

di Antonio Natali

Di Firenze quasi sempre s'è detto sia stata refrattaria alla visione del Merisi e sovente s'è rigettata l'ipotesi che vi siano stati artisti davvero attratti dalla sua lezione; non di meno sono cinque le opere di Caravaggio presenti nelle raccolte dei Medici (apparentemente gli unici, in città, ad apprezzare il pittore lombardo): un nucleo inferiore solo a quello di Roma. E solo Roma può vantare una collezione d'opere di mano d'artefici della sequela caravaggesca più copiosa e composita di quella fiorentina. E parimenti soltanto Roma annovera episodi di mecenatismo che siano comparabili a quello che avrebbe vantato Firenze se il progetto di decorazione della cappella Guicciardini in Santa Felicità fosse venuto a perfezione (1620 circa), prevedendo esso tre grandi tele di pittori di stretta aderenza caravaggesca: una di Gherardo delle Notti, una dello Spadarino e una di Cecco del Caravaggio; con quest'ultimo che per essa aveva dipinto una scena (di cui si rimpiange in questo frangente il mancato prestito agli Uffizi) d'una modernità tale da far trasalire gl'intendenti d'arte, e non solo gli uomini di chiesa.

Se la Resurrezione di Cecco del Caravaggio fosse stata concessa dal museo di Chicago si sarebbe potuto rievocare in Galleria la lirica attualità d'un complesso ch'ebbe vita assai tormentata; e, anzi, quasi non l'ebbe affatto. Evidentemente quel luogo non ha mai goduto dei favori della sorte. La tela dello Spadarino - probabilmente una Crocefissione -, ammesso sia veramente arrivata a Firenze, sarebbe stata sostituita una cinquantina d'anni dopo da una modesta pala di Lorenzo Carletti (1667). Quella di Cecco era così inusitata che il committente, Piero Guicciardini, da Roma (dov'era) non si sognò neppure di spedirla a Firenze e la rivendé a distanza di pochi mesi, scapitandoci anche. Quella, infine, di Gherardo delle Notti - l'Adorazione dei pastori - ce la fece a pervenire nella cappella Guicciardini; e c'è restata fino al 1836, quando fu acquisita dagli Uffizi; ma durante l'alluvione del 1966 rischiò la rovina. Scampò ai guasti della piena e addirittura fu scelta come immagine di copertina per l'umile foglio stampato in quella circostanza, significativamente intitolato Dipinti salvati dalla piena dell'Arno. 4 novembre 1966. E però nel 1993 è stata a tal segno devastata dalla furia dell'attentato agli Uffizi da essere creduta del tutto persa. Una buona metà della pittura è stata, invece, alla fine recuperata. Tuttavia, a rammentare la sua poesia alta sono rimasti brani sparsi di membra e lembi di panni, toccati nel buio da un fascio di luce.

Esporre in una sala degli Uffizi, una accanto all'altra, la tela di Gherardo e quella di Cecco del Caravaggio sarebbe stato accadimento d'intensa suggestione, oltre che di grande rilievo storico; anche perché, alla fine, la Galleria quasi si configura come un unico corpo con la chiesa di Santa Felicità, per via di quel cordone ombelicale che è il Corridoio vasariano (al cui imbocco, l'Adorazione dei pastori di Gherardo s'è peraltro voluto restasse come memoria dolente d'una tragedia). E poi il Corridoio vasariano - unendo gli Uffizi a palazzo Pitti (le due sedi, cioè, dell'esposizione odierna) e transitando giusto sulla controfacciata di Santa Felicità - consente una veduta privilegiata proprio della cappella Guicciardini, che della chiesa è la maggiore. Da quell'affaccio sul vano arioso sottostante c'è stato un tempo in cui i granduchi, prendendo messa, potevano di lontano vedere gli umili attori del dramma di Gherardo, accesi nei volti dai riverberi luminosi del

giaciglio di Gesù neonato, e poco più in alto, come falene ruotanti sul lume, gli angeli bambini in volo.

Nell'impossibilità di ricomporre una parte almeno d'un contesto caravaggesco che sarebbe stato davvero fuori dell'ordinario (e, ripeto, non solo per Firenze), s'è pensato fosse lo stesso impresa di riguardo ricreare idealmente l'atmosfera di quel luogo, facendo ricorso a quanto oggi può offrire la tecnologia moderna: capace anche d'evocazioni poetiche di ciò che la realtà inibisce o che la storia proprio non svela; e, anzi, cela nei suoi non rari gorghi neri. Com'è appunto nel caso d'alcuni tratti della vicenda del Merisi, che le carte non hanno chiarito. Che Caravaggio, per esempio, possa essere transitato per Firenze è idea suggestiva che di tanto in tanto riaggalla (fra le più recenti congetture è quella di Luciano Berti<sup>4</sup>); mai però s'è trovato il conforto d'una memoria scritta; e forse neppure quello d'una risolutiva spia formale rimasta nelle opere di lui ad alimentare i sospetti d'un soggiorno, ancorché fugace. Né di sicuro giova, a rendere plausibile il dubbio, l'avversione degli storici ad ammettere un viaggio che non sia certificato dagli archivi; quasi che in passato ogni trasferta fosse un evento straordinario. Straordinario anche per chi - come Caravaggio, giustappunto - ebbe a spostarsi per la penisola (e perfino se n'allontanò), dimorando in città culturalmente eterogenee, e lavorandoci pure. Lui che, peraltro, era sceso dalla Lombardia a Roma; e per forza (ammesso che davvero abbia scansato Firenze) aveva traversato terre quantomeno contigue a una città dove s'erano formati o avevano vissuto i maestri cui allora si riconosceva il merito d'aver dato vita a una nuova "maniera" (terre peraltro affini a quelle che si muovono sotto l'etra chiaro del Sacrificio di Isacco agli Uffizi, con poche case da lavoratore raccolte sul declivio d'un colle coronato da una dimora da signore, coll'usuale seguito di cipressi, in corteo sul viale). Lui che veniva da Milano; dove ancora si favoleggiava di Leonardo. Lui che a Roma fu protetto da un cardinale - Francesco Maria del Monte - ch'era fiduciario della corte fiorentina e fine intendente d'arte. Lui che a Roma era a contatto con l'espressione matura d'artefici eccelsi, che nell'Urbe erano però giunti dopo essersi educati proprio a Firenze. Specie Michelangelo; quel suo omonimo che ancora, gigante, sovrastava Roma e con cui spavalidamente amava forse gareggiare.

È veramente difficile pensare che un artista d'espressione tutt'altro che convenzionale, spregiudicato nelle frequentazioni (sia di salotti che di bettole), consentaneo d'intellettuali laici e di chiesa, fiero di spirito e di mente, curioso della vita, non sia stato invogliato da un soggiorno in una città che dal Trecento in poi era stata fucina d'artisti insuperati e dove per di più s'esercitava un mecenatismo colto. Ma le prove mancano a testimoniare quel soggiorno; e tante potrebbero essere le ragioni d'un appuntamento saltato, quantunque verisimilmente ambito. Non di meno l'immaginazione rimane libera. E non si potrà negarle né la fiducia di scoprirne in futuro qualche traccia, né, tanto meno, di figurarsi cosa Caravaggio avrebbe apprezzato in riva d'Arno. Specie in una circostanza come l'attuale; circostanza che vede Firenze, con le sue due maggiori gallerie di quadri, impegnate in una celebrazione di lui (nel quarto centenario della morte) e di quelli che, partecipi del suo seguito, ebbero relazioni con la città, direttamente o per via d'acquisizioni collezionistiche. Un artista che fosse venuto a Firenze nella seconda metà del Cinquecento per forza non avrebbe mancato la visita ai luoghi consacrati dalla fama. Nessuno poteva ignorare la lezione che in città avevano lasciato i grandi del Trecento (a principiarsi da Giotto nella cappella di Santa Croce), o quelli dell'umanesimo

(Masaccio al Carmine, Ghiberti nelle porte del battistero, e poi Brunelleschi e Donatello, e poi ancora gli affreschi del Ghirlandaio e i marmi e i bronzi del Verrocchio o dei Pollaiuolo). Tutti maestri d'espressione salda e veridica; tutti capaci di toccare le corde di chi fosse interessato, per indole e formazione, alla cura del naturale.

E quello stesso artista venuto a Firenze nella seconda metà del Cinquecento avrebbe trovato che i colleghi coetanei di qui si educavano sì su quei modelli, ma studiavano anche, e copiavano e replicavano, i pittori fiorentini degli esordi del secolo. Andrea del Sarto, certo, ma pure il Pontormo; e, dietro lui, il Bronzino, che giusto al naturale s'era votato. Di Andrea si copiavano, anche dietro richiesta di committenti nobili, le Madonne coi bimbi in braccio; ma pare probabile che in un tempo in cui l'illustrazione limpida, il decoro, i modi accostanti e al contempo fieri, erano tutti caratteri fortemente auspicati, opere come l'Ultima cena di San Salvi dovessero essere meta d'esercizi prolungati; con studi concentrati su singole figure, o su gruppi d'esse; utili, magari, a concepire figurazioni d'altri banchetti, scene di gioco o vocazioni di pubblicani, per via delle arie sbalordite dei compagni di Gesù, fermate nell'attimo d'una parola giunta inavvertita. La visione di quell'affresco monumentale - tanto stupefacente da fermare la furia distruttiva degli uomini venuti a San Salvi per abbattere il monastero vallombrosano sul finire degli anni Venti del Cinquecento - avrà verisimilmente invogliato l'artefice forestiero a conoscere nuove prove d'un pittore ch'era esemplare per la generazione d'artisti educati alla cultura posttridentina. E non sarà mancato il consiglio d'andare a vedere cosa il Sarto avesse dipinto fuori città, nel salone della Villa medicea di Poggio a Caiano. Lì, nel grande Tributo a Cesare, c'era da stupirsi al cospetto della colta commistione d'antico e moderno, della solare vastità dell'impianto, dell'intreccio di classicismo e naturalismo. Ma chi fosse stato preso dalla passione per il "naturale" sarebbe rimasto turbato alla vista della storia di Vertumno e Pomona, affrescata dal Pontormo nella stessa ampia stanza del Poggio e nella stessa epoca del Tributo sartesco.

Nella lunetta, ai bordi del grande occhio, è esposto (ma verrebbe di dire: esibito) come sugli scaffali di un'esposizione, un repertorio di figure ritratte con realismo inusitato. Sulla sinistra, un vecchio di pelle rugosa e scura, da contadino avvezzo all'arsura dei campi, se ne sta seduto sul limite d'un gradone, posando la destra grinzosa su un cesto di vimini dipinti uno a uno e mostrando la pianta sporca d'un piede che appena si sporge sul vuoto. Accanto gli sta, ripreso in uno scorto sperticato, un cane di pelo fulvo, smagrito e ossuto, che sogguarda circospetto giù in sala. Il naturalismo, pur vivido, dei due è soverchiato però dal giovane nudo seduto sul piano soprastante. Buttato su un fianco, si tiene in equilibrio grazie al gomito che punta al suolo, e col braccio sinistro s'allunga a toccare gli spioventi rami longilinei. E le gambe si divaricano in una postura impudica che lascia scoperto il pene molle. Ma non è posa tanto più audace di quella cui s'attiene, sull'altra banda, la donna ritratta di spalle, che di colpo si volta verso chi la guarda. E, arretrando col busto, mette di sé in primo piano, sia pur coperti di panni, i glutei; mentre nudo volge a noi il sotto d'entrambi i piedi.

L'assoluta presenza e la trepida cromia non impediranno di scorgere, nelle figure evocate, modelli buoni per un pittore di vari decenni dopo, fieramente deciso a guardare il mondo con occhi aperti sulla vita. Cosa manca al giovane scosciato per diventare un "Amore vittorioso", se non, addirittura, un giovane Battista

lascivamente immerso nell'oscurità d'un deserto immaginario? Solo il buio manca. Caravaggio non sarà mai andato al Poggio; ma, se ci fosse stato, avrebbe trasalito. E del pari avrebbe palpitato, se su consiglio di qualche compagno fiorentino fosse andato a vedere del Pontormo anche i lavori alla Certosa del Galluzzo. Negli affreschi del chiostro grande avrebbe ritrovato, accanto allo smaccato ricorso alla maniera di Dürer, dettagli d'attenzione naturalistica (come capita nel lunettone con l'episodio della Veronica). Ma, una volta entrato nelle grazie dei monaci e da loro accompagnato nelle stanze di quell'edificio mirabile, avrebbe trovato nuovi spunti di riflessione su quell'artista spregiudicato conosciuto al Poggio e nato un'ottantina d'anni prima di lui. Nella camera del priore c'era forse ancora appeso un quadro con Gesù appena venuto al mondo, dove il Pontormo s'era figurato Giuseppe che «nelle tenebre di quella notte» faceva «lume» al bimbo «con una lanterna». Scena a lume di notte; di quelle che tante si vedranno nel giro del Merisi. Scena che Vasari, dopo averla descritta, riconduce alla passione di Jacopo per l'espressione d'oltralpe: l'arte oltramontana - dice il biografo - era la fonte per quelle «invenzioni» e quei «capricci» cui il Pontormo s'era volto al tempo del suo soggiorno alla Certosa per fuggire la peste del 1523. La stessa fonte a cui evidentemente s'era ispirato anche Lorenzo Lotto per i suoi "notturni". E il Lotto è pittore nel novero di quelli che si danno per noti al Merisi. Di sicuro un pittore che avesse mostrato interesse per una scena come quella dipinta per il priore, sarebbe stato condotto nella foresteria, davanti alla tela che lo stesso Jacopo aveva dipinto per quell'ambiente poco dopo gli affreschi del chiostro grande.

E lì è da credere che quel medesimo pittore sia davvero sobbalzato al pensiero che nel 1525 uno del suo mestiere fosse stato capace di figurarsi una ribalta e un dramma che, quantunque desunti essi pure dalle stampe di Dürer, quasi pareva trasecolare. Non sarà un caso che la Cena in Emmaus di Jacopo sia stata sovente, proprio per la sua teatralità luministica e veridica, reputata una specie di precognizione caravaggesca.

Invero la figurazione pontormesca alla Certosa trova paralleli stretti nella letteratura coeva. Ci sono lettere di Niccolò Machiavelli, scritte agli esordi del Cinquecento, che danno conto di come lo sbattimento forte di luci e d'ombre o la presa diretta della realtà fossero stilemi praticati. Nell'epistola famosa a Luigi Guicciardini del 1509 Niccolò racconta l'avventura che gli era capitata con una prostituta, con la quale, «accecando per carestia di matrimonio», aveva avuto un rapporto di sesso senza neppure conoscerne le sembianze: l'aveva a mala pena intravista «al barlume» e «al buio» s'era sfogato. Subito dopo gli viene però curiosità di vederla e prende «un tizone di fuoco d'un focolare che v'era» e accende «una lucerna che vi era sopra». La illumina, e di colpo - come in una scena di "buona ventura" caravaggesca - ne svela le orride apparenze, che Niccolò descrive all'amico con un puntiglio scrupoloso fino al masochismo. E sarà pure un topos classico; che non di meno manifesta istanze d'un realismo meticoloso, di cui si potrà trovare una rispondenza fedele nei volti del priore e dei conversi che fanno emiciclo all'evento d'Emmaus. Il viso che buca il buio del fondo, affacciandosi dalla spalla del giovane monaco ritto sul margine destro, si offre agli occhi del devoto d'oggi con la stessa icastica presenza del giovinetto atterrito nel Martirio di san Matteo in San Luigi dei Francesi a Roma. Viso però di manigoldo; buono per flagellare più che per servire a tavola. E, sull'altro lato, il vecchio corpulento

priore, col capo raggrinzito di bezuga che sorte dalla corazza d'un saio duro e ruvido, potrà vantare chissà quanti riscontri nelle scene del Merisi e dei suoi seguaci. E poi quei vetri trafitti da lame di riflessi chiarissimi. Quei pani di crosta grezza posati sulla tovaglia bianca. Quel gestire di mani callose da manovali colti in un attimo di pausa per il pasto. Quei piedi nudi e grossi esibiti sul proscenio. E finalmente l'invenzione della luce; che, al pari d'un subitaneo colpo di flash, inattesa piomba dall'alto nella stanza. È la luce della grazia. La luce della fede che perviene gratuita. Luce istantanea e folgorante. Luce di cui, come un emblema, si staglia icastico l'accadimento d'Emmaus. I compagni di strada di Gesù avevano avvertito il cuore sommuoversi all'ascolto delle sue parole; e a tal segno n'erano stati attratti da chiedergli di non andar via, ma di restare con loro. I suoi discorsi li aveva incantati e commossi; eppure non l'avevano riconosciuto. Gesù però, a tavola, compie il gesto che all'improvviso lo svela: spezza il pane, e questo basta. Non importa che sia morto da tempo; i discepoli d'un tratto capiscono che è lui, perché la grazia li ha toccati. La luce irrompe fulminea. Gesù scompare; ma la fede ormai agisce in loro. La luce: quella ch'è cantata con lirica vibrante da Giovanni nel prologo del suo Vangelo; e quella che, conforme a una lettura critica da tempo vigente, giustappunto informa la poetica di Caravaggio.

La tela del Pontormo con la Cena in Emmaus è esposta agli Uffizi, in una sala che la vede vicina a opere del Rosso, del Bronzino e d'artefici coevi, che, per essere informate a indirizzi espressivi difformi, viepiù n'evidenziano l'acuta originalità. A chi sia entrato in Galleria con l'intento di visitare la mostra odierna, basterà - una volta pervenuto all'imbocco del terzo corridoio - una lieve deviazione per sperimentare di persona questo possibile precedente caravaggesco. Poi, se vorrà, sarà libero di figurarsi quel soggiorno fiorentino che per ora al Merisi si nega; ma che proprio oggi alcune carte fanno sospettare sia stato impedito dalla morte. Il Caravaggio quand'era nei pressi di Porto Ercole, s'apprestava forse a venire a Firenze. O magari a tornarci.