Se testo e immagine non quadrano.
Sulla Vocazione Contarelli e il convegno *L'Enigma Caravaggio*

Si presenta qui la prima di due riflessioni su alcune ipotesi emerse nel contesto del convegno *1571-2021. L'Enigma Caravaggio. Nuovi studi a confronto* (registrazioni disponibili su https://caravaggio.info/info/#archivio e relativo canale YouTube), a proposito della Vocazione di Matteo per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma.

N.B. *Le foto pubblicate in questa sede sono tratte dalla monografia di chi scrive, cui si rimanda per ogni approfondimento, e, per alcuni dettagli della Vocazione, da quelle pubblicate nelle rispettive monografie di Francesca Cappelletti e di Sybille Ebert-Schifferer del 2009*[1]*, le quali, essendo a luce più aperta, aiutano la lettura di parti altrimenti poco visibili.*

Il convegno on line promosso a gennaio 2022 a celebrazione dei 450 anni dalla nascita del Merisi, ha portato ad alcuni importanti contributi per l'avanzamento degli studi sull'artista. Eclatante, ad esempio, perché fondata su di un'impeccabile e rigorosa analisi filologica, è la scoperta di Carla Rossi che il presunto atto di morte di Caravaggio sia in realtà un testo otto-novecentesco[2]. A questo punto, partendo dall'oggettività di tale conclusione e senza porre in discussione la morte a Port'Ercole dell'artista, supportata da molte altre fonti più che autorevoli, occorrerà porsi la questione su chi e quando abbia vergato quella scrittura, e soprattutto con quale finalità e utilità.

Per quanto riguarda invece gli interventi sulle tele Contarelli in San Luigi dei Francesi, le ipotesi emerse continuano a lasciare campo aperto ad alcune considerazioni. Particolarmente indicativi a proposito sono gli interventi di Silvia Danesi Squarzina e relativo dibattito a margine[3], e poi quelli di Rossella Vodret e Claudio Falcucci sulla rilettura delle indagini diagnostiche della Vocazione di Matteo[4]. Su questi ultimi si tratterà in una prossima occasione.

In linea generale tutti gli studiosi, presente inclusa, concordano nel riconoscere una precisa aderenza del Merisi alle indicazioni iconografiche che il cardinale Contarelli aveva lasciato a suo tempo, e che erano incluse nel contratto da lui firmato con la Congregazione di San Luigi il 23 luglio del 1599.
Per la Vocazione di Matteo queste erano le specifiche volontà del cardinale: "Al lato destro dell'altare cioe alla banda del vangelio si facci un quadro alto palmi dicesette et largo palmi quatordici di vano nel quale sia medesimamente dipinto san Matteo dentro un magazeno, o ver, salone ad uso di gabella con diverse robbe che convengono a tal officio con un banco come usano i gabellieri con libri, et danari in atto d'haver riscosso qualche somma o, come meglio parera, dal qual banco san Matteo vestito secondo che parera convenirsi a quell'arte si levi con desiderio per venire a nostro Signore che passando lungo la strada con i suoi discepoli lo chiama all'apostolato; et nell'atto di san Matteo si ha da mostrare l'artificio del pittore come anco nel resto"[5].

---

[1] S. Magister, *Caravaggio, il vero Matteo. I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma. Storia e significato*, Roma, Campisano Editore, 2020 (1ª ed. 2018); Cappelletti F., *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano 2009; Ebert-Schifferer S., *Caravaggio. Sehen - Staunene - Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009.

[2] Cfr. la registrazione dell'intervento in https://www.youtube.com/watch?v=txK5_kEg3U4&t=4s.

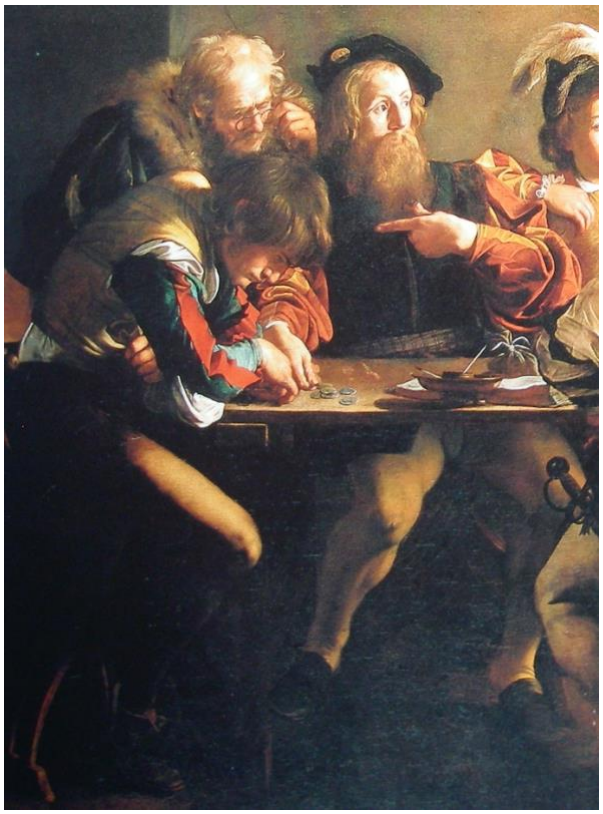
[3] *Religione, storia, autobiografia in alcune opere di Caravaggio*, in https://www.youtube.com/watch?v=y9joY_UHnX4&t=3538s.

[4] *Caravaggio, novità dalle indagini tecniche*, in https://www.youtube.com/watch?v=64p4PoobVlY.

[5] ASR, *Trenta Notai Capitolini, uff. 24, Tarquinius Caballuccius*, vol 99, c. 550 r, controllato e riedito da chi scrive con lievi varianti rispetto alle edizioni già pubblicate in Simonelli F., *Le fonti archivistiche per la cappella Contarelli: edizione dei documenti*, in Gozzano N., Tosini P. (a cura di), *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi:*

E proprio ad alcuni passi di questo testo, oltre che alla descrizione della Vocazione fatta dal Bellori, si sono appellati in sede di convegno sia la Squarzina che altri studiosi intervenuti, per sostenere, peraltro con argomentazioni già avanzate in passato, la lettura tradizionale della tela: quella che riconosce in Matteo il personaggio barbuto che pare indicarsi.
D'altra parte, un intervento in merito non poteva mancare, visto che se si vuole analizzare la Vocazione occorre prima capire cosa racconta, e che a seconda di chi sia il "convocato" da Gesù, cambia completamente la comprensione del messaggio sia della tela, che dell'intero ciclo pittorico di cui fa parte, ma anche di una certa pratica narrativa del Merisi.

Tuttavia, se tale accostamento tra testo e immagine appare risolutivo in linea generale, lo è molto meno, quando il confronto lo si fa in forma diretta e concreta.
Partiamo dal Bellori[6]: nel momento in cui si accosta il suo dettato al dipinto, già appare chiaro che l'azione da lui descritta non corrisponde in tutto a quanto si vede:



"Dal lato destro l'altare vi è Cristo che chiama San Matteo all'apostolato, ritrattevi alcune teste al naturale, tra le quali il Santo lasciando di contar le monete, *con una mano al petto*, si volge al Signore; ed appresso un vecchio si pone gli occhiali al naso, riguardando un giovine che tira a se quelle monete assiso nell'angolo della tavola […] Il componimento e li moti però non sono sufficienti all'istoria […] e l'oscurità della cappella e del colore tolgono questi due quadri alla vista"

Tale differenza non è di poco conto. Al tempo di Bellori, infatti, il gesto di porsi *una mano al petto*, aveva un significato ben diverso dall'indicarsi, e dimostrava l'aver accolto una proposta o volontà di altri. Non a caso, è il gesto che fa spesso Maria nelle scene dell'Annunciazione, ma anche quello che di solito fa san Matteo, nel momento in cui decide di lasciare tutto per affidarsi a Gesù, secondo l'iconografia più comune di questo soggetto.

---

arte e committenza nella Roma di Caravaggio, Roma 2005, pp. 130-131 nr. 5 e Macioce S., *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, 2a ed. corretta, integrata e aggiornata, Roma 2010, p. 84, doc. 376 con bibl. prec.

[6] Bellori G.P., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (1672)*, a cura di E. Borea, Torino 1976, pp. 220-221.

Infatti, è il gesto che fa il san Matteo di Girolamo Muziano in Santa Maria in Aracoeli, o quello dei disegni del Cavalier d'Arpino per la cappella Contarelli, per citare opere che il Merisi sicuramente conosceva. Ma non è quello, il gesto che fa il barbuto Contarelli.

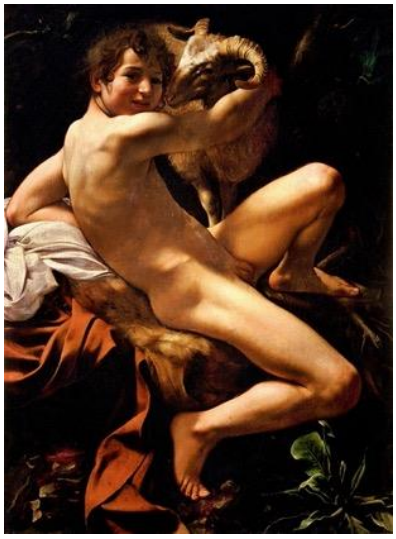
G. Muziano, Chiamata di Matteo, Roma, chiesa di S. Maria in Aracoeli, cappella Mattei
G. Cesari detto il Cavalier d'Arpino, Chiamata di Matteo, Vienna, Pinacoteca Albertina, Graphische Sammlung, inv. 612

La medesima "mano al petto" verrà poi riproposta da quei "seguaci del Merisi" che, pur citando la sua opera, preferiranno tornare alla narrazione tradizionale del racconto, indotti dai loro committenti o dal diverso contesto di destinazione: incentrata su di un Matteo barbato, presentato nel momento in cui si muove per seguire Gesù. Tuttavia, per fare questa operazione, hanno dovuto modificare vari dettagli del prototipo, tra cui anche il gesto del barbuto Contarelli. Qui sotto alcuni esempi:

C. Roncalli detto il Pomarancio e A. Agellio, Chiamata di Matteo, Roma, palazzo Mattei-Caetani
L. Carracci, Chiamata di Matteo, Bologna, Pinacoteca Nazionale
N. Tornioli, Chiamata di Matteo, Rouen, Musée des Beaux-Arts

Ma, a questo punto, se in un'immagine si *vede* compiere una certa azione, ma una fonte letteraria come il Bellori, peraltro più tarda e notoriamente faziosa, ne descrive un'altra ben diversa, chi dei due ha più ragione?
Forse, più che porre in discussione l'ottica dell'immagine, che rimane la fonte primaria per ogni lettura, sarebbe opportuno chiedersi il perché Bellori viri in altra direzione, e adottare una maggiore cautela, nell'affidare alle sue parole un valore probante sull'iconografia di un'opera.
Ma perché, quindi, il Bellori travisa la lettura della tela? Sorge il dubbio che più che descrivere quello che ha intravisto - nel buio della cappella -, egli abbia descritto quello che *si aspettava di vedere* in quella scena, dandone per scontata una raffigurazione tradizionale: quella di un Matteo barbato che accetta la sua chiamata. Lo scarso interesse del biografo per gli aspetti iconografici dell'opera del Merisi, d'altra parte, è riscontrabile anche in altri passi del suo testo, come quando descrive il San Giovannino dei Musei Capitolini[7] *aspettandosi di vedere* il suo attributo tradizionale, invece che l'ariete (o pecora adulta) ivi presente:

[7] Bellori G.P., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (1672)*, a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 217



"dipinse un san Giovanni nel deserto, che è un giovinetto ignudo a sedere, il quale sporgendo la testa avanti abbraccia *un agnello*"

Poniamo a questo punto in confronto la Vocazione con la fonte, ben più autorevole, delle indicazioni iconografiche lasciate dal cardinale Contarelli. Anche qui, in linea generale, le corrispondenze sono molte. Tuttavia, anche in sede di convegno, continua a sfuggire il dettaglio che il cardinale aveva lasciato aperta la scelta tra due opzioni, ben diverse tra loro: il raffigurare Matteo nel momento in cui è chiamato, *oppure* in quello in cui risponde: "In atto d'haver riscosso qualche somma *o, come meglio parera*, dal qual banco san Matteo vestito secondo che parera convenirsi a quell'arte si levi con desiderio per venire a nostro Signore". Forse perché a lungo e fino a tempi recentissimi si è fatto riferimento alla trascrizione del documento operata a suo tempo dal Röttgen, i cui errori di interpunzione non rendevano chiara la distinzione suddetta, evidente invece a una lettura del documento di prima mano[8].

Tuttavia, dando per appurata solo l'opzione di un Matteo che si alza con desiderio, e la sua identità con il personaggio barbato, volendo riconoscere nell'immagine dipinta una corrispondenza con il testo, la Squarzina (e altri prima di lei) spiega il movimento delle sue gambe sotto al tavolo come indizio della sua volontà di alzarsi.
Ma, nuovamente, il confronto tra l'immagine, il testo, e anche la logica delle azioni, fa emergere alcune criticità.

[8] Röttgen H., *Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio,* in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 27, 1964, pp. 201-227; Röttgen H., *Die Stellung del Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk,* in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 28, 1965, pp. 47-68. Di seguito la trascrizione errata dello studioso: "San Matteo […] in atto di haver riscosso qualche somma, *o come meglio parerà. Dal qual banco* San Matteo, vestito secondo che parerà convenirsi a quell'arte, si levi con desiderio per venire a Nostro Signore". Il che fa non poca differenza.

“dal qual banco san Matteo […] si levi con desiderio per venire a nostro Signore”.

Ogni movimento di un corpo richiede, infatti, coerenza in tutte le sue parti. Ma, se davvero l’intenzione del barbuto fosse stata quella di alzarsi con desiderio, questa coerenza non c’è, a partire dal suo viso, che esprime perplessità, più che desiderio di seguire Gesù.
In più, per aiutare il sollevamento delle gambe avrebbe dovuto far leva con entrambe le braccia sul tavolo, incastrato com’è tra questo e il muro di fondo. Invece le azioni delle sue braccia sono del tutto incompatibili con l’atto di sollevarsi: con la mano destra sta ancora depositando le monete al ragazzo che le raccoglie, con l’altra lo indica[9].
La posizione diagonale delle sue gambe, in contrapposto con quella del busto, è invece coerente con il suo essersi girato improvvisamente verso Gesù mentre stava ancora pagando il suo tributo, perplesso sulla salvezza che egli sta offrendo proprio al gabelliere accanto a lui.

Quindi se alla domanda su chi si stia alzando con desiderio per seguire Gesù la risposta è nessuno, significa che forse questa scena sta rappresentando l’altra opzione posta da cardinale Contarelli, ossia quella di raffigurare Matteo:

[9] Per approfondimenti su tutte le argomentazioni qui presentate cfr. più avanti e la monografia di chi scrive

“In atto d’haver riscosso qualche somma”

E, a questo punto: chi è colui che sta riscuotendo una qualche somma - versata dal barbuto -? Uno solo: il gabelliere chino a capotavola, che giustamente, visto il suo mestiere, è concentrato sui soldi che sta arraffando con un gesto avido della mano.
E chi stringe con l’altra mano l’attributo principale di san Matteo, ossia il sacchetto con i soldi, nascondendolo peraltro alla vista dei suoi clienti - ma non a quella dello spettatore -? Il gabelliere a capotavola.

E poi, dal momento che il Contarelli aveva chiesto che Matteo fosse “vestito secondo che parera convenirsi a quell’arte”, chi è vestito da “truffatore”? Il giovane gabelliere, mentre gli altri hanno vesti di alto rango: il confronto con la tela dei I Bari illumina sui diversi codici di vestiario messi in scena dal Merisi, e da qui trasposti anche nella Vocazione.

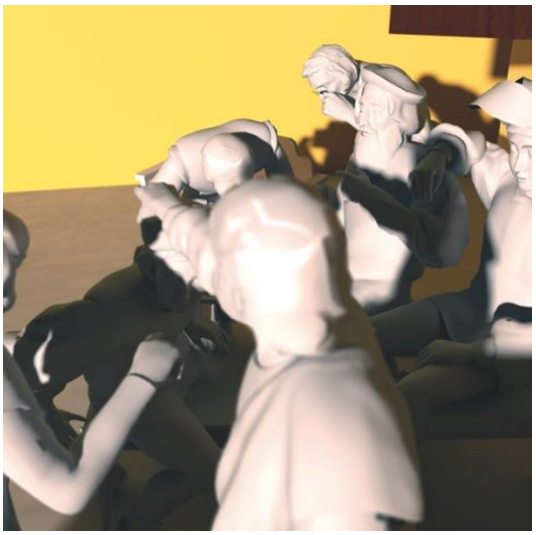
Caravaggio, I bari, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum

E quindi, verso chi sta puntando il suo indice il nobile personaggio barbato, che sta pagando proprio ora il suo tributo? Non verso il centro del proprio petto, ma verso il ragazzo chino accanto a lui.

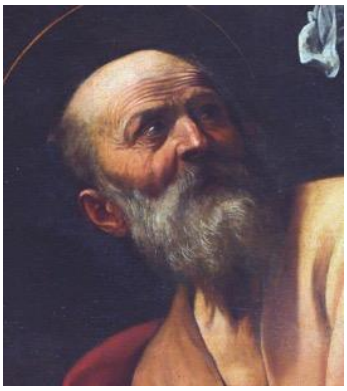
Ma poi, anche se raramente presa in considerazione, la domanda fondamentale è: verso chi sta guardando e puntando il suo gesto Gesù?
Il fatto è che se una narrazione deve essere coerente in tutte le sue parti, e se si presume che Matteo sia il personaggio barbato, perché dunque Gesù sta guardando da un'altra parte? La posizione del suo busto e del suo viso, infatti, è diagonale, e punta sul ragazzo chino seduto a capotavola, non verso il personaggio barbato. Anzi, se valutiamo il piano pittorico su cui Gesù si sta muovendo (cfr. la posizione dei suoi piedi, diretti dalla parete di fondo verso l'esterno della tela), ancor meglio percepibile se si osserva la tela dall'esterno della cappella, il personaggio barbato è ormai già dietro le sue spalle, e lo era ancora di più nella versione originaria di Gesù. Ma di questo tratteremo in una prossima occasione.

Un'ipotesi di ricostruzione in 3D dei diversi piani pittorici, abbastanza corrispondente a quanto si vede, aiuta a chiarire la complessità e la dinamica della scena[10].

[10] Stork D.G., Nagy G., *Inferring Caravaggio's Studio Lighting and Praxis in the Calling of St. Matthew by Computer Graphics Modeling*, in *Proc. SPIE 7531, Computer Vision and Image Analsys of Art*, 753105, 2010, in http://www.diatrope.com/stork/StorkNagy.pdf



Peraltro, questo è il motivo per cui l'ossatura del viso e la forma del naso (dritto) del personaggio barbato non corrispondono al viso e al naso (adunco) di Matteo dipinto da Caravaggio nelle altre due tele della cappella, tratto peraltro da un modello vero che ricorre anche in altre sue opere. Quindi, dal momento che la differenza di età comunque non cambia l'ossatura di un volto, non si tratta dello stesso personaggio.



Il san Matteo della pala d'altare Contarelli e quello del Martirio (ruotato in verticale)

In più l'intero movimento della composizione - ancor meglio percepibile se osservata dall'esterno della cappella - grava proprio sulle spalle ricurve del giovane gabelliere. Anche i due fasci di luce presenti in scena puntano dritti sulle sue mani, sulla sua testa e le sue spalle, ed è proprio lui a

trovarsi nell'angolo più vicino allo spettatore che osserva l'opera dall'esterno della cappella. Un dettaglio, questo, utile ad aiutare il fedele nell'immedesimazione con il modello di Matteo, che era poi la finalità ultima sia di questa, che di tutte le altre opere presenti nelle chiese.

Elaborazione grafica dell'autrice

Elaborazione grafica dell'autrice

Di questa potenza d'immedesimazione i committenti del Merisi dovevano essere sicuri, pur avendo deciso di raffigurare e approvare un'iconografia anomala di quel soggetto, ossia il momento della chiamata, e non quello della risposta. Nei Vangeli quel momento c'è, e corrisponde al passo: "Andando via di là, Gesù vide un uomo seduto al banco delle imposte, chiamato Matteo, e gli disse "seguimi". Non a "Ed egli si alzò e lo seguì" (Mt 9,9).
Gesù è appena entrato in questo momento nel "magazeno", la sua bocca è aperta, la sua chiamata genera la reazione di ognuno dei presenti.

I due ragazzi più vicini sembrano non capire il valore di quanto sta accadendo, il personaggio barbato è perplesso, Pietro si gira verso di lui, per frenarne la rigidità di giudizio. Ma, mentre l'anziano con gli occhiali preferisce i soldi, Matteo rimane curvo, in un silenzio teso, sospeso tra l'attrazione verso il denaro che stava arraffando, e quella nuova luce che, puntando come una freccia sui soldi, lo aiuta ad aprire gli occhi sulla loro miseria, gli illumina la mente, e gli scalda le spalle. Quella luce divina, infatti, fino a quel momento non c'era, ma genera letteralmente un varco improvviso nella squallida oscurità del suo ufficio, e anche nel buio della sua esistenza.

Questo è il motivo per cui la scena dipinta dal Merisi è così diversa da quella che la tradizione iconografica del soggetto prima e dopo di lui continuerà a privilegiare, come dimostra questa sequenza esemplificativa posta in ordine cronologico.

V. Carpaccio, Chiamata di Matteo, Venezia, Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone (S. Giorgio degli Schiavoni)
L. Carracci, Chiamata di Matteo, Bologna, Pinacoteca Nazionale
N. Tornioli, Chiamata di Matteo, Rouen, Musée des Beaux-Arts

Ma perché, a cosa, e a chi serviva questa scelta?
Forse perché in ogni conversione il momento più drammatico è proprio quello della chiamata, ossia della *scelta* che il peccatore è chiamato a fare - tra Cristo e il denaro -, facendo leva sul suo libero arbitrio.
Il concetto era ampiamente ribadito dalla pastorale del tempo, anche per confutare la pericolosa teoria protestante sulla predestinazione, come ben sintetizzava il predicatore Francesco Panigarola: "Dona Iddio la sua Gratia, ma vi richiede il consenso della nostra volontà mossa da Iddio"[11]. E, per essere più chiari: "Che basti la Gratia senza libero arbitrio, questo è manicheo, e lo segue Calvino […] né la Gratia senza il libero arbitrio e né il libero arbitrio giova senza la Gratia"[12]

[11] Panigarola F., *Prediche sopra gl'Evangelii di Quaresima del reverendissimo monsignor Panigarola vescovo d'Asti dell'Ordine di San Francesco de' Minori Osservanti, predicate da lui in San Pietro di Roma l'anno 1577*, In Roma 1596, parte I, p. 162.

[12] Le citazioni sono tratte dalle *Calviniche* del Panigarola, su cui cfr. Croce V., *Le Lezioni torinesi contro Calvino. Un modello di apologetica tridentina*, in Ghia F., Meroi F. (a cura di), *Francesco Panigarola. Predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, (Studi e Testi, 50), Firenze 2013, pp. 98-101; Meroi F., *Francesco Panigarola tra mito e storia*, in *ibidem*, 2013, p. 180.

“Dona Iddio la sua Gratia, ma vi richiede il consenso della nostra volontà mossa da Iddio”

Con il suo formidabile *fermo immagine* che blocca la scena sul drammatico incontro *interiore* tra la luce della Grazia e il libero arbitrio, Caravaggio non poteva fornire migliore pastorale visiva, per confutare la teoria protestante della predestinazione. Ma d’altra parte era proprio questa una delle funzioni che il contesto di committenza aveva affidato a quel ciclo pittorico[13].

E va anche rilevato che nonostante l’unicità iconografica, non risultano per tutto il Seicento lamentele sulla poca chiarezza narrativa di quell’immagine. Anzi: le poesie ecfrastiche di Marzio Milesi e del Silos sembrano confermarne la lettura[14], le copie grafiche e pittoriche della tela ne ripetono i gesti proprio come si vedono[15], e il Bellori lamenta l’oscurità del luogo e della tavolozza di Caravaggio, non una eventuale ambiguità iconografica (pur travisandola).

Le perplessità che ancora oggi alimentano il dibattito sull’identità del santo, quindi, sembrano più moderne che antiche. Uno dei dubbi più frequenti è: ma se Matteo è il gabelliere a capotavola, perché è giovane e senza la sua solita barba? Forse perché, dato che il momento raffigurato è quello immediatamente *prima* della vera e propria conversione, qui Matteo è ancora Levi, il giovane pubblicano, il peccatore, mentre nelle altre due tele presenti nella cappella si dimostra la sua trasformazione nella più classica iconografia apostolica.
È lo stesso stratagemma narrativo che il Merisi utilizzerà per la Conversione di Saulo della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, passando da una prima versione più consueta, con Saulo barbato, a una seconda in cui è un giovane soldato con la barba appena accennata. D’altra parte, in questo momento Saulo non è ancora il Paolo apostolo delle Genti. Con questa e altre modifiche il Merisi compì di fatto un curioso salto iconografico da una *facies* tradizionale, apparentemente rifiutata, a una inusuale, eppure sicuramente approvata, che non risulta tuttavia aver generato alcuno scandalo al tempo, anzi, ad essere affissa nella cappella fu proprio quest’ultima. Il che significa che tale

[13] Per approfondimenti sull’intricato contesto storico e di committenza in cui il Merisi si è trovato a lavorare, cfr. Magister, 2020 cit., in part. pp. 11-20 e 101-112.
[14] Magister, 2020 cit., pp. 62-70.
[15] Magister, 2020 cit., pp. 121-123.

scelta era comprensibile a tutti, tranne a chi, come il Bellori, continuava ad aspettarsi una concitata azione teatrale, invece che la manifestazione della conversione interiore in atto[16].

Caravaggio, inoltre, ha voluto qui citare se stesso, con il trasferire nel racconto evangelico le sue scene "di genere", e i loro personaggi tratti dalla strada. Un colpo di genio, questo, pienamente funzionale alla finalità di quel ciclo pittorico: portare la vita di Matteo nel mondo reale dello spettatore, giocare sull'immedesimazione per guidare la sua coscienza sulla giusta strada, e dimostrare, attraverso l'*exemplum* di Matteo, che la conversione e la salvezza è offerta a tutti i peccatori, di ogni tempo e di ogni classe sociale.
D'altra parte, era questo che voleva la Chiesa del suo tempo dagli artisti.

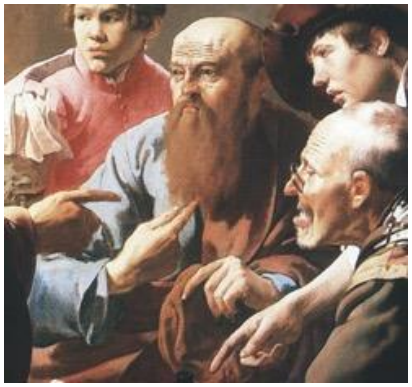
Caravaggio, Buona Ventura, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina
Caravaggio, I bari, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum

Questa lettura viene paradossalmente confermata per contrasto proprio dalle radicali modifiche che i "seguaci del Merisi" hanno dovuto apportare al loro modello per far raccontare alle loro scene una storia diversa, pur "vestendole alla Caravaggio".
Si è già detto come gli italiani preferirono riportare la narrazione a una *facies* più tradizionale, con Matteo che recupera la sua usuale barba, e che viene raffigurato mentre si alza per seguire Gesù, ponendosi una mano al petto.

I nord europei invece dovettero cambiare completamente le carte in tavola, pur di incentrare le loro scene sul concetto della predestinazione. Come evidenziato a suo tempo da Bert Treffers, infatti, la

[16] "La quale istoria è affatto senza azzione", Bellori, 1976 cit., p. 222. Ma anche qui, il Bellori criticherà di questa tela la mancanza di azione (esterna), non l'anomala raffigurazione giovanile di Saulo, anche se ce ne sono diversi precedenti.

gran parte di questi pittori lavorava per un ambito protestante[17]. Per cui certo non poteva andare bene la pastorale cattolica sul libero arbitrio messa in campo dalla Vocazione Contarelli.
E così in questi quadri, e non a caso, la figura di Pietro-Chiesa sparisce, Matteo ritorna alla sua *facies* barbata, e si stupisce perché è stato scelto senza merito da Gesù in mezzo alla ciurma di malfattori che lo circonda.
Ma per raggiungere questo scopo dovettero radicalmente modificare il gesto del barbuto Contarelli, facendo fare al polso una chiara torsione a 90°, e puntando il dito indice verso il centro del suo petto. Quello sì, che è un gesto di auto-indicarsi.



H. ter Brugghen, Chiamata di Matteo, Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux
H. ter Brugghen, Chiamata di Matteo, Utrecht, Centraal Museum

La prima conclusione è che se la fonte primaria per la comprensione di un'immagine deve essere in primo luogo l'immagine stessa, partendo dai suoi dati ottici, ma se invece altre fonti secondarie la ripropongono o la descrivono in maniera diversa, forse sarebbe opportuno chiedersi quali fossero il contesto di realizzazione e le finalità narrative e concettuali di queste fonti, che siano testuali o visive, prima di considerarle come probanti per la lettura del loro prototipo. E anche, sarebbe forse opportuno leggere per esteso le fonti archivistiche di riferimento, in tutte le loro parti, per controllarne la coerenza di confronto.

© Sara Magister, per www.aboutartonline.com.
Roma, marzo 2022

[17] Baldriga I., Treffers B., *"Una maniera meravigliosamente adatta a seguire". Percorsi caravaggeschi tra Fiandre e Olanda*, in Zuccari A. (a cura di), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, vol. 1, Milano 2010, in part. p. 259.