

Narrazione ed esperienza estetica. *L'incredulità di san Tommaso* di Caravaggio

Peter Fröhlicher

Il mio intervento¹ si colloca nel quadro di una riflessione sull'aspetto performativo esul suo peso in testi letterari e dipinti di un'epoca compresa fra il XVII e il XX secolo. Da questo punto di vista, pertanto, il termine esperienza non designa il vissuto del soggetto configurato in seguito sotto forma di narrazione, ma rinvia piuttosto al coinvolgimento del lettore nel processo stesso della narrazione, coinvolgimento che corrisponde all'effetto performativo del testo.

La performatività dei testi letterari nasce da un rapporto fra le istanze dell'enunciazione e quelle dell'enunciato, manifestato dalla struttura retorica. Il testo, cioè, si presenta come un luogo in cui il lettore, nell'atto stesso di leggere, sperimenta processi simili alle azioni dei personaggi. L'enunciario o ricevente di un messaggio performativo può insomma esser coinvolto dalle interazioni del testo, polemiche o contrattuali; è quel che avviene, ad esempio, nella favola di La Fontaine *Le Fou qui vend la sagesse* (*Il Matto che vende la Sapienza*) (1877).

Il Matto che vende la Sapienza (1877)

A discrezion non metterti dei matti,
un consiglio più bello non si dà,
e per quanto tu veda i mentecatti,
gli stolidi, gli scempi
goder presso le corti autorità,
non sono buoni esempi.

Un Matto iva gridando per i vicoli
ch'ei vendeva per poco la Sapienza
e ciascuno correa per farne compera.
Ei dopo aver provato la pazienza
d'ognun di lor con infinite smorfie,
dava loro uno schiaffo e per il prezzo
un filo lungo più d'un braccio e mezzo.

Se alcun mostrava stizza e meraviglia,
gli regalava Il Resto del Carlino.
Altri più saggi invece preferivano
rider di sé, del filo e del meschino,
e mogi e cresimati se ne andavano,
ché a cercar la ragion nell'opinione
dei matti perdi il tempo e la ragione.

¹ Questo saggio è stato precedentemente pubblicato negli atti del XXXIV Congresso AISS intitolati *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana* (2007), a cura di Gianfranco Marrone, Nicola Dusi e Giorgio Lo Feudo, Roma, Meltemi. [N.d.R.]



È il caso che ragiona e parla ed opera
nei cervelli balzani. E tuttavia
un di questi burlati, che nei simboli
crede, e suppon che un senso anche ci sia
nello schiaffo e nel fil di quello stolido,
va in cerca di un filosofo men pazzo,
perché, se può, lo tragga d'imbarazzo.

– Son geroglifi, – a lui dice il filosofo, –
che nascondono un saggio avvertimento,
e questi schiaffi e questo fil dimostrano
che in fondo il matto è un matto di talento.
Tra i savi e i matti ei vuole che lo spazio
corra di questo fil, o avranno i savi
certe carezze ahimè! poco soavi.

Il matto che, pretendendo di vendere la sapienza, offre ai suoi compratori uno schiaffo e un filo a prima vista si limita a ingannare quei creduloni. Tuttavia il suo vero intento è confermato da un filosofo il quale dapprima riconosce che gli oggetti offerti “son geroglifi”, quindi traduce il messaggio figurativo del folle leggendovi un’ esortazione morale: in tal modo la sua azione, in apparenza assurda, si rivela come l’espressione stessa della saggezza, che consiste, appunto, nel tenersi alla larga dai matti.

È interessante notare come nella morale che, in questa favola, precede l’aneddoto (contenuta nella prima strofa) i rapporti fra il narratore e il lettore interpellato siano per molti aspetti analoghi ai ruoli degli attori dell’aneddoto. Il narratore infatti dà al lettore lo stesso consiglio del filosofo – bisogna tenersi alla larga dai matti –, ma presenta in modo iperbolico la sua proposta come la saggezza per eccellenza (cfr. il v. 2). Pertanto, in relazione al lettore, egli assume i due ruoli del filosofo e del folle: ruoli che possiamo considerare complementari piuttosto che contraddittori. E il lettore? Non potrà che identificarsi alla posizione attoriale dei compratori creduloni, i quali accettano meccanicamente e senza riflettere la sapienza offertagli; costoro, senza l’intervento del filosofo, non sarebbero in grado di interpretare il messaggio del matto. In questo modo, allora, la favola iscrive il lettore entro un dispositivo performativo che, in ultima analisi, lo costringe a osservare la sua stessa credulità dinanzi al discorso manipolatore. Ritroviamo strategie retoriche simili in altri testi di La Fontaine, e in particolare nella famosa favola dal titolo *Le pouvoir des fables* (*La virtù delle favole*). Quel testo infatti mostra apertamente a Monsieur de Barillon – ambasciatore di Luigi XIV a Londra, cui la favola è dedicata –, le condizioni e i meccanismi alla base della sua stessa lettura. Esso manipola così il lettore-dedicatario – cui spetta il delicato compito di evitare la guerra tra la Francia e l’Inghilterra – costruendo un’allusiva associazione fra lui – che appare soltanto nella prima parte del testo, una sorta di “cornice” – e gli ateniesi protagonisti della favola vera e propria. Gli ateniesi, infatti, invece di prendere sul serio i loro gravi problemi politici si interessano a una “scipita favoletta”, e dunque, nella misura in cui si farà prendere dalla lettura della favola che gli è stata dedicata, anche l’ambasciatore si lascerà distrarre dalla sua importante missione diplomatica. In tal modo il “potere” della favola verrà provato *in actu*, per così dire.

Strutture di manipolazione e d’interazione simili a quelle descritte possono senza dubbio manifestarsi anche all’interno di rappresentazioni visive. Il rapporto fra l’enunciato pittorico e il processo di ricezione, infatti, può attualizzarsi in modi diversi: ad esempio la dimensione performativa può essere manifestata da un gioco di sguardi, che chiamano in causa lo spettatore coinvolgendolo nella configurazione spaziale e attoriale del quadro – come nel celeberrimo *Las Meninas* di Velázquez, dove chi contempla il quadro assume la posizione dell’oggetto che l’artista sta dipingendo. Altri quadri, invece, mettono in scena processi di contemplazione o d’interpretazione, in modo tale che allo spettatore vengano assegnati una funzione o un atteggiamento determinato nell’atto della ricezione. Cercherò di mostrare che una



configurazione simile è alla base del quadro di Caravaggio *L'incredulità di san Tommaso*. Per far questo, tuttavia, occorrerà passare dall'insegnamento morale della favola all'insegnamento religioso del racconto biblico, e dal problema della credulità a quello dell'incredulità.

L'episodio messo in scena dal quadro si trova quasi al termine del Vangelo secondo Giovanni (20, 19-29). Dopo la sua resurrezione, avvenuta il mattino del giorno di Pasqua, Gesù si mostra ai suoi discepoli in una stanza chiusa.

¹⁹ La sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!"²⁰ Detto questo, mostrò loro le mani e il costato. E i discepoli gioirono al vedere il Signore.²¹ Gesù disse loro di nuovo: "Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi".²² Dopo aver detto questo, alzò su di loro e disse: "Ricevete lo Spirito Santo;²³ a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete, resteranno non rimessi".²⁴ Tommaso, uno dei Dodici, chiamato Didimo, non era con loro quando venne Gesù.²⁵ Gli dissero allora gli altri discepoli: "Abbiamo visto il Signore!". Ma egli disse loro: "Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò".²⁶ Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, si fermò in mezzo a loro e disse: "Pace a voi!"²⁷ Poi disse a Tommaso: "Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!".²⁸ Rispose Tommaso: "Mio Signore e mio Dio!"²⁹ Gesù gli disse: "Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!".

Tommaso, che non ha assistito alla prima apparizione di Gesù, rifiuta di credere alla testimonianza degli altri discepoli e condiziona il proprio giudizio di riconoscimento a una prova al tempo stesso visiva e tattile, che ha come oggetto il corpo del resuscitato (v. 25). In occasione della sua seconda visita Gesù, riprendendo quasi alla lettera le provocatorie parole del discepolo, invita Tommaso a esaminare le sue ferite. In un'ottica narrativa, Gesù si rivela come un sincretismo di vari ruoli attanziali e può dunque ricevere molteplici interpretazioni. Se consideriamo il personaggio-Gesù che si mostra ai suoi discepoli in relazione al racconto della resurrezione, egli assume la funzione dell'eroe alla ricerca di un riconoscimento. Ma nella sequenza della sanzione egli incarna, in forma sincretica, la funzione di destinante e quella di oggetto del programma di Tommaso, desideroso di esaminare il corpo del Signore. Il testo biblico non precisa se Tommaso abbia veramente toccato le sue ferite; l'esortazione di Cristo, infatti, è seguita immediatamente dall'esclamazione di Tommaso "Mio Signore e mio Dio!", che corrisponde a un duplice riconoscimento: il giudizio identitario formulato a proposito del personaggio riapparso – "mio Signore" – va di pari passo con il riconoscimento della natura divina del resuscitato – "mio Dio". Nel suo recente libro dedicato alla figura di Tommaso l'incredulo, Glenn Most dimostra attraverso un'analisi grammaticale che il testo originale esclude la possibilità di un contatto diretto con le piaghe: il verbo greco tradotto come "rispose", infatti, designa una reazione immediata e ciò rende impossibile che vi sia stato un gesto tattile precedente². Senza contare che lo stesso Gesù, commentando la reazione di Tommaso nell'ultimo versetto del brano, non menziona il tatto ma soltanto la vista.

Eppure il problema di riuscire a sapere se Tommaso avesse o meno toccato il corpo di Gesù è stato per secoli oggetto di controversie. Secondo gli gnostici, ad esempio – posizione condivisa in seguito anche dalla teologia protestante – Tommaso non ha toccato le ferite; nella tradizione cattolica, invece, prevale l'opinione contraria. Nel quadro di Caravaggio l'evidente penetrazione del dito di Tommaso nel costato di Cristo potrebbe essere interpretata come un'espressione dell'ideologia della Controriforma;

² "Fra le parole di Gesù e quelle di Tommaso non c'è un lasso di tempo sufficiente perché avvenga qualcos'altro, in grado di motivare le parole di Tommaso. Perciò il grido di Tommaso è causato dalle parole che Gesù gli rivolge, e da nient'altro" (Most 2005, pp. 57-58).

d'altro canto però il dipinto è privo di una manifestazione del trionfo della fede, che in altre rappresentazioni dell'episodio è espressa mediante un atteggiamento di deferenza o di adorazione da parte del discepolo.

Ma il quadro di Caravaggio rimette in discussione anche per altri aspetti l'iconografia tradizionale di Tommaso l'incredulo. Dal Medioevo sino al XVI secolo, infatti, Gesù è solitamente rappresentato in piedi e al centro mentre il discepolo si trova sul latodestro. Discostandosi dal modello cui si rifanno, ad esempio, le rappresentazioni di Tommaso realizzate da Duccio (1308), Cima da Conegliano (1505) o Ludovico Mazzolino (circa 1522), Caravaggio sposta Gesù verso sinistra, investendone di luce la figura, ma ritrae Tommaso al centro del quadro, nell'atto di avvicinarsi a Gesù da destra.

Se le rappresentazioni precedenti inseriscono spesso i personaggi di questo episodio in un ambiente architettonico che rievoca in parte la forma dell'altare, nel quadro di Caravaggio non è presente alcuna indicazione relativa allo spazio che circonda la scena, spazio che, in conformità con il dettato biblico, dovrebbe corrispondere all'interno della casa in cui erano chiusi i discepoli per nascondersi, e dove miracolosamente appare il Cristo resuscitato in carne e ossa. La spazialità viene resa unicamente dalla disposizione dei corpi su piani diversi, messa in risalto dagli effetti prodotti dall'illuminazione laterale caratteristica del Caravaggio. I quattro personaggi, raffigurati in un'inquadratura ravvicinata, sono raggruppati in modo compatto e quasi simmetrico attorno all'asse centrale del quadro e formano una curva: la configurazione plastica creata dai corpi ricorda in un certo senso proprio la volta tipica dell'ambiente architettonico tradizionale.

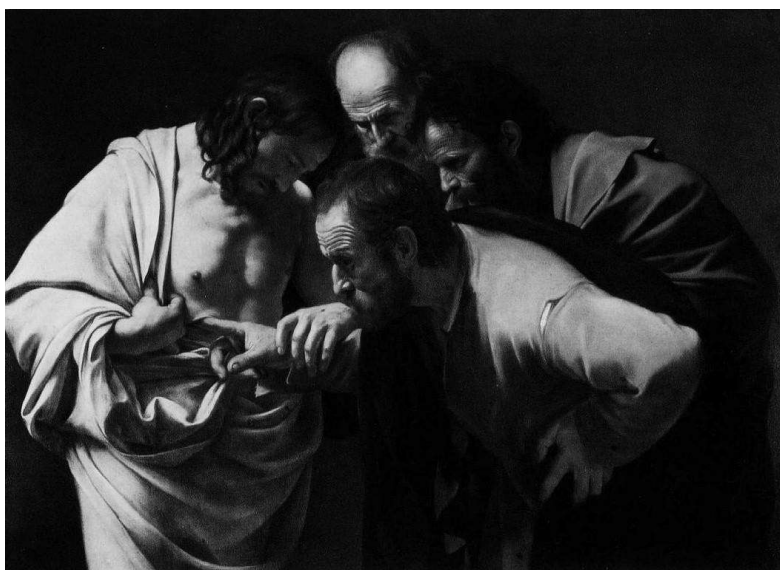


Fig. 1 – Caravaggio, *L'incredulità di san Tommaso*, 1600-1602, Bildergalerie, Potsdam.

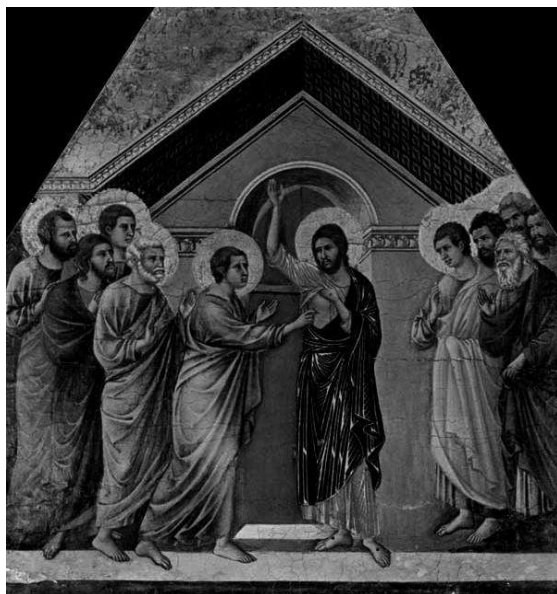


Fig. 2 – Duccio, *Incredulità di san Tommaso*, 1308, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

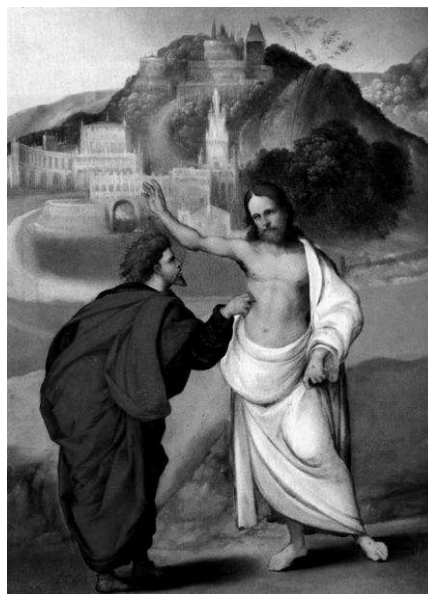


Fig. 3 – Cima da Conegliano, *L'incredulità di san Tommaso*, circa 1505, Galleria dell'Accademia, Venezia.

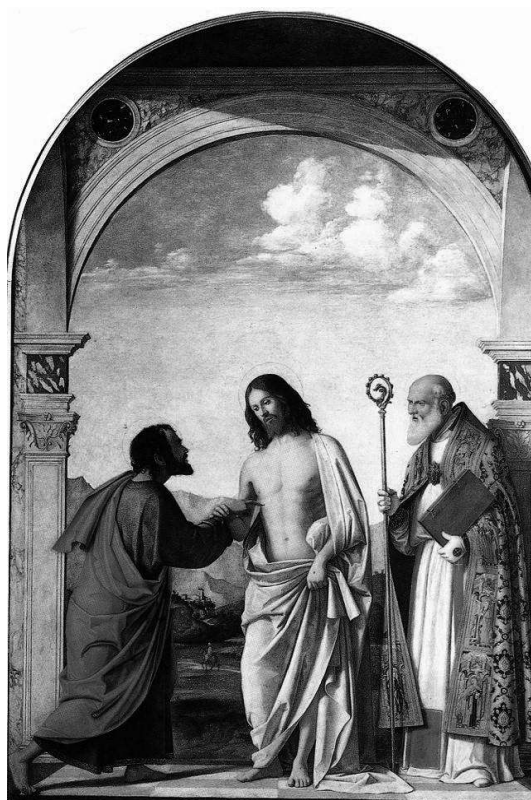


Fig. 4 – Ludovico Mazzolino, *L'incredulità di san Tommaso*, circa 1522, Galleria Borghese, Roma.

L'elemento che più colpisce nel quadro, ovviamente, è il dito di Tommaso che non si limita ad avvicinarsi alla ferita o a sfiorarla: il suo toccare si presenta infatti come una vera e propria penetrazione, il cui realismo è peraltro sottolineato da dettagli come le unghie sporche o il cuscinetto di carne sollevata

attorno alla ferita³. A questo toccare che potremmo definire iperbolico, del resto, corrisponde un analogo processo di intensificazione per ciò che riguarda il senso della vista: lo sguardo concentrato di Tommaso siripete e si moltiplica in quello degli altri discepoli, che volgono tutti gli occhi al gesto della penetrazione. Ne segue che tema dominante di questo quadro è senza dubbio il fare interpretativo basato su una duplice percezione: visiva e tattile.

Le teste delle quattro figure del quadro sono disposte a formare una losanga, ubicata leggermente a sinistra rispetto al centro del dipinto. L'illuminazione mette in risalto il corpo di Gesù nel quale affonda il dito di Tommaso, illuminando la zona della fronte e del naso dei due visi che occupano la verticale centrale. Il lato destro del quadro è quasi del tutto immerso nell'ombra, se si eccettuano due zone corrispondenti alle spalle dei personaggi in cui domina il rosso intenso, che si distingue dallo sfondo monocromo delle zone più scure del viso e degli abiti. La composizione del quadro è dominata soprattutto dal principio del parallelismo che si manifesta nella disposizione e illuminazione delle teste, nonché, nella zona destra, nelle linee della spalla di Tommaso e del condiscipolo dietro di lui.

La mano sinistra di Gesù, che sembra guidare la destra di Tommaso nella ferita sul suo stesso fianco, accentua la linea orizzontale che si delinea poco al di sotto del centro del quadro. Inoltre si manifesta un nuovo parallelismo fra le altre due braccia piegate, che assume l'aspetto di una relazione di simmetria centrale, nella misura in cui sia Gesù sia Tommaso toccano il proprio corpo con le dita leggermente disgiunte: Gesù perché allontana dal corpo la sindone che ha indosso, affinché Tommaso possa vederla e toccarla; Tommaso perché poggia il braccio sinistro sull'anca e assume in tal modo la posizione adatta a esaminare la ferita. Le quattro mani così rappresentate hanno perciò a che fare – direttamente o indirettamente – con il processo di comprensione emettono in scena i diversi modi di toccare il corpo: il proprio o l'altrui, le parti ricoperte da vestiti o quelle nude. Gesù tocca con la mano destra al tempo stesso le sue vesti e il suo petto, in un punto vicinissimo alla ferita nella quale affonda il dito di Tommaso; la mano di quest'ultimo – come si è già sottolineato – viene guidata dalla mano sinistra del Cristo, mentre la destra tocca le proprie anche vestite.

Lungo la stessa linea orizzontale formata dalle mani di Gesù e da quella del discepolo che esamina la ferita compare anche la lacerazione dell'abito di Tommaso. Poiché sono entrambe iscritte nello schema simmetrico da cui è governato il dipinto, le due immagini di fori – la cavità nella carne e lo strappo nel vestito – appaiono disposte a distanza quasi identica dal centro del quadro. Proprio come la ferita, inoltre, anche la lacerazione presenta una leggera increspatura. Tuttavia, se l'orientamento della ferita è orizzontale, lo strappo, disposto verticalmente, indica il punto in cui la linea orizzontale formata dalle mani incrocia la verticale che attraversa il mantello di Tommaso e prosegue nel contorno dell'abito indossato dal discepolo dietro di lui.

Mentre l'evento drammatico si sviluppa sul lato sinistro del dipinto, il lato destro è dominato dalle zone illuminate delle spalle di Tommaso e del discepolo che gli sta accanto, disposte in modo che siano parallele.

A differenza di tutte le altre aree del quadro che rappresentano abiti, quella corrispondente alle spalle di Tommaso è praticamente sprovvista di drappaggio: la lacerazione perciò risalta sulla superficie liscia del tessuto come unico elemento di forma, al centro della zona luminosa corrispondente alle spalle e al braccio.

L'illuminazione laterale mette in evidenza la lacerazione non soltanto a livello della forma – tra l'altro grazie alla debole ombreggiatura creata dal bordo increspato – ma anche a livello cromatico: sotto il panno rosso infatti fa la sua comparsa il colore biancastro di un altro indumento, o forse della pelle. Nell'uno e nell'altro caso, questa traccia chiara rinvia non soltanto alle sfumature della carnagione di Gesù ma anche al colore della sua sindone. Così la lacerazione, lasciando vedere ciò che si trova sotto il

³ La critica, ovviamente, ha subito fatto notare le possibili connotazioni sessuali prodotte anche dalla forma dell'apertura penetrata dal dito (cfr. Most 2005, p. 164).

vestito, fa da contrappunto al contrasto fra la sindone e la pelle denudata: i due lati del quadro chiamano entrambi in causa – sia pure secondo modalità diverse – la tematica del coprire/scoprire⁴.

Nella composizione del quadro, insomma, sembra che nulla sia stato lasciato al caso. Il dettaglio della lacerazione sull'abito di Tommaso, a priva vista contingente e insignificante, si presenta come elemento plastico sapientemente messo in scena. Questa figura, attraverso gli accoppiamenti plastici descritti, assume molteplici contenuti che la iscrivono in una complessa rete di categorie semantiche, alcune delle quali sono già state individuate. La corrispondenza più importante, comunque, è senza alcun dubbio quella creata dal rapporto fra la lacerazione e il foro nel costato di Gesù oggetto di un duplice esame, visivo e tattile: aspetto, quest'ultimo, che tradisce un interesse di natura quasiscientifica – simile a quello presente nelle scene di dissezione della prima metà del XVII secolo, ad esempio la celebre *Lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt (1632).

Ma lo sperimentatore Tommaso non affonda il dito nel corpo di un morto disteso su un tavolo settorio, bensì nella ferita di un personaggio che sta in piedi dinanzi a lui, un uomo che, dopo la propria morte, torna a farsi vedere fra i vivi. Il suo dito perciò oltrepassa il confine tra il naturale e il soprannaturale, raggiungendo la sfera del miracolo; in tal modo egli conferma la presenza reale di Cristo, e di conseguenza anche la verità del racconto della resurrezione.

Da questo punto di vista, la lacerazione nell'abito di Tommaso, che al contrario della ferita è visibile soltanto allo spettatore del quadro, è interpretabile come un "effetto di reale". Quella lacerazione, o la cucitura che ha ceduto, è indice di un nuovo stile di rappresentazione realista, che si allontana da una concezione idealizzante della pittura religiosa: essa infatti, al pari delle unghie sporche, rinvia piuttosto alla banalità del quotidiano entro cui il Cristo risuscitato si rivela. La piega nel vestito tematizza il passaggio da una figura bidimensionale – la superficie del tessuto – alla tridimensionalità della profondità; nell'ottica della spazialità del quadro, in effetti, è disposta nel punto più vicino all'osservatore: si direbbe anzi che coincida con l'intersezione fra lo spazio rappresentato e lo spazio dell'osservatore, tanto che la si potrebbe anche interpretare come una fenditura sulla superficie del dipinto, posto che il colore biancastro ricorda il colore della tela, e dunque il supporto stesso della rappresentazione pittorica⁵.



Fig. 5 – Rembrandt, *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, 1632, Mauritshuis, L'Aia.

⁴ Lo strappo nel vestito di Tommaso non ha attratto l'attenzione di quasi nessun commentatore del quadro, se si eccettua il caso dell'articolo di Nicola Suthor (2003). A giudizio di Suthor (p. 278) questo "dettaglio irritante" va interpretato in un'ottica al tempo stessa teologica e metafisica.

⁵ Un'interpretazione simile è implicita anche nell'analisi di Suthor (p. 277).

Così, proprio mentre l'incredulo discepolo esamina il corpo di Gesù per verificarne lo statuto di realtà, l'osservatore, dal canto suo, si trova a dover fare i conti con la lacerazione⁶. Quest'ultima è disposta sulla superficie del quadro, e ha dimensioni ridotte, il che esige una relativa prossimità dello spettatore; l'atteggiamento di Tommaso nei riguardi della ferita è dunque assolutamente adatto a prefigurare lo sguardo dello spettatore dinanzi alla lacerazione: il foro, rappresentato in modo da poter esser scambiato per una fessura reale, sembra in tal modo suggerire allo spettatore un'esperienza mentale analoga al fare cognitivo del discepolo, che si realizza verificando lo statuto di un fenomeno non soltanto attraverso la vista, ma anche mediante il tatto.

In questo modo l'osservatore finirebbe per scontrarsi contro il limite, in linea di principio invalicabile, fra due dimensioni: da una parte quella dell'enunciato – ovvero l'atto rappresentato –, dall'altra quella dell'enunciazione, ossia la dimensione della comunicazione con lo spettatore.

Inutile dire che lo spettatore non cercherà di verificare *de facto* lo statuto reale o finzionale del foro; ma il dettaglio sembra comunque in grado di caratterizzare il quadro come luogo della produzione di una spazialità illusoria, segnalando in tal modo i mezzi pittorici che possono produrre un simile effetto.

Il parallelo tra ferita e lacerazione dell'abito mette dunque in relazione due ambiti – il discorso religioso da un lato, quello estetico dall'altro – accomunati dal problema di stabilire la realtà di un determinato fenomeno: entrambi i discorsi, in effetti, postulano l'esistenza di un mondo diverso da quello a cui l'osservatore è inevitabilmente vincolato. Perciò se Tommaso l'incredulo si propose di verificare attraverso la vista e il tatto un evento che trascende questa dimensione sensibile – il miracolo della resurrezione di Gesù in carne e ossa –, colui che contempla il quadro è indotto a interrogarsi circa lo statuto del mondo evocato dal pittore – verificandone il grado di realtà. In conformità con l'estetica dell'epoca, il giudizio sulle capacità dell'artista sarà tanto più positivo quanto più l'effetto d'illusione referenziale da lui creato avrà successo: questo, almeno, è quanto affermano gli aneddoti relativi ad artisti dell'antichità, destinati a giocare un ruolo importante nella teoria dell'arte del Rinascimento e dell'età barocca. Così, ad esempio, oggetto della competizione fra Zeusi e Parrasio era proprio la capacità di riuscire a produrre una perfetta illusione realista: quest'ultimo, infatti, riesce a convincere il celebre rivale della realtà dell'oggetto che ha dipinto. L'aneddoto è riportato da Plinio nella *Storia naturale* (1. XXXV, 65, pp. 361-563):

Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.

Questo episodio è stato più volte riprodotto in un'opera d'arte, tra l'altro dall'incisore e pittore tedesco Joachim von Sandrart (1606-88)⁷ che era in rapporto con la famiglia di mecenati romani dei Giustiniani, la stessa famiglia per la quale aveva lavorato anche Caravaggio. È probabile anzi che il quadro di cui ci stiamo occupando gli sia stato commissionato proprio dal cardinale Giustiniani; in ogni caso nel 1630 lo stesso Joachim von Sandrart ne formula una descrizione a beneficio di questa famiglia (cfr. Cinotti

⁶ In uno studio dedicato al tatto nell'arte del XVI e del XVII secolo anche Marianne Koos (2005, p. 1148) individua un rapporto fra la scena rappresentata e la ricezione del quadro di Caravaggio: “nel rapporto erotico fra Tommaso e Cristo, Caravaggio rimette in discussione il desiderio di un rapporto fra osservatore e immagine, descritto dalle fonti coeve di teoria dell'arte”. Ma a differenza della mia lettura del dipinto, la Koos ritiene che la figura con cui lo spettatore si identifica sia quella dei due discepoli dietro a Tommaso, i quali “perseguono l'evento della visibilità pura, insolitamente privati delle mani” (trad. nostra).

⁷ L'opera riprodotta nella figura 6, del 1675, è di Johann J. von Sandrart (1655-98) ma è ripresa da *Zeuxis e Parrhasius* di Joachim von Sandrart.

1983). Dunque l'estetica realista del Caravaggio trova la sua piena affermazione proprio in quest'ambito socio-culturale.



Fig. 6 – Johann J. von Sandrart, *Zeuxis et Parrhasius*, 1675, ripreso da un'opera di Joachim von Sandrart.

Nell'aneddoto di Plinio, ognuno dei due quadri crea un'illusione referenziale che scatena una reazione tattile da parte dello spettatore: così gli uccelli svolazzano attorno agli acini d'uva cercando di beccarli, mentre Zeusi chiede che venga tirata una tenda esistente soltanto sotto forma di simulacro pittorico. Stando all'estetica su cui si fonda l'aneddoto, la pittura perfetta nega il proprio stesso *medium* espressivo, sostituito e superato da una ricezione performativa: lo spettatore è invitato a scoprire il vero quadro tirando via il lenzuolo, ma quest'ultimo si rivela essere esso stesso la cosa rappresentata. È insomma proprio la natura frustrante di tale esperienza a garantire il trionfo dell'imitazione e dell'illusione realiste. Non diversamente dal quadro di Parrasio descritto nell'aneddoto di Plinio, anche il dipinto di Caravaggio lascia pensare all'esistenza di un rapporto tattile con la rappresentazione pittorica di un tessuto; la tenda dipinta che Zeusi si vede indotto a sollevare trova il suo corrispettivo nella lacerazione che – come la ferita di Gesù – sembra invitare lo spettatore a infilarci dentro il dito, per verificarne la natura.

L'episodio di san Tommaso, volto a riaffermare la forza di un credere religioso, è dunque raffigurato da Caravaggio come un dispositivo performativo in grado di offrire allo spettatore un'esperienza estetica dipendente dall'atto stesso della contemplazione. Se escludiamo il racconto biblico – la cui conoscenza è senza dubbio indispensabile per comprendere il dipinto – l'opera chiama in causa in modo discreto un intertesto di origini pagane che riflette alcuni postulati etici dell'Antichità recuperati e riadattati all'epoca del Rinascimento e dell'età barocca. Così intesa, dunque, la lacerazione sembra funzionare proprio come una strizzatina d'occhio vagamente ironica rivolta allo spettatore.

Proprio come san Tommaso, infatti, anche l'osservatore del quadro di Caravaggio deve affrontare il problema del rapporto fra la percezione sensibile e la credenza.

La poetica di Caravaggio lega così la contemplazione del quadro a una riflessione sulla modalità del credere, in relazione al mondo chiamato in causa dalla rappresentazione pittorica⁸. La percezione dell'ambito religioso, tematizzata a livello dell'enunciato, trova il suo corrispondente estetico a livello del processo di enunciazione: Caravaggio così lascia che lo spettatore viva, nell'atto della contemplazione, l'esperienza della stessa problematica tematizzata all'interno dello spazio del quadro. Per concludere, torniamo a La Fontaine. La favola del *Matto che vende la Sapienza* ha come canovaccio una favola latina di Abstemius, umanista italiano del XVI secolo. Costui racconta all'incirca l'identico

⁸ Due secoli dopo Coleridge definirà la "fede poetica" che il lettore sviluppa nei riguardi della poesia con la seguente formula: "la fede poetica [...] consiste nella volontaria e momentanea sospensione dell'incredulità" (Coleridge 1817).

aneddoto, ma la sua morale non fa direttamente appello al lettore: “La favola mostra che non si deve aver nessun rapporto con i matti”⁹. Il colpo di genio di La Fontaine consiste allora nell’elaborare una morale che obbliga il lettore ad assumere un ruolo analogo a quello dei creduloni dell’aneddoto: la morale della sua favola non è dunque un avvertimento a tenersi alla larga dai folli quanto piuttosto una critica della credulità, quella dei compratori, naturalmente, ma soprattutto quella del lettore tentato di accettare il consiglio del poeta come la saggezza per antonomasia.

Il testo biblico cui fa riferimento il quadro di Caravaggio è ascrivibile a un genere non troppo dissimile dalle favole, ossia il racconto evangelico che tende a trasformarsi in parabola. L’insegnamento della parabola è in effetti enunciato alla fine del capitolo, al versetto 29: “beati quelli che pur non avendo visto crederanno!”. Trasponendo l’episodio di Tommaso in pittura, Caravaggio pone in primo piano la percezione visiva e tattile che ha per oggetto la ferita, e lo fa introducendo il secondo foro, senza alcun rapporto con il racconto evangelico: quella lacerazione è un dispositivo che coinvolge lo spettatore, chiamato in causa in relazione al suo stesso ruolo.

Il poeta della favola che critica la credulità e il pittore che mette in scena l’incredulità utilizzano dunque procedimenti simili, configurando il credere come dimensione fondamentale della comunicazione estetica. Tanto il testo fiabesco quanto il quadro stimolano da parte del ricevente una lettura performativa, basata essenzialmente su parallelismi che investono molteplici livelli: categorie semantiche, processi e attori. Nel quadro, in particolare, spetta ad alcune corrispondenze a livello dei formanti plastici e figurativi suggerire un’analogia fra la percezione rappresentata e la contemplazione dell’opera d’arte. Al di là delle fondamentali differenze di *medium*, genere e tema che lo distinguono dalla favola di La Fontaine, il dipinto caravaggesco applica strategie retoriche simili, il cui fine è indurre il ricevente a identificare le condizioni alla base della sua interpretazione, e il potere dell’oggetto che sta leggendo.

⁹ “Fabula indicat, nullum cum insanis habendum esse commercium” (Abstemius 1495).

Bibliografia

- Abstemius (Bevilacqua Lorenzo), 1495, *Hecatomythion*, Venezia; cit. dalla ed. seg. 1640, *Fabulae variorum auctorum Nempè Aesopi Fabulae Graeco-Latinae (...) Abstemi fabulae CXCMII. Opera de studio Isaaci Nicolai Neveleti*, Francoforti, Gerlael&Beckenstein.
- Cinotti, M., 1983, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo, Bolis.
- Coleridge, S. T., 1817, “*Biographia Literaria*”, cap. 14, in Jackson, H. J., a cura, 1985, *Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford University Press, p. 314.
- Koos, M., 2005, “*Kunst und Berührung. Materialität versus Imagination in Caravaggios Gemälde des Unglaublichen Thomas*”, in Steiger, J. A., Bogner, R. G., a cura, *Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, pp. 1135-1161.
- La Fontaine, J. de, 1877, *Oeuvres complètes I*, Paris, Garnier Frères; nuova ed. 1991, Paris, Gallimard, pp. 362-363; trad. it. *Favole*, Torino, Einaudi 1995, pp. 368-369.
- Most, G., 2005, *Doubting Thomas*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Plinio, *Storia naturale*, XXXV, 65; trad. it. in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, vol. V, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 53-37*, Torino, Einaudi 1988, pp. 361-363.
- Suthor, N., 2003, “Bad touch?” in Von Rosen, V., Kriiger, K., Preimesberger, R., a cura, *Der summe Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Asthetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag.