

LA CONCEPCIÓ PAUPERISTA EN LA PINTURA DE CARAVAGGIO

GIUSEPPE DI GIACOMO

Università Sapienza, Roma

El pauperisme és, en sentit estricte, el fenomen social de la pobresa, de l'augment del nombre de pobres en una població, un fenomen de creixement progressiu en l'època preindustrial i postindustrial. Més precisament, «el pauperisme és aquella forma de pobresa que no es limita a la desigualtat respecte d'altres col·lectius, sinó que suposa que la supervivència d'uns depèn de l'ajuda d'altres o de les ajudes públiques» (B. Geremek, p. 1061, «Povertà», Enciclopèdia Einaudi). Davant d'aquest fenomen, tant a l'edat mitjana com a l'edat moderna, es pot dir, generalitzant, que es van desenvolupar dues actituds contraposades: la primera, de rebuig i condemna (el pobre com a element pertorbador de l'ordre social); la segona, de simpatia i participació caritativa (la pobresa com a valor espiritual, els pobres com a imatge evangèlica). Amb «pauperisme», encara que poguéssim dir «filopauperisme», ens referim aquí a alguns aspectes de la segona actitud, i amb «pauperista» ens referim als qui els compartien.

Els ordes mendicants, encarregats de salvaguardar el valor de les obres amb la finalitat de rebatre el protestantisme, operaven conjuntament amb aquells organismes assistencials que per la seva naturalesa s'inspiraven en una concepció evangèlica que contrastava amb els programes de repressió

de la pobresa cada cop més implantats durant els segles xvi i xvii. El filopauperisme forma part d'aquest horitzó, o el pauperisme dels Borromeus i dels Oratorians, que es van inspirar en l'*ethos* de la pobresa, que es remunta al cristianisme primitiu i que conté dos aspectes fins a cert punt antitètics: la pobresa voluntària, com a model heroic de vida cristiana d'austeritat i mortificació, i la caritat com a necessitat d'actes pràctics d'assistència als necessitats. L'elogi de l'almoïna com a realització de la caritat implica en realitat una justificació tant de la riquesa com de la pobresa: els rics necessiten que els pobres compleixin el seu deure de cristians i els pobres necessiten els rics perquè d'ells depèn la seva supervivència. L'elogi de la condició de pobresa concerneix una elit de persones perfectes que realitzen el model de vida ascètica negant-se voluntàriament a aprofitar els beneficis de la seva condició. Els principals referents de l'*ethos cristià* de la pobresa quedaven així fora de la realitat social, atès que la pobresa era considerada un valor espiritual.

L'impacte d'aquest *ethos* en la política de l'Església a l'època de la Contrareforma va ser tanmateix notable i concret, ja que va ser activament polèmic contra la corrupció i la riquesa del clergat que, en desacreditar la donació de Constantí, va afeblir el propi poder temporal. Tot això explica l'hostilitat de Pau v cap a Caravaggio, proper a les posicions pauperistes dels Borromeus a Milà i de Felip Neri a Roma.

Atès que cada lectura de l'art està condicionada pel seu temps, no hauria d'estranyar que la cultura del realisme influís en la visió crítica de Caravaggio a la segona meitat del segle XIX i principis del XX. No és casualitat que si l'any 1855 Burckhardt va escriure que el «naturalisme» modern va començar amb Caravaggio, el 1905 Roger Fry argumentava que la clau per entendre Caravaggio era sens dubte el «realisme». Ara bé, si no hi ha dubte que Caravaggio era un pintor «realista», no ho ha estat, però, en el sentit que

tenia aquest terme a principis del segle XIX, quan es creia que el tema de la seva pintura era irrellevant, o només era un pretext, amb l'objectiu de retratar escenes de la vida corrent, negant així qualsevol valor a la «història», i que la seva pintura tingués com a únic referent la naturalesa, independentment de qualsevol model historicoartístic. Cal dir, però, que el realisme de Caravaggio no menysprea la història, sinó que la viu i l'actualitza. D'aquí l'apreciació avui d'aquell realisme que Bellori va anomenar inicialment «naturalisme» i que va desaprovar perquè estava buit d'idealitat, encara que això, en general, conduïa primer a la condemna i després a l'aclamació de Caravaggio com a precursor de l'esperit modern, gràcies a la seva autonomia respecte a qualsevol codi. Cal dir, però, que si Caravaggio continua sent un precursor de l'esperit modern no és perquè ignori o menyspreï aquests codis, sinó perquè els reinventa, incorporant-los a la seva pràctica pictòrica.

És cert, però, que Caravaggio era un apassionat i la seva impetuositat es reflecteix en el *furor* de la seva pintura. No obstant això, a més dels biògrafs antics, el mite modern del «pintor maleït» és alimentat, també, per una lectura errònia de les seves obres: ja sigui per aquell «realisme» que retrata una humanitat pobra i patidora, com per aquells profunds contrastos de llums i ombres que pot evocar una imatge de «tenebrositat» psíquica, però també per la seva presumpta homosexualitat que massa sovint s'ha assumit com a clau d'interpretació de la seva pintura juvenil. La circumstància que va portar la crítica a retratar Caravaggio com un profanador modern va preocupar sobretot la suposada vulgaritat de les seves figures, ja que eren humils, grolleres i amb els peus bruts. La polèmica, però, no va dividir els creients i els no creients, sinó els partidaris d'una Església pobra—entre els quals trobem Caravaggio— i aquells que, en canvi, temien aquests ideals perquè els consideraven revolucionaris. Cal dir que les intencions i objectius que perseguia

Caravaggio consistien a exaltar els pobres i humils, és a dir, l'Església dels orígens, marcada per la pobresa, la puresa i els ideals de la qual l'ala «pauperista» de la Contrareforma esperava el retorn. I, tanmateix, les hostilitats que va patir l'artista durant la seva vida i en posterioritat s'expliquen no tant per la incomprensió, sinó pel rebuig a la seva ideologia, interpretada no tant com una vocació llibertària, sinó com una expressió de l'ala pauperista, ben aviat derrotada, de la Contrareforma. No obstant això, el fet és que la seva adhesió als ideals religiosos extrems de Carlo i Federico Borromeo és fonamental per entendre Caravaggio.

L'amor és un dels temes centrals de la primera producció de Caravaggio, juntament amb els de la virtut, la mort i la resurrecció. Així, a les cistelles de Caravaggio, sempre hi trobarem raïm negre i raïm verd o vermellós al costat de l'altre per significar la mort i la resurrecció. Cal capgirar el procés lògic que estableix una equivalència entre les fulles seques, especialment destacades a la cistella d'Ambrosiana, com a «després» (mort) i «abans» (vida), i en conseqüència invertir el recorregut de l'ull que llegeix: el recorregut és de la perifèria cap al centre, passant dels morts als vius, igual que des de l'ombra que és la perifèria i sense cap forma fins a la llum que és el centre i ben formada. Els diferents símbols es poden comprovar també en les dues *Cenes d'Emmaús*: en la *Cena de Brera*, Crist és representat en l'acte de beneir el pa partit, que és per tant el pa eucarístic, amb la conseqüència que la gerra col·locada al costat del plat amb el pa fa referència al vi de missa. A la *Cena de Londres*, encara apareix el pa, l'aigua i el vi, que Crist beneeix, però també un pollastre rostit i la cistella amb fruita i raïm: una al·lusió a la mort i resurrecció de Crist, que a Emmaús es va revelar, de fet, ressuscitat. L'amor, l'amor virtuós de Crist i, per tant, en termes especialment adequats al clima borromínic de la Contrareforma, la seva «imitació» triomfa sobre la mort. D'aquí la possibilitat de desxifrar l'anomenat

Bacus malalt, una altra imatge cristològica. La iconografia de l'efeb i l'androgín, símbol hermètic però elemental de la unitat dels contraris, de Déu com a Unitat, de l'amor com a conjunció. Això vol dir que la predilecció de Caravaggio per les formes efèbiques i ambigües no és la prova, com s'ha cregut, de tendències homosexuals. La iconografia del Crist adolescent, imberbe i androgín, ja la trobem al Renaixement, sobretot en el context de Leonardo, la poètica del qual insistia en el mite androgín. Però el mateix Caravaggio, a la *Cena de Londres*, ens presenta un Crist adolescent, imberbe i efeminat, semblant al *Bacus malalt*. L'afinitat de la iconografia caravaggiesca del Redemptor amb la del *Bacus dels Uffizi* sembla voler apuntar a una prefiguració, en Bacus, del Crist. Dionís també és una prefiguració així, i el vi, així com la sang del Redemptor, simbolitza l'«esperit» i la Gràcia. Al mateix temps, Dionís-Bacus és, en el mite, aquell que mor i ressuscita.

Encara dins de l'«episteme» renaixentista, Caravaggio continua veient el món com un símbol i la natura com un missatge a desxifrar. Aquí també hi ha l'arrel i el sentit del «realisme» de Caravaggio: el món és un trencaclosques diví i, per desxifrar-lo, cal analitzar-ne acuradament els detalls. Per tant, la pintura és ullera o «mirall», també en el sentit màgic de la imatge que es reflecteix (Narcís). La saviesa antiga es caracteritza per una connexió entre la mitologia grega i les escriptures sagrades: el motiu hermètic d'una saviesa comuna originària, la de Moisès o Hermes, es justificava molt bé. La funció de la faula i el mite és la mateixa que la de la paràbola o l'enigma que, velant la veritat, la protegeix. Quan els deixebles pregunten a Crist per què s'expressa en paràboles, respon: «Perquè us és donat conèixer els misteris del Regne dels cels, però no a ells. [...] Així per a ells es compleix la profecia d'Isaïes: Escoltaràs però no entendràs, miraràs però no veuràs». De la mateixa manera, fins i tot davant el *Bacus* o el *Bacchino* de Caravaggio, el «profà»

s'hi veurà i no ho entendreà. A més, el motiu del raïm i del vi es dona no només a la mitologia dionisiaca, sinó també a les Sagrades Escripures, i s'interpretava precisament com un anunci del Messies, l'adveniment del qual portarà abundància de les vinyes, és a dir, de béns espirituals. Pau posa al centre de la història humana la llei de l'Amor de Crist, el seu sacrifici i la seva resurrecció, així com el tema de la salvació que no s'aconsegueix amb una saviesa vana, sinó amb la fe i la unió mística en Crist, en l'eucaristia. Des d'aquest punt de vista, les primeres obres de Caravaggio no són estrictament «pintures de gènere», sinó més aviat al·legories cristològiques, amoroses o morals.

El *Noi mossegat per un llangardaix* és un quadre que pretén ser una mena d'avís: recorda, oh jove despreocupat, que la joventut s'esvaeix i la mort pot venir de sobte; és el tema de la *vanitas*: tot està subjecte a la mort, fins i tot la joventut i la bellesa. Per tant, si la mort triomfa sobre les coses humanes, què triomfa sobre la mort, sobre el pecat, sobre allò efímer, és a dir, sobre la *vanitas*? Amor en Crist, que garanteix la vida eterna. Heus aquí la connexió del *Noi mossegat per un llangardaix* amb les pintures cristològiques. No és certament una casualitat que Caravaggio, al clar i ordenat disseny de l'espai renaixentista, que té un centre i un perímetre i que és mesurable a través de la perspectiva, substitueixi els fons cecs per un espai d'ombra insondable, on la llum, penetrant, crea un o més centres no relacionats amb cap perímetre. Tanmateix i tornant enrere, la tesi neoplatònica de la llum com a «substància», essència de les coses corporals i «cos incorpori», remet a la matriu agustiniana que és la que realment opera sobre la imaginació lumínica de Caravaggio. Per sant Agustí, la llum és un atribut de Déu i com a tal també és un principi del bé, així com de «llum» i guia, il·luminació: tema central en el pensament d'Agustí és la dependència absoluta de l'intel·lecte humà de Déu com a llum de veritat. Per sant Agustí, el

coneixement és pura «visió» de Déu, il·luminació perpètua: aquesta posició era evidentment més afí al clima dogmàtic de la Contrareforma. La llum del coneixement i la llum de la Gràcia són tot u, un do que baixa del cel.

Caiguda i salvació, pecat i redempció són, a més, els temes de les al·legories cristològiques prefigurades en els seus quadres juvenils. Si Crist va redimir l'home del pecat original, és la Gràcia, expressió del mateix Amor diví, que il·lumina i redimeix l'home oferint-li la possibilitat de salvació. Però les dues obres, quasi contemporànies, en què la metàfora il·luminista de Caravaggio es consolida i adquireix una estructura definitiva, són a la *Capella Contarelli* i a la *Capella Cerasi*, els temes de les quals se centren precisament en el pecat, la salvació, la gràcia, i la funció pròpia de l'Església actua com a mediadora i administradora a través dels sacraments. La *Capella Cerasi* pertany a una església agustiniana, Santa Maria del Popolo (Roma). Els pares agustins semblaven haver estat especialment interessats per l'obra de Caravaggio, que també va ser convidat a pintar la *Mare de Déu dels pelegrins* o *de Loreto* per a l'església de Sant Agustí (Roma). El tema d'aquest darrer quadre és precisament la fe, simbolitzada pels dos pelegrins, pecadors com Adam i Eva: els peus bruts potser també al·ludeixen a la necessitat de purificació, en termes evangèlics.

Per a l'«heretgia» protestant, «la fe sola és suficient per a la salvació» i «només per la fe podem comparèixer davant de Déu». El quadre de Caravaggio, en canvi, il·lustra la tesi catòlica segons la qual la llum que colpeja els dos fidels és precisament la llum de la gràcia i la salvació, i irradia de la Mare de Déu amb el Nen, símbols de l'Església. Tot això és plenament funcional al lloc, és a dir, en una església dedicada a sant Agustí, que va ser pare de l'Església.

A la *Capella Cerasi* s'hi troba la *Conversió de Saule*, en què Caravaggio torna a al·ludir la gràcia i la il·luminació divina, mentre que el binomi Pau-Pere representa l'Església:

en l'escena del suplici de Pere, l'aixecament solemne de la creu sobre el terreny pedregós no és sinó una metàfora de la construcció de l'Església del Martiri i els torturadors, en la transposició al·legòrica i en el perdó evangèlic, esdevenen els fidels (un està agenollat, descalç). La pedra sobre la qual es fonamenta l'Església és la fe en Crist i la llum radiant de Pere, símbol de l'Església i «imitador de Crist» en el martiri, és la llum de la salvació, mentre que al seu voltant hi ha la «nit» o foscor del pecat. El significat de la relació llum-ombra en la *Conversió de Saule* és idèntic. És evident, doncs, que tota la *Capella Contarelli* se centra en el tema de la gràcia i la salvació. Queda clar, en primer lloc, que la «il·luminació» de Mateu és obra de la gràcia divina: és un raig de llum físic, però també un raig de llum de la gràcia. Així, contra a la iconografia camperola del primer *Sant Mateu i l'àngel*, s'ha preferit força explícitament la segona versió, més freda i més doctrinal, en què l'evangelista és representat en l'«estudi» com a doctor o pare de l'Església. El sant mira cap amunt, cap a l'àngel, i s'hi comunica a través de gestos, sense contacte físic; no mira la seva pròpia mà, amb què escriu el text sagrat, i observa l'àngel amb els ulls meravellats d'analfabet.

A *La vocació de sant Mateu*, la sòlida presència de Pere al costat de Crist, que repeteix el seu gest, al·ludeix sens dubte a l'Església. I això es descriu clarament en relació, de nou, amb el tema de la gràcia. Crist ha rescatat i redimit l'home del pecat original. Però la participació efectiva de l'home en el benefici d'aquesta redempció s'aconsegueix a través de l'Església i per mitjà de la gràcia: la qual cosa implica que, encara que la gràcia estigui a l'abast de tothom, és pel comportament i pels mèrits de cadascú que ens arriba la salvació. Calvinistes i hugonots, però, no només van negar la funció de l'Església de mediació i administració de la gràcia, sinó que van donar suport a la teoria de la predestinació: n'hi ha que estan predestinats a la salvació i d'altres que

estan predestinats a la perdició. *La vocació de sant Mateu* prefigura la tesi catòlica: la llum-gràcia, emanada de Crist al costat del qual hi ha Pere, és a dir, l'Església, descendeix sobre tots els homes, la *massa damnata* (segons paraules de sant Agustí), i esborra les tenebres de pecat. Però hi ha qui gira els ulls, és a dir, la seva ment, cap a aquesta llum (com els tres més propers a Crist i sant Pere, és a dir, a l'Església), i els que no: els dos més llunyans, la mirada dels quals és atreta pels diners, símbol dels falsos béns terrenals. L'analogia entre la «vocació» del sant i la gràcia, que és sobretot el perdó i la redempció del pecat, com en la *Conversió de Saule*, apareix encara més clarament si ens adonem que entre els apòstols, Mateu, publicà i pecador, representa el més compromès amb el mal, el que ha estat redimit, equivalent a la figura de Magdalena. «No he vingut a cridar justos, sinó pecadors», deia Jesús (Mc 2,17) als qui es sorprenien perquè havia escollit Mateu. També és clar el gest de l'àngel que compta amb els dits «un», en el quadre, per indicar que sant Mateu és el primer evangelista.

L'elaboració conceptual de la iconografia del *Martiri de Sant Mateu* devia ser especialment complexa: era, de fet, una iconografia nova i sobretot plena de significats que hem volgut resumir de la manera més eficaç. El sant, redimit del pecat i fermament decidit en la imitació de Crist, recorre la història del Mestre fins al final, i el senyal de la creu que hi ha a l'altar darrere seu ho confirma. Està retratat a l'interior d'una església, com ho mostren els graons, l'altar i les columnes. La llum que irradia el sant, que és la llum de l'Església, reverbera en el mateix botxí i en els assistents; aquesta llum sembla simbolitzar encara la gràcia i el perdó, la «crida» que es dirigeix als pecadors. El martiri reafirma, doncs, el mateix supòsit de la *vocació*: fins i tot allò reprovat pot arribar, mitjançant el penediment, de la llum de l'Església, que és la llum de la salvació; no hi ha predestinació, ni al mal ni al bé. També aquí, entre la multitud-humanitat

envoltada per les tenebres nocturnes del pecat, hi ha qui mira i es gira cap a la font de la llum (i el més impregnat de *pietas* és precisament el personatge en què s'ha retratat l'artista) i qui, en canvi, gira l'esquena o qui està titubejant.

En la comparació Crist-Mateu s'explica el tipus de martiri escollit per il·lustrar el pas gloriós de l'apòstol; el botxí que li travessa el costat amb l'espasa és l'equivalent a Longí, aquell que clavà la llança a Crist quan estava penjat a la creu i que després, una vegada convertit, va ser venerat com a sant. És oportú fer el paral·lelisme conceptual entre la *Capella Cerasi* i la *Capella Contarelli*: en totes dues es confronta una escena de redempció del pecat amb una al·legoria de l'Església del Martiri a través de la identificació del sant amb Crist i la seva mort (Pere crucificat, Mateu ferit al costat). En ambdós casos se subratlla l'accessibilitat del pecador a la gràcia, i els primers a ser impactats per la llum de la salvació són els botxins, símbol de la humanitat per la qual va morir Crist. Tot això seria la producció de Caravaggio sobre el tema de l'amor i la redempció: a través de Crist i la mare Església. Més en general, es pot dir que els temes i els símbols no s'allunyen de l'assumpció ideològica de la gràcia, del Crist triomfant, del conflicte entre el bé i el mal. En la *Deposició*, Joan toca el costat del Crist, símbol de l'Església. El gest de la Mare de Déu, planejant entre el cel i la terra com el d'Aristòtil a l'*Escola d'Atenes*, parla, tal vegada, de la naturalesa divina i humana de Crist; a la naturalesa humana i al descens a les tenebres de la mort al·ludeix la mà dreta de Crist abandonada a l'orla del sepulcre, d'on emergeix, però, l'alquímica planta arrelada a la pedra, símbol de la resurrecció de Crist; el gest de la tercera Maria remet a la naturalesa divina.

Certament que és simbòlica i sense cap mena d'intenció sacrílega la figura que a *Mort de la Mare de Déu* té la figura «inflada i amb les cames nues» (inflada = plena de gràcia; peus nus = fe), i la gran tela vermella del darrere al·ludeix

a una mena de resurrecció. La Mare de Déu és representada aquí tan jove com eterna: morint reneix i es perpetua en Pere com a la Mare Església, portadora de la gràcia. El motiu de la joventut com a eternitat ja era present en els primers quadres de la tipologia del Crist adolescent. La *Mare de Déu del Roser* és una al·legoria de l'Església flanquejada pels seus savis doctors dominicans i envoltada pels fidels (peus descalços) que s'il·luminen per la seva llum carismàtica. Les *Set obres de Misericòrdia* són evidentment aquelles «bones obres» a través de les quals, com Luter no creia, s'aconsegueix la gràcia i la salvació. El grup de dalt, de la Mare de Déu i el Nen, torna a al·ludir a l'Església. En la *Decapitació de sant Joan*, a Malta, l'espasa que ha degollat el màrtir és a terra; i el moment que Caravaggio ha escollit pintar és el que precedeix el «cop de gràcia».

L'estil de Caravaggio, valorat de la manera més abstracta i purament visible de la crítica moderna, sembla ser fruit d'un despreniment bruscat i d'un rebuig total de la tradició. Precisament l'oposició entre la matèria (inacabada) i la forma de Miquel Àngel constitueix un dels precedents conceptuals més clars, i potser un dels estímuls més eficients, per a la institució de la llum i l'ombra de Caravaggio. Si la matèria o la dimensió sense forma és pecat, només és una ombra; i si extreure la forma de l'informe o de la matèria equival a la identificació del bé, la forma equival a la llum: la llum que, en l'obra de Caravaggio, no debades determina i esculpeix la forma; en definitiva, és la llum divina que fa aflorar la vida i la forma. Sens dubte, és cert que allà on la indeterminació primària es determina en una forma, i allà on la llum d'una determinació sorgeix de la foscor de la privació, hi ha vida. A la volta de la Capella Sixtina hi ha implícita una identificació del bé amb la llum i del mal amb la foscor, com mostra l'escena inicial de la separació de la nit del dia, i això perquè, en el Judici, el bé encara està separat del mal i els elegits, dels condemnats. En la

definició agustiniana, el mal és «no-ésser», i és el mateix Agustí qui identifica el dia i la nit del *Gènesi* com a bo i dolent, respectivament. Que la separació de la llum de l'ombra es considerés també i sobretot com una al·legoria moral ho testimonia l'Evangelí de sant Joan, quan identifica la llum, com farà Caravaggio, amb Crist, i les tenebres amb el pecat i el rebuig a Crist, concretament en el rebuig dels jueus que li van donar l'esquena.

L'assimilació de la llum al simbolisme de Crist i de la creu troba un famós precedent estilístic en Piero della Francesca, com mostra el tema «nocturn» del *Somni de Constantí*. A Constantí, que està aterrit i dubtós (tema moral de la «nit»), li apareix un àngel en un somni, i la llum que s'irradia des de l'àngel que baixa en forma de con per dissipar les tenebres és «senyal de la Santa Creu, feta de claríssima llum». Però on el tema de la «nit com a passió, martiri, mort, i del Crist com a llum i salvació» es configura en termes que també estilísticament semblarien constituir un precedent de Caravaggio, és a la *Flagel·lació de Crist* de Giulio Romano, a la basílica de *Santa Prassede* (Roma).

Argan, a la seva *Història de l'art italià*, cita Carlo Borromeo comentant el caràcter pragmàtic del realisme de Caravaggio. Més inclinat per l'humanisme cap a les arts que el seu cosí Carlo, del qual va ser deixeble i successor, Federico es va dedicar a la teologia i va ser un estudiós de l'hebreu, un home de lletres, un apassionat de l'arqueologia i un científic. A Roma, l'any següent a la seva arribada, és a dir, el 1587, va ser nomenat cardenal als vint-i-tres anys. Va abandonar Roma el 1595, quan va ser consagrat, com el seu cosí, arquebisbe de Milà. La introducció de Caravaggio entre els felipons i els agustins es podria explicar bé per la protecció i les recomanacions de Federico Borromeo, que havia estat molt proper a sant Felip Neri.

Pel Borromeo del *De pictura sacra*, «obediència i fe» són dues disposicions que es conjuminen en una de sola, i

no es contraposen amb la pobresa, de la qual els peus nus són un indicatiu evangèlic evident i intuïtiu. La pintura de Caravaggio en què s'exhibeixen més intencionadament els peus descalços és el primer *Sant Mateu i l'Àngel*. Pel que fa a la forma d'espiral imposada a l'àngel en la segona versió de *Sant Mateu i l'Àngel* i insinuada en el vestit de l'àngel en el *Repòs durant la fugida a Egipte*, com també en la de l'*Anunciació* de Nancy, podem seguir recordant el *De pictura sacra*, en què Borromeo afirma que als àngels se'ls ha d'atribuir la forma del foc, mentre que la nuesa dels seus peus indica que estan «preparats per a qualsevol signe de Déu». S'ha observat que els peus bruts del pelegrí de Loreto, i potser del botxí de la *Crucifixió de sant Pere*, també podien al·ludir a la necessitat de la purificació.

Entre les representacions simbòliques de la recordada disposició a l'obediència i a la fe, Borromeo també situa, sempre en el *De pictura sacra*, Abraham sacrificant Isaac, obrint així una finestra al significat moral i al·legòric del conegut quadre de Caravaggio. La font de la breu inspiració de Borromeo és, evidentment, el *De civitate Dei*, d'Agustí (xxvi, cap. xxxii), que es titula precisament: L'obediència i la fe d'Abraham. Segons Agustí, que busca contínuament profecies i prefiguracions inherents al Nou Testament i a Crist, Isaac prefigura Jesús: «així com el Senyor portà la seva creu, Isaac mateix portà la fusta pel sacrifici al lloc on havia de ser posat». També l'anyell que fou immolat prefigura Crist i es concep el sacrifici amb sang significativa. Quan Abraham el va veure, estava atrapat amb les banyes entre uns matolls. De què era símbol si no del Jesús que abans de ser sacrificat va ser coronat d'espines pels jueus? Caravaggio va pintar el cap del moltó per sobre del d'Isaac-Jesús. Abraham, símbol d'obediència i fe, és, doncs, com sant Mateu, un marmessor de la voluntat divina i un missatger de Crist; s'assembla fortament i potser intencionadament a la primera versió de *Sant Mateu i l'Àngel* a la *Capella Contarelli*, i

el seu braç també és guiat per l'àngel. En aquest punt s'han pogut constatar altres coincidències significatives entre el *De pictura sacra* i la producció de Caravaggio: en representar la decapitació de sant Joan, Borromeo recomana no oblidar-se de retratar la fosca i horrible presó (que de fet apareix a la pintura de Malta); una altra recomanació és que, en la representació d'un martiri, hi aparegui l'àngel que porta la palma, com de fet passa en el *Martiri de Sant Mateu*. Un cop recuperat l'autèntic significat de les pintures juvenils, al·lusives a la resurrecció i a la vida eterna, la lectura del *De pictura sacra* no només reforça aquests significats, sinó que sembla oferir una prova de la relació entre Caravaggio i Federico Borromeo. Aquest últim exhorta els pintors a tornar a la tradició paleocristiana, preservant i intensificant així l'ús dels símbols.

Federico Borromeo, com Carlo, preferia els pobres i feia ostentació de viure modestament i humilment. Cal recordar els dos interiors despulats i profundament evocadors el de la *Mort de la Mare de Déu* i el de l'*Anunciació* de Nancy. Aquestes dues habitacions de Caravaggio són semblants entre si, només hi ha una cadira i un llit; la cadira dels dos quadres és de fusta i palla. L'habitació de la Mare de Déu, és a dir, d'aquella que personifica la mateixa Església, podria associar-se també, de manera provocativa, a la cambra humil d'un «príncep de l'Església», que havia encapçalat l'ala pauperista de la Contrareforma. Només cal notar la precisa semblança d'aquests entorns caravaggescos, tan meravellósament nus i buits, amb la ideologia i el comportament de Borromeo. L'actitud pauperística de Borromeo va ser, en canvi, tan insistent i coneguda que va constituir un dels trets característics de la reconstrucció de Manzoni, força ancorada en la història i en les tradicions. Això fa encara més evident el pauperisme o el populisme de Caravaggio, per molt ben rebut que pugui resultar en altres encontorns, i en particular, entre els Oratorians, és especialment un tret

de la seva correspondència amb els sentiments religiosos de Borromeo. Només de forma aparentment, doncs, hi ha una incompatibilitat entre el realisme una mica ahistòric de Caravaggio i les contínues exhortacions del cardenal Federico que, en el seu tractat, no es cansa de recomanar als pintors una visió el més fidel possible a la veritat històrica dels fets sagrats. En ambdós casos, la preocupació és la de donar la impressió que aquests fets van succeir realment. Per exemple, a Borromeo no li sembla productiu, amb aquesta finalitat, suggerir un ambient miraculós arreu i fora de lloc; molts pintors, escriu el cardenal, en pintar el sopar d'Emmaús representen el pa sobre la taula tallat perfectament en dues parts. Això suggereix una divisió miraculosa, mentre que el pa era partit per les mans de Crist. I aquí Caravaggio s'ocupa de descriure la irregularitat en el repartiment del pa, en ambdues versions d'aquest tema. Això vol dir que, en algunes de les múltiples funcions del realisme en la poètica de Caravaggio, el pensament de Borromeo encara ens il·lumina. El seu realisme històric és tot menys una contradicció amb el realisme «actualitzador» de Caravaggio, tenint també en compte que el sentit d'actualitat que comuniquen les escenes de Caravaggio no només ve donat per la presència de personatges vestits de manera moderna, sinó per la violència i l'eficàcia mateixa de l'estil, per l'evidència i la viva plàstica de les imatges. Es tractaria de comprovar fins a quin punt les escenes i el vestuari de Caravaggio difereixen realment de quina és la descripció exacta dels fets, en les fonts sagrades, i de quina era la idea «històrica» de l'època. De vegades, certament, la introducció de personatges amb vestits moderns (com ara en la *Capella Contarelli*) és vistosa i destacada, i aquí també cal valorar la superestructura al·legòrica, l'al·lusió a la humanitat pecadora en la qual l'espectador s'ha de reconèixer immediatament.

De totes maneres, el que és important per Borromeo (i per Caravaggio) és recrear l'atmosfera dels orígens, ja si-

gui tot recuperant la simbologia i el fervor del cristianisme primitiu, ja sigui, sobretot, reconstruint de manera autèntica els fets sagrats, en el clima humil que els va ser propi i que és diametralment oposat a la corrupció i la pompa modernes, combatuts per la Contrareforma en l'àmbit mateix de Església. El que és real i autèntic rarament és bell, i els fets sagrats van succeir en un entorn de senzillesa, humilitat i quotidianitat, és a dir, de veritat, que la imaginació dels pintors traeix tot introduint pompa, frivolitat i embelliment dels personatges: Sant Sebastià era ja gran en patir el martiri, però per hedonisme se'l representa com un jove atleta. De fet, només quan la bellesa i la joventut són emblemàtiques dels valors ideals, Borromeo les recomana. Aquesta dialèctica entre joventut i vellesa, entre idealitat i realitat, pols subjacents al mateix impuls moral, també és molt present en Caravaggio.

En Caravaggio, de fet, la vellesa, expressada de manera realista, insinua la caducitat material, el fet perible i corruptible, la carn i decididament la condició mortal de l'home. En canvi, la joventut i la bellesa al·ludeixen a l'ideal i al transcendent, a l'incorruptible i a la immortalitat. En Climent d'Alexandria, Ulisses, que rebutja l'eterna joventut que ofereix Calipso, simbolitza el rebuig dels pagans a Déu. El cantant de la «cançó nova», és a dir, *El tocador de llaüt* de Caravaggio, és de fet un noi. La Mare de Déu, com a dona, és vella i, per tant, mortal (*Deposició Vaticana*); en canvi com a símbol i divinitat és immortal i jove, precisament en la mort física que l'allibera de les seves restes corruptibles (*Mort de la Verge*). Aquest contrapunt és gairebé sempre present en Caravaggio, el joc entre la llum i l'ombra està evidentment vinculat amb el tema del pecat original (pel qual l'home ha perdut la immortalitat), amb el de Crist que redimeix l'home del pecat original i el posa a disposició, sempre que ell mateix ho vulgui, de la gràcia i de la salvació de l'ànima per l'eternitat, delegant en

l'Església l'administració de la mateixa gràcia. En concret, aquest contrapunt es destaca en el primer *Sant Mateu* (en què l'àngel, és a dir, l'incorruptible, està delineat amb una referència apol·línia de l'escultura antiga); en *Salomé*, en què els caps de la jove i la vella semblen sortir d'un mateix cos; finalment en el *Repòs en la fugida a Egipte*. A l'home mortal i corruptible, l'àngel incorruptible comunica, a través de la música, la promesa de salvació. I la música és el que uneix l'alt i el baix; la música en el sentit òrfic és l'element dionisiac i immaterial, lluminós, l'ànima precisament. Els símbols equivalents o semblants al de la llum semblen essencialment ser la música, així com la joventut i la bellesa, i un altre símbol equivalent és la circularitat: ho veiem al pern cilíndric de l'àngel del *Repòs*; el trobem a *Narcís*, en què podem reconèixer l'exhortació moral «coneix-te a tu mateix». Coneix-te a tu mateix, per conèixer Déu. Déu es pot conèixer en la pròpia ànima, o, com en un mirall enigmàtic, en el món: *Narcís* combina, d'alguna manera, els dos temes. Que Déu s'ha de buscar dins de nosaltres és el pensament d'Agustí, així com de Borromeo, també a partir de les exclamacions de Manzoni: «on és aquest Déu?» «M'ho preguntes? Tu? I qui el té més a prop seu? No ho sents en el teu cor?». El motiu ja és en sant Pau: «Crist és en tu» (2Co 13, 5). El cercle lluminós que *Narcís* compon amb la seva pròpia imatge reflectida és, doncs, Déu trobat en la seva pròpia consciència. Aquesta confluència de símbols, en què el dionisiac, l'òrfic, el lluminós, el circular, l'apol·líni, es fonen en un alè encara optimista i satisfet, que imprimeix la primera etapa de l'obra caravaggiesca. Progressivament, aquest simbolisme tranquil·litzador deixa pas als elements tenebrosos i realistes, alhora que agafa relleu la construcció al·legòrica amb referència constant a l'Església.

La ubicació de Caravaggio en l'àmbit d'influència de Carlo i Federico Borromeo emmarca, doncs, clarament el tret doctrinal que, per les anàlisis realitzades fins ara, sem-

bla ser el seu punt destacat: l'agustinisme. Aquesta posició no contradiu la hipòtesi que veu l'art de Caravaggio en relació amb l'exigència oratoriana d'una religiositat humil i popular; hipòtesi sobre la qual, a més, s'obre al paral·lelisme amb Borromini, arquitecte dels oratorians. D'una banda, l'impuls «democràtic» devia ser, en general, un distintiu de la Contrareforma, preocupada per difondre el missatge a les masses i sospitosa del culturalisme renaixentista; d'altra banda, la força exaltada que va portar Caravaggio a sobrepassar els límits s'explica sobretot per la intensitat del seu sentiment religiós en termes de *furor* moral i rigorisme borromeà. Tanmateix, avaluada només en termes d'estratègia contrareformista, la proposta de Caravaggio seria aquesta: un art que s'adreça a les masses, és a dir, als «pobres d'esperit» i als pobres *tout court*, captant-los en la imatge simple i realista i afalagant-los amb la representació d'aquell privilegi que els reserva l'Evangeli: la preferència sobre els rics per entrar al regne dels cels. Però darrere del discurs per a les masses, hi ha el discurs per als pocs, l'al·legoria teològica, la disquisició docta, que es disfressa, tal com dissimula la cultura figurativa profunda de Caravaggio.

En definitiva, l'obediència a l'Església és un punt fix, de fet reiterat contínuament en l'obra de Caravaggio, per tal d'excloure, entre altres coses, qualsevol sospita de simpatia reformista. Tanmateix, és evident que, enfront d'una probable i genèrica activitat contrareformista, la poètica de Caravaggio obre a horitzons molt més complexos. Si, tanmateix es vol aprofundir una mica més, resulta fructífera la interpretació del realisme de Caravaggio com a *furor* i com a praxi, suggerida per Argan. Ara bé, el realisme, o més ben dit la mateixa pintura com a praxi o fins i tot com a resultat moral d'un *furor*, en definitiva com un «fer» humil, encara que ardent (la mateixa pintura, podríem dir, com una «obra» amb vista a la salvació), és una concepció coherent amb el plantejament democràtic de Caravaggio, precisament per-

què és el revers de la ideologia aristocràtica de l'art com a *opus*. Agustinianament, també el coneixement és il·luminació des de dalt, revelació, «visió de Déu»; i la llum és un símbol unitari del diví, un principi substancial, ètic i epistemològic. La maduració d'aquest il·luminisme va de bracet amb la maduració del «realisme», que, per altra banda, l'explica. El realisme no és sinó una subtracció de tot caràcter d'idealitat al fet natural, per destacar-ne el connotat «privatiu» de materialitat, de pecat i de mort. Però com més despullat d'idealitat sigui el fet, més se'n destacarà, precisament pel contrast amb l'ombra, el caràcter ideal, no natural, sinó sobretot de la llum, expressió absoluta de la divina misericòrdia. El sentit inicial de realisme, o més ben dit, de l'observació acurada del jove Caravaggio, motivat per una visió del món com un trencaclosques per desxifrar, va mutant cap a una intenció més modesta d'exposar el fet en la seva opacitat mundana per tal de destacar, en un contrast cada cop més dramàtic, la funció reveladora, redemptora i restauradora de la llum.

Les pintures de Caravaggio són «realistes», però l'acció encara hi és absent, o més ben dit, està suspesa. De vegades, de fet, se suspèn en si mateixa: en la seva pròpia lentitud o solemnitat, com en la *Crucifixió de sant Pere*, al·ludint a l'edificació de l'Església. És la contradicció de la «instantània»: això fa que la imatge se senti partícip d'un flux del qual, però, s'aïlla, tenint cura de subratllar el seu aïllament. L'acció al·legòrica queda suspesa (com en el cas del *Martiri de sant Mateu*) en la seva pròpia precipitació dramàtica, precipitació que recorda un contemporani de Caravaggio: Shakespeare. A Hamlet (ca. 1600) el dubte i la suspensió entre l'ésser i el no-ésser, propis del moment meditatiu, es dissolen en la determinació dels fets, en el *raptus* de l'epíleg. Però a Caravaggio, si hi ha oscil·lació, equilibri i dialèctica entre precipitació i suspensió, mai hi ha epíleg, perquè el conflicte entre ombra i llum és perpetu

i irresolt; l'únic epíleg no es dona a la pintura, sinó a la vida de Caravaggio. A l'obra tardana, les ombres es mengen la llum; en un crescendo inquietant més que ascètic; el model o precedent poden ser encara Miquel Angel, la *Pietat Rondanini*, o l'última *Pietat* de Ticià, aquest informe o inacabada difús, aquesta materialitat que ho impregna tot amb si mateixa i que no permet distingir formes i llums excepte com una promesa remota i, precisament, esperança del més enllà; aquesta premonició del gran esvaïment.

Però a Caravaggio la sensació que envaeix de l'ombra-matèria com l'aproximació de la mort suscita ecos més dramàtics i visceral; precisament perquè per ell l'art no tenia el mateix valor catàrtic. No essent catarsi, l'art és pur testimoni i participació en el drama de la humanitat (aquí hi ha un altre valor del realisme de Caravaggio): per tant, testimoni de la mort. Inclinat a una visió existencial del pecat i de l'art mateix, Caravaggio només podia identificar el drama de la humanitat amb el de la seva pròpia existència. La redempció també s'obté vivint el pecat, i Caravaggio potser només estava segur d'una cosa, que havia viscut i vivia el pecat. Com a pecador, es dirigí a l'Església demanant perdó; esperava la gràcia papal, però no va arribar i, juntament amb el retorn a Roma, podria haver estat en la seva imaginació la salvació i l'entrada a la ciutat celestial. Cap mort és més simbòlica que la de Caravaggio, al llinzar d'una fita anhelada que, morint, es clourà en si mateixa: símbol del seu pessimisme. És en aquest rerefons pessimista i angoixat que la nova visió acèntrica i tumultuosa de l'univers brunià va captivar la imaginació de Caravaggio, contribuint a la transformació gradual del sentit de l'ombra, de la no-forma i del no-finit que suggereix l'«infinit». En realitat, en Caravaggio hi ha una absència del sentit luterà del diàleg i de la relació directa entre l'home i Déu, mentre que el tema de l'Església com a representant de Crist recorre persistentment la seva obra. No obstant això, sembla que

el concepte agustinianà d'un Déu que està per sobre nostre però que s'ha de buscar en l'interior de nosaltres mateixos és un tema fonamental. L'atracció que sent Caravaggio per l'entorn romà, que es manifestà en el moment de l'eclipsi de poder de Borromeo, s'ha d'explicar també pel seu moralisme milanès i per la predicació i l'exaltació pauperista del seu «realisme». Tot això no podia despertar l'entusiasme dels cercles del Vaticà, nostàlgics de Rafael i ja atents a les primeres obres de Bernini.