

Tappa 5

APPROFONDIMENTO¹ CARAVAGGIO E LE DUE *CENA IN EMMAUS*

L'artista

Michelangelo Merisi (detto Caravaggio) ebbe una vita molto tormentata, segnata da inquietudini continue e violenze. Di animo focoso, facile all'ira, insofferente di ogni costrizione. Fu più volte travolto da risse e fatti di sangue fino a pagare con il carcere o a dover sfuggire alla giustizia. Nato a Milano nel 1571 e morto neppure quarantenne in una spiaggia della Maremma nel 1610, una vita breve ma molto intensa, strettamente collocata nel suo tempo tanto travagliato.

“Racconta, ed è forse il solo artista a farlo con tanta intensità, come per un singolare dono divino dello smarrimento della sua epoca, divisa da scismi religiosi e guerre fratricide, minacciata da scontri di civiltà, travolta dal crollo di secolari certezze nell'ampliarsi di nuovi, temuti, sconfinati orizzonti geografici, scientifici, metafisici. L'uomo a cavallo fra il Cinque e Seicento si rende conto di non essere più misura di tutte le cose. E che il suo mondo non è al centro di quell'universo che si credeva immutabile nella sua fissità. Ma Dio, allora? Qual è il posto di Dio nel cosmo, nella natura, nella vita degli uomini? Le stesse domande, le stesse incertezze della nostra società, per molti versi.”²

L'artista nelle sue molteplici opere in gran parte d'ispirazione bibliche rivela una grande religiosità, una coscienza credente, nonostante le stridenti contraddizioni della sua esistenza tanto tormentata.

Le storia delle due opere

Si ammira la meravigliosa *Cena in Emmaus*, a Brera, e non si riesce a non pensare con quale spirito, con quale forza Caravaggio abbia potuto dipingerla. Che cosa aveva in testa, in quei giorni d'estate del 1606? Cosa rimuginava? La sua sfortuna? La sua follia? E come vedeva il suo futuro? In cosa davvero sperava? Di poter ricominciare da capo? Di cancellare tutto, come su una lavagna? Di lavare la sua anima insozzata in qualche fonte d'acqua pura? E cos'altro, ancora? Michelangelo Merisi aveva già dipinto una *Cena in Emmaus*: solo quattro anni prima (1602), quando era ospite dei Mattei, il marchese Ciriaco e il cardinale Benedetto, dietro un compenso di 150 scudi. Quest'opera venne poi acquisita dalla *National Gallery* di Londra nel 1839.

Ma da quel momento sembrava essere passata un'eternità. Molto era cambiato, forse tutto. Irrimediabilmente. Con ancora addosso il sangue di Ranuccio Tomassoni, ferito egli stesso, Caravaggio si infilò nel palazzo di Vincenzo Giustiniani per cercare scampo. Il marchese gli diede ospitalità per qualche giorno, giusto il tempo di riprendere almeno un poco le forze, poi dovette consigliargli di lasciare Roma. L'amico Onorio Longhi, compagno di sciagura, riuscì a tornare nella sua Milano, dove implorò la protezione del vescovo Borromeo. Avrebbe potuto farlo anche il Merisi, ma non lo fece. O perché nel capoluogo lombardo il pittore non aveva proprio più nessuno, né amici, né parenti. O perché nella città di san Carlo non poteva più tornare, per altri e giovanili delitti, non ancora dimenticati. Fuggì invece verso i colli Albani, nel Lazio meridionale. Nei primi giorni di giugno del 1606, infatti, doveva già aver trovato rifugio nelle terre della famiglia Colonna, imparentata con gli Sforza feudatari della cittadina lombarda di Caravaggio, dei cui beni Fermo Merisi, padre del pittore, era stato sovrintendente. Ma dove esattamente si fosse rifugiato non è possibile dirlo,

¹ Rielaborazione di: L. Frigerio, *Caravaggio. La luce e le tenebre*, Ancora (Milano 2010) pp.231-249.

² L. Frigerio, *op. cit.*, p.15.

poiché le testimonianze sono discordanti. Forse a Palestrina, dove era vescovo Ascanio Colonna. O forse a Zagarolo, feudo di Marzio Colonna. O ancora a Pagliano, come risultava all'ambasciatore degli Este, che aveva il suo interesse a restare informato sugli spostamenti del nostro pittore.

Latitante nei loro possedimenti, per i Colonna il Merisi dovette dipingere una *Maddalena*, oggi identificata, ma non da tutta la critica, nella tela già parte della Collezione Klain. La *Cena in Emmaus*, invece, potrebbe averla realizzata senza una commissione specifica, la qual cosa la rende ancora più affascinante ai nostri occhi... Non potendo ovviamente rientrare a Roma – il 28 giugno, un mese dopo il fattaccio, il magistrato pontificio aveva dichiarato contumaci e perseguibili tutti i personaggi coinvolti –, Caravaggio, bisognoso di contante, affidò forse questa sua ultima opera a Ottavio Costa, che già aveva dimostrato di apprezzare la sua arte, per cercare un acquirente nell'Urbe. Costa, banchiere di fiducia della famiglia Colonna, potrebbe dunque aver fatto da intermediario nella vendita del quadro, dopo averne fatto fare una copia. O forse lo comprò egli stesso...

In ogni caso, nel 1624 la *Cena* risultava essere presente nella collezione lasciata in eredità dal nobiluomo romano Costanzo Patrizi, stimata, dal vecchio "datore di lavoro" di Caravaggio, il Cavalier d'Arpino, ben 300 scudi: una cifra altissima, che ben evidenzia a quale considerazione fosse giunta l'arte di Caravaggio a meno di quindici anni dalla sua prematura morte. Nel 1939 gli eredi Patrizi vendettero il quadro alla Pinacoteca di Brera (Milano), dove tutt'ora si trova.

Cena in Emmaus, National Gallery, Londra (1602)

La scena rappresenta il culmine dell'azione dell'episodio di Emmaus. Due discepoli di Cristo, Cleofa a destra e l'altro a sinistra, riconoscono Cristo risorto, che si era presentato loro come un viandante e che avevano invitato a cena, nel momento in cui compie il gesto della benedizione e dello spezzare del pane, richiamando così quanto avvenuto nell'Ultima Cena (e, indirettamente, al sacramento dell'Eucarestia della Chiesa: "spezzare il pane" nel linguaggio del Libro degli Atti).

Cristo, al centro della scena e ben illuminato, rispetto a quanto accadrà nell'opera del 1606 che ce lo presenta con tratti più a noi familiari, è rappresentato in maniera differente: insolitamente delicato, giovanile e quasi femminile, privo di barba. Due, probabilmente, sono le ragioni per cui il Merisi opta per una simile soluzione. Innanzitutto per rendere in maniera più immediata la difficoltà dei due discepoli nel riconoscere il Nazareno: «*Gesù in persona si accostò e camminava con loro. Ma i loro occhi erano incapaci di riconoscerlo*», scrive infatti Luca. Caravaggio, insomma, nel dipinto di Londra ci mostra un Cristo trasfigurato dalla risurrezione, anche fisicamente, e quindi rivestito di una giovinezza e di una bellezza che sono ormai eterne, immutabili e perfette. Dunque un Cristo non riconoscibile dallo spettatore immediatamente tramite le fattezze, ma piuttosto attraverso i suoi gesti e lo svolgersi dell'avvenimento, proprio come sottolinea l'evangelista nel suo racconto. E per fare questo, e siamo alla seconda motivazione, egli prende a modello un'iconografia antica, addirittura di epoca paleocristiana, quella del Buon Pastore, ad esempio, o anche quella di Gesù nelle vesti di Apollo, così come si può osservare sui sarcofagi romani del III e IV secolo, dove appare appunto il Cristo glorioso dal volto imberbe.

Bisogna poi rilevare la posizione del braccio di Gesù, proteso in avanti e dipinto di scorcio, che dà l'impressione di una profondità spaziale: la sua mano destra è troppo grande in rapporto al resto del corpo, ma serve per dirigere l'occhio dello spettatore verso di lui e i gesti che compie.

La rivelazione di Gesù in questa scena ha un che di imperioso: si manifesta ad esempio nello slancio del discepolo a destra; e il gesto stesso di Cristo, ampio e deciso, non appare solo come una

benedizione, ma come un invito, perentorio, ai discepoli ad alzarsi e tornare alla comunità di Gerusalemme per annunciare ciò di cui sono stati testimoni. E infatti l'uomo a sinistra accenna proprio a levarsi dalla sedia, come mosso dall'urgenza di muoversi e di andare. I colori stessi che qui usa Caravaggio (la veste rossa e il manto bianco di Gesù), così come l'impiego della luce (limpida, tagliente come una lama), suggeriscono immediatamente un tono maestoso: il Signore si rivela nella gloria della sua risurrezione. La loro orchestrazione induce strategicamente lo spettatore a spostarsi su tutti i punti salienti della tela.

Vi sono poi i due discepoli: nel Vangelo di Luca, uno di essi è chiamato per nome, Cleopa (o Cleofa), mentre l'altro rimane ignoto. Ed è interessante osservare come Michelangelo Merisi abbia affrontato pittoricamente questo problema, cioè mostrandoci effettivamente un discepolo di profilo, con il volto illuminato e ben riconoscibile sulla destra, mentre l'altro (a sinistra) appare di schiena: senza, insomma, che si possa vederne le fattezze. Una posizione, del resto, che porta gli spettatori a immedesimarsi con quella stessa figura anonima, che diventa così simbolo di tutti cristiani, quasi che ciascuno di noi sia invitato a sedersi alla tavola di Emmaus, davanti a Gesù, emotivamente coinvolto nella sua benedizione e nella sua rivelazione.

La tradizione medievale, tuttavia, ha voluto dare un nome anche al discepolo ignoto, e lo ha presto identificato in Luca stesso, cioè proprio in quell'unico evangelista che narra l'episodio di Emmaus, riconoscendolo come testimone oculare di quei fatti. Così riporta, ad esempio, Iacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea* (XIII secolo), aggiungendo inoltre che «*Luca si traduce "che si eleva", o "si alza", oppure deriva da "luce". Egli infatti si alzò dall'amore per il mondo, elevandosi nell'amore per Dio*». La qual cosa diventa meritevole d'attenzione, se si considera come Caravaggio, in quest'opera, rappresenti il discepolo di spalle proprio nell'atto di alzarsi dalla sedia...

L'atteggiamento dei due discepoli, in generale, è dinamico ed evocativo di stupore (e forse anche di qualcosa d'altro): Cleopa (a destra) spalanca con slancio le braccia, in un atteggiamento evocativo del Crocifisso, quasi a simboleggiare un Tau o una Croce vivente; e, così facendo, misura in tralice lo spazio a disposizione ed unisce la zona in ombra con quella dove cade la luce. Questo personaggio è inoltre vestito da pellegrino (con la conchiglia sul petto). L'altra figura (a sinistra) è colta nell'atto di alzarsi dalla sedia.

C'è infine un quarto personaggio: l'oste, in piedi accanto a Gesù. Il turbamento dei discepoli, la loro emozione, non sembra toccarlo: mani alla cintola, giubbotto di pelle, maniche arrotolate sugli avambracci nudi, l'oste che ha da poco servito quei tre viandanti osserva il gesticolare di Cristo con fare distaccato, come di chi, nella sua carriera, ne ha viste così tante di stranezze da non stupirsi più di nulla... Il Vangelo di Luca non fa cenno alla presenza di questa figura. Eppure ha una sua importanza, nell'equilibrio dei due dipinti caravaggeschi. E non solo da un punto di vista compositivo. Quest'uomo, infatti, con la sua ordinarietà, con la sua indifferenza, rappresenta in qualche modo la vita "normale" di tutti i giorni e di tutta la gente: una quotidianità, tuttavia, dove il Signore agisce e si manifesta, dove Dio non rinuncia a rivelarsi. Per chi ha occhi per vedere e orecchi per intendere...

L'episodio di Emmaus raccontato da Luca vuole sottolineare che il Cristo risorto non è più riconoscibile con un'esperienza concreta e diretta: è necessaria una via superiore di conoscenza. E due sono le tappe di questo processo di fede: l'ascolto delle Scritture, innanzitutto, spiegate da Gesù stesso in chiave "cristiana"; e poi lo «spezzare il pane» che, nel linguaggio neotestamentario, è termine tecnico per indicare l'Eucaristia. Questi due momenti del racconto dunque riflettono già la liturgia cristiana, che comprende appunto la lettura e la spiegazione delle Scritture e l'Eucaristia. E

così doveva apparire anche agli spettatori il quadro di Caravaggio: cioè come memoria eucaristica, come riproposizione simbolica e visiva del rito della Messa.

Il pane che vediamo sulla tavola di Emmaus è infatti richiamo diretto a quella cena del giovedì santo in cui Gesù prese il pane e, pronunciata la benedizione, lo spezzò e lo diede ai discepoli dicendo: «*Prendete e mangiate; questo è il mio corpo*».

Sulla tavola di Emmaus di Caravaggio, oltre al pane, c'è anche il vino, a conferma del richiamo eucaristico della scena.

Possiamo così immaginare che il Merisi abbia voluto dare massima credibilità a quella che si riconosce come una santa Messa, pur celebrata in una taverna.

A riprova, infine, che quella tavola di Emmaus è una vera mensa eucaristica, in entrambe le opere di Caravaggio vi è anche l'arredo della stessa: una bianca tovaglia (memoria anche del sudario di Cristo, morto e risorto), distesa su un prezioso tappeto di foggia orientale (anatolica, dicono gli esperti). Proprio come si usava allora, nelle celebrazioni più importanti.

Cena in Emmaus, Brera, Milano (1606)

Il rimando è ovviamente alla tela del 1602. Le due versioni appaiono, a prima vista, molto simili, quasi sovrapponibili, anche nelle dimensioni. Entrambe sembrano concentrarsi sul momento della rivelazione di Gesù, quando cioè il Risorto spezza il pane e lo benedice, facendosi così riconoscere dai due discepoli, anche se con sfumature differenti. Inoltre, sia nel quadro oggi conservato alla *National Gallery* di Londra, sia in quello della Pinacoteca di Brera, Caravaggio inserisce un quarto personaggio, non citato dal brano evangelico, identificabile in un oste, colui cioè che serve a tavola quei viandanti giunti da Gerusalemme. Sono inoltre facilmente percepibili in ambedue le opere le somiglianze di atteggiamento dei due discepoli e i rimandi simbolici alla celebrazione eucaristica

In realtà, a ben osservarle, le due tele presentano molte diversità, anche sostanziali.

- Innanzitutto il “peso” della scena è completamente spostato: il Cristo è sempre al centro, ma si protende, per così dire, verso la parte destra del quadro nella prima versione, mentre sembra come ritrarsi verso la parte sinistra nel dipinto milanese.
- Persino il momento raffigurato non sembra pienamente identico: nel primo quadro sarebbe quello della benedizione del pane, mentre nel secondo il pane è già spezzato (e forse potrebbe rappresentare il momento del congedo).
- Il Cristo di Brera non ha più nulla a che vedere con quello di Londra: da un lato ha un volto più in linea con l'iconografia tradizionale, ma dall'altro ha il volto di un uomo stanco, profondamente segnato dal dolore e dalle fatiche.
- Un'impressione ancor più accentuata dalla collocazione del personaggio in piedi, l'oste, che Caravaggio “ruota” di 180 gradi nella versione braidense, affiancandolo per di più a una seconda figura, quella di un'anziana cameriera. Sembrano parenti, i due tavernieri, quasi fossero padre e figlio: più giovane, più distratto, come assente, quello della prima *Cena*; più anziano, più perplesso, perfino un poco corrucciato quello dell'ultimo *Emmaus*. O forse sono la stessa persona, ma quasi fosse invecchiata di un quarto di secolo...
- I discepoli poi occupano la stessa posizione nel primo come nel secondo dipinto, (uno, cioè, siede alla sinistra di Gesù, l'altro invece gli è di fronte, di spalle a chi guarda), ma sono raffigurati con una gestualità “invertita”: l'uomo che s'appoggia ai braccioli della sedia nel primo quadro alza le mani nella composizione di Brera, e allo stesso modo il commensale che allarga le braccia con impeto nella scena del 1602 si stringe ai bordi del tavolo in quella del 1606.

- Si potrebbe anche annotare come vi sia pure l'inversione fra i due viandanti, con Luca ora posto accanto a Gesù, sulla destra, e Cleopa di fronte, sulla sinistra. Una simile ipotesi, peraltro, potrebbe trovare un ulteriore punto d'appoggio in quell'orecchio smisuratamente grande del discepolo a destra, che non pare certo una svista del pittore né una deformità fisica, ma un ulteriore richiamo simbolico: rappresenterebbe, infatti, la disponibilità all'ascolto della Parola di Dio da parte di Luca, il più fidato collaboratore di Paolo, che dopo Emmaus metterà per iscritto tutto quello che avrà udito dagli apostoli.
- L'uomo seduto sulla sinistra sembra poi chinarsi verso il suo Signore e, allargando appena le mani nell'atto dell'orante, evoca il cristiano che pronuncia la preghiera del Padre Nostro. Mentre il suo compagno, a destra, appare sopraffatto da uno sconvolgimento che lo agita dentro, ma che alla superficie emerge "solo" in quelle vene del collo tese e gonfie e in quelle dita che s'aggrappano convulsamente al tavolo e che, però, rendono comunque l'idea di chi stia per levarsi in piedi.
- Mentre nella prima c'era più luce e la composizione era più complessa, qui la scena è estremamente semplice e scura, con pochi oggetti sul tavolo che creano profonde ombre. Tutto è immerso in una luce soffusa, che sembra bagnare i corpi e gli oggetti, più che colpirli, lavando via l'oscurità come macchie d'inchiostro. La gamma cromatica è notevolmente ridotta, tendente al monocromo, con poche tinte terrose dalle quali si stacca soltanto l'azzurro della tunica di Cristo.
- Al posto dell'accurata natura morta che compariva sulla tavola dell'opera londinese, che comprendeva una splendida canestra di frutta qui compaiono solo pochi elementi poveri e dimessi: il pane, la brocca dell'acqua, due semplici piatti.
- Grande attenzione è posta anche nella descrizione dell'aspetto umile e dimesso dei pellegrini, dell'oste e della serva. Lo stile abbandona decisamente la grande accuratezza che aveva caratterizzato le opere giovanili, dove venivano enfatizzati i dettagli in grado di conferire verità e concretezza alla scena. La resa più sommaria contribuisce a focalizzare l'attenzione sul forte contenuto emotivo del soggetto, che colpisce fortemente lo spettatore non più distratto dalla minuzia dei particolari.
- Anche la posizione del vino sulla tavola è invertita: nella tela della *National Gallery* si trova in un bicchiere alla destra di Cristo, mentre nel dipinto di Brera è versato in un calice alla sua sinistra. E non è l'unica differenza: se osserviamo con attenzione, infatti, potremo notare come questo vino sia bianco nel quadro londinese, rosso in quello milanese. Negli anni in cui Caravaggio realizza le due Cene, per la Messa si potevano utilizzare entrambi i tipi di vino. Con il passare del tempo, tuttavia, si diffuse maggiormente l'uso del vino bianco, sia per una ragione pratica (si evitavano così le macchie particolarmente vistose sui paramenti sacri), sia per una questione dottrinale (si voleva cioè scoraggiare una troppo facile identificazione tra il colore rosso del vino e la sostanza eucaristica del sangue di Cristo, che è invisibile).
- Nella prima versione della *Cena*, accanto al bicchiere con il vino c'è una bottiglia di vetro trasparente con dell'acqua; nella seconda vi è una brocca di ceramica, che ci impedisce dunque di conoscerne il contenuto. In ogni caso, ancora una volta, il simbolismo della liturgia eucaristica vi è fortemente evocato. Possiamo così immaginare che il Merisi abbia voluto dare massima credibilità a quella che si riconosce come una santa Messa, pur celebrata in una taverna. Come memoria di quando, nell'ultima Cena, Gesù porse il calice ai suoi discepoli dicendo: «*Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti, in remissione dei peccati*».

Ciò che veramente cambia nelle due tele, però, non è tanto la forma o l'apparenza, ma l'atmosfera stessa. La rivelazione di Gesù nella prima Cena, infatti, ha un che di imperioso: il Signore

si rivela nella gloria della risurrezione. Nella seconda opera, invece, tutto è ricondotto a una dimensione più intima, interiore. I gesti si fanno meno eloquenti, ma non per questo meno vibranti. La scena più essenziale, la mensa sfrondata di ogni elemento accessorio. Il clima è raccolto, il rivelarsi di Cristo non improvviso, ma anzi graduale. Quella che per i discepoli dell'*Emmaus* londinese è stata una folgorazione, per i discepoli dell'*Emmaus* milanese diventa una presa di coscienza progressiva, emozionante e commovente. Se la *Cena in Emmaus* della *National Gallery* si impone dunque alla nostra ammirazione per la vividezza con cui il miracolo è rappresentato, quella di Brera ci affascina per la sua visione più profonda, più meditata, più personale. Entrambe le tele, insomma, sono dei capolavori assoluti. Entrambi i dipinti hanno un senso drammatico straordinario, un *pathos* coinvolgente.