

Un Luminoso Lascito

Caravaggio e Rembrandt a Emmaus



I primi mille della storia della Chiesa, ancor più che gli iniziali dieci secoli del Cristianesimo (perché si parla dell'istituzione e dei suoi luoghi di culto più che della semplice devozione domestica), sono segnati da una lotta, dapprima iconoclasticamente trionfante, poi via via più morbida riguardo al culto delle immagini, che ha come spartiacque la svolta epocale del Concilio Quinisesto o Trullano II, dove l'imperatore Giustiniano si fece promotore della raffigurazione del Cristo. La primigenia idea di trattare, in una lezione a distanza, le gradualità, ma a tratti repentine, modificazioni del mutare dell'iconografia del Figlio di Dio e del pantheon ad esso collegato (che per ampiezza richiederebbe pagine e pagine), si è andata appuntando su di un preciso momento della storia dell'arte, non che precisando su di un evento in particolare perché, se è vero che i momenti salienti della vita di Gesù (la nascita, la croce, tanto per citarne due su tutti) entrano fin dagli esordi di questo diverso sentire nella resa plastica, o pittorica, è altrettanto riconoscibile, a seconda delle diverse temperie storiche e culturali, come alcuni passi evangelici abbiamo trovato maggiore fortuna in un determinato periodo, piuttosto che in un altro se ne veda il tramonto a discapito di un interesse crescente per aneddoti biografici fin ad allora tralasciati. Avvicinandosi al titolo, si può asserire che a partire dal tardo Rinascimento, in quella corrente manierista che rappresenta quasi il bocciolo di quello che sarà il meraviglioso e sgargiante fiore del Barocco, si vadano prediligendo quegli episodi maggiormente in grado di prestarsi alla teatralità, come se il palcoscenico della Controriforma, e delle nascenti monarchie assolute, non voglia, e non possa

prescindere dalla presenza di un pubblico che assiste, ora stupefatto, altre struggente o annichilito, al muoversi del Messia tra i suoi contemporanei: per esemplificare si constata l'abbandono della severa ieraticità della Crocifissione secondo il modello di Antonello da Messina a scapito delle folle presenti nei Sacri Monti; oppure decresce il numero di rappresentazioni del *Vir dolorum*, solitario e prostrato (modello ancora vincente sino al primo Cinquecento), favorendo invece le sfumature del dolore che, attraverso i coprotagonisti, può assicurare una scena come quella del *Compianto*. L'epoca barocca è in assoluto quella in cui si assiste ad un vero e proprio trionfo delle *Sacre Conversazioni*, ossia di quegli immaginifici dialoghi tra un santo e la Vergine (esempio su tutti), in questo riprendendo una tematica cara al tardo Medioevo, benché caricata di uno slancio emotivo volto a commuovere, più che ad osservare le figure in quiete, le une accanto alle altre. Abbandonando la finzione che vorrebbe la Madonna intrattenersi continuamente con Francesco, Caterina, Rocco, e via di questo passo, e senza scomodare più di tanto il Padre Eterno (al massimo lo si vede fare capolino sotto forma di triangolo o vecchio barbuto nel punto più lontano di pale e cupole affrescate), non si poteva non raccogliere la feconda possibilità di soffermarsi su quegli accadimenti in cui il Cristo *crea sorpresa* in chi lo incontra: pensiamo a Lazzaro, all'incontro con la Maddalena dopo la resurrezione come, nel nostro caso, alla stupefacente esperienza dei due accoliti della cerchia dei primi apostoli, vale a dire dei due uomini che *lo riconoscono* ad Emmaus. Due giganti si fronteggiano, da un lato Caravaggio con le versioni di Londra e Brera, dall'altra Rembrandt con i suoi molti schizzi e disegni, ma soprattutto le due tele, cronologicamente ben più distanti tra loro di quelle dipinte dal lombardo, che sintetizzano questo nuovo interesse.

L'opera conservata oggi alla National Gallery di Londra è la prima in ordine di tempo che il Merisi dipinse per Ciriaco Mattei intorno al 1601-1602. Sono gli anni della crescente affermazione del pittore, ma soprattutto è questo un periodo di quiete: in quella luce così dorata, nelle cromie squillanti, si può forse rivedere la tranquillità di un Caravaggio ospite del cardinal Del Monte, di un giovane inquieto che finalmente ha un tetto sulla testa e sempre nuove commesse. Certo si potrebbe subito eccepire che questa sia una delle brevi parentesi di pace di Michelangelo, ciò nonostante la sua *Cena in Emmaus* ce ne regala il profumo: per il tappeto sontuoso a cui viene sovrapposto il candore della tovaglia, per l'autocitazione del superbo canestro di frutta, o ancora per l'espressione tra il corrucciato e lo scettico dell'oste. Questa però è la superficie, la doratura che, se pur necessaria per far risaltare il cuore dell'atto dello spezzare il pane, non ci deve far dimenticare le particolarità più innovative, come la forza dirompente che scaturisce dall'enfasi dei sentimenti di chi siede accanto al Figlio di Dio. Quest'ultimo veste sì una veste scarlatta, memento della sua Passione, ma è, ed è capitale, mostrato come un giovane imberbe, quasi un fanciullo. Qui il genio lombardo si rifà ad una tradizione paleocristiana per cui (come sarà in certa arte funebre gotica) l'anima è di una purezza che viene continuamente accostata alla prima giovinezza, all'età in cui la corruzione è ancora lontana; i capelli poi, sono sciolti, morbidi e lunghi, quasi femmininei, facendone un prototipo accostabile agli efebi nella cultura classica. La rivoluzionaria immagine che Caravaggio ci consegna è quella quindi di chi, trasfigurato dalla morte, imperturbabile nei suoi occhi socchiusi, si sta accingendo a benedire una piccola forma che ricorda il pane mantovano, mentre la più grezza pagnotta verso lo spettatore non pare interessargli; peccato però che la mano levata si stagli soprattutto sul succulento pollo, campeggi sull'intero insieme di vivande (senza tralasciare i preziosi contenitori in vetro). C'è una teatralità ricercata quanto ostentata, che si rafforza grazie allo sbalordimento dei discepoli. Il primo a sinistra è talmente colpito che ci viene mostrato nell'atto di aggrapparsi alla seggiola, pronto si direbbe a scostarsi più che ad abbracciare il

Maestro; l'altro, barbuto e rubizzo, *topos* del vecchio tratto dagli umili di strada, allarga le braccia, squarciando la tela, donandole una profondità prospettica immensa, nel contempo ricreando l'aspetto della croce. Da notare infine che questi porta appuntata sul petto la conchiglia di San Giacomo, pellegrino per antonomasia, fratello di noi tutti che assistiamo all'evento; d'altro canto lo spettatore, e qui si gioca una delle finezze più interessanti, potrebbe specchiarsi nell'oste, in quel giovane uomo per nulla colpito, anzi apparentemente infastidito o comunque al massimo curioso circa il clamore circostante. Egli non proietta la sua ombra su Gesù, come invece dovrebbe essere, ed è altamente significativo: la lontananza da Dio non infanga Colui che ormai ha perso la sua fragilità umana, non può colpirlo né turbarlo, l'unico segnale inquietante rimane il cesto di frutta, pericolosamente in bilico (come tutti noi), sporcato dalla sua mela ticchiolata, richiamo ai nostri *punti neri* dell'anima, a quei peccati che richiedono l'intervento della grazia divina.



Trascorrono meno di cinque anni tra il quadro londinese e quello oggi conservato a Brera, ma tutto è mutato, come sfiorito: le certezze della fama, la sicurezza personale, han ceduto il passo all'ansia per il futuro, all'incertezza a seguito dell'omicidio da parte di Merisi di Ranuccio Tommasoni. Pur in fuga verso sud, costretto dagli eventi a non perdersi al cavalletto, Caravaggio dimostra qui la sua insopprimibile voglia di dipingere, sembra per certi versi volerci dire che la seconda versione di Emmaus possa divenire il manifesto del suo cuore. Ad un primo sguardo ciò che ci salta agli occhi è per certo la mutata tavolozza: i colori sono terrosi, opachi, la stesura stessa è stata fatta rapidamente, come se non ci fosse tempo (addirittura in alcuni punti il colore non ha coperto a pieno la tela sottostante), anche qui però l'indagine deve esser attenta ai dettagli. In primo luogo l'avvento di una

semplicità *spezzata*, una povertà di ammenicoli simile allo scenario agreste di Palestrina (il feudo dei Colonna dove il pittore era riparato per scampare alla cattura), che lungi dall'abbassar il tono, tende piuttosto a caricare il tutto di un pathos che rimane sconosciuto al soggetto precedente. Le ombre avvolgono più o meno tutti e, differenza marcata rispetto all'omologo londinese, appaiono più dense sul corpo e sul volto di Cristo, quasi che quel benedire il pane, gli costi fatica, riporti a galla tutta la sua umanità; per contro è l'oste, insieme al discepolo di destra, ad esser colui che viene maggiormente rischiarato: se quest'ultimo è *abbagliato* dal miracolo che si sta compiendo sotto i suoi occhi, è il primo a riportarci alla radice di quel raggio caravaggesco che è destinato in primo luogo al *perduto*, a chi necessita di esser redento dall'immanente presenza del divino. In questo caso poi, il padrone della locanda assume un atteggiamento ancor più strafottente e, per accentuarne l'appena velata aria canzonatoria, gli viene affiancata la figura della vecchia ossuta, mesta, e intanto concentrata più sul centro della tavola, che sul volto di Gesù. Le sfumature del suo sguardo paiono dirci la sua rassegnazione, la consapevolezza del proprio dovere che consiste nel depositare il più in fretta possibile il piatto che reca in mano, per ritirarsi subito dopo, perché per lei non c'è null'altro, nessuno spazio per una eventuale salvezza. Rimane la scelta delle braccia spalancate in segno di stupore, anche se viene scelta una linea di condotta più sobria ma, ed è lì che si concreta il culmine emotivo, tutto ruota intorno all'iconografia del Maestro. Niente rosso che *sveglia* l'attenzione, piuttosto una veste di un polveroso e cupo blu argenteo e le ciocche, lunghe sì, ma come appesantite dal pulviscolo accumulato lungo il cammino, incorniciano il viso di Cristo: esso reca la barba (ritorno ad un modello più aderente alla tradizione), e in special modo ci appare scavato, sofferente, tanto che si potrebbe esser tentati di leggersi non solo lo sfinimento del Calvario, quanto una certa ritrosia spazientita per l'atto che gli si chiede di compiere. Le mani sono d'altronde altrettanto significative: la destra a fatica si alza, la seconda la vediamo con le dita che sfiorano quelle del vicino, in cerca di contatto, di un conforto che non è solo l'ultimo anelito della natura umana di chi appartiene al cielo, quanto della gracile sorte di ogni uomo, di Caravaggio come di tutti noi astanti.



Una generazione, quasi vent'anni, separa l'olio del Louvre da quel ben più criptico e inusuale che è oggi conservato al museo parigino di Jacquemart-André, ma in entrambi i casi Rembrandt si cimenta sul passo dell'evangelista Luca, con esiti estremamente differenti. Nel quadro del 1648, il secondo in ordine di tempo, l'artista fiammingo è all'apice della fama, acclamato come uno dei più famosi uomini del suo tempo, e forse proprio per questa ragione cede alla poetica del Barocco delle grandi capitali, da Roma a Parigi. La gamma coloristica è ridotta all'osso, tanto prevalgono gli ocri ed i marroni: questo è dovuto di sicuro al fatto che la taverna è poco illuminata, e le alte volte ricordano quasi una chiesa, ed in effetti il Salvatore è come assiso in trono, con tanto di nicchia alle spalle; il tavolo poi ricorda un altare, mentre il cavalletto a tenaglia rimanda ad uno degli strumenti usati sul Golgota. Il pittore ha per certo veduto (al tempo normalmente questo avveniva grazie alle riproduzioni a stampa) i lavori di Caravaggio, come assai probabilmente non era avulso dal circuito dei caravaggisti di Utrecht (basti pensare a *Gherardo delle Notti*) che si erano più volte cimentati sulla cena in Emmaus, e forse proprio per questo decide di tornare ad una visione meno squillante (e meno tremolante di candele), più intima. Ma questa è l'apparenza. Infatti il volto di Gesù, femminile e leggermente sfocato, le posizioni dei due discepoli, la giovinezza del garzone dell'osteria, rendono l'insieme una sorta di *tableau vivant*, manca quel mordente che ci provoca una forte emozione, ed in definitiva il dipinto, se pur di fattura eccellente, è esattamente quello che ci si sarebbe aspettati: il protagonista circondato di un'aureola che lo trasfigura, gli astanti sorpresi e, a diversamente dal collega lombardo, tutti ugualmente attirati e partecipi di quel che accade.

Siamo nel 1629, l'anno della scoperta da parte di Huygens (padre del celebre matematico) che gli dischiude le porte della Corte dell'Aia; il ragazzo di Leida è così chiamato ad importanti commesse, pur se nel nostro caso ci troviamo di fronte ad un quadro di piccole dimensioni, tra l'altro di una tela fermata di un supporto ligneo, segno che l'agiatezza piena è ancora di là da venire. Eppure? In questo piccolo lavoro è condensata una rivoluzionaria forza, una drammaticità che neanche Caravaggio era stato in grado di infondere, una visuale estremamente aperta al *non detto*.



Quando furon vicini al villaggio dove erano diretti, egli fece come se dovesse andare più lontano. Ma essi insistettero: «Resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino». Egli entrò per rimanere con loro. Quando fu a tavola con loro, prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista.

Cosa vediamo? Un interno povero, miserevole, tanto che il muro è pieno di crepe in basso, mentre più alto le assi che ricoprono la parete appaiono come untuose, per i fumi della cucina, per la costante frequentazione; nel punto in cui siede uno dei due pellegrini, una pesante bisaccia, probabilmente con i loro poveri averi. Ancor più lontano, oltre uno stretto e buio corridoio, una donna è presa dalle faccende della cucina, soltanto una sagoma al fondo di un cannocchiale prospettico nella più pura tradizione fiamminga; nessun spettatore dell'osteria viene a ficcare il naso in quanto sta accadendo. Qui risiede il primo punto di scarto rispetto a quello che è un solco tracciato (inaugurato da Caravaggio e quindi perseguito dai suoi emulanti), abbiamo cioè la sensazione che, se pur per un attimo soltanto, ci vergogniamo di esser partecipi della scena, quasi fossimo elementi estranei a cui è chiesto di trattenere il fiato, di non far rumore. E' più che sufficiente quello della sedia che è appena caduta. Rembrandt riesce a catturare (quasi come un novecentesco adepto della *street photography*) il fuggevole istante che precede il momento in cui il Maestro svanirà alla vista dei due uomini che siedono con lui. Il più anziano è talmente sconvolto da quel che gli è appena risultata come una vera e propria epifania, che la smorfia stralunata si accompagna a due occhietti che trasfondono tutto il suo timore; inclinato di lato, con il medesimo angolo della coppa che si trova sul tavolo, ci dà la sensazione voglia quasi fuggire. L'altro discepolo, nel fotogramma precedente a quello che osserviamo, è balzato in piedi, ed in questo momento sta accucciato ai piedi di colui che ha riconosciuto come il Messia, sembra baciargli le vesti, come nel passo in cui Maria asciuga i piedi di Gesù con i suoi capelli o, assai verosimilmente, la commozione che lo investe gli fa semplicemente nascondere il viso nella tunica dell'altro, somigliando ad un bimbo spaurito che cerca rifugio e conforto nelle gonne della madre. La fonte della luce, quella fievole candela che è celata dal Cristo, ce ne fa intuire il profilo, ma non ci permette di sondarne lo sguardo, di comprenderne le emozioni, solo la posa ci soccorre: egli ci appare come rapito altrove (per quegli occhi che percepiamo rivolti ad un punto in alto della stanza che non ci è dato di scrutare), mentre le mani serrano il pane, quasi non riuscisse a lasciarlo andare; accanto il coltello, simbolo della ferocia subita (questa volta sì in bilico similmente ad un copione già scritto). Tuttavia è la postura del torso a comunicarci il violento turbamento di un uomo che, conoscendo il proprio destino ed avendolo accettato sino in fondo, si trova a far i conti con la normalissima paura, con tutta l'umana angoscia di chi non vorrebbe lasciare per sempre i propri amici: questo dice il suo ritrarsi, l'impossibilità di cedere, forse, alla voglia di accarezzare la nuca di colui che ne cerca l'abbraccio, ecco cosa significa quel capo rivolto al Padre che lo richiama a sé.

In questi tempi in cui l'incredulità si mescola al timore, dove le nostre certezze (fatte in primo luogo di sicurezza e di libertà di movimento) sembrano sgretolarsi, in un frangente dove siamo chiamati all'attesa, mi è parso che la sensibilità di Caravaggio, come l'arditezza di Rembrandt, ci potessero soccorrere: perché, prima del finale, i due discepoli camminarono ignari al fianco di Cristo, per la ragione che il loro sbalordimento è il nostro e, esattamente come nel racconto di San Luca, proviamo la sgradevole sensazione dell'*assenza*, sentiamo intimamente che quel che pareva essere un ricongiungimento è invece lontano. Non di meno, pensando alle sfumature che il *patire* ha nella lingua latina, scopriremo che esso non indica solo una sofferenza fine a se stessa, ma altresì la capacità di saper sopportare con pazienza. E se, come i pellegrini di Emmaus, ci rimane in bocca il

sapore amaro di aver visto sparire il Maestro, d'altro canto il disvelarsi di Gesù è parte di un disegno più ampio, forse non immediatamente afferrabile, ma non per questo meno carico di sollecitudine verso quei due viandanti che cercavano di fuggire da Gerusalemme. Infine, se proviamo a ribaltare le parti, non immedesimandoci negli amici degli apostoli, ma vestendo i panni dell'altro, scopriremo come entrambi gli artisti, e parlo soprattutto della tela di Brera e del piccolo olio del Jacquemart, ci conducano in un chiostro silenzioso, in uno spazio silente che ha l'immediatezza di uno scatto fotografico, dove il protagonista non è tanto il Messia, quanto un uomo come chiunque altro: carico dei suoi fardelli che si chiamano paure, combattuto tra la ragione ed il cuore perché, in definitiva, quel *mostrarsi* non somiglia neppure lontanamente alla sfolgorio della Trasfigurazione, corrispondendo piuttosto ad un saluto che porti conferme alla sua presenza.

Sant'Antonino di Susa, 16 Marzo 2020

Paolo Magrini