

## Note e discussioni

*Ancora sulle Sette Opere di Misericordia*  
Giulio Pane

La questione del prestito del notissimo dipinto di Caravaggio realizzato per il Pio Monte della Misericordia tra il 1606 e il 1607 ritorna prepotentemente in auge a pochi anni di distanza da altra occasione, che pure mosse fiere contrapposizioni tra favorevoli e contrari, e si concluse con la rinuncia, da parte di Louis Godart, consigliere del presidente Mattarella, a promuovere l'ospitalità del dipinto napoletano in occasione della mostra *Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna* (2017), presso le Scuderie del Quirinale nell'anno dedicato alla Misericordia. E vi ritorna con lo stesso seguito di polemiche tra sostenitori del sì e sostenitori del no; questa volta anche con maggiore partecipazione, forse determinata proprio dal ripetersi della proposta, legata all'importante iniziativa di Sylvain Bellenger per il museo di Capodimonte.

Al tempo della mostra romana anche a me era parso che non potessero esservi ostacoli al temporaneo trasferimento; e non vedevo invece alcuna remora sul fatto che ciò avvenisse a titolo oneroso, poiché infatti l'ente proprietario ne avrebbe tratto un vantaggio economico. Conosco personalmente il governatore e gli altri componenti del consiglio di amministrazione per essere certo che tale compenso sarebbe stato impiegato – com'era in programma, del resto – per realizzare un ampliamento delle attività di assistenza svolte dall'Ente, di meritoria fondazione seicentesca. Attività che essi svolgono con encomiabile dedizione e che, non fosse che solo per questo, porrebbe l'iniziativa al di sopra di ogni sospetto, come invece alcuni ritengono di credere.

In questa occasione tuttavia non di un prestito oneroso si tratta, ma della partecipazione ad una mostra su Caravaggio, che si ripropone a distanza di 14 anni da quella che vide, per iniziativa di Nicola Spinosa, amplissima partecipazione di pubblico. Vero è che tra trasferimento, restauro e mostra il dipinto trascorse fuori sede almeno tre mesi, ma ciò avveniva 'a fin di bene' per il dipinto stesso, che fu restaurato insieme agli altri della chiesa. Ed è anche certo che la mostra, e l'esposizione in essa del dipinto, giovarono ad una più larga conoscenza di quell'opera. Al confronto, la successiva proposta romana non aveva già più un carattere propriamente 'scientifico', né per la motivazione stessa della mostra, né per la qualificazione dei curatori, né per uno specifico interesse d'arte, trattandosi invece di una iniziativa per così dire 'contenutistica', nella quale era il tema ad imporsi come argomento della mostra e non l'esplorazione storico-critica delle singole opere esposte, per quanto ci si sforzasse di motivarne la richiesta con non ben precisate indagini che avrebbe svolto un istituto tedesco.

Ma la questione del prestito, appena risolta in senso più ragionevole di quanto non fosse ai suoi inizi, grazie ad una posizione dialettica espressa dal ministro Bonisoli, che si è

finalmente imposta in una querelle che aveva rasentato il turpiloquio, merita qualche altra considerazione.

Diamo per scontato che sia ormai entrato nella comune sensibilità l'elementare concetto che le opere d'arte concepite per uno spazio architettonico determinato non dovrebbero spostarsi dalla loro sede d'elezione. Anche se si tratta di oggetti mobili, o semi-mobili, la loro presenza è spesso addirittura determinata dal contesto che le ospita. Non occorre, spero, ricordare Walter Benjamin ed il suo concetto di aura per scoprire che l'opera d'arte non solo emana attorno a sé un alone di valenza percettiva, ma che tale condizione viene da essa condivisa con l'ambiente che la ospita, dal quale essa trae condizionamento e accoglienza insieme, in un gioco di rimandi che ha già fatto parte dell'azione critica dell'artista, e che a maggior ragione dovrebbe esserci caro individuare, conservare e illustrare. Ma nel caso del dipinto delle *Sette Opere* siamo di fronte ad una situazione ancora più complessa. Ed essa nasce a mio avviso proprio dal dipinto e dalla sua ispirazione 'ambientale'.

Innanzitutto il tema è insieme singolare e plurale; i committenti intendevano far rappresentare con un'immagine unitaria il complesso delle loro finalità assistenziali, direttamente ispirate dalle parole di Gesù nel Vangelo di Matteo. Questo fine didascalico avrebbe potuto trovare espressione in un polittico, come ancora qualche secolo prima sarebbe avvenuto. Ma con inevitabile dispersione del messaggio. L'idea che Caravaggio persegue sarà invece rivoluzionaria sia nei contenuti che nella forma. Alle unità aristoteliche di luogo, di tempo e di azione, che avrebbero condotto ad una serie di quadri, ciascuno rispondente, appunto unitariamente, ad un solo aspetto della misericordia promossa da Gesù, l'artista tenta audacemente una strada contraddittoria e inusitata: quella di intrecciare, in una immagine plurima, tutt'e sette le tematiche etico-religiose.

E ciò avviene – e qui è precisamente la ragione prima della inamovibilità che potremmo definire etico-ambientale del dipinto – traendo dalla strada, da un vicolo buio di Napoli, l'intera scena, gravida di intrecci e di suggestioni proprie di una città densa e popolosa, che era cresciuta su sé stessa in quel tempo ed aveva visto mescolarsi tra loro nobili e plebei, in una problematica convivenza che conduceva fatalmente alla scoperta della priorità dei valori umani e della solidarietà, almeno di fronte alle istanze più radicali, estreme ed elementari della vita. Caravaggio conosceva sulla sua pelle quella condizione, e la riconosceva nel carattere della città, ne interpretava a suo modo le istanze, la turbolenza, il continuo conflitto tra bene e male, ed il contraddittorio riemergere, tra le mille nefandezze, di uno spirito solidale; quello che era proprio dell'istituzione che gli aveva commissionato il dipinto.

Il dipinto di Caravaggio può ritenersi perciò, per quanto osservato, il quadro più 'napoletano' di lui. Il vicolo potrebbe essere quello che corre di fianco al Pio Monte, o quello appena dopo.

È proprio lì che la celebre luce di Caravaggio trova un sostegno verosimile nelle condizioni correnti della vita urbana notturna del tempo. È la realtà urbana e sociale di Napoli che diviene oggetto di rappresentazione, e che consente al pittore di trascogliere quegli episodi che meglio si prestano all'immagine commissionata, in una trasfigurazione problematicamente unitaria. Infatti l'unità che era divenuta prassi obbligatoria nelle arti del passato secolo viene infranta, a favore di una visione intrecciata e interrelata, i cui riferimenti temporali sono sovvertiti, perché gli episodi vi figurano come del tutto contemporanei gli uni agli altri. Contemporaneità che è anche un invito a non considerare l'azione misericordiosa come suddivisa in temi, ma al contrario estesa, in un solo momento, a tutti e a ciascuno dei temi e degli obblighi etico-religiosi che la ispirano.

Ma non è tutto. Quando Picchiatti fu incaricato di realizzare la nuova sede del Pio Monte, con la chiesa che avrebbe sostituito la piccola aula originaria, nella quale era stato fino ad allora ospitato il dipinto, intese conferire alla struttura – senza dubbio d'accordo con i reggenti dell'istituzione – ulteriori elementi simbolici che denunciassero anche fisicamente e spazialmente l'ispirazione istituzionale e risultassero direttamente connessi al tema del dipinto. Perciò egli adottò una pianta ottagonale, così da avere – a meno dell'atrio d'ingresso – precisamente sette cappelle, di cui la centrale avrebbe ospitato l'opera di Caravaggio. Anche lo schema architettonico rinvia dunque al tema ispiratore dell'attività istituzionale. In aggiunta, e proprio per accentuare la rilevanza del tema e del dipinto che lo riassume, Picchiatti predispose alle spalle del quadro una finestra, ancora oggi presente, ma murata, mentre l'intera cornice veniva ampliata e configurata con un ampio profilo mistilineo. La luce proveniente dal retro illuminava così il fondo e le pareti laterali della cappella, facendo risaltare il dipinto, che appariva così a sua volta come una finestra aperta sulla scena urbana, circondata di luce.

Ora, a mio avviso, sono quelle esposte le ragioni più vere e profonde della inopportunità della mobilità del dipinto. Non certo le pure importanti ragioni di cautela tecnica sul trasporto e simili, che troverebbero comunque modo di essere superate con un protocollo rigorosissimo. Si tratta di un quadro che è calato esattamente nel luogo che lo ha ispirato, e che non susciterebbe analogo esito in una sala museale o in altra occasione, sia pure magniloquente. O almeno non richiamando altrettanta intensità di partecipazione immediata con il contesto, nella sua valutazione storica. E vorrei persino aggiungere, nella sua valutazione estetica.

E qui veniamo all'inevitabile estensione di tali considerazioni. Vorrei tentare – ammesso che sia possibile, nell'infelice gioco di strumentalizzazioni ed estremizzazioni delle diverse posizioni emerse in questa occasione, trovare spazio per un pensiero non immediatamente schierato – di delineare un possibile diverso approccio a simili temi.

Si tratta di sforzarsi d'immaginare la possibilità che in occasione di una iniziativa culturale significativa, come una mostra, o anche la pubblicazione di uno studio storico-artistico di particolare approfondimento, l'iniziativa in questione

non resti isolata negli spazi che le sono deputati (un museo, le librerie, la presentazione), ma diventi occasione per la promozione di visite dirette del nostro patrimonio, che assai spesso ospita interi cicli pittorici di grande rilievo, configurazioni d'arredo di straordinario sincretismo, spazi architettonici di grande carattere. Ciò toglierebbe alle mostre l'unicità e autoreferenzialità di riferimento che inevitabilmente esse hanno, con il seguito di polemiche simili a quelle di questi giorni, ed ai libri che illustrano quelle opere il mesto destino di essere sfogliati per finire poi sugli scaffali del proprio dimenticatoio.

Ma ciò richiede un'attività di promozione ed una disponibilità d'impegno personale e collettivo che non vediamo perseguite da chi riveste d'ufficio il compito che invece dovrebbe svolgere. Vogliamo immaginare una novità assoluta? Sarebbe la visita dei restauri in corso, sarebbe (o meglio, sarebbe stata) la visita dei cantieri della Metropolitana in corso d'opera, sarebbe l'organizzazione di una navetta che assicurasse (ma forse sarà) ai visitatori della prossima mostra di Caravaggio di potersi recare con lo stesso biglietto a visitare non solo le *Sette Opere*, ma anche quelle dei caravaggeschi napoletani e non (Ribera, Stomer, Solimena, Vaccaro, Battistello Caracciolo, Micco Spadaro, Mattia Preti, ecc.), la cui attività ha riempito le chiese ed i monasteri di Napoli ben oltre la breve vita del loro modello e riferimento ideale. Ma ciò richiederebbe una visione non strumentale del ruolo di tanti funzionari e amministratori, una piccola rivoluzione culturale, della quale per ora si vede solo l'ectoplasma del cosiddetto 'maggio dei monumenti', assurdamente limitato ad un mese, e comunque non integrato, se non occasionalmente, con le altre iniziative già dette.

Anni fa, e prima che l'iniziativa gli fosse avocata dal Comune, Napoli Novantanove aveva promosso appunto un approccio consapevole e partecipativo alla realtà artistica di Napoli, attraverso il coinvolgimento delle scuole e degli studenti. Un modo semplice ma efficace per rompere l'omertà dell'establishment, assumendo in proprio le iniziative di conoscenza diretta dei monumenti e promuovendo la partecipazione dei più giovani. Gli ostacoli burocratico-amministrativi locali avrebbero però in breve tempo avvilto gli aspetti più audaci dell'iniziativa, limitandola e coartandola, mentre al contrario fuori di Napoli essa avrebbe raggiunto una notorietà ed un seguito sempre maggiori. Prova ne è ancora il bando annuale sul tema *L'Archivio Nazionale dei monumenti adottati dalle scuole italiane*, che tuttora si svolge in collaborazione con il MIUR. A Napoli vige invece il combinato disposto di un'amministrazione periferica del MIBAC prevalentemente poco capace di istituire relazioni stabili con gli enti pubblici e privati che intendono occuparsi del tema dei monumenti e di un'amministrazione comunale che intende prevalentemente l'attività culturale in funzione degli esiti elettorali e di consenso politico che essa può promuovere, e del numero di inaugurazioni e di conseguente visibilità pubblica dei titolari politici cui può dare luogo. Oppure, all'occorrenza, lascia che una fantomatica impresa di restauri si appropri dei monumenti per un tempo incontrollato, e vi lucra sopra con chilometri di oscena pubblicità.