

– 26 –

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

***Caravaggio:
la Madonna dei pellegrini
e un passo di danza***

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS

MMIV

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMIV
ISBN 978-88-6065-022-4

Marino Alberto Balducci

***Caravaggio:
la Madonna dei pellegrini
e un passo di danza***

Possiamo ammirare la *Madonna dei pellegrini*, capolavoro della maturità caravaggesca, nella chiesa di *Sant'Agostino in Campo Marzio* a Roma, nella prima cappella, a sinistra dell'ingresso principale. Tale cappella, precedentemente dedicata alla Pietà, era stata concessa ad Ermete Cavalletti, nel 1603, e fu proprio quest'ultimo ad avere il desiderio di commissionare a Caravaggio l'opera maestra da inserire nel proprio luogo di culto che, da questo momento in poi, sarebbe stato intitolato alla Vergine di Loreto.

La tela del Merisi si colloca perfettamente all'interno di questo tempio in onore di Sant'Agostino in cui si manifesta ampiamente, e più che altrove, l'idea del femminile come fonte di imprescindibile mediazione salvifica. La chiesa infatti conserva i resti mortali di Monica la madre del santo, alla cui influenza spirituale si collega il primo tempo di quella conversione che segnerà profondamente il destino del futuro vescovo di Ippona.



Tav. I: *Tomba di Santa Monica.*

Anche la *Madonna del Parto* di Iacopo Sansovino si trova ad esaltare, sempre in questo stesso luogo, il concetto dell'intercessione offerta dalla madre celeste.



Tav. II: Iacopo Sansovino, *Madonna del Parto*.

E una tale funzione viene ulteriormente accentuata da un'altra precedente opera scultorea di Andrea Sansovino, maestro di Iacopo, nella quale assieme alla Vergine e al Bambino, appare anche Sant'Anna, accentuando così il senso della donna come tramite salvifico per il predisporre del miracolo (prodigioso concepimento di Maria come preludio al concepimento di Cristo).



Tav. III: Andrea Sansovino, *Altare di Sant'Anna*.

Sono questi temi molto cari al pensiero agostiniano, per cui è sempre necessario incoraggiare l'individuo a vivere nella "casa interiore" con una sola anima, fondendo in perfetta armonia il virile raziocinio con il femminile sentire. Si riconosce a quest'ultimo un ruolo primario, una funzione determinante per il fenomenizzarsi di quel

reditus che solo una profonda unità di mente e di cuore può scorgere¹.



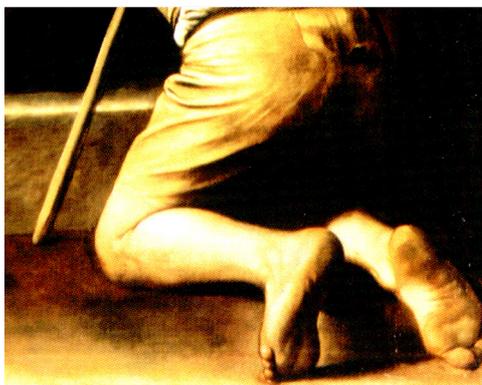
Tav. IV: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*.

¹ Cfr. S. AGOSTINO, *Regula*, I, 400.

§ 1. *Realismo radicale come occultamento di profondità simboliche.*

Nonostante la ricerca segnatamente realistica di Caravaggio, caratterizzata spesso da toni estremi, quasi brutali, la *Madonna dei Pellegrini* mostra una profonda consapevolezza teologica ed una specifica volontà di comunicare vigore espressivo e umanissimo ad alcuni temi complessi della riflessione agostiniana.

Il dato più sconvolgente e “scandaloso” dell’opera di Caravaggio si mostra in primo piano, con l’esibizione dei piedi induriti e sporchi di fango del pellegrino supplichevole, inginocchiato di fronte alla porta della casa santa, assieme alla vecchia rugosa.



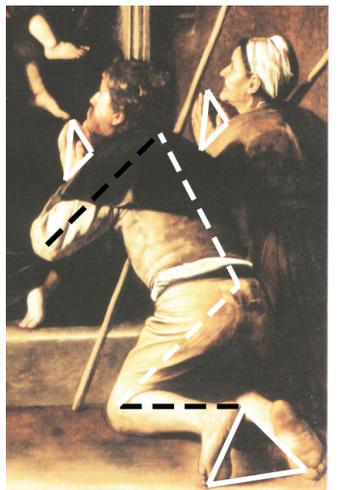
Tav. V: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Particolare dei piedi dell'uomo.

L'elemento provocatorio, tipico manifesto caravaggesco di realismo radicale, si trova comunque sapientemente collegato ad una serie di particolari importanti dal marcato sovrasenso simbolico.

Si svela così, in maniera chiara, come la ricerca del realismo estremo e brutale non sia fine a se stessa nel Merisi, possedendo al contrario una sua precipua natura strumentale. Il suo realismo rispecchia un fecondo ritorno alle origini, la proclamata necessità di un recuperato contatto con le prospettive più umili ed umiliate dell'esistenza incarnata. Si vuole rendere autentica la manifestazione del sacro, dandole corpo, un corpo che vibri di verità estetica, ma che indichi anche — indirettamente, obliquamente — significati riposti, caratteristiche segrete.

Da un punto di vista geometrico è la stessa disposizione a triangolo dei piedi dell'uomo a segnare la prima tappa importante di un percorso ermeneutico utile allo scioglimento di alcuni nessi fondamentali di quest'opera d'arte.

La posizione dei due pellegrini (meglio esemplificata dall'uomo di spalle) reduplica la figura triangolare in un ripetuto "movimento a zig-zag" che culmina nel gesto simbolico delle mani giunte, irradiate di luce, intorno al cono d'ombra dell'interno. E si noti come queste mostrino un altro segno triangolare conclusivo e importante per una descrizione compiuta dello stato d'animo dei due personaggi minori.



Tav. VI: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Schema di geometrie triangolari occultate.

I pellegrini sono giunti alla porta. Durante il viaggio, si sono serviti delle verghe di legno che toccano il suolo in due punti distinti, appoggiandosi alle spalle delle figure inginocchiate. Le verghe non sono parallele, sembrano anzi convergere formando anch'esse, idealmente — vista la disposizione delle linee — un terzo triangolo isoscele, della stessa natura dei due precedenti.

Si noti poi come il bastone dell'uomo tocchi il selciato, e sfiori il gradino della soglia mariana, mentre quello femminile si possa intuire appoggiato nell'ombra, tangente alla cornice aggettante della porta sacra.



Tav. VII: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. La disposizione triangolare delle verghe.

La verga della derelitta partecipa dunque di una realtà superiore, indicando bene tutta l'ampia priorità riconosciuta al sentimento e quindi al lato femminile, nell'ambito della visione teologica cristiana e, in specie, neoplatonico-agostiniana.

L'affanno della pellegrina è segno di un dolore di donna in sé *causa perditionis*, ma anche *ianua coeli* al contempo: è un dolore che produce risultati sublimi accogliendo nel femminile infinito sentire quello che la circoscritta razionalità consequenziale del polo maschile

non riesce ad includere e spiegare, proprio per un suo limite intrinseco.

Sotto il segno della fede amorosa, l'umano si predispone all'evento in una implicita unità di opposti (il maschile e il femminile, il razionale e il sentimentale) che l'inclinazione delle verghe produce, esaltando così, secondo i precetti della regola di Sant'Agostino a cui si è appena accennato, la necessità di essere con un'anima sola nella "casa", tenendo vivo il perenne anelito divino, in unità costante di mente e di cuore².

§ 2. *Una sequela di allusioni serpentine.*

La comunione dei credenti in preghiera (figure in simmetria perfetta, a differenza dei bastoni) mostra inoltre il costituirsi della chiesa mistica sulla terra, l'emancipazione della creatura perduta che, nell'impeto dello slancio di fede, si fa tempio di Cristo/Verità.

L'orgoglio dell'unità distinta, la frattura prodotta dall'arroganza del *principium individuationis* viene quindi sanata nella fusione dei voleri, in un vicendevole scambio di *caritas* che si fa dunque ritorno amoroso all'unità primigenia.

Allora, in questo stesso momento, con il *principium individuationis* anche il serpente del maleficio, simbolo del peccato e dell'errore egotistico, viene dunque

² *Ibid.*

sconfitto, anzi ricondotto, per meglio dire, al suo intimo ed ultimo scopo di *pungulum redemptionis*.

Identifichiamo ora l'occultata presenza di tutto questo, osservando l'opera di Caravaggio.

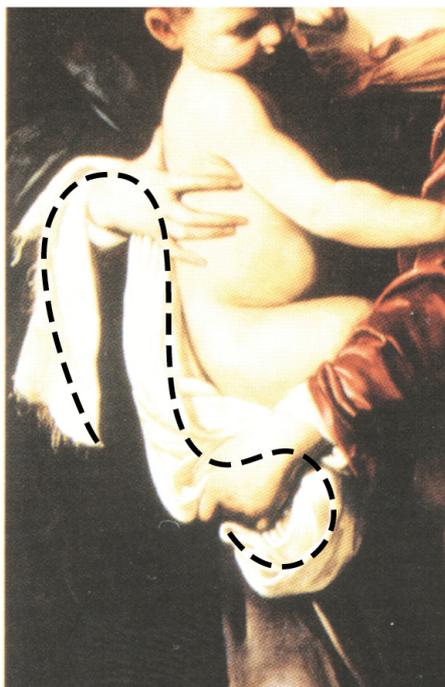
Nello scoprire il fanciullo divino, la madre celeste lascia cadere il candido drappo che si svolge al suo fianco, raccolto all'estremo dalla sua mano sinistra.

Se la mano destra della Vergine, sorreggendo il "sacer partus", indica il numero della ierogamia (il "due" e il "tre"³, nella disposizione delle dita) e mostra quindi il Bambino come *causa salvationis*, la sinistra, in modo appropriato rispetto alla sua natura direzionale-morale, sorregge quel drappo simbolico dall'aspetto chiaramente serpentinato. Il male è qui sconfitto dalla donna-natura in tutta la potenza della sua onestà recuperata (*humilitas mariana*). Il male è sconfitto, ma non abolito, cancellato d'un tratto; al contrario, se ne scopre piuttosto l'intima funzione nel determinare il necessario *reditus* delle parti separate all'interno del tutto infinito. La madre, infatti, con il delicatissimo tocco della mano sta per comporre la stoffa in un cerchio perfetto, sigillandolo con la sua stessa volontà eternale.

Lo strisciante, il rettile ambiguo di una storia di morte, si predispose d'un tratto alla forma di ruota, divorando se stesso e autofecondandosi quindi, sotto sembianze di *uroboros*⁴.

³ Cfr. R. ALLENDY, *Le symbolisme des nombres*, Paris, 1948, pp. 67-69.

⁴ Cfr. H. EGLI, *Il simbolo del serpente*, trad. it. di M. Fragiaco, Genova, 1993, pp. 264 – 266.



Tav. VIII: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Particolare del candido drappo e descrizione grafica del passaggio dal segno serpentinato all'*uroboros*.

§ 3. *Il fuoco e il dinamismo del linguaggio barocco.*

Dalla spirale al cerchio, dunque, in un percorso che esorcizza l'inutile arroganza della parte che, inebriata di

luce non sua, rifiuta di specchiarsi nel Tutto-Amore e si condanna, invidiosa, all'implacabilità del desiderio.

Il movimento serpentinato avvolge profondamente il dinamismo curvilineo del linguaggio barocco, ne rappresenta il simbolo forte. Indica il tempo storico, sviluppatosi dall'unità primigenia a causa dell'orgoglio egotistico, ma anche il dramma del desiderio, la tensione dello spirito prigioniero della carne, la materia che soffre ed anela a disporsi perennemente nell'Eterno.

Tutto questo si avverte non soltanto nelle torsioni, accentuate dalle figure e dai gruppi, come stiamo vedendo in Caravaggio, ma anche nel timbro precipuo dell'espressività architettonica. In essa, il rigorismo razionalista del canone rinascimentale viene ad essere riproposto apparentemente, ma è anche sostanzialmente scardinato dal di dentro, proprio secondo i termini di un programmatico *excessus mentis*. Pensiamo, ad esempio, all'arduo dialogo tra il cortile del *Palazzo della Sapienza* di Pietro Maderno e la facciata di *Sant'Ivo* del Borromini.



Tav. IX: Pietro Maderno e Francesco Borromini, *Cortile del Palazzo della Sapienza e Facciata della Chiesa di Sant'Ivo*.

Le modalità di un simile scardinamento devono essere, *in primis*, identificate proprio in quel ritmo di vuoti e pieni, di cavità e convessità che il discorso barocco propone ovunque, comunicando una subitanea impressione di proporzionale linearità che poi, ad un

secondo sguardo, più attento e lucido — come se l'immagine della facciata apparisse dietro la barriera termica diffusa da una fiamma enorme — viene del tutto fugata, con l'apparire dell'immagine sui piani diversi.

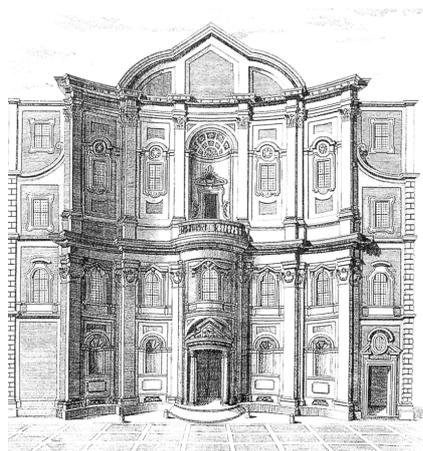
I prospetti barocchi sono in realtà “fiammeggianti”, ma non di certo nel senso gotico del termine che nasce dalla volontà di una sproporzione verticale. La “fiamma” barocca deforma il canone classico rigoroso del prospetto bidimensionale portandolo a dialogare con l'aria, con lo spazio esterno. E si ricordino, a questo proposito la facciata di *Sant'Andrea al Quirinale* del Bernini, ma anche l'*Oratorio dei Filippini*, del Borromini⁵.

⁵ Si confronti la descrizione che di questa opera presenta lo stesso Francesco Borromini nel VII capitolo del suo *Opus architectonicum* del 1647 (pubblicato postumo nel 1725). “Ma la difficoltà maggiore fù il fare la Facciata del detto Oratorio, mentre la fabbrica reale è congiunta per di dentro col resto della Fabrica, ed in piazza riesce solo uno dei lati per il lungo dell'Oratorio; e pure venne stimato necessario il farla, perché denominandosi questo Istituto Congregazione dell'Oratorio, parve, che dovesse questo luogo per tanti pij essercizj essere il più cospicuo di tutti, ed essere a vista di tutti, e conseguentemente con aver facciata particolare indicare a tutti esser questa la gemma preziosa del'anello della Congregazione. Mi risolsi dunque d'ingannare la vista del Passeggiere, e fare la Facciata in piazza, come se l'Oratorio cominciasse ivi, e che l'Altare fosse al dirimpetto della porta, ponendo questa a mezzo, in maniera che la metà della Facciata fosse situata in parte del fianco dell'Oratorio, e l'altra metà fuori di esso Oratorio, dove sono camere della Foresteria [...] e nel dar forma a detta facciata mi figurai il Corpo Umano con le braccia aperte, come che abbracci ogn'uno, che entri; qual corpo con le braccia aperte si distingue in cinque parti, cioè il petto in mezzo, e le braccia ciascheduno in due pezzi, dove si snodano; che però nella



Tav. X: Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea al Quirinale*.

Facciata vi è la parte di mezzo in forma di petto, e le parti laterali in forma di braccia [...]"



Tav. XI: Francesco Borromini, Facciata prospettica dell'*Oratorio dei Filippini* (da *Opus architectonicum*).

L'opera d'arte partecipa delle fluttuazioni naturali sentimentalmente, spiritualmente, attraverso quel fuoco che deforma e che altro non esprime se non il fuoco dell'impegno controriformista che la fede rinnovata torna a propagare intensamente, passionalmente, ossessivamente e che anche i diversi bracieri fiammeggianti, decorando le torrette e le lanterne delle chiese non fanno che rispecchiare, nella sua imprescindibile funzionalità catartica e simbolica⁶.

⁶ In questo senso, si faccia riferimento ad altre opere romane di Borromini come *Sant'Agnese in Agone*, la *Lanterna di Sant'Ivo*, il *Campanile di Sant'Andrea delle Fratte*, ma non si trascuri anche la particolarissima facciata di *Sant'Ignazio*, del Maderno.

Fuoco, quindi, come *impetus contra rationem*: emblema dei vortici emananti da un cuore innamorato del divino, che propone visibili concetti di bellezza, per poi disintegrarli, nel corso di una sconvolgente effusione di Grazia, e suggerisce così — proprio per negazione — l'ineffabile.

§ 4. *Il necessario abbandono del buio.*

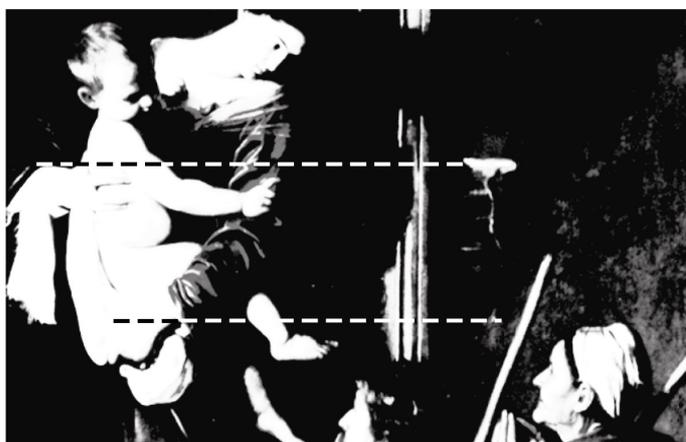
Ma ritorniamo ora all'esame di altri elementi essenziali nella *Madonna dei pellegrini*.

La porta mistica della casa, aperta e subito socchiusa dalla Vergine, dietro le sue spalle, per coprire e proteggere il mistero, ci parla di un interno perfetto, di un ideale Essere-in-Dio che la creatura santa abbandona, per obbedire al richiamo dolente che proviene da fuori, da quella condizione di esilio alla quale si trova affiliata l'umanità decaduta.

È questo un moto di *caritas* — perfezione che si dona all'imperfetto — una volontà di servizio rivolta ai miseri umani che hanno obbedito ai comandi di una bellezza presunta che genera morte, alle seduzioni dell'angelo folle, all'idea di un ribelle, separante pensare (è, in questo caso, la parte che si pensa, nella sua irrazionale scissione dal Tutto).

Tale porta mistica ha in sé delle connotazioni fondamentali trinitarie e, prima di tutto, in senso cromatico, in quanto buio, luce ed ombra; ma, ancora di

più, per quanto concerne la natura dell'architrave marmoreo, elegantemente scolpito presso uno squallido muro scrostato (singolare indicazione ossimorica del concetto tipicamente mariano di "umile maestà").



Tav. XII: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Particolare della porta. Relazione spaziale fra il drappo e il muro scrostato.

Simile architrave mostra tre bande degradanti e una cornice di duplice morfologia, con parte aggettante rotonda (un "toro" di classica memoria) e sfilatura terminale piatta. Il numero cinque, già indicato dalla mano destra della vergine si ripropone, quindi, significamente riflesso in senso architettonico, facendosi nuova allusione a quel limite sacro in cui la terra si incontra col cielo e in cui vengono poste le basi per l'emancipazione/divinizzazione della prole di Cristo.

Numerologicamente parlando, anche l'accostamento del muro scrostato al nobile architrave si rivela denso di significati. I mattoni scoperti dalla frammentazione dell'intonaco sono sei, numero facilmente avvicinabile, in questo contesto, al principio del male, figura aritmetica dell'anticristo in opposizione all'inequivocabile sacralità del cinque, rivelata dal fanciullo divino (2 [duplicità del mondo fisico] + 3 [unità trinitaria del metafisico]).

In questo senso non è casuale anche l'accostamento del drappo-serpentinato, di cui altrove abbiamo discusso, allo stesso livello spaziale del muro, segnato dal numero della Bestia.

§ 5. *Cromatismi simbolici.*

Notiamo ora come, ai colori terragni dei derelitti, si giustapponga la sacralità canonica del cromatismo mariano. Nella Vergine infatti, ancora idealmente fusa — in quanto “madre” — con il *divinus partus*, il rosso della sanguigna passionalità si combina, nel momento in cui l'amplissimo manto dell'azzurro intelletto ricopre la veste. Ancora una volta si enuncia lo stesso messaggio fondamentale riflesso da un'evidente sintesi cromatica a cui coopera — elemento cardine del moto dialettico — il candore del morbido drappo in cui si avvolge Gesù bambino (rosso-bianco-azzurro). È questo il colore

della purezza che umilmente si offre, nei termini irrazionali di un dono che è segno di *caritas*⁷.

L'Assoluto perfetto accetta di farsi fenomeno ed entra nel regno della morte. È un mistero d'amore che sfugge per sempre agli schemi di una qualsiasi razionale necessità.

Di fronte all'Evento, la visione della mente lucida deve accettare i suoi limiti e oscurarsi nella brillante caligine di una sapienza diversa che è, in fondo, razionale-sentire, amoroso-pensare.

Di fronte all'umile slancio della fede, la Verità si offre, purissima, in un'effusione di spirito bianco (lo "strisciante" riconvertito in *uroboros*, del drappo mariano) in cui la donna calpesta, simbolicamente, la testa dell'istinto funesto e demente che un giorno — sotto specie di Eva — aveva ascoltato.

Il sangue della passione più insana si stempera quindi nelle trasparenze chiarissime: irrorato dal bianco, perderà ogni carattere contaminante facendosi linfa che purifica attraverso la ferita del "dolore-porta". È il "sangue-acqua" della mistica catarsi che fuoriesce dal costato di Gesù crocifisso, colpito dalla lancia di Longino.

La congiunzione perfetta fra il rosso ed il blu, il cuore e la mente — proprio in virtù di quel candido ed innocente legame — può a questo punto attualizzarsi e

⁷ Cfr. F. PORTAL, *Sui colori simbolici nell'Antichità, nel Medioevo e nell'Età Moderna*, trad. it. di G. Coviglione, Milano – Trento, 1999, pp. 31 – 43, 59 – 90.

svilupparsi sotto forma di Grazia nell'universo dei fenomeni.

Su una tale linea, non si dimentichi anche la fisionomia di un altro importante capolavoro di Caravaggio che appartiene a questo stesso periodo romano: la *Madonna dei Palafrenieri* della Galleria Borghese, in cui la Vergine preme con forza, aiutata dal figlio divino la testa del serpente contro il suolo.



Tav. XIII: Caravaggio, *Madonna dei Palafrenieri*, Roma, Galleria Borghese.

Si noti, in questo caso, come la testa non venga schiacciata del tutto; ed è interessante vedere che, nel corso di un tale esorcismo, il corpo del rettile si attorciglia tre volte, formando tre cerchi e indicando appunto il virtuale esito della riconversione in *uróboros*, nel ritorno definitivo della parte disciolta e smarrita entro l'ideale e perfetta unità del Tutto amoroso trinitario.

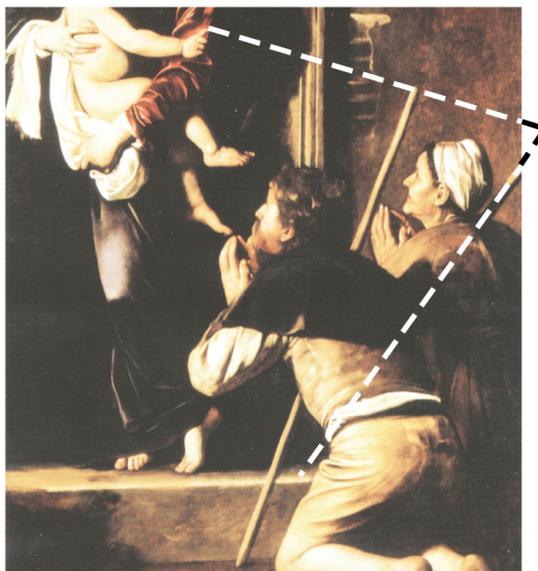
Esorcismo del serpe, dunque, come necessario superamento del *principium individuationis* o meglio ritorno dell'individualità ad un più ampio respiro globale che non è indifferenziazione, annullamento immemore della parte nel Tutto-Vita, ma piuttosto ampliamento consapevole della coscienza del singolo, in una serie infinita di echi e riflessi, secondo le leggi ossimoriche di una dimensione altra, molteplice-unitaria.

§ 6. *Il dito piegato e il triangolo delle verghe.*

I pellegrini/umanità amano in ginocchio, umilmente, il fanciullo divino: purezza della gioia perduta di un Eden inconsapevole e lontano, simbolo di un'ingenuità profanata, di un sogno distrutto. Ma questo è il momento del miracolo e il Bambino si mostra, nonostante tutto: la vittima cerca di nuovo il carnefice, il suo dolore, vuole partecipare al rimpianto della luce smarrita. Il Bambino si rivolge ai due miseri. È umile, come le loro coscienze in uno stato di abbandono; il suo stesso mostrarsi dal buio mistico dell'autosufficienza perfetta si fa espressione di

umiltà, di una sublime, inarrivabile umiltà. Con la mano indica qualcosa: il suo indice si piega infatti, evitando così il preciso verticalismo delle dita dei santi. Il bambino indica il basso, quel “basso” che egli stesso rappresenta, proprio nell’impossibile “scandalo” della sua illogica discesa terrestre, nell’inesplicabile incarnazione/caduta.

Accennando, il fanciullo divino mostra le verghe (osservate anche dalla madre): proprio la base di quell’ideale triangolo che i due viandanti devono completare, perché i loro sforzi siano premiati.



Tav. XIV: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Il triangolo ideale delle verghe.

Si sta per costituire, infatti, il fondamento della *caritas*, il segreto del vicendevole amore fra le parti che si unisce in un cerchio perfetto con l'amore dell'Assoluto, rappresentandone il risvolto e, anzi, piuttosto il necessario inveramento materico.

Niente di più che una inevitabile *imitatio Christi*.

Trovarsi nella carità, come il Figlio e la Madre si trovano nella carità. Anch'essi si volgono al basso, anch'essi abbandonano l'autosufficienza perfetta del *claustrum* per uscire al di fuori di sé e guardare a terra, per vedere i bastoni, le rughe dei volti prostrati, le vesti logore e quei piedi induriti, sporcati di fango: i piedi che hanno conosciuto la strada. Tutto questo è inevitabile, necessario, perché la cesura si riduca e si assolva, perché il serpente divorì se stesso, perché il pensiero raffini i passaggi più aspri nel giubilo d'amore.

§ 7. *Dalla piuma di colomba ai tre tempi della danza sacra.*

Si passi ora ad osservare le caratteristiche dell'inusitata postura della Madonna che appare ai miserabili, nel vano della porta, con un incedere di soprannaturale leggerezza e di sapore antico.

Sono tre i fondamentali "passi di danza" di quella donna-angelo che sembra solo sfiorare il suolo, come se, oltre la porta, avesse appena lasciato uno spazio/non-

spazio immateriale, l'eco di un infinito sfondo aureo da "maestà" gotica.

La piuma di colomba fra i capelli si arcua in perfetta giunzione con il lembo della candida stola, descrivendo le meraviglie di un moto che fa perdere alla figura ogni plastica stabilità. Ed essa sussiste così, in bilico, prodigiosamente, nel corso di un parossistico, "neogotico" *hencement*.



Tav. XV: Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Corrispondenza fra la piuma e il drappo. Semicerchio dell'*hencement*.

Dall'interno, oscuro e perfetto, il richiamo della luce è stato già udito. La porta sacra si apre e le figure appaiono investite da un fascio di splendore che proviene da destra (primo tempo della “danza sacra”).

I derelitti sono qui nell'ombra, invisibili, disperati.

La coppia divina osserva direttamente il sole-Padre: e in questo è gioia piena, pace incontrastata, come prima nell'ombra-luce, come prima nel buio brillante.

Perché così è necessario, perché così deve essere.

I miserabili si inginocchiano; rinunciano a dirigere senza esito il cammino. Abbandonano le verghe: anzi, le chiudono nel cerchio delle braccia e congiungono le mani.

È ora, in questo abbandono al mistero dell'Altro, che il cuore e la mente — uniti in un vincolo solo — iniziano l'espressione concorde di un desiderio infinito.

La Vergine e il Bambino si volgono (ed è questo il secondo tempo della “danza sacra”) la donna dalla piuma di colomba segue precisa le indicazioni del Figlio, le cui dita a triangolo, come quelle della Madre, indicano ora i bastoni appoggiati.

Maria, in piedi col figlio, forma a questo punto la croce (il “passo incrociato”, appunto). E il suo equilibrio è critico, sul limitare della soglia, di fronte al vuoto, all'abisso del dolore, della morte, dell'impermanenza.

Perché lei è consapevole: conosce l'esilio, sente tutta la tristezza della “vita-fuori”.

Eppure è necessario bere il calice, fino alla fine dei giorni.

Nel terzo tempo della “danza sacra”, allora, l'equilibrio si infrangerà, precipitando tutto nell'abisso della Passione.

E poi il Golgota, nella tragedia dell'orgia di sangue.

Ma tutto si deve compiere. Perché gli occhi possano aprirsi, perché possano rispecchiare la luce.

Si formano nessi amorosi nel vincolo forte e sereno dell'estrema *caritas*. Il rischio esiste, senza dubbio; ma gli occhi ricevono la possibilità di vedere.

E gli occhi dei due pellegrini vedono. La vecchia e l'uomo entrano così, per un attimo, a far parte del Regno, proprio nel corso dell'epifania improvvisa.

La luce a questo punto li investe, riflessa dalla donna-angelo oltre il limite di quell'oscurità che li assiepa davanti all'ampio gradino, di quell'ombra che rappresenta di fatto il "prima" e il "dopo" (rispetto all'attimo epifanico) della loro esperienza nel mondo.

L'"Alto" si umilia, abbassando le ciglia, perché il "basso" possa vedere, perché ogni cosa che vive sia Bene: un Bene trasfuso sereno, dalla luce all'ombra e dall'ombra alla luce, nei ritorni, negli scambi supremi dell'Essere.

Così, dal brutale realismo dei piedi induriti, Caravaggio predispone l'Evento. Ed è l'eterno miracolo di una danza leggera, nel cui svolgersi armonioso e crudele può fenomenizzarsi, nel tempo, la fecondità di un riscatto sublime.

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Maggio
MMIV

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”.

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati.

Le nostre pubblicazioni sono registrate presso

le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili sulla rete telematica
<www.cra.phoenixfound.it>

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.

You can use the publications of this web site
only for private study.

Please read these notes carefully before consulting
the present web site.

In case you do not agree with the actual
use conventions, please leave the web site immediately.