

## IL RISORTO NEL “DOPPIO” CARAVAGGIO. LE DUE VERSIONI DELLA *CENA IN EMMAUS* A CONFRONTO.

La recente, grande rassegna napoletana sugli ultimi tempi di Caravaggio, è stata una fortunata occasione di vedere appaiate le due celebri versioni dell'episodio evangelico di Emmaus. La prima, del 1601 (Londra, National Gallery), più drammatica e la seconda, del 1606ca (Milano, Brera), più intimista. A distanza di qualche anno, il pittore torna a riflettere sull'episodio evangelico, dandone una lettura, più che contrapposta, doppia. Nel senso che le due tele sembrano completarsi a vicenda. Naturalmente, si tratta di opere indagate a fondo fin dal Seicento (studi e descrizioni di Manili e Bellori<sup>1</sup>), essendo Merisi un artista controverso ma, soprattutto nel nostro tempo, divenuto assai popolare. Una fama non disgiunta da un'interpretazione spesso, più che laica, “laicista”<sup>2</sup> da parte di certa critica o di alcuni romanzieri o registi, che sottolineano una presunta agnosticità o ateismo da parte del pittore. Cosa che in realtà non appare dal forte grado emotivo e simbolico dei suoi dipinti.

Anzi, a proposito delle due versioni di Emmaus, risulta un'interpretazione dell'evento da parte dell'artista talmente originale da presupporre – al di là della sua vicenda di uomo, che va

<sup>1</sup> Il dipinto londinese, ad esempio, è menzionato nell'inventario della romana Galleria Borghese da Manili (1650) e da Bellori (1672) come probabile acquisto dalla collezione Mattei. La versione braidense è pure descritta da Bellori nello stesso (1672). Cf. D. Carr (ed.), *Caravaggio, l'ultimo tempo*, catalogo della mostra di Napoli, pp. 98-100.

<sup>2</sup> Nel corso dell'inaugurazione della rassegna napoletana, Vittorio Sgarbi in un'intervista televisiva ha affermato con sicurezza l'ateismo o l'agnosticismo di fondo del pittore, in linea con un indirizzo critico attuale che ricalca la visione dell'artista “maudit”, come ad esempio nel film omonimo di Derek Jarman (1986), onestamente piuttosto discutibile.

parecchio ridimensionata dall'interpretazione "romantica" di artista maledetto con cui è popolarmente noto – non solo un aiuto culturale da parte di persone di profonda religiosità, ma anche una personale aderenza a quanto dipinto.

Accanto infatti al realismo della scena, sempre sottolineato, c'è da porre un elemento forse finora poco individuato, cioè la lettura della presenza di Cristo «fonte di luce o splendore del Padre» in mezzo ai discepoli, su cui il pittore manifesta delle intuizioni di profonda originalità.

#### IL TEMA DI "EMMAUS" NELLA Pittura ITALIANA NEL RINASCIMENTO, PRIMA DI CARAVAGGIO

La raffigurazione di Merisi, ovviamente, si inserisce in una tradizione figurativa secolare. Osservando una placca eburnea del IX secolo (Metropolitan Museum, New York), ad esempio, dall'impostazione decisamente classica, ci si rimanda immediatamente alle analoghe raffigurazioni dei "pellegrini" di Emmaus dell'arte paleocristiana e bizantina. Un caso per tutti: il pannello con i viandanti di Emmaus, dipinto dal senese Duccio nella Maestà (Siena, Museo dell'Opera del duomo) all'inizio del XIV secolo, con la sua impostazione e le sue forme chiaramente bizantineggianti, tradisce un *topos* figurativo assai più arcaico e comunque diffuso anche in Occidente<sup>3</sup>. Se ne trova uno dei numerosi esempi, già nel XII secolo, nelle vetrate della Cattedrale di Chartres. Il tema raffigurato è sempre doppio: viaggio dei "pellegrini" con lo Sconosciuto e cena "eucaristica", a volte separate e distinte – come a Siena –, altre insieme. La versione della sola "cena" si fa più frequente, fino a imporsi totalmente a partire dal XV secolo: del "viaggio" restano solo alcuni elementi nelle vesti dei discepoli – la conchiglia, il bastone, sim-

<sup>3</sup> Cf. G. Ragionieri (ed.), *Duccio, alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra 2004, pp. 208ss. e S. Zuffi (ed.), *Episodi e personaggi del vangelo*, Electa, Milano 2004, p. 148.

olo di “pellegrinaggio” spirituale oltre che di viaggio reale – mentre diventa fondamentale la rappresentazione del pasto con il gesto benedicente del Cristo.

Nell’area pittorica lombardo-veneta, il tema fornisce un pretesto anche per una raffigurazione realistica dell’ambiente. La locanda, l’oste, alcuni servi, gli animali, insieme ai dettagli della tavola imbandita; ovviamente, l’attenzione principale è sui personaggi, le cui reazioni di indubbio effetto teatrale sono studiate attentamente, con una carica emozionale e devota più o meno profonda.

Logicamente, il tema è trattato pure in area toscana. E, a questo proposito, esiste una versione straordinariamente anticipatrice dell’interpretazione caravaggesca. La *Cena* del fiorentino Pontormo (Firenze, Uffizi) del 1525, infatti, unisce un forte realismo nelle figure dei discepoli di scorcio – piedi nudi e sporchi, atteggiamenti spontanei fra naturalezza e sorpresa, nonostante i panni classici – e degli astanti (monaci certosini ritratti dal vivo), alla semplicità essenziale del tavolo «mensa eucaristica» con il pane e il vino su cui il Cristo sta tracciando un gesto benedicente. La novità maggiore tuttavia sta nella figura del Risorto avvolta di una luce di cui è fonte il Padre, simboleggiato dal triangolo splendente sopra di lui: il Risorto dunque è il Figlio, «irradiazione della luce del Padre». Come si nota, un’accezione al tema evangelico prega di simbolismo<sup>4</sup>.

Nell’area lombardo-veneta, in cui Merisi si forma, il soggetto “Emmaus” conosce presentazioni di livello artistico e spirituale diversificate. Alcuni esempi. Una dimensione più provinciale e popolare emerge dalla tela di Jacopo Bassano (Cittadella, Padova, Parrocchiale), del 1538: Cristo e i viandanti pranzano sotto una tettoia all’aperto, fra servi e animali di campagna (l’oste nell’abbigliamento anticipa quelli di Caravaggio), in una scena di religiosità tranquilla e ingenua<sup>5</sup>. Paolo Veronese invece – nelle due versioni, del Louvre (1560) e di Rotterdam (1574) – rivisita l’episodio in chiave decisamente teatrale e spettacolare, con i committenti ritratti di lato “al naturale” e gli atteggiamenti sia del Cristo

<sup>4</sup> Luciano Berti (ed.), Catalogo de *Gli Uffizi*, Scala, Firenze 1993.

<sup>5</sup> Cf. R. Pallucchini, *Bassano*, Capitol, Bologna 1982, p. 20.

come dei discepoli di scarsa interiorità, anche se ben studiati<sup>6</sup>. Al contrario, Lorenzo Lotto in una tela (Oxford, Christ Church College) del 1546 presenta un Cristo frontale concentrato nella sacralità dello spezzare il pane, in un ambiente interno; mentre ancor prima, sul 1507, un provinciale come Giovanni Agostino da Lodi in una sua tela (Collezione privata), riportando gli echi della *Cena* di Leonardo e delle opere dei seguaci, disegna un vero convito in cui i tre personaggi – il Cristo ieratico e frontale, i discepoli fra sorpresa e preghiera – recitano in una sorta di liturgia, dal risultato piuttosto convenzionale<sup>7</sup>.

Accanto a questi esemplari, ne troviamo infine un ultimo che certo ha visto il giovane Merisi. Si tratta della *Cena in Emmaus* dipinta dal Moretto nel 1526 (Brescia, Musei civici) in cui l'originalità maggiore sta nel fatto che il Cristo stesso porta un cappello da "pellegrino" ed è ritratto frontalmente con il pane in mano accanto a due discepoli in attesa di cosa possa succedere. Un'interpretazione quasi sperimentale, per l'epoca, che forse ha influito sul desiderio di novità caratteristico del nostro artista<sup>8</sup>.

Da questi esempi essenziali risulta comunque che la tradizione iconografica precedente a Merisi o a lui contemporanea è ben codificata: la scena per lo più va ricreata in un "interno", gli "attori" sono tre con alcune comparse, gli elementi portanti risultano la tavola imbandita, i gesti fra dramma e fede, la benedizione del Cristo, sempre in vesti classicheggianti, a sottolinearne l'atemporaliità.

Resta all'artista dunque il compito di rendere oggetto di devozione e di fede plausibile il soggetto che non era affatto, come oggi, distaccato dalla vita dei committenti per essere fruito esteticamente in un museo, ma strumento di fervore religioso.

<sup>6</sup> Cf. T. Pignatti - F. Pedrocchetto, *Veronese*, Cantini, Firenze 1991, pp. 93 e 200. È noto che Veronese ebbe dei guai con l'Inquisizione veneziana a causa della sua interpretazione alquanto libera degli episodi evangelici.

<sup>7</sup> Cf. R. Pallucchini - G. Mariani Canova (edd.), *Lotto, l'opera completa*, Rizzoli, Milano 1974, p. 118. Cf. anche F. Caroli (ed.), *Il Cinquecento lombardo*, catalogo della mostra, Artificio Skira, Milano, p. 154.

<sup>8</sup> Cf. E. Lucchesi Ragni - R. Stradiotti (edd.), *Da Raffaello a Ceruti*, catalogo della mostra a Brescia, Linea d'ombra, Conegliano 2004, pp. 138ss.; e anche B. Berenson, *Caravaggio*, Leonardo, Milano 1994, p. 35.

## LA PRIMA CENA DI CARAVAGGIO

Per una comprensione adeguata a questo, come ad altri soggetti sacri dell'epoca, è necessario riandare alla funzione "edificatrice" dell'arte, come era stata proclamata dal Concilio di Trento ed esemplificata nella prassi sia da Carlo Borromeo o da Ignazio di Loyola come da Filippo Neri e dalla sua spiritualità, con un forte accento pauperistico a cui non erano estranei gli artisti dell'epoca, Caravaggio compreso; il che giustifica meglio la sua direzione naturalistica<sup>9</sup>. C'è dunque un clima culturale particolare nei primissimi anni del Seicento. Nell'arte a soggetto religioso, si cerca il "decoro", l'essenzialità, la facile comunicativa ai fedeli, liberandola dagli schemi rinascimentali di libertà eccessiva che finivano talora per svuotare il contenuto dei dipinti sacri. Michelangelo quanto a potenza e Raffaello quanto a "grazia", sono i modelli a cui attingono formalmente gli artisti, in una sintesi non sempre felice in questi anni di passaggio fra il tardo manierismo e l'incipiente gusto barocco nei suoi due tronconi, quello classicistico e quello naturalistico.

La tela caravaggesca oggi a Londra, dipinta per un grande collezionista come Ciriaco Mattei, vede un Cristo giovane e imberbe stendere un ampio gesto benedicente sulla tavola imbandita. L'oste accanto non comprende bene cosa stia accadendo, mentre i discepoli hanno reazioni diverse: uno, sbigottito nel riconoscere che si tratta del Cristo, sta per alzarsi dalla sedia, l'altro spalanca le braccia a mo' di crocifissione davanti al prodigo. Il *pathos* della scena è evidenziato dal canestro di frutta in bilico sul tavolo, dai gesti concitati degli astanti, cui fa riscontro la calma sicurezza del Cristo "celebrante", nel gesto "consacratorio" esplicito di benedizione sul pane e sul vino. La tela ha suscitato critiche nel passato remoto e in quello più vicino a noi. Nel Seicento, Bellori criticò la mancanza di "decoro" della scena a causa del Cristo imberbe, nel secolo scorso uno studioso fine come Bernard Be-

<sup>9</sup> Cf. R. Papa, *Caravaggio*, Giunti, Firenze 2002, p. 90.

renson la definisce «incongrua», con quel «ragazzo predicatore che sbalordisce due zoticoni»<sup>10</sup>; per finire con Timothy Verdon che parla di «scena di genere più che opera sacra», dubbioso che si tratti di un'opera propriamente «religiosa»<sup>11</sup>.

Ma è davvero così? Sicuramente l'effetto teatrale di alta drammaticità coinvolge il riguardante, che si trova quasi “dentro” l'evento, spostato in primissimo piano: ma è solo voglia di stupire o non piuttosto desiderio di immedesimazione del credente con un fatto che continua a essere “reale”? Nei discepoli, con vesti da pellegrino, non è forse un'eco della chiesa «pellegrina sulla terra» finché non incontra il suo Redentore? Certo, è un'interpretazione “viscerale” dell'evento, ma si tratta dell'identica viscerale «interiore di un san Carlo davanti ai *simulacra* delle cappelle di Varallo»<sup>12</sup>. Questo giustifica anche il gesto a braccia aperte – tipico di Caravaggio, lo si ritrova in Maria nella *Deposizione* vaticana – del discepolo, «crocifisso dallo *choc*» vedendo il Cristo tornato dai morti. Ma forse anche, aggiungiamo noi, sottintendendo che per arrivare a vedere il Risorto è necessario passare attraverso il dolore, come ricorda la massima – nota all'epoca – «per crucem ad lucem». Realismo sconvolgente quindi, da una parte, che cattura il fedele e lo “obbliga” ad aderire a questo Cristo che di fatto è presente e va «mangiato e interiorizzato». Le allusioni infatti all'eucarestia sono evidentissime, in ossequio al Concilio tridentino che aveva fortemente insistito sulla «presenza reale», e il significato sacrificale della messa. Il Cristo infatti è ritratto mentre compie i gesti consueti di un celebrante dell'epoca in modo assai chiaro, solenne. La sua fisionomia glabra poi è un esplicito richiamo all'arte paleocristiana, quindi, indirettamente, al ricollegarsi della Chiesa cattolica “riformata” ai primi tempi della fede, anche se Merisi ha forse tenuto ben presente il fatto che Michelangelo spesso – ad esempio nel *Giudizio* – rappresentava un Cristo giovane e quasi imberbe. Inoltre, sul tavolo sono presenti pane, acqua e vino – e un canestro di frutta (anch'esso

<sup>10</sup> Cf. B. Berenson, *Caravaggio*, cit., p. 36.

<sup>11</sup> Cf. T. Verdon, *L'arte sacra in Italia*, Mondadori, Milano 2001, p. 285.

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*

simbolo eucaristico) –, ossia la “materia” della celebrazione della messa, mentre la reazione degli astanti può indicare il diverso grado di fede davanti all’evento-eucaristia. Se l’incomprensione dell’oste delinea un dubbio o perlomeno un’aspettativa, la fede dei discepoli va in due direzioni: senso di stupore per il prodigo da una parte, aderenza totale dall’altra. Resta un elemento fondamentale da definire ed è quello della luce che anima e dà senso alla scena. È evidente che la fonte luminosa è la stessa figura del Risorto, la quale emana un lume che non solo rischiara il buio dell’interno, ma si proietta sulla parete retrostante e in particolare sul tavolo dove giacciono pane e vino che, grazie al gesto benedicente, si fanno «corpo e sangue» dello stesso Risorto, legando insieme storia e presente: il Cristo risorto è lo stesso presente nell’eucaristia, fonte perciò di luminosità interiore per il fedele. Ma la presenza reale di Cristo fra i suoi produce altri effetti, evidenziati dal pittore: luce interna ed esterna, visione perciò rinnovata delle cose – anzi sembrano vive proprio in quel momento (si guardi al candore della tovaglia e alla definizione della frutta e degli oggetti) –, stupore per un miracolo sempre rinnovato, adesione alla promessa mantenuta dal Cristo che è un ponte fra il nostro buio e l’immortalità («il discepolo con le mani a forma di croce [...] getta un ponte tra l’oscurità e la luce»), coscienza della sua morte-resurrezione salvifica (Cristo ritratto in abiti bianchi e rossi, cioè sangue-martirio e luce-resurrezione).

Da dove viene al Risorto questa luce, la sua giovinezza eterna («Cristo oggi ieri sempre», come recita l’Apocalisse)? Dal Padre, di cui è “splendore” e “irradiazione”. Caravaggio, utilizzando la fisionomia paleocristiana, o meglio ancora apollinea – Apollo, dio della luce –, nel Risorto, evidenzia l’eternità di Colui che per i cristiani è appunto «luce da luce».

La grandezza dell’artista è quella di aver dato ai riguardanti questi diversi livelli di lettura, semplificandoli con un linguaggio di forte emotività, ma anche di concentratissima spiritualità.

## LA SECONDA CENA

Eseguita verso il 1606 dal pittore, in un momento drammatico della vita – era fuggiasco nel castello di Zagarolo presso i Colonna –, commissionata dal marchese Patrizi, adotta lo stesso schema compositivo della versione londinese, ma se ne distingue nettamente quanto ad atmosfera e sentimenti. Si direbbe che il pittore guardi più a fondo dentro se stesso per cogliere con maggiore intensità l'evento sacro, di cui dà una lettura di grande suggestione e di intensa fede. Ai personaggi consueti – ritratti sempre in un interno – ora si aggiunge una donna anziana e rugosa, un personaggio che appare in altre opere ed è quasi la “voce” che esprime lo stato d'animo dell'artista stesso, il modo con cui si pone di fronte alla scena rappresentata, messa in un angolo, con un atteggiamento discreto e raccolto. Alla versione drammatica londinese, che scuote il riguardante e lo porta a interiorizzare l'evento, corrisponde nella tela milanese un senso più meditativo, più calmo<sup>13</sup>.

«Cristo è subito riconoscibile come l'uomo maturo crocifisso tre giorni prima. Attraverso l'omissione di qualsiasi traccia di sofferenza, egli è divenuto l'eterno Cristo benedicente»<sup>14</sup>. Non v'è tristezza, come qualche studioso ha affermato<sup>15</sup>, ma pensosa, raccolta meditazione sulla presenza tenera e ferma del Risorto fra i suoi. Tutto si è essenzializzato: la natura morta è ora al centro del tavolo, la cui tovaglia si muove in forti chiaroscuri; i discepoli sono visibilmente emozionati, con stupore contenuto. Quello a destra si sporge, le mani fisse al tavolo, a guardare bene in volto il Cristo benedicente, l'altro ha le mani tremanti per l'emozione. Il volto è nascosto, ma si immagina rivestito dalla luce che emana dal Risorto. Se l'oste appare più partecipe rispetto alla versione londinese, la donna – è già stato detto – è in un atteggiamento di riconoscimento riverente dell'identità del Cristo, anzi, del mistero che si va celebrando e realmente incarnando. I

<sup>13</sup> Cf. D. Carr (ed.), *Caravaggio, l'ultimo tempo*, cit., p 100.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Cf. M. Gregori, *Caravaggio*, catalogo della mostra, New York 1985, p. 306.

segni eucaristici infatti, resi in modo semplice e solenne, conferiscono al gesto del Risorto un'intensità del tutto nuova. Solo la destra è alzata in atto di benedire, mentre la sinistra è appoggiata al tavolo. Dietro a lui, c'è un grande squarcio buio, da cui emerge Cristo, si fa vivo dalle tenebre e illumina, rende aperto il mistero. Non è un congedo, come ha pensato Calvesi<sup>16</sup>, ma una celebrazione sobria e raccolta nel suo momento più alto davanti ai discepoli commossi. La presenza di Cristo tra loro – dice qui Caravaggio – genera non solo stupore, luce, entusiasmo, ma dolcezza, pianto di gioia intima, naturalezza, essenzialità di gesti e di parole. Il Cristo e la sua luce illuminano ancora la scena, ma diversamente dalla tela di Londra. Dal volto del Risorto il lume irradia sulla tovaglia, riempie di concretezza pane e caraffa, si getta sugli astanti con un colore terroso, povero. Nessun accenno al “pellegrinaggio” dei discepoli, perché la meta è stata raggiunta. Lo «splendore del Padre» è ormai concentrato su mani, volto, pane e vino del Cristo «uno con Lui», nell'atmosfera di respiro basso, di tutta la scena. Al cromatismo squillante di Londra, corrisponde un registro grave del colore: le forme emergono dal buio indistinto di lato, a dire che la presenza del Risorto si fa strada nell'umile oscurità della vita. Questa unione di povertà e di umiltà, Caravaggio non la esprime solo come un'ottica particolare “controriformistica” con cui definire l'evento, ma si presenta come una scelta espressiva, quella che poi va cercata nelle sue opere future, nel loro cromatismo risucchiato e nell'interiorità più consapevole dei personaggi.

Che è la chiave della Cena braidense: la coscienza dei discepoli di chi è e di cosa produce il Risorto fra loro. Il volto maturo, iconograficamente tradizionale, del Cristo non è infatti un passo indietro rispetto alla “provocazione” dell'edizione londinese; ma la cosciente certezza di una Presenza che stabilmente cammina insieme ai credenti.

<sup>16</sup> Cf. F. Marini (ed.), *Caravaggio. I Classici dell'arte*, Rizzoli-Skira, Milano 2003, p. 148.

## CONCLUSIONE

La novità delle interpretazioni caravaggesche rispetto a quelle dei pittori contemporanei o precedenti è evidente. Pur senza rinnegare la tradizione, l'autore vi innesta una profondità di contenuto, resa con mezzi virtuosistici a Londra e meditati a Milano, che ha pochi eguali. È il tema della luce, e del suo effetto, quello che rende le sue interpretazioni così vive e coinvolgenti. Una luce fisica, reale e contemporaneamente metafisica. Non tuttavia, poniamo, come nelle opere di un fra' Angelico o di un Piero della Francesca, nemmeno calda e penetrante come nei lombardo-veneti del Cinquecento. Si tratta di una luminosità naturale che però in lui è riflesso immediatamente semplice e percepibile di un'altra realtà sovrannaturale. Reale e ideale si uniscono: il Cristo è eternamente giovane, immortale ma anche uomo maturo che incontra due amici, l'eucaristia è mistero e al tempo stesso materia di pane e di vino accuratamente indagati. La cena è celebrazione e insieme pasto commosso. L'uso della luce emanata dal Risorto vivifica tutto intorno, rende credibile il mistero, soprattutto agli umili e ai semplici e a chi l'accetta (la figura dell'oste è il sinonimo del dubbioso).

Interpretando il sacro sotto questa angolazione, cosciente o meno, Caravaggio si inserisce nella cultura religiosa della sua epoca, a cui indubbiamente presta fede. Diversamente, le tele risulterebbero solo esteticamente fruibili. Invece, da esse – in particolare da quella milanese – emana una carica di emozione raccolta, di spiritualità intensa, come di chi – grazie al dolore personale – ha intuito il mistero apparso fra gli uomini, uomo fra gli altri.

Un'ulteriore riprova, infine, è lo straordinario influsso che la versione braidense ha avuto nell'arte secentesca, ad esempio in Rembrandt, il quale sia nelle incisioni che nei dipinti<sup>17</sup> si riconduce al modello caravaggesco, insistendo ancora di più sulla luminosità irradiante dal Risorto che nel Fiammingo si fa essenzialmente «splendore del Padre».

MARIO DAL BELLO

<sup>17</sup> Cf. C. Withe, *Rembrandt*, Rusconi, Milano 1988.