è il mio trono, la terra lo sgabello dei miei piedi. Quale casa mi potresti costruire?"*.*

Diventa interessante interpretare lo sgabello traballante come la terra che non viene più sorretta dalla parola di Dio e, in combinazione, con un re che giura di volersi convertire per riaffermare la sua fedeltà alla Chiesa, cioè quel re di Francia che sperava di ristabilire l'ordine e la pace nel suo regno e che doveva tenersi alla parola data senza più ragionarci. Qui, sulla pala, si vede come questa parola divina sia Cristo di cui il papa è il servo più leale e il vice in terra: e quando al Baronio fu chiesto se l'intenzione di questo re fosse sincera, il grande storico della Chiesa disse che solo Dio poteva scrutinare i cuori e nessun'altro; di più, conosceva quella formula di trono e sgabello, ossia cielo e terra e la usò per chiudere ogni discussione.

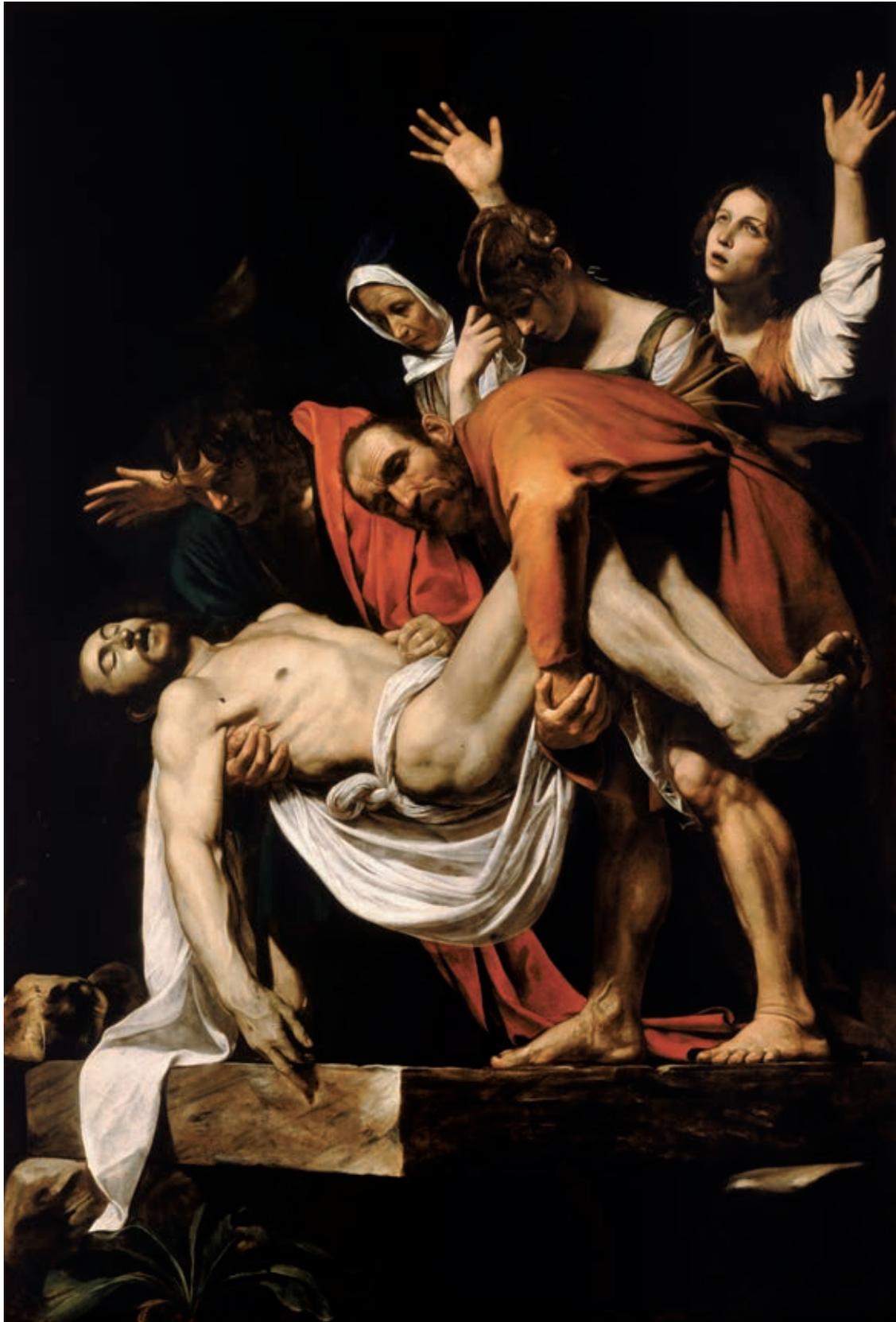
Ed ecco che questo sgabello entrò nella versione ufficiale di una pala d'altare di una chiesa legata alla nazione di Francia e all'antenato santo di un re che era stato fedele alla stessa istituzione con cui aveva trovato un accordo dopo anni di caos così che anche la sua casa non poteva che crollare perché fondata sul nulla. Sembra complesso, ma qui abbiamo a che fare

con uno dei pochi momenti in cui il pittore ha lavorato insieme per fare questo quadro che raffigura non solo Matteo, ma riflette veramente la vita reale di ogni giorno letta in fede. Non so se andò così, ma almeno, per ora, dimostra che il nostro pittore conosceva la gente che contava e che loro sapevano che egli capì cosa volevano loro. Era un'arte effettiva criticata da altri artisti che volevano apparire molto più che operai manuali spesso stravaganti per garantirsi l'attenzione di gente di un certo livello affermata nel mondo laico o della chiesa o ambedue insieme e a cui Caravaggio aveva accesso per motivi non sempre chiari.

E in questi anni, dopo le due cappelle e anche dopo questo clamoroso successo dell'*Incredibilità di san Tommaso* e anche dopo la *Pietà* della Chiesa Nuova, il Merisi era riuscito a creare questo linguaggio pittorico basato su una profonda conoscenza delle questioni di fede e fu giustamente considerato come il vero protagonista dell'arte di questi anni romani. Di più, aveva creato anche un vero sistema di formule ricorrenti tutte utile ed efficaci nell'esprimere le verità da trasmettere con l'aiuto di formule note ma rinforzate dalla sua maniera vigorosa. Chi guarda quella *Pietà* (fig. 145) e poi va a Napoli e ricorda tutti quei quadri di prima, riconoscerà subito che il pittore continua a costruire i suoi quadri grazie al riuso di particolari e di figure che, nel nuovo contesto di un tema diverso, vengono modificati per esprimere connotazioni legate a quelle che avevano prima: nelle *Sette opere di misericordia*, dove tornava questo ragazzo vestito allo stesso modo in cui sono vestiti quei giovani vanitosi, quasi bardati con le veste di un convertito credente attivi in opere di carità pubblica; e anche quel Giuseppe di Arimatea non può mancare e viene rappresentato da un uomo che in piena azione di carità, assistito da un altro che sembra venuto direttamente da quel quadro di Raffaello in cui Cristo viene portato alla tomba; quel quadro per il Pio Monte eccita nella sua pietà grazie all'esempio dato da tutta la gente, tra cui torna anche quell'oste accanto a quell'esempio biblico di un Sansone che dà da bere agli assetati. E quella donna a destra che dà da bere al padre incarcerato evoca l'esempio più alto di misericordia e carità, cioè la Madonna raffigurata nella *Pietà* di qualche anno prima. Ora è chiaro che nell'arte di Caravaggio le cose quotidiane assumano addirittura una forma di *pseudo-sacralità* non perché sono sacre o sante, ma perché noi siamo in grado di riconoscere sotto il loro aspetto *volgare* una forma di carità che esprime, anche se metaforicamente, il loro carattere già vero: un gesto di fede basato sui precetti di Dio. Sembra che nei quadri degli ultimi quattro anni, Caravaggio sappia che strada prendere e che sia deciso a perseverare in questa direzione.

Nel *Seppellimento di santa Lucia* (fig. 146), la santa giace in terra impolverata anch'essa, ma anche come umiliata in questo spazio del quadro, come se fosse plasmata così dalla stessa materia di cui fa parte ora che è morta; ma questi astanti sanno qualcosa di più di noi, sanno che la sua fede che l'ha portata a morire così la riporterà alla vita in Cristo: il suo amore diventava una vera passione che soffriva per amore di Cristo e quella figura, che sta proprio nel mezzo di tutte queste persone che s'inclinano verso di lei, incrocia le mani come se fosse quel Giovanni che stava in piedi sotto la croce sulla quale morì Cristo. Anche quel vescovo la benedice, la raccomanda a Dio, ma tutto è avvolto da un silenzio strano, nessuno parla, nessuno si muove e nessuno esprime altro che un accennato senso di rassegnazione che forse è solo l'effetto della penombra che regna in questo spazio in cui queste persone passano o hanno passate i loro giorni. Quello spazio prende quasi possesso del nostro spazio e non si lasciano più separare l'uno dall'altro, ma ne formano uno solo.

Nella *Natività* (fig. 147), una volta a Palermo, questa umiltà di santa Lucia raggiunge il *climax*: anche quel bambino appena nato – nudo peraltro! – giace sulla più bassa terra,



145. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Deposizione di Cristo*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



146. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*. Siracusa, Santuario di Santa Lucia al Sepolcro.



147. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*. Opera perduta, già Palermo, oratorio di San Lorenzo.



148. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Adorazione dei pastori*. Messina, Museo Regionale.

esposto dove sua Madre lo guarda come se fosse in meditazione ad occhi chiusi. Qui lo spazio reale diventa come sospeso; la terra spoglia di tutto, appare più bassa ancora e tutte quelle figure si trovano in una posizione più elevata della nostra; il fedele è così vicino a quel bambino appena nato che basta stendere la mano per toccarlo e prenderlo tra le braccia, così come san Francesco aveva fatto a Greccio. Ma, subito dopo, ci si rende conto che la posizione di quel bambino non lo permetterebbe; giace con il viso diretto verso la Madre che è vicina a Lui così che la Madre può guardarlo in faccia e lo fa con un'espressione che non esprime che sentimento: sembra quasi che tenga gli occhi chiusi e, seduta in terra, sembra assorta in non so quali pensieri.

Questo spazio diventa quasi una visione interiore perché sopra la Madre e il Figlio è, come sospeso in aria, un angelo che tiene nelle sue mani una bandiera con le parole *gloria in excelsis deo*. Ma la prima parola è parzialmente avvolta dall'ombra da dove l'angelo sembra essere sceso mentre punto in alto come indietro a quello spazio da cui è venuto ma che non fa più parte del quadro così che esiste quasi come assenza. Anche qui Caravaggio mostra di essere in grado di giocare con lo spettatore che è incluso nella scena come uno che ne è fuori e anche lontano da questo bambino che non viene neanche toccato – ancora – dalla Madre che, con quel timido gesto della mano destra, punta verso di lui che ha partorito senza doglie e senza dolore, in umiltà ed obbedienza totale. Ma, nel quadro di Messina (fig. 148), la Madonna tiene fermo in mano il suo bambino che ora fa quel gesto di un amore naturale mentre lei gli dà un bacio discreto che sembra tutto naturale e lo è, nonostante Caravaggio ripeta quasi letteralmente una formula già usata nella *Resurrezione di Lazzaro*: ma, in questo dipinto, quel bacio ha il doppio significato, come segno di addio di un Lazzaro morto diventa anche un bacio di vita dato ad un Lazzaro risuscitato da Cristo e, dunque, tornato in vita come quel bambino appena nato, ma già vivace per compiere la sua vita ancora all'inizio di una strada d'amore di cui il fedele conosce l'asprezza. Anche qui tutto è avvolto dalle tenebre di una notte schiarita solo da una luce accesa che illumina la Vergine e il Bambino e getta la sua ombra sulle facce di quegli uomini ancora stupiti.

Qui mi arrendo per uscire da quella scena in cui il pittore, assente, mi sembra avvolto in un mistero dipinto come fosse vero ma che, in realtà, è solo una tela che mi toglie ogni parola.



VII

Epilogo

Ora che siamo arrivati a questo punto, è diventato chiaro che dobbiamo cambiare radicalmente il nostro modo di guardare i quadri di Caravaggio.

La sua arte è molto di più che un esercizio museale.

In una guerra tra la vita e la morte, la sua arte prende la posizione dei suoi clienti e della stessa istituzione a cui essi sono legati: la chiesa di Roma. Non veniva creata in un contesto diverso da quello che è basato su dei criteri tradizionali ancora validi per il mondo romano degli anni Novanta e della prima decade del secolo successivo. L'arte di Caravaggio è principalmente uno strumento di fede: l'una è inseparabile dall'altra. Ambedue insieme determinarono la forma di questi quadri le cui invenzioni sono funzionali: stimolare e intensificare la fede del credente. La loro ragion d'essere è, dunque, storicamente condizionata e la forma artistica e la fede sono le due coordinate per un'attività artistica in cui l'immagine dipinta è concepita. Separare la fede dalla forma e dalla funzione dell'arte di Caravaggio porta a deplorabili malintesi non solo sulle sue opere, ma anche sullo stesso pittore. Molte mostre degli ultimi decenni sono il risultato di una forma di un pappagalismo insensato in cui si ripetono, senza vergogna, le chiacchiere non verificate da più di sette decenni.

In uno spazio che per noi sarebbe troppo limitato, Caravaggio riusciva a realizzare dei veri capolavori che già come creazioni d'arte mostrano una forza di grande fascino. Dal nostro punto di vista, sembrano anche delle libere espressioni personali, anche controcorrente, rispetto all'epoca sua. Ma questa vista basata su una supposta modernità anticipata non soltanto sbagliata, ma, peggio, diminuisce il loro vero senso di prodotto umano.

Il loro valore sta proprio nella loro diversità della nostra arte moderna così che già la loro indiscussa importanza d'artefatto umano è da riscoprire: la grandiosità della sua impresa pittorica è anche il risultato di un'attività mentale; c'entra non solo la sua virtuosità mentale, ma anche una forma d'intellettualismo che si serviva di una lunga tradizione culturale di cui la religione era una componente cruciale. Chi vede come quel pittore, un cosiddetto naturalista, fosse anche un artista colto, scoprirà l'immensità della sua innovazione conservativa che riprende coscientemente la tradizione per rinnovare e rafforzare l'impatto di una fede non solo cieca, ma mossa da una ripensata eredità millenaria considerata, all'epoca sua, più attuale che mai. Un Caravaggio da scoprire, dunque, un Caravaggio nuovo perché rivisto nella sua storicità tutto da riscoprire; un Caravaggio non più schematicamente classificato come genio senza pari, ma proprio come un uomo vulnerabile, molto mortale e legato mortalmente al suo tempo di quattro secoli fa, come noi siamo legati, mortalmente, al tempo nostro di quattro secoli dopo.

Non volevo aggiungere un'ennesima biografia alle tante che sono già state pubblicate. Anche le cosiddette *opere complete* pesano sugli scaffali già pieni. Ho provato, invece, ad entrare in questo mondo lontano, in cui Caravaggio lavorava ancora, per capire qualcosa di più della sua arte. Per me questa curiosità mi ha fatto viaggiare non solo nel tempo, ma, più importante ancora, penetrare nel suo mondo dipinto, cioè viaggiare nei suoi artefatti, i quadri prodotti con

arte, ma anche con una intelligenza che ora ho cominciato a considerare un elemento cruciale nella genesi dei suoi lavori che sono, in apparenza, semplici invenzioni – *colti*.

Visti i quadri nel loro insieme, essi aprono una vista sulle sue capacità di fare dell'arte uno strumento meraviglioso di una comunicazione umana, in cui si vedono, ancora espressi, i valori e le percezioni della gente del suo tempo. Mi vedevo costretto, spesso, ad interrompere una linea cronologica per approfondire il vero senso del tema raffigurato, ma anche della presenza dei molti dettagli la cui funzione guidava chi li guardava sulla strada di scoprire il messaggio, ossia il mistero, nascosto nella stessa natura ricreata nei dipinti, con lo scopo di far cercare la mano di un Dio creatore.

Invito l'eventuale lettore a viaggiare con me per entrare in quel mondo e ad accompagnare, viaggiando, quel pittore che naufragò nella propria vita, ma che aveva preso almeno la nave per arrivare alla riva che neanch'io so dove si trova, ma di cui si potrebbe almeno indovinare l'ubicazione grazie al percorso suggerito in questi dipinti ormai antichi.

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2022

«(...) è diventato chiaro che dobbiamo cambiare radicalmente il nostro modo di guardare i quadri di Caravaggio. La sua arte è molto di più che un esercizio museale.

In una guerra tra la vita e la morte, la sua arte prende la posizione dei suoi clienti e della stessa istituzione a cui essi sono legati: la chiesa di Roma. Non veniva creata in un contesto diverso da quello che è basato su dei criteri tradizionali ancora validi per il mondo romano degli anni Novanta e della prima decade del secolo successivo. L'arte di Caravaggio è principalmente uno strumento di fede: l'una è inseparabile dall'altra. Ambedue insieme determinarono la forma di questi quadri le cui invenzioni sono funzionali: stimolare e intensificare la fede del credente. La loro ragion d'essere è, dunque, storicamente condizionata e la forma artistica e la fede sono le due coordinate per un'attività artistica in cui l'immagine dipinta è concepita. Separare la fede dalla forma e dalla funzione dell'arte di Caravaggio porta a deplorabili malintesi non solo sulle sue opere, ma anche sullo stesso pittore. Molte mostre degli ultimi decenni sono il risultato di una forma di un pappagalismo insensato in cui si ripetono, senza vergogna, le chiacchiere non verificate da più di sette decenni.

In uno spazio che per noi sarebbe troppo limitato, Caravaggio riusciva a realizzare dei veri capolavori che già come creazioni d'arte mostrano una forza di grande fascino. Dal nostro punto di vista, sembrano anche delle libere espressioni personali, anche controcorrente, rispetto all'epoca sua. Ma questa vista basata su una supposta modernità anticipata non soltanto sbagliata, ma, peggio, diminuisce il loro vero senso di prodotto umano».

Bert Treffers storico dell'arte olandese, esperto di Caravaggio nonché autore di numerose pubblicazioni dedicata all'opera caravaggesca. Già docente di Storia dell'arte alla Katholieke Universiteit di Nijmegen e responsabile degli studi di Storia dell'Arte del Reale Istituto Olandese di Roma.

Euro 00,00

ISBN 978 88 31983 389



BERT TREFFERS

CARAVAGGIO

ARTE E FEDE: FORMA E FUNZIONE

ROMA 1596 1606

