

***LE SETTE OPERE DI MISERICORDIA DEL CARAVAGGIO:
UN CRISTIANO “ECUMENICO” CONTRO I CONFENSIONALISMI
(RELIGIOSI E STORICO-ARTISTICI)***

di Pietro Caiazza



Dopo qualche mese dalla sua venuta a Napoli nell'autunno del 1606¹, Caravaggio ebbe l'incarico di realizzare la pala per l'altare maggiore della chiesa del Pio Monte della Misericordia, in via dei Tribunali, dove tuttora si trova. La storia di questo istituto, presente ed attivo anche oggi nella vita religiosa e sociale napoletana, è abbastanza nota, ed esonera qui da ogni richiamo più specifico: basti, per il nostro argomento, dire che esso nacque per l'impegno di un gruppo di sette giovani nobili che, fin dal 1601, si riunivano presso l'ospedale degli Incurabili per portare avanti un impegno cristiano di tipo assistenziale e caritatevole. Caravaggio ricevette la commissione per questo dipinto presumibilmente non prima del novembre del 1606, ed in data 9 gennaio 1607 già gli veniva liquidato il saldo della somma concordata di 400 ducati «per prezzo d'un quadro *che ha dipinto*»²: la cronologia degli eventi resta qui piuttosto importante, dato che tra la commissione e la consegna della grande tela dovettero passare probabilmente non più di sessanta giorni (e non più di complessivi tre mesi per entrambe le due pale, quella per Radulovich e quella per il Pio Monte), conferma, anche questa, dei tempi rapidissimi con i quali Caravaggio realizzava i suoi capolavori.

1. *Le opere di misericordia corporale*

«Perché io ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere, ero forestiero e mi avete ospitato, nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, carcerato e siete venuto a trovarmi»³:

come si può notare, la sequenza relativa alle sette opere di misericordia corporale, discendenti dalla carità cristiana, si trova già, con ogni evidenza, nel dettato evangelico, a parte la settima ed ultima opera relativa al seppellimento dei morti, che «si trova ricordata per la prima volta in G. Durand⁴, ma nelle figurazioni artistiche compare solo nel sec. XIV»⁵. Ed infatti M. Didron ha già da tempo chiarito come nel *Rationale* (che appartiene non a caso alla fine del XIII secolo) si veda spuntare la settima opera, *seppellire i morti*⁶: ma Durand è appunto a cavallo tra il periodo precedente (in cui, per una adesione al testo evangelico, non si consideravano che sei opere), ed il periodo successivo (in cui viene aggiungendosi una settima opera alle sei indicate nel Vangelo di Matteo)⁷.

¹ La prima testimonianza documentaria certa della presenza di Caravaggio a Napoli – in seguito alla fuga da Roma per l'omicidio di Ranuccio Tomassoni del 28 maggio 1606, e dopo una poco ricostruibile permanenza nei feudi laziali della famiglia Colonna – è il contratto del 6 ottobre dello stesso 1606 con il quale il Caravaggio, per la somma di 200 ducati, si impegnava a realizzare, per il ricco mercante napoletano di origine ragusana Niccolò Radulovich, una pala d'altare, attualmente perduta o non identificata.

Per tutti gli approfondimenti e le argomentazioni sul “periplo meridionale” (napoletano, maltese e siciliano) del Merisi e sulla necessità di una nuova lettura di questo capolavoro specifico – che qui non posso sviluppare per ragioni di spazio – rimando al mio «*Caravaggio a Napoli e Le sette opere di misericordia*» (in corso di pubblicazione)

² Cfr V. PACELLI, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Salerno 1984, pp. 102-103 (corsivo mio).

³ Mt 25, 35-36.

⁴ G. Durand (1230-1296), anche italianizzato in G. Durante, pubblicò nel 1280 il *Rationale divinatorum officiorum*, che ebbe una circolazione molto vasta.

⁵ *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano 1952, vol. VIII cc. 1083-1084. «È molto probabile che le “opere di misericordia” risalgano allo stesso tempo [secoli XIII-XIV], perché facevano parte di quegli insegnamenti spiccioli che, passati poi dal sec. XVI in poi in testa ai catechismi, prima di quel tempo facevano parte della preparazione alla prima confessione e comunione. Delle opere di misericordia un testo del 1400 è nel ms. 112 della Biblioteca Nazionale di Roma, f. 2», voce *Misericordia* in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIII, Roma 1951, pp. 435-436.

⁶ Cfr G. DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, Lugduni MDLXVIII, l. VI, c. 19.

⁷ M. DIDRON, *Les oeuvres de Miséricorde*, in «*Annales archéologiques*» 21 (1861), pp. 195-209: 198.

Per i tempi più vicini al Caravaggio, il monaco camaldolese Silvano Razzi, in un suo trattato specifico del 1576⁸, poneva come terza opera l'«*hospitalità*» (che diventerà poi la quarta), e come quarta il «*ricoprire i poverelli*» (che diventerà poi la terza): ma ormai la sequenza delle sette opere si era sostanzialmente consolidata, e così restava nella catechetica tridentina e fino ai catechismi attuali, e così dunque vale la pena qui di ribadirla, dato che tale sequenza mantiene una sua specifica importanza anche per il nostro dipinto. Le sette opere, nell'età di Caravaggio, erano dunque le seguenti, e nel seguente ordine: 1) *Dar da mangiare agli affamati*; 2) *Dar da bere agli assetati*; 3) *Vestire gli ignudi*; 4) *Ospitare i pellegrini*; 5) *Visitare gli infermi*; 6) *Visitare i carcerati*; 7) *Seppellire i morti*, e questa è la sequenza precisa che Caravaggio – anche per assicurarne la “leggibilità” da parte dei fedeli – deve aver voluto realizzare nel suo capolavoro.

2. Per la storia delle Sette opere

Verso il 1969 fu eseguita una serie di analisi tecniche dell'opera nel Laboratorio di Conservazione del Museo di Capodimonte a Napoli, sotto la guida di S. Augusti⁹: gli esiti radiografici documentarono limitate correzioni (o “ripensamenti”) che Caravaggio avrebbe deciso di effettuare nel corso della redazione del dipinto, tutte presumibilmente contemporanee rispetto al progetto originario. Le correzioni più rilevanti sembrano essere soltanto due¹⁰, sulle quali conviene ragionare con maggiore attenzione:

1) la prima riguarda la figura del cosiddetto “Sansone” rilevata nei sottostrati del dipinto (**Fig. 1**)¹¹ come collocata originariamente dal Caravaggio nello spazio occupato attualmente dalle spalle del monatto che trasporta il cadavere, e spostata poi sul lato sinistro della tela;

2) la seconda riguarda invece la parte alta del dipinto, e cioè le figure della Madonna e del Bambino, che avevano una redazione originaria notevolmente diversa. Ed infatti, secondo il Causa, tale correzione

«riguarda proprio la testina della Vergine, aggiunta in fase di ripensamento (...). E dunque, nella intuizione germinale, solo un vortice di angeli, dei quali tre già realizzati per intero, prima di questa interpolazione (...)»¹²:

sembrerebbe, cioè, che Caravaggio non avesse previsto, nel suo primitivo progetto, la presenza in alto della Madonna, e che egli l'abbia aggiunta solo in un secondo momento, dietro insistenza dei committenti, dato che l'altare era dedicato appunto a *Nostra Signora della Misericordia*.

3. Il “Sansone”.

Quanto alla figura del Sansone (e cioè, dell'assetato per antonomasia), il motivo dello spostamento deve essere stato non tanto quello di “decongestionare” da troppe figure il centro della scena, quanto piuttosto quello di giustificare la *seconda* opera di misericordia, e cioè appunto *dar da bere agli assetati*. Nessuno studioso ha infatti finora notato come il Sansone non si disseta dalla

⁸ S. RAZZI, *Trattato dell'opere di misericordia, e corporali, e spirituali*, Firenze 1576.

⁹ R. CAUSA, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava de' Tirreni-Napoli 1970, p. 26.

¹⁰ Ne tralascio qui alcune, meno problematiche, che riguardano il profilo del chierico rispetto al muro del carcere, nonché la mano (come pare) della donna che nutre il vecchio prigioniero col latte della mammella.

¹¹ V. PACELLI, *Caravaggio* cit., tav. 44 (con profili sovrainpressi dallo stesso Pacelli).

¹² R. CAUSA, *Opere d'arte* cit., p. 26 (corsivi miei).

mascella d'asino (che pure regge nella mano, per l'identificazione più chiara del personaggio biblico), bensì da un grappolo d'uva nera che egli sprema con le dita della mano e dal quale cola il liquido che lo disseta (**Fig. 2**). In realtà, dunque, Caravaggio si è visto costretto a spostare il Sansone verso il margine sinistro e ad attribuire al cosiddetto «oste» (che poi oste non è¹³) due opere di misericordia, e cioè *ospitare i pellegrini* (IV opera), e *dar da bere agli assetati* (II opera), giacché è evidente come, se il Sansone fosse rimasto al centro, sarebbe stato necessario aggiungere poi un'altra figura per spiegare *chi fa* quell'opera di misericordia: il che però non smentisce – ed anzi, conferma – il fatto che Caravaggio avesse originariamente previsto la collocazione della II opera del *dar da bere agli assetati* precisamente dopo la prima, del *dar da mangiare agli affamati*, seguita poi dalla terza del *vestire gli ignudi* e poi ancora dalla quarta dell'*ospitare i pellegrini*.

Tutto questo non può se non concorrere a confermare che in realtà Caravaggio aveva concepito la rappresentazione originaria delle Sette opere precisamente in aderenza alla sequenza catechistica consolidatamente insegnata dalla Chiesa nel XVI secolo: e pertanto, lo schema del dipinto doveva corrispondere alla ripartizione spaziale che qui, per maggiore chiarezza, viene sovrainpressa all'immagine (**Fig. 3**).

4. Un percorso circolare

Ed infatti la lettura del dipinto, qual era stato originariamente concepito dal Caravaggio, deve partire dal lato destro in cui è rappresentata la *prima* delle opere di misericordia¹⁴, e procedere incontrando mano a mano le altre opere precisamente nell'ordine che la catechesi e la predicazione proponevano ai fedeli: in tal modo, la posizione originaria dell'assetato (*alias* “Sansone”) veniva per Caravaggio giustamente come *seconda*, dopo appunto la *prima*, ed esattamente – e per nulla casualmente – «sullo stesso piano di allineamento», come con acutezza aveva annotato il Causa¹⁵.

Il fatto che poi Caravaggio abbia deciso di spostare la *seconda* opera dopo la *quarta* (che riguarda l'*ospitare i pellegrini*) e per di più in un piano di allineamento più arretrato (simmetrica alla *settima* ed ultima opera, che è *seppellire i morti*, sul lato destro), non riduce per nulla l'importanza dell'impianto originario che il maestro aveva pensato di realizzare.

Ogni equivoco (o quasi, come si capirà fra poco) risultava evitato nello schema originario qui ipotizzato, giacché le quattro scene del primo piano di allineamento – *e l'una di seguito all'altra* nell'ordine che la catechesi aveva ormai consolidato – partendo da destra corrispondevano esattamente alle prime quattro opere di misericordia, e cioè (è bene ripeterlo): 1) *dar da mangiare agli affamati* (coincidente con la 6: *visitare i carcerati*); 2) *dar da bere agli assetati*; 3) *vestire gli ignudi*; 4) *ospitare i pellegrini*.

¹³ La differenza tra l'«oste» e colui che *ospita i pellegrini* è chiaramente rimarcata anche da S. RAZZI, *Trattato* cit., p. 30, dove il monaco camaldolese afferma, a proposito dell'ospitalità: «Vadiasi pur' hoggi dove altri vuole, che in nessun luogo si truova più chi voglia alloggiare un' hospite, eccetto quei, che lo fanno per prezzo. E questi, con tanta poca charità, che io non so se si trova (...) altra peggior sorte di huomini fra noi». Mi pare che più chiaro di così non si possa dire. Anche un allievo dei gesuiti, (citato dallo stesso V. PACELLI, *Caravaggio* cit., p. 48), G. ROSCIO, *Icones operum misericordiae*, Roma 1586, p. 36, non mancava di domandarsi, a proposito del pellegrino da ospitare: «Et nullus erit Christianorum, qui in eo Christum attentissima contemplazione recognoscens, non domum invitet suam, vel tectum, ut caeli se tueatur iniurijs, concedat?».

¹⁴ La quale rappresenta, contemporaneamente, anche la sesta opera del *visitare i carcerati*.

¹⁵ R. CAUSA, *Opere d'arte* cit., p. 26 (corsivo mio).

A queste prime quattro scene dovevano evidentemente seguire le rimanenti due, immaginate nel *secondo piano* della rappresentazione, vale a dire (ed equilibratamente), una alla sinistra ed una alla destra dell'intera scena: 5) *visitare gli infermi* (sulla sinistra); 7) *seppellire i morti* (sulla destra).

Se così è stato, risulta evidente fin da ora come in realtà non sarebbe in alcuna misura possibile inserire nel progetto del maestro, tra la *terza* e la *quarta* opera, quella *quinta* opera relativa al *visitare gli infermi*: come alla *prima* seguiva chiaramente la *seconda* opera (del Sansone che si disseta), così nel pensiero del Caravaggio quella che seguiva la *terza* opera di misericordia doveva essere (e non poteva che essere) la *quarta* relativa all'*ospitare i pellegrini*, e non già la *quinta*, relativa al *visitare gli infermi*.

5. San Martino e il povero

Il richiamo originario alla consolidata sequenza catechistica da parte del Caravaggio risulta della più grande importanza giacché, per quanto possa sembrare paradossale, la chiave di accesso per penetrare nei problemi e negli interrogativi più importanti su questo passaggio preciso è costituita dalla figura più nascosta, e quasi marginale, dell'intero dipinto (**Fig. 4**¹⁶): è il personaggio che appena si intravede rannicchiato sotto la lama della spada di San Martino, a sinistra dell'ignudo a noi di spalle. Si tratta di un uomo seduto in terra, con la testa inclinata da un lato e con le mani intrecciate e avanzate verso il giovane con la spada – che però non lo guarda nemmeno – mentre costui sta donando la metà del suo mantello al lazzaro ignudo.

La scena principale ripete, come è universalmente ammesso, il celebre racconto agiografico relativo a San Martino di Tours ed all'episodio della divisione del mantello, raccontato dai biografhi del santo. Il Causa insistette non poco per ricondurre proprio al San Martino codesto brano del Caravaggio, aggiungendovi tuttavia qualcosa che non è pacifico ammettere:

«È il San Martino, nella sua più corrente accezione popolare, e però proprio per lui l'azione si dipana in più di un significato, ché, oltre a vestir gli ignudi, la sua opera sarà anche quella di visitare gli infermi, visto che, una volta trinciato il mantello, non potrà trascurare lo storpio accartocciato ai suoi piedi, le mani giunte nell'implorazione»¹⁷.

Epperò, proprio in base all'identificazione del giovane con San Martino di Tours, non resta per nulla convincente codesta ulteriore proposta di individuare la *quinta* opera di misericordia (*visitare gli infermi*) attraverso la figurina seminascosta ai piedi dell'"oste".

Come è noto, Martino di Tours è uno dei santi più noti e più venerati dell'Europa cristiana: ma egli – come la grandissima parte dei santi della Cristianità antica ed altomedioevale – fu essenzialmente un santo *taumaturgo ed esorcista*. Ed infatti, a leggere le varie *Vite* del santo¹⁸ e la stessa *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (XIII secolo)¹⁹, la convinzione che se ne ricava – per il

¹⁶ Si presenta nella riproduzione il medesimo particolare in due soluzioni di colori: la prima (A) con i colori che presenta il dipinto dopo l'ultima pulitura (e da cui tuttavia la figura non evince in modo chiaro), e la seconda (B) con colori schiariti con tecnica digitale, per consentire una migliore identificazione della medesima figura; ma è evidente come quel che si vedeva e che ancora si riesce a vedere – e cioè, abbastanza poco - sia documentato con maggiore fedeltà nella prima, piuttosto che nella seconda soluzione.

¹⁷ R. CAUSA, *Opere d'arte* cit., p. 24: ma «implorazione» per che cosa? Il Causa si è spinto – non si capisce sulla base di cosa – addirittura a definire questo «storpio» anche come un «paralitico febbricitante»! (*ivi*, p. 23).

¹⁸ La *Vita Martini* di Sulpicio Severo, amico ed ammiratore del santo vescovo, è del 390-400ca., così come la *Vita di San Martino di Tours* fu scritta da Venanzio Fortunato verso la fine del VI secolo, così come ancora del VI secolo sono i *De virtutibus et miraculis S. Martini libri IIII* di Gregorio di Tours.

¹⁹ J. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, tr. it. (a cura di A. e L. VITALE BROVARONE), Torino 1995, pp. 908-919.

nostro argomento specifico, che riguarda pur sempre il tema della *quinta* opera di misericordia e cioè *visitare gli infermi* – è quella secondo la quale Martino fu un grande santo *guaritore* al quale però restava sostanzialmente estranea l'opera caritativa della *visita agli infermi*:

«Ambrogio dice questo di San Martino: “San Martino distrusse i templi dell'errore profano, innalzò i vessilli della pietà, *resuscitò i morti, scacciò feroci demoni* dai corpi che essi avevano invasati, e *alleviò molti, ammalati* di vari morbi, dando loro la *medicina della salvezza (...)*”²⁰.

Non è dunque per nulla senza significato il fatto che la *Legenda* riassume le virtù di Martino definendolo un uomo di grande 1) umiltà; 2) giustizia; 3) pazienza; 4) assiduità nella preghiera; 5) austerità; 6) dolcezza; 7) pietà verso i poveri; 8) potenza nello scacciare i demoni²¹.

In realtà, la predicazione del principio evangelico della *visita agli infermi* poté trovare una diffusione ed una radicazione concreta nella vita della società civile cristiana, da una parte, con la nascita e con lo sviluppo di uno spirito di assistenza organizzata costruita dai vescovi intorno ai vescovadi e dai religiosi intorno ai monasteri (specialmente benedettini), e con il conseguente irrobustimento della rete di *xenodochia* ed ospedali; e, dall'altra parte, con lo sviluppo di una rete laicale di assistenza di cui le confraternite, le corporazioni e le misericordie furono il volano più evidente. Alla fine del IX secolo – precisa il Lallemand²² – intorno alla residenza del vescovo ed ai monasteri si raccolgono poveri, malati, lebbrosi, pellegrini, viaggiatori: il movimento ospedaliero, impedito dalle invasioni, si intensifica dopo il secolo XI, e si allarga mano a mano che le popolazioni dell'Europa si cristianizzano. Dopo le Crociate, lo sviluppo delle comunità cittadine, l'ampliamento dei commerci, la ricchezza crescente permettono ai singoli di occuparsi efficacemente dei loro fratelli sofferenti, mentre è nei secoli XIII-XIV che le fondazioni cittadine, le confraternite, si moltiplicano: «toutes ces créations, si diverses d'origine, puisent leur force dans un même sentiment de foie et d'amour du prochain; c'est ce qui constitue leur unité»²³.

Peraltro, in anni e luoghi del tutto coevi e quasi coincidenti con il periodo romano del Caravaggio, il già citato Giulio Roscio da Orte pubblicava un noto trattato relativo alle opere di misericordia, ricco di incisioni del viterbese Mario Cartaro²⁴. Se si osservano attentamente quelle incisioni, si può notare anche che per la *quinta* “icona” (*aegrotos invisere*²⁵) la tavola che illustra otto momenti esemplari (ricavati dalla Bibbia) di visita agli infermi (**Fig. 5**²⁶), ambienta quasi tutte le scene in degli interni, con l'ammalato nel letto ed all'interno di una casa. Non è dunque concettualmente ammissibile che Caravaggio abbia voluto immaginare (ed impaginare) realmente la sua *visita agli infermi* in modo quasi impercettibile e – nonostante i problemi di spazio – nell'angolo più buio di un vicolo; ed occorre altresì ammettere, in conseguenza di tutto quanto ora detto, che Martino – quale santo della Cristianità più antica – è, tanto sotto il profilo storico quanto sotto il profilo agiografico, un santo *esorcista*, un santo *taumaturgo*, un santo degli *ossessi*, un santo dei *poveri*, ma quasi per niente un santo degli *infermi*: ed infatti, se consideriamo la più diffusa

²⁰ *Ivi*, p. 918. La “guarigione degli ammalati” non è assimilabile alla “visita agli infermi”: Martino, nei racconti agiografici, guariva trovandosi a passare (un lebbroso alla porta di Parigi, secondo Sulpicio Severo), o addirittura guariva a distanza (una fanciulla mediante una lettera, ancora secondo Sulpicio, ovvero il lontano Licenzio dalla peste, secondo Venanzio Fortunato), ma non operava quello che sarà poi il *visitare gli infermi*.

²¹ *Ivi*, pp. 912-915.

²² L. LALLEMAND, *Histoire de la charité*, 3 t., Paris 1906.

²³ *Ivi*, t. III, p. 57.

²⁴ G. ROSCIO, *Icones cit.*

²⁵ *Ivi*, pp. 26-31.

²⁶ *Ivi*, p. 26.

iconografia relativa al San Martino che dona il mantello al povero tra la fine del Medio Evo e la prima età moderna, potremo vedere come per quell'*unica* opera di misericordia spesso al povero si accompagni giustappunto anche uno zoppo, e talora altri mendicanti, che però *chiedono la carità*, e non già la compassione per le malattie: l'opera misericordiosa di San Martino è e resta dunque quella di *vestire gli ignudi*²⁷.

6. Un errore? o un inganno? o una «agudeza»?

Ma – si obietterà – se la figurina del povero (e, *forse*, zoppo) non rappresenta la *quinta* opera di misericordia (*visitare gli infermi*), ma è un povero che gravita invece nella *terza* opera (*vestire gli ignudi*), ebbene, dove è allora rappresentata, nel dipinto, quella *quinta* opera? avrebbe omesso o dimenticato, il Caravaggio, di rappresentarla specificamente? e nessuno se ne sarebbe accorto, o avrebbe trovato di che ridere al maestro?

Certamente no: ma, nel tentativo di penetrare nel profondo del pensiero (religioso, e non) di Caravaggio attraverso la resa dei suoi dipinti, occorre forse tener presente, sia sotto il profilo metodologico, sia sotto il profilo esegetico, un principio che è rimasto – a mio parere – costantemente a fondamento della poetica del Caravaggio: ho già proposto altrove (e qui non posso che ripeterlo brevemente) di definire codesto principio come quello di *nascondere nell'evidenza* (e cioè, nell'evidenza del dipinto) i suoi pensieri più personali, ma in modo tale che, non legati o dipendenti da un qualche dettaglio, risultassero più difficilmente percepibili dagli osservatori²⁸.

Il Merisi, infatti, non ha mai fatto ricorso a dettagli o particolari più o meno nascosti per fermare sulla tela quelle che erano le sue idee e le sue convinzioni religiose più profonde e più personali: ma, con una risoluzione tanto paradossale quanto geniale, ha registrato alla luce del sole quello in cui egli più convintamente credeva, ma lo ha fatto in modo tale da *non* indurre mai i suoi contemporanei che osservavano, leggevano o criticavano i suoi dipinti, ad ipotizzare un possibile significato diverso (se non, talora, opposto) rispetto a quello che l'occhio riteneva di poter leggere senza incertezze.

Secondo codesta ipotesi interpretativa, che mi pare anche qui proponibile, Caravaggio: 1) avrebbe fatto in modo che tutti ritenessero che l'opera del *visitare gli infermi* si svolgesse in quel primo piano del dipinto, ed in una presunta complementarità tra San Martino ed il povero seminascosto ed implorante; ma 2) avrebbe rivendicato alla sua genialità ed alla sua libertà di artista la prerogativa di collocare la rappresentazione della quinta opera, *in realtà*, in un altro punto della tela, proprio perché il *visitare gli infermi* non è riconducibile al San Martino (e quindi al personaggio guantato e con la spada). E certo, in tal caso, la prova più evidente dell'efficacia della “deviazione” predisposta dal Caravaggio sarebbe precisamente il fatto che tutti gli studiosi che hanno ragionato sulla lettura dell'opera hanno giustappunto ritenuto di vedere in quel povero che

²⁷ Cfr la tavola, oggi a Budapest, Galleria Nazionale Ungherese, di un maestro anonimo, *San Martino tra due mendicanti* (1490ca.) in *Il Potere e la Grazia. I Santi Patroni d'Europa* (catalogo della mostra, 7 ottobre 2009-31 gennaio 2010), Milano 2009, p. 97 e scheda 2.11 (**Fig. 6**), ovvero la seconda delle due redazioni di Anton Van Dick di *San Martino e il povero* (Londra, proprietà di S. M. la Regina) dipinta con l'altra (oggi a Saventhem) tra il 1618 ed il 1620, ma aggiungendo in questa seconda, oltre al povero ed al mendicante, anche una donna con bambino (**Fig. 7**): ed è evidente come, nonostante che i personaggi si moltiplichino nei diversi dipinti, l'opera di misericordia a cui i due dipinti qui citati idealmente si richiamano resti sempre e soltanto quella di *vestire gli ignudi*.

²⁸ Mi permetto di rimandare per questo aspetto al mio *La religiosità del Caravaggio. La Chiesa, il peccato e la Grazia nella Vocazione di Matteo (1599-1600)*, in C. STRINATI (a cura di), *Caravaggio Vero*, Reggio Emilia 2014, pp. 64-103.

implora l'elemosina (ipotizzato come zoppo²⁹) la *quinta* opera di misericordia, perché giustappunto a questo il Caravaggio intendeva portare l'osservatore del dipinto, mentre in realtà quella *quinta* opera era *effettualmente* altrove. Ma dove?

7. Madre e Madonna

È del tutto evidente – per essere più chiari – che lo spazio dove oggi noi vediamo l'assetato (*alias* “Sansone”), in base alle vecchie risultanze radiografiche non era occupato ancora *da nulla* quando Caravaggio decise di spostare quella figura *dal primo piano* al centro del dipinto (dove l'aveva già realizzata) al lato sinistro ed *in secondo piano* (dove è ora).

Ma che cosa può significare (o comportare) un tal modo di procedere? Può significare (come anche prima si è ipotizzato) che in realtà lo spazio in cui si trova *oggi* l'assetato doveva essere nella concezione originaria del Caravaggio destinato giustappunto a quella *quinta* opera di misericordia, il *visitare gli infermi*, che veniva (nella catechetica come nella pedagogia iconografica) precisamente *dopo* la quarta, e cioè dopo *l'ospitare i pellegrini*: epperò, spostando il Sansone al posto probabilmente destinato alla rappresentazione della *quinta* opera di misericordia, veniva meno al maestro proprio lo spazio per realizzare precisamente codesto brano.

È probabile che a questo insieme di problemi relativo alla distribuzione della figure (ed alla narrazione delle sette opere) nella ripartizione dell'intera scena si sia aggiunta – in un arco di tempo limitatissimo – *anche* l'insistenza dei governatori del Pio Monte di vedere rappresentato il volto della Madonna, dato che il dipinto doveva riguardare *Nostra Signora della Misericordia*³⁰.

Sotto questo rispetto, abbisogna forse di letture più puntuali l'intera parte alta del dipinto, la quale resta costituita evidentemente da due distinti brani, che sono:

- 1) il gruppo della Madonna col Bambino;
- 2) il gruppo dei due angeli dalle grandi ali spiegate.

È qui che Caravaggio ha riversato la parte più densa e profonda del suo pensiero religioso, anche specificamente connesso col tema delle sette opere di misericordia, ed è qui dunque che occorre cercare – al di là delle convenzionali rimasticature della cosiddetta «ideologia controriformata»³¹ – le tracce nelle quali Caravaggio ha voluto depositare, (*nascondendole nell'evidenza*, giustappunto) le sue più autentiche convinzioni.

Il fatto che nella prima versione l'artista (come pare) *non* aveva rappresentato la Madonna, ma aveva rappresentato – secondo la più affidabile lettura del Causa – solo tre angeli, significa che egli, nell'economia religiosa del dipinto, voleva sostanzialmente rappresentare solo le opere di misericordia che gli uomini fanno ad altri uomini, spinti dalla esortazione evangelica: che sia stata

²⁹ L'ipotesi che il personaggio sia uno zoppo è stata sostenuta soprattutto dal Pacelli, che ritenne di identificare una stampella a “T” accanto ai piedi di tale personaggio. Ma occorre precisare che uno zoppo o uno storpio che chiede la carità nella pubblica via non è affatto un “infermo” che si va a visitare a casa: ed occorre pertanto ammettere che ogni equazione tra “storpio” ed “infermo” è (in generale, come nello specifico) sostanzialmente destituita di fondamento, giacché lo “storpio” sarebbe un “invalido”, piuttosto che un “infermo”.

³⁰ «Forse l'unica imposizione che dovè accogliere, ne avesse o non voglia, fu quella di inserire la Madonna in alto: inizialmente *neppure aveva pensato*, preso dall'interesse pur così icastico, ma tutto documentario, terreno, che la partecipazione del superumano doveva essere di rigore. (...) e finalmente la *trasformazione* di uno degli angeli in Gesù Bambino, a giustificare la presenza della Madre, una testina in alto, *inserita di violenza*, sgarbatamente, nello spigolo vuoto, l'oggetto di culto, il titolo del quadro e dell'altare, la giustificazione liturgica, Nostra Signora della Misericordia», R. CAUSA, *Opere cit.*, p. 25 (corsivi miei).

³¹ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Le "Opere di misericordia" contributo alla poetica del Caravaggio*, Milano 1969, pp. 16-24.

una richiesta, o che sia stata una «imposizione» dei governatori del Pio Monte (come pensa il Causa), il dover inserire la presenza della Madonna al vertice della scena non poteva certo modificare quello che Caravaggio sentiva dentro di sé, e cioè la sua intima resistenza ad inserire nei dipinti immagini del trascendente (il «superumano» di cui parlava il Causa)³².

Ed è allora precisamente a questo punto che l'artista diventa genio: e trova la strada – inimitabile, ed irripetibile – per rispondere alle richieste della committenza (e cioè dei governatori del Pio Monte) senza rinunciare di una sola virgola alla libertà della sua capacità inventiva ma soprattutto alla libertà delle sue convinzioni religiose più intime e personali.

In realtà, forse il Caravaggio non ha preso a modella una popolana napoletana *per rappresentare* la Madonna col Bambino (come pensa il Robb³³), e non ha nemmeno voluto *tradurre* (con quel realismo che fu il pilastro tetragono della sua arte) una donna affacciata nel vicolo a *rappresentare o simboleggiare* le due persone divine: qui c'è ben altro. E quello che c'è si riassume nel fatto che da quella finestra che forse non è affatto «ideale» (come dice il Pacelli) ma è una finestra reale e realissima (ancorché coperta – studiatamente – dalle ali degli angeli, **Fig. 8**), si affaccia una madre che stringe tra le sue braccia un bambino, e prova a mostrargli, col dito indice della sua mano sinistra, la scena che si sta svolgendo nel vicolo sotto i loro occhi (**Fig. 9**³⁴): in realtà, quella figura è una madre che regge tra le braccia, con l'infinito amore materno, un bambino probabilmente ammalato (**Fig. 10**).

Occorre infatti guardare con la più grande attenzione il viso di quella donna: mai Caravaggio, in tutte le sue opere, era riuscito a dipingere – forse nemmeno nella Maria della *Deposizione* vaticana – una sofferenza così interna, profonda e totale quale è quella di una madre che piange dentro di sé e senza lacrime per la malattia del suo bambino; ella non guarda nemmeno il figlio, non ne ha bisogno, lo tiene stretto tra le braccia, e guarda invece con gli occhi dell'anima e dell'amore materno dentro sé stessa e dentro la sua sofferenza. E occorre guardare ancora quegli occhietti del bambino, semichiusi in uno sguardo stanco, del quale le sottostanti miserie umane non riescono nemmeno ad attirare l'attenzione: è un bambino sofferente che non riesce ad abbozzare nemmeno la traccia di un sorriso passeggero, chiuso com'è nel suo dolore innocente.

8. Caravaggio e De Lellis: il dolore materno come paradigma del dolore umano

È allora qui, in realtà, che Caravaggio deve aver voluto trasferire, ed al contempo sublimare, quella *quinta* opera di misericordia che è appunto il *visitare gli infermi*: e quale esempio più grande e più nobile si può trovare per la cura verso un infermo, se non quello dell'affetto di una madre?

³² Non è un caso che – a parte le ineliminabili figure degli angeli (si pensi ai due *San Matteo* o all'*Annunciazione*) – la presenza della Madonna col Bambino nella pittura del Caravaggio o rientra in una narrazione di carattere storico (il *Riposo durante la fuga in Egitto*) o costituisce sostanzialmente una visione (la *Madonna dei pellegrini* e la stessa *Madonna del Rosario*), come argomenterò più compiutamente altrove. Il caso del Cristo nella *Conversione* “Odescalchi” si spiega forse nella prima versione con un “realismo pedagogico” (per così dire) del Cristo che si era però fatto uomo, e che non a caso scompare poi nella seconda versione attualmente *in situ*.

³³ P. ROBB, *The man who became Caravaggio*, Sydney 1998, tr. it. [*ML'enigma di Caravaggio*], Milano 2001, p. 397.

³⁴ Per rendere più chiara la mia proposta di lettura, ho provato, con tecnica digitale, a “scorporare” dal dipinto il gruppo dei due angeli dalle grandi ali, per rilevare così in modo più evidente lo spigolo dell'edificio e la ipotizzabile finestra alla quale si affaccia la donna col bambino.

Anche se nulla, finora, ha potuto documentare un qualche contatto diretto tra Caravaggio e la grande figura di Camillo De Lellis (1550-1614)³⁵ – l’apostolo degli infermi e dei derelitti, nei precisi anni in cui Caravaggio fu a Roma – l’attività caritativa del futuro santo presso gli infermi doveva essergli ben nota.

Dopo l’elezione di Sisto V (1585), Camillo, al fine di chiedere l’approvazione per la Compagnia che andava raccogliendo intorno a sé, definì quelle *Regole della Compagnia delli Servi delli Infermi* in base alle quali il pontefice approvò la nuova fondazione (18 marzo 1586). Orbene, le *Regole* «constano di cinquantuno articoli divisi in due parti: ventisei numeri la prima, venticinque la seconda ... [che si intitola]: *Ordine e modi che si hanno da tenere nelli Hospitali in servire li Infermi*»³⁶. Ed è singolarmente importante qui – a mio parere – richiamare la prima delle regole di questa seconda parte, che suona esattamente così:

«Prima ogn’ uno domandi gratia al Sig.re che li dia un *affetto materno* verso il suo prossimo: acciò possiamo servirli con ogni carità sì dell’anima, come del corpo, perché desideriamo (con la gratia de Dio) servire à tutti l’infermi con quell’affetto, che suole un’ amorevole madre al suo unico figliuolo infermo»³⁷.

Nella Roma degli anni che videro la presenza di Caravaggio (e negli anni suoi più difficili), il giovane pittore doveva essere ben al corrente dell’eccezionale impegno caritativo del De Lellis, conosciuto «*pubblicamente* come padre di tutti i poveri»: e, in particolare, non può non aver colpito la sensibilità del Caravaggio il fatto che già da dieci anni, e per di più nella *prima* delle *Regole* relative al «servire li infermi» si insistesse per ben *due volte*, e con tanto spirito di carità, sull’*affetto materno* che viene esaltato dal De Lellis quasi come archetipo di ogni impegno cristiano volto a visitare ed assistere gli infermi, non solo negli ospedali, ma anche nelle abitazioni private³⁸.

Ed allora, anche se nulla ci documenta di una conoscenza *diretta* tra il De Lellis ed il Caravaggio, non è difficile da ipotizzare l’idea che in realtà il pittore, in tutti i suoi anni romani, specie in quelli iniziali e più duri per la sua vita, abbia potuto con molta probabilità sperimentare anche direttamente l’impegno all’assistenza degli infermi da parte dei camilliani, e sentir dire e ripetere che quell’impegno doveva corrispondere all’«*affetto, che suole un’ amorevole madre al suo unico figliuolo infermo*»³⁹.

Nelle *Sette opere* Caravaggio dunque tiene del tutto in non cale la separazione, conformisticamente rispettata da tanti pittori di scene sacre, tra sfera divina e sfera umana, e congiunge umanità e divinità in un nesso inestricabile, ancorché finora spesso frainteso. E come

³⁵ F. RUFFINI, *Caravaggio e «padre Camillo». Una ipotesi affascinante. Alla ricerca di qualche fonte storica* (ed. online) ammette che nulla testimonia di un incontro diretto tra Caravaggio e Camillo, anche se «(...) la frequentazione in comune di cardinali, di famiglie notabili romane, di luoghi vissuti in contemporanea fa sognare che sia avvenuto».

³⁶ P. SANNAZZARO, *Storia dell’Ordine camilliano (1550-1699)*, Torino 1986, p. 47.

³⁷ *Ivi*, p. 48 (corsivi miei)

³⁸ «L’assistenza ai malati a domicilio rientra nella pratica dell’istituto, però è subordinata a quella dei malati negli ospedali», cosa recepita e ratificata già dalla bolla *Illius qui pro gregis* del 21 settembre 1591 con cui Gregorio XIV aveva elevato la compagnia ad Ordine, *ivi*, pp. 48 e 50.

³⁹ Non è forse del tutto un caso che la chiesa del Pio Monte della Misericordia in via dei Tribunali, per la quale Caravaggio realizzava il suo capolavoro, si trovasse solo a qualche centinaio di metri di distanza dalla casa dei seguaci di Camillo a Napoli, nella sede di Santa Maria Porta Coeli, popolarmente detta «le Crocelle ai Mannesi»: «Nel 1588 il padre Camillo venne in Napoli per trattare la fondazione di questo luogo. (...) comprate alcune case in questo luogo, e cominciata la fabbrica della chiesa e monistero, nel 1591 vi passarono i padri, che per quasi tre anni eransi trattenuti nell’antico monistero e chiesa di Santa Maria dell’Agnone», G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, t. II, pp. 102-103. Tale chiesa fu poi riedificata nel 1624 e, con successive ristrutturazioni e modificazioni, è quella che ancor oggi si vede a metà della via Duomo (nell’incrocio tra via San Biagio dei Librai e via della Vicaria Vecchia che scende verso Forcella).

nella *Morte della Vergine* il maestro aveva “abbassato” su un tavolaccio misero e spoglio il dramma grandioso della morte della Madre di Dio, così ora “innalza” al livello della più alta manifestazione del divino nella vita umana il sofferente affetto senza fine che soltanto una madre può sentire dentro di sé per un figlio infermo. Sublimazione epica dell’amore umano, specchio e simbolo dell’amore divino: Caravaggio rompe qui ogni possibile schema iconografico – controriformistico, e non solo – per ricondurre ad una unità spirituale la più totale le due sfere che nella pittura coeva così diffusamente venivano separate, e così tenacemente mantenute e rispettate. Caravaggio compenetra invece qui ed unifica le due sfere, quella divina e quella umana, in una rappresentazione compattamente unitaria, priva di separazioni e priva di distanze: perché il divino è *dentro* il cuore dell’uomo, e non già nella sezione di una tela dipinta, e può manifestarsi dovunque un autentico sentimento di fratellanza e di solidarietà sollevi l’uomo dalle sue miserie quotidiane: e quale affetto può essere più grande, e più “divino” se non quello di una madre per il proprio figlio infermo?

In sintesi, dunque, la lettura che qui brevemente si anticipa e si propone è quella secondo la quale – ancorché non vi sia alcuna prova o documentazione, tranne le incerte tracce radiografiche – nella primitiva concezione del dipinto il Caravaggio aveva pensato di realizzare tra primo e secondo piano della scena, con un percorso circolare, tutte e sette le opere di misericordia, e che in alto aveva pensato di realizzare un gruppo di angeli, senza la figura della Madonna; ma che, costretto da una parte a spostare la *seconda* opera nello spazio che egli aveva previsto per la *quinta*, e dall’altra parte a rappresentare in alto la Madonna col Bambino (perché questo desideravano i governatori del Pio Monte), risolse, con un colpo di genio, di far intendere la quasi invisibile figurina del secondo povero (ritenuto come zoppo) quale oggetto della quinta opera (*visitare gli infermi*), e contemporaneamente di spostare in alto la rappresentazione di quell’opera di misericordia, facendo affacciare da una finestra *reale* dell’edificio frontale (lo spigolo di destra di tale edificio risulta chiaramente illuminato dalla luce della torcia retta dal diacono) una madre angosciata per il figlioletto infermo, che ella prova a distrarre dalla sua sofferenza stimolandolo a guardare l’affollata scena che si va svolgendo nel vicolo.

9. Due angeli

Veniamo, infine, alla fascia, per così dire, mediana della tela, che congiunge – e non già distingue – il divino con l’umano: e cioè, ai due grandi angeli che sovrastano l’intera scena. Anche su questa parte del dipinto si sono dette e scritte le più fantasiose e strane cose, che non hanno fatto altro se non lasciar smarrire il significato nascosto (ma – a mio parere – *nascosto nell’evidenza*) che Caravaggio ha voluto attribuire a questo vorticare di angeli e di ali.

A non citar altri, la famosa lettura del Longhi di quel brano parlava di

«un quadrivio napoletano sotto il volo degli angeli-lazzari che fanno la “voltarella” all’altezza dei piani, nello sgocciolio delle lenzuola lavate alla peggio e sventolanti a festone sotto la finestra ... »⁴⁰:

⁴⁰ R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma 2006, p. 66. Il termine «voltarella» risulta registrato in N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Nuovo dizionario della lingua italiana*, Pisa-Roma-Napoli 1879, vol. IV/II, p. 1916 ma solo come: 1) «piccola volta, cupoletta»; 2) «alcuna fiata»; 3) «giro, girata». Anche S. BATTAGLIA (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana* vol. 21, Torino 2002, p. 1002 lo registra come diminutivo di «volta» ma con due citazioni poco coerenti, in quanto la prima sembra non rendersi conto del senso osceno di «ne le incartò due voltarelle» dei *Ragionamenti* dell’Aretino, e l’altra è usata dal Della Porta ma come “bicchiere di vino” («Se non bevo una voltarella ... vengo meno»). In tal senso, trovo infatti in B. ARNIGIO, *Le dieci veglie de gli ammendati costumi dell’humana vita*, Treviso 1602, pp. 647-648 che la “voltarella” corrisponde in sostanza ad un bicchiere di vino («Percioche i colerici

ma tale lettura – a mio parere – ha condotto fuori strada molti studiosi e commentatori, mentre invece alcuni punti precisi del brano relativo ai due angeli devono ancora essere interamente compresi e chiariti. Ed essi sono almeno cinque:

1) *Le ali*. Ed infatti, l'angelo di sinistra ha le grandi ali in posizione *planante*, vale a dire quella che ha un volatile quando sta dirigendosi verso il basso ma quando ancora non sta per appoggiare le zampe sul suolo: l'angelo di sinistra, dunque, plana verso il basso. L'angelo di destra presenta invece le ali in posizione diversa, che corrisponde a quella di un volatile in due momenti precisi, vale a dire: a) o negli attimi in cui *tocca il suolo* (il che, qui, non è); oppure b) quando l'uccello sta per *spiccare il volo* (e cioè: *verso l'alto*), che è chiaramente la posizione delle ali di questo angelo di destra. Detto in altri termini, qui non abbiamo nessun girotondo o «voltarella»: qui abbiamo due angeli che tendono l'uno in una direzione *diversa* e sostanzialmente *contraria* a quella dell'altro, tendendo il primo (quello di sinistra) *verso il basso*, e tendendo invece il secondo (quello di destra) *verso l'alto*.

2) *Un impedimento*. Esiste almeno un altro caso, nell'intera produzione conosciuta del Caravaggio, nel quale un angelo opera per *trattenere* in alto, invece che per *accostarsi* verso terra. Se infatti si pensa alla prima *Conversione di Saulo* (detta “Odescalchi”), si potrà notare che l'azione dell'angelo abbracciato al Cristo (**Fig. 11**) ed in posizione molto simile a quella del nostro angelo di destra, viene definita in letteratura con i termini più diversi⁴¹: il Robb ha tuttavia indicato il termine forse più giusto e più convincente quando ha scritto che il Cristo in quella *Conversione* «sarebbe finito col naso per terra se non fosse stato *trattenuto* da un giovane angelo grassoccio»⁴². Orbene, non si potrà non ammettere che il gesto dell'angelo di destra nelle nostre *Sette opere*, coniugato con la diversa posizione delle ali (alzate in posizione di “decollo”), non può che tendere a confermare come questo angelo – lungi da ogni «voltarella» – tenti in realtà di *trattenere* precisamente l'altro angelo che plana verso il basso con il braccio e la mano destra protesi verso la sottostante umanità del vicolo per ispirare le buone opere (**Fig. 12**)⁴³. Ma perché mai l'angelo di destra dovrebbe *trattenere*, tirando verso l'alto, l'angelo di sinistra? Chi è veramente questo angelo?

3) *Le lenzuola*. Anche sul punto delle lenzuola, che occupano in modo così vistoso lo spazio sovrastante alla scena, il Longhi ha sostanzialmente preso un abbaglio: non si capisce infatti cosa voglia dire che quelle lenzuola siano «lavate alla peggio». In realtà, mentre il lenzuolo che accompagna l'angelo di sinistra è indubbiamente bianco (**Fig. 14**), invece quello che accompagna l'angelo di destra non è affatto «lavato alla peggio», bensì è – al di là di ogni dubbio – *nero* (**Fig. 15**), come con evidenza dimostra la fiamma della torcia che, sulla destra, è retta dalla mano del

impazienti del digiuno non potendo tolerar fin' all' hora che si portano le vivande, si trattengono con un poco di cibo et bevono una *voltarella*», corsivo mio). Nel medesimo senso usa tale termine ancora il Della Porta (non registrato nel *Grande Dizionario*) nella commedia *Gli due fratelli rivali*, Atto I, scena IV: «ho ... bevuto così alto alto *dieci voltarelle*», ovvero «Non saria meglio che andassimo a bere *due voltarelle* ...» (corsivi miei), G. B. DELLA PORTA, *Delle Commedie*, 4 t., Napoli 1726, t. II/2, p. 24

⁴¹ Ed infatti, c'è chi afferma che il Cristo dall'angelo sia «assistito», altri dicono «accompagnato», altri dicono invece «tenuto», o «condotto», o «portato», o «sorretto»: addirittura Mia Cinotti ha affermato che quell'angelo «fa da *salvagente* a Gesù»: M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. I, Bergamo 1983, pp. 203-641: 541 (corsivo mio).

⁴² P. ROBB, *M. L'enigma* cit., p. 170 (corsivo mio).

⁴³ Il significato in tal senso di questo gesto a me pare ricevere singolare conferma ove si consideri il gesto con il quale il Cristo che appare a Saulo nella *Conversione di Saulo* di Michelangelo presente in Vaticano, *cappella Paolina* (**Fig. 13**) determina la conversione del fariseo persecutore dei primi Cristiani.

chierico. Se si volesse negare questa constatazione, vuol dire che si vuole negare l'evidenza: quel lenzuolo è *nero*. Ma perché mai?

4) *Capelli rossi?* Ancora: se si guardano con attenzione i capelli dei due angeli, si potrà notare da una parte come le ciocche dei capelli dell'angelo di destra, nella zona che copre l'orecchio destro, siano vistosamente di colore *rosso* (**Fig. 16**), e dall'altra parte come il Caravaggio abbia dipinto con estrema attenzione le ciocche dei capelli sovrastanti la fronte dello stesso angelo, conferendo ad esse delle trasparenze rosse e quasi *fiammeggianti*. Certamente si può parlare, per queste ultime, di riflessi rossastri determinati in punti di minore spessore dalla luce che li attraversa provenendo da sinistra, come si determina, in quella luce di tramonto, ma meno vistosamente anche per i capelli dell'angelo di sinistra e per quelli di altri personaggi, quale ad esempio l'ignudo: eppure qui, per le vistose ciocche *rosse* sull'orecchio destro dell'angelo di destra, non si può affatto parlare di trasparenza, dato che qui la luce non attraversa affatto i capelli, che sono infatti appoggiati sulla tempia e coprono la parte alta del viso, dall'orecchio fino all'attaccatura del cuoio capelluto. Dimenticanza del Caravaggio? Impossibile da ammettere.

5) *Un globo di luce*. Infine, possiamo notare – sempre nell'esaminare la rappresentazione dei due angeli – una singolare macchia di luce (**Fig. 17**), mai segnalata o spiegata da alcuno, in corrispondenza del confluire delle due ali plananti dell'angelo di sinistra, ma che non può essere determinata dalla luce che proviene da sinistra ad illuminare, come si potrebbe pensare, il polpaccio della gamba dell'angelo, perché la luce in quel punto sarebbe (come è) intercettata dal lenzuolo bianco a sinistra. Ed infatti si deve notare come nel medesimo dipinto Caravaggio abbia sfumato con precisione (**Fig. 18**) il passaggio dalla zona di luce alla zona di ombra sia per il polpaccio destro del san Martino, sia per la punta di luce che colpisce il polpaccio sinistro del monatto (a destra del lenzuolo che pende). Come si vede, Caravaggio in questi due brani ha ben registrato le variazioni dell'intensità della luce (diretta e riflessa) tra le parti illuminate e le parti in ombra. Variazione simile si può notare (**Fig. 19**) anche per il polpaccio destro del manigoldo di destra nel quasi coevo dipinto della *Flagellazione* (Napoli, Museo di Capodimonte), mentre invece le tonalità sfumate sono del tutto assenti intorno al globo di luce alle spalle del nostro angelo di sinistra, proprio perché (secondo la mia ipotesi) in quel punto non è il polpaccio dell'angelo ad essere illuminato, polpaccio che ovviamente giace sotto ma non è visibile proprio perché, in quella prospettiva, è coperto dalla sfera di luce sovrastante. Che cos'è, allora, quel piccolo globo di luce?

Non è possibile, in questa sede, nemmeno solo accennare ai problemi dottrinari e teologici relativi al tema delle presenze angeliche nel mondo e nella vita dell'uomo. Basti tuttavia richiamare qui quanto meno quel passo famoso di San Paolo nella *II Lettera ai Corinzi* dove l'Apostolo, parlando di coloro che egli definisce «superapostoli» o «arciapostoli» (riferendosi, con tutta probabilità a Pietro) afferma che

«questi tali sono *falsi apostoli* (...) che si mascherano da apostoli di Cristo (...) perché anche Satana si maschera da angelo della luce; è naturale che anche i suoi ministri si mascherino da ministri di giustizia»⁴⁴.

Più aderentemente al tema della misericordia – che qui ci interessa maggiormente da vicino – l'*Apocalisse di Paolo* (circa della metà del III secolo) parla di angeli *buoni*⁴⁵ e di angeli *cattivi*⁴⁶, distinzione ribadita poi anche a proposito della morte dei giusti e dei peccatori.

⁴⁴ 2Cor 11, 13-15 (corsivi miei).

Come che sia, e per dirla in estrema sintesi, se gli angeli *della luce* sono latori della *misericordia*, e se gli angeli *delle tenebre* sono animati dall'*invidia* (come pensava sant'Agostino⁴⁷), allora il conflitto – altro che «voltarella»! – tra i due angeli della *Sette opere* del Caravaggio può mantenere un senso nascosto ancorché del tutto evidente, che il maestro non poteva proclamare in modo facilmente individuabile a pena di sollevare una reazione profonda anche nell'ambiente artistico e culturale (oltre che religioso) napoletano. Ma egli non rinunciò a dirlo: a modo suo, naturalmente.

È evidente infatti come codesti cinque elementi sopra specificamente rilevati debbano ricevere una spiegazione chiara ed univoca, e come la spiegazione più convincente non possa se non discendere dalla diversa *natura* dei due angeli: che sono appunto tra di loro contrapposti. Ecco dunque – a mio parere – il significato che Caravaggio ha forse voluto attribuire alla vistosa ciocca di capelli rossi lasciata in buona evidenza sulla testa dell'angelo di destra, come al lenzuolo nero illuminato dalla torcia, nonché a quel globo di luce alle spalle dell'angelo di sinistra, sui quali nessun studioso si è fermato a riflettere, e che invece costituiscono, considerati insieme, una delle chiavi di lettura più importanti per penetrare a fondo nel messaggio religioso e spirituale che Caravaggio ha probabilmente voluto racchiudere nel dipinto; ed ecco perché il globo di luce sta alla confluenza delle ali del *solo* angelo di sinistra, mentre quello di destra ne è privo (proprio perché non è un *angelo del bene*, ma è bensì un *angelo del male*, come dimostrano chiaramente quella vistosa ciocca di capelli *rossi* sul suo capo, nonché il vistoso lenzuolo *nero* che l'accompagna).

Ed insomma, l'insieme di questi cinque punti, coerentemente coniugati tra di loro, denuncia in realtà chiaramente – a mio parere – una lotta tra un angelo buono ed un angelo cattivo costantemente presente nella fragilità della vita umana: la battaglia – ché di questo si tratta – tra il Bene ed il Male, che marca l'intera vita umana, si trasferisce e si realizza dunque anche nelle sette opere di *misericordia*, tra l'angelo *della luce* (o del Bene) che vuole ispirare all'uomo la *misericordia* che porta a Dio, e l'angelo *delle tenebre* (o del Male) che – per *invidia* – vuole impedire che germogli di bene possano nascere nel cuore degli uomini.

10. *La grande ammonizione di un cristiano "ecumenico"*

Al termine del tentativo (che, ovviamente, è solo una proposta) di leggere con maggior acribia i "codici di accesso" che Caravaggio potrebbe aver dislocato nel suo dipinto – e che vanno *comunque* spiegati – possiamo ora tentare di ricavarne una complessiva conclusione.

Partiamo da un'affermazione del Calvesi secondo la quale «le *Sette opere di misericordia* sono evidentemente quelle "opere buone" attraverso le quali, *come Lutero non credeva*, si attinge la

⁴⁵ «Ecco giunta era l'ora dell'adunanza: gli angeli vennero ad adorare al cospetto di Dio, e lo spirito andò loro incontro. S'alzò una voce che diceva: "Dove siete giunti, nostri angeli, ambasciatori carichi di notizie?". Essi risposero e dissero: "Veniamo da quelli che rinunciarono a questo mondo per il tuo santo nome: pellegrini, raminghi, abitanti in caverne rocciose, piangenti in ogni ora della loro dimora sulla terra, affamati e assetati per il tuo nome (...)»», M. ERBETTA (a cura di), *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. III, *Lettere e Apocalissi*, Casale 1969, *Apocalisse di Paolo*, pp. 353-386, §§ 8-9. Il testo di questa apocalisse ebbe notevole fortuna specialmente in lingua latina, tanto che nel Medioevo ebbe grande diffusione, come testimoniano ben 113 manoscritti superstiti.

⁴⁶ «Guardai di nuovo e vidi angeli senza misericordia, sprovvisti di qualsiasi pietà, dal volto pieno di collera e dai denti che fuoriuscivano dalla bocca; i loro occhi brillavano come la stella mattutina, dell'Oriente; dai capelli della loro testa e dalla loro bocca uscivano scintille di fuoco. Interrogai l'angelo dicendo: "Chi sono costoro, signore?". L'angelo rispose, dicendomi: "Questi sono destinati alle anime dei peccatori nel momento del bisogno. Costoro non crederanno di avere aiuto dal Signore e non sperarono in lui"» *Ivi*, § 11.

⁴⁷ SANCTI AUGUSTINI, *De Genesi ad litteram* XI, 16, 21 in *Patrologia Latina* vol. 34, Parigi 1856, cc. 437-438.

Grazia e la Salvazione»⁴⁸: ma in realtà, è proprio così? L'affermazione sembra appartenere più alla "vulgata antiluterana" della controversistica cattolica che non (come dovrebbe essere) alla riflessione scientifica, giacché il pensiero di Lutero e del mondo protestante sul problema delle buone opere era ben più complesso della inesatta semplificazione ora richiamata.

Non posso, ovviamente, citare molto del lungo *Sermone sulle buone opere* che il riformatore tedesco scrisse nel marzo del 1520 dedicandolo a Giovanni il Costante, duca di Sassonia e fratello di Federico il Savio⁴⁹. Ma, anche limitandoci qui alla parte iniziale del sermone ed a quel che Lutero scrive sul solo Primo Comandamento, possiamo leggere quanto segue:

«Non vi sono opere buone all'infuori di ciò che è comandato da Dio ... Quando esalto la fede e respingo le opere dell'incredulità, mi accusano di vietare le buone opere, mentre io proprio *vorrei insegnare le vere opere buone della fede* ... Io esalto tanto la fede e *comprendo in essa tutte le opere*, mentre rigetto tutte le opere che non emanano da essa ... Ripetiamo che le opere senza la fede non possono giustificare alcuno al cospetto di Dio ... Orbene, *se queste cose si fanno con fede*, sì che possiamo ritenere che piacciono a Dio, *allora sono degne di lode*, non a causa della virtù che manifestano, ma a causa della fede per la quale tutte le opere sono uguali ... Ecco dunque: *per la misericordia e la grazia di Dio, non per la loro natura, le opere sono senza difetto*; cioè a cagione della fede che confida in quella misericordia ... In primo luogo, non c'è dubbio che [la fede] non viene dalle tue opere o dal tuo merito, ma soltanto da Gesù Cristo ... Perciò *la fede non comincia con le opere, né queste formano la fede, ma essa deve scaturire e scorrere dal sangue, dalle ferite e dalla morte di Cristo*»⁵⁰.

Come si può vedere da questa ancorché frammentata citazione, Lutero non sostiene affatto che le opere buone non servano: sostiene bensì che, se esse non discendono dalla fede, sono prive di valore perché sono frutto dell'ipocrisia, dell'ambizione, dell'ignoranza, del suggerimento interessato di cattivi maestri. È l'uomo buono – perché giustificato dalla fede – che fa opere buone, e non sono le opere che rendono l'uomo buono, se egli agisce ed opera senza la fede: le opere, insomma, sono "buone" se sono fatte da colui che *ha già attinto* alla Grazia ed è sulla via della Salvazione, ed esse sono "buone" solo se sono fatte *senza* il desiderio di acquistare *merito* dinanzi a Dio. Questo è il pensiero di Lutero.

Calvino sostanzialmente concorda su questo col pensiero di Lutero:

«Quanto al termine *ricompensa* – scrive infatti il riformatore svizzero⁵¹ – non ci deve indurre a vedere nelle nostre opere la causa della nostra salvezza ... Non pensiamo però che lo Spirito Santo, con le promesse precedentemente esposte, voglia apprezzare la dignità delle opere come se esse meritassero qualche ricompensa ... *Purché non immaginiamo alcuna corrispondenza tra il merito e la ricompensa* ... La giustizia delle opere dipende e deriva dall'essere queste accettate da Dio con perdono, cioè *in chiave di misericordia, non di giudizio* ... *Nessuno può dunque essere giusto per mezzo delle opere se non segue linearmente la legge di Dio per tutta la vita*. Appena sbaglia su qualche punto, decade nell'ingiustizia. È pertanto evidente che la giustizia *non risiede in alcune buone opere*, ma nell'osservare interamente e compiutamente la volontà di Dio».

In realtà, allora, Caravaggio – senza essere né eterodosso né criptoprotostante (che sono definizioni che non ci aiutano a capire la sua genialità), ma restando ben vigile verso quanto accadeva, anche sotto il profilo delle controversie religiose, intorno a lui – nel momento in cui ha

⁴⁸ M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, p. 41 (secondo corsivo mio).

⁴⁹ *Von den guten werckenn. D.M.L.*, in W 6, 207-276, tr. it. in M. LUTERO, *Scritti religiosi* (a cura di V. VINAY), Bari 1958, pp. 67-187.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 72-93 *passim* (corsivi miei).

⁵¹ G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* (a cura di G. TOURN), 2 voll., Torino 2009, I. III c. 18, vol. II, pp. 983-997 *passim* (corsivi miei).

voluto rappresentare (con i due angeli) i due principii (del Bene e del Male) che possono presiedere alle opere “buone”, deve aver voluto lasciare nei suoi dipinti messaggi precisi, probabilmente guardando con attenzione, ed insieme con rispetto (negli anni forse più bui della Controriforma!) a quanto di meno pereunte, ed anche di meno polemico, proveniva dal mondo protestante come riflessione angosciosa e sofferta sui grandi temi della fede e del peccato, sulla presenza di Dio nel mondo, sull'intervento redentore della Grazia, sul Bene e sul Male che inestricabilmente avvolgono l'esistenza umana, sulla vita e sulla morte: e ciò Caravaggio ha saputo fare, dire e lasciare ai posteri, al di là o nonostante o a dispetto di tutti gli steccati, le barriere, le intolleranze, le scomuniche, le strategie repressive, i tribunali delle coscienze che spaccarono il mondo cristiano trascinandolo in torture, guerre, stragi e fiumi di sangue per l'arco di quasi due secoli.

Per dir questo col suo pennello e col suo genio, anche nelle *Sette opere di misericordia* Caravaggio sconvolge tutti i codici rassicuranti che i pii fedeli, e gli stessi governatori del Pio Monte della Misericordia, potevano illudersi di intravedere in quell'intrico oscuro di un vicolo napoletano: e, ancora una volta – come aveva fatto anni prima, sul passaggio tra XVI e XVII secolo, nella *Vocazione di Matteo* – mette sotto gli occhi dello spettatore un dramma, che qui è il dramma perenne della lotta tra il Bene ed il Male, così come nella *Vocazione* era il dramma folgorante del peccato e della Grazia.

Se i due angeli, che occupano tanta parte della scena, impersonificano la lotta tra l'angelo del Bene (accompagnato dalla luce divina), e l'angelo del Male (segnato da un nero emblema di morte), e se questa lotta è rappresentata da una parte nello slancio dell'angelo del Bene di ispirare all'uomo non già le opere ma la bontà delle opere che discendono dalla fede in Dio, e dall'altra parte nel tentativo dell'angelo del Male di *frenare* o di impedire che i comportamenti che si realizzano nelle singole opere buone siano ispirati da Dio (e cioè, *derivino dalla fede*), allora resta più chiaro tutto il significato più profondo che Caravaggio ha voluto introdurre in una scena apparentemente caotica e “napoletana”, risultata quasi indecifrabile a più di qualche studioso: qui c'è l'alta e solenne *ammonizione* che Caravaggio vuole indirizzare all'uomo ed al fedele, ed essa consiste precisamente nell'avvertimento che ogni comportamento umano può essere orientato al Bene come può essere orientato al Male, e che anche l'impegno cristiano per le buone opere non si sottrae a questo rischio fatale, se esso non è il frutto della fede.

Orbene, a considerare con attenzione il complessivo problema che qui si è richiamato, occorre ammettere che non ha grande spazio, nella dottrina, nella morale, nella pedagogia e nell'omiletica cattolica, il concetto che un'opera di misericordia possa essere *orientata al* (o tentata dal) *Male*; e che invece è prevalente l'altro concetto, secondo il quale l'opera buona – che è in ogni caso un'opera di misericordia – acquista merito per l'uomo dinanzi a Dio, mentre è il *rifiuto* ad attuare opere di misericordia che allontana l'uomo da Dio. Ed insomma, potremmo dire – ancorché molto semplificando – che nel pensiero cattolico l'opera di misericordia è “ontologicamente” buona in sé, e che la differenza che caratterizza il comportamento del fedele consiste solo nel farla o nel non farla; ma che, viceversa, nel pensiero protestante l'opera di misericordia non è buona in sé, bensì è “buona” o “falsamente buona” se è una conseguenza della fede in Dio, ovvero se è sentita (o fatta avvertire) come un dovere realizzato per acquistare «*mercede*» dinanzi alla giustizia di Dio: e questa è, nella sostanza più profonda, la differenza dirimente tra pensiero cattolico e pensiero protestante circa le opere buone.

Non sappiamo, certamente, per quali vie – dirette o indirette – potrebbe essere discesa al Caravaggio codesta riflessione sulla *natura* delle opere di misericordia: ma, in ogni caso, che essa

sia presente ed – è il caso di dire – aleggi su tutto il dipinto a me pare cosa ben sostenibile, e quasi una constatazione difficilmente contestabile, ancorché da nessuno finora sostenuta; che poi essa possa trovare le sue scaturigini in lontani incerti e non documentati contatti avuti dal Caravaggio giovanetto nel borgo di origine della famiglia o in Milano o altrove, questo è un punto su cui non si può dire nulla di certo ma che, così come è impossibile affermare, è anche e parimente impossibile negare. Resta per certo il risultato concreto dei suoi capolavori: ma, essi vanno in ogni caso letti e, per così dire, “aperti” senza chiavi preventivamente e forzosamente forgiate le quali, per tal via, aprono il pensiero dell’interprete piuttosto che quello del Caravaggio.

E così, nello specifico delle *Sette opere*, vanno necessariamente spiegate la sequenza originaria dei brani del dipinto e le ragioni delle sue modificazioni, così come vanno spiegati nel dipinto che oggi vediamo una ciocca di capelli rossi, un lenzuolo nero, un contrasto di voli, un temporeggiante trattenimento, un singolare globo di luce: e tutte codeste cose vanno non già taciute, omesse o trascurate, ma vanno coerentemente rilevate, coniugate e spiegate se si vuole poi fedelmente accedere al significato più profondo – soprattutto sotto il profilo religioso, dato che di un’opera religiosa (e di pedagogia religiosa) si tratta – di un dipinto troppo semplicisticamente collocato ed inglobato entro la sfera dell’apologetica cattolica, con rimasticamenti (da una parte) ed omissioni (dall’altra parte) che non servono né alla comprensione dell’opera né al più autentico ruolo ecumenico del magistero della Chiesa.

Direi quasi, in termini moderni, che Caravaggio ha cercato di scorgere nel pensiero protestante quel che poteva unire, invece che quello che poteva dividere: e se, sotto questo rispetto, fosse possibile applicare, anche sotto il profilo storiografico, una definizione mutuata dalla vita della Chiesa contemporanea e dalle aperture a cui il mondo cattolico è approdato nell’ultima temperie conciliare del Vaticano II con il decreto sull’ecumenismo (secondo il quale lo spirito di Cristo non rifiuta di servirsi anche delle comunità separate come strumenti di salvezza⁵²), ebbene, forse, si potrebbe osare di dire che Caravaggio fu, in questo senso – con quasi quattrocento anni di anticipo – il primo artista “*ecumenico*” dell’età moderna.

Le *Sette opere di misericordia* sono dunque una grande, solenne ammonizione all’uomo per ricordargli che tutti i suoi comportamenti e le sue scelte possono essere ispirati dal Bene, così come però possono essere condizionati dal Male. Tutte le opere che l’uomo può immaginare di fare – esemplificate da quelle sette opere insegnate dalla Chiesa – possono mantenere un margine di ambiguità, e solo la fede in Dio riesce ad orientarle verso il Bene: dare da bere all’assetato o ospitare i pellegrini può essere un’opera buona, ma può essere anche un’opera dettata dal desiderio di mercede; così come vestire l’ignudo da parte di un giovane distratto e con i guanti alle mani può essere segno di bontà come però può essere segno di ostentazione; così come può essere mercenario e per nulla pio il triste compito del becchino e del chierico che portano il cadavere alla tomba. Non c’è millenarismo, apocalittica o Giudizio imminente: la genialità fondante del dipinto sta proprio in questo, e cioè che ogni scelta ed ogni comportamento umano, ogni singola opera (che può essere buona, o falsamente buona), reca con sé il suo carico enorme di drammaticità e di responsabilità, potendo essere rivolta al Male come al Bene, perché è la vita umana tutta intera una lotta perenne tra Bene e Male.

Un solo sentimento resta puro, intatto ed immacolato nel dramma quotidiano e continuo che il singolo cristiano conduce in tutta la sua vita terrena, un solo sentimento accompagna l’angoscioso

⁵² Cfr *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1973, pp. 908-920, *Concilium Vaticanum II*, decreto *Unitatis redintegratio*, cap. I, § 3, nn. 28-32, p. 910.

cammino dell'uomo senza incertezze e senza ambiguità, un solo sentimento sta *al di sopra* della lotta tra il Bene ed il Male, perché il Male non può attaccarlo ed intaccarlo, ed è per questo che Caravaggio l'ha messo al vertice del dipinto come nel punto più alto della vita dell'uomo e delle sue avvilenti miserie: ed esso è – incontaminato ed intangibile – il miracolo dell'amore materno.

ILLUSTRAZIONI

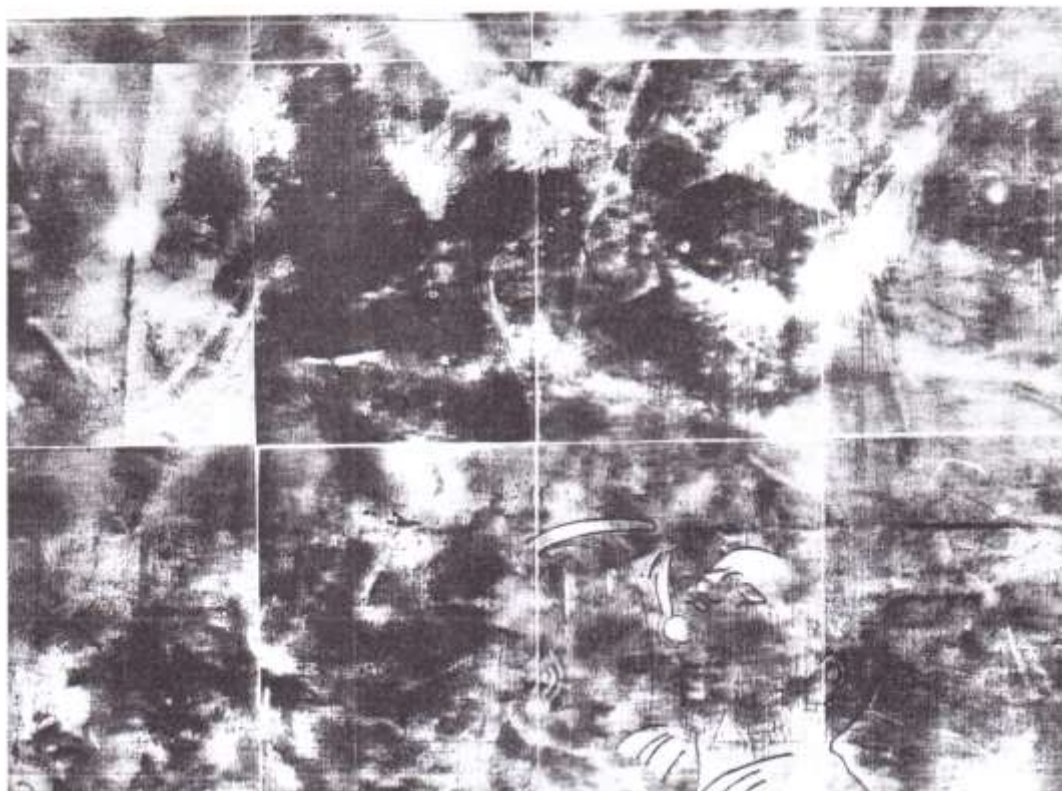


Fig.1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Articolo pubblicato su www.caravaggio400.org, aprile 2016