

MODERNITÀ DI CARAVAGGIO. UNA Pittura dell'uomo “INTERO”

PREMESSA

L'anniversario della morte di Caravaggio porta a concentrare le indagini su di un artista oggi universalmente amato, anche se forse non del tutto compreso. D'altra parte, l'oblio dei secoli XVIII e XIX nei suoi confronti e la sua rivalutazione a partire dal secolo scorso con una fioritura di indagini di ogni tipo, ha fatto sì che il pittore lombardo diventasse quasi un simbolo di un certo modo di intendere l'artista: un uomo libero da qualsiasi schema o norma, anzi “maledetto”, come usa ancora certa mentalità romanticheggiante molto diffusa, dedito solo all'arte¹. In più, per Caravaggio, anche violenza, amori, e una morte crudele e desolata dopo un'esistenza errabonda, espressa da una forma d'arte crudelmente realistica, totalmente umana².

È un cliché che accompagna l'artista ed è difficile muoia, data l'estrema semplificazione sul personaggio che lo rende accettabile e fa sembrare la sua un'arte “facile”³.

¹ Che tuttora persista un'idea “romantica” dell'artista, nata nel XIX secolo, lo si può verificare in numerosi saggi o biografie, più o meno romanzzate, che insistono sulla sua “diversità” rispetto ai contemporanei, trascurando ad esempio personaggi come Baglione e Gentileschi, suoi colleghi e rivali, non meno “maledetti” – a voler mantenere questo metro di giudizio – di lui.

² Vale ancora un pre-giudizio diffuso sul presunto agnosticismo o addirittura ateismo (secondo Vittorio Sgarbi) di Merisi, anche se gli ultimi studi, più seri, lo definiscono un credente, pur “cattivo cattolico”. Cf. il saggio dell'Autore *Caravaggio, percorsi di arte e cinema*, Effatà, Cantalupa 2008.

³ Esiste un affollamento di rassegne su Caravaggio – oltre ad un discutibile mercato attribuzionistico –, molto frequentate dal pubblico e alimentate dai media che tendono a semplificare l'arte caravaggesca in un contrasto drammatico luce-ombra, di forte suggestione emotiva.

Del resto, letteratura e cinema si sono impossessati di lui da diverso tempo, per cui l'approccio, se da una parte appare facilitato dalla “riduzione” di romanzi, film o fiction, dall'altra rischia di apparire nascosto nella sua verità da una semplificazione e popolarità eccessiva. Esse finiscono per non comprenderne fino in fondo la carica rivoluzionaria e, soprattutto, la sua “verità” interiore. Ossia quello che costituisce il motivo del fascino e la bellezza della sua resa poetica.

Questa sintetica indagine vuole essere perciò un tentativo di rivedere nella sua essenza l'artista, evidenziandone quegli aspetti che lo rendono contemporaneo.

LE NOVITÀ DI CARAVAGGIO

Analizziamo di seguito, in un percorso “circolare” fra le opere più che cronologico, quelle che appaiono le caratteristiche pre-cipue della sua arte, anche nei rapporti con i contemporanei e i predecessori, per poter verificare le innovazioni del suo linguaggio poetico ed espressivo.

1. *Un'arte per l'“hic et nunc”*

Se c'è un artista con cui Caravaggio ha tenuto un rapporto costante, e come lui i contemporanei, è Michelangelo Buonarroti. La citazione del “divino” Michelangelo (come anche di Raffaello) era di norma presso i pittori dell'epoca. Nel caso del Toscano si tratta, da parte di Merisi, non solo di citazioni ossequiose, ma di interpretazioni della sua arte e di innovazioni rispetto a questa⁴.

⁴ La formazione sui venerati Michelangelo e Raffaello costituiva la base degli studi delle Accademie, come quella romana di S. Luca, diretta da Federico Zuccari, critico impietoso di Caravaggio.

La cosa si fa evidente a Roma, in S. Maria del Popolo, nella Cappella Cerasi. Qui Merisi dipinge, nel 1600-1601, la *Caduta di Paolo e la Crocifissione di Pietro*.

Il rapporto tra le tele caravaggesche e le scene analoghe di Michelangelo nella Cappella Paolina in Vaticano, specie ora che quest'ultima è stata ripulita e riportata abbastanza vicina all'originale⁵, è stringente, come pure la differenziazione.

Caravaggio riprende, con citazioni, il medesimo soggetto. Nella Crocifissione sono riscontrabili l'identica postura inclinata della croce, lo sguardo dolente di Pietro "fuori scena", verso di noi; la figura dell'uomo sotto la croce stessa, l'atmosfera di sospensione. Nella *Caduta di Paolo* Caravaggio cita invece solo l'accasciarsi a terra dell'apostolo, vinto dal lume della grazia, sintetizzando al massimo quella che invece nel Buonarroti era una scena complessa all'aperto, dal carattere epico.

Il dramma è accentuato in Buonarroti che ha bisogno di ampi spazi, di forme dilatate, per la sua visione eroica della storia. Michelangelo dipinge per i secoli, per cui trasporta immediatamente il fatto oggettivo nel dato metastorico, dal connotato fortemente metaforico e morale, oltre che religioso. Di qui l'uso elettrico delle tinte, l'irreale espansione dei corpi, lo sbigottimento dell'uomo di fronte al divino che è sempre infinitamente più grande e a cui l'uomo deve arrendersi.

Caravaggio, invece, restringe la scena in uno spazio limitato, su un fondo neutro, appena percepibile nei dettagli. Se l'ambiente michelangiolesco esigeva forme e spazi enormi dentro cui la Storia si svolge e si svolgerà per sempre come da sempre si è svolta, per Merisi la Storia è qui e ora: in questo determinato spazio, con queste poche persone: tre uomini con Pietro, il cavallo e lo scudiero per Paolo.

È certo un dramma. Ma Merisi lo concentra nello sguardo lacrimoso di Pietro e nell'accasciarsi a braccia aperte di Paolo, il cui viso è "soffocato" dalla luce che lo invade.

⁵ Per il restauro della Cappella Paolina di Michelangelo cf. AA.VV., *Cappella Paolina*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2009. Il restauro della Cappella è stato inaugurato il 4 luglio 2009 ed è durato cinque anni. Cf. anche F. Tuena, *Michelangelo. Gli ultimi anni*, Giunti, Firenze 2006. Cf. R. Papa, *Caravaggio. Gli anni giovanili*, Giunti, Firenze 2005.

Dentro questi luoghi-non-luoghi (c'è un colle sopra cui si svolge la crocifissione e Paolo si trova in una stalla o in una via oscura?) il dramma accade con scarni gesti, teatrali, con i sentimenti gridati sul viso dei personaggi (le rughe su quello di Pietro, la luce su Paolo) e con l'ombra che cinematograficamente "spiega" il fatto, "riprendendolo" nell'*hic et nunc*.

È qui la fondamentale differenza tra Michelangelo e Merisi. Per il Toscano la luce è matematica che spiega in modo cristallino il fatto e lo fa risaltare come marmo chiaro; per Caravaggio l'ombra crea la luce e dice il fatto, lo blocca come un fotogramma dell'oggi, rivelandolo progressivamente. Merisi viene da una terra dove le ombre fanno scoprire lentamente le cose e le nebbie dipanano a poco a poco il paesaggio, facendolo vedere così come esso è, in un preciso momento. È anche la lezione dei pittori bresciani e bergamaschi e del veneziano Lotto che il pittore conosce e riprende. Perciò egli da sempre sa che la luce è figlia dell'ombra. Può poi splendere sul panno bianco di Pietro, sulla giubba rossastra dello scavatore o sul dorso chiazzato del cavallo e il rosa della corazza di Paolo: la luminosità acquista allora un significato non solo fisico, o drammatico, ma spirituale⁶.

È poi singolare che Caravaggio, come Michelangelo pittore dell'uomo soprattutto e non della natura⁷, faccia del grande animale una sorta di quinta teatrale per dar rilievo al fatto accecante della conversione dell'apostolo, a terra con le braccia stese in una crocifissione dell'anima.

Infine, il colore. Michelangelo è per le tinte dissonanti, Caravaggio sa invece accordare, tenendo presente la sua formazione

⁶ L'arte dei bresciani Romanino e Moretto è fondamentale nella formazione di Caravaggio. Si veda ad es. il celebre *San Matteo e l'angelo* di Romanino, 1521-1524 (Brescia, chiesa di S. Giovanni evangelista), in cui le figure emergono prepotentemente dal fondo scuro che crea la luce, donandole non solo un significato fisico ma simbolico: sul buio della colpa umana irrompe la luce della grazia, manifestata nel Vangelo scritto da Matteo sotto la guida dell'angelo.

⁷ L'arte del "presente" caravaggesca è altra cosa dalla sensibilità degli impressionisti. In primo luogo perché egli non è un "pittore della natura", e poi perché il suo *hic et nunc* si carica di un significato anche simbolico, assente in questi artisti.

veneto-lombarda, i colori, riempiendoli di un calore umano che dà ai marroni, ai rossi, ai bianchi una loro "personalità". Sono tinte che si toccano qui e ora, i colori della vita – e ogni opera nel suo percorso artistico avrà un suo specifico tono cromatico –, non di una riflessione sulla vita, come nel Toscano.

Caravaggio è quindi per l'uomo di adesso. Un "ora" che rende credibili le due scene all'osservatore, e non tanto perché i volti siano quelli del "popolo" – il pittore raffigurava i modelli nel suo studio –, ma perché luce e colore rimandano agli ambienti e ai personaggi di ogni giorno.

Con Michelangelo, in definitiva, si medita sulla storia come su di un *epos*, forse anche pregando o impaurendoci. Caravaggio è in quell'"oggi", in cui ciascuno si può ritrovare.

2. Un "realismo" particolare

Per molti, la fama di Merisi dipende, come anche le ostilità che ha incontrato a suo tempo, dal fatto che egli dipingeva cose e persone dal "vero": un realismo, in palese contrasto con i dipinti classicheggianti dei contemporanei Carracci, Guercino, Guido Reni, o Cesari e Gentileschi, per non parlare di Barocci, grande protagonista dell'arte di fine Cinquecento⁸.

In verità, un'arte che prenda spunto dalla realtà e la presenta attraverso la sensibilità dell'artista in un modo comprensibile all'osservatore esiste da secoli nella storia europea: dalla scultura romana, alle grandi cattedrali medievali con i rilievi delle stagioni e dei mestieri, dalle tavole fiamminghe a quelle lombardovenete del rinascimento⁹. Sempre vi si può osservare il tentativo di aderenza alla realtà, accanto alla possibilità di una sublimazione della realtà stessa. Il filone idealistico e quello, per dire così, realistico si accompagnano nella storia dell'arte.

⁸ L'importanza dell'urbinate Federico Barocci nella pittura del secondo Cinquecento è stata recentemente studiata. Cf. AA.VV., *Federico Barocci 1535-1612, L'incanto del colore*, Catalogo della mostra a Siena, Skira, Milano 2009.

⁹ La tradizione del realismo lombardoveneto è stata esaminata in diversi saggi. Per tutti, cf. F. Caroli, *Il Cinquecento lombardo*, Skira, Milano 2000.

D'altra parte, le reazioni suscite dalle opere caravaggesche per il fatto che i pellegrini avevano “i piedi sporchi” – nella *Madonna di Loreto* (1606ca) – o presentavano la Vergine morta stesa sul lettuccio – nella *Morte della Madonna* (1606ca) – con l'aspetto di una popolana si sono svolte soprattutto a Roma, centro del classicismo. Non invece in Lombardia, dove una lunga tradizione “realistica” rendeva usuale rivestire di contemporaneità, anche spicciola, le storie sacre, come appare negli affreschi di Lotto nella Cappella Suardi a Trescore Balneario, con uno sguardo carico di simpatia per il mondo degli umili e dei poveri¹⁰.

La novità, e lo sconvolgimento suscitato da Caravaggio, risiede quindi, più che nei soggetti e nel modo di rappresentarli, nella forza straordinaria, piena di una verità non solo fisica ma interiore, con cui vengono dipinti; nel loro linguaggio diretto e aggressivo che fa presa subito sull'osservatore, catturandone l'anima.

Davanti alle opere di Merisi è impossibile rimanere indifferenti o tranquilli¹¹.

Caravaggio infatti non descrive, non si serve di situazioni reali come di un “accompagnamento” all'episodio rappresentato – ad esempio, importa poco che il *Cristo alla colonna* (1607) abbia il fisico ingrossato di un facchino –: quello che stupiva e stupisce è la forza sorprendente della verità dell'evento raffigurato, un fatto che accade oggi, ora, ancora sotto i nostri occhi. E ci sconvolge.

Merisi infatti non presenta “tipi” umani, bensì “l’Uomo”, tutto intero – anima-corpo –, nella varietà emozionale e sentimentale possibile, mai nascosta o sublimata. Sia essa quella di una singola persona – come nei san Giovannini – o di un gruppo, come nelle *Sette opere di misericordia*, a Napoli¹².

¹⁰ Cf. *ibid.* Cf. anche G. Mascherpa, *Lorenzo Lotto*, Rusconi, Milano 1980. Gli affreschi lotteschi (1524), con le storie delle sante Barbara e Brighida, rappresentano scene gustose come i giochi dei bambini nei mercati paesani o i soldati lanzichenecchi di passaggio per le città.

¹¹ Tra la folta bibliografia su Caravaggio, cf. l'acuto M. Gregori, *Caravaggio*, Electa, Milano 2006.

¹² Nella tela delle *Sette opere di misericordia* ciò è particolarmente riscontrabile, in quanto il pittore rappresenta addirittura scene di vita notturna in una Napoli del primissimo Seicento.

Caravaggio, in definitiva, inventa la Storia dell'uomo in un senso attuale. Quella che ognuno può costruire e provare in tutta la sua gamma espressiva.

La *Morte della Madonna* (Parigi, Louvre) è un funerale di poveri che perdono una persona cara. Certo, la quinta rappresentata dal grande tendaggio rosso sangue è teatrale, fa capire che stiamo anche "rappresentando" un fatto. Caravaggio è uomo di teatro, conosce l'importanza del dato scenografico nell'impaginazione del racconto, atta a suscitare l'emotività immediata nell'osservatore e nel fedele. E a riviverlo.

Tuttavia, noi lo sentiamo vicino, attuale, ci sconvolge il dolore muto, ne sentiamo i singhiozzi soffocati, come avvertiamo quasi l'odore dei piedi sporchi nella *Madonna dei pellegrini* (o *di Loreto*), o il peso di un corpo sfiancato, il suo dolore fisico, nella *Flagellazione* (Napoli, Capodimonte).

Caravaggio infatti entra dentro l'anima del fatto narrato e dei suoi personaggi, si annega in essa del tutto, si direbbe; e ne estrae quella verità che subito sentiamo nostra, in un modo talmente forte – con una gamma cromatica che va dal tenero al violento – che ci aggredisce e ci prende. Noi sentiamo la verità di ciò che è rappresentato, ben oltre lo stesso tema che pure approfondisce il soggetto fino alle estreme conseguenze. Le due *Incoronazione di spine* (ora a Vienna e a Prato) gridano il dolore della passione del Cristo con tinte lancinanti e pennellate simili a colpi di spada; ma anche urlano il dolore di ogni uomo scarnificato da altri uomini. Non c'è qui solo la sofferenza storica del Cristo, ma quella dell'uomo di oggi, come quella dell'uomo di domani. Per cui il realismo caravaggesco si carica sempre di una forte tensione morale e simbolica¹³.

Ci sorprende, ci terrorizza anche o ci edifica, ma dice sempre, con energia, la verità. Quella immediata, e quella ancora più profonda.

¹³ La profondità non solo artistica ma morale dell'opera caravaggesca è giustamente sottolineata da tutti gli studiosi moderni. Cf. M. Gregori, *Caravaggio*, cit., e R. Papa, *Caravaggio. Gli ultimi anni*, Giunti, Firenze 2004.

Tutto questo è sconvolgente oggi e ancora di più all'epoca. La novità infatti non erano i piedi sporchi o le facce di un'umanità "perduta", ma, nella Roma classicheggiante e moralizzatrice, il fatto che quel mondo esisteva, poteva essere soggetto di un'arte "sacra" in cui i sentimenti non venivano sublimati da un retorica sincera ma aulica, bensì gridati nella loro crudezza fin troppo esplicita. Tutto ciò dava credibilità ai fatti evangelici narrati, raccontandoli con un amore anche esasperato, ma immenso per la vita umana.

Il mondo idilliaco e onirico dei Carracci e dei Bolognesi, il realismo gentile di un Reni o di un Barocci formavano una visione ancora "ideale" della vita – e quindi delle storie "sacre" – sulla scia di Raffaello, Correggio e Veronese. Il manierismo aveva reagito con infinite variazioni, creando una dimensione surreale capace di passare attraverso registri che vanno dall'orrido all'astratto.

Caravaggio, che conosce questi percorsi, sceglie di raccontare la vita, partendo dall'uomo stesso. Il risultato è una domanda che l'osservatore è sempre costretto a farsi di fronte alle sue opere; anche perché la violenza del lume e del colore, pure quando si fa più basso, come nelle ultime opere, porta ad una presa di posizione dinanzi alle vicende esistenziali: non quelle eroiche – sconosciute a Merisi – ma quelle quotidiane, le più immediate. È ciò che contraddistingue il suo "realismo dell'anima" ¹⁴.

3. *Un autobiografismo insistito*

È naturale che molti artisti lascino il proprio ritratto, talvolta come "firma", nelle loro opere. Dagli autoritratti medievali fino al culto di se stessi nel Rinascimento e oltre, gli artisti sempre hanno desiderato lasciare traccia di sé nei loro lavori.

Michelangelo stesso si era ritratto sia sulla parete del *Giudizio* nella Sistina, come san Bartolomeo, sia pure – ed è scoperta recente – in un cavaliere nella Cappella Paolina ¹⁵.

¹⁴ Cf. Caravaggio, *Percorsi di arte e cinema*, cit.

¹⁵ Cf. AA.VV., *Cappella Paolina*, cit.

In Caravaggio la persistenza di se stesso, come personaggio attivo dentro le opere, mantiene uno sviluppo ed un valore tale da considerare quelle stesse come un reale diario della sua vita nelle diverse fasi.

Caravaggio, lo sappiamo, si getta con violenza dentro le storie. Fa comprendere che esse gli “appartengono”, ma anche racconta – in modo forse più istintivo che ragionato –, che quanto si narra fa parte dell'uomo, di ogni uomo, quindi anche di se stesso.

Negli autoritratti giovanili si presenta come un ragazzo smunto, imberbe, nel *Bacchino malato* (1593-1594) o ambiguo nei *Musici* (1594-1595), segno di una vita irrequieta e di una salute instabile.

Nel *Martirio di san Matteo*, nella romana Cappella Contarelli a S. Luigi dei Francesi (1599-1600) lo vediamo, cresciuto e barbutto, spada al fianco, assistere, di lato, insieme ad un amico, all'omicidio del santo, da cui si ritrae impaurito come durante una rissa in cui desidera non essere coinvolto¹⁶. Ma questo è ancora, in parte, un omaggio alla tradizione. Anche Tiziano si ritraeva spesso nelle sue opere giovanili con una chioma lunga e una densa barba insieme ai personaggi sacri¹⁷.

Caravaggio introduce la compartecipazione “affettiva” ed effettiva al tema narrato, fino al punto di farsi lui stesso personaggio vivo, attore della “storia”, talora presente ben tre volte nella medesima tela. Accade nella *Resurrezione di Lazzaro* a Messina (1608-1609), dove lo si vede nell'uomo che sorregge Lazzaro, in ombra, in un altro che guarda verso il Cristo, in piena luce e in un terzo ancora, nel gruppo, rivolto verso l'entrata del sepolcro.

Nella *Morte della Madonna*, l'ho notato recentemente, è un volto fra due apostoli che guarda sorpreso la donna morta. Pre-

¹⁶ È noto il carattere rissoso del pittore che lo portò ad un drammatico omicidio, da cui dipese l'esito traumatico della sua vita, conclusa con la morte solitaria nel 1610, dopo la fuga da Malta e dalla Sicilia.

¹⁷ I riferimenti sono diversi. Dalla *Pala di san Marco* (Venezia, la Salute) al *Battesimo di Cristo* (Roma, Musei Capitolini), dalla *Madonna del coniglio* (Parigi, Louvre), alla *Sacra Conversazione* (Madrid, Prado). Tiziano ritrae se stesso sino alla fine della vita, ma la sua concezione, aulica, è assai distante da quella caravaggesca.

senta l'identico profilo camuso dell'aguzzino nell'*Incoronazione di spine* di Prato o dell'uomo con lanterna nella *Cattura di Cristo* (1602, Dublino), per non citare anche quello del carnefice nella *Decollazione di san Giovanni Battista* di Malta (1608), dove firma il proprio nome nel sangue¹⁸. Una persistenza di se stesso dentro le tele inusitata. Questo autobiografismo insistito non è casuale. Fa parte di quel percorso umano del pittore che, modernamente, vive su di sé il soggetto narrato. Si potrebbe dire che è regista e attore nello stesso tempo di un film dove raccontano una vicenda che lo riguarda molto da vicino.

Non a caso la maggior parte dei dipinti di Caravaggio sono scene evangeliche, talora violente. Caravaggio sente su di sé la violenza perpetrata sul Cristo; per lui è un Cristo-uomo del suo tempo che ripercorre la sua passione. Sotto questo aspetto – come si vedrà in seguito – sembra legittimo parlare di un “vangelo secondo Caravaggio”, profondamente attento all’umanità del Messia che diventa simile a qualsiasi altro uomo.

L’accentuazione, poi, da parte del Merisi del lato sofferto della vita – della sua vita – appartiene a quella categoria espressionista dell’arte che percorre come un fiume sotterraneo la storia europea. Si pensi alle opere e agli autoritratti criptici di un Grünewald, di un Parmigianino o di Rosso, senza tralasciare la ritrattistica espressiva di un Lotto¹⁹.

Ovviamente, ad alcuni artisti come Grünewald mancava l’esperienza rinascimentale: il suo iper-realismo rappresentava un mondo fortemente soggetto alla visione e al simbolismo cristiano di origine tardomedievale.

In Caravaggio non c’è visione.

C’è invece il sentimento della condizione umana – quindi anche della sua – soggetta al dolore e alla morte, rivissuta personalmente attraverso i temi raccontati. Perciò Caravaggio si avvicina più ad un Lotto che ad un Grünewald, anche se il contatto con

¹⁸ Si tratta dell'unica firma del pittore in un suo quadro. Questa tela del resto è tutta impegnata sul tema del “sangue”, il che spiega il motivo per cui Caravaggio l'abbia qui appuntata.

¹⁹ Su Lotto ritrattista cf. le monografie sul pittore. Fra esse, AA.VV., *Lorenzo Lotto, il genio inquieto del Rinascimento*, Skira, Milano 1998.

l'arte nordeuropea, tipico dell'area artistica dell'Italia settentrionale²⁰ ha favorito la tendenza ad una forte espressività.

Certo, in Merisi non c'è traccia esplicita di una resurrezione, anche se la fa intuire e desiderare.

Accade in particolare in un soggetto affrontato più volte, quello di Davide e Golia. Le due diverse versioni, la viennese e la romana, sono indicative del percorso umano, spirituale e artistico di Caravaggio. La tela oggi a Vienna, risalente al 1607, periodo in cui il pittore era fuggiasco da Roma, appare nel volto terrorizzato e terrorizzante di Golia, dalla bocca aperta, un grido. Davide, giovane forte e deciso (il potere statale?) tiene con fermezza il capo del gigante – Caravaggio – ancora vitale nonostante la morte urlata. È evidente la voglia di vivere dell'artista. La tela della romana Galleria Borghese, del 1610, è uno degli ultimi lavori del pittore, che vi si ritrae due volte: la prima, nelle sembianze di Davide – lui stesso da ragazzo, triste – e la seconda nel capo mozzato, davvero raccapriccianti, di Golia: un volto stralunato, eppure la bocca aperta a invocare aiuto.

Anche Michelangelo si era ritratto, autodeformandosi, nella pelle di san Bartolomeo nel *Giudizio*: ma si era trattato di un momento della sua vita²¹. Caravaggio invece è sempre presente, o fisicamente o interiormente, in ogni sua opera.

In definitiva è lui il Personaggio-chiave della sua arte. È lui che racconta in prima persona ciò che la tela narra, ed i soggetti delle "storie" rimandano anche alle vicende umane personali che egli allarga ad una dimensione universale, in cui ciascuno possa ritrovarsi.

Ed è in particolare l'incontro col dolore e l'incertezza ciò che lo rende comprensibile e straordinariamente moderno.

²⁰ Cf. K. Hermann Fiore, *Dürer e l'Italia*, Electa, Milano 2007 e AA.VV., *Il Rinascimento a Venezia*, Bompiani, Milano 1999.

²¹ In realtà, Michelangelo si ritrarrà poi anche nella *Pietà* del duomo fiorentino sotto le sembianze di Nicodemo.

4. La novità del corpo

È evidente che il corpo ha un'assoluta preminenza nella pittura di Merisi. Non si tratta di un interesse di carattere solo anatomico o fisico o intellettuale come per altri maestri, bensì di una particolare visione di esso che il pittore *dimostra*. Si deve infatti situare l'ottica con cui Caravaggio osserva e delinea la raffigurazione umana all'interno di quella sua visione della vita che si è cercato di definire come storia dell'uomo nel presente, per un realismo interiore prima di tutto. Caravaggio non è un semplice "fotografo" dell'umanità nei suoi lati meno affascinanti e più dolorosi, ma ne esprime, attraverso il corpo, la faccia interna.

Ricorda sotto certi aspetti Tintoretto. I suoi personaggi, giovani e vecchi, sono in bilico tra l'immaginario e il reale, con un alto valore simbolico oltre che estetico: partono dal dato oggettivo per divenire trasfigurazione di una stagione della vita umana, e soprattutto di un sentimento particolare di questa, dalla giovinezza all'estrema vecchiaia, con tutte le gamme espressive, dalla gioia all'amarezza²².

Caravaggio, nonostante queste affinità, esamina o meglio descrive il corpo con una simpatia umana, mista ad una valenza simbolica ed un coinvolgimento personale che oltrepassa Tintoretto e si ricollega all'arte di un Le Nain: ad esempio, alla celebre *Cena di contadini* del museo di Reims, che, come in Merisi e in continuità con lui, esprime una interpretazione religiosa della realtà del tutto particolare²³.

Non soni belli i corpi di Caravaggio, o meglio non corrispondono ai canoni della bellezza classica. Gli adolescenti ritratti come san Giovannini, le donne viste come Maddalene o Giuditte o Madonne, gli uomini maturi o anziani, vestiti o nudi, rappresentano un universo di "corpi parlanti" che è originale, assolutamente nuovo nell'arte europea.

²² Per Tintoretto, cf. P. Rossi, *Tintoretto*, Giunti, Firenze 1994 e A. Gentili, *Tintoretto*, Giunti, Firenze 2006.

²³ La tela di Le Nain è una versione laica – non laicista – della *Cena in Emmaus* di suggestiva bellezza poetica. Il pittore vede nei personaggi il Cristo dei poveri che viaggia e vive con loro, mangia lo stesso scarso cibo, pane e vino. L'intensità del dipinto, il registro basso dei colori raccontano una umanità virilmente abituata al dolore e perciò gradita al Redentore, che la visita.

Prima di un Rembrandt e della fisicità gioiosa di un Rubens e in contrasto aperto con i Carracci, i Bolognesi, Pietro da Cortona e Cesari – ovvero alcuni dei celebrati maestri del suo tempo – Caravaggio inventa il modello del corpo che col suo stesso esistere parla: nasce un “tipo” di bellezza differente dal consueto. Potremmo dire che Caravaggio crea una tipologia di bellezza-bruttezza, dal fine primariamente espressivo.

Oggi è difficile comprendere anche da questo punto di vista la novità del pittore. Ma chiunque osservi la selva di divinità fiorenti di giovinezza classica nella Galleria Farnese a Roma o la bellezza secondo Domenichino e Guido Reni, troverà una cesura talora drammatica fra questi e la visione caravaggesca²⁴. Nonostante alcune superficiali affinità, ad esempio il divario tra un Carracci – artista che Merisi stimava – e un Caravaggio non potrebbe essere più grande.

Nella *Deposizione* in Vaticano (1602-1603), Merisi è ancora vicino ad una certa suggestione classica, perché i rimandi a un Correggio – la caverna – o a Michelangelo – il braccio e il corpo del Cristo – sono evidenti. Nella *Pietà* di Carracci a Vienna i corpi della Madre e del Figlio sono abbandonati l’uno vicino all’altro con classica compostezza e colori tersi. Siamo in una contemplazione fuori del tempo.

In Caravaggio i corpi dei presenti sono grandi e goffi, Maria ha il volto di una vecchia, il viso del Cristo non è bello ma solo espressivo, i toni cromatici forti. C’è dramma, non contemplazione. Se poi si passa ad esaminare la giovinezza come Caravaggio la annota, vedremo in lui una evoluzione: dai primi ragazzi languidi o sfacciati – il *San Giovanni* dei romani Musei Capitolini o l’*Amore vincitore* di Berlino – si passa agli ultimi David o san Giovanni, come quelli della Gallerie Borghese e Corsini, a Roma, ritratti di una adolescenza ora rilassata ora aggressiva, mostrata dal corpo con assoluta naturalezza. Siamo assai lontani dai san Sebastiani morbidi e apollinei di un Guido Reni, nutriti di “bello ideale” asessuato, al contrario della sensualità di cui si caricano i corpi giovanili di Caravaggio, anche vestiti. Infatti, in Guido come negli altri pittori bolognesi e non solo, sopravvive il culto dell’ideale

²⁴ Cf. tra l’altro: AA.VV., *A. Carracci*, Electa, Milano 2006; C. Strinati, *Carracci*, Giunti, Firenze 2001; A. Coliva, *Domenichino*, Giunti, Firenze 1996.

greco-romano del corpo nella sua interpretazione più lirica e levigata, piena di "grazia" e di "affetti" misurati, legandosi alla tradizione di Michelangelo, Correggio e Raffaello²⁵.

Caravaggio parte dai medesimi presupposti, ma li supera, con una visione, più che anticlassica, extraclassica. Mi riferisco alla grazia "sgraziata" dei *Musicisti* di New York, alla bruttezza sfacciata dell'*Amore* di Berlino, ai Cristi incoronati o flagellati, alle figure rossastre nelle tele siciliane.

Caravaggio sceglie corpi non belli da vedere, siano giovani o vecchi, ma in cui ritrovarsi. Il suo ideale estetico non è la perfezione armonica delle membra, la musicalità luminosa dei muscoli, la grazia sentimentale. Egli sa che ogni corpo esprime una vita in una precisa situazione storica e quindi emotiva: sceglie per questo determinate fisionomie, abbruttendole nel caso, purché esprimano il vissuto con sincerità o esasperandole²⁶.

Si spiegano allora le ragazze troppo floride come Madonne o Maddalene, le vecchie rugose nei momenti più cruenti, gli anziani calvi e ossuti, o certe caricature quasi grottesche come il giudice dell'*Ecce Homo* di Genova, e gli atteggiamenti tra l'ambiguo e il torvo di alcuni san Giovannini.

I corpi di Caravaggio quindi si muovono secondo l'urgenza sentimentale, diventando belli – secondo una certa modalità classica – o brutti o deformi a seconda di ciò che debbono rappresentare.

Perciò Merisi è considerato anche un "regista" *ante litteram*, che usa il corpo dell'attrice o dell'attore – i suoi "modelli" nello studio – fino all'abuso per ottenere l'espressione che desidera: il giovanile (1593-1594) *Ragazzo morso da un ramarro* ne è un primo esemplare²⁷.

Caravaggio non ha paura dell'orrido, anche personale, come nell'ultimo autoritratto in veste di Golia. Come non teme la com-

²⁵ Cf. nota precedente. Cf. poi il languore eccessivo del *Bacco* agli Uffizi o del *Suonatore di liuto* a San Pietroburgo.

²⁶ È ad esempio il caso del *Martirio di sant'Andrea* di Cleveland o del *Cavadenti* a palazzo Pitti (Firenze).

²⁷ La tela, di cui esiste una doppia versione, a riprova della popolarità del soggetto, esprime un sicuro gusto dell'orrido, artificialmente messo in scena dal pittore nel suo studio.

mozione dei vecchi nel “bellissimo” anziano che nella *Natività messinese* (1609) guarda teneramente il bambino appena nato.

Il corpo dunque, come “macchina” espressiva del sentimento. Un aspetto che, nel Novecento, trova un’eco nella pittura di Francis Bacon. Con una differenza. Caravaggio non punta mai alla distruzione del corpo. Egli anzi la teme, perché ama troppo la vita.

5. Arte come spettacolo

Che ci sia una forte componente teatrale, melodrammatica, se si vuole, nella pittura di Caravaggio è indubbio²⁸. Già il suo stesso modo di dipingere, fondato sulla messinscena di personaggi-attori in posa nello studio, per poi riprenderne l’espressività sulla tela, indica una propensione per l’“effetto” teatrale. C’è un’enfasi in molte opere di Merisi che giustamente preannuncia il barocco, come accadeva, in precedenza, nelle affollate Cene di Veronese o nelle storie di Tintoretto nella veneziana Scuola di S. Rocco. D’altronde, Correggio da una parte e soprattutto l’ultimo Michelangelo, insieme ai manieristi, spingevano in questa direzione. Non che la teatralità in sé neghi il raggiungimento poetico, come si è creduto in passato, dato che essa è una forma espressiva capace di produrre capolavori in ogni forma d’arte, come ad esempio nell’opera di uno Shakespeare o di un Tasso.

In Caravaggio il gusto teatrale è scoperto; eppure quasi mai eccede nella retorica sentimentale che sopravanza il significato primario del racconto, rendendolo inutile o quanto meno secondario, come accade ad alcuni contemporanei del maestro dove la rappresentazione enfatica supera la lettura della narrazione²⁹.

²⁸ Il melodramma nasce a Firenze nel 1600 e nel 1607 a Mantova Monteverdi rappresenta l’*Orfeo*, il primo vero lavoro compiuto di un genere che rapidamente avrebbe conquistato l’Europa. Cf. G. Montecchi, *Nuova storia della musica*, Rizzoli, Milano 1998.

²⁹ Un esempio di rappresentazione “eccessiva” è la *Conversione di Saulo* della Collezione Pallavicini Rospigliosi di Roma, fin troppo affollata e di gusto retorico. Quanto al barocchismo dei contemporanei di Merisi, si può osservare sia nelle opere di alcuni “caravaggisti” napoletani come di alcuni “classicisti” come Cesari o Baglione.

In Guido Reni, ad esempio, l'impostazione chiaramente scenografica di ogni opera rimanda alle convenzioni del melodramma fatto di eroi ed eroine, di sublime eleganza e leggerezza, tanto che per secoli il “divino Guido” è stato modello di grazia e di misura classica. Guercino, suo contemporaneo, attenua l'euritmia di Reni, fin troppo perfetta, grazie alla componente musicale dell'ombra che crea un'emotività di gusto tassesco³⁰.

In Caravaggio la teatralità nasce dall'espressività di fondo della sua arte, come in Shakespeare. Nella *Deposizione* vaticana, gli atteggiamenti enfatici degli astanti ricordano le pose degli attori in un dramma, ma sanno di verità: le braccia spalancate a croce di Maria, o sollevate della Maddalena, lo sguardo dell'uomo che ci osserva dal quadro e l'esplicita citazione della *Pietà* michelangiolesca sanno di effetto, ma non danno una sensazione di eccesso: nel contesto di questa lenta processione funebre appaiono i gesti adatti al corteo della scena. Sono di fatto un’“azione sacra”, come quelle che Filippo Neri faceva recitare nel suo oratorio romano³¹.

La realtà della verità dell'uomo sta sempre in primo piano nell'opera caravaggesca.

Nella *Decollazione* di Malta, tutto è studiato come se si stesse agendo sopra un palcoscenico. Sul fondale neutro del carcere altissimo, si stagliano le varie figure-personaggi: Salomè, la vecchia, il carceriere, Giovanni morto, il carnefice. Una “teoria” di attori ognuno ripreso nel gesto essenziale, quello che ne dice l'essere e l'azione.

Caravaggio è un regista che riprende i suoi attori nel momento in cui gli sembra essi esprimano l'essenziale del personaggio. Si serve perciò di un lume speciale e di un colore che rafforza questo stesso lume: predilige tinte anche dure, marroni, verdi, bianchi, sotto una luce violenta, ma chiara.

Di qui l'icasticità dei gesti, la pregnanza di significato che trapassa allo spettatore odierno.

³⁰ Cf. AA.VV., *Il trionfo del pennello*, Electa, Milano 1995; AA.VV., *Il genio di Roma 1592-1623*, Rizzoli, Milano 2000.

³¹ È noto che Caravaggio manteneva rapporti con la spiritualità oratoriana di Neri, in piena conformità ai dettati postridentini sull'arte. Cf. R. Papa, *Caravaggio. Gli anni giovanili*, cit.

Chi osserva le *Sette opere di misericordia* (1606-1607) a Napoli vedrà il pittore fermare il tempo, trovare le pause giuste – gli “intervalli” dei colori e delle vibrazioni luminose sui corpi, i vuoti tra figure e fondo, gli spazi verticalizzati – e un notturno napoletano venire colto nel suo dinamismo frenetico dove in contemporanea frammenti di vita si susseguono e si bloccano, come in un film di Pasolini. Caravaggio fa sentire la vita, unisce l’umanità e la divinità – il gruppo della Vergine col bambino in alto – in un battere di ali candide, aggressive fisicamente come i corpi che si stagliano di fronte a noi. È il film della vita di ogni giorno colto in “ralenti” e via via fermato.

Finché l’osservatore-spettatore non lo avverte del tutto suo. È questo un atteggiamento tipico dei grandi autori drammatici: Giotto, ad esempio, pur con un diverso linguaggio, raggiunge lo stesso scopo di Merisi³².

Caravaggio è uomo d’azione, *homo cinematographicus*.

La Giuditta di Palazzo Barberini a Roma (1599ca) è colta nell’attimo in cui il sangue sprizza dal collo di Oloferne. Sembra che il pittore, se volesse, potrebbe continuare la scena per farcene vedere la conclusione. Nulla di più diverso dalle raffigurazioni analoghe rinascimentali. Un solo rimando, la Giuditta di Botticelli, leggera alle prime luci dell’alba: siamo lontani anni luce dalla sensibilità caravaggesca. Ed è appunto ciò che oggi fa sentire più vicino lui del pur grande Botticelli.

Caravaggio non sceglie un’atmosfera di lirismo raffinato. Lui si presenta da subito. L’artista-uomo-di-spettacolo deve farsi sentire, vedere, deve “sorprendere” – da qui nascerà il barocco – e suscitare emozioni.

La sua opera estrema, di cui si è già parlato, il *David* della Borghese è una sorta di “corto” filmico che delinea un fatto di cronaca, sospeso tra speranza e terrore, con assoluta immediatezza.

Lo spettacolo dura pochi attimi. Ma è lui, il regista, a parlare di sé, a raccontare il suo viaggio nella vita.

³² Oggi Giotto forse sarebbe un regista cinematografico. Qualcuno anzi azzarda che con la sua arte nasca il cinema.

Per questo, le sue messinscene attraggono e le sue storie raggiungono il loro effetto sull'osservatore. Sono autentici passaggi della vita di un uomo che, parafrasando Cartesio, potrebbe dire: «Dipingo, faccio arte, dunque sono».

6. *L'uomo, essere unitario*

Chi è in definitiva l'uomo per Caravaggio? Il confronto con altri artisti a lui più vicini sotto alcuni aspetti, come Lotto, può facilitarne la ricerca.

Genio inquieto e psicologicamente instabile, è vicino alla sensibilità di Caravaggio, anche se non arriva alle forme esterne di violenza, data la forte introversione del suo carattere.

Per Lotto l'uomo è un essere fortemente unitario: non c'è in lui l'accentuata dicotomia tra anima e corpo che pure forma l'osatura di tanta arte rinascimentale. In questa l'uomo è spesso solo anima, intendendo con questo termine non tanto una visione meramente spiritualistica, ma una visione "ideale" dell'essere umano. Michelangelo, *in primis*, ma anche Tiziano o Veronese, per non parlare dei Quattrocentisti, presentano un'umanità che resta idealizzata, superiore. Un'umanità vittoriosa, solo "anima", solo perfezione, potremmo dire, che guarda all'eternità e dall'eternità³³.

Altri artisti, come i manieristi invece, deformeranno l'uomo con una pittura "mentale" di estremo virtuosismo intellettuale, finendo nell'astrazione³⁴.

Si assiste perciò, nei decenni precedenti Caravaggio, ad una rappresentazione dell'uomo che tiene ben distinta l'anima dal corpo, come del resto filosofia e teologia da secoli insegnavano.

In Lotto, l'essere umano appare – e i ritratti soprattutto lo confermano – uno: il corpo, e ciò che lo caratterizza esteriormen-

³³ L'età rinascimentale vede la diffusione del neoplatonismo che accentua la distinzione anima-corpo, di cui beneficerà molto Michelangelo nella sua interpretazione artistica.

³⁴ I corpi di Rosso Fiorentino o di Parmigianino danno l'esempio di un'astrazione intellettualistica che rende il dato fisico innaturale al grado massimo. Si oservi, come chiaro esempio, la *Pietà* di Rosso a Sansepolcro.

te (postura, vesti, mimica), esprime completamente la sua interiorità. Si potrebbe dire che è quest'ultima a far muovere il corpo, ad esigerne luce e colori adatti a quanto dentro va sentendo e nello stesso tempo ad essere in qualche modo condizionata da una particolare forma corporea. Chi osservi, ad esempio, il *Ritratto di giovane* dell'Accademia di Venezia (1526ca), potrà notare come egli sia tutto espresso nello sguardo malinconico, nella postura abbandonata, nei colori tetri che illustrano il pallore dell'anima.

In Caravaggio ciò avviene con un'immediatezza violenta e con uno stile quanto mai vibrante.

Egli è un artista che agisce d'impulso: subito dice non soltanto quell'uomo – santo o eroe o altro – ma l'uomo stesso, tutto intero.

Chi osserva il *San Girolamo* di Malta (1608) non vedrà solo un vecchio rugoso mentre scrive, con il corpo seminudo avvolto dal rosso manto cardinalizio; ma osserverà nella pelle cascante, nel viso arrossato, i segni della vecchiaia e pure della concentrazione, mentre la dilatazione della figura nello spazio orizzontale ne farà emergere la grandezza spirituale e la vastità del sapere. La stesura veloce e sintetica, la violenza realistica del busto del santo non contrastano con la calma insolita che vi aleggia, anzi fanno della tela un'istantanea sulla solitudine e una riflessione sulla caducità della vita, che l'osservatore percepisce subito, perché quel busto, quel viso, quei colori dicono tutto della senilità come momento meditativo per eccellenza. Di qui il valore del colore come mezzo espressivo per rappresentare l'uomo, ed è sintomatico che Caravaggio, col passare degli anni, passi dalle tinte squillanti della giovinezza ai toni terrosi, bruniti e ramati delle ultime opere, come se l'uomo – e lui stesso – si essenzializzasse riducendosi a filamenti monocromi non solo di lume e tinta, ma della persona stessa.

Il *Seppellimento di santa Lucia* a Siracusa (1609) vede un coro muto dietro cui si eleva una muraglia altissima e neutra. I corpi sono macchie terrose, gli uomini si vanno confondendo con la terra, come gli scavatori in primo piano, esseri massicci. Non sono solo anime o solo corpi. Sono persone in cui è la verità del

sentimento che si esprime fisicamente all'esterno, nella forma greve – gli scavatori – o lieve, la martire.

Non vediamo immediatamente i dettagli della tela, siamo colpiti dall'insieme: per Caravaggio l'umanità è un corpo solo, sia quando egli rappresenta un unico personaggio che quando, come qui, ne raggruppa una schiera. È la vita ad essere narrata nella tela, che si fa specchio e palcoscenico immaginario del suo svolgersi.

Così nel *Riposo durante la fuga in Egitto* (Roma, Galleria Doria Pamphilij, 1595-1596) i colori ancora veneti ravvivano morbidamente il gruppo familiare in un solo sentimento di quiete, la stessa che vibra nel gruppo dei *Musici*, per quanto ciascuno sia poi caratterizzato personalmente, in quest'ultima tela, dalla luce e dal colore più freddo.

Caravaggio possiede fortissimo il senso dell'unità di tutte le cose, e dell'uomo stesso. Perciò non esistono dicotomie fra spirito e corpo, tra fisicità e interiorità. L'uomo è tutto unificato in ciò che si mostra. Nella *Maddalena penitente* (Roma, Galleria Doria Pamphilij) il triangolo di luce evidenzia nella gonna ampia l'annullamento dell'anima di fronte al divino³⁵. Qui, ancora una volta, la luce si carica di una forza simbolica: essa è la protagonista della tela, ciò che dà consistenza al sentimento. In questo caso tutto il passato, anche sensuale, della donna è rivisitato nella veste candida e damascata, nella pelle morbida, nel vaso di profumo e nelle perle: non si tratta di elementi sparsi a caso o distinti dalla persona. Caravaggio ritrae tutta intera la donna, i cui sentimenti si diffondono negli oggetti e nella carne come voci di lei. Sono lei stessa.

7. Una religiosità “cristologica”

Si potrebbe affermare che, come esiste un ciclo di dipinti chiamato la *Bibbia di Raffaello* – gli affreschi delle Logge vaticane – esiste anche, prendendola nell'insieme delle opere eseguite, una Bib-

³⁵ Forse è Picasso un autore moderno capace, secondo la sua visione, di dire l'unità (nel caso la dis-unità) dell'uomo “intero”.

bia dipinta da Caravaggio. È noto infatti che la maggior parte dei suoi lavori sono di tema religioso, biblico nello specifico.

È stato detto di Merisi "cattivo cattolico"; come pure è stato sottolineato come il suo realismo – o naturalismo – avrebbe finito per svuotare del senso propriamente religioso il soggetto rappresentato.

In realtà, nell'opera di Caravaggio esiste una vera sintonia con il grande movimento della riforma cattolica che a Roma aveva trovato espressione nelle idee di un Filippo Neri e dei Borromeo, personaggi con cui l'artista risulta in contatto³⁶. I decreti tridentini infatti avevano stabilito, nei confronti dell'arte "sacra" un indirizzo moralistico e spiritualista che esigeva semplicità, decoro, comprensibilità al popolo. Gli oratoriani di Filippo Neri, assai attivi nella capitale, avevano poi fortemente insistito sull'indirizzo pauperistico nella vita sociale, fornendo all'arte la missione di una formazione popolare semplice e immediata.

Il "realismo" caravaggesco si prestava a questi scopi e d'altra parte i committenti, spesso ecclesiastici o legati ad ambienti della Chiesa, esigevano uno stile privo di artificiosità. Per questi motivi, il "naturalismo" caravaggesco non nasce come un discorso isolato e rivoluzionario *tout court*, ma si inserisce, oltre che nel filone del realismo lombardo, nell'orizzonte artistico dell'arte posttridentina.

Caravaggio quindi esprime la tensione religiosa del suo tempo, pur nella sua assoluta originalità poetica. Fa sua questa ricerca di verità e di autenticità, anche perché gli è congeniale, per cui il suo diventa un Vangelo del quotidiano, una narrazione di fatti accaduti milleseicento anni prima e riattualizzati in abiti e sentimenti contemporanei. Come a dire che il Vangelo è un testo sempre vivo lungo i secoli, il che spiega appunto il suo volerlo esprimere nell'"ora" e nell'immediatezza comunicativa. La religiosità caravaggesca è dunque di indirizzo "popolare" – non "popolano", la distinzione è d'obbligo –, mantenendo una nobiltà di fondo che rende i suoi dipinti, per quanto facilmente identificabili con la vita quotidiana, pregni di spiritualità.

³⁶ Cf. R. Papa, *Caravaggio. Gli anni giovanili*, cit.

È infatti possibile cogliere delle sfumature di ordine spirituale molto fini nelle sue opere, che vanno perciò lette anche nel loro senso morale e teologico...

Nella citata *Caduta di san Paolo* a S. Maria del Popolo, si può notare come il pittore sintetizzi il dato teologico della “chiamata”. Braccia aperte per lo stupore inatteso, luce abbagliante a cui non si può dire di no, la resa incondizionata e il fulgore del divino che abbellisce la persona, facendola diventare *homo novus*. Si tratta qui di un approfondimento del tema della “vocazione” già affrontato a S. Luigi dei Francesi, dove, nella scena di Matteo, Caravaggio aveva esplicitato nelle figure di Cristo e di Pietro le fasi della “chiamata”. A S. Maria del Popolo Merisi interiorizza ancor più il fatto, facendolo definire dal contrasto fortissimo fra tenebra e luce.

Colori e lume diventano così, come già sottolineato, strumenti espressivi del racconto. Il rosa della corazza si fa tenero come è la resa del santo, il marrone del cavallo si addolcisce con la pennellata morbida, lo spiraglio di luce dall’alto – una sintesi formidabile, astratta, della “picchiata” di Cristo nell’analogo episodio di Michelangelo Buonarroti – e la luce che sfora l’oscurità neutra dell’ambiente non sono soltanto espedienti drammatici ma parole dell’anima, in cui storia e psicologia diventano una cosa sola. C’è in tutto questo una ricchezza simbolica che oggi in parte ci sfugge, ma era chiara ai contemporanei.

Così è del tema della fede. L'*Incredulità di san Tommaso* di Postdam (1599) vede tre vecchioni arruffati intorno ad un uomo corruciato, il Cristo, che fa entrare col dito Tommaso nella sua piaga. Sono gente che si trova per la strada, gente del popolo dalle facce strapazzate, che vogliono però “vedere”. Caravaggio mette tutto l’essere di Tommaso – anima e corpo – nel suo “toccare” o meglio “palpare” il costato, ma rileva pure la smorfia dolente del Cristo per la scarsa fiducia dell’apostolo. Così un fatto di storia diventa anche un discorso sulla fede: la fatica del credere all’invisibile e perciò la necessità dell’incarnazione del Cristo per “vedere” Dio.

È infatti fortemente cristologica l’arte “sacra” caravaggesca, incentrata su una interpretazione “umana” del Messia, in linea con

le sottolineature dei Vangeli di Marco e Matteo che esplicitano spesso questa dimensione del Cristo che, ovviamente, trova una immediata corrispondenza con la poetica di Merisi.

L'emotività, la passionalità, la varietà affettiva del sentimento impregna le sue scene evangeliche, con uno sguardo tuttavia non devozionale ma "laico".

Non c'è alcuna concessione al devozionismo, all'affettazione con cui tanta arte "religiosa" del suo tempo riveste le pale d'altare. Alcune opere di artisti elogiati come Pietro da Cortona, Reni o Domenichino, eredi del patetismo di Correggio, per quanto formalmente belle, talora manifestano un senso di vuotezza spirituale, pur essendo anche rappresentate con personaggi "realistici". In verità, manca loro il dramma interiore che rende Caravaggio così sensibile al dato spirituale, ad una religiosità non manierata.

Merisi racconta i fatti e i personaggi biblici, ma non li vede come eroi o creature celesti prive di umanità. Per lui Cristo, Maria, Giovanni Battista sono uomini del nostro tempo che in un cammino di fede conoscono la prova, il dolore, la morte, la gioia. La laicità caravaggesca coincide con la sua fervida umanità. Il dolore è crudele, la morte è dura da sopportare, il miracolo è un accadimento inaspettato, la "chiamata" una risposta che contiene in sé il dubbio...

Nessuna ipocrisia nell'arte religiosa di Caravaggio, nessuna concessione all'enfasi voluta dai fedeli o dai committenti, costasse, come avvenne, anche il rifiuto³⁷.

È poi singolare che proprio un pittore "maledetto" sia stato uno degli artisti che ha più colto il mistero del cosiddetto Tri-duo pasquale, caricandolo di uno spessore umano che, anziché annullare, rende plausibile il divino. Chi osservi l'*Incoronazione di spine* viennese, col Cristo fulminato dalla luce zigzagante che esalta carne e vesti di rosso e di bianco, o la semplicità rustica della *Cena in Emmaus* milanese – un notturno contemplativo sobrio

³⁷ È noto che la *Madonna dei palafrenieri*, eseguita nel 1605-1606 per la basilica vaticana di S. Pietro venne rifiutata per "mancanza di decoro" e ceduta al card. Borghese, nella cui galleria ancora si trova. Cf. M. Gregori, *Caravaggio*, cit., p. 210.

e tranquillo, una autentica preghiera silenziosa –, si accorge che la laicità di Caravaggio consiste nella volontà di rendere presente, in forme umane, in carne, ciò che è misterioso. Senza sottolineature. La vita parla da sola, ed il pittore lo sa. Presentandola e rivivendone i fatti evangelici, Merisi apre le porte ad una religione più umana e vicina, più attenta alle vicissitudini di ciascuno. Inimitabile, artisticamente, se non negli “effetti speciali” del lume. Ma Caravaggio è altra cosa. La sua luce non è solo un fatto fisico, un oggetto di studio naturale, mantiene una forza che le deriva dal contenuto, morale e spirituale, che essa sa e vuole esprimere.

Di qui la straordinaria aderenza delle sue opere alla sostanza biblica, la sua interpretazione così “moderna”.

CONCLUSIONE. INVENTARE IL VERO

Caravaggio non è Bacon. Non è superfluo ricordarlo, perché la sensibilità attuale potrebbe ricondurre il pittore inglese alla poetica di Merisi a causa del suo drammatico senso del corpo. Neppure è un antesignano del grande Goya o degli espressionisti più estremi, la cui sensibilità li avvicina piuttosto ad un Bosch.

Caravaggio è Caravaggio. Ossia un artista “cristiano” della Controriforma, la cui grandezza poetica consiste in una capacità di indagine sull’umanità raramente attinta prima e dopo di lui. Gli si può avvicinare, forse, Rembrandt per giungere ad un’analisi dell’uomo, nelle sue contraddizioni, miserie e desideri di luce. Si usa questa espressione ultima perché Merisi resta sempre aperto alla fiducia nella continuità della vita, come insegnano le ultime dolorose tele.

La sua calda e fremente passione per l’uomo e la vita, lo fanno sentire vicino a noi.

Caravaggio è uomo intero: sa cosa è bene e cosa è male, è un cattolico anche se “cattivo”, ma in linea con la riforma in senso pauperistico della Chiesa, lavora con l’ambizione degli artisti per la propria autoaffermazione, ma non è un uomo solitario che vive

per la sua arte, come un artista romantico. Caravaggio vive, in modo forse discutibile, ma vive. È sempre se stesso.

Emotivo, instabile, appassionato: mette tutto se stesso in ciò che crea.

Caravaggio si mette in gioco, dice la verità, fa delle sue opere non solo la narrazione della storia ma anche della sua presente storia.

Perciò, come suggeriva Verdi, è capace di «inventare il vero»³⁸. Questo dice la grandezza dell'artista e il motivo del suo perdurante fascino. Crea anche la verità della morte, come un fatto dolce e improvviso, che fa parte della vita. Lo dice nello stupefacente candido del *Martirio di sant'Orsola*, la tela estrema.

MARIO DAL BELLO

SUMMARY

Four hundred years after his death, the painter from Lombardy has something to say to the world of today. Exhibitions and conferences are reading his works in a new way. Where does Caravaggio's appeal to the modern world lie? The author answers this question, exploring the things that make him relevant today and that made him an innovator of his times. His sense of the historical present, bringing sacred events into daily life; his introspective and spectacular, even "cinematographic" realism; strength and truth as implied and dramatic elements; his particular Christological vision. His art is full of strongly autobiographical emotion, and has been studied and imitated from the time of Rembrandt onwards.

³⁸ Cf. G. Tintori, *Invito all'ascolto di Verdi*, Mursia, Milano 1983.