Abbiamo intitolato questo intervento

Sotto il segno del pentimento: immagine di un errore o iconografia di un evento?

 perché effettivamente il sostantivo si presta a varie considerazioni dal punto di vista storico artistico se lo prendiamo nel senso della composizione di un’opera d’arte –di carattere pittorico, ma non solo- ovvero se ne mettiamo in evidenza i significati, insomma per la forma o per il contenuto.

Nel primo caso vi mostro subito un paio di esempi (fig 1) (fig 2) che ci consentono di chiarire almeno un aspetto, quello della autenticità di un’opera; un aspetto non sempre scontato (Bigetti-Benedetti). Questo aspetto, che per comodità abbiamo classificato formale, non di rado però consente considerazioni contenutistiche fondamentali, ma su questo punto torneremo più avanti.

Se ora consideriamo il contenuto, la parola pentimento si associa tradizionalmente alle lacrime . Ma sulle lacrime mi perdonerete se qualche minuto lo perderò cercando di metterne in evidenza le valenze, perché è diciamo così propedeutico in relazione al nostro discorso. In un trattato che i nostri gentili ospiti credo conoscano molto bene intitolato “De Gemitu Columbae, sine de bono”, Roberto Bellarmino classificò ben ”dodici tipi di lacrime” riprendendo per altro un’idea di Giovanni Crisostomo che aveva parlato delle lacrime come “spugne dell’animo”. Come dire che –come espressione dei più grandi movimenti dell’animo- le lacrime assumevano vari e differenti significati; ad esempio si sa che nel corso della rappresentazione di un melodramma –siamo del Settecento inoltrato- mentre uno di quegli ‘evirati cantori’ italiano, a quel tempo assai apprezzato, cioè Gasparo Pacchiarotti, interpretava la parte di un figlio che si sacrifica per il padre, capitò che ad un certo punto la rappresentazione s’interrompesse e l’orchestra smettesse di suonare; subito il cantante andò a chiedere il motivo al direttore d’orchestra, il quale gli rispose “io sto piangendo, signore” ed anche tutto l’intero auditorio era in preda alle lacrime. Stesse scene si erano verificate già più di un secolo prima al palazzo ducale di Mantova alla prima dell’Orfeo ed Euridice l’opera di esordio di Claudio Monteverdi; ma ancora agli inizi del ‘700 mentre si esibiva a Londra, il notissimo Farinelli svolse una performance così emozionante che il contralto, l’altra voce bianca Serenico , il quale peraltro spesso aveva a sua volta fato piangere il pubblico, gli si avvicinò attraversando la scena –ovviamente piangendo- per congratularsi.

E’ chiaro che l’accostamento più tradizionale per quanto riguarda il pianto si fa con i temi della morte sia che questo riguardi immagini religiose (fig 3 bis e 4) ovvero l’immagine di questa bellissima donna (fig 5 e bis) morta a 25 anni scolpita da un ignoto autore probabilmente un fiorentino a Roma intorno alla metà del XVI secolo; si tratta di Virginia Pucci Ridolfi; è sorretta come vedete da due putti piangenti. E tuttavia, nel corso del seicento, nell’epoca del barocco, il secolo dell’esagerazione, della teatralità, dei contrasti, accade come se l’essere umano prenda coscienza di quanto la sua anima fosse volubile, espressione di un’immagine allo stesso tempo ridente e malinconica; pensiamo ai putti che in molte chiese di quell’epoca sembrano sorridere sarcasticamente accanto ai monumenti funebri insieme ad altri in lacrime; pensate ad esempio allo stesso Bernini e ai due angeli ai lati dell’altare in sant’andrea delle fratte (fig 6- 7) uno piangente con la corona di spine, l’altro che pare sorridente con l’iscrizione Inri. Sorridente più o meno come l’altro angelo che sta per trafiggere teresa d’avila, nel notissimo gruppo scultoreo di mano ancora di bernini in santa maria della vittoria (fig 8 -9). Ma notate bene cosa dice a questo riguardo la santa relazionando fuoco e lacrime :”Tra le tribolazione ed il rammarico di un vivo pentimento Dio pone molto spesso in fondo al ns cuore il fuoco sacro del suo amore , poi questo amore trasforma nell’acqua di molte lacrime … l’anima si diletta nel vedere l’impetuosità del fuoco placata dalla medesima acqua che lo attizza …”; Insomma “è l’acqua delle lacrime che ravviva il fuoco dell’amore divino” (cito qui san francesco di sales).

Ed eccone de esempi davvero paradigmatici, funzionali al nostro discorso sul pentimento che è il tema del nostro intervento; vedete qui due immagini di san pietro in lacrime , nel primo caso si tratta di un dipinto di Guercino (fig 10) nell’altro di un artista la cui mano è stata riconosciuta dalla prof.sa chiusa (11) ; ma ricordate cosa diceva santa teresa :” Tra le tribolazione ed il rammarico di un vivo pentimento Dio pone molto spesso in fondo al ns cuore il fuoco sacro del suo amore , poi questo amore trasforma nell’acqua di molte lacrime …” Ecco mi pare che siamo proprio dentro queste parole, che queste immagini esprimano l’idea stessa della tribolazione poi del rammarico infine del pentimento di cui le lacrime, citiamo ancora sono espressione dell’amore divino rinato, ravvivato come fuoco, per seguire le parole di francesco di sales.

La storia la conoscete, quando Gesù di fronte a Pietro che nel corso dell’ultima cena gli aveva assicurato che lo avrebbe seguito fino alla morte, gli disse “oggi prima che il gallo canti la seconda volta, tu mi rinnegherai tre volte”. Accadde infatti che mentre i sacerdoti riuniti nel sinedrio stavano concludendo il processo notturno per condannare gesù, pietro viene additato da alcuni “tu sei uno di loro, tu lo conoscevi!” , e pietro rinnega per tre volte mentre il gallo cantava; è a questo punto che lo sguardo del cristo incrociò quello dell’apostolo il quale si ricordò delle sue parole e pianse amaramente. Ma **non c’è risentimento o riprovazione nello sguardo del signore solo una infinita misericordia, ed è qui il cammino più alto della fede , la misericordia , la resa definitiva ed assoluta all’amore di cristo, dopo il crollo –che verifichiamo in questi due dipinti- per pietro c’è la rinascita, quello che il triplice rinnegamento non aveva potuto distruggere vale a dire la confessione di amore l’intima confidenza con il cristo; ed infatti sarà lui ad arrivare per primo alla tomba, sarà lui a rivedere per primo gesù sarà lui che avrà in mano le chiavi della chiesa**. Ma le lacrime, il tema delle lacrime è essenziale teologicamente perchè su di esso si fonda la **giustificazione della penitenza come sacramento,** un tema che com’è noto fu tra i più soggetti agli attacchi della Riforma; basti solo ricordare di passaggio (perché l’approfondimento ci porterebbe troppo in là col discorso) che questo tema del pentimento e della contrizione (che mi sembrano ben interpretati dagli artisti di queste opere) vennero definiti nel corso del Concilio di Trento precisamente nella XIII sessione previa confutazione di dodici articoli desunti da opere di Lutero, Calvino e Melantone che affermavano la sostanziale identità di battesimo e penitenza e negavano la tripartizione canonica della penitenza in **contritio, confessio et satisfactio**. Secondo i riformatori la contrizione non disponeva affatto alla grazia (su questo tema tra un po’ ritorneremo) e la confessione era inutile ai fini dell’assoluzione ed inoltre a Pietro la potestates ligandi er solvendi erano state date come rappresentante del consesso apostolico e non come princeps, e quindi esse appartenevano a tutti i fedeli. La sessione successiva, la XIV del Concilio, dopo la confutazione delle tesi riformate, stabilì appunto la doctrina della poenitentia e la sua codificazione in canones affermandone la natura di sacramento diverso dal battesimo. Come potete facilmente immaginare il tema della penitenza della contrizione della confessione fu subito fatto proprio dalle arti nel solco della lotta senza quartiere che dopo Trento si scatenò contro le eresie luterane che stavano prendendo piede in varie parti d’europa ed immagini come queste, o come quelle che raffiguravano la Maddalena (fig 12), e gli altri santi divennero popolari, nella logica che rispondeva ad un criterio didattico educativo. Infatti la preoccupazione delle gerarchie fu essenzialmente quella di formare il popolo alla ‘vera’ religione, determinando i modi stessi della devozione e dell’attaccamento alla chiesa romana inseriti strettamente all’interno dell’ortodossia. Il linguaggio artistico avrebbe quindi dovuto parlare la lingua dei semplici ben oltre l’inquieto alfabeto manierista o di quello iper raffinato del tardo rinascimento; così mentre viene non a caso bloccata la traduzione della bibbia l’iconografia religiosa trova degli interpreti efficaci e dotati, ma il campo, per così dire, si apriva all’arrivo di una personalità ben più possente. Stiamo parlando ovviamente di Caravaggio. (fig 13)

Vero è che fiumi di inchiostro sono stati versati nel tentativo di dimostrare entro quali ambiti - morali, religiosi, spirituali - dovrebbe essere inserito o quanto meno studiato il linguaggio rivoluzionario del grande lombardo e degli artisti che in vario modo ne furono partecipi nell’Europa primo-seicentesca, né è questa la sede per riprendere un tema su cui la critica d’arte indaga da tempo e da diversi punti di osservazione.

Tuttavia, a tutti è noto che **Caravaggio** fu il protagonista del clamoroso rinnovamento del linguaggio artistico, che prese corpo in corrispondenza di un riadattamento complessivo dei linguaggi tradizionali dell’arte, come espressione particolare ed originale di uno stile ben delineato, affermatosi - si può dire - fra il 1560 e il 1620-30, quale emanazione delle istanze conciliari.

Uno stile, diciamo così, non più manierista e non ancora barocco, che si materializza quando inizia a manifestarsi quello che a suo tempo Arnold Hauser definì “il programma artistico della Controriforma”, vale a dire “la diffusione del cattolicesimo per il tramite dell’arte fra le masse popolari” (Vedi *Storia* *sociale dell’arte*, Torino, 1964, I, p.405).

Ignazio di Loyola a dire la verità per tutto un periodo, almeno fino alle metà del XVI secolo, raccomandava prudenza nell’entrare in polemica coi protestanti sulle materie della fede della grazia e della predestinazione, soprattutto per evitare la circolazione di idee pericolose di fronte a persone non adeguatamente preparate; ma poi sappiamo quale ruolo ebbero proprio i gesuiti sulla educazione dei fedeli anche tramite il culto delle immagini.

Sul tema del significato e della ricezione delle immagini in epoca controriformista in effetti molto è stato detto e molto è stato scritto, soprattutto dopo le aperture degli archivi vaticani –seguite a secoli e secoli di silenzio- e si sono potuti fare molti passi avanti e tuttavia non pochi problemi restano ancora da risolvere, in primo luogo -per quanto mi riguarda- quelli relativi alle mediazioni o alle influenze per non dire ingerenze che possono essere scaturite nell’ambito stretto della stessa curia papale. Personalmente infatti non sono affatto convinto che noi si sappia tutto in proposito; ad esempio, non sappiamo se il decreto con il quale l’allora Cardinal vicario Camillo Borghese (poi divenuto com’è noto papa Paolo V) appena nominato a capo dell’Inquisizione –giugno 1603- imponeva agli artisti di consegnare all’autorità religiosa in via preventiva lo ‘sbozzo’ dell’opera che doveva finire nelle chiese affinchè si controllasse se rispettava i canoni di onestà e decorum, non sappiamo dicevo se rispondesse a criteri repressivi, ovvero invece ad un

indirizzo di controllo non normativo che realizzasse una sorta di omogeneità comportamentale. Non lo sappiamo, non è chiaro, anche perché non se ne ebbe più traccia, ed anche perché altrimenti non si capirebbero certi passaggi. Pensate a come si esprimeva in quel torno di anni il cardinale Bellarmino sulla pittura: ”Dipingere qualcosa di non pertinente alla storia è lecito al fine di spiegarne il senso mediante una raffigurazione non immediata e praticamente somigliante” ; vedete ? , dice che si può dipingere “qualcosa non pertinente alla storia”qualcosa di distante dal senso che si potrebbe dare al decreto di Camillo Borghese, se lo interpretassimo in senso stretto; senza contare che a quanto risulta lo stesso cardinale avrebbe utilizzato a scopo apologetico addirittura dei testi della cui autenticità egli stesso dubitava ed anche opere apocrife la cui mancanza di autenticità era già provata.

Senza pensare al tema della raffigurazione dei vari momenti di vita della Vergine tutti basati solo sulla *Leggenda aurea*; sapete che l’intera iconografia relativa alla **vita della Vergine** non aveva alcun supporto nelle scritture se non appunto in Jacopo da Varagine o nei poco amati *Vangeli apocrifi*, tanto che a suo tempo Pio V Ghislieri ne aveva soppresso alcune festività.

Vero è che ai silenzi del Vangelo si giustapponevano alcuni passi degli ***Esercizi spirituali*** di

**Ignazio di Loyola** o della ***Vita*** di **Santa Teresa**, che sembravano invece coniugare teologia e

sentimento, nonché la consapevolezza delle gerarchie che le immagini delle storie mariane

fossero da tempo familiari ai fedeli e che mantenessero una notevole forza di convinzione, in

grado di contrastare le negazioni degli eretici.

Dobbiamo dire che in effetti la Chiesa romana, messa ormai praticamente la sordina a ogni voce dissenziente e, soprattutto, ristabilita a livello culturale una sua compattezza, poteva aprire ad una prassi in cui venissero recuperati anche determinati valori estetici, emendati naturalmente dagli elementi non conformi alle regole. E sotto questo aspetto potremmo, credo, spiegarci un altro mistero, sempre a proposito dell’utilizzo e della funzione delle immagini a scopo educativo e formativo.

E’ noto come il cardinale **Gabriele Paleotti** (Bologna,1522 - Roma, 1597) perseguisse propriamente

lo scopo del controllo stretto delle attività artistiche quando richiamava gli artisti ad avere “***sempre l’occhio al fine di giovare***”. ”Non si consenta a nessuno – ammoniva - di introdurre immagini non consuete”, arrivando perfino a proporre che anche nell’arte figurativa si facesse ricorso all’*imprimatur* ecclesiastico, evocando - peraltro senza successo - la necessità di un ‘indice’ anche per la pittura.

In una missiva al pontefice **Clemente VIII Aldobrandini** (Fano, 1536 – Roma, 1605) il prelato bolognese aveva infatti scritto: “**Per nessun motivo va trascurata l’opportunità di questo nuovo indice, affinchè - ora che si è provveduto ad un parto sano dei libri - le immagini, che si ritengono gemelle di quelli, non siano ritenute aborto di nessun valore**”. La lettera in realtà non arrivò mai sulla scrivania del Pontefice, anche perché - come ha scritto Maria Calì - “la sua figura di estremo difensore delle norme tridentine … sotto la pressione della nuova congiuntura storica in gestazione, appare quella di un personaggio ormai superato” a fronte delle novità - anche

iconografiche - che si venivano determinando (Vedi *Da Michelangeloall'’Escorial*, Torino 1980, p. 28).

Come, insomma, si può capire agevolmente, gli anni a cavallo tra la fine del Cinquecento e il primo quarto del Seicento, ovvero quelli dei pontificati Aldobrandini prima e Borghese poi, che coprono un intero trentennio, dal 1592 al 1621 (tralasciando la brevissima parentesi, durata appena 26 giorni, nell’aprile del 1605, del papato di Leone XI Medici), pongono problemi determinanti in tutti i campi, e *in primis*, per quanto ci riguarda, in quello estetico-espressivo. Qui, il confronto tra le diverse generazioni di artisti che non avevano vissuto gli eventi legati alla controriforma e che erano nati dopo il Concilio di Trento si risolveva in una frattura irreversibile, in cui **certo Caravaggio ebbe il ruolo di primo** **attore.**

Dovete anche immaginare cosa fosse Roma per gli artisti in quegli anni**.**

Effettivamente il centro focale delle arti, meta obbligata per artisti che arrivano da ogni parte d’europa, crocevia di incontri esperienze e personalità le più diverse, dove le committenze sono le più prestigiose e gli artisti se le contendono senza esclusione di colpi. Potrei citarvi vari casi di scippi di commissioni pagati a caro prezzo, di raggiri tra artisti pure ritenuti amici ecc. Ovviamente

fattore determinante è la presenza della Curia, dove peraltro sta ormai affermandosi una politica accentratrice che esalta l’idea del primato papale a scapito del concilio vescovile. Il prevalere di personalità dello spessore del cardinale Bellarmino (fig 14) che arrivò a concepire la figura del papa come monarca unico ed infallibile, ad esempio, rientra in questa logica. Tenete presente che solo pochi anni prima, egli era stato sostenitore di posizioni molto diverse, quasi di carattere episcopalistico, se posso dire così, tanto da essere duramente richiamato ed addirittura allontanato da Roma e trasferito a Nola nel 1602; le fonti narrano di un duro richiamo del papa allorquando Bellarmino, che aveva sostenuto su varie materie posizioni che erano entrate in contrasto col ruolo primaziale del pontefice, infine affermò di riconoscergli la potestà di decidere su quelle materie, il papa Clemente VIII Aldobrandini stizzito lo ammonì :”Questa si sarebbe bella ! che la potestà la negasti ! state attento a quello che dite …”

In questa realtà dunque arrivò Caravaggio, non sappiamo bene se nel 1592, come si è ritenuto, oppure intorno al 1595 come l’emersione di nuovi documenti d’archivio potrebbe far ritenere. Quello che è certo è che la novità del verbo caravaggesco ebbe effetti deflagranti, spaccando letteralmente in due il campo artistico**. Lo spiega con assoluta efficacia lo storiografo seicentesco Giovan Pietro Bellori, quando racconta che i vecchi pittori “rimanevano sbigottiti per quello novello studio di natura, né cessavano di sgridare Caravaggio e la sua maniera…”; viceversa, “i giovani presi dalla novità concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura”.**

Molti dipinti di Caravaggio sono effettivamente impressionanti

Oggi possiamo solo immaginare quale trascinamento empatico si dovesse realizzare nei fedeli trepidanti allorquando in Santa Maria in Vallicella, ad esempio, nella cappella Vittrice - quando la pala con la Deposizione ( fig 15) di Caravaggio si trovava ancora in situ - l’officiante, pronunciando le parole della

Preghiera eucaristica: “*Hoc est enim corpus meum*…” , che realizzano la transustanziazione, innalzava l’ostia consacrata e questa si allineava in perfetto asse con lo spigolo della biblica “pietra scartata, divenuta testa d’angolo” dipinto in uno scorcio così audace quanto geniale, e in

primissimo piano, dal grande maestro nella sua straordinaria *Deposizione* .

**Era una allusione sicuramente voluta alla “identità tra Cristo e la pietra angolare su cui viene identificato il tempio santo che è la Chiesa”** (vedi A. Zuccari, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano, 2011, p.101), in cui l’artista esprimeva a pieno quella “sensibilità

espressiva richiesta da Filippo Neri”, per il quale, la pittura doveva essere di complemento rispetto alla predicazione, e dunque in un ruolo “secondario, ma non forzatamente subordinato”. Le immagini, infatti, secondo le idee del prelato fiorentino, erano destinate “ad infiammar

l’affetto et la volontà” oltre che ad “illuminar l’intelletto”.

**Molti studiosi peraltro affermano - ed è cosa perfettamente credibile - che,** nel dipingere il

corpo esanime di Cristo, il genio lombardo si fosse ispirato a quello della *Pietà* (fig. 16) della

Basilica vaticana, certamente uno dei capolavori dell’arte di tutti i tempi, realizzato da

Michelangelo Buonarroti nel 1499. E’ del tutto plausibile, infatti, quello che è stato da molti ipotizzato, vale a dire che Caravaggio, frequentando il palazzo del cardinale Del Monte, possa aver letto nella ricca biblioteca del porporato il passo con cui Giorgio Vasari, nelle sue *Vite*, commentava quel capolavoro con parole divenute famose “ … non pensi mai, scultore né artefice raro, potere aggiungere di disegno né di grazia, né con fatica poter mai di finezza, politezza e di straforare il marmo tanto con arte, quanto Michelagnolo vi fece, perché si scorge in quella tutto il valore et il potere dell'arte”.

Un vero e proprio *sturm und drang*, quello provato e descritto dallo storico aretino, capace di

trasmettere ancor oggi l’ineffabile sensazione ricevuta da quel capolavoro; la stessa

sensazione che dovette provare anche Michelangelo Merisi, che certo ebbe modo di ammirare

più di una volta a Roma l’opera del suo grande omonimo: la stessa sensazione, c’è da credere,

che con tutta probabilità dalla sua pala alla Chiesa Nuova pareva ora trasmettersi nell’animo

degli astanti.

**Se accettiamo le tesi espresse da tempo da Maurizio Calvesi**, e fatte proprie e approfondite

da una buona parte degli studiosi, secondo cui sarebbero i temi oratoriani l’origine ed anche la spiegazione delle iconografie caravaggesche, si deve credere anche “al ruolo avuto dai filippini nella decorazione della Chiesa Nuova” ed anzi ad “un loro diretto intervento nella realizzazione

della tela caravaggesca” (Zuccari).

Nondimeno, tutti conoscono le difficoltà e addirittura le censure cui il Merisi si imbatté in varie circostanze quando alcuni suoi dipinti vennero contestati e talora perfino rifiutati con l’accusa di non rispettare alla lettera le indicazioni imposte dalle regole dell’iconografia tridentina, basate sulla convenienza e sul decoro.

Non è certo questa la sede per riaprire un dibattito su cui si sono esercitati con differenti punti di vista studiosi di tutto il mondo (un sintetico riepilogo in Zuccari, cit., p. 98), **vale però la pena di ripercorrere sia pure in breve il ‘caso’ dei** **capolavori componenti il ciclo di san Matteo, nella cappella Contarelli in san** **Luigi dei Francesi** (fig 17) perché la vicenda presenta a guardar bene dei lati su cui non si è fatta ancora piena luce e quindi, nonostante l’opera sia stata studiata ed analizzata sotto tutti i punti di vista dai migliori esegeti di Caravaggio, forse non è inutile qualche ulteriore osservazione, che si presta peraltro molto bene anche ai fini del nostro discorso sul pentimento, stavolta considerato sotto l’altro punto di vista che mette insieme i due aspetti, quello formale e quello del contenuto, di cui parlavamo all’inizio.

Molto è stato detto riguardo alle implicazioni teologiche affrontate nella cappella;

come ha scritto Bert Treffers fu sufficiente una parola per convertire all’istante Matteo: **“*Uno Verbo convertit*”, tramandano le fonti sacre, per cui il publicano “non ebbe alcun dubbio quando sentì le parole ‘*Sequere me*’ …** certo Matteo sarebbe rimasto tale se non fosse stato chiamato dalla grazia di Cristo … (egli) risponde e viene chiamato all’apostolato ...” (vedi *Storia dell’Arte*, 1989, p. 248).

Adesso però dovete fare uno sforzo di immaginazione e pensare a questo dipinto come se fosse stato realizzato senza la figura dell’apostolo Pietro **fig**  e fare caso all’atteggiamento bensì inerte di Matteo, (**fig**  che stupisce - non si interroga, come pure qualcuno ha creduto di leggere nel suo gesto - per essere stato prescelto; dunque san Pietro non c’è e Matteo stupisce; in effetti cosa sta accadendo? Sembra chiaro; il tema, com’è agevole capire, è quello della Grazia che promana direttamente da Dio e riscatta dal peccato. "**Tutto, nell'evento salvifico, è affidato all'iniziativa di Dio in Cristo soltanto (…) Dio fornisce tutto il necessario per la salvezza e l'essere umano compie solo l'atto passivo di riceverla**”. Sapete di chi sono queste parole ? Sono di Martin Lutero; eppure senza la figura di Pietro **Sembra proprio quello che stia avvenendo nella scena dipinta dal Merisi** (cioè quel contatto diretto tra l’uomo e Dio, che è quanto di più distante dai dettami tridentini), se accettiamo - come pare a molti - che sia colui che compie il gesto l’usuraio da redimere.

Ma a questo aspetto poi si congiunge strettamente l’altro, quello della sequela, collegato

alla Fede, e dunque a san Paolo il difensor fidei, l’apostolo che rivestì un ruolo determinante per Lutero quando, probabilmente intorno al 1515, nella torre del convento in cui era solito recarsi a studiare, il monaco agostiniano fece la famosa ‘scoperta’ dell’altrettanto famosa Lettera ai Romani, traendone una rivelazione sconvolgente : “Ora mi sentivo come fossi subito rinato … da quel momento il volto della Scrittura mi divenne chiaro” .

Cosa ebbe a leggere, dunque, Lutero? Precisamente che il Vangelo “è una forza di Dio per

la salvezza di chiunque crede; in esso si rivela la giustizia di Dio per mezzo della fede e

continuando nella fede, secondo quanto è scritto:’ Il giusto vivrà per mezzo della Fede’ ” *(Lettera di san Paolo ai Romani*, I, 16-18). Era la base su cui pochi anni dopo il monaco della bassa Sassonia avrebbe elaborato la sua *Teologia della Croce*, fondamento della dottrina protestante e

in qualche modo anche dell’insorgere delle altre confessioni condannate come eretiche dalla Chiesa di Roma.

È allora lecito credere che fu a questo punto che i committenti maturarono delle forti remore; non era assolutamente possibile che apparisse in qualche modo pur solo il sospetto di un richiamo a Lutero, il “figlio del Demonio”, nato, come spesso si diceva, “dall’amplesso tra una donna e

un diavolo ‘incubo’ “. E dunque, come scrive Treffers, “i committenti e i loro consulenti vigilarono affinchè fosse tradotto il più esattamente possibile in immagini quello che veniva da loro considerata l’essenza del tema prescelto. In tal modo, lo spazio per una interpretazione personale da parte del pittore veniva fortemente ridotto”.

Così, dopo essere stato **costretto a rifare *ex novo* il *san Matteo e l’Angelo***, (fig 18– 18 bis) **Caravaggio** venne in qualche modo richiamato all’ordine eprobabilmente convinto da loro ad aggiungere la figura di Pietro nella*Chiamata* della Contarelli per non compromettere anche in questocaso la ortodossia del racconto raffigurato.

Scrive Zuccari che l’opera, in buona sostanza, “risente di un circostanziato impegno nella lotta all’eresia” che, su un fronte squisitamente teologico “è condotta dagli ambienti ecclesiastici più

illuminati con sottili armi culturali, compresa la pittura. Sarebbe tutto giusto se alla vicenda non se ne collegasse un’altra poco nota con elementi ancora avvolti nel mistero, ma che vale la

pena ripercorrere perché probabilmente la censura ecclesiastica vi ebbe un ruolo ancor più determinante.

Si sa che uno dei commentatori del vangelo di Matteo era stato un francescano Angelo dal Pas; è noto, infatti, come l’evangelista Matteo ricoprisse un ruolo fondamentale nella vita di san Francesco, che proprio dalla lettura del suo testo fu ispirato nel rispondere alla chiamata di

Dio e dedicarsi all’apostolato (la sequela e la *missio apostolorum*).

**Ma chi era Angelo dal Pas?** Il frate, nativo della Catalogna, detto appunto ‘lo spagnolo’, apparteneva ai minori francescani (recolletti, in Spagna) e fu ai suoi tempi uno straordinario predicatore, paragonato al più noto Francesco Panigarola dalle fonti dell’epoca. Era stato tra i più

influenti francescani a Roma negli ultimi anni del Cinquecento ed era morto in odore di santità : durante l’escussione dei testi nel corso del processo di canonizzazione, fu riferito infatti che aveva operato numerosi miracoli, tra cui “l’aver guarito toccandolo e benedicendolo col segno

della Santissima Croce” un arto “stroppiato” del giovane Federico Cesi, il futuro fondatore dell’Accademia dei Lincei, che invece perfino Filippo Neri non era riuscito a risanare.

Dal Pas morì nel convento di san Pietro in Montorio nell’agosto del 1596, e nonostante il suo corpo rimanesse esposto alla calura per alcuni giorni onde consentire l’omaggio della folla, pare che “i suoi arti si conservassero così morbidi e maneggevoli come se ancora vivesse”; il

cadavere però non uscì del tutto indenne dall’assalto dei fedeli che, a caccia di reliquie, riuscirono a strappargli le unghie e brandelli di carne,

oltre alla veste funebre.

Va detto per inciso che questo costume di raccogliere resti di ogni tipo che evocassero