del fiammingo Bauldewijn riprodotto nelle mani di Giuseppe, la madre e il figlio sono, in un tempo, lo sposo e la sposa del *Cantico dei Cantici*, il poema biblico riletto in chiave mistica come immagine suprema del rapporto del Cristo con la Chiesa[21]. Ispirato forse dal modello della *Madonna della seggiola* di Raffaello, Caravaggio rappresenta nel *Riposo* il legame tra Cristo e la Vergine quasi inscritto nella perfezione del cerchio, in un eternarsi dei reciproci affetti.

Trattandosi di un dipinto privato, destinato a un pubblico colto, non si registra nelle fonti antiche alcun rilievo negativo sull'opera. L'immagine di Maria, seppur fortemente umanizzata, mantiene un'aura ideale, del tutto conveniente rispetto alla destinazione del quadro e al suo soggetto.

L'innocenza e la tenerezza della giovane madre del *Riposo durante la fuga in Egitto* si ritrovano nella Vergine dell'*Adorazione dei pastori* di Messina (1608-9) e in quella, purtroppo perduta, di Palermo (1600 ca.). La prima (fig. 4) è una riuscita interpretazione del più autentico pauperismo cappuccino, con il quale il pittore si era potuto già confrontare durante il soggiorno romano. Nel prevalere dei bruni, la veste rossa di Maria rimane punto focale della contemplazione ravvicinata dei pastori e di Giuseppe. Non si tratta, infatti, di un'adorazione del Bambino: insieme a Gesù viene venerata la madre; si recupera così l'iconografia medievale della natività in cui la Madonna, distesa nella postura della puerpera, è ancora un tutt'uno con il figlio. Maria è distesa perché è la *Theotokos* (la genitrice di Dio), ma senza ostentare le fatiche del parto[22].

L'osservatore è introdotto con naturalezza al mistero del "Dio nascosto" rivelatosi nell'angusto e umilissimo spazio di una capanna, una scatola prospettica privata di ogni tradizionale riferimento all'antico e ancora attuale nella sobrietà del suo arredo. Caravaggio rinuncia anche allo splendore della luce divina nella notte, ignorando le indicazioni di Giovanni Paolo Lomazzo, un maestro che probabilmente aveva conosciuto a Milano durante la sua formazione. Nel *Trattato dell'arte della pittura*, Lomazzo suggeriva come modello per le natività la *Notte* del Correggio oggi a Dresda (fig. 5). Discostandosi dalla "luce divina" del pittore emiliano, Caravaggio optò invece per un più dimesso "lume primario" con il quale, come scrisse il pittore e trattatista lombardo, è possibile descrive in egual modo e secondo un "ordine naturale" tutte le figure[23].

L'immagine umile della Madonna, con gli occhi e l'attenzione tutta assorta sul bambino Gesù, disteso a terra a prefigurare la scena del compianto sul Cristo morto, viene riproposta nella perduta *Natività* di Palermo (fig. 6), con la stessa luce e gli stessi atteggiamenti umili e devoti. I santi Francesco e Lorenzo sono ammessi senz'altro contrassegno di santità alla mistica visione[24]. L'uso di inserire in sacre rappresentazioni santi e situazioni di epoche diverse era stato decisamente sconsigliato da Paleotti, pur rientrando in una antica e reiterata tradizione[25]. Per lo stesso motivo, Raffaello Borghini, nel *Riposo*, aveva criticato la *Natività* dipinta da Giovanni Battista Naldini per la chiesa fiorentina di S. Maria Novella, nella quale alle figure menzionate nel racconto dei vangeli erano stati aggiunti due apostoli e un vescovo non pertinenti[26]. La scelta di inserire personaggi estranei alla narrazione delle Sacre Scritture contraddiceva il principio di verosimiglianza storica, tanto evocato nella trattatistica sull'arte sacra del Cinquecento e del Seicento[27], pur conservando l'innegabile pregio di indirizzare il fedele, mediante l'esempio del santo o dei devoti rappresentati, verso una contemplazione acronica del mistero.

Il cardinale Federico Borromeo, noto estimatore del Caravaggio, nel *De pictura sacra* raccomandava di raffigurare la Vergine «col maggior decoro e maestà che si possa immaginare», chiedendo ai pittori di evitare ogni cosa contraria alla verità della storia»[28]. Il principio di osservanza della realtà e della verità storica, richiamato insistentemente dalla trattatistica controriformata, non doveva tuttavia mai trovarsi in contrasto con il criterio del *decorum*. Perciò la libertà degli artisti andava moderata con regole che assicurassero l'osservanza dei precetti[29].

Tale preoccupazione era in linea con le raccomandazioni generali espresse nel decreto tridentino che invitavano a evitare le immagini "pericolose" sia sul piano dogmatico che su quello morale; ogni bellezza lasciva andava quindi bandita dalle sacre rappresentazioni[30].

Si comprendono, dunque, le obiezioni poste al Caravaggio rispetto all'iconografia della *Morte della Vergine* realizzata per la chiesa carmelitana di S. Maria della Scala (fig. 7). Secondo Giulio Mancini, come noto, nella figura abbandonata della Madonna il pittore avrebbe immortalato una meretrice romana, una pratica per il tempo riprovevole che, come lascia intendere il medico senese, era comune ad altri pittori «moderni»[31]. L'annotazione del Mancini – che in una lettera al fratello Deifebo definisce la *Morte della Vergine* «spropositata di lascivia e decoro» – rivela tutta la perplessità sull'interpretazione offerta dal Caravaggio. Non di meno, il medico senese avrebbe voluto assicurarsi l'acquisto dell'opera[32].

È probabile che la storia della prostituta ritratta dal Caravaggio non sia altro che l'eco di una voce infamante tesa a screditare l'opera dell'artista lombardo. L'idea di un pittore che ritrae nella Vergine una meretrice o la propria concubina è un *topos* ricorrente nell'immaginario dei moralisti, da Girolamo Savonarola in poi, tramandato e ravvivato nella seconda metà del Cinquecento[33].

Giovanni Baglione, senza confermare la notizia sull'identità della modella utilizzata per la figura della Vergine, sottolineò piuttosto lo scarso decoro della Madonna, ritratta «gonfia» e, soprattutto, «con le gambe scoperte» (caso forse unico nella Storia dell'arte sino a quel tempo)[34].

Dovette lasciare una cattiva impressione ai padri carmelitani quel corpo morto non ricomposto che nulla aveva dell'incorruttibilità che l'antica iconografia della *Dormitio Virginis* lasciava sperare. Anche la partecipazione emotiva degli apostoli e della Maddalena non è un esempio di *Ars bene moriendi* (arte del morire bene), alla quale si atterrà nella successiva versione per lo stesso altare il veneziano Carlo Saraceni, quanto piuttosto la cruda raffigurazione della morte di una madre. Dell'Immacolata concezione ("pia sentenza" tenacemente sostenuta dai Carmelitani ma ancora lontana dal suo riconoscimento dogmatico[35]), quel corpo femminile irrigidito ha soltanto la giovinezza e la straordinaria bellezza che le sopravvive: un particolare che non corrisponde alla trattatistica mariana diffusa al tempo, secondo la quale la Vergine sarebbe morta attorno ai 59 anni[36]. La morte inscenata da Caravaggio non ha nulla di straordinario, non si intravede nessuno dei privilegi della Vergine censiti dalla tradizione: né il Figlio, né un coro d'angeli, né uno squarcio di cielo. Maria per Caravaggio muore distesa come tutte le altre donne, non seduta o in ginocchio come certi autori hanno scritto[37]. E il recipiente in rame in primo piano, quasi sotto al giaciglio di minimale fattura, non è certo un aspersorio per l'acqua benedetta come tanti ne compaiono nelle più antiche immagini di *Transito*.

La condanna del dipinto non dipese tanto dalla qualità della donna eventualmente ritratta, ma dal fatto stesso che per la Vergine fosse stato utilizzato un modello dal vero, come era accaduto già alcuni anni prima al pittore Scipione Pulzone per un'opera destinata alla chiesa del Gesù a Roma[38].

Per la cosiddetta *Madonna del Serpe o dei Palafrenieri* (fig. 8), ultima opera romana consegnata da Caravaggio prima dell'uccisione di Ranuccio Tommasoni, il rifiuto può essere imputato ad altre ragioni oltre a quelle del mancato decoro delle figure (l'evento stesso dell'omicidio o altre motivazioni legate strettamente alla committenza)[39]. Nel dipinto per i Palafrenieri, la Madonna, moderatamente scollata, ha una bellezza tutta popolare che contrasta con le fattezze invecchiate dell'«humile e riverente»[40] Anna, la quale in questo quadro privo di centro e di contesto, appare più ieratica e monumentale della Corredentrice. Ricorre, inoltre, l'espediente di associare, nell'evidenza del contrasto, giovinezza (il volto di Maria) e vecchiaia (il volto di Anna); una simile idea Caravaggio l'aveva proposta anche in altri dipinti, come *Giuditta e Oloferne* o la *Madonna dei Pellegrini* dove il volto della Vergine, dall'incarnato polito e sensuale, risalta al confronto del rugoso viso della pellegrina in primo piano. L'idea di tale ardita associazione, condannata aspramente dal Bellori, deriva dalla frequentazione del pittore lombardo con l'opera di Leonardo, per il quale il contrasto tra parti "belle" e "brutte" sarebbe utile a far risaltare ciascuna di esse[41].

Sotto l'aspetto dottrinale il dipinto mariano, pur rinnovando sostanzialmente l'iconografia rinascimentale della Sant'Anna Metterza, si attiene scrupolosamente, a differenza di quanto pensa Hibbard[42], alla posizione della Chiesa, non ancora definita, sull'Immacolata Concezione di Maria[43]. La Vergine, infatti, calca la testa del serpente, a simboleggiare la sconfitta del peccato originale profetizzata in Genesi (III, 15), ma l'azione avviene per mezzo del fanciullo Gesù, rappresentato nudo a rimarcare la realtà dell'incarnazione.

Il realismo di Caravaggio, sebbene ammantato di un certo classicismo, investe, innovandola, anche l'iconografia della *Madonna del Rosario* nella quale si cimentò, probabilmente a Napoli, attorno al 1606 (fig. 9)[44]. L'iconografia del Rosario si era imposta soprattutto a seguito della vittoria cattolica a Lepanto del 1571 attribuita da Pio V alla pratica della santa devozione, e prevedeva l'immagine della Vergine e del bambino nell'atto di donare il rosario a san Domenico, con la presenza di religiosi e fedeli di diverso rango[45], tra i quali spesso si vedono comparire Pio V, Marcantonio Colonna, Filippo II di Spagna, attori diretti e indiretti della memorabile vittoria contro i Turchi. Nell'opera del Caravaggio Maria conserva una monumentalità quattrocentesca che ricorda la Vergine della *Sacra conversazione* del Mantegna per la chiesa di S. Zeno a Verona[46]. La figura di Maria si anima nello sguardo e nel gesto con