





MOSAICI  
COLLANA DIRETTA DA  
LUIGI MASCILLI MIGLIORINI

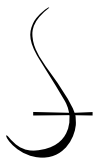


THIERRY LENTZ

VELÁZQUEZ:  
I CHIODI  
DELLA PASSIONE

UNO STORICO AL PRADO

TRADUZIONE DI  
FRÉDÉRIC IEVA



SALERNO EDITRICE  
ROMA

*Titolo originale dell'opera:*

UNE PASSION.  
PROMENADES AUTOUR DE LA CRUCIFIXION DE VELÁZQUEZ  
PARIS, PERRIN 2011  
© THIERRY LENTZ

★

*Copertina:*

Progetto grafico a cura di Mariavittoria Mancini.  
Realizzazione tecnica a cura di Grafica Elettronica, Napoli.

ISBN 978-88-6973-360-4

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2019 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*In memoria di Jacques Mangin*





## INTRODUZIONE

### L'UOMO CROCIFISSO

Il pittore ha rappresentato l'uomo che è appena morto. Il pallore dell'incarnato si staglia sul fondo scuro della tela. Il giustiziato aveva una trentina d'anni e doveva essere vigoroso come dimostra la sua muscolatura. La sua testa aureolata è reclinata sul petto. Gli occhi sono chiusi. La lunga capigliatura nasconde metà del volto.

Le numerose ferite non sanguinano più. Sulla sua fronte alcuni rovi intrecciati formano una sorta di corona che gli ha lacerato il cuoio capelluto: gocce di sangue sono sgorgate e si sono seccate sul collo. Ha una ferita sul lato destro. Un'arma affilata – forse una lancia – gli ha trapassato il costato. Un altro rivolo di sangue è fuoriuscito dalla ferita ed è colato sino alla metà della coscia, senza macchiare un panno elegantemente annodato intorno alla vita.

Quattro chiodi fissano l'uomo a una croce di legno levigato: due nei palmi delle mani, due in ogni collo del piede. Il sangue – ancora sangue – è colato da queste crudeli ferite che gli hanno strappato urla terribili, nel momento in cui il ferro gli ha dilaniato le carni.

Adesso, l'uomo sofferente sembra quasi sollevato grazie al suo ingresso nel nulla.

Sopra la croce un cartiglio con una scritta in tre lingue, ebraico, greco e latino: «Gesú di Nazareth, re dei giudei».

★

Ringrazio Margarita Cifuentes Cuencas per le ricerche documentarie condotte per me a Madrid, Jane Sageau per il suo aiuto nella traduzione di alcuni testi, Céline Gautier per avermi indotto a

## INTRODUZIONE

scrivere questo saggio e di cui fu la prima lettrice, Emmanuel de Waresquiel per i suoi incoraggiamenti, Laurent Theis per avermi dato carta bianca, Michel Garçonnet per avermi accompagnato in occasione della sua prima visita al museo del Prado, Amparo Valero per avermi svelato il segreto dello sguardo spagnolo, Ernest Hemingway per non aver fatto pranzo o cena in alcuni ristoranti di Plaza del Sol.

Infine, rivolgo i miei piú sentiti ringraziamenti al professor Luigi Mascilli Migliorini che ha accolto il mio saggio nella collana «Mosaici», e al traduttore Frédéric Ieva, il quale, grazie al suo lavoro accurato, mi ha permesso di correggere alcune piccole imprecisioni presenti nel testo francese.

## LO CHOC DEL PRADO

Eccomi di nuovo davanti alla *Crocifissione* di Velázquez. La prima volta è stata piú di venti anni orsono. La mia vita era altro. Lavoravo nel “settore privato”, come sintetizzavano allora i miei amici impiegati in quello “pubblico”. Circostanze fortuite delle mie funzioni mi avevano portato a Madrid per partecipare a un congresso dalla durata di poco meno di una settimana. Un calendario che permetteva di prolungare il soggiorno con un tranquillo fine settimana da turista. Proposi al mio collega, Michel G\*\*\*, di riempire il nostro tempo libero con una visita al Prado. Naturalmente volevo vedere i quadri e i disegni di Goya sulla guerra spagnola: da molto tempo, Napoleone e le sue vicende erano presenti nelle mie preoccupazioni, non oso dire nei miei lavori. Naturalmente non nutrivò alcuna ostilità nei confronti dei capolavori dell’arte spagnola, ma, considerandomi un uomo che ha fretta,<sup>1</sup> volevo fare una visita “utile”. E poiché G\*\*\* si interessava a tutto, accettò di fare questa passeggiata postcongressuale.

Per trovare le opere di Goya, era necessario attraversare quadri e sculture di numerosi secoli e diverse sale del museo. Michel risaliva nel tempo con lunghe falcate per scomparire presto nella folla. Io, tutto rivolto al mio sabato di libertà e restituito alla mia profonda natura di perdigiorno, indugiavo.

È allora che l’ho visto.

Mi sono seduto di fronte a lui e l’ho osservato nei dettagli per un tempo che durò... non so piú dire quanto. A lungo non ho pensato a niente, prima di chiedermi il perché, improvvisamente, questo vuoto si era riempito di emozioni: perché questo quadro. Perché questo soggetto?

Del *Cristo morto nel sepolcro* di Holbein il Giovane (1521),<sup>2</sup>

pietoso cadavere in cui la sofferenza sembrava ancora essere presente, Dostoevskij scrisse: «questo quadro può anche far perdere la fede».³ La *Crocifissione* di Velázquez mi avrebbe permesso di ritrovare la fede?

Per una quindicina d'anni ho parlato molto della *Crocifissione* di Velázquez con le persone intorno a me più per rievocare l'intima emozione di quell'incontro che per la pedanteria posticcia di uno storico dell'arte che non sono. Questo momento indecifrabile, fatto di calma, di ritorno verso se stessi, di interrogativi, faceva capolino nella conversazione ogni volta che venivano pronunciate le parole "Prado" o "Madrid". Constatavo che se *Las Meninas*, *La resa di Breda* (*Le lance*), o i ritratti ufficiali di Velázquez erano apprezzati dai miei interlocutori – per poco che fossero interessati alla pittura spagnola – questo quadro, quando mostravano di conoscerlo, non li appassionava affatto e anzi non li ispirava molto.

In un saggio pubblicato nel 1967, Paul Guinard scriveva che i pittori spagnoli destano «il fervore del neofita».⁴ Aveva ragione. Animato da una sorta di fervore mi sono avventurato da una parte in una ricerca su Velázquez e il Secolo d'oro della pittura spagnola, e dall'altra a parlarne con le persone che mi stavano intorno, a porre delle domande agli specialisti, a ordinare libri presso il mio libraio, a sollecitare i miei contatti madrileni perché mi rifornissero di documentazione complementare, a prendere come testimoni le persone che mi stavano intorno.

Coloro che non ignoravano il mio scetticismo nei confronti della religione, quando li rendevo partecipi delle mie impressioni, che si erano profondamente fissate nella mia memoria, talora mi lanciavano sguardi sorpresi. Non appena manifestavano sobriamente il loro stupore, mi arrampicavo sugli specchi cercando di argomentare in maniera arguta: «Una fede che non ha dubbi, è una fede che muore. Dunque: sono vivo».

Nessuno dei miei amici conosceva il lungo poema che il quadro aveva ispirato a Miguel de Unamuno: *Il Cristo di Velázquez* pubblicato nel 1920. Lo avevo scoperto grazie a un mio amico erudito, Jacques<sup>5</sup> che oggi mi manca tanto: era bastato che io gli parlassi del “mio” Velázquez perché mi segnalasse quel libro, di cui esisteva una traduzione integrale francese del 1990.<sup>6</sup>

Accademico e filosofo che prima di tutto si sentiva un poeta, Unamuno aveva impiegato sette anni per comporre un'opera tanto sconvolgente quanto il quadro che era servito da pretesto. Aveva voluto fare, scriveva, «una cosa cristiana, biblica... e spagnola». <sup>7</sup> Lui, cristiano e spagnolo, non aveva alcun bisogno di giustificare la sua ammirazione per la *Crocifissione*. Pur amando questo quadro del 1632, era interessato agli aspetti pittorici solo per quello che esprimevano di “spagnolo”, di cristiano al di là (al di sopra?) della cornice lignea dorata del Prado: «è miracolo questo del pennello: / mostrarci l'Uomo che per noi sofferse / della morte fatidica dell'uomo. / L'eterna Umanità dinanzi agli occhi / ci presenta». <sup>8</sup>

Avevo adorato *Il Cristo di Velázquez*... ma non sino a questo punto.

Mi ritrovai piú volte a passare per Madrid senza ritornare al Prado, sia perché facevo una fugace tappa nella capitale spagnola, sia perché gli appuntamenti da onorare erano davanti ad alcune *tapas* o a un maialino da latte arrosto in locande spagnole dove si veniva lautamente sfamati, come in quel ristorante che si distingueva dai suoi concorrenti di Plaza del Sol per la presenza all'ingresso dell'avviso seguente: «In questo locale, Hemingway non ha mai mangiato».

In fondo, non volevo tentare il diavolo: il retrogusto inquietante della *Crocifissione* mi bastava e non desideravo vederlo raggiungere quel manipolo di ricordi di cui non si serba memoria. Non volevo accontentarmi di un «Ah sí!» di fronte

a questo quadro cupo e bello che, un giorno, mi aveva messo in una dolce agitazione.

Fu Napoleone a riportarmi al Prado il 5 aprile 2008. Da otto anni avevo imboccato la via della storia a tempo pieno, specializzandomi sul periodo del Consolato e dell'Impero. In occasione del bicentenario del *Dos de Mayo*,<sup>9</sup> un'università madrilenana ebbe la gentilezza di invitarmi a un convegno che doveva inaugurare in maniera dotta una serie di commemorazioni di quella che in Spagna viene chiamata la "guerra d'indipendenza" (sottinteso dall'occupazione francese). Ignoro se fummo dotti, in ogni caso talora fummo noiosi, cosa che non era considerata un cattivo segno in questi cenacoli.

Questa volta avevo tempo e la decisione era stata presa sin dalla prenotazione dei biglietti aerei: sarei andato a verificare se lo choc del Prado era stato un evento fortuito, una debolezza imputabile a una notte insonne o a non so quale puntura di zanzara. Conclusasi l'ultima sessione del convegno verso mezzogiorno, presi risoluto un taxi in direzione del celebre museo. I colleghi del convegno mi avevano avvertito che le sale del Goya erano chiuse per lavori di restauro in vista del 2 maggio, giorno della loro solenne riapertura all'interno di una prospettiva dedicata all'autore dei *Disastri della guerra*.

Non rivelai loro il vero scopo della mia visita.

Mi ricordavo che proprio davanti al quadro c'era un panchetto, dove avevo potuto sedermi per contemplarlo e perdermi (o ritrovarmi?) a lungo. Il panchetto non c'era piú. Ho osservato l'opera in piedi con il timore che avesse perduto il suo potere. La folla passa davanti al quadro, quasi senza vederlo, ma senza urtarmi. Alcuni metri dopo, gruppi di visitatori si accalcano davanti alle *Meninas* che rappresentano per il museo madrilenano ciò che *La Gioconda* rappresenta per il Louvre. Proprio come venti anni orsono, mi sento mancare il respiro. Sta succedendo di nuovo "qualche cosa". Il mio stomaco, i miei polmoni e la mia mente vengono presi da

un'ammirazione ardente e da domande incredule. Sono da solo e non posso esprimere tutto ciò a nessuno.

Meglio così, poiché questo momento mi è dolce e sono felice di provare nuovamente queste emozioni ineffabili. Dopo qualche minuto, tuttavia, cerco di comunicarle con l'unico mezzo che ho a disposizione. Non potendo, comprensibilmente, fermare uno dei miei "colleghi" turisti per renderlo partecipe dei miei stati d'animo, scrivo un sms a un'amica che mi ha aperto con dolcezza alcune porte della storia dell'arte: «Sono al Prado. *Crocifissione* di Velázquez. Mi piacerebbe che tu fossi qui». Le parole viaggiano nell'aria.

Oggi non saprei spiegare le ragioni che mi hanno indotto a scrivere le pagine seguenti se non altrimenti che per tentare di condividere quei momenti.

Ho fatto alcune digressioni sopra e intorno a questa crocifissione, su aspetti generali e su questioni di dettaglio. Una divagazione che dopo un inizio stentato e disordinato, ha assunto un certo ordine, ma che è anche rimasta libera, placida e quasi senza meta, e in ogni caso senza un itinerario prestabilito attraverso sentieri storici, artistici, teologici e personali, imponendomi il dovere di seguire il pensiero espresso da Victor Hugo nella prefazione delle sue *Orientali*: «L'arte non deve solo mettere dei paletti, delle manette e dei bavagli».<sup>10</sup>

## II

### AUTORITRATTI

Nato a Siviglia nella primavera del 1599 e battezzato il 6 giugno, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez rappresenta un buon esempio di come non sia necessario essere povero in canna per creare, e anche per creare qualcosa di grande. Suo padre, Juan Rodríguez de Silva, era un gentiluomo di origini portoghesi e sua madre, Jerónima Velázquez, proveniva da una famiglia appartenente alla piccola nobiltà di Siviglia. Sin dall'età di 11 anni, la sua vita era decisa, tanto più che si trattava di una via che poteva dargli una certa agiatezza: sarebbe stato un pittore. Trasformandosi, nel corso della sua esistenza, in un artista riconosciuto e adulato, fece ancora meglio: divenne ricco, ammirato, nobile e confidente del re di Spagna, cosa non da poco all'inizio del XVII secolo.

Non dispiaccia ad Alfred de Musset, se probabilmente la bellezza dei quadri di Velázquez non si è nutrita di disperazione.<sup>1</sup> Il suo percorso non appare nemmeno particolarmente contorto.

Per avere un'idea della sua fisionomia, a parte un disegno di Juan de Alfaro che lo raffigura nel suo letto di morte,<sup>2</sup> ci sono due o, forse, tre autoritratti.<sup>3</sup>

Il primo, intitolato *Ritratto di giovane*, è datato 1623. Gli specialisti ritengono che il quadro sia opera di Velázquez, ma alcuni dubitano che sia un autoritratto. I cataloghi del museo del Prado lo schedano prudentemente come «probabile autoritratto». Raffigura il busto di un giovane dalle labbra carnose sormontate da baffi sottili, dal mento volitivo, con i capelli corti e la fronte ampia e spaziosa. Il suo sguardo appare cupo e tranquillo. L'espressione non ha nulla di notevole, se non che sembra un po' triste.



Il secondo, conservato al Museo delle Belle Arti di Valencia, è datato 1650. Anche se una testimonianza coeva attesta che Velázquez si dipinse all'incirca in quest'epoca, molti esperti di Velázquez nutrono dei dubbi che questo quadro sia realmente un autoritratto e anche che sia opera del suo pennello. Nel 1986 uno studio approfondito, condotto dai restauratori del museo del Prado, sembra aver dato riscontri positivi sul secondo punto. In quest'olio su tela, il cinquantenne immerso nella penombra non ha un aspetto molto accogliente. Non sorride e, con il suo sguardo cupo, guarda di sottocchi lo spettatore. Si direbbe che sia stato disturbato dall'irruzione improvvisa del pittore, vale a dire da se stesso. Non proprio una persona cocciuta – cosa che in ogni caso si addice poco a un fiero celtibero –, ma un tipo un po' spossato dal volto spento, generando proprio quella stessa impressione che suscita il quadro.

Immaginatevi di arrivare a Madrid intorno alla metà del Seicento. Avete ottenuto un appuntamento con Diego Rodríguez de Silva y Velázquez di cui si dice un gran bene, e del quale vi sono state decantate le sue opere che coniugano la serietà, derivante dalla sua funzione di pittore regio (dal 6 ottobre 1623), a un'originalità delle forme, che alcuni reputano un po' maliziose e innocenti allo stesso tempo, all'interno di composizioni talora difficili da decifrare.

Incuriositi e fors'anche entusiasti vi presentate all'ingresso del palazzo reale. Vi conducono verso il grande salone che egli usa come atelier messogli a disposizione dal Re Cattolico nel cuore della sua dimora (che, a dire il vero, è composta da un centinaio di altre stanze). Si dice anche che Filippo IV possessa una copia delle chiavi, cosa che gli consente di andare di nascosto per contemplare le opere del suo protetto. Siete pieni di speranza: siete certi di essere in procinto, non tanto di trovare un nuovo amico (non esageriamo!), quanto di vivere almeno una bella esperienza. In una galleria avete

incontrato una di quelle piccole infanti, infagottate secondo la moda del tempo, dalla pettinatura inverosimile e che rincorre il suo cane fedele (nella pittura ancor piú che nella vita, i cani sono sempre fedeli). Uno dei nani, che il pittore ama dipingere, vi apre la porta ed entrate. Avanzate con discrezione verso il grande uomo che pare assorto nella meditazione, e pronunciate, nel vostro castigliano incerto, qualcosa di simile a: «Señor Velázquez... encantado...», a questo punto vi interrompete bruscamente; il pittore, labbra serrate sormontate da baffi a manubrio, ha voltato la testa e ha posato sopra di voi uno sguardo severo e stanco. Come me, avreste preferito un Velázquez accogliente, gioviale, sorridente, e amante della vita. Sarà per un'altra volta.

Per fortuna, esiste un terzo autoritratto, quello presente nelle *Meninas* (1656).<sup>4</sup> È sfumato di proposito poiché il pittore si è messo nell'ombra... pur riservandosi un ottimo posto, sul lato sinistro di un quadro il cui fulcro è l'Infanta Margherita, figlia di Filippo IV e della sua seconda moglie Marianna d'Austria. In questo periodo, la piccola Margherita è divenuta l'erede al trono, dopo la morte dell'infante Baltasar Carlos. Inizialmente intitolato *La famiglia*, il quadro, di 318 × 276 cm., doveva raffigurare una scena intima della corte di Spagna: l'Infanta ha molte persone intorno a sé, due damigelle d'onore (sono loro le *meninas*), un maresciallo di palazzo, un personaggio in ombra, due nani, e naturalmente un cane paziente. Il pittore si è posizionato al centro della famiglia reale, cosa che non disturbò affatto Filippo IV che lo apprezzava o, meglio ancora, lo amava... tanto quanto un re poteva amare uno dei suoi sudditi.

Vigoroso e dritto, Velázquez allora aveva 57 anni. Il suo volto inquadrato da capelli un po' lunghi non ha nulla di notevole, se non un bel paio di baffi e le sopracciglia folte. Sei anni dopo il quadro di Valencia non è cambiato molto, si è solo un po' imbolsito. È difficile interpretare l'espressione

che ha voluto darsi a metà strada tra una desolante inespresività e la sorpresa (ancora!), come se qualcuno lo disturbasse mentre era all'opera. Sono forse i sovrani che entrano nel suo atelier (li si possono vedere nello specchio dietro Velázquez) ad aver provocato una reazione simile? Posizionato davanti a un quadro, che sta realizzando, il pittore tiene la tavolozza nella mano sinistra e un lungo pennello nella mano destra. Indossa un corpetto scuro decorato con la croce rossa dell'ordine cavalleresco di Santiago, titolo che gli verrà concesso da Filippo IV solo tre anni dopo la conclusione delle *Meninas*. Secondo la leggenda, inventata dallo storico Antonio Palomino, in un'opera pubblicata nel 1724, fu il re in persona ad aggiungere la croce rossa sull'opera più celebre di Velázquez.<sup>5</sup> Sfortunatamente questa bella storia non ha retto di fronte alla scienza, implacabile distruggitrice di sogni. In occasione dei lavori di restauro del quadro, nel 1984, lo studio, meticoloso, delle pennellate ha stabilito sí che la croce fu inserita in seguito, ma per mano del pittore stesso. Questa scoperta ci fornisce un'indicazione sul suo carattere: amava gli onori e che si sapesse che gli venivano concessi dal re. E così colui che si credeva che fosse dotato di molto humour, se non di ironia, era in realtà un servitore rispettoso del potere: nulla nel quadro è contrario all'etichetta della corte di Madrid. L'originalità di *Las Meninas*, decantata e commentata continuamente, è in ogni caso rispettosa delle regole. In questo autoritratto posto al centro di una scena della vita privata della famiglia reale c'è tutto Velázquez. Voleva essere un artista e, al tempo stesso, un uomo importante all'interno del sistema della monarchia spagnola. Senza dubbio un po' lo fu a giudicare dalla generosità mostrata nei suoi confronti da parte di Filippo IV, come dimostra anche il sontuoso cerimoniale seguito per le sue esequie di cui si parlerà più avanti.

Nella prefazione al catalogo della mostra tenutasi a Parigi, al Petit Palais, intitolata *La peinture espagnole du siècle d'or* (1976),

Alfonso Pérez Sanchez, vice-direttore del Prado, aveva richiamato alcune caratteristiche del carattere di Velázquez: «independenza», «isolamento», «animo calmo e austero», «artista classico di temperamento». <sup>6</sup> E nei suoi autoritratti figurava sempre una sorta di sorpresa accompagnata da questo sguardo cupo, grave e stanco.

### III

## GRAZIE, MAESTRO PACHECO!

Nell'epoca in cui nacque il pittore, Siviglia era un centro importante della pittura spagnola. Vi si svolgeva un'intensa attività e senza dubbio non è un caso se sulle sponde del Guadalquivir sbocciarono quasi simultaneamente tre talenti riconosciuti a livello internazionale sin da allora: Velázquez, certo, Francisco de Zurbarán e, un po' piú tardi, Bartolomé Esteban Murillo. Loro, e altri poco conosciuti oltre i Pirenei, avrebbero, sotto l'impulso e tramite il sostegno di Filippo IV, dato inizio (e con la loro morte quasi esaurito) il periodo che viene denominato il Secolo d'oro della pittura spagnola che, in realtà, sarebbe durato una sessantina d'anni.

Ora è il momento di far entrare in scena colui che, se non ha "fatto" Velázquez, ha avuto un ruolo essenziale nella sua esistenza, nella sua arte, nella sua posterità e, come vedremo, nella *Crocifissione* che fa sí che ora siamo qui.

In effetti, il 1° dicembre 1610, Diego entrò nell'atelier di Francisco Pacheco. Al contrario dei numerosi apprendisti, il giovane sapeva leggere e scrivere perfettamente, durante la sua vita firmò le lettere «Diego de Silva Velázquez», limitandosi al matronimico solo nei suoi quadri. Attraverso un contratto firmato l'anno seguente, Pacheco si impegnò a condurlo in sei anni al livello piú alto, quello di mastro, nella professione della pittura. Era un momento cruciale della vita di questo ragazzo dotato. I cammini che conducono alla gloria non sono mai delimitati chiaramente e il caso li determina tanto quanto le qualità di un futuro glorioso.

Diciamolo chiaramente: senza Pacheco non ci sarebbe stato Velázquez.

La posterità, nelle vesti di coloro che la alimentano, la diffondono e ne ripetono l'eco all'infinito, spesso è ingiusta. Sono rimasto colpito dalla severità degli storici dell'arte, curiosamente non spagnoli, nei confronti dell'opera di Francisco Pacheco. Talora criticano duramente i suoi quadri e i suoi disegni. Quanto a me, nulla mi vieta di dissentire dall'idea che Pacheco fosse il pittore piú insignificante del suo tempo. I suoi ritratti non mi sembrano così pessimi, se si considera il fatto che i suoi committenti desideravano ottenere semplicemente che il loro volto o quello dei loro parenti fossero riprodotti nel modo piú somigliante e piú decoroso possibile. I suoi disegni possono anche essere considerati "carini"... connotazione che farà aggrozzare le sopracciglia di papi, vescovi e diaconi della storia dell'arte. A essere severi si può "rimproverare" Pacheco di aver copiato i maestri italiani (come Michelangelo), di essersi ispirato a El Greco (che incontrò nel 1610) e di essere stato un collaboratore dell'Inquisizione, per la quale in effetti fu il censore della pittura sacra a Siviglia (ma tutto questo che rapporto ha con la sua capacità di dipingere?), ciò non toglie che il *Giudizio universale* (1614-1615)<sup>1</sup> e *Cristo servito a tavola dagli angeli nel deserto* (1616),<sup>2</sup> opere religiose giudiciose e di grandi dimensioni, abbiano un loro stile e non sfigurino di fronte ad altri quadri, eseguiti da artisti piú reputati di lui. Che un giorno l'allievo abbia superato il maestro non mi sembra sufficiente per volgere in ridicolo le qualità del secondo. Ciò potrebbe anche indicare che il professore era un maestro capace e allo stesso tempo per nulla invidioso di colui che formava. Affermare, come talora capita di leggere, che Pacheco non diede alcuna ispirazione a Velázquez è tanto denigrante quanto falso. L'analisi della *Crocifissione* e l'osservazione di una *Madonna* che chiameremo in causa è sufficiente per stabilire il contrario.

Eppure numerosi specialisti hanno sottostimato l'influenza di Pacheco adducendo il motivo che i suoi dipinti non

erano “sufficientemente questo” o erano un po’ troppo “quello”, e sicuramente non del Velázquez. Non si può che dare il proprio assenso di fronte a questo genere di banalità. A ogni modo il ruolo storico del professore sivigliano va individuato altrove e non ha molte relazioni con le sue abilità personali nel maneggiare il pennello. Giudicarlo in maniera così rozza e solamente attraverso le sue opere pittoriche significherebbe ridurre la storia “dell’arte” a una disamina analitica “delle opere d’arte” e privilegiare una visione ristretta di una disciplina che disquisisce in maniera prolissa dei trattati sulla prospettiva. Perché in effetti dovrebbe essere l’unica disciplina storica che può fare a meno degli avvenimenti, dei contesti, delle personalità, delle sequenze cronologiche o, per parafrasare Valéry, «di ciò che ha reso possibile le azioni degli uomini»,<sup>3</sup> per ricondurre il tutto a un oggetto criticato per la sua tecnica da un punto di vista... di ciò che non è? Per fortuna gli storici dell’arte si sono evoluti e mostrano oggi un’apertura maggiore verso le scienze “annesse” alla loro disciplina e un approccio più globale verso il loro oggetto di studio, 120 anni dopo, in ogni caso, un Carl Justi che, sin dalla fine dell’Ottocento, aveva adottato – in *Velázquez e il suo tempo* – un metodo biografico, psicologico e contestuale per lo studio di un’opera.

L’uomo che ha insegnato il mestiere a uno dei più grandi artisti del suo tempo era definito «un pittore [senza] talento» che soffriva d’una «assenza di doni»,<sup>4</sup> secondo l’impietoso giudizio di Jonathan Brown, o un “pittore modesto”, secondo l’espressione inspiegabile utilizzata talora da certi storici dell’arte – alcuni dei quali sono senza dubbio come me incapaci di disegnare correttamente una pecora in un recinto, ma riconosco che non è questo il punto. Ciò non toglie che, grazie alla sua pittura (all’epoca apprezzata), alla sua tecnica e alla sua reputazione, Pacheco era un personaggio di cui non si poteva fare a meno negli “ambienti intellettuali” sivigliani

e spagnoli. Oltre a un atelier, che riusciva a vivere delle commesse che riceveva, animava in casa sua un'accademia a cui accorreva tutta la città di Siviglia e che riceveva visite da parte di grandi uomini di passaggio, poeti, scrittori e potenti signori. Francisco Pacheco orientò i lavori di questa ampia compagnia e riuscì a indurla a interessarsi soprattutto alle arti... integrandovi la pittura.

Prima di lui, infatti, nella Spagna della sua epoca il pittore era considerato un lavoratore manuale piú che un artista. L'organizzazione in corporazioni, la carenza di cultura generale nei pittori e il dominio delle autorità ecclesiastiche erano pratiche e consuetudini proprie del Medioevo piú che della prima età moderna. In questo senso, la Penisola iberica può essere paragonata, ma solo a suo discapito, all'Italia che aveva appena dato i natali a Michelangelo (morto nel 1564), Tiziano (morto nel 1576), Veronese (morto nel 1588), Tintoretto (morto nel 1594), Annibale Carracci (morto nel 1609) e Caravaggio (morto nel 1610).

Al contrario dei suoi colleghi italiani, al pittore spagnolo era di fatto proibita ogni libertà di espressione, soprattutto in materia di soggetti religiosi la cui prevalenza tra i committenti era schiacciante. Lo spagnolo che dipingeva era considerato nel proprio paese come un illustratore o un decoratore, raramente come un creatore. Le eccezioni, quali Alonso Beruguete, ed El Greco, non facevano che confermare la regola.

Da esperto militante qual era, pur mantenendo l'equilibrio economico dei suoi affari grazie alle committenze di opere religiose che continuava a eseguire senza essere originale e senza un proprio stile, Francisco Pacheco fu uno di coloro che, sul piano teorico cosí come su quello pratico – se non altro per aver lanciato Velázquez e anche Alonso Cano, talora soprannominato il “Michelangelo spagnolo” – contribuirono a modificare l'immagine e in seguito la funzione del pittore nella società. Nei primi anni del Seicento si avventurò



### III. GRAZIE, MAESTRO PACHECO!

nella stesura di un trattato cui diede il titolo: *Arte de la pintura*.<sup>5</sup> L'opera fu pubblicata postuma (era morto nel 1644), ma le sue prime conclusioni e i suoi orientamenti divennero noti nel corso dei tre decenni durante i quali lavorò al suo trattato. In particolare si faceva promotore dell'idea di considerare il pittore come un artista che poteva esprimere le proprie qualità, anche nei lavori che gli venivano imposti. Il capitolo iniziale dell'*Arte de la pintura* si intitola significativamente: *La pintura come un'arte liberale, definizione e spiegazione*.

Si aggiunga anche che Pacheco era considerato (e lo è ancora) un ottimo specialista delle tecniche pittoriche. Le insegnò a Velázquez, cosa che spiega perché le sue tele siano facili da conservare, aspetto che non va relegato nell'aneddotica. Esiste, in effetti, una "storia della pittura" impossibile da scrivere: quella delle opere che non hanno resistito al passare del tempo, senza parlare di quelle che sono andate perdute o distrutte, di quelle di pittori morti troppo presto o che hanno abbandonato l'arte che non dava loro da vivere. La posterità artistica riguarda anche queste cose, prosaiche, noiose... ma essenziali. Si ignorerà sempre il nome di quei grandi artisti le cui opere non hanno superato la prova del tempo. Velázquez l'avrebbe superata agevolmente, anche se non fosse divenuto il pittore ufficiale di uno dei più importanti sovrani europei (cosa che, a onor del vero, aiuta nei confronti del giudizio emesso dalla posterità). Grazie agli insegnamenti di Pacheco che fu, come ha scritto Bennassar, «un maestro ideale per un allievo geniale»...<sup>6</sup>

Ma non è tutto. Il professore aveva una grande fiducia nel suo allievo, come pittore e, allo stesso tempo, come uomo. Sin dal 1617, dopo averlo portato a superare felicemente l'esame di mastro-pittore, gli diede sua figlia Juana in sposa, con la dote appropriata. La coppia avrebbe avuto due bambine, l'una morì in tenera età e l'altra sposò Juan Bautista Martínez del Mazo, allievo di Velázquez.

Fu ancora Pacheco a introdurre e a raccomandare Velázquez negli ambienti del potere, grazie ai contatti della sua accademia. Buon professore, suocero premuroso era anche un lobbista di alto livello. E quando si aggiunge che scrisse la prima biografia di riferimento di suo genero e che, senza di essa, avremmo pochissime notizie sul giovane Velázquez, non si può che, in compagnia degli storici spagnoli, applaudire Francisco Pacheco.

## IV

### TUTTO O NIENTE?

Gli specialisti ci dicono che, sin dai primi passi della sua carriera, Velázquez ha portato qualcosa di nuovo nella pittura spagnola nel modo di trattare i soggetti, nel tratto, nei colori e nella composizione del quadro. Dopo aver consultato e letto opere e cataloghi, il neofita, qui nelle vesti dell'alunno diligente, giunge a capire il significato di un simile giudizio. In effetti sin dal suo periodo sivigliano – aveva tra i 18 e i 23 anni –, Diego mise in mostra la sua maestria nel rilievo e nella brillantezza dei colori.

Detto questo, l'osservazione in rapida sequenza della sua opera ci ricorda che anche un maestro è un uomo, e in quanto tale, è soggetto al tempo che passa, alle esperienze che si accumulano e che perfezionano la sua arte, agli incontri che lo fanno maturare e gli fanno affermare il suo stile. Una conseguenza logica di questo percorso è che non si può pensare che le opere della giovinezza possano eguagliare quelle della maturità. Quando si considera a ritroso la carriera di Velázquez essa non appare come un blocco unico, ed è normale.

Da parte mia preferisco le scene di genere, la “mia” *Crocifissione*, *Le Lance* (in realtà *La resa di Breda*), i ritratti equestri della famiglia reale, quelli dei buffoni del re, dei nani, del papa Innocenzo X e le celeberrime *Las Meninas*. Sono tutte opere realizzate dopo il suo arrivo a Madrid e spesso dopo il suo primo viaggio in Italia, nel momento in cui l'arte di Velázquez si è affermata. Altre sue opere fanno quasi sorridere. Se si osserva il ritratto di Jerónima de la Fuente (1620),<sup>1</sup> realizzato prima della partenza della santa per le Filippine, si pensa che avrebbe potuto terrorizzare davvero le popolazioni che

voleva convertire. *L'Immacolata Concezione* (1618-1619)<sup>2</sup> invece appare un po' mielosa e senza dubbio le sue riproduzioni farebbero furore all'uscita della grotta di Lourdes se venissero stampate in forma di cartolina.<sup>3</sup> Anche *La Vergine consegna la pianeta a sant'Ildefonso* (1622-1623)<sup>4</sup> non mi convince: il povero *recipiendario* sembra un morto vivente in una posizione scomoda all'interno di una composizione poco equilibrata.

Non si è costretti ad amare tutte le opere di un pittore. Perché lo spettatore non dovrebbe essere libero nei confronti di un artista che, se si presta fede ad alcuni, avrebbe, quanto a lui, tutti i diritti?

Nei suoi primi anni di attività Velázquez sorprende per il suo modo di rappresentare le scene religiose relegando il soggetto principale in un angolo del quadro. Egli preferisce collocare in primo piano volti di sconosciuti o alcuni elementi decorativi. L'incontro inatteso tra i Vangeli e la vita quotidiana di Siviglia, come in *Cristo in casa di Marta e Maria* (1618),<sup>5</sup> o *La Cena in Emmaus* (1620),<sup>6</sup> testimonia una sua caratteristica essenziale: sin dagli esordi Velázquez scelse uno stile delle sue rappresentazioni che, senza deridere il soggetto, gli permette di giocare con lo spettatore. *Las Meninas* saranno in materia una sorta di apoteosi... ma comunque quarant'anni dopo. Tra i due estremi ci sono state molte opere sacre e profane più giudiziose, come non meno di nove ritratti di Filippo IV, quattro o cinque ritratti dell'Infante Baltasar Carlos, tre dell'Infanta Margherita, tre dell'Infanta Maria Teresa, due della regina Marianna, tre del duca Olivares, ecc., numeri dati senza tener conto delle repliche e delle copie realizzate in atelier. Bartolomé Bennassar, autore di una recente biografia di Velázquez, segnala per esempio che nel marzo del 1654 la corte di Francia ordinò non meno di quindici ritratti di membri della famiglia reale. Non si può fare il salto dai primi quadri sivigliani alle *Meninas*, comportandosi come se in mezzo non ci fosse nulla.

Sin dalle opere della giovinezza, la sua tecnica fa dei progressi e, allo stesso tempo, le qualità di Velázquez iniziano ad affiorare in alcuni dettagli: proporzioni giuste dei volti, l'emozione di un atteggiamento, realismo materiale degli oggetti, personaggi ricorrenti che danno all'insieme l'aspetto di una cronaca, come la figura del preadolescente che si può riconoscere in la *Vecchia che cuoce le uova* (1618),<sup>7</sup> *Il pranzo* (1618)<sup>8</sup> e *Lacquiolo di Siviglia* (1620).<sup>9</sup> Il ragazzino è probabilmente il giovane *factotum* assunto da Velázquez all'inizio della sua carriera sivigliana. Si ignora il suo nome, ma il suo volto e le sue diverse espressioni hanno attraversato il tempo.

Oggi che cosa resta dell'opera di Velázquez? Il catalogo di riferimento è quello stabilito nel 1963 (integrato nel 1979 e nel 1996) da José Lopez-Rey. Talora è stato discusso in maniera critica. In particolare da Jonathan Brown, altro studioso del pittore sivigliano che si è impegnato anche lui in un lavoro di censimento. Naturalmente non sono in grado di dirimere i dubbi e le controversie degli specialisti. Se ho capito bene, il gioco consiste, in questo caso, nel rendere la coperta più corta poiché ogni nuovo catalogo riduce il numero delle opere attribuite "con certezza" al sivigliano. Riassumendo, nel tentativo di dare una sintesi ragionevole, si può dire che un buon centinaio di quadri oggi noti potrebbero essere opera sua. Lopez-Rey ne ha contati 123, Brown 98. Si possono aggiungere altri sette quadri realizzati in collaborazione e nove che sono "forse" dovuti al suo pennello (tra cui l'autoritratto di Valencia di cui si è parlato prima). Ancora di recente, nel 2009, il Metropolitan Museum of Art di New York ha fatto certificare con un buon grado di certezza che il «ritratto d'uomo» catalogato come opera appartenente «all'atelier» di Velázquez era in realtà un'opera sua. Convinto da questa conclusione, Brown si avvicina al centinaio di quadri riconosciuti. Diciamo subito che la nostra *Crocifissione* è identificata,

firmata, tracciata e timbrata. Si tratta proprio di un'opera di Velázquez.

Tra le cento e le centoventi tele superstiti trecento anni dopo, non è un cattivo risultato per un artista che, si dice, dipinse poco, in ragione di una sorta di «flegma» (di cui si lamentava Filippo IV) e a causa delle molteplici funzioni ufficiali che lo tenevano impegnato.

Per contro si rimane sorpresi del basso numero di suoi disegni giunti sino a noi. Solo due fogli sono considerati autentici e altri sei sono oggetto di interminabili discussioni che, al momento della stesura di questo saggio, sono lungi dall'essersi esaurite. Anche se la tecnica (e l'impazienza) di Velázquez lo portavano a lavorare subito sulla tela, per poi correggere e ritoccare ciò che era stato dipinto, si può supporre che talvolta facesse dei disegni e che utilizzò per questo scopo più di otto fogli nel corso della sua cinquantennale carriera.

Per vedere i quadri di Velázquez la cosa migliore è recarsi a Madrid. Il Museo del Prado, senza dubbio, si è ritagliato la parte del leone nella conservazione e nella presentazione della sua opera. Si può osservare tutta l'evoluzione del pittore, anche se l'epoca sivigliana è poco rappresentata.

Per vedere alcuni quadri di questo periodo, occorrerà fare una deviazione passando per altri musei spagnoli, a Siviglia e a Valencia. Acquistate in seguito un biglietto per Vienna. Il Kunsthistorisches Museum possiede numerosi ritratti infantili. Questi bambini erano degli Asburgo, e dunque dei parenti del re di Spagna Filippo IV, bisnipote di Carlo V e sposo in seconde nozze di Marianna d'Austria. Le corone di Spagna e d'Austria furono separate solo nel 1556 dopo l'abdicazione del grande imperatore. I suoi successori nel Sacro Romano Impero, Ferdinando III e Leopoldo I, ricevevano spesso in dono i ritratti dei piccoli principi spagnoli e li conservavano nelle proprie collezioni.

Dopo Vienna si visiteranno alcuni musei inglesi, in particolare la National Gallery, il Victoria and Albert Museum, e il Wellington Museum di Londra. Dopo la disfatta francese in Spagna, nel 1813 (ecco che fa capolino Napoleone!), numerosi quadri sono stati offerti da Ferdinando VII al duca di Wellington, che non era ancora chiamato “il duca di ferro”, recuperati dalle giubbe rosse nei bagagli dei vinti o talora acquistati da facoltosi viaggiatori britannici.

Una ricerca esaustiva ci obbligherebbe a viaggiare ancora negli Stati Uniti, in Italia, in Russia e in Germania. In quest’ultima nazione la moda Velázquez si diffuse oltre i confini della Spagna nel 1888, in concomitanza della pubblicazione dell’importante *Velázquez und sein Jahrhundert* di Carl Justi, citato prima.

In Francia, dove la Scuola spagnola, Secolo d’oro compreso, è stata a lungo poco stimata, colui che Manet chiamò «il pittore dei pittori»<sup>10</sup> iniziò a essere apprezzato solo nella seconda metà dell’Ottocento. Si riteneva che la collezione spagnola, messa insieme dal re Luigi Filippo nel corso della vendita dei beni ecclesiastici spagnoli negli anni Trenta dell’Ottocento, comprendesse 19 quadri del maestro. Si appurò, in occasione della vendita di questa collezione acquistata frettolosamente (Londra, 1853), che nessuno di quei quadri era autentico. Quando la Francia si rese conto dell’esistenza di Velázquez, era ormai troppo tardi e il mercato si era esaurito. E così il Louvre possiede solo una copia d’atelier del ritratto de *L’Infanta Maria Teresa* (1654 ca.),<sup>11</sup> futura sposa di Luigi XIV. L’autoproclamatosi “più grande museo del mondo” sino al 1949 possedeva solo una copia del *Ritratto di Filippo IV cacciatore* (1634-1635). Esso fu depositato presso il Musée Goya di Castres e viene spesso dichiarato un’opera del maestro. L’originale invece si trova al Museo del Prado. In conclusione gli unici due quadri senza dubbio di Velázquez che si possono vedere in Francia sono il *San Tommaso* (1619-1620) conservato

VELÁZQUEZ: I CHIODI DELLA PASSIONE

al Musée des Beaux-arts d'Orléans e il *Democrito* conservato al Musée des Beaux-arts de Rouen, talora intitolato *Buffone con il mappamondo* o ancora *Il Geografo* (1627-1628 ca., modificato da Velázquez nel 1639-1640 ca.).



## UNO SGUARDO SPAGNOLO

Velázquez possedeva il senso delle proporzioni del volto e delle fisionomie. I suoi ritratti erano molto reputati, che si tratti dei Grandi e dei meno grandi. Osservandoli accuratamente, alcuni di loro mi hanno fatto tornare in mente un'esperienza personale. La divagazione intorno alla *Crocifissione* non è stata priva di momenti oziosi di pausa nella frescura dei chiostri.

Il gruppo industriale, del quale sono stato a lungo un dipendente, aveva in Spagna alcuni clienti molto importanti. In occasione di una delle mie trasferte, mi ritrovai con Amparo V\*\*\*, una collega spagnola, in un albergo di Valencia. Stavamo scendendo alla hall in ascensore. Giunti a un piano, un hidalgo, dall'aspetto naturalmente fiero, bruno, abbronzato e con i capelli lisciati dalla brillantina, si unisce a noi. Portava con una certa fatica una pesante e ingombrante valigia senza rotelle del tipo di quelle che si trasportano con difficoltà, mostrando disappunto e facendo delle smorfie. Ma, per il nostro *hombre*, ammetterlo davanti a una donna, attraverso una qualche involontaria increspatura delle labbra, sarebbe stato umiliante. I nostri sguardi si incrociarono. Lo spagnolo mi squadrò, l'occhio cupo, ma il volto disteso, mentre sorreggeva, non va dimenticato, un peso tra i dieci e i venti chili. Una volta uscito dall'ascensore, feci notare ad Amparo:

– Hai visto il modo nobile e fiero con cui teneva la valigia e lo sguardo che mi ha lanciato?

Mi rispose:

– Non ti ha lanciato uno sguardo, come dici tu, ha guardato la tua anima.

Nei suoi ritratti Diego Velázquez è riuscito talora a impri-

gionare quello che chiamerò lo “sguardo spagnolo”, questo modo inimitabile di scrutare l’altro, al di là degli occhi. Lo sguardo di colui che, anche se non domina nella società e forse per questo soffre (o forse no?), vi fa comprendere che se ne impipa perché è molto più di un Grande: è se stesso. Non si può citarli tutti ma guardate, per farvene un’idea, l’occhiata di *Don Juan Mateos* (1632)<sup>1</sup> o di *Juan de Pareja* (1649-1650).<sup>2</sup> Il miglior esempio di ciò di cui sto parlando mi sembra essere il ritratto del poeta Luis de Góngora (1622).<sup>3</sup> Una persona cocciuta e indisponente, apparentemente poco accogliente; in realtà è un hidalgo dallo sguardo sorretto da un’invidiabile e serena forza.

Anche se non credo alla teoria delle vite successive, mi piace immaginare che forse si è trattato della reincarnazione di Góngora il quale, una mattina, si lasciò fieramente trasportare, nonostante il peso della valigia, dall’ascensore di un albergo a Valencia.

## VI

### CAMPAGNE D'ITALIA

Naturalmente Velázquez ha subito delle influenze. Abbiamo già parlato di quella esercitata da Pacheco. Ce ne furono altre. A 28 anni frequentò a lungo Pieter Paul Rubens, il pittore piú richiesto dell'epoca. Accettò le sue lezioni e non provò risentimento per il successo cui andava incontro il maestro olandese, talora anche a sue spese, per esempio quando Filippo IV gli commissionò un suo ritratto mentre si riteneva che Velázquez doveva essere l'unico a poterlo fare. È vero che Rubens era la "star" dell'epoca e che il giovane Diego restava un pittore "alla spagnola", ancora modesto. Da questo incontro e dalla sua ammirazione, che provò per tutta la vita nei confronti del celebre artista suo contemporaneo, il nostro «pittore hidalgo» (come lo chiama la specialista di Velázquez Jeannine Baticle) desunse, senza opporsi troppo, un qualcosa di fiammingo come si può notare dai suoi ritratti e dai volti che compaiono nelle sue composizioni. Ma il pennello e le conversazioni con Rubens fruttarono qualcosa in piú: l'Italia. Il pittore olandese ci aveva vissuto a lungo e gliela consigliò.

All'epoca la conoscenza dell'arte italiana era fondamentale se si avevano delle ambizioni nel campo della pittura. Queste ultime si facevano già sentire nel primo Velázquez, quello del periodo sivigliano. Alcune incisioni circolavano, alcuni quadri venivano acquistati dagli spagnoli e Pacheco ne conosceva molti. Così il suo allievo aveva potuto trarre ispirazione da *Giuditta e Oloferne* del Caravaggio (1598):<sup>1</sup> la *Vecchia che cuoce le uova* assomiglia particolarmente alla serva di Giuditta che, con aria inquieta ma risoluta, guarda la sua padrona tranciare con disgusto ma con decisione la testa di Oloferne.

Si riparerà in seguito dell'influenza caravaggesca. Anche se certi biografi del sivigliano la minimizzano, quando non la negano (come nel caso di Jonathan Brown), tuttavia tale influenza fu reale, e l'esempio che abbiamo appena fatto è solo uno dei tanti. Successivamente, a Madrid, Velázquez poté vedere alcuni quadri, in particolare di Tiziano, acquistati dai sovrani spagnoli. Infine sollecitato da Rubens, decise di recarsi in Italia per studiare da vicino la tecnica e le composizioni dei quadri dei grandi maestri. Andava per trarre ispirazione, certo, anche se gli specialisti di Velázquez tentano spesso di ridimensionare tale apporto. Eppure non si comprende che cosa si sottrarrebbe allo spagnolo una volta ammesso che egli fece dei progressi grazie agli italiani.

E così dall'autunno del 1629 alla primavera del 1631 Velázquez fu a Venezia e in seguito a Roma. Un viaggio simile era una rarità nella tradizione dei pittori spagnoli. La maggior parte di loro viaggiava "intorno alla propria camera" studiando i trattati teorici, le opere presenti nelle collezioni reali e in quelle dei Grandi, le riproduzioni e le incisioni. Nel corso del XVII e XVIII secolo non furono affatto numerosi coloro che poterono recarsi nella penisola italiana per studiare e vedere sul posto. Quelli che ci riuscivano raramente facevano ritorno in Spagna.

Si possono dare due spiegazioni di questo scarso desiderio di muoversi da parte dei pittori spagnoli. La prima è di natura psicologica. Nonostante le esortazioni di un Pacheco, si consideravano ancora degli artigiani. La loro pratica non mirava a un ideale "universale" ma a consolidare la loro tecnica e quindi la loro reputazione locale e i propri affari. Ciò spiega perché le accademie che richiamavano artisti erano così rare in Spagna. Si preferiva conservare per sé i segreti "di fabbrica" e le proprie riflessioni. Il secondo impedimento era di natura finanziaria. Andare in Italia comportava gravose spese di viaggio e di soggiorno. In questo contesto, Diego Velázquez

era un'eccezione sotto tutti i punti di vista. Aveva avuto Pacheco come maestro. Era aperto alle influenze degli altri. Aveva una posizione sociale a corte tale da permettergli di sentirsi "artista", e disponeva di qualche risorsa, senza essere ricco. Infine il suo protettore, il principale ministro Gaspar de Guzmán y Pimentel, conte-duca d'Olivares, gli voleva bene. Quest'ultimo dunque fece in modo che lo Stato si facesse carico di una parte delle spese del suo viaggio e lo integrò nel seguito di Ambrogio Spinola che il re aveva appena nominato governatore di Milano. Si è anche formulata l'ipotesi che Velázquez avrebbe dovuto svolgere incarichi di spionaggio in occasione del suo soggiorno, tuttavia non ci sono prove benché all'epoca non fosse una pratica inconsueta.

Il 23 settembre 1629 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez sbarcò a Genova. Durante il suo viaggio che lo portò a Parma, Milano, Venezia, Ferrara, Roma e Napoli, guardò, imparò, fece delle copie (in particolare *La Cena* di Tintoretto che avrebbe portato con sé in Spagna e che è sparita). Nella capitale dello Stato della Chiesa trascorse due mesi nel palazzo, oggi chiamato Villa Medici, tranquillo posto di approdo francese per gli artisti (esiste un edificio simile a Madrid che è Casa Velázquez). Dipinse anche. Di questo primo periodo italiano restano due opere: *La fucina di Vulcano* (1630)<sup>2</sup> e *Giacobbe riceve la tunica di Giuseppe* (1630).<sup>3</sup> Lo stile di Velázquez era appena cambiato: i suoi quadri guadagnavano in profondità, l'uso della luce si era fatto più complesso. Si era anche "affrancato": il manierismo veniva definitivamente abbandonato a favore di un ritorno al classicismo, anche se i soggetti dei dipinti erano trattati in maniera originale. La composizione dei quadri commissionatigli al suo ritorno si personalizzò, senza turbare i committenti. Vedremo più avanti in che modo Velázquez rispettava senza difficoltà i canoni imposti agli artisti da parte della Riforma cattolica (anche detta Controriforma).

Nello stesso periodo alla corte di Madrid si affermò la moda italiana. Artisti giunti dall'Italia, come Angelo Nardi e Guido Reni, pittore allora rinomato, vi fecero dei lunghi soggiorni. L'influenza del loro stile e della loro concezione del mestiere prese piede in Velázquez, ma anche in Zurbarán, che giunse nella capitale spagnola al volgere degli anni Trenta del Seicento, e in Cano anche lui pittore di corte dal 1638.

Velázquez era un uomo e un artista molto diverso quando, nel 1649-1651, effettuò un secondo viaggio in Italia, a Genova, Milano, Padova, Roma, Modena e Venezia. Nella città eterna, eseguì il ritratto di Innocenzo X (1650).<sup>4</sup> Fece assumere al suo modello la posa ideata da Raffaello per il suo *Ritratto di Giulio II* (1511)<sup>5</sup> ma si ispirò al *Ritratto di Paolo III* di Tiziano (1546)<sup>6</sup> per far emergere e far sentire ciò che aveva di umano. Il pontefice rimase soddisfatto, anche se lo trovava “troppo realistico”, poiché non mascherava i suoi 76 anni contraddistinti da molti conflitti e da decisioni difficili. Divenuto noto molto presto e copiato, il quadro è stato uno dei più apprezzati del sivigliano. Negli anni Cinquanta del Novecento Francis Bacon – ossessionato da Velázquez – rivisitò a modo suo questo capolavoro attraverso diverse versioni.<sup>7</sup> Tuttavia, mi si perdoni, Bacon non toglie né aggiunge nulla alla testimonianza storica originale. Si diverte senza rischi, mentre Velázquez ci offre una testimonianza passando attraverso margini di manovra ristretti. Riesce a riprodurre nell'aspetto arcigno di questo successore di Pietro qualcosa di duro e di dolce allo stesso tempo, sintesi di ciò che doveva essere un papa a quell'epoca e fors'anche di ciò che pensava di se stesso.

---

#### DIGRESSIONE 1. *Un pontefice in tempo di burrasca*

Non era poco mettere il proprio cavalletto di fronte a un modello simile. Oggi si farebbe fatica a immaginare la potenza temporale

di un papa agli inizi del Seicento. La Santa Sede di oggi ne fa a meno, accontentandosi di esercitare una potenza morale e un'influente diplomazia.

L'Innocenzo ritratto da Velázquez aveva attraversato alcune tempeste durante il suo pontificato a cominciare dalla sua elezione ottenuta con il sostegno della corte di Madrid (dove era stato nunzio), contro la volontà di quella di Parigi, dominata allora da un altro cardinale, Mazzarino. Il seguito non fu affatto di tutto riposo tanto che, pur senza Velázquez e Bacon, questo pontefice si sarebbe guadagnato un posto nella storia. Se perse la battaglia diplomatica contro gli Stati protestanti accolti in quella che non si chiamava ancora la comunità internazionale in seguito alla pace di Westfalia del 1648 (a ogni religione il suo Stato, o, se si preferisce, *cuius regio eius religio*) riuscì a predisporre dei contrappesi e a consolidare la Chiesa decidendosi a sostenere le monarchie francesi e spagnole in marcia verso l'assolutismo, portando a termine l'unificazione dello Stato pontificio al prezzo di alcune rudi operazioni di mantenimento dell'ordine, riformando attraverso la concentrazione e la fusione il sistema sino ad allora centrifugo delle abbazie e dei conventi e condannando le cinque proposizioni di Giansenio con la Bolla *Cum occasione impressionis libri* (1653).

Inoltre, si deve a Giovanni Battista Pamphili, che regnò a partire dal 1644, la nomina di Bernini per perfezionare la decorazione della basilica di San Pietro (tra cui il colonnato) e Algardi per costruire la pala di Leone Magno. Fu ancora lui a commissionare al Bernini, per la cappella di famiglia, la Fontana dei Quattro fiumi e l'obelisco.<sup>1</sup>

---

Grosso modo ci sono due momenti, slegati dalla cronologia, nell'opera di Velázquez. Sublimano i diversi "periodi" a Siviglia, a Madrid, in Italia o altrove.

Il primo è quello dei quadri personali spesso ispirati da scene di vita quotidiana, qualche volta da episodi mitologici,

1. Nell'attuale Piazza Navona, davanti al palazzo di famiglia del pontefice [N.d.T].

composti in maniera solenne e dove talora è sottesa una certa forma di umorismo. Così *I bevitori* (1628-1629)<sup>8</sup> si presentano come una commistione tra la mitologia e un gruppo di ubriacconi contemporanei con cinque uomini maturi che sembrano ancora piú vecchi dopo le loro libagioni e un sesto che Bacco libera dalla schiavitú; cosí *La fucina di Vulcano* in cui un Apollo rappresentato secondo i canoni mitologici del tempo informa Vulcano della sua sventura (Venere lo tradisce) in una bottega colma di operai del XVII secolo; cosí ancora nella *Cena in Emmaus* e *Cristo in casa di Marta e Maria* in cui le scene evangeliche che ci si aspetterebbe in primo piano sono relegate sullo sfondo, mentre la quotidianità sivigliana occupa la parte migliore del quadro. I Vangeli e la mitologia diventano – con garbo – scene di genere.

Per avvicinarsi al secondo momento della sua opera, si prendano i ritratti del re e della famiglia reale: Velázquez appare niente di meno che immaginifico. Qui non vi è traccia di humour o di messaggio politico nascosto nelle composizioni, al contrario di ciò che farà Goya con Carlo IV e la sua famiglia. Il nostro uomo è un uomo di corte. Naturalmente è Filippo IV, suo signore e protettore, a ritagliarsi la parte del leone e ha diritto a ritocchi che lo rendono piú magro e aggiustano i suoi lineamenti sgraziati. Una radiografia del suo ritratto in piedi dipinto da Velázquez ha mostrato sino a che punto il pittore avesse limato i suoi rigonfiamenti adiposi e il doppio mento. Il re era cosí soddisfatto della resa da stabilire che solo il sivigliano, a eccezione di Rubens, era autorizzato a ritrarlo, anche se manteneva non meno di sei “pittori di corte”. Lo sistemò in maniera principesca, gli passò numerose ordinazioni (*La resa di Breda* o *Le lance* finirono nella galleria delle battaglie nel Palazzo del Buen Retiro) prima di farne il suo architetto e decoratore d'interni del palazzo dell'Alcazar. Non dovette forzargli la mano per fargli accettare lavori e onori.



DIGRESSIONE 2. *Velázquez pittore ufficiale e procacciatore di prebende*

Due erano i principali protettori di Diego Velázquez. Entrambi erano tra gli uomini più potenti d'Europa. Il primo fu Filippo IV. Il secondo fu il conte-duca Olivares, principale ministro spagnolo dal 1621 al 1643. Di fronte alla storia questi due uomini contribuirono non poco ad accelerare il declino di una Spagna davvero malata, facendola avventurare in guerre che si risolsero in altrettanti insuccessi: contro le Provincie Unite, contro gli svizzeri, contro la Francia. Per finanziare questi conflitti e le loro conseguenze, Olivares mise in atto una politica fiscale suicidaria in un paese già esangue. Sanguirose rivolte si susseguirono in Biscaglia, Catalogna e Portogallo che ottenne la sua indipendenza nel 1640. Filippo IV fu costretto a far cadere in disgrazia (17 febbraio 1643) il suo complice e a cacciarlo da Madrid. Il conte-duca morì due anni dopo senza che si verificasse un miglioramento delle condizioni del regno. Alla pace dei Pirenei (1659) il re dovette cedere l'Artois e il Roussillon alla Francia. Luigi XIV divenne presto suo genero, primo passo verso la totale satellizzazione della Spagna.

Filippo IV e Olivares tuttavia, essendo attivi protettori delle arti, hanno salvato in parte la loro reputazione nei confronti della posterità. Il primo si divertiva con la Musa componendo alcuni poemi accettabili. Acquistò una grande quantità di quadri ovunque in Europa, arricchendo senza sosta la collezione regia. Nella moltitudine dei loro protetti, Velázquez si ritagliò la parte del leone. Ottenne di fatto sempre le funzioni, e relative pensioni, che sollecitava: pittore del re, ritrattista della famiglia reale, architetto di interni all'Alcazar e al Buen Retiro, funzionario aggiunto al direttore dei palazzi regi, e ancora usciere della camera del re, cameriere del guardaroba, valletto di camera del re e, infine, cavaliere dell'ordine di Santiago.

Come se ci fosse una morale nel servire così bene una monarchia in bancarotta, Velázquez incontrò molte difficoltà nel farsi pagare, ciò spiega la situazione catastrofica delle finanze personali alla sua morte.

---

In tutto il corso della sua vita, Velázquez andò a caccia di clienti, di cariche e di commesse. La Chiesa e i Grandi non gli

fecero mancare né i loro sussidi né il loro appoggio. Quando il pittore-architetto morì, il 6 agosto 1660, il re lo celebrò con esequie solenni e volle che fosse inumato con la sua uniforme di cavaliere di Santiago. Si occupò in seguito di saldare, in parte, i debiti colossali contratti nel corso di una vita condotta con le mani bucate.

Velázquez non era al disopra della sua epoca. Prima, o nello stesso tempo, di essere un genio, era un mercante. Più che da un quadro i suoi mecenati furono ricompensati da qualcosa di ancora più prezioso: la tranquilla posterità di essere esposti nei grandi musei e nelle mostre temporanee.

## VII

### SOFFRIRE PER ESSERE UOMO

Quando il popolo non sapeva leggere, gli si dava delle immagini. Una trovata geniale della Chiesa cattolica è stata quella di sbarazzarsi progressivamente della legge mosaica che proibiva non tanto le rappresentazioni quanto la loro adorazione. Invece di attendere che i fedeli fossero in grado di leggere per fortificare la loro fede attraverso la conoscenza e l'esegesi delle Sacre Scritture, ha scommesso in qualche modo sulla cultura di massa attraverso i mezzi di comunicazione di cui disponeva.

Cristo stesso non aveva detto o fatto niente che potesse essere interpretato in un senso o in un altro. Il dibattito fu lungo e acceso prima che l'immagine si imponesse come supporto visivo alla conoscenza del Verbo, in quanto il cristianesimo era una setta ebraica. Tale pedagogia si fondò dapprima sulla definizione di regole architettoniche uniformi per la costruzione e l'allestimento delle basiliche. In seguito ci si chiese se si dovesse decorarle e, di conseguenza, se l'arte religiosa dovesse essere astratta, figurativa o di adorazione. Si discettò a lungo e ognuno andò avanti per alcuni secoli secondo i propri gusti e seguendo le tradizioni locali (bizantini, romani, goti...).

Impercettibilmente, si passò dal simbolo alla figura, nello stesso tempo in cui la rappresentazione della bontà di Dio e gli episodi biblici lasciavano un posto, sempre più ampio, al Nuovo Testamento e alla messa in scena delle alte imprese del Salvatore.

---

 DIGRESSIONE 3. *O Quando l'umano prende il posto del divino*

Tutto si svolse come se la rappresentazione di Dio soggiacesse a un divieto, mentre quella del figlio vi si sottraeva grazie alla sua effimera umanità. A lungo, Gesù fu rappresentato sotto forme allegoriche. Assumeva l'aspetto di un pastore (come nel caso di alcuni mosaici che si possono ancora vedere a Ravenna) o anche di un agnello (l'agnello mistico), che portava spesso una croce; secondo il Vangelo di Giovanni, vedendo Gesù, Giovanni Battista esclamò: «Ecco l'agnello di Dio, colui che toglie il peccato del mondo».<sup>1</sup> Sino a quando un concilio tenutosi a Costantinopoli nel 692 stabilì di rappresentare Cristo esclusivamente sotto forma umana. Il riconoscimento del ruolo degli apostoli, della Vergine e dei Santi, anche loro attori umani, non fece che consolidare la tendenza gravida di conseguenze del dogma e della liturgia, con i noti effetti sull'arte.

Questo movimento appare come una logica conseguenza dell'oggetto stesso del culto cristiano, che consiste tanto nel dono che fece al mondo quanto in Dio. Il cristiano può conoscere l'«Essere assoluto» solo attraverso il figlio. Sino all'arrivo di questo mediatore tra gli uomini, Dio era solo l'oggetto di una domanda (e che domanda!). Ormai il suo inviato fatto uomo è la risposta. Con le immagini, i fedeli «sentono» per accedere meglio alla Verità. Aggiungiamo un argomento più prosaico: è più agevole rappresentare un uomo che uno «Spirito puro», invisibile e inaccessibile per definizione.

---

Dopo molte peripezie (e alcuni massacri), la questione dell'adorazione delle immagini fu regolata in maniera definitiva solo durante il secondo Concilio di Nicea (787): si poté sin da allora adorare a proprio piacimento le rappresentazioni di scene evangeliche, la croce e le icone. Con la pace costantiniana del IV secolo, nello stesso tempo in cui l'aniconi-

1. *Vangelo secondo Giovanni*, 1 29 [tutte le citazioni tratte dalla Bibbia verranno date secondo la versione stabilita da *La Bibbia TOB - Traduction œcuménique de la Bible*, Leumann (TO), Elledici, 2010 (d'ora in avanti *La Bibbia TOB*), qui p. 2421, N.d.T.].

simo perdeva terreno, le rappresentazioni di Cristo che insegna agli apostoli, di Cristo in posa di maestà, del canto del gallo, scena che evocava il perdono concesso a Pietro dopo che lo aveva rinnegato, i simboli di pace (*pax*) si erano moltiplicati sui muri dei luoghi di culto e dei sarcofagi, e anche su altri supporti che non hanno retto alla prova del tempo. Si istituì una sorta di regolamento. È stato un punto di forza della Chiesa l'aver sempre avuto, grazie alla sua centralizzazione, un organo che prendesse decisioni in materia di ciò che chiamerò, senza accezione negativa, la propaganda cristiana. Con Roma e Bisanzio non si può andare in ogni direzione in fatto di rappresentazione, o almeno non per molto tempo. Un modello per il *communicator* il quale sa bene che bisogna sempre raccontare una sola storia e restarne padrone, qualunque sia la forma di espressione scelta.

L'immagine santa ha favorito molto la crescita d'importanza dell'uomo sul crocifisso e l'accettazione della sua passione. La croce apparve molto presto nelle rappresentazioni cristiane, ma Cristo la teneva come se fosse uno scettro, trofeo della sua vittoria (e di quella degli uomini) sulla morte: l'oggetto della tortura è anche quello della redenzione.

La crocifissione propriamente detta si diffuse solo a partire dal V secolo, dopo che il Concilio di Calcedonia (ottobre 451) ebbe riaffermato con forza l'umanità di Cristo. Sino ad allora l'onta di un supplizio, in passato riservato ai criminali e agli schiavi, aveva trattenuto i cristiani dal fare riferimenti espliciti alla messa a morte della loro guida. Cinque secoli dopo lo svolgimento dei fatti, poiché, come tutti finiscono per imparare, l'umanità si manifesta anche nelle sofferenze e nel trapasso, si stabilì che era proprio necessaria la morte di un uomo perché si potesse parlare di resurrezione.

## VIII

### VELÁZQUEZ, ARTISTA DELLA RIFORMA CATTOLICA

Diego Velázquez fa parte di quelle centinaia di migliaia di artigiani e di artisti che, nel corso dei secoli, hanno contribuito alla causa lavorando per la Chiesa. Tre decenni prima della sua nascita, i suoi colleghi avevano ricevuto dalla Chiesa una sorta di riconoscimento ufficiale e una missione. Il Concilio di Trento (1545-1563), che fu quello della rifondazione della Chiesa cattolica, apostolica e romana, si era concluso con la pubblicazione di un decreto sulle sacre immagini, votato in occasione della sessione di chiusura, il 3 e 4 dicembre 1563. Questo testo riaffermava, per i fedeli, il diritto di venerarle, e per i vescovi, il dovere di verificarne la conformità alla dottrina. Si poteva leggere in particolare: «Il santo Sinodo stabilisce che non è lecito a nessuno porre o far porre un'immagine inconsueta in un luogo o in una Chiesa, [...] se non è stata prima approvata dal vescovo».<sup>1</sup> Esso esortava gli artisti a prendere parte al movimento di rinnovamento della Chiesa attraverso la rappresentazione vittoriosa di aspetti del dogma che erano stati rimessi in causa dai protestanti. Tale movimento viene spesso chiamato, in maniera riduttiva, Controriforma. Andando oltre la lotta contro le “religioni pretese riformate”, il movimento messo in atto dal Concilio si era posto anche (e soprattutto) l'obiettivo di un rinnovamento della spiritualità e dell'istituzione apostolica.

Non potendo emanare un decreto dettagliato e atemporale, il Concilio stabilì che l'interpretazione delle sue indicazioni sarebbe stata di pertinenza della Chiesa, sulla base di testi fondanti e anche di alcuni testi apocrifi, termine che va inteso non come “falso” ma come “nascosto”. Naturalmente i Van-

geli restano fondamentali, e tra loro, quello di Giovanni, il piú lirico, e il piú dettagliato per la storia della Passione. Dal punto di vista letterario, la scelta non era malvagia: questo Vangelo è piú discorsivo e chiaro rispetto a quelli di Matteo, Luca e Marco. Può essere compreso da quasi tutti. Fornisce dettagli fattuali che non si trovano negli altri. Non per nulla spesso la Chiesa definisce questo apostolo il “beneamato discepolo”, poiché gli vuole bene proprio come lo stesso Gesù. In caso di dubbi, prevale sempre il suo testo. È anche vero che possiede un’utilità politica. Se Luca e Marco ergono l’apostolo Simone, figlio di Giona (che Gesù chiamava Pietro) a “capo dei discepoli”, se Matteo afferma che Cristo gli ha dato il ruolo di “costruire” la sua chiesa, Giovanni, il “beneamato discepolo”, gli conferisce piú chiaramente, secondo i teologi, la missione di creare e di guidare la Chiesa: «Pasci le mie pecore» gli dirà tre volte.<sup>2</sup>

Il Vangelo è una testimonianza. Un quadro è una testimonianza della testimonianza. Velázquez, scegliendo nelle proprie opere dettagli e interpretazioni tratte dal Vangelo di Giovanni, esprimeva anche il proprio attaccamento al concilio che aveva riaffermato la supremazia del successore di Pietro, vale a dire del pontefice.

---

#### DIGRESSIONE 4. *Dove l'autore prende le difese della riforma cattolica...*

Per dire le cose in maniera triviale la riforma cattolica suonava la fine dell’intervallo per gli artisti quando intervenivano nell’“arte sacra”, non essendo l’arte profana un problema della Chiesa.

Non solamente si restringeva il loro margine di manovra, ma li si incoraggiava anche a scegliere soggetti particolari (la Cena, la Passione, il martirio dei Santi, ecc.). Le opere non dovevano piú prendere a pretesto i temi religiosi ma rappresentarli.

Si è talora formulata l’ipotesi che attraverso le immagini la Chiesa volesse “abbrutire” il popolo per cui la religione sarebbe, come tutti sanno dopo Marx, «l’oppio». Eppure il decreto del Concilio di

Trento è di una chiarezza che non oso qualificare – e a ragione – biblica: «Se avverrà che qualche volta debbano rappresentarsi e raffigurarsi le storie e i racconti della Sacra Scrittura – questo infatti giova al popolo, poco istruito – si insegni ad esso che non per questo viene raffigurata la divinità, quasi che essa possa esser vista con questi occhi corporei o possa esprimersi con colori ed immagini. Nella invocazione dei santi, inoltre, [...] sia bandita ogni superstizione».<sup>1</sup>

Si potrebbero anche reputare le misure del concilio “liberticide”, poiché esse imponevano una sorta di censura attraverso la definizione preventiva della committenza e la verifica del risultato sotto il controllo dei vescovi. A questo proposito si citano spesso due casi divenuti celebri, poiché riguardano due artisti immensi: Veronese e Caravaggio. Il primo fu costretto a correggere l'*Ultima Cena* eliminando alcuni personaggi non graditi (nani, buffoni, il moro, ecc.), tanto che decise in seguito di cambiare il titolo del quadro che divenne *Cena a casa Levi* (1573).<sup>2</sup> Il secondo dovette ritoccare uno dei suoi tre quadri su san Matteo per la chiesa di San Luigi dei Francesi (1599-1603) perché avrebbe raffigurato le gambe e i piedi dell'evangelista (*San Matteo e l'angelo*) in una posizione ritenuta sconveniente. Caravaggio si piegò alle imposizioni dei suoi committenti e modificò il proprio quadro. Lo si può vedere ancora oggi a Roma insieme con gli altri due episodi della vita di Matteo, la *Vocazione* e il *Martirio*. Dopo alcune peripezie nel mercato dell'arte, la versione “censurata” finì in un museo berlinese dove fu distrutta durante la Seconda guerra mondiale. Restano solo delle fotografie in bianco e nero... osservando le quali ci si interroga sul modo in cui i piedi serrati in calzature strette e le gambe accavallate potessero nuocere alla fede degli spettatori.

Detto questo, e anche se i casi celebri senza dubbio nascondono numerose disavventure d'artisti più anonimi, non si può rimproverare ai committenti il fatto di aver voluto verificare la qualità della produzione e la sua conformità a una serie di caratteristiche che, se non erano cadute dal cielo, erano state stabilite con cura. La storia dell'arte, quando include tanto l'arte quanto la storia, dovrebbe in-

1. *Concilium tridentinum*, cit., p. 138 [N.d.T.].

2. Gallerie dell'Accademia, Venezia.



durci a non giudicare, attraverso la lente dei sentimenti moderni, la spiritualità di un'epoca, la fede degli artisti (che non deve essere trascurata)... e le regole del mercato. Da un lato, i committenti ecclesiastici non spendevano i propri soldi a loro piacimento e solo per la bellezza delle opere, ma per educare, edificare, rafforzare e far elevare gli animi. Dall'altro i pittori, che si tratti di Veronese, Caravaggio o di qualsiasi altro, erano uomini che avevano bisogno di mangiare e che non intendevano sacrificare la loro fonte di reddito con una resistenza inutile nei confronti del piú grande mecenate di tutti i tempi. Il verbo "ordinare" veniva inteso qui in tutti i suoi significati... E correndo il rischio di deludere ancora un po' di piú i distruttori della "tirannia" della Chiesa attraverso i secoli, si afferma che lungi dal soffocarli, la riforma cattolica diede piú di una possibilitá ad alcuni di quegli artisti che oggi ci deliziano.

---

Artista nato e in larghissima parte attivo in Spagna, paese reputato a ragione come quello dell'Inquisizione per eccellenza, Velázquez non ne soffrì troppo. Cominciamo a conoscerlo un poco: era perfettamente al corrente dei limiti da non oltrepassare e si teneva lontano dalle polemiche. E forse la via stretta che doveva imboccare nella pittura religiosa costituí anche per lui una possibilitá di sviluppare il suo genio senza incorrere nei fulmini dei suoi committenti. Se prendeva delle iniziative che entravano un po' in collisione con la tradizione, lo faceva con estrema prudenza.

Inoltre, nel corso della sua vita mostrò di avere una pietá, che non impediva certo il buon umore, ma che lo portava ad attenersi ai precetti della sua fede, rimessi in ordine dalla Chiesa. Divenuto il pittore ufficiale del Re Cattolico, non aveva alcun motivo e probabilmente alcuna voglia di farsi notare sotto una luce sfavorevole dalla Chiesa, seconda potenza del regno. Nel campo della pittura religiosa si comportò dunque in maniera giudiziosa e rispettosa dei committenti; anche se le commesse ecclesiastiche rappresentarono complessivamente una piccola parte del suo giro d'affari postsivi-

gliano. Qui come altrove, Velázquez appare come un pittore che non tentò di imporre una visione personale sullo sfondo dei soggetti che gli venivano imposti. Semplicemente non faceva delle gerarchie nella sua arte, mettendo lo stesso impegno nel rappresentare un fico (nelle sue composizioni figurano spesso delle nature morte), un cavallo (ne ha dipinti a decine), un vaso (banale e frequente), o la Vergine; su tutto questo campeggia un'«assenza d'irradiazione spirituale ed emotiva»<sup>3</sup> come ha scritto Miguel Angel Asturias. Il siviliano si sarebbe permesso di essere ambiguo solo durante la maturità, senza tuttavia essere irrispettoso né allontanarsi dalla corrente della riforma cattolica, di cui il suo maestro Pacheco era uno dei cantori artistici in Spagna.

Tale posizionamento non è senza conseguenze per la nostra *Crocifissione*. Una delle conclusioni più rilevanti del Concilio di Trento era stata che le Sacre Scritture riprendessero il loro posto centrale nella fede, come in un certo modo lo avevano richiesto i riformati, i quali del resto non furono in alcuna maniera riconsolenti alla Chiesa romana. Questa indicazione riguardava soprattutto il modo in cui doveva essere rappresentata la Passione. A lungo, l'umanità di Cristo lo richiede, si era ritenuto che le sue sofferenze dovevano essere ben visibili. Questa tendenza era nata verso l'anno Mille, come si nota per esempio in un crocifisso, commissionato nel 965 dal vescovo di Colonia Folkmaro, in cui Cristo ha gli occhi chiusi e la bocca socchiusa.<sup>4</sup> Da allora, la rappresentazione del dolore non aveva smesso di intensificarsi, in un movimento di esaltazione delle sofferenze del Cristo crocifisso. Si era data una crescente importanza alle ferite, Beato Angelico si spinse a rappresentare un fiotto di sangue che esce dal costato di Cristo e una croce quasi grondante sangue.<sup>5</sup>

Una delle conseguenze dei decreti del Concilio di Trento fu che ormai era divenuto necessario conferire una certa bellezza alla scena fondante del cristianesimo: di certo Cristo

doveva essere rappresentato come un essere umano, ma che sopportava le sue sofferenze piú serenamente. Ancora piú concretamente, Cristo sulla croce, per quanto possibile, doveva essere rappresentato solo, e, durante le angosce estreme del momento fatale, si doveva privilegiare unicamene l'espressione del suo coraggio e del dono del suo involucro umano, e la croce doveva stagliarsi di preferenza su fondo scuro. Ci torneremo.

## IX

### PITTURA RELIGIOSA

I quadri “religiosi” di Velázquez censiti sino a oggi sono una quindicina, la metà dei quali precedono la nostra *Crocifissione*. Il periodo sivigliano è dominato dall’immagine della Vergine, e in particolare – ma non solo – dalla *Immacolata Concezione* (1618-1619) di cui si è parlato prima. L’anno seguente, su commissione dei gesuiti di Siviglia, Velázquez consegna l’*Adorazione dei Magi* (1619),<sup>1</sup> bell’esempio del modo in cui il pittore già iniziava a utilizzare la luce prima dei suoi viaggi in Italia. In questo caso essa si concentra sulla Vergine e su suo figlio in uno sfondo crepuscolare. I volti degli attori sono comuni (alcuni sivigliani hanno posato come modelli), escluso quello di Gesù Bambino, dal bel faccione sorridente. Nell’insieme non vi è nulla di allegorico: potrebbe anche trattarsi di una sivigliana che ha appena partorito e che riceve la visita dei suoi zii, se quest’ultimi non portassero vasi e calici di metallo prezioso.

Qualche tempo dopo, Velázquez dipinse *La Vergine consegna la pianeta a sant’Ildefonso* (1622-1623).<sup>2</sup> L’ispirazione di questa scena, dipinta per il convento di Sant’Antonio da Padova a Siviglia è, oseremmo dire, tipicamente spagnola. Monaco e poi arcivescovo di Toledo nel VII secolo, Ildefonso fu uno dei più accaniti difensori dell’Immacolata Concezione, in un’epoca in cui era contestata. Pubblicò in particolare un *De virginitate perpetua Mariae beatae adversus tres infideles*, opera molto reputata nella sua epoca. Per ringraziarlo dei suoi sforzi la madre di Gesù sarebbe venuta di persona per consegnargli un ampio mantello. Prima di Velázquez l’episodio era stato più volte celebrato da artisti sivigliani. La pala d’altare della cappella Mariscal della cattedrale di Siviglia include ancora il pannello che rappresenta questo soggetto dipinto da Kempe-

neer (in realtà Pedro de Campana) nel 1555. Da parte sua Velázquez per questo quadro, uno degli ultimi del periodo sivigliano, si ispirò a El Greco per le figure e fece convergere la verticale (per la Vergine e per le figure femminili che le stanno intorno) e la diagonale su Ildefonso. Sono stati scritti interi libri su questo quadro... che, come ho detto, mette un po' a disagio quando si pensa che è opera di uno dei più grandi artisti europei. Poteva fare meglio.

Prima di questo *San Ildefonso*, Velázquez aveva eseguito un *Cristo in casa di Marta e Maria* (1618) di cui abbiamo già parlato. Anche questo “doppio quadro” ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro. La scena rappresentata è quella di un incontro tra Gesù e le due sorelle di Lazzaro. Secondo il Nuovo Testamento, mentre Maria, accovacciata, ascoltava Cristo, Marta si dedicava alla preparazione del pasto. La seconda finì per rimproverare la prima di non aiutarla nelle faccende domestiche, al che Gesù replicò: «Marta, Marta, ti affanni e ti agiti per molte cose, ma di una cosa sola c'è bisogno. Maria ha scelto la parte migliore; che non le sarà tolta».<sup>3</sup> Il quadro di Velázquez è articolato intorno a una vecchia donna la cui presenza non è stata segnalata dagli evangelisti. Compare anche due volte: nella scena principale, in primo piano, sembra dare consigli culinari a Marta; nella seconda, la si nota in un'apertura nell'angolo superiore destro del quadro, si trova dietro Maria che ascolta – religiosamente? – la predica di Cristo. Naturalmente ad attirare l'attenzione è stata la composizione particolare del quadro. Gli specialisti vi hanno scorto i lontani prodromi delle complesse *Meninas*, ipotesi che sembra un po' tirata per i capelli. Ma, in fondo, perché no?

Si segnala ancora un'opera religiosa del periodo sivigliano: *San Giovanni Evangelista a Patmos* (1618).<sup>4</sup> In seguito Velázquez si trasferì stabilendosi definitivamente a Madrid. Si susseguono *La Cena in Emmaus* (1622-1623),<sup>5</sup> prima che egli completi *Cristo alla colonna compianto dall'anima cristiana* (1626-1628).<sup>6</sup>

Quest'ultimo quadro segna un punto di rottura. Sino ad allora, Velázquez era rimasto giudizioso e poco allegorico, nel senso in cui generalmente lo si intende.

Ricordiamo prima i fatti. Secondo i Vangeli, Cristo subì quattro tipi di oltraggio prima di essere attaccato alla croce: la bastonatura davanti al sommo sacerdote Caifa (che aveva consigliato la sua messa a morte per salvaguardare la quiete pubblica), la flagellazione (per indebolire la sua resistenza), l'imposizione della corona di spine davanti a Pilato (per deridere la sua pretesa di essere il re dei giudei) e infine gli insulti e i colpi lungo il cammino verso il Golgota. L'opera di Velázquez lo raffigura dopo la flagellazione, legato a un pilastro (l'originale sarebbe oggi conservato come una reliquia nella basilica di Santa Prassede a Roma), con al suolo gli strumenti che sono stati utilizzati per tormentarlo: le fruste e i fasci di rami. A destra, un bambino con le mani congiunte nell'atto di pregare e di compatirlo. Sembra che sia stato condotto presso il condannato da un angelo vestito di rosso che si trova dietro di lui. Per una volta, Velázquez ha aggiunto al realismo dei volti, dei corpi e delle posizioni una certa dose di sovrannaturale... un po' come si faceva nel Medioevo. Per la prima volta si sprigiona anche una certa sensualità dal corpo del suppliziato, cosa che si ritroverà nella *Crocifissione*.

Questo quadro, inoltre, è due volte eccezionale: nell'opera del sivigliano e nella storia della rappresentazione della Passione. Il momento scelto è in effetti una sorta di tempo di pausa, dopo la flagellazione e prima della presentazione a Pilato. Seguirà lo stesso procedimento nella *Crocifissione* che rappresenta il dopo, gli istanti che seguono la morte del suppliziato. La "scelta del momento", così importante nell'opera di Velázquez, lo avvicina, ammesso che tutte le circostanze presupposte siano identiche, ad Antonello da Messina che aveva raffigurato il volto lacrimoso e quasi disperato del suppliziato dopo la flagellazione nel *Cristo alla colonna* (1476-1478).<sup>7</sup>

È a quest'epoca che Velázquez fece il suo primo viaggio in Italia. Tornò carico di disegni e di quadri, di cui uno che evoca un episodio biblico, *Giacobbe riceve la tunica di Giuseppe*, oggi conservato all'Escorial. Dipinto a Roma, nel 1630, rappresenta una scena del *Genesi*. Prediletto da suo padre, Giuseppe fu venduto dai suoi fratelli a una carovana di mercanti che lo condusse in Egitto, dove avrebbe fatto una brillante carriera al servizio del faraone. I fratelli (erano dieci, ma Velázquez ne raffigura solo cinque) consegnarono al loro padre una tunica macchiata di sangue di caprone affermando che Giuseppe era morto. È la scena rappresentata da Velázquez. Disperazione di Giacobbe, luce concentrata sulla tunica, eccellente resa dei corpi e dei decori, prospettiva all'italiana di un pavimento bicolore e piccolo cane (fedele) che latra in direzione dei traditori, di cui ha compreso l'intrigo..., la composizione e l'esecuzione di *Giacobbe riceve la tunica di Giuseppe* denotano l'influenza di Tintoretto e di Tiziano. Filippo IV fece acquistare il quadro, classico all'epoca ma nuovo sotto il pennello del pittore, per il Buen Retiro.

Per finire la storia, secondo la Bibbia, Giuseppe divenne in seguito un potente ministro. Avrebbe ritrovato la sua famiglia alcuni anni dopo e avrebbe perdonato i suoi fratelli. Sarebbe morto all'età di 110 anni, attorniato dall'amore di tre generazioni di suoi discendenti.

Dopo il suo primo soggiorno in Italia, Diego Velázquez tornò a Madrid. Prima di lasciare la penisola avrebbe inviato al proprio re una copia della *Crocifissione* di Tintoretto (1565),<sup>8</sup> opera affollata da diverse decine di persone (Vergine svenuta, ladroni, operai, soldati e cavalieri), piena di vita e di colore. Al centro, Cristo, la cui croce era stata appena issata, domina la scena ed esprime una sorta di potenza luminosa... il contrario di quello che il pittore sivigliano avrebbe realizzato.

## COME DIPINGERE UNA CROCIFISSIONE?

Nella primavera del 1631, quando Diego Velázquez rientrò in Spagna dopo il suo primo viaggio in Italia, fu totalmente assorbito dalle sue funzioni di pittore di corte prediletto dal re per due ritratti del giovane Infante Baltasar Carlos, che aveva solo due anni, ed era l'unico figlio maschio di Filippo IV e della sua prima sposa, Elisabetta di Francia, primogenita di Enrico IV. In uno di questi due ritratti per la prima volta entrò in scena uno dei personaggi che avrebbe preso parte alla posterità di Velázquez: il nano (*Il principe Baltasar Carlos con un nano*).<sup>1</sup> Nello stesso momento ricevette l'ordinazione non di uno, ma di due quadri che dovevano raffigurare Cristo sulla croce.

Il primo è citato raramente negli studi non spagnoli su Velázquez. Quando ne vidi la riproduzione per la prima volta, lessi e rilessi la relativa scheda informativa prima di convincermi che fosse davvero un Velázquez, tanto è differente e "inferiore" rispetto all'altro. Il sivigliano dunque ha dipinto una seconda crocifissione intitolata *Crocifisso in un paesaggio* che, inoltre, è della stessa epoca, di quella che si trova alle origini delle nostre divagazioni. Questo olio su tela di piccole dimensioni (100 × 57 cm.), eseguito per le bernardine del convento del Sacramento a Madrid, gli è stato attribuito solamente alla metà del XX secolo. In numerose parti assomiglia a una brutta copia di crocifissione.

Velázquez per realizzarlo ha, senza alcun dubbio possibile, seguito i consigli di Pacheco. Il maestro di Velázquez, oltre a essere un grande teorico delle tecniche di pittura, era un noto specialista delle rappresentazioni di scene religiose, e non soltanto per la funzione svolta all'interno dell'Inquisizione. In



particolare aveva redatto una nota sul modo migliore di raffigurare la scena finale della Passione. Sarebbe stata integrata in seguito nella terza parte del suo *Arte de la pintura*, nel capitolo xv intitolato: *Sui quattro chiodi con i quali fu crocifisso Cristo nostro Redentore*. Aveva spinto la sua lezione sino a eseguire, egli stesso nel 1614 e nel 1615, due oli su tela che illustravano i suoi precetti, ispirati, per sua stessa ammissione, a un disegno di Dürer, databile agli anni Venti del Cinquecento.<sup>2</sup> Secondo Pacheco, il Cristo crocifisso doveva essere rappresentato su uno sfondo sobrio e cupo, illuminato da una luce proveniente dall'alto del quadro; quattro chiodi lo fissavano alla croce; una mensola sosteneva i piedi per non dare l'idea consueta di deformazione del corpo di Cristo, una torsione frequente nelle opere del manierismo ormai in declino.

Conservato oggi presso la fondazione Rodríguez Acosta di Granada, il principale modello del maestro sivigliano, quello del 1614, soffre naturalmente del paragone con le opere di Velázquez, ma anche con quelle del suo altro allievo Alonso Cano (fine degli anni Trenta del Seicento),<sup>3</sup> di Francisco de Zurbarán (1627-1629)<sup>4</sup> e di Bartolomé Murillo (1675-1680),<sup>5</sup> che hanno anche seguito i suoi consigli. Traendo essenzialmente ispirazione – e vedremo perché – dal Vangelo di Giovanni, rispettando quasi alla lettera le direttive flessibili della Chiesa, Pacheco creò così una vera e propria scuola spagnola delle rappresentazioni della crocifissione fondata sulla semplicità e sulla serenità, ciò che implicava la scomparsa degli altri personaggi che tradizionalmente erano presenti in questo tipo di quadri, una presenza discreta del sangue, un fondo cupo, una croce regolare, quattro chiodi.

Nel suo primo *Crocifisso in un paesaggio*, Velázquez non rispettò tutte le prescrizioni del suo ex maestro. Il giustiziato viene rappresentato nel momento in cui pronuncia le sue ultime parole: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato»<sup>6</sup> secondo i vangeli di Marco e Matteo, «Padre, nelle tue

mani consegno il mio spirito»<sup>7</sup> secondo il Vangelo di Luca, «è compiuto» secondo il Vangelo di Giovanni.<sup>8</sup> Il suo volto è sofferente senza essere piegato dal dolore, il corpo è riprodotto nei dettagli, il sangue cola dalle ferite, la composizione è ancora classica con un cielo chiaro-scuro e un paesaggio sullo sfondo. Velázquez ha collocato un teschio in mezzo alle pietre che servono a sostenere la croce: come accade sovente nei suoi quadri ha inserito una natura morta all'interno del dipinto. Ma la presenza di questo simbolo corrisponde anche a una tradizione. Lo si ritrova in numerose sculture e incisioni nel corso dei tempi: teschio dozzinale su una placca smaltata risalente al 976 conservata nella basilica di San Marco a Venezia, dissimulato sotto la montagna in un affresco di Giotto (1305) della cappella degli Scrovegni di Padova, che osserva la morte di Cristo crocifisso con le sue orbite vuote in un inchiostro su seta anonimo conservato al Louvre (1375 ca.), che guarda altrove in un affresco degli anni Quaranta del Quattrocento di Beato Angelico,<sup>9</sup> che urla quasi di orrore in Giovanni Bellini (1465-1470),<sup>10</sup> che è rotolato sul suolo lontano dal crocifisso in quella di Pieter Kempeneer (1550 ca.),<sup>11</sup> talora assortito di una o due tibie, come nell'olio su legno di Gerard David (1515 ca.)<sup>12</sup> o in un altro olio, contemporaneo di Velázquez, di Hendrick ter Brugghen (1625 ca.).<sup>13</sup> Si dovrebbe senza dubbio fare uno studio sulla fisionomia e sulle variegate espressioni dei teschi e sulla loro funzione all'interno delle crocifissioni.

La presenza del teschio evoca forse l'espressione latina *calvariae locus* ('luogo del cranio'), in aramaico *Golgotha*, dal nome del luogo dove si sarebbe svolto il supplizio di Cristo: si sa solo che era situato al di fuori delle mura di Gerusalemme e l'attuale basilica del Santo Sepolcro, che risale all'epoca del regno di Costantino (IV secolo), forse non si trova nel luogo esatto della crocifissione. Forse si tratta del teschio (o "dei" teschi come in Bellini) di giustiziati di cui si sono lasciati im-

putridire i cadaveri sul posto. Forse si tratta solo di un simbolo senza altro significato che l'evocazione della morte. Tuttavia secondo una tradizione posteriore alla crocifissione il resto umano non sarebbe appartenuto a una persona qualsiasi. In effetti è sul Golgota che sarebbe stato sepolto Adamo, secondo quanto affermarono antichi e zelanti teologi senza avere nemmeno la parvenza di un elemento probante. Il teschio raffigurato nelle crocifissioni sarebbe dunque quello del primo uomo. La presenza *post mortem* dell'attore del peccato originale ai piedi dell'Uomo della resurrezione metterebbe in connessione così l'Antico e il Nuovo Testamento, a vantaggio del secondo: come suggerisce Paolo in una delle sue lettere, Adamo aveva separato l'uomo da Dio attraverso il peccato, mentre Gesù lo riuniva nuovamente al suo Creatore attraverso il suo sacrificio.

Due morti dalle conseguenze opposte nello stesso luogo; la coincidenza, se comprovata, avrebbe un significato potente.

Quale che ne sia l'origine, il fatto di collocare un teschio ai piedi della croce, era una scelta naturale per Velázquez. Aggiungerò anche che era una scelta "spagnola": i crocifissi ibERICI ne erano molto spesso dotati.

Che il cielo e le bernardine del convento del Sacramento mi perdonino ma l'impressione suscitata da questa prima *Crocifissione* di Velázquez è quella di una crocifissione artificiale. Mi piace immaginare che alcuni amici sinceri del pittore guardando il quadro prima che venisse consegnato dicevano: «Diego potevi fare meglio... Perché non hai seguito i consigli di Pacheco?». L'emozione sprigionata da questo quadro è alquanto inferiore a quella suscitata dal quadro che Zurbarán aveva dipinto quattro anni prima per le domenicane di San Pablo a Siviglia, così «magnificamente tenebrista»<sup>14</sup> da indurre le monache a organizzare per esso una messa in scena in una cappella, con griglia e luci adatte. È probabile che Velázquez conoscesse o avesse sentito parlare del quadro del

collega e amico che avrebbe accolto alla corte di Madrid nel 1634.

Del resto, questa prima *Crocifissione* di Velázquez era così banale che finì per essere dimenticata. Essa fu notata nella collezione del convento delle bernardine solo alla fine della guerra civile negli anni Trenta del Novecento. Alcuni restauratori attenti scoprirono la firma del pittore («DO. Velázquez, fa. 1631») in basso a sinistra. Lo Stato spagnolo la acquistò nel 1946, in cambio del restauro del convento danneggiato durante i combattimenti. Essa fu appesa al Prado, non lontano dall'altra *Crocifissione*.

Non l'ho notata in occasione delle mie visite al museo.

## XI

### QUANDO IL DIAVOLO CI METTE LO ZAMPINO

Velázquez, poiché era in grado di dipingere delle crocifissioni (chi avrebbe potuto dubitarne?), poiché la prima prova fu senza personalità, poiché Zurbarán l'aveva sfidato (questo lo sostengo io), approfittò di una seconda commessa per mostrare ciò di cui era capace. La ricevette dal segretario di Stato don Jerónimo de Villanueva, amico e creatura politica di Olivares. Quest'uomo potente era il fondatore e il protettore di numerosi istituti religiosi di Madrid e dintorni, con una predilezione per quello delle benedettine della Benedetta Incarnazione insediatesi nel convento di San Placido. La madre superiora era Teresa Valle de la Cerda y Alvarado, una delle sue ex fidanzate. La *Crocifissione* era destinata a questo convento.

Si è creduto a lungo che essa fosse stata dipinta nel 1638. In ogni caso questa era la sua datazione ufficiale sino agli inizi del XX secolo. Risparmio al lettore i dibattiti eruditi sullo stile, la pennellata, l'uso ancora maldestro delle tecniche apprese in Italia, ecc., che giunsero alla conclusione di fissarla con più certezza al 1632. La dimostrazione definitiva risale al 1913 e la si deve a Manuel Gómez-Moreno, uno dei maggiori specialisti spagnoli di Velázquez.

La celeberrima leggenda sulle circostanze della committenza del quadro si trova spesso al primo posto nei saggi riguardanti Velázquez, e anche, ciò è più sorprendente, nell'attuale scheda di catalogo del Prado. Inoltre l'annotazione inesatta viene ripresa senza l'uso del condizionale in pubblicazioni stampate a cura del museo. Secondo questa versione, oggi largamente screditata, il quadro sarebbe stato commis-

sionato nel 1638 e offerto al convento da parte di Filippo IV in persona per espiare un peccato grave: avrebbe avuto come amante una delle suore di San Placido che si chiamava Margherita. Per evitare uno scandalo, il re – le cui infedeltà erano un segreto di pulcinella; riconobbe non meno di sei figli avuti al di fuori del matrimonio – avrebbe fatto dono di questo quadro, opera del suo pittore preferito, per intercessione d'Olivares e di Villanueva. Questa versione dei fatti apparve per la prima volta nel 1724 in un libello che si presentava come una relazione «di ciò che era accaduto» nel convento della Benedetta Incarnazione (*Relación de todo lo sucedido en el caso del Convento de la Encarnación Benita*).<sup>1</sup> Tale interpretazione venne sgretolata solo due secoli dopo, grazie agli studi di storici quali Pedro Beroqui, Gregorio Marañon o, piú di recente, da Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Oltre al fatto che oggi si sa che la *Crocifissione* è del 1632 e non del 1638, la smentita si basa su uno studio approfondito della documentazione complementare della storia dell'arte. Essa dapprima dimostra che nel periodo preso in considerazione non c'era una suora Margherita presso le benedettine del convento di San Placido; in seguito dimostra che Filippo IV aveva pessimi rapporti con il convento che era stato chiuso per qualche tempo da parte dell'Inquisizione e che la regina aveva il sospetto che desse ricetto a pratiche diaboliche. Una lettera di un padre gesuita rivela che nel luglio 1632 il re aveva ordinato di portare via dai suoi palazzi, e dare alle fiamme, tutto ciò che riguardava il convento dove erano accaduti fatti strani, inammissibili per il sovrano cattolico. *Exit* dunque la tenace leggenda della penitenza regia.

Resta l'ipotesi piú fondata di un dono di Villanueva a una comunità che, come lui, odorava di zolfo. Essa si basa su numerose prove documentarie riguardanti diverse donazioni consentite dal segretario di Stato al convento della sua protettrice e di fatti che sono stati al centro della cronaca dell'epoca.

Il primo di essi è la chiusura del convento di San Placido per ordine dell'Inquisizione. Accusate di eresia nel 1628, madre Teresa e le sorelle della Benedetta Incarnazione furono condannate a ritirarsi fuori Madrid per sei anni. Si assegnò loro, come residenza, Toledo, sede principale del Sant'Uffizio in Spagna. In seguito probabilmente le religiose beneficiarono di indulgenze che permisero loro di riaprire il convento senza dubbio agli inizi del 1633, molto prima della scadenza prevista. La loro partenza da San Placido non aveva impedito a Villanueva di proseguire i lavori di ristrutturazione che aveva avviato a proprie spese prima del processo. Probabilmente all'inizio del 1633 egli fece trasferire la *Crocifissione* di Velázquez nei locali rinnovati del convento.

In questa vicenda, lo si sarà notato, il diavolo era vicino; ora occorre richiamare l'attenzione su un altro fatto che riguarda Villanueva. Il segretario di Stato stesso aveva avuto dei rapporti difficili con l'Inquisizione, per aver commissionato al pittore ginevrino Jules-César Semin un quadro raffigurante un angelo ai piedi del quale stava "il demone chiamato serpente". Denunciato da una monaca di San Placido (che coincidenza!) pressappoco nel momento in cui si apriva l'inchiesta sul convento, aveva evitato la condanna solo dopo aver ammesso il proprio peccato e aver promesso che avrebbe fatto penitenza. Alla fine, considerata la sua posizione, il consiglio generale del Sant'Uffizio lo aveva completamente scagionato, alla fine di luglio del 1632. In questa occasione avrebbe commissionato la *Crocifissione* per ringraziare il cielo di averlo tratto d'impaccio da un simile passo falso... e probabilmente per dimostrare che, nonostante le male voci, era un buon cristiano. Risolvendosi nello stesso periodo la questione delle religiose, avrebbe alla fine destinato il quadro di Velázquez al convento della Benedetta Incarnazione, che era sul punto di rinascere. A dispetto del condizionale, questa

versione dei fatti è quella che oggi gode dei favori della larga parte degli studiosi spagnoli.

La storia del regno di Filippo IV può spiegare anche perché il tema della crocifissione venne preferito a ogni altro episodio del Nuovo Testamento da parte del committente. Nel momento in cui Villanueva era stato prosciolto da ogni accusa, sei ebrei portoghesi, riconosciuti rei di aver profanato e fustigato alcuni crocifissi, venivano giustiziati in Plaza Mayor. L'affare aveva fatto scalpore e si era trascinato per più anni creando profonde tensioni tra cristiani ed ebrei. Il Sant'Uffizio aveva deciso che era necessario dare un esempio e, di conseguenza, le esecuzioni avrebbero avuto luogo a Madrid, e non a Toledo, come di consuetudine. Così fu fatto di fronte a una folla immensa, su un patibolo costruito appositamente dall'architetto di corte e in presenza del re e della regina. Filippo IV assistette da un balcone a tutto lo svolgimento del supplizio che durò non meno di 11 ore, prima che i condannati venissero strangolati, secondo il rito di esecuzione locale sostituito dalla pena di morte solamente negli anni Settanta del Novecento. Il sovrano approfittò di un momento di pausa della macabra cerimonia per giurare solennemente di difendere la fede e di proteggere la Santa Inquisizione. Nelle settimane successive si moltiplicarono le preghiere, le processioni e i riti espiatori, anche a corte, al fine di stigmatizzare il «popolo deicida» (cosa che Filippo IV disapprovava nel suo foro interiore tanto per spirito di tolleranza quanto perché i maggiori banchieri del suo Stato in bancarotta erano ebrei), glorificare la Passione e sostenere il crocifisso in tutte le sue forme. Olivares e Villanueva non furono gli ultimi a prosternarsi.

Si può ragionevolmente pensare che la commessa data a Velázquez sia giunta in un momento di parossismo di questa trance nazionale. Villanueva gli ordinò una crocifissione, soggetto da lui ritenuto adatto alle circostanze. E poiché il pitto-



re di corte era anche lui un cristiano fervente, questi mise a frutto tutte le sue capacità artistiche per rappresentare un crocifisso magnifico e sereno, isolato e al centro, rifulgente di una luce dorata. In effetti, questa volta Velázquez sembra aver abbandonato la sua abituale freddezza in favore di un'intensità di cui non sembrava capace e che non si sarebbe più manifestata in seguito.

Si è parlato di ispirazione caravaggesca a proposito della *Crocifissione*. Il Cristo di Velázquez ha anche i lineamenti un po' simili a quelli dipinti da Caravaggio nella *Flagellazione di Cristo* (1607):<sup>2</sup> stessa barba bifida, forma del naso simile, stessa bellezza fisica del corpo, medesima parte del volto nascosta dalla capigliatura. La suggestione dell'ispirazione del maestro italiano è resa ancora più evidente dai raggi di luce e dall'assenza di secondo piano che danno più forza e presenza al crocifisso. Per Velázquez questa volta non si tratta più di interpretare il soggetto religioso in una sorta di pittura di genere ma di trattarlo con un "realismo" classico malgrado il chiaroscuro che contrasta e drammatizza.

Abbandonato il tenebrismo con *La fucina di Vulcano* (1630), Velázquez lo riprende con la *Crocifissione*. La croce e l'uomo crocifisso sono attornati dalle tenebre, luogo di punizione dei malvagi secondo Matteo, luogo in cui è presente il male secondo Luca, tenebre che forse sono quelle apparse sulla terra tra le ore sesta e nona del fatidico venerdì della messa a morte del Messia. E quando una parte del quadro passa dalle tenebre alla luce, come una conversione, si potrebbe esclamare in compagnia di Unamuno: «Sol nella notte nostra la tua luce / lunare afferma che ancor brilla il sole».<sup>3</sup>

## XII

### LA SCELTA DEL MOMENTO

Nella *Crocifissione* Velázquez coglie il momento in cui la morte si è impadronita del giustiziato per liberarlo dai suoi tormenti. Solo il Vangelo di Giovanni lo descrive: «E, chinato il capo, consegnò lo spirito».<sup>1</sup> Di conseguenza il tema del quadro è il corpo di Cristo. La sua anima è altrove: «Sei Tu morto, Maestro? O pur tranquillo / ti stai, dormendo dell'uom giusto il sonno?» si chiedeva Miguel de Unamuno per rispondere meglio e immediatamente: «Fu smarrimento di tre dí la morte / tua, come sonno piú che gli altri lungo: / ché Tu dormivi, Cristo, umani sonni / mentre il cuore vegliava».<sup>2</sup>

---

#### DIGRESSIONE 5. *Ma dove è stato durante questi tre giorni?*

“Risuscitato dai morti”, Gesù sarebbe dunque stato tra loro. Secondo i testi fondanti del cristianesimo (Lettere di Paolo e Pietro e *Apocalisse* di Giovanni), scese agli inferi. È logico in fondo: poiché si era fatto uomo, doveva vivere pienamente questa vita, sino alla sua fine inesorabile.

Secondo l'ebraismo, l'universo era diviso in tre parti: i cieli, la terra e gli inferi. Questi ultimi erano dunque la parte “inferiore” (*inferum*) dell'universo, luogo oscuro dove i defunti sono privi della visione di Dio. Qui aspettano il Giudizio universale, all'origine con pazienza, nella sofferenza secondo una versione successiva. In occasione del suo passaggio in questo luogo di ricovero delle anime, Gesù avrebbe annunciato loro la buona novella di una prossima e generale salvezza dalla quale non sarebbero stati esclusi. Questa tappa sulla via della Resurrezione fu un altro “fatto umano”, un breve incontro – ma pieno di speranza – tra Cristo e coloro che erano morti prima di lui. Secondo un verso magnifico di Unamuno: «Pri-

mogenito sei tra tutti i morti». <sup>1</sup> Con la Resurrezione Cristo ha cambiato la morte e dunque la vita.

Questa discesa agli inferi è compresa formalmente nel *Credo* originario dei cristiani. Talora è stata dimenticata, favorendo così la formazione e la credenza in un'altra versione, tradizionale e non teologica, quella di una temporanea permanenza nel limbo, luogo intermedio tra l'inferno e il cielo dove le anime dei giusti dell'Antico Testamento e dei bambini morti prima del battesimo aspetterebbero la beatitudine in una felicità transeunte. Sono noti numerosi quadri, compresi quelli presenti nei luoghi di culto, che raffigurano «Gesù nel limbo» con o senza bambini (Jacquelin de Montluçon, Beccafumi, Mantegna, Cano ecc.).

Se la Chiesa non ha mai dubitato del soggiorno di Cristo agli inferi, ha solamente tollerato la versione del limbo.

Ha preso una decisione definitiva sui bambini solo di recente, il 20 aprile 2007, quando la commissione internazionale di teologia, basandosi su di un testo del 1984 dovuto alla penna del cardinale Ratzinger, ha decretato che questa tradizione non aveva valore di articolo della fede: «esistono forti ragioni per sperare che Dio salverà questi bambini, poiché non si è potuto fare ciò che si sarebbe desiderato di fare per loro, cioè battezzarli nella fede e nella vita della Chiesa». <sup>2</sup> I bambini non battezzati raggiungono dunque gli altri defunti agli inferi. Restano sicuramente privi della visione di Dio, ma conservano gli stessi diritti alla speranza dei loro simili.

---

Rifiutando il dolorismo di un Grünewald e di un Dürer (il quale nel 1486 intitolò uno dei suoi disegni *Uomo dei dolori*), <sup>3</sup> rinunciando alla mirabile potenza e alla geniale confusione di un Tintoretto, oltrepassando l'accettazione paziente delle sofferenze di un Reni, di un Greco e di uno Zurbarán, Veláz-

1. UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, cit., p. 127, IV 1.

2. *La speranza della Salvezza per i bambini che muoiono senza battesimo*, consultabile all'indirizzo [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/cti\\_documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_20070419\\_un-baptised-infants\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20070419_un-baptised-infants_it.html) [N.d.T.].

quez ha preferito rifarsi a Rubens per alcuni aspetti della rappresentazione del corpo e per l'espressione di Cristo sulla croce e seguire il modello di Pacheco nella scelta del momento.

Ha rappresentato il corpo di Cristo crocifisso, ovvero di un uomo morto ancora fissato alla croce, dopo la rapida sequela di torture che gli è stata inflitta. I suoi lineamenti e il corpo si sono distesi, quasi rasserenati. È tornata la calma dopo il furore e gli insulti dei carnefici, dopo le grida di dolore e i rantoli della vittima, dopo le invettive e le urla della folla. Il fondo scuro e la luce – che viene dall'alto del quadro (da Dio?) – riconducono tutto verso il giustiziato dall'incarnato livido. Questa morte immerge provvisoriamente il mondo nelle tenebre: il fondo è scuro. È come se si fosse fermato il tempo. Dopo, riprenderà l'attività umana con le lamentazioni di coloro che piangono il defunto, le esclamazioni di rammarico di quelli che hanno partecipato alla sua messa a morte, la deposizione, l'abluzione, l'accompagnamento al sepolcro e, presto, la resurrezione.

Per ora lo spettatore è invitato ad approfittare dell'unico momento di pausa di questo tragico venerdì per riflettere sui misteri della Passione e della propria fede.

Diego Velázquez è riuscito a dipingere il silenzio.

### XIII

## UNA CROCE BELLA DAVVERO

Velázquez adottò una rappresentazione della croce conforme a quella definita dalla Chiesa, come facevano gli artisti del suo tempo e come probabilmente auspicavano i committenti.

I Vangeli non descrivono la croce sulla quale Gesù venne giustiziato. Luca, Matteo, Marco, e Giovanni si sono accontentati di descrivere i fatti, senza entrare nei dettagli: lo «crocifissero» (Luca),<sup>1</sup> «Dopo averlo crocifisso» (Matteo),<sup>2</sup> «Poi lo crocifissero» (Marco),<sup>3</sup> «quando ebbero crocifisso Gesù» (Giovanni).<sup>4</sup> I testi ufficiali non ci sono affatto d'aiuto nel sapere su quale tipo di forca si verificò lo «scandalo» deplorato dai cristiani. Sin dalle origini la questione è stata studiata dai teologi. Nel corso di numerosi secoli si è colmato un vuoto storico attraverso un lavoro non così empirico come si potrebbe pensare. La definizione della forma della croce di Gesù tuttavia resta una ricostruzione mentale. Anche se si ricomponessero i «veri pezzi» della croce, visibili a Parigi, Tolosa, La Vraie-Croix (Morbihan), Baugé, Sarcelles, Liegi, Limburgo sul Lahan, San Toribio de Liebana, Roma, Bruxelles, Venezia e Gand, non si saprà mai con esattezza a che cosa assomigliava.

Ciò che si conosce delle pratiche del tempo non permette nemmeno di prendere una decisione definitiva. In effetti i romani praticavano la crocifissione utilizzando diversi supporti. Talora facevano uso di semplici travi, ma più spesso di due assi congiunte a forma di T (la parte verticale era chiamata *crux* o *furca*, la parte orizzontale *patibulum*), di X, oppure un puntello a forma di Y. La croce a quattro bracci ad angolo retto che noi conosciamo – e che Velázquez rappresenta – era rara.

Un altro aspetto, desunto dai documenti antichi, indifferente dalla soluzione adottata per la forca (altro modo di tradurre *crux* secondo il buon vecchio “Gaffiot”),<sup>5</sup> era l’altezza ridotta della croce, i condannati infatti potevano anche avere i piedi a contatto del suolo. Il lento soffocamento, che era la modalità di trapasso perseguita con questa tecnica di messa a morte, non richiedeva la costruzione di sistemi complessi da parte dei carnefici: era sufficiente appendere il suppliziato dalle braccia. L’idea del Cristo crocifisso che sovrasta la città, la folla e tutti per estensione, come nelle rappresentazioni di Hubert van Eyck (1426)<sup>6</sup> o di Pordenone (1521)<sup>7</sup> non corrisponde alla realtà dei fatti, a meno che si sia riservato a questo Nazareno ribelle un trattamento speciale... cosa che sarebbe da dimostrare e che, pertanto, non è dimostrabile. Di conseguenza la *Crocifissione* della pala d’altare di Issenheim dipinta da Mathias Grünewald nel 1515 rispecchia i fatti storicamente noti e presenta il vantaggio – non trascurabile dato il soggetto del quadro – di accrescere l’umanità sofferente di Cristo, avvicinandolo al suolo.

---

DIGRESSIONE 6. *O Il modo in cui la croce  
ha acquisito le sue lettere di nobiltà*

Se la Chiesa delle origini avesse avuto un direttore della comunicazione, questi sarebbe stato una persona molto abile che meriterebbe, se non una forma di canonizzazione riservata al personale, almeno un bel premio, magari sotto forma di indulgenze. Scegliendo una croce come logo dell’istituzione ecclesiastica in pieno sviluppo ha avuto un colpo di genio a confronto del quale il sole di Luigi XIV, il piccolo cappello e la finanziaria grigia di Napoleone, le braccia aperte a forma di V di de Gaulle<sup>1</sup> sono, oso dirlo, poca cosa.

1. Allusione al celebre discorso tenuto ad Algeri il 4 giugno 1958 da Charles De Gaulle, durante il quale alzò le braccia con i pugni chiusi formando la lettera V [N.d.T.].

Facile da ricordare, da rappresentare, da utilizzare questo logo è molto efficace: parla al credente, è riconoscibile dai non credenti, identifica l'istituzione senza colpo ferire. Ricorda anche che il cristianesimo si fonda... su una crocifissione.

Questo direttore commerciale naturalmente non è mai esistito. La croce come segno di riconoscimento e di richiamo non è la trovata di un uomo solo: si è imposta nel tempo; sostituendo simboli primitivi come il pesce, la colomba, l'edera, la vigna, l'ancora (per far ammarare il vascello nel "porto" di Dio) e la nave.

Ancora una volta, la cristianità deve essere riconoscente all'imperatore Costantino. È lui che, nel 312, ha adottato il cristianesimo istituendolo come religione unica dell'Impero. Il decreto fu completato dal figlio Costantino II nel 343 con la chiusura dei templi romani. Addio a Giove, a Diana e a tutte le altre divinità, per fare posto a «Gesù Cristo» il cui nome fu stabilito dal Concilio di Nicea, sempre nel IV secolo, sempre durante il regno di Costantino. Fu ancora lui a promuovere il perfezionamento del dogma e a fondare l'organizzazione del "papato". In ciò fu aiutato da Eusebio di Cesarea (più simile a un direttore generale che a un direttore della comunicazione, anche se, per quest'ultima funzione, aveva qualche talento) e da sua madre, divenuta da allora "santa" Elena. Se si deve ancora a Costantino e a Eusebio l'adozione della croce come simbolo unificatore dei cristiani (figurò sulle orifiamme dell'imperatore al quale sarebbe apparsa in cielo), non va dimenticato che Elena diede loro un grande aiuto.

Elena si recò in Terra Santa dove si trasformò in un'archeologa. Leggenda vuole che Dio stesso abbia facilitato le sue ricerche. Tra l'altro riuscì a localizzare il Golgota e il sepolcro di Cristo, e, poco lontano, tre croci, evidentemente quelle di Cristo e dei due ladroni giustiziati insieme con lui. Riconobbe facilmente quella del Messia, poiché il *Titulum* (dove erano scritti il nome del condannato e il crimine di cui era accusato) vi era rimasto attaccato, a meno che non gliel'abbia indicata miracolosamente Dio, secondo una variante della storia. Elena riportò la vera croce a Costantinopoli, dove divenne per molti secoli la reliquia più importante della Cristianità... a questo punto sarebbe stata ridotta in frammenti, mentre si moltiplicavano le stauroteche (il termine greco di *patibulum* è *stauros*), reliquiari destinati a conservare i "veri frammenti".

Gli imperatori d'Oriente ne fecero dei doni, venne rubata e in seguito restituita, alcuni cavalieri ne riportarono altri frammenti dalle crociate, san Luigi ne acquistò alcuni. Certo, tutto questo appartiene all'invenzione (non solo nel senso archeologico moderno di "scoperta"), cosa che indusse in seguito ad affermare che con il legno di questi frammenti, si potrebbe riscaldare l'intera città di Roma. Alphonse Allais<sup>2</sup> include nel suo museo immaginario i "veri frammenti della falsa croce".

A ogni modo, grazie a sant'Elena e al figlio dell'imperatore la croce aveva ottenuto le sue lettere di nobiltà. Dopo che Costantino ebbe abolito la pena della crocifissione, nel 320 ca., i cristiani iniziarono a rappresentarla in maniera più sistematica. Il primo esempio giunto sino a noi è una scultura eburnea, conservata al British Museum e che risale al 420-430.

---

Inizialmente, i cristiani provavano vergogna per il modo in cui il loro Messia era stato messo a morte. In una delle sue orazioni Cicerone affermò che la crocifissione era «il più grave e spaventoso dei supplizi riservati agli schiavi».<sup>8</sup> Dapprima il condannato veniva denudato e flagellato. Doveva portare la propria croce (la parte trasversale, *patibulum*, o la croce intera) sino al luogo del supplizio, attraversando la città in mezzo alle grida e agli sputi. In seguito veniva fissato con corde o chiodi prima che si innalzasse la croce. La morte era il risultato di un lento soffocamento che poteva durare ore. Infine si spezzavano le gambe al condannato. Un supplizio simile era riservato alle persone di poco conto.

Di conseguenza i discepoli di Cristo crocifisso rimasero a lungo riservati sulla maniera in cui era stato immolato. Il figlio di Dio (nel senso di "comunità naturale") si era fatto uomo e si era sacrificato per la salvezza dell'umanità. Aveva

2. Scrittore francese autore di racconti satirici e critici nei confronti della piccola borghesia, i più noti sono *À se tordre* (1891) e *Vive la vie!* (1892), tra i suoi romanzi da ricordare *L'affaire Blaireau* (1899) [N.d.T.].



subito il supplizio e in seguito era risuscitato tra i morti e ciò era sufficiente. Lì stavano il “mistero” e la speranza. Senza Resurrezione, niente Messia e niente Nuova Alleanza. Senza Cristo nessun legame tra l’uomo e Dio: «Noi conosciamo Dio solo per mezzo di Gesù Cristo [...] il vero Dio degli uomini» ricordava Pascal nei suoi pensieri.<sup>9</sup> Ma per risuscitare, prima o poi era necessario morire: la Passione ha il suo significato solo nella Resurrezione, ma quest’ultima non annulla, al contrario anzi, il “fatto” della crocifissione. Eppure perdurarono le reticenze a rappresentarla: a lungo gli artisti cristiani le preferirono il buon pastore (come nei mosaici del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, V secolo) o la potenza divina del Cristo risorto (come il Cristo pantocratore della chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli, XI secolo). In Francia, le croci furono spesso decorate con un’edera (simbolo di resurrezione della natura), al fine di rendere meno traumatica la forza del Salvatore: l’albero fatale diventava l’*arbor felix* (‘albero felice’) per attenuare l’umiliazione del supplizio.

Alle sofferenze della croce, si preferiva la tranquilla attesa della Resurrezione, sotto gli auspici di un Cristo signore del mondo.

Torniamo a Velázquez. Dipinge una croce bella davvero costruita con cura e con un legno levigato. Si rifà quindi a una prima tradizione cristiana secondo cui la Vera Croce era stata fabbricata con quattro diversi tipi di legno: ulivo, cedro, cipresso e palma. A questa tradizione si era creduto a lungo prima di lasciare il posto a una leggenda ancora più straordinaria, la cui complessità consentiva ancora una volta di chiudere il cerchio tra l’Antico e il Nuovo Testamento. Si chiede al lettore di stare attento nel corso del minuto necessario per leggere il riassunto di quella che si potrebbe chiamare la “storia dell’albero di Adamo”.

Riprendendo il Vangelo apocrifo di Nicodemo, Iacopo da

Varazze scrisse nella sua *Legenda aurea* (XIII secolo) che il legno della croce proveniva dall'albero cresciuto sopra la tomba di Adamo, localizzata – e questo per lui non fu evidentemente un caso – nel luogo stesso della crocifissione. L'albero aveva messo le radici nella bocca del primo uomo, grazie a un seme portato dall'arcangelo Michele e piantato dal figlio Seth. Successivamente re Salomone aveva fatto tagliare l'albero, e, dopo aver pensato di servirsene per sostenere il Tempio, lo aveva utilizzato per costruire il ponte sul Siloe. La regina di Saba, di passaggio a Gerusalemme, rivelò al potente re che un giorno il legno di quell'albero sarebbe stato utilizzato per giustiziare il Messia (variante: glielo avrebbe scritto, ma la lettera non è stata mai ritrovata). Per rendere vana questa profezia, Salomone ordinò che si facessero sparire le assi del ponte sotterrandole. Purtroppo, come a segnalarne l'ubicazione alle generazioni future, in questo luogo sgorgò immediatamente una fonte la cui acqua guariva i malati. Piero della Francesca raffigurò la leggenda su alcuni affreschi che si possono ancora ammirare nella basilica di San Francesco ad Arezzo (1452-1456). E fu così che si ritrovarono facilmente le assi provenienti dall'albero cresciuto nella bocca di Adamo (era un melo?). Allora, durante una vigilia di Pasqua, in cui tutti non avevano nient'altro di meglio da fare, le assi vennero dissotterrate, lavorate e se ne fece la forca di Cristo. Si deve ammettere che bisognerebbe avere una fede incrollabile per credere a una storia simile.

Mentre Zurbarán aveva collocato il suo Cristo su una croce rustica, la croce di Velázquez si rifarebbe dunque piuttosto alla leggenda del (o dei) legno pregiato. Appare composta da due assi di pino. Quanto alla forma, il pittore opta per i quattro bracci, il punto di giunzione tra il *patibulum* e la *crux* si trova circa ai quattro quinti dell'altezza di quest'ultima.

Poiché non si sapeva nulla della forma della croce, gli artisti l'hanno trasformata. Sino al quarto secolo la forma a T ri-

mase la regola. Si nota in seguito un allungamento dell'elemento verticale (perché la croce sia visibile da lontano?), sino a superare nettamente il *patibulum* (cosa che dava il vantaggio di poter mettere bene in vista il *titulus*). Al quinto secolo, si aggiunse ancora una mensola per i piedi del giustiziato, sorta di conforto di cui Velázquez non priva il suo Cristo nel quadro, anzi al contrario: segue il consiglio di Pacheco nel collocarlo quasi orizzontalmente rispetto ai piedi per evitare che le gambe risultino deformate.

La croce a forma di T, anche se sempre meno alla moda, la si ritroverà nelle rappresentazioni sino al XVI secolo, come dimostrano l'*Erezione della croce* di Jörg Breu (1524),<sup>10</sup> la *Deposizione* di Rosso Fiorentino (1521),<sup>11</sup> la *Salita al Calvario* di Juan de Flandes (1510),<sup>12</sup> la *Crocifissione* di Beato Angelico (1441),<sup>13</sup> *Cristo sale sulla croce* di Giovanni Baronzio (1325 ca.),<sup>14</sup> ecc. Si osservi che da allora la croce a forma di T ha avuto un notevole ritorno nella *Crocifissione* del capofila del Fronte Nuovo delle Arti, Renato Guttuso (1940-1941).<sup>15</sup>

Velázquez dipinge la *Crocifissione* in un'epoca in cui la croce a quattro bracci si impose quasi come la forma ufficiale. Alcune necessità puramente estetiche (ma che lo avvicinano a una tradizione cristiana) lo spingono anche a rappresentarla come un legno di natura pregiata, lavorato, piallato e levigato, il punto di giunzione tra il *patibulum* e la *crux* era notevole, con quattro chiodi (di cui uno nascosto dal capo di Cristo) che formano un quadrato perfetto. Non c'è dubbio tuttavia che i romani non si siano affannati così tanto: il carattere spettacolare ed esemplare che davano a questo tipo di esecuzione capitale consisteva non tanto nelle finiture della croce quanto in una messa in scena crudele. Quanto a Juan de Valdés Leal, contemporaneo di Velázquez, questi opta per una croce fatta di volgare legna da ardere e per un Cristo disperato nel suo *La via del Calvario* (1661 ca.).<sup>16</sup> Ma il nostro siviliano non si colloca nella storicità di Cristo e della sua Passione:

la sua scelta di un legno regolare che dipinge in marrone chiaro con alcune venature e visibili nodi è un di piú che va ad aggiungersi alla serenità complessiva del momento molto particolare della Passione che ha voluto tanto far sentire quanto rappresentare.

## XIV

### IL CORPO DI CRISTO

La *Crocifissione* di Velázquez s'inscrive nella riforma cattolica in molti punti e in particolare sul seguente: il quadro è incentrato solo su Cristo. Nessun decoro, nessuna Gerusalemme in lontananza, nessun ladrone, e nemmeno testimoni in lacrime. La croce e l'uomo crocifisso si stagliano sul fondo cupo di un mondo caduto nelle tenebre. Per contro il pittore si è molto avvicinato ai limiti fissati da una delle disposizioni del decreto sulle immagini sacre: «sia evitata ogni licenza, in modo da non dipingere o adornare le immagini *con procece bellezza*». <sup>1</sup> A causa del soggetto trattato la sensualità di Cristo non è “indecente”, certo, ma attira l'attenzione dando umanità al corpo dell'uomo crocifisso.

Per molto tempo le crocifissioni avevano dato luogo a composizioni complesse e simbolicamente e pittoricamente cariche. Le pitture su legno e le miniature del Medioevo vi si prestavano mirabilmente. Era anche un dettame di questo genere di pittura. I ladroni raramente erano assenti e, quando non venivano rappresentati, la croce era attorniata da soldati, da testimoni, senza mai dimenticare la *Mater dolorosa*, spesso priva di sensi di fronte alle sofferenze e alla morte del figlio, e anche Giovanni evangelista, che si riteneva avesse assistito all'epilogo della Passione. In lontananza, le mura e gli edifici di Gerusalemme, sistemati secondo la moda del tempo, con bastioni e feritoie, e dove alcune colline svolgevano la funzione di fare da sfondo, a meno che vi siano degli angeli, come in un affresco di Giotto all'inizio del XIV secolo. <sup>2</sup>

DIGRESSIONE 7. *I ladroni della storia*

I Ladroni! Eccone due che sono stati spesso raffigurati contorcendosi dal dolore, in contrasto con la relativa serenità di Gesù. Con la riforma cattolica sono quasi entrati nel dimenticatoio e di fatto non sono quasi più comparsi nelle rappresentazioni della crocifissione. Vengono in mente tre esempi *a contrario* successivi al XVII secolo: un quadro impressionante di Nicolaï Gay (1893),<sup>1</sup> un altro di Egon Schiele (1907)<sup>2</sup> e quello lugubre e colorato allo stesso tempo di Emil Nolde (1912).<sup>3</sup>

All'epoca di Velázquez, se Tintoretto li rappresentò nel suo grande e ricco dipinto conservato oggi alla Scuola Grande di San Rocco a Venezia, se sono presenti in Veronese (1584),<sup>4</sup> se Rubens li raffigura in una delle sue due *Crocifissioni* (quella del 1620),<sup>5</sup> iniziano a venir meno o a essere eliminati per fare posto solo a Cristo o, eventualmente, a una Vergine accasciata ai piedi della croce. È un ritorno all'anonimato.

Non si sa chi fossero. Gli evangelisti non ci forniscono il loro *curriculum vitae* e nemmeno la loro fedina penale. Luca li definisce «malfattori», Marco e Matteo «ladroni». Giovanni si limita a dire che Gesù fu crocifisso con «altri due». Compaiono nei racconti solo quando sono sulla sommità del Golgota, come figuranti nella grande messa in scena finale della vita terrestre del Messia. Sembrano aspettarlo per entrare con lui nella storia. Non si sa quale percorso abbiano fatto per raggiungere il luogo del supplizio e nemmeno i crimini che avevano commesso. Matteo e Marco affermano che unirono i loro insulti a quelli scagliati dalla folla contro Gesù. Luca dà loro la parola assegnandogli dei ruoli. Uno di questi si rivolge bruscamente a Gesù: «Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e noi!». Il secondo interviene e rimprovera il suo compagno di sventura: «Non hai alcun timore di Dio, tu che sei condannato alla stessa pena? Noi,

1. Musée d'Orsay, Parigi.

2. Collezione privata.

3. Museo Emil Nolde, Seebüll.

4. Musée du Louvre, Parigi.

5. Museo Reale delle Belle Arti, Anversa.

giustamente, perché riceviamo quello che abbiamo meritato per le nostre azioni; egli invece non ha fatto nulla di male». In seguito rivolgendosi a Gesù: «Ricordati di me quando entrerai nel tuo regno». La moderazione di quest'uomo all'approssimarsi della morte non è vana perché si sente rispondere: «In verità io ti dico: oggi con me sarai nel paradiso».<sup>6</sup> Per deduzione si può concludere che il primo ladrone, che ha lanciato una sfida o, peggio, ha dubitato della divinità del giustiziato più importante, non avrà diritto al paradiso. Sanzione terribile. Quanto all'altro, ci guadagnò oltre a una deliziosa vita eterna, l'epiteto di "buon" ladrone. Successivamente gli si trovò anche un nome basandosi sugli apocrifi *Atti di Pilato*, noti sin dal quarto secolo: Dismas o Gysmas. Venne fatto santo e lo si festeggia il 25 marzo. L'altro fu chiamato Gestas o Dusmas. Non c'è quasi bisogno di dire che non viene festeggiato dalla Chiesa cattolica.

---

Seguendo i consigli di Pacheco, Velázquez dipinge un Cristo solo e al centro.

Il corpo di Cristo crocifisso è perfetto. Magro senza essere emaciato, è dotato della muscolatura di un camminatore. Camminare: è ciò che Cristo non hai smesso di fare durante il suo ministero, compreso anche quando, afferma Luca, imboccò con decisione la strada per Gerusalemme, verso la sua Passione annunciata. Se l'uomo non fosse morto sulla croce e striato da rivoli di sangue, si potrebbe quasi invocare una forma di sensualità (rara in Velázquez) osservando le fasce addominali, le lunghe cosce dai muscoli scolpiti, pettorali e bicipiti appena deformati dalla tensione delle braccia inchiodate al *patibulum*. Il petto è privo di peluria mentre la barba è folta. Il corpo di Cristo è qui un corpo greco.

Fa nuovamente capolino la riforma cattolica. Ormai per la Chiesa, il corpo del giustiziato sul Golgota poteva essere solo bello perché era quello di un uomo perfetto. Anche il dolore

6. Le quattro citazioni in *Vangelo secondo Luca*, 23 39-43, in *La Bibbia* ТОВ, p. 2405.

così ben rappresentato da Matthias Grünewald non doveva più guastare questa bella complessione soffusa di serenità, fin nella dura prova. Ciò era particolarmente vero nella Spagna di Velázquez. Occorreva essere lontani dalla pressione della Chiesa e dell'Inquisizione, come Hendrick ter Brugghen (1625),<sup>3</sup> per potere rappresentare materialmente il dolore.

Dal XV secolo, la bellezza di Cristo si basa sulla lettera falsa di un proconsole romano della Giudea, Publio Lentulo, all'imperatore Tiberio. Il Concilio di Trento ha inserito questo testo tra quelli apocrifi. Detto questo, nonostante ricerche storiche approfondite, non si è trovato un personaggio storico che potesse corrispondere a Lentulo e gli specialisti fanno notare che il titolo di proconsole della Giudea non esisteva. Questo vuol dire molto... ma non ha impedito alla tradizione cristiana di ritenere che Gesù fosse "bello e maestoso", benché di media statura, cosa che la Chiesa proclama nel salmo XLV: «Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo, / sulle tue labbra è diffusa la grazia»,<sup>4</sup> da cui ha tratto ispirazione un passo di Lentulo. Agli artisti spetta il compito di tenerne conto quando dipingono il giustiziato.

Il corpo (perfetto) di Cristo non è anche offerto ai fedeli durante l'eucarestia?



## LA BARBA BIFIDA

Osservando tutte le rappresentazioni del volto di Cristo nelle sculture e nelle pitture si nota che sono tutte, se non uniformi, almeno costanti in due punti: porta i capelli lunghi e la barba. Solo in alcuni mosaici romani e alcune rare rappresentazioni della prima era cristiana Cristo è imberbe e con i capelli corti, come a volerlo rendere somigliante a un cittadino dell'Impero romano. È stato anche ritrovato un Cristo rappresentato come un dio romano (Apollo), con tutte le caratteristiche di questa divinità, tra cui l'assenza di peluria sulle guance e sul mento, in un mausoleo riesumato... sotto la basilica di San Pietro.

Le rappresentazioni hanno dato gradualmente al Cristo l'aspetto di un filosofo greco e l'hanno invecchiato o, se si preferisce, gli hanno dato un aspetto piú maturo. È vero che i trentenni della sua epoca passavano già per essere dei signori di età matura. La barba è diventata presto un attributo quasi obbligatorio delle rappresentazioni. Tra le eccezioni piú celebri, bisogna citare ancora il Caravaggio con il suo Cristo imberbe della *Cena in Emmaus* (1601).<sup>1</sup>

Si noti che nelle regioni dove ha vissuto Gesù si portava molto la barba. In questo caso non parlo degli occupanti romani, ma degli abitanti della Palestina.

Non si dimenticherà nemmeno che era ebreo e, a quanto sembra, un ebreo fervente, ottimo conoscitore della teologia come raccontano gli evangelisti ammirati nel vederlo dimostrare tutta la sua bravura ai sacerdoti. Portare la barba era già molto frequente presso questo tipo di credenti, in applicazione dei precetti desunti dall'Antico Testamento, in particolare

dal *Levitico*: «Non vi taglierete in tondo il margine dei capelli, né deturperai ai margini la tua barba». <sup>2</sup>

Nel decretare che Cristo fosse barbuto, la Chiesa ha potuto fondarsi su un'antichissima rappresentazione del suo volto rispetto alla quale la Sindone di Torino sembra uno scherzo giocoso e tardivo. Intendo il "velo di Veronica". Questa giovane donna (che viene chiamata anche Berenice, ma il cui nome latino *vera icon* significa 'vera immagine') avrebbe assistito al processo di Gesù svoltosi davanti a Pilato. Durante la *via crucis* (alla sesta stazione), gli avrebbe asciugato il volto con un lenzuolo sul quale – o che sorpresa! – si sarebbe "impressa" l'immagine del condannato. Una sorta di ritratto sovranaturale dal vero. Che il lettore poco informato non accenni nemmeno a un sorriso di scherno perché se ne pentirebbe ascoltando il seguito di questa storia. In effetti questa leggenda è riconosciuta dalla Chiesa, secondo una retorica che applica a tutte le reliquie: non si pronuncia sull'autenticità dell'oggetto, ma constata che secoli di venerazione gli conferiscono del valore. In occasione della visita al santuario di Manoppello, nel 2006, Benedetto XVI ha preso questa posizione nei confronti del celebre velo. È qui che sarebbe conservato... a meno che non si trovi nei tesori del Vaticano, a Milano, o a Jaén, in Andalusia, poiché, come i pani del Nuovo Testamento, il velo di santa Veronica si è moltiplicato. D'altronde coloro che hanno potuto osservare queste antiche stoffe sono costretti ad affermare che non si vede niente di preciso. Il miracolo non sarebbe stato duraturo: il ritratto è svanito con il passare del tempo.

Il "Santo Volto" del velo di Veronica tuttavia ha goduto di grande popolarità nel corso dei secoli, in particolare nel Medioevo. Sono note numerose sue riproduzioni in cui Cristo porta barba e capelli lunghi. El Greco ha eseguito intorno al 1580 una *Veronica*, <sup>3</sup> e si continuava a dipingerne al tempo di Velázquez. Non lontano da lui il suo amico Zurbarán ne realizzò una nello stesso periodo delle sue *Crocifissioni*. <sup>4</sup>

Si aggiunga che lo pseudo Lentulo ha fornito una descrizione dettagliata del volto di Cristo crocifisso: «si dice che il suo volto dal colore roseo con la barba divisa in mezzo, è di una bellezza incomparabile. [...] Dai suoi lineamenti, i suoi occhi azzurri, i suoi capelli castano chiari, assomiglia a sua madre che è la piú bella e dolce figura che non si è mai vista da queste parti».<sup>5</sup> Se questo testo non fosse stato datato con relativa certezza al XIII secolo, si sarebbe potuto credere che era stato redatto appositamente per l'atto finale del Concilio di Trento.

Nell'epoca che ci interessa, il primo terzo del Seicento, Cristo doveva essere barbuto e non c'era alcun motivo perché non lo fosse nella *Crocifissione* di Velázquez. Ma mentre Rubens, Reni o Zurbarán facevano vedere tutto il volto di Gesù, il nostro sivigliano dimostrò una delicata moderazione: la parte destra è nascosta dai capelli non trattenuti dalla corona di spine. La capigliatura (separata in due nel mezzo) e la barba bifida hanno una lunghezza media. Gli occhi sono chiusi e un'aureola luminosa circonda il volto reclinato sul petto, come avevano chiesto i padri conciliari e come aveva suggerito Pacheco.

Questa volta, Cristo crocifisso non guarda verso il cielo per implorare il padre o per rinfacciargli di averlo abbandonato. Il suo volto era rivolto verso la terra, il mondo e gli uomini.

## XVI

### IL RE DEI GIUDEI

L'esemplarità di una pena richiede che i motivi della condanna siano noti. Gli stessi romani ne erano già convinti. Numerose testimonianze attestano che, in occasione di un'esecuzione capitale pubblica, il cadavere del giustiziato restava esposto e che su un cartello si scriveva il crimine commesso. In questo modo la popolazione veniva edificata e riceveva un monito.

Secondo gli evangelisti, Gesù venne arrestato dalle autorità del Tempio di Gerusalemme a causa della sua inquietante popolarità e della sua predicazione sovversiva. Gli si rimproverava la pretesa di essere il Messia, inviato da Dio per restaurare Gerusalemme e per raccogliere le nazioni intorno a essa. I sacerdoti non potevano ammettere un comportamento simile, considerato ostile e pericoloso per la religione dell'Antico Testamento. Secondo loro riconoscere che quest'uomo era il Messia equivaleva a rinunciare ai propri benefici: una volta arrivato il Messia, i sacerdoti non servono più poiché l'intercessione verso Dio è diventata inutile. Giudicato colpevole dal Sinedrio, Gesù fu portato davanti a Ponzio Pilato, prefetto della Giudea. Questo funzionario risiedeva abitualmente a Cesarea, ma, in occasione di feste importanti, si recava a Gerusalemme. La Pasqua era una di queste. Occupando la regione da una sessantina di anni, solo le autorità romane avevano, in principio, la facoltà di emettere sentenze richiedenti la pena di morte. Il prefetto si fece forzare la mano dai sacerdoti e dalla folla. Come è noto, finì per lavarsi le mani di questo affare e concedere la pena di morte contro l'istigatore di disordini accusandolo di essere un agitatore politico. Più che essere accusato di irresoluzione e, come sugge-

risce il Vangelo di Giovanni, di infedeltà all'imperatore Tiberio, fece prevalere la difesa dell'ordine pubblico. Direzione: il Golgota.

Ponzio Pilato credeva nell'esemplarità della pena di morte. Volle che i motivi della condanna dell'agitatore fossero noti a un gran numero di persone. Decise dunque, in conformità alla consuetudine vigente, di apporre un cartello nel luogo dell'esecuzione. Di solito, i romani indicavano chiaramente la causa della pena: «ho rubato», «ha ucciso», ecc. La logica avrebbe voluto che la scritta fosse del genere: «pretende di essere il Messia» oppure «disturbatore della quiete pubblica» o ancora «dice di essere figlio di Dio». Se si crede agli evangelisti, il prefetto preferì indicare l'accusa in maniera vaga. Nel suo racconto Giovanni scrisse:

«Pilato compose anche l'iscrizione e la fece porre sulla croce; vi era scritto: "Gesú il Nazareno, il re dei giudei". Molti giudei lessero quest'iscrizione, perché il luogo dove Gesù fu crocifisso era vicino alla città; era scritta in ebraico, in latino e in greco. I capi dei sacerdoti dei giudei dissero allora a Pilato: "Non scrivere: 'il re dei giudei', ma: costui ha detto: io sono il re dei giudei". Rispose Pilato: "quel che ho scritto ho scritto"».<sup>1</sup>

Con alcune varianti rispetto al testo scelto dal prefetto, Marco, Luca e Matteo confermano che il motivo della condanna di Cristo crocifisso era stato riportato su un cartello: «il re dei giudei» per i primi due, «Costui è Gesù, il re dei giudei»<sup>2</sup> per il terzo. Pilato volle farsi beffe di coloro che avevano reclamato il massimo rigore contro un giovane perturbatore nei confronti del quale un avvertimento preceduto da una buona flagellazione sarebbe stata una punizione sufficiente? In ogni caso scelse un'imputazione poco chiara, scagionando quasi la responsabilità romana, con la precauzione di farla affiggere in ebraico, in latino (la lingua dell'amministrazione) e in greco (la lingua la più diffusa).

Detto questo, il fatto che il cartello sia stato posto sopra la croce non è certo. Luca dice anche che fu posto sopra il condannato. Forse va interpretato: appeso al collo. Prevalse la versione di Giovanni (il cartello era posto sulla croce). E così da 1500 anni, i crocifissi prevedono un *titulus*, alla lettera un 'titolo' (posto al di sopra), un cartellino ligneo su cui viene scritto il motivo della condanna. In una versione riassunta sussiste di solito solo l'abbreviazione latina, esattamente quella data da Giovanni: «INRI», che sta per [*Hic est*] *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*.

Velázquez opta evidentemente per questa versione. Committe due errori: in greco, scrive «NAZIOIOΣ» anziché NAZARIOIOΣ, in latino «NAZAERENUS» invece di NAZARENUS. Inoltre cambia l'ordine delle lingue utilizzate: se l'ebraico viene messo al primo posto, è il latino, e non il greco, a chiudere le traduzioni. I pittori avevano preso l'abitudine di procedere in questo modo come dimostrano per esempio le crocifissioni di Bramantino (1520),<sup>3</sup> del Greco (1580-1585),<sup>4</sup> di Rubens e di Zurbarán. È vero che sant'Elena dava loro ragione: tra le altre reliquie aveva scoperto anche il famoso *titulus* in cui l'ordine delle lingue era: ebraico, greco e latino. Una parte di questa tavoletta di legno, di dieci centimetri per venti, sulla quale è visibile solo la parola «nazareno», è oggi conservata nella chiesa di Santa Croce a Gerusalemme, basilica romana edificata sopra un altro edificio la cui costruzione era stata voluta da sant'Elena in persona per accogliere una parte delle reliquie rinvenute in occasione del suo viaggio in Terra santa. Si noti inoltre che questa chiesa è colma di reliquie, relative in particolare alla Passione, con i tre frammenti della Vera Croce, una parte del *titulus* e due spine della corona di Cristo.

Si guardi la corona dipinta da Diego Velázquez. È di una circolarità perfetta e sembra essere fatta su misura per Cristo crocifisso. Essa svolge la funzione di fascia per i capelli che

trattiene solo una parte della capigliatura sul lato sinistro, lasciando libera la parte destra e coprendo un terzo del volto.

Secondo i Vangeli, Cristo porta questa corona dall'inizio della Passione, dal latino *passio* che significa sofferenza. Poiché quest'uomo pretende di essere il «re dei giudei», incoroniamolo, si sono detti i soldati incaricati di sorvegliarlo. I Vangeli raccontano come, nella notte tra il giovedì e il Venerdì santo, i soldati di guardia inventarono questa umiliazione supplementare: gettarono sulle spalle del condannato un mantello e gli misero in mano un roseto, agghindandolo così della porpora e dello scettro propri dei sovrani. Completarono questa messinscena con una corona di rami flessibili guarniti di spine. La corona venne posta sul capo del malcapitato. Tradizione vuole che fosse debitamente calcata per lacerare il cuoio capelluto. Gesù avrebbe conservato la corona sino alla crocifissione.

La *Crocifissione* di Velázquez rappresenta scrupolosamente ciò che resta di tale episodio: la corona sembra proprio essere stata fabbricata con flessuosi rami spinosi. Si possono immaginare le ferite provocate dalla sua imposizione, grazie al rivolo di sangue che cola sul collo. La scelta del pittore si iscrive nei canoni del modo in cui si raccontano le sofferenze del Cristo crocifisso.

---

#### DIGRESSIONE 8. *Sulle incertezze riguardo alla corona di spine*

Il numero delle reliquie provenienti dalla sacra corona sono ancora oggi un numero considerevole: sono giunti sino a noi non meno di 70 spine e giunchi che sono serviti a intrecciarla.

All'inizio del V secolo, san Paolino da Nola menzionava già l'esistenza della corona completa, conservata allora nella basilica del monte Sion a Gerusalemme. Trasferita a Bisanzio tre secoli dopo con tutta la collezione della basilica, la sua presenza fu in seguito registrata in maniera irregolare nei racconti di viaggio e in alcuni testi ufficiali. Dopo il sacco di Costantinopoli (1204), le reliquie più

importanti si trovarono nelle mani dei crociati che... le usarono come garanzia presso alcuni banchieri veneziani per finanziare il proprio Impero latino d'Oriente. Fu allora che il buon re san Luigi riuscì ad acquistare la corona di spine, già priva di alcuni frammenti prelevati sin dall'epoca di sant'Elena (e che si trovano oggi a Roma). La corona fece il suo ingresso solenne a Parigi il 18 agosto 1239, raggiunta, negli anni successivi, da alcuni frammenti della Vera Croce, un frammento della Lancia Sacra, la Sacra Spugna (stoffa che era servita a detergere il volto di Cristo sulla croce) e di numerosi altri oggetti che componevano la "Collezione sacra" del re di Francia. Dato che era necessario un reliquiario degno di loro, venne costruita la Sainte-Chapelle. Alcune spine furono prelevate dalla corona, affinché potessero essere esposte altrove, e non solo a Parigi, in particolare a Perpignan, dove si possono ancora ammirare nella chiesa di Saint-Mathieu. Dal 1801, la Corona Sacra appartiene al tesoro di Notre-Dame.

Si presenta come un cerchio di fasci di giunco tenuti insieme da fili d'oro di 21 centimetri di diametro (in tutta evidenza i fili sono stati aggiunti). Le spine sono completamente scomparse da questa montatura ma, originariamente, dovevano essere fissate sui giunchi che in teoria non dovrebbero averle. Dunque, se la corona è autentica (cosa di cui si può ragionevolmente dubitare dal punto di vista scientifico), Velázquez avrebbe dovuto raffigurare tale montatura sul suo quadro, poiché la Corona parigina era nota e molto rappresentata in disegni, incisioni e stampe. Ma, questo pittore, non più degli altri, non poteva "addolcire" uno dei più importanti strumenti della Passione e dei tormenti del Salvatore, il simbolo e la regalità non erano di questo mondo. Come tutti i suoi colleghi attraverso i secoli, esagerò dunque la descrizione degli evangelisti. Così, Giovanni si limita a scrivere: «E i soldati, intrecciata una corona di spine; gliela posero sul capo».<sup>1</sup> Il medesimo tono si riscontra in Marco e Matteo i quali precisano che, dopo avere «messo» la corona a Gesù, lo sbeffeggiarono colpendogli la testa con un roseto e sputandogli addosso.

Al giorno d'oggi la Sacra Corona viene esposta i primi venerdì

1. *Vangelo secondo Giovanni*, 19 2, in *La Bibbia* TOB, p. 2471.



## XVI. IL RE DEI GIUDEI

del mese, il venerdì di Quaresima e il Venerdì santo. Negli altri giorni bisogna accontentarsi dei reliquari vuoti. Questi ultimi, ci tengo a precisarlo qui, vennero offerti da Napoleone I e III. Per il primo dei due imperatori francesi, Victor Hugo aveva decisamente ragione: «Sempre Lui! Lui dappertutto!»<sup>2</sup>. Avremo presto l'occasione di verificarlo ancora.

---

2. V. HUGO, *Lui*, v. 1, in *Id.*, *Les orientales*, cit., p. 323. [N.d.T.].

## XVII

### CHIODI

Ogni storico che si basa sui documenti dovrebbe concludere che non si sa con certezza se Gesù sia stato inchiodato o legato alla croce. Tenuto conto di ciò che si sa del supplizio della crocifissione all'epoca che ci interessa (ossia poche cose), dovrebbe essere incline, più che formulare un'ipotesi, alla seconda soluzione. I rari testi disponibili propendono verso di essa. Non si dimenticherà nemmeno la logica insita nei carnefici, persone che amano il lavoro ben fatto. La crocifissione perseguiva lo scopo di fare morire il condannato per lenta asfissia, non c'era alcun bisogno di inchiodarlo al patibolo con un modo che, se aggiungeva sofferenza (cosa che non dispiaceva in un contesto del genere), poteva rendere l'operazione pericolosa. I carnefici, al fine di raggiungere il proprio scopo, preferivano che il condannato fosse legato piuttosto che inchiodato. In effetti, se si dimenava o si contorceva dal dolore, le fissazioni delle mani potevano cedere, rischio che i chiodi piantati negli avambracci non riducevano del tutto.

In tempi recenti tuttavia l'archeologia sembra smentire almeno in parte questa ipotesi.

Nel 1968, in effetti, sono state scoperte a Gerusalemme le ossa di un certo Yehohanan (Giovanni), crucifisso all'età di circa 30 anni il cui osso del tallone era stato attraversato da un lungo chiodo. Per contro non vi era alcuna traccia di simili punte metalliche all'altezza delle mani e delle braccia. La posizione del chiodo nel tallone sembrava dimostrare che lo sventurato era stato giustiziato con le gambe divaricate e con una "presa" ai fianchi del patibolo (in particolare sembra che la crocifissione si sia svolta su un albero). Si erano dun-

que utilizzati dei chiodi, ma solo per le membra inferiori. Per farsi un'idea di ciò che poteva essere una simile fissazione, ci si può basare sul quadro iperrealistico della crocifissione dipinto nel 1893 da Nicolai Gay, conservato al Musée d'Orsay.

Per quanto riguarda lo stesso Gesù, nessun evangelista parla direttamente dei chiodi che Miguel de Unamuno chiama «zanne della Morte».<sup>1</sup> La loro esistenza è stata dedotta dalle stimmate. Se ne trovano alcune allusioni nei vangeli di Luca e di Giovanni. Il primo riporta che, quando Cristo risorto riapparve davanti ai suoi discepoli, presentò loro mani e piedi: «guardate le mie mani e i miei piedi; sono proprio io! Toccatemi e guardate; un fantasma non ha carne e ossa, come vedete che io ho».<sup>2</sup> Si noti che Luca non parla di ferite. Giovanni è più preciso. Durante il racconto della medesima scena Gesù mostra «le mani e il fianco». Venne riferita la scena a Tommaso, il quale, come tutti sanno, aveva bisogno di maggiori prove perché si convincesse della resurrezione: «Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi [...] e non metto la mia mano nel suo fianco, io non credo».<sup>3</sup> Otto giorni dopo, Gesù in persona lo invita a verificare da sé: «metti qui il tuo dito e guarda le mie mani; tendi la tua mano e mettila nel mio fianco; e non essere incredulo, ma credente!». Se si segue Giovanni nessun dubbio: Gesù è stato inchiodato. Ultimo indizio documentario: negli *Atti degli Apostoli* (la cui redazione di solito è attribuita a Luca), Pietro avrebbe rimproverato la crocifissione agli abitanti di Gerusalemme dicendo loro: quest'uomo è stato «consegnato a voi, [...], voi, per mano di pagani, l'avete crocifisso e l'avete ucciso».<sup>4</sup>

Nonostante Luca, e soprattutto Giovanni, la questione dei chiodi dunque è solo indirettamente parola del vangelo. Essa tuttavia è stata adottata dai cristiani e dalla loro chiesa. Talora si è persino attribuito un forte valore simbolico a

ognuna delle punte che lacerarono la pelle del Nazareno: per alcuni, il primo chiodo era la sottomissione al Padre, il secondo era quello dell'amore di Cristo per gli uomini e il terzo era quello dei nostri peccati; per gli altri i tre chiodi – perché erano solo tre – simboleggiavano l'ubbidienza, la castità e la povertà.

I crocifissi moderni lo confermano, secondo la credenza piú diffusa vi erano tre chiodi: uno in ogni palmo delle mani e un terzo che trapassava i piedi incrociati.

Tre chiodi?

Se ne contano quattro nelle due crocifissioni di Velázquez.

In questo caso il pittore di Siviglia non è un innovatore né compie una scelta isolata. La raffigurazione con quattro chiodi è antica. La si incontra nel trittico eburneo del X secolo conservato al British Museum e su numerose miniature, affreschi e quadri del Medioevo. È anche la soluzione prevalente sino al XVI secolo, dopo diventano sempre piú frequenti rappresentazioni con tre chiodi. Quest'ultima finí per imporsi senza tuttavia far scomparire l'altra, tornata in auge nella seconda metà del XX secolo, per esempio, in un quadro di Otto Dix (1948)<sup>5</sup> e in una vetrata di Chagall (1970).<sup>6</sup>

Negli anni Trenta del Seicento, tempo di riforma cattolica a cui aderiva, Velázquez non si sarebbe mai permesso di operare per una crocifissione a quattro chiodi se questa scelta non fosse stata quantomeno tollerata dalla Chiesa, anche se il numero dei chiodi della Passione non è mai stato una parte essenziale del dogma. La chiodatura di Cristo alla croce rende il suo supplizio un caso eccezionale, in un'epoca in cui tale tecnica veniva usata di rado. Il resto pertiene solo marginalmente alla ricerca teologica. Che ci siano state tre o quattro fissazioni non è mai stato considerato molto importante. Sono i chiodi che contano, non il loro numero.

DIGRESSIONE 9. *O La moltiplicazione dei chiodi*

Come la lancia, la corona di spine, la Sindone e altri ricordi del momento fondante del cristianesimo, i chiodi della Terra santa sono stati considerati delle reliquie. Quindi, potreste dire, è sufficiente contarli per sapere quanti ne furono utilizzati durante il giorno faticoso? Sarebbe troppo semplice. La prima evocazione dei “sacri chiodi” ne colloca quattro nella cappella palatina imperiale di Costantinopoli. In altre parole, santa Elena avrebbe recuperato tutti i chiodi disponibili e ce n'erano proprio quattro. Ma le cose si complicano quando, come i pani o, meglio, gli autentici frammenti della Vera Croce, si verificò in seguito una moltiplicazione dei chiodi.

Nel suo trattato *Sulle reliquie* (1543) Calvino – di cui il meno che si possa scrivere è che non era molto favorevole alla loro venerazione – ne contava... quattordici! Pur ammettendo che egli abbia esagerato per ragioni polemiche, qui occorre farsi delle domande, e, tutto sommato, forse bisogna rinunciare a ogni dimostrazione se si parte dal censimento delle collezioni dei musei e dei tesori delle cattedrali.

Al giorno d'oggi, si contano “solo” sei chiodi che sarebbero stati utilizzati per fissare Gesù alla forca, ossia ancora due o tre chiodi di troppo: uno conservato nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, uno nel Duomo di Milano, uno che farebbe parte della corona dei re longobardi, uno nel tesoro di Notre-Dame di Parigi, uno nella Schatzkammer di Vienna (fissato con un foglio d'argento e uno d'oro al ferro della santa Lancia) e il frammento di un sesto che sarebbe conservato nella cattedrale di Saint-Siffrein di Carpentras al centro di quello che viene chiamato il «Saint-Mors».

Non abbiamo fatto tanti progressi dunque e si potrebbe dire che anche la Chiesa non sa bene che pesci prendere. Se accetta e rende anche ufficiali i crocifissi a tre chiodi (basta fare un giro dei negozi nei luoghi di pellegrinaggio), uno dei testi che ha riconosciuto come veritieri contraddice questa soluzione. Si tratta delle *Rivelazioni celesti* di santa Brigida. Originaria dell'attuale Svezia (di cui è divenuta la patrona), questa donna di sangue principesco visse nel XIV secolo, tra il Nord Europa, Roma e la Terra santa. Ebbe numerose visioni, alcune delle quali di Cristo e della Vergine. Poté anche prendere

appunti dei loro messaggi. La validità delle visioni e delle rivelazioni venne riconosciuta ufficialmente dal Concilio di Basilea del 1436. I testi di Brigida, che si presentano come dettati, furono pubblicati vent'anni dopo. La Chiesa cattolica romana non ne ha mai rimesso in causa l'autenticità. Anzi, Giovanni Paolo II le ha confermate durante il suo pontificato. Meritano di essere messi in evidenza due aspetti che interessano la nostra indagine. Il primo è che Gesù ha confermato a Brigida di essere stato inchiodato alla croce. Il secondo è che, nella sua descrizione della Passione, la vergine ha "parlato" di quattro chiodi, due per le mani e due per i piedi. Da teologo dilettante, e da giurista molto cartesiano e un po' attratto dal gioco quale sono, traggo la conclusione che un testo semiufficiale della Chiesa conferma la teoria dei quattro chiodi.

---

Nelle sue lezioni sul modo migliore di dipingere una crocifissione, Pacheco si era soffermato in maniera dettagliata sul numero dei chiodi che dovevano essere rappresentati. Confermò più tardi la sua opinione in un capitolo dell'*Arte de la pintura*. Sui quadri che egli stesso aveva realizzato, aveva raffigurato proprio quattro chiodi. Si segnala tuttavia che, presso i contemporanei, la dottrina non era stabilita in maniera chiara. Si potevano incontrare le due soluzioni: tre chiodi in Veronese (1584),<sup>7</sup> Guido Reni (1624),<sup>8</sup> Hendrick ter Brugghen (1625),<sup>9</sup> Nicolas Tournier (1635),<sup>10</sup> ma quattro in Zurbarán (1627),<sup>11</sup> van Dick (1630 ca.),<sup>12</sup> Eustache Le Sueur (1642).<sup>13</sup> Quanto a Rubens, egli sceglieva le due soluzioni: tre chiodi in un quadro oggi conservato alla Alte Pinakothek di Monaco (1612), quattro in quello che si può vedere nel Museo Reale di Anversa (1620). Unico punto in comune: i piedi erano inchiodati sopra una piccola tavoletta lignea aggiunta nella parte inferiore della croce: e chiamata il *suppedaneum* ('mensola'). Questa aggiunta alla forca è quasi antinomica al supplizio della crocifissione. Dando un punto di appoggio al giustiziato, si rallenta, fino a quasi impedirlo, il soffocamento derivante dalla chiodatura delle braccia.

## XVII. CHIODI

Buon allievo, e buon cristiano, Velázquez sceglie di seguire i consigli del suo ex maestro e suocero. Non c'è più il primo stupore del neofita: i quattro chiodi della *Crocifissione* sono il risultato di una riflessione pittorica e teologica allo stesso tempo. Quanto alla mensola sembra complessa, ben lavorata, quasi confortevole. È proprio come la voleva Pacheco, per non togliere nulla alla bellezza del Cristo crocifisso.

## XVIII

### IL SANGUE DI CRISTO

Grida. Dolore. Fiotti di sangue. Mel Gibson ha usato la mano pesante nel suo film *La Passione di Cristo*. Il dibattito che suscitò dopo la sua uscita (2004) fu appassionante, come ci si poteva aspettare. Hollywood aveva il diritto d'impadronirsi dei Vangeli in questo modo e di farne uno spettacolo? Il realismo è permesso quando si tratta della crocifissione? Perché ciò che era stato concesso a generazioni di pittori onorati oggi nei nostri musei doveva essere rimproverato a un regista cinematografico? Come sempre in queste discussioni, solo i sostenitori delle posizioni estreme ebbero voce in capitolo, il dibattito salì di tono, gli spettatori vennero (non così numerosi come era stato stimato) e ripartirono... fino a quando un altro vano dibattito ne prese il posto.

Si noterà che sino al Concilio Vaticano II, agli inizi degli anni Sessanta del Novecento, la Chiesa riconosceva che le sofferenze di Cristo erano il prezzo della redenzione dal peccato originale di Adamo: la sua colpa era stata immensa, le sofferenze per riscattarla non dovevano essere da meno. Il concilio ha decisamente rinunciato a questa teoria del "debito da pagare". Un simile cambiamento di rotta è molto vantaggioso: la Passione non viene certo negata, ma si sposta l'accento sulla resurrezione e sui messaggi del cristianesimo. Per riprendere un'idea di Jean Delumeau, mostrando solo le sofferenze umane di Cristo crocifisso, ci si sofferma solo sullo «spettacolare» trascurando «l'essenziale».<sup>1</sup>

Eppure ciò che si sa del supplizio della crocifissione non lascia adito a molti dubbi: in questo venerdì pomeriggio dell'anno 15 del regno di Tiberio (circa l'anno 30 della nostra era), il sangue è colato copiosamente in città e sul Golgota.



Già alla vigilia, dopo l'Ultima Cena, Cristo si era ritirato nell'orto di Getsemani sul Monte degli ulivi, per pregare, vincere l'angoscia che lo attanagliava e per prepararsi alla morte. Il Vangelo di Luca indica che era coperto di sudore e che in realtà il sudore era sangue. Ne colò ancora copiosamente il giorno dopo (molto di più di quello che si è potuto recuperare e che è ancora piamente conservato e venerato nelle fiale della basilica della Santissima Trinità a Fécamp, nella basilica di Bruges, nell'altare della chiesa di San Giacomo a Rothenburg e nella basilica Saint-Jacques a Neuvy-Saint-Sépulcre).

In quel giorno, come in ogni altro giorno di esecuzione capitale, non si ebbe alcuna pietà per coloro che erano stati appena condannati da Pilato: due ladroni e un agitatore. Già ferito dall'imposizione della corona di spine e dalla flagellazione (che consisteva nel fustigare vigorosamente e non nel dare qualche colpo di verga), Cristo era così debole da non riuscire a portare la croce sino al luogo del supplizio. Alla quinta stazione (la Chiesa ha suddiviso la *via crucis* in quattordici stazioni, tra la condanna e la deposizione nel sepolcro), venne requisito un tal Simone di Cirene, per aiutarlo. Alcuni hanno anche interpretato il Vangelo di Marco che narra di un condannato così debole che fu trasportato nel luogo di esecuzione dai soldati. Arrivato al Golgota, mani e piedi furono inchiodati alla croce. Quando essa fu eretta il dolore dovette essere tremendo. Venne lasciato lì, sospeso e in preda al soffocamento. E quando sembrò che avesse sete, un soldato gli offrì dell'aceto. L'agonia durò circa tre ore, un tempo breve. Poiché il giorno dopo era *shabbat*, si era chiesta a Pilato l'autorizzazione di accelerare le operazioni. Dando prova di una mansuetudine che sino ad allora non aveva avuto, il prefetto aveva accettato che si spezzassero le ossa delle gambe dei giustiziati per accelerare il loro trapasso. Si procedette così con i due ladroni. Il terzo uomo crocifisso dava l'impressione di essere già morto (il capo era reclinato sul petto), lo si verificò

trafiggendogli il costato con una lancia, episodio riportato solo nel Vangelo di Giovanni (sempre Giovanni). Sangue e acqua uscirono dalla «bocca che la lancia aperse».<sup>2</sup>

Il Vangelo apocrifo di Nicodemo (IV secolo) ha svelato che il soldato che inferse il colpo di lancia si chiamava Gaio Cassio detto «Longinus» o «Longino». Per estensione divenne successivamente il centurione evocato dal Vangelo di Marco. Dopo aver assistito alla crocifissione si sarebbe convertito. Il brav'uomo ha anche una sorta di atto di nascita: la città catalana di Llançà ne rivendica i natali (e la presenza di tre lance nelle sue armerie sarebbe una "prova"), così come il villaggio tedesco di Zobingen (le cui armerie sono prive di lance).

---

#### DIGRESSIONE 10. *E le Sacre lance?*

A piú riprese abbiamo fatto delle digressioni dalla nostra divagazione su Velázquez per menzionare le reliquie della Passione. Dobbiamo spendere qui due parole sulla lancia che trafisse il costato di Cristo. Perché si è conservata, come il resto... e in gran numero.

L'esistenza di questa reliquia è stata accertata sin dal VI secolo tramite il racconto di viaggio di un pellegrino, Antonino di Piacenza. Un certo Niceta la portò a Costantinopoli depositandola a Santa Sofia il 26 ottobre 615. Sarebbe stata acquistata da san Luigi nel 1244 e collocata nella Sainte-Chapelle. Conservata alla Biblioteca Nazionale durante la Rivoluzione, scomparve mentre si stavano facendo gli inventari... cosa non molto grave se, come sembra probabile, il buon re santo si era fatto ingannare. Nel 1489, infatti, papa Innocenzo VIII aveva acquistato un'altra "Lancia sacra" dal sultano Bayezid e l'aveva fatta portare nella basilica di San Pietro, dove si trova ancora e viene esposta al pubblico la quinta domenica della Quaresima... a meno che anche il pontefice sia stato ingannato, in quanto si era scoperta un'altra Lancia sacra ad Antiochia, nel 1098, in piena crociata, cosa che ebbe un grande effetto sul morale delle truppe. Raimondo di Saint-Gilles, conte di Tolosa, la riportò in Europa, in seguito la portò con sé come talismano in occasione di una spedizione-

ne contro i turchi. La lancia venne smarrita e nessuno sa dove si trovi oggi, circostanza che permette la sua moltiplicazione attraverso le rivendicazioni di alcune basiliche dell'Asia Minore. Ma forse il conte Raimondo si era fatto ingannare come gli altri, poiché una quarta Sacra lancia può essere vista al giorno d'oggi, dietro pagamento del modico prezzo di un biglietto d'ingresso, a Vienna nel tesoro degli Asburgo. Venne data in dono, verso il 920, durante una guerra in Italia, a Rodolfo II di Borgogna, che la cedette in cambio di una parte della Svevia, un prezzo ragionevole. Fu depositata nella cattedrale di Magdeburgo e integrata nel cerimoniale dell'incoronazione degli imperatori tedeschi. Centoquaranta anni prima che Roma possedesse la sua, questa reliquia fu certificata come autentica dalla Chiesa. Affascinò persino Adolf Hitler che rimase per alcuni minuti a contemplarla in occasione della sua entrata a Vienna e la fece trasferire a Norimberga. Fu unita alla Camera del tesoro (*Schatzkammer*) della Hofburg alla fine della Seconda guerra mondiale. Il suo aspetto attuale lascia perplessi. Nel corso del tempo vi è stato innestato un Sacro chiodo, e l'insieme è avvolto da un foglio d'argento e da uno d'oro su cui si legge *Lancea et Clavus Domini*. Quanto al ferro della punta della lancia si tratta di un bell'oggetto ben lavorato, di una qualità alquanto superiore a quelle in dotazione all'esercito romano.

Oggi dunque ci sarebbero due Lance sacre riconosciute, in epoche differenti, dalla Chiesa.

---

Riassumendo: nel momento raffigurato da Velázquez, Cristo sanguinava dalle mani, dai piedi, dalle piaghe della flagellazione, dalle ferite della sua corona e dal colpo di lancia. Non manca nessuna di queste ferite nella *Crocifissione* anche se i segni della flagellazione sembrano solo accennati sul fianco sinistro. Il pittore sivigliano raffigura il sangue con realismo. Dopo diverse ore, la coagulazione aveva rallentato il sanguinamento della testa, delle mani e dei piedi. Dalla ferita al costato, se era stata inferta dopo la morte, era uscita solo qualche goccia di sangue. Velázquez ne ha tenuto conto. Si colloca a metà strada della pratica dei suoi predecessori e dei

collegi del suo tempo, e in ogni caso è distante dall'esagerazione che talora si incontra nelle rappresentazioni popolari spagnole dell'epoca. Occorre precisare ancora che quando il quadro fu sottoposto ai raggi ultravioletti, alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, ci si rese conto che inizialmente il quadro era molto più "sanguinolento" di quanto non lo sia oggi. Numerose colature furono coperte dal pittore stesso. Altre sono scomparse, conseguenza forse di una pulitura successiva effettuata con prodotti alcalini.

Ciò che si sa della flagellazione e della crocifissione presso i romani lascia pochi dubbi: il condannato veniva denudato. Cristo dunque subì la Passione in costume adamitico. Sino al VI secolo, le rappresentazioni della crocifissione ne tenevano spesso conto. Dietro l'impulso di Gregorio Magno si finì per ritenerlo sconveniente. Sin da allora furono rare le opere che ripresero questa verità storica, poiché ormai i genitali venivano coperti da un pudico velo. Meritano di essere segnalate tre eccezioni perché vengono spesso riprodotte e sono visibili in spazi pubblici: quella di Jean de Beaufret (1390 ca.), al Louvre, quella di Jan van Eyck (1430 ca.), al Metropolitan Museum of Art, e quella di Michelangelo (1494 ca.) nella basilica di Santo Spirito a Firenze. Ignoro se le autorità ecclesiastiche dell'epoca diedero una tirata d'orecchi a questi artisti come fecero nel 1893, a Monaco, quando fu presentato un quadro di Max Klinger che aveva dipinto Cristo e i ladroni nudi. Le proteste furono così veementi che si dovette mettere una pezza di tessuto davanti al luogo incriminato per tutta la durata della mostra. Ciò non impedì di certo a Edvard Munch e a Lovis Corinth di essere recidivi (con minor scandalo) alcuni anni dopo (1900 e 1907),<sup>3</sup> ma forse servì di lezione a Salvador Dalí che non dimenticò il velo sulle sue due formidabili *Crocifissioni* del 1951 e del 1954.<sup>4</sup>

A partire dal VI secolo, dunque, un velo simbolico, di solito di colore bianco,<sup>5</sup> posto sui fianchi, nascose una parte del

corpo di Cristo. Lo si chiama il *perizonium*. Per ben evidenziare che si tratta di un'aggiunta alla scena storica, numerosi artisti lo rappresentarono con una trama translucida, come in un affresco di Giotto (1305 ca.), in una tempera su tavola di Duccio (1310 ca.), in un olio su tela di Daddi (1388) e in un disegno di Michelangelo (1540 ca.).<sup>6</sup> La maggior parte dipinse un panno di stoffa, discreto e senza fioriture, come Antonello da Messina (1475), Perugino (1485 ca.), Solario (1503) ed El Greco (1580-1585).<sup>7</sup> Altri esagerarono dipingendo un velo ampio, vaporoso e legato in maniera spettacolare, come Lucas Cranach il Vecchio (1503),<sup>8</sup> Rubens (1620) e Zurbarán (1627-1629).

Quanto al *perizonium*, pudico e simbolico, era normale che non fosse macchiato del sangue di Cristo, questa fu sempre la norma generale, fatte salve alcune eccezioni come in Tiziano (1588),<sup>9</sup> Rubens (1612 e 1620), van Dick (1617).<sup>10</sup> Diego Velázquez mostra un velo immacolato, dalle dimensioni ridotte e annodato con eleganza all'attaccatura del pube, con le due estremità del panno che cadono in maniera opportuna per coprire le parti genitali. È ciò che consigliava Pacheco. Di conseguenza, anche in questo caso, i committenti non ebbero nulla da ridire.

A lungo l'unico sangue mostrato nelle crocifissioni fu quello della ferita del costato, situata sempre sul fianco destro del giustiziato. Se fosse stata a sinistra avrebbe perforato il cuore. Tecnicamente è in quel punto che il soldato romano avrebbe dovuto far penetrare la punta della lancia: se l'uomo crocifisso non era morto, in questo modo lo avrebbe finito. Ho cercato una spiegazione alla scelta fatta dai pittori e dagli scultori che hanno preferito all'unanimità una ferita a destra e non a sinistra. Non ho trovato alcun riferimento che mi abbia permesso di dare una spiegazione. Presumo che i pittori e i teologi abbiano preferito che il cuore di Cristo, simbolo dell'amore che aveva per gli uomini, restasse intatto dopo la sua condanna a morte.

Nel Medioevo era un copioso fiotto rosso che sgorgava dal fianco di Cristo come nella già citata placca smaltata della fine del X secolo,<sup>11</sup> e in una pittura su tavola di Bernardo Daddi del 1338.<sup>12</sup> Le altre ferite sono diventate sanguinolente solo in epoca rinascimentale, come in Josse Lieferinxe (1500-1505),<sup>13</sup> Raffaello (1503),<sup>14</sup> o, in maniera alquanto spettacolare, in Lucas Cranach il Vecchio (1503)<sup>15</sup> e, naturalmente, in Grünewald (1515). Questa “regola” della rappresentazione della crocifissione era stata rispettata, con più o meno sangue, da Rubens (nei due suoi quadri), van Dick (in un'altra *Crocifissione*, del 1630),<sup>16</sup> Reni e Zurbarán.

In Velázquez anche se, come ho già detto prima, le mani, i piedi e la testa sanguinano, la luce del quadro mette in rilievo la ferita sul costato. Questa scelta non è priva di valore simbolico. Occorre, per capirla, rifarsi al Vangelo di Giovanni, che scrive: «uno dei soldati con una lancia gli colpí il fianco, e subito ne uscí sangue e acqua. [...]. Questo infatti avvenne perché si compisse la Scrittura: “Non gli sarà spezzato alcun osso”. E un altro passo della Scrittura dice ancora: “Volgeranno lo sguardo a colui che hanno trafitto”».<sup>17</sup> Tale citazione spiega perché la testimonianza del «beneamato discepolo» era anche quella prediletta dai teologi cattolici. Queste righe, in cui vi sono due citazioni dell'Antico Testamento, fanno, molto semplicemente, diventare Gesù il Messia, di qui il grande successo del testo agli occhi della Chiesa.

Giovanni conferma che Cristo è un uomo (perde sangue), ma anche l'agnello svuotato del suo sangue della Pasqua ebraica, festa che commemora la fuga dall'Egitto. Nell'*Esodo* Mosè riceve da Jahvè la prescrizione di servire in questa occasione l'agnello pasquale e di mangiarlo solo tra circoncisi, aggiungendo: «non spezzerete alcun osso».<sup>18</sup>

Soprattutto il Vangelo di Giovanni vuole dimostrare che Gesù è colui che le Scritture hanno annunciato. Secondo Zaccaria, profeta a cui Dio avrebbe rivelato la venuta del Messia,

questi sarebbe del clan di David (come Gesù secondo Luca) e spargerebbe «uno spirito di grazia» su Gerusalemme che guarderebbe allora verso di lui (Dio): «guarderanno a me, colui che hanno trafitto». <sup>19</sup> Poco importa qui che la rivelazione fatta a Zaccaria non sia chiara. Senza alcun dubbio possibile Giovanni richiama intenzionalmente i termini delle due profezie e aggiunge il colpo di lancia al racconto degli altri evangelisti.

In conformità al Vangelo di Giovanni, la ferita principale nella *Crocifissione* di Velázquez è quella inferta dalla lancia. Viene chiaramente messa in rilievo dal getto di luce che, va ricordato, proviene dalla parte superiore sinistra del quadro.

Una luce che viene dal cielo.

## XIX

### PERIPEZIE «NAPOLEONICHE»

Non si sfugge al proprio destino: la *Crocifissione* di Velázquez ci costringe a proseguire la nostra divagazione nell'epoca napoleonica. In effetti accade che il quadro sia appartenuto per molto tempo a Manuel Godoy. Favorito del re Carlo IV, amante della regina Maria Luisa, che regnarono dal 1788 al 1808, principale ministro per più di 15 anni dall'epoca della Rivoluzione all'invasione francese della Spagna (1808), Godoy ha svolto le funzioni più importanti e, durante la sua carriera, ha accumulato un numero incalcolabile di titoli (tra cui quello di principe della Pace, per averne negoziata una con il Portogallo, nel 1801) e di prebende che lo hanno reso un personaggio ricco e potente. La sua politica nei confronti del potente vicino a nord gli è valsa una serie di inimicizie sui due versanti dei Pirenei. La posterità lo ha reso uno dei personaggi più odiati e disprezzati dell'epopea napoleonica: per gli spagnoli è colui che ha "venduto" il regno a Napoleone; per i francesi è colui che lo ha tradito (gli studiosi militanti di Napoleone attribuiscono la maggior parte delle volte gli insuccessi dell'Imperatore, genio infallibile, al tradimento).

Diciamo a sua discolpa che Godoy tentò – in maniera maldestra – di liberare il suo paese da un'alleanza soffocante mantenendo una diplomazia ondivaga: sorrisi di facciata con l'Imperatore e corrispondenza segreta con i suoi nemici... cosa che Napoleone finì per scoprire e volle fargliela pagare. In Spagna, il favorito di Carlo IV apparve come colui che eseguiva tutti i desideri del suo scomodo vicino e allo stesso tempo agiva da principale ostacolo alla rigenerazione di una monarchia in piena decadenza. Sconfessato in Spagna, so-



prattutto dall'erede al trono Ferdinando, e considerato da Napoleone un suo nemico personale, tentò un'ultima mossa prestandosi al tentativo poco glorioso dell'Imperatore di insediare in maniera duratura il fratello Giuseppe sul trono spagnolo. Riuscì a salvarsi, ma fu estromesso dal gioco e costretto all'esilio.

Durante gli anni di gloria, Godoy, stimolato da Carlo IV, aveva creato una formidabile collezione di opere d'arte che comprendeva non meno di 1100 quadri. Proveniente dalla piccola nobiltà, il suo protetto doveva divenire un "Grande", cosa che si sarebbe misurata in particolare sull'interesse mostrato per le arti. Il re gli fece dono dei primi quadri e gli permise di arricchire la sua collezione. Assegnandogli le funzioni di primo segretario di Stato, agevolò il suo compito poiché la carica faceva di lui il protettore dell'Accademia reale delle belle arti di San Fernando. Godoy ormai si trovava al crocevia di un mercato attivo dove affluivano opere d'arte messe in vendita dai proprietari in cerca di liquidità, comprese le istituzioni religiose che stentavano a coprire le loro spese. In fondo, non era più criticabile di tutti coloro che, in ogni tempo, hanno approfittato della propria posizione nell'ambiente delle belle arti per arricchire le loro case di quadri e oggetti acquistati nell'ambito di un "buon affare". Ma non è questo il punto.

Ciò detto, la politica di Godoy, che mirava a sottrarre i capolavori della pittura religiosa alle chiese, ebbe anche un effetto benefico: ne assicurò la conservazione e ne salvò alcune centinaia di essi. Nel corso degli anni Novanta del Settecento, attraverso il favoritismo, l'opportunismo (teneva sotto controllo le successioni dei nobili deceduti) e talora tramite maniere un poco più persuasive del dovuto (cosa che la sua alta posizione rendeva facile), Godoy poté acquistare centinaia di opere spagnole (Murillo, Ribera, Zurbarán, ecc.) e straniere (Correggio, Cortona, Fragonard, Veronese, van

Dyck, ecc.). Chiese a Goya di aggiungervi due suoi ritratti, richiesta che il pittore non poté rifiutare, tenuto conto della sua carica di pittore di corte. Nella collezione Godoy vi erano almeno due Velázquez: *Venere allo specchio* (1650),<sup>1</sup> comprato dalla duchessa d'Alba nel 1799 ca. e, a partire dal 1805, la *Crocifissione*.

Il quadro era molto noto negli ambienti artistici e religiosi del suo tempo. Dopo essere stato brevemente esposto nell'atelier del pittore, nell'appartamento messogli a disposizione da Filippo IV alla Casa del Tesoro, era stato consegnato nel 1633 al convento di San Placido. Il luogo esatto della sua prima affissione è ignoto. Si sa solo che fu visto in sagrestia da alcuni visitatori passati negli anni 1750-1780. Sovente descritto e anche riprodotto grossolanamente, la sua notorietà era tale che Goya lo aveva preso come modello (insieme con quello di Zurbarán) per eseguire la sua *Crocifissione* che presentò all'Accademia delle belle arti di San Fernando (1780).<sup>2</sup> Quando le benedettine di San Placido ebbero bisogno di liquidità, Godoy fece la proposta di acquistare il quadro, cosa che non gli si poté rifiutare.

Il 1805 è stato l'anno in cui si verificò la vendita, secondo gli storici spagnoli, anche se questi ultimi ammettono di non poter essere più precisi. Il quadro non figurava nell'inventario della collezione Godoy del 1808 ma fece la sua comparsa in quello del 1813. È tuttavia impossibile che sia stato acquistato entro queste due date.

Poiché i destini di Manuel Godoy e della sua collezione precipitarono il 18 marzo 1808, in occasione della congiura detta di Aranjuez, gli amici dell'erede al trono (che pensavano di essere sostenuti dalla Francia) organizzarono violente sommosse che si risolsero nell'arresto del favorito e nell'abdicazione di Carlo IV in favore del figlio, il quale divenne immediatamente – o almeno lo pensava – Ferdinando VII. Uno dei suoi primi atti fu di ordinare la confisca dei beni di Godoy,

che fu messo in prigione. Alcune settimane dopo, con il pretesto di una mediazione tra le due fazioni dinastiche Napoleone convocò Carlo, Ferdinando e Godoy a Bayonne. Impose loro una terza via: i due Borboni rinunciarono al trono in favore dell'Imperatore che "nominò" suo fratello Giuseppe a Madrid. I tre protagonisti di quello che è stato definito giustamente "l'inganno di Bayonne" vennero invitati a risiedere in Francia sotto sorveglianza.

Il maresciallo Murat, luogotenente dell'Imperatore in attesa dell'arrivo del nuovo re, aveva scoperto, nel frattempo, la straordinaria collezione di Godoy nel suo palazzo, l'aveva messa sotto sequestro e ne fece fare un inventario. Murat ne approfittò per prelevare soprattutto l'*Educazione di Cupido* del Correggio e portarlo a Napoli, dove a sua volta era stato nominato re. Gli avvenimenti politici spagnoli attirarono altri «rapaci» (l'espressione è di Isadora Rose-de Viejo).

Alcune opere furono trasferite al Louvre (allora Museo Napoleone) e, in seguito, vennero distribuite in molti musei di provincia, dove alcune di esse si trovano ancora. Altri generali francesi prelevarono la loro parte di bottino, come Sout, uno dei più grandi predatori dell'esercito francese in Spagna.

Alcuni inglesi li imitarono, il che spiega perché molte opere dell'ex collezione Godoy si trovino oggi oltre Manica. In occasione dell'inventario stilato nel 1813, la favolosa collezione contava solo 381 quadri. Quelli che restavano furono depositati nell'Accademia di San Fernando. Insaziabile e/o decisamente appassionato, Godoy ripartì quasi dal nulla e mise insieme una seconda collezione, soprattutto durante il suo lungo soggiorno a Roma a partire dal 1812. Quando si stabilì a Parigi nel 1832, portò con sé circa 300 opere. Sarebbe morto nella capitale francese, il 4 ottobre 1851 e riposa sempre al Père-Lachaise.

DIGRESSIONE 11. *Alla ricerca di Velázquez*

Per alcuni anni, Giuseppe Bonaparte è stato un re di Spagna fermamente deciso a "liberalizzare" il suo paese d'adozione. Due fattori concomitanti e connessi gli impedirono di condurre in porto tale progetto.

Il primo è che il popolo spagnolo, spinto dal clero e dai grandi notabili, non accettò l'occupazione francese e il cambiamento di dinastia. La guerra civile e l'intervento di un forte contingente inglese, l'incapacità di coordinarsi dei marescialli francesi inviati in Spagna da Napoleone, accompagnata dalla pretesa di quest'ultimo di voler dirigere tutto da Parigi portarono alla catastrofe finale: sconfitte militari, fuga del re e, alla fine, ritorno concordato a Madrid di Ferdinando VII. Il secondo fattore è che durante i suoi quattro anni e mezzo di regno, «don José Primero», il primo e unico sovrano della dinastia Bonaparte di Spagna, regnò solamente sulla regione di Madrid e sull'Andalusia, poiché il resto del paese era sotto la giurisdizione (quando era possibile) di un regime militare francese o (più spesso) nelle mani degli insorti.

Tuttavia, per quanto fosse un sovrano ridotto, Giuseppe volle modernizzare e rendere più ariosa la sua capitale. Tra le misure prese, decise di creare una grande piazza tra il palazzo reale e il vicinissimo teatro regio. Per realizzare tale progetto, venne demolita la chiesa di San Giovanni Battista che era stata edificata in questo spazio. È in questo luogo che si trovava la tomba di Diego Velázquez.

Il pittore era morto il 6 agosto 1660, tornando da una missione molto importante svolta a fianco di Filippo IV: le cerimonie delle nozze dell'Infanta Maria Teresa con Luigi XIV, organizzate sull'Isola dei Fagiani, in mezzo al Bidassoa, alla frontiera franco-spagnola. Con la carica di maresciallo furiere, Velázquez aveva ricevuto il compito di preparare e decorare il padiglione del proprio sovrano. Assistette alla cerimonia della remissione dell'Infanta al suo futuro sposo ed ebbe un ruolo protocollare importante: ricevere dal re di Francia i doni (naturalmente sontuosi) da consegnare al suo cugino di Spagna. Rientrato a Madrid sfinito, si mise a letto e morì. Filippo IV, inconsolabile, ordinò delle solenni esequie. Vestito del suo mantello dell'ordine di Santiago, il defunto fu esposto per diversi giorni

su di un letto di parata nel palazzo dell'Alcazar e in seguito condotto in grande pompa alla sua ultima dimora: nella tomba di una famiglia amica, i Fuensalida, nella chiesa di San Giovanni Battista, vicinissima al palazzo reale. Sua moglie lo raggiunse una settimana dopo: non aveva retto a una simile perdita.

Fatto molto curioso, quando Giuseppe Bonaparte fece avviare il cantiere, nessuno si preoccupò del sarcofago di Velázquez. Si viveva in un'epoca di instabilità politica e pur avendo (non solo per coscienza professionale) uno spiccato gusto per la pittura spagnola, Giuseppe non vi prestò attenzione più di chiunque altro. Non ebbe nemmeno il tempo di concludere i lavori, poiché dovette abbandonare presto, e per sempre, la "sua" capitale. Al suo ritorno, Ferdinando VII decise di portare a termine ciò che si era iniziato. La regina Isabella II, che gli succedette, agì allo stesso modo. Nel 1844, fu lei a inaugurare quella che oggi si chiama Plaza de Oriente, uno degli insiemi architettonici più impressionanti di Madrid con al centro una statua equestre di Filippo IV opera dello scultore italiano Pietro Tacca. Della chiesa di San Giovanni Battista, resta solo qualche vestigia archeologica segnalata sull'acciottolato e una croce, nella vicina Plaza de Ramales.

Quanto al corpo di Velázquez non si sa esattamente dove si trovi. In occasione del tricentenario della sua nascita, sono stati eseguiti, senza successo, alcuni scavi in piazza. Segnaliamo che il convento di San Placido conserva due sarcofagi i cui occupanti sono sconosciuti, ma di cui si può pensare che uno di essi sia il pittore.

---

Durante gli avvenimenti del 1808, la moglie di Godoy, la contessa di Chinchón, nipote di Carlo IV, che era stata offerta al favorito nel settembre del 1797, era riuscita a conservare un centinaio di quadri tra cui la *Crocifissione* di Velázquez. Si era ritirata a Toledo presso uno zio arcivescovo e aveva rifiutato da allora ogni contatto con il marito. Morì nel 1828, due anni prima aveva espresso il desiderio di vendere il famoso Cristo sulla croce. Ferdinando VII – tornato sul trono nel 1813 – aveva annunciato immediatamente che lo avrebbe acquistato. Ci si era accordati per un prezzo di 30.000 reali, somma

che non era né bassa né alta. Non si era riusciti a concludere l'affare prima della morte della contessa, la quale nel frattempo aveva inviato il quadro a Parigi. Tale questione complessa si sbrogliò grazie all'esecutore testamentario (e cognato) della defunta, il duca di San Fernando de Quiroga, che lo diede in dono al re. Questi lo fece immediatamente depositare nel museo, che aveva creato alcuni anni prima nel quartiere del Prado.

Non l'ha piú abbandonato da allora.

Ferdinando VII, avendo regnato di fatto dal 1814 al 1833, è uno dei sovrani piú cupi della dinastia dei Borboni di Spagna. Relegato per sei anni nel castello di Valençay, proprietà del principe di Talleyrand, nel 1812 promise che il giorno benedetto in cui sarebbe rientrato nel proprio paese avrebbe applicato la costituzione liberale votata dalle Coortes insorte a Cadice che pensavano di approfittare della guerra di indipendenza contro i francesi per imporre alcune riforme. La promessa, fatta con tanto di “giurin giurello” e anche ratificata dal trattato di Valençay, che prevedeva il ritorno di Ferdinando, non venne mantenuta dal re, né al suo ritorno, né dopo le rivolte del 1820, quando, sotto pressione, aveva rinnovato il giuramento. Preferí ristabilire la censura, il potere monarchico arbitrario e l’Inquisizione (abolita dai francesi). Permise anche ai suoi sostenitori di innescare una guerra civile che costrinse la Santa Alleanza a intervenire... attraverso un corpo di spedizione formato, come si disse allora, da “centomila figli di san Luigi” inviati da Luigi XVIII, nemmeno quindici anni dopo l’intervento napoleonico.

Nell’ottobre del 1823, Ferdinando poté tranquillamente ristabilire il suo potere assoluto. Ma la Spagna non aveva finito di scontare le conseguenze della politica di questo sovrano egoista. Sette anni dopo, abolí d’autorità la legge salica per permettere la successione della figlia Isabella... provvedimento che scatenò il fratello Carlo che avrebbe dovuto cingere la corona. Ne derivò un susseguirsi di guerre civili scatenate dai “carlisti” (1834-1839), sostenitori dapprima del figlio di Carlo (1860), poi del nipote (1873-1876) contro i partigiani di Isabella II (che regnò sino al 1868, anno in cui abdi-

cò) e infine di suo figlio Alfonso XII. Il tutto si concluse agli inizi degli anni Settanta dell'Ottocento attraverso una fragile stabilizzazione intorno ad Amedeo di Savoia e in seguito di Alfonso, non senza che la Prussia e la Francia si fossero fatte la guerra, con il pretesto della successione spagnola.

Non concedendo nulla al suo ritratto, la posterità ha conservato di Ferdinando VII il volto terribilmente ingrato realizzato da Goya in due quadri che gli erano stati pure commissionati (1814).<sup>1</sup> Anche il ritratto che fece inviare a Talleyrand, come ringraziamento dell'ospitalità durante il suo esilio, conservato tuttora nel castello di Valençay e che avrebbe dovuto lusingarlo, mostra sempre un volto scialbo, chiuso inoltre da una fronte bassa e da un prognatismo che non gli conferisce un'aria intelligente.

In teoria quindi nulla dovrebbe farci apprezzare questo modesto sovrano reazionario, instabile e irresponsabile.

Eppure non possiamo che essere grati a un aspetto del suo regno. Nel 1814, tornato dall'esilio, decise, in effetti, di condurre in porto un sogno del nonno Carlo III: la creazione di un museo di pittura e scultura a Madrid, in un insieme di edifici dedicati alle arti e alle scienze che aveva iniziato a costruire in un grande spazio dove c'erano dei prati (*prados*) alla periferia della capitale. I lavori erano stati avviati agli inizi degli anni Ottanta del Settecento. Per portare a termine questo progetto, l'architetto Juan de Villanueva si era visto affidare la costruzione di un museo di storia naturale. I lavori iniziarono nel 1786, ma il progetto non si realizzò prima della conquista francese, anche se gli edifici in stile neoclassico erano stati completati. L'esercito francese li utilizzò come deposito di artiglieria.

Al suo ritorno, Ferdinando VII portò a termine l'opera del suo avo scegliendo questi luoghi per l'esposizione permanente della collezione reale, vale a dire circa 2000 opere tra quadri e sculture. Tra esse figurano alcuni capolavori acqui-



stati a suo tempo da Filippo IV nel 1650, in occasione della messa in vendita della collezione del deposedo Carlo I d'Inghilterra. Tra l'altro, Ferdinando fece realizzare un affresco, in suo onore, sopra la porta che dà sulla camminata del Prado, chiamata oggi "Porta Velázquez". Inaugurò i luoghi il 19 novembre 1819. Era nato il Museo del Prado, museo reale (e ormai museo nazionale) di pittura e scultura. Per fare posto alle acquisizioni successive, furono realizzati due ingrandimenti nel 1918 e nel 1950.

Oggi, circa 9000 quadri, 3000 stampe, 6400 disegni, un migliaio di sculture e centinaia di oggetti di arte decorativa costituiscono il fondo eccezionale di questo museo, dove Velázquez e Goya regnano sovrani, lasciando tuttavia molto spazio a El Greco, Bosch, Raffaello, Rubens, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Nicolas Poussin e a Rembrandt.

L'oscurantista Ferdinando VII ha permesso questo...

Nel 1829 è in una di queste sale che fu appesa la *Crocifissione* di Velázquez. I visitatori che poterono vedere il quadro a quell'epoca notarono che si era notevolmente scurito e incrostato durante la sua permanenza presso i Godoy, ciò che era un altro modo di parlare male dell'ex uomo forte di Carlo IV. È probabile che i 170 anni trascorsi a San Placido abbiano lasciato il loro segno. Dopo aver tolto un'aggiunta messa alla base della croce per allungare il quadro, esso fin dall'inizio fu collocato nell'edificio Villanueva (dal nome dell'architetto di Carlo III e non dell'omonimo segretario di Stato). Inoltre si cessò di presentarlo con un serpente, delle ossa e un cranio attaccati alla base del dipinto.

La scheda informativa dell'opera segnala che la *Crocifissione* è stata restaurata tre volte, nel 1899, nel 1970 e nel 1990. L'ultima diede occasione di liberare il quadro da numerosi strati di vernice e di ridargli i suoi colori originali, in particolare alcune pennellate verdastre applicate sul fondo scuro. Nel 1986 venne fatta un'importante analisi tecnica da parte di Enrique

Quintana Calamita: essa conferma l'eccezionale preparazione e che l'insieme di questo olio su tela di 250 × 170 cm. è interamente opera di Velázquez. Il disegno preparatorio è visibile in alcuni punti – in particolare il capo di Cristo – ma è perfettamente ricoperto dalla vernice. Prendiamo qui in prestito alcune considerazioni tecniche svolte da Bartolomé Bennassar che ricorda come «nell'insieme la tavolozza di Velázquez è molto ridotta» e che «le differenze negli effetti si ottengono attraverso la mescolatura dei pigmenti più o meno fini e le quantità, gli strati, spessi o sottili, delle applicazioni». Gli specialisti, tra cui la più grande è Carmen Garrido Pérez, ritengono che per questa crocifissione, il pittore applicò, prosegue Bennassar, «una miscela molto intensa»,<sup>2</sup> cosa che diede risalto agli effetti, specie a quelli della luce.

Il quadro non è mai andato in prestito, ma talora viene unito alle altre opere del sivigliano in occasione di mostre temporanee del Prado, come la retrospettiva allestita dal settembre 1989 al marzo 1990 o la mostra *Mitologia e storia sacra nel secolo d'oro* del novembre 2007-febbraio 2008.

Dopo essere stata intitolata *Nostro Signore crocifisso*, la *Crocifissione* è catalogata oggi con il titolo *Cristo crocifisso*.

Ha il numero di inventario P001167.

## LA BUONA NOTIZIA

Metto in ordine il mio piccolo tavolo da lavoro e ricolloco sugli scaffali delle librerie i materiali che mi hanno accompagnato nei miei mesi di studio e di scrittura. Salvo e copio su chiavetta USB. Domani l'editore riceverà il mio testo per via informatica (attenzione: ricordarsi di caricare il file presente in allegato). Ormai è passato il tempo in cui ci si recava dal proprio editore tenendo stretto il proprio dattiloscritto... Davanti a me rimane soltanto la riproduzione acquistata al Prado, una cartolina di grande formato che mi sta particolarmente a cuore. La terrò sulla scrivania ancora per un po' di tempo.

Ormai so molte più cose sulla *Crocifissione* di Velázquez. Comprendo meglio chi era il pittore, quali circostanze gli hanno assicurato il successo e un posto tra i posteri. Ho capito la sua tecnica (in maniera superficiale, lo ammetto) e il suo metodo. Colgo meglio le sue ispirazioni, le sue buone riuscite, le sue ambizioni, la funzione dei suoi modelli e dei suoi maestri, la presenza della Chiesa e delle Sacre Scritture nel suo lavoro. Posso collocare il "mio" quadro in un contesto politico, artistico e religioso. Le sue vicende successive mi sono note. Dal punto di vista tecnico ho fatto quello che dovevo fare, nell'ambito delle mie possibilità e senza rinunciare alla mia libertà di bighellonare.

Ma se, nonostante o grazie alle digressioni, ho tentato di capire e imparato a guardare il quadro, non sono riuscito a svelare il mistero di ciò che rappresenta per me, in quanto spettatore. Ignoro sempre perché, quasi vent'anni orsono, mi sono abbandonato su un panchetto, senza potere contenere le mie emozioni e senza staccare gli occhi da questo rettango-

lo di tela coperto di pittura a olio. Perché andando a vedere Goya, mi sono imbattuto non in Velázquez ma in una sola delle sue opere, in una sala che ne esponeva molte altre?

Ignoro ancora perché, anche se sono passati milioni di visitatori transitando o fermandosi un giorno davanti alla *Crocifissione*, ho avuto la sensazione strana – e un po' orgogliosa – che essa abbia “parlato” proprio a me. Come se il pittore lo avesse dipinto per me. Come se avesse voluto impressionare me a più di quattro secoli di distanza. Pretesa che, quando ritorno sulla terra, mi conferma la necessità dell'egoismo solitario del visitatore dei musei per dare all'arte la possibilità di suscitare emozioni. «E se Dio stesso avesse voluto farti tornare in mente qualcosa che tu credevi dimenticato?» mi ha suggerito un'amica con un mezzo sorriso sornione. Di comune accordo, abbiamo scartato questa ipotesi e sono tornato nei ranghi di un Unamuno dei poveri.

Quanto a Diego Velázquez, sono del tutto incapace di capire perché, mentre non aveva abituato i suoi committenti a un talento così diretto e, allo stesso tempo, profondo, commovente e quasi “divino”, all'improvviso ha dipinto il quadro in questo modo. Eppure si tratta di colui che, alcuni mesi prima, aveva eseguito solo una crocifissione frettolosa. In seguito, senza sapere quale miracolo si sia verificato, il suo pennello e la tavolozza si animarono di un soffio effimero e nuovo che lo spinsero verso una mirabile e sobria perfezione.

Ignoro dunque l'essenziale della *Crocifissione*, anche quando ne so di più. Come unica consolazione mi resta il fatto che continuo a sentire qualcosa. E questo dopo tutto è una buona notizia.

NOTE  
BIBLIOGRAFIA



## NOTE

### CAPITOLO I

1. Nel testo francese si legge «homme pressé» che allude al titolo di un romanzo di Paul Morand apparso nel 1941 [N.d.T.].

2. Conservato al Kunstmuseum di Basilea.

3. A.G. DOSTOEVSKAJA, *Vospominanja*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1981, p. 165, cit. in C. OLIVIERI, *Dostoevskij. L'occhio del tempo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 44. Olivieri sostiene anche (p. 8) che delle *Memorie* della moglie di Dostoevskij esiste un'edizione molto parziale in italiano (*Dostoevskij mio marito. Il privato di un genio*, trad. it. di A. LIPSEHUTZ MILAZZO, Milano, Bompiani, 1987) [N.d.T.].

4. P. GUINARD, *Les peintres espagnols*, Paris, Librairie Générale Française, 1967, p. 9 [N.d.T.].

5. Jacques Mangin (1931-2010), professore di storia, insegnava al liceo Charlemagne di Thionville, ed era allo stesso tempo docente a contratto presso l'Università di Metz, sindacalista e politico militante, cattolico fervente, lettore appassionato, bibliofilo bulimico, che fumava la pipa e aveva un debole per le salsicce di Tolosa. Ci ha lasciati mentre finivo questo saggio che gli ho dedicato.

6. M. DE UNAMUNO, *Le Christ de Velázquez*, trad. fr. di J. MUNIER, Paris, Orphée-La Différence, 1990 (ed. or. *El Cristo de Velázquez Poema*, Madrid, Calpe, 1920).

7. Cfr. V. MARRERO, *El Cristo de Unamuno*, Madrid, Rialp, 1960, p. 98, che cita lettere di Unamuno a Teixeira de Pascoas e a Jiménez de Ilundáin in cui esprimeva tali concetti [N.d.T.].

8. M. DE UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, trad. it. di A. GASPARETTI, Brescia, Morcelliana, 1948, pp. 26-27, 13 [N.d.T.].

9. Allusione ai moti scoppiati a Madrid il 2 maggio 1808, quando gli spagnoli si ribellarono contro gli occupanti francesi. Repressa duramente dalle truppe napoleoniche, la sedizione non fu affatto soffocata ma si diffuse in tutta la Penisola iberica dando inizio alla guerra di indipendenza spagnola [N.d.T.].

10. V. HUGO, *Les orientales*, in ID., *Œuvres*, Paris, Eugène Renduel, III 1834, p. vi [N.d.T.].

### CAPITOLO II

1. Allusione al poema *La nuit de mai* (1835) di Alfred de Musset, in *Allegorie du Pélican*, in cui si legge il verso seguente: «Les plus désespérés sont les

## NOTE

chants les plus beaux»; si è presa la libertà di sostituire il termine canto con quadro [N.d.T.].

2. Institut Néerlandais, Parigi.

3. Si è anche formulata l'ipotesi, non accertata, che Velázquez si sia ritratto nel Gasparre, nella sua *Adorazione dei Magi* (1619). Nel quadro sarebbero raffigurati anche Pacheco (Melchiorre), la propria moglie Juana (la Vergine) e sua figlia Francisca (Bambino Gesù).

4. Museo Nacional del Prado, Madrid.

5. [A. PALOMINO], *El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, s.e., 1724, 3 voll.; la vita di Velázquez si trova nel vol. III, pp. 321-54; per il particolare dell'aggiunta della croce rossa da parte di Filippo IV, cfr. ivi, p. 342 [N.d.T.].

6. Le quattro citazioni sono in A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Préface*, in *La peinture espagnole du Siècle d'or. De Gréco à Velázquez*, Paris, Les Presses Artistiques, 1976 (p. 7 della prefazione; il catalogo è privo dell'indicazione del numero di pagina); le prime due si trovano nella prima colonna, le ultime due nella seconda colonna [N.d.T.].

## CAPITOLO III

1. Musée Goya, Castres.

2. Musée Goya, Castres.

3. Allusione a P. VALÉRY, *Première leçon du cours de poétique (1937). Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France*, in ID., *Variété v*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 295-322 [N.d.T.].

4. J. BROWN, *Velázquez*, Paris, Fayard, 1988, p. 20 [l'edizione originale inglese è del 1986 (*Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven, Yale Univ. Press); non esiste un'edizione italiana di questo saggio e pertanto si rimanda all'edizione francese utilizzata dall'Autore; N.d.T.].

5. F. PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649.

6. B. BENASSAR, *Velázquez*, Paris, Éditions de Fallois, 2010, p. 48 [N.d.T.].

## CAPITOLO IV

1. Museo Nacional del Prado, Madrid.

2. National Gallery, Londra.

3. Si osserva, per inciso, che il quadro di Velázquez fu direttamente ispirato dall'*Immacolata Concezione* di Pacheco conservata al Palazzo vescovile di Siviglia.

4. Museo de Bellas Artes, Siviglia.

5. National Gallery, Londra.

6. National Gallery of Ireland, Dublino.



## NOTE

7. National Gallery of Scotland, Edimburgo.
8. Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.
9. Wellington Museum, Londra.
10. Lettera di Édouard Manet a Henri Fantin-Latour, Madrid, domenica mattina (3 settembre 1865) cit. in *Velázquez*, Milano, Rizzoli-Skira, 2003, p. 184 [N.d.T.].
11. L'originale si trova a Vienna.

## CAPITOLO V

1. Staatliche Kunstsammlungen Museum, Dresda.
2. Metropolitan Museum of Art, New York. Di origini incerte, ma uomo di colore, Pareja era uno schiavo al servizio di Velázquez che lo affrancò nel 1650.
3. Museum of Fine Arts, Boston.

## CAPITOLO VI

1. Galleria Nazionale di Arte Antica, Roma.
2. Museo Nacional del Prado, Madrid.
3. Monasterio de San Lorenzo, El Escorial.
4. Galleria Doria Pamphilj, Roma.
5. National Gallery, Londra.
6. *Ritratto di Paolo III con i nipoti* (Ottaviano e il cardinal Alessandro Farnese), Museo di Capodimonte, Napoli.
7. Tony Shafrazy Gallery, New York (la prima versione del 1953); Des Moines Art Center, Iowa; Pinacoteca vaticana, Roma.
8. Museo Nacional del Prado, Madrid.

## CAPITOLO VIII

1. *Concilium tridentinum, Canones et Decreta* (testo divulgativo), p. 139, consultabile all'indirizzo <http://www.internetsv.info> [N.d.T.].
2. Cfr. *Vangelo di Giovanni*, 21 15-17, in *La Bibbia TOB*, p. 2478 [N.d.T.].
3. M.A. ASTURIAS, *Velázquez al di là della pittura*, in *Velázquez*, Milano, Rizzoli-Skira, 2003, p. 17 [N.d.T.].
4. Museo della Cattedrale, Colonia.
5. Chiostro di San Marco, Firenze.

## CAPITOLO IX

1. Museo Nacional del Prado, Madrid.
2. Museo de Bellas Artes, Siviglia.

## NOTE

3. *Vangelo secondo Luca*, 10 41-42, in *La Bibbia TOB*, p. 2361.
4. National Gallery, Londra.
5. Metropolitan Museum of Art, New York.
6. National Gallery, Londra.
7. Musée du Louvre, Parigi.
8. Scuola Grande di San Rocco, Venezia.

## CAPITOLO X

1. Museum of Fine Arts, Boston.
2. Questo disegno, diverso nella sua composizione da altre crocifissioni di Dürer (una delle quali è conservata al Louvre), non è stato reperito ma il British Museum possiede una stampa datata 1523 che potrebbe essersi ispirata a esso.
3. Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.
4. Due *Crocifissioni*: al Museo de Bellas Artes, Siviglia e all'Art Institute, Chicago.
5. Museo Nacional del Prado, Madrid.
6. *Vangelo secondo Marco*, 15 34, in *La Bibbia TOB*, p. 2311; *Vangelo secondo Matteo*, 27 56, ivi, p. 2257.
7. *Vangelo secondo Luca*, 23 46, ivi, p. 2405.
8. *Vangelo secondo Giovanni*, 19 30, ivi, p. 2473.
9. Museo di San Marco, Firenze.
10. Musée du Louvre, Parigi.
11. Musée du Louvre, Parigi.
12. Gemäldegalerie, Berlino.
13. Metropolitan Museum of Art, New York.
14. GUINARD, *Les peintres espagnols*, cit., p. 248 [N.d.T.].

## CAPITOLO XI

1. ANONIMO, *Relación de todo lo sucedido en el caso del Convento de la Encarnación Benita que llaman de san Plácido de esta corte en tiempo de Felipe IV y priveranza del conde-duque de Olivares*, Biblioteca Nacional de España, ms. 11052, ff. 83-89, pubblicato in *Memoria manuscrita del siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de España*, ed. de D. DEL CASTILLO LÓPEZ, Madrid, Calambur, 2013 [N.d.T.].
2. Musée des Beaux-Arts, Rouen.
3. UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, cit., p. 32, 1 7.

## CAPITOLO XII

1. *Vangelo secondo Giovanni*, 19 30, in *La Bibbia TOB*, p. 2473.

## NOTE

2. UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, cit., p. 38, 110.
3. Musée du Louvre, Parigi.

## CAPITOLO XIII

1. *Vangelo secondo Luca*, 23 33, in *La Bibbia TOB*, p. 2404.
2. *Vangelo secondo Matteo*, 27 35, ivi, p. 2256.
3. *Vangelo secondo Marco*, 15 24, ivi, p. 2310.
4. *Vangelo secondo Giovanni*, 19 23, ivi, p. 2472.
5. Popolare dizionario bilingue pubblicato per la prima volta dal latinista Félix Gaffiot nel 1934 (*Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette) [N.d.T].
6. Metropolitan Museum of Art, New York.
7. Duomo di Cremona.
8. CICERONE, *Il processo di Verre*, a cura di L. FIOCCHI e D. VOTTERO, Milano, Rizzoli, 1992, 2 voll., II p. 1241, v 169 [N.d.T].
9. B. PASCAL, *Pensieri*, a cura di P. SERINI, Torino, Einaudi, 1970, p. 46, 112 [N.d.T].
10. Szepmuveszeti Muzeum, Budapest.
11. Pinacoteca Civica, Volterra.
12. Catedral de Palencia.
13. Convento di San Marco, Firenze.
14. Gallerie dell'Accademia, Venezia.
15. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
16. Museo Nacional del Prado, Madrid.

## CAPITOLO XIV

1. *Concilium tridentinum*, cit., p. 138.
2. Cappella degli Scrovegni, Padova.
3. Metropolitan Museum of Art, New York.
4. *Salmi*, XLV, in *La Bibbia TOB*, p. 1288.

## CAPITOLO XV

1. National Gallery, Londra.
2. *Levitico*, 19 27, in *La Bibbia TOB*, p. 236.
3. Museo de Santa Cruz, Toledo.
4. Museo Nazionale, Stoccolma.
5. *L'Epistola di Lentulo*, un apocrifo del Nuovo Testamento, nota come *L'Epistula Lentuli ad Romanos de Christo Jesu*, era già stata identificata come un testo apocrifo dall'umanista Lorenzo Valla [N.d.T].

## NOTE

### CAPITOLO XVI

1. *Vangelo secondo Giovanni*, 19 20-22, in *La Bibbia TOB*, p. 2472.
2. *Vangelo secondo Matteo*, 27 37, ivi, p. 2256.
3. Pinacoteca di Brera, Milano.
4. Musée du Louvre, Parigi.

### CAPITOLO XVII

1. UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, cit., p. 65, I 37.
2. *Vangelo secondo Luca*, 24 39, in *La Bibbia TOB*, p. 2408.
3. Questa e la successiva citazione, *Vangelo secondo Giovanni*, 20 25 e 20 27, ivi, p. 2476.
4. *Atti degli Apostoli*, 2 23, ivi, pp. 2491-92.
5. Hessisches Landemuseum, Darmstadt.
6. Fraumünster, Zurigo.
7. Musée du Louvre, Parigi.
8. Collezione del duca di Northumberland, Alnwick.
9. Metropolitan Museum of Art, New York.
10. Musée du Louvre, Parigi.
11. Museo de Bellas Artes, Siviglia.
12. Musée du Louvre, Parigi.
13. National Gallery, Londra.

### CAPITOLO XVIII

1. J. DELUMEAU-G. BILLON, *Jésus et sa passion*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 91 [N.d.T.].
2. UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, cit., p. 117, III 22.
3. Museo Munch, Oslo; Ostdeutsche Galerie, Regensburg.
4. Museo Saint-Mingo, Glasgow; Metropolitan Museum of Art, New York.
5. Eccezioni: è rosso in Raffaello in un quadro dipinto verso il 1503 (National Gallery, Londra), blu in Guido Reni nel 1624 (Collezione del duca di Northumberland, Alnwick).
6. Cappella degli Scrovegni, Padova; Museo dell'opera del Duomo, Siena; National Gallery of Scotland, Edimburgo; British Museum, Londra.
7. Museo reale, Anversa; National Gallery of Art, Washington; Musée du Louvre, Parigi.
8. Alte Pinakothek, Monaco.
9. Chiesa di San Domenico, Ancona.
10. Musée du Louvre, Parigi.

## NOTE

11. Basilica di San Marco, Venezia.
12. National Gallery of Scotland, Edimburgo.
13. Musée du Louvre, Parigi.
14. National Gallery, Londra.
15. Alte Pinakothek, Monaco.
16. Musée du Louvre, Parigi.
17. *Vangelo secondo Giovanni*, 19 34-37, in *La Bibbia* ТОВ, pp. 2473-74.
18. *Esodo*, 12 46, ivi, p. 156.
19. Le due citazioni in *Zaccaria*, 12 10, ivi, p. 1224.

## CAPITOLO XIX

1. National Gallery, Londra. Nel suo palazzo, Godoy aveva appeso la *Venere* di Velázquez a fianco alle *Maja desnuda* e *Maja vestida* di Goya.
2. Museo Nacional del Prado, Madrid. E ancora Goya realizzò un'incisione delle *Meninas*.

## CAPITOLO XX

1. *Ferdinando VII in un campo* e *Ferdinando VII con le insegne regie*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
2. Le tre citazioni in BENNASSAR, *Velázquez*, cit., p. 259 [N.d.T.].

## BIBLIOGRAFIA

- D. ARASSE, *Non si vede niente. Descrizioni*, trad. di L. BIANCO, Torino, Einaudi, 2013 (ed. or. *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000).
- J.R. BARBANCHO RODRIGUEZ-J.C. ROLDAN-I. CANO, *La Remise de la chasuble à saint Ildefonse de Diego Velázquez*, Sarreguemines, Conseil Général de la Moselle-Pierron, 2002.
- J. BATICLE, *Velázquez, peintre hidalgo*, Paris, Gallimard, 1989.
- B. BENNASSAR, *Les Lances de Breda de Vélasquez*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Id., *Vélasquez. Une vie*, Paris, Éditions de Fallois, 2010.
- F. BOESPFLUG, *Le regard du Christ dans l'art. Temps et lieux d'un échange*, Paris, Mame-Desclée, 2014.
- J. BROWN, *Velázquez*, trad. fr. par M.-F. DE PALOMÉRA, Paris, Fayard, 1988 (ed. or. *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven, Yale Univ. Press, 1986).
- J. CHASTENET, *Manuel Godoy et l'Espagne de Goya*, Paris, Hachette, 1961.
- Id., *Crucifixions*, London, Phaidon, 2000.
- O. DELENDIA, *Vélasquez, peintre religieux*, Paris-Genève, CERF-Tricorné, 1993 (rist. 2017).
- J. DELUMEAU-G. BILLON, *Jésus et sa passion*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- J.-L. DEUFFIC, *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Saint-Denis, Pecia, 2005.
- E. FAURE, *Histoire de l'art. L'art moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1976, 2 voll., I.
- D. FOUILLOUX et alii, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Perrin, 2010.
- E.H. GOMBRICH, *The story of Art*, London, Phaidon, 1950.
- P. GUINARD, *Les Peintres espagnols*, Paris, Librairie générale française, 1967.
- A. HUGON, *Philippe IV. Le siècle de Vélasquez*, Paris, Payot, 2014.
- C. JUSTI, *Velázquez e il suo tempo*, trad. di M. BACCI, Firenze, Sansoni, 1958 (ed. or. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Max Cohen & Sohn, 1888, 2 voll.).
- V. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. PONTIGGIA, Milano,

## BIBLIOGRAFIA

- SE, 2005 (ed. or. *Über das Geistige in der Kunst*, München, Piper, 1911).
- La Bibbia TOB - Traduction oecumenique de la Bible, Leumann (TO), Elledici, 2010.
- B. LANÇON-T. MOREAU, *Les Premiers Chrétiens*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009.
- F. LENOIR, *Comment Jésus est devenu Dieu*, Paris, Fayard, 2010.
- P. LEVILLAIN, *Dictionnaire historique de la papauté*, Paris, Fayard, 1994.
- N. LOPEZ-REY, *Velázquez*, I. *Le peintre des peintres*; II. *Catalogue raisonné*, Köln, Taschen-Wildenstein Institute, 1996.
- J.P. MEIER, *Un certain juif Jésus. Les données de l'histoire*, I. *Les sources, les origines, les dates*, trad. fr. par J.-B. DEGORCE, Ch. EHLINGER, N. LUCAS, Paris, CERF, 2004 (ed. or. *A marginal Jew. Rethinking the historical Jesus*, London-New York, Doubleday, 1991).
- G. MORDILLAT-J. PRIEUR, *Corpus Christi*, Paris, Mille et une nuits-Arte, 1997.
- F. PACHECO, *El arte de la pintura*, a cura di B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid, Catedra, 1990 (1 ed. Siviglia, Simon Fajardo, 1649).
- La Peinture espagnole du Siècle d'or. De Greco à Velásquez*. Catalogue de l'Exposition du Paris, Petit Palais, avril-juin 1976, Paris, Les Presses Artistiques, 1976.
- A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El Cristo de Velázquez*, in *Velázquez*, Barcelona, Fundación de Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 335-49.
- J. PLAZAOLA, *L'Eglise et l'art. Vingt siècles d'architecture et de peinture chrétiennes*, trad. fr. par C. GROSS, Paris, CERF, 2008 (ed. or. *Arte e iglesia. Veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*, Hondarribia, Nerea, 2001).
- J.R. PORTER, *Jésus-Christ*, Evergreen, Watkins, 2007.
- K. RAHNER-H. VORGRIMLER, *Petit dictionnaire de théologie catholique*, trad. fr. par P. DÉMAN, Paris, Le Seuil, 1970 (rist. 1995; ed. or. *Kleines theologisches Wörterbuch*, Freiburg, Herder, 1961).
- A. RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *El Cristo Crucificado de Velázquez: transondo histórico religioso*, in «Archivo español del Arte», 77 2004, 305 pp. 5-19.
- I.-J. ROSE-WAGNER, *Manuel Godoy patron de las artes y collectionista*, thèse dactylographiée, Madrid, Univ. Complutense de Madrid - Departamento de Historia del Arte, 1983, 2 voll.

## BIBLIOGRAFIA

- J. SAINT BRIS, *Quête de soi, quête de Dieu? Psychologie jungienne et spiritualité chrétienne*, Paris, Presses de la Renaissance, 2009.
- A. SÁNCHEZ, *Vélázquez, el pintor de Felipe IV*, Paris, Didier-Rosas, 1971.
- B. SESBOÛE, *L'Évangile et la tradition*, Paris, Bayard, 2008.
- A. TALLON, *Le Concile de Trente*, Paris, CERF, 2007.
- M. DE UNAMUNO, *Il Cristo di Velázquez*, trad. di A. GASPARETTI, Brescia, Morcelliana, 1948 (ed. or. *El Cristo de Velázquez*, Madrid, Espasa, 1920).
- Velázquez. Sa vie, son art. Les chefs d'oeuvre*, dir. E. RAGUSA Paris, Flammarion, 2006.
- N. WOLF, *Velázquez*, Köln, Taschen, 2001.
- S. ZUFFI, *Le Nouveau Testament. Repères iconographiques*, trad. fr. par D. FÉRAULT, Paris, Hazan, 2003 (ed. or. *Episodi e personaggi del Vangelo*, Milano, Electa, 2002).
- ID., *Petite encyclopédie de la peinture*, trad. fr. par A. CRISTINA, A. GUILLEMIN, CH. MOIROUD, Paris, Solar, 2007 (ed. or. *Grande atlante della pittura dal Mille al Duemila*, Milano, Electa, 2001).



# INDICI



## INDICE DEI NOMI

Nome: 000.

## INDICE DEI NOMI

## INDICE

INTRODUZIONE. L'UOMO CROCFISSO	9
I. LO CHOC DEL PRADO	11
II. AUTORITRATTI	16
III. GRAZIE, MAESTRO PACHECO!	21
IV. TUTTO O NIENTE?	27
V. UNO SGUARDO SPAGNOLO	33
VI. CAMPAGNE D'ITALIA	34
VII. SOFFRIRE PER ESSERE UOMO	43
VIII. VELÁZQUEZ, ARTISTA DELLA RIFORMA CATTOLICA	46
IX. PITTURA RELIGIOSA	52
X. COME DIPINGERE UNA CROCFISSIONE?	56
XI. QUANDO IL DIAVOLO CI METTE LO ZAMPINO	61
XII. LA SCELTA DEL MOMENTO	66
XIII. UNA CROCE BELLA DAVVERO	69
XIV. IL CORPO DI CRISTO	77
XV. LA BARBA BIFIDA	81
XVI. IL RE DEI GIUDEI	84
XVII. CHIODI	90

## INDICE

XVIII. IL SANGUE DI CRISTO	96
XIX. PERIPEZIE «NAPOLEONICHE»	104
XX. P001167	111
XXI. LA BUONA NOTIZIA	115
NOTE	119
BIBLIOGRAFIA	126
INDICI	
Indice dei nomi	131

FINITO DI STAMPARE  
PRESSO GRAFICA ELETTRONICA  
IN NAPOLI  
A CURA DELLA SALERNO EDITRICE  
NEL MESE DI MAGGIO 2019

