

REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN
LA CENA DI EMMAUS

di Emanuela Centis

Mentre discorrevano e discutevano insieme, Gesù in persona si accostò e camminava con loro.

Ma i loro occhi erano incapaci di riconoscerlo.

Ed Egli disse loro: “ Che sono questi discorsi che state facendo fra voi durante il cammino?” Si fermarono, col volto triste. Uno di loro, di nome Cleopa, disse: “Tu solo sei così forestiero in Gerusalemme, da non sapere ciò che vi è accaduto in questi giorni?”

“Quando furono vicini al villaggio dove erano diretti, egli fece come se dovesse andare più lontano. Ma essi insistettero: “ Resta con noi perché si fa sera e già il giorno volge al declino” Egli entrò per rimanere con loro. Quando fu a tavola con loro, prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro.

Allora si aprirono i loro occhi e lo riconobbero.

Ma lui sparì dalla loro vista (Lc, 24, 13 seg)

Leida, 1628. Il giovane ma ormai artisticamente sicuro Rembrandt Harmenszoon van Rijn si avvia alla ricerca di un riconoscimento pubblico che non tarderà ad arrivare.

Nel novembre dello stesso anno, infatti, Costantijn Huygens, segretario dello statolder principe Francesco Enrico, si reca in visita a Leida e mostra apprezzamento per il pittore, aprendogli la strada per le migliori e più fortunate commissioni dei successivi quindici anni: il diplomatico era in cerca di talenti adeguati per rappresentare la corte delle Sette Provincie Unite, nel consesso delle grandi e sfarzose corti europee.

Rembrandt a quell'epoca si propone con una pittura forte e corposa, che già si era confrontata in una sorta di sfida con il gigante della pittura Pietro Paolo Rubens, oltre che con la lezione di Caravaggio e dei caravaggisti. Ma proprio dalla padronanza del segno, della forma e del chiaroscuro con cui anch'egli entra in un rapporto violentemente fisico con la realtà, scatta quasi improvvisamente e drasticamente quel cambiamento di sguardo che troviamo condensato, come una sorta di visione, nella *Cena di Emmaus* del 1628.

Questo episodio evangelico era stato rappresentato molte volte nella pittura sacra; negli anni immediatamente precedenti Caravaggio l'aveva dipinto due volte, nel 1602 - 3 e successivamente nel 1606; questa seconda versione fu ammirata da Rubens in viaggio a Roma, che nel 1610 realizzò la sua interpretazione, altrettanto potente quanto quella caravaggesca, ma molto più retorica.

La scena di Rembrandt, invece, è audacemente diversa da quelle fino ad ora dipinte: essa supera il livello del racconto, si fa pura rappresentazione; l'atto della visione diventa essenziale, come se l'autore volesse dirci: il cuore della realtà sta tutto in questa rivelazione, una illuminazione che assorbe in sé ogni dettaglio. Il momento culminante del racconto evangelico per il pittore olandese non è, secondo la lettura tradizionale, quando Gesù Cristo viene riconosciuto, ma

quando, riconosciuto, spari dalla loro vista. Che cosa rimane ai discepoli? La realtà della sua Presenza, che permane oltre la visione fisica, e illumina tutto di sé.



La cena di Emmaus, 1628,
Parigi, Musée Jacquemart-André.

L'artista coglie l'attimo in cui l'occhio interiore si spalanca alla comprensione. Questo è il momento della verità: l'esperienza esteriore, fisica, non è che anticipo, via per una conoscenza più profonda, più completa, della verità della cosa. Quando accade questa esperienza lo sguardo si semplifica, si spoglia di ciò che non è essenziale; non vedo, non posseggo questa Presenza, ma essa mi permette di conoscere la realtà illuminandola: essa mi ridona la realtà. Tecnicamente questo è un dipinto vistosamente imperfetto, controcorrente rispetto alle regole del *Pictor Doctus* contenute nel manuale di Van Mander, che si studiava nell'Accademia. Rembrandt non ha fatto l'unica cosa che avrebbe dovuto fare: rifinire. Ma egli volle abbandonare il pennello minuzioso in favore dell'urgenza della visione.

Possiamo tuttavia comprendere meglio le intenzioni dell'artista se consideriamo il travagliato contesto storico e culturale in cui egli visse, segnato dal dramma della Riforma. Rembrandt, da parte sua, non prese mai una parte chiara e netta a favore della posizione protestante o cattolica; la famiglia della madre era cattolica, quella del padre tiepidamente calvinista; i suoi amici, modelli e committenti coprivano tutta la gamma: riformisti e controriformisti, e non mancavano gli ebrei.

Anche nella Repubblica olandese il genere religioso era molto diffuso, ma con motivazioni diverse nel fronte cattolico e in quello protestante.

Per parte cattolica l'arte era veicolo preferenziale per *delectare*, attrarre all'esperienza di fede, e *docere*, insegnare le verità della fede.

Il calvinismo richiedeva il contrario: il vero compito della pittura sacra era rendere il fedele consapevole della propria sottomissione alla Parola di Dio rivelata nella Bibbia: *sola Scriptura, sola Gratia, sola Fide*. I dipinti a soggetto sacro, destinati alle pareti delle case private, avevano unicamente funzione di complemento figurativo alla preghiera.

Rembrandt, che lavorò moltissimo ai soggetti desunti dalla Sacra Scrittura, sembra invece impegnato a realizzare un genere di pittura che, evitando ogni ostentata spettacolarità, riuscisse a rendere la Scrittura concreta e immediata nella vita dei fedeli.

La seconda versione de *La cena di Emmaus* risale al 1648, e da qualche anno ormai il successo dell'artista è offuscato da un travaglio personale e familiare che lo condurranno a una vecchiaia veramente sofferta.

Che esperienza ci fa compiere il pittore in questa rappresentazione?

Il cuore della scena si è spostato, rispetto alla versione precedente, al momento in cui i discepoli riconoscono il Signore: *"Allora si aprirono i loro occhi e lo riconobbero"*.

La figura di Cristo illumina l'intorno, che nel dipinto precedente era assorbito nel contrasto luce/tenebra. La realtà torna a manifestarsi, ma ogni cosa vive dello splendore del suo centro.

Il tema della luce contiene un profondo dramma umano: la luce del giorno ci consente di abbracciare il mondo materiale e visibile; questo è un dono immenso, ma è insignificante senza un'altra luce, quella della verità rivelata, che ci dà la visione interiore, ci dà il senso della realtà;

l'apparente imperfezione tecnica, l'effetto 'sfocato' dell'immagine rende più chiaro questo percorso della visione.

Attorno a tale tematica riflette anche S.Agostino, nelle sue *Confessioni*; il Padre della Chiesa



La cena di Emmaus, 1648; 68 x 65 cm Parigi, Louvre.

spiega che la bellezza sensibile è una debole ed imperfetta immagine della bellezza invisibile, ma permette all'uomo di elevarsi in adorazione di quell'unica somma bellezza che è al di sopra delle anime.

“Lo stupore che ci provocano le cose belle ci rende manifesto che tale bellezza è donata dal Creatore”. Ma, aggiunge S.Agostino, *“amare è cosa buona purché in ciò che piace si ami Dio”* (*Confessioni*, XII). Gli uomini, infatti, corrono costantemente un grande pericolo:

“Gli artefici delle cose belle, ammaliati dalla loro bellezza, si dimenticano del loro Creatore”. S.Agostino quindi raccomanda: *“Impara ad amare nella creatura il Creatore, affinché non avvenga che tu sia posseduto da ciò che Dio fece e perda poi Colui che ha fatto anche te”*.

La conoscenza delle cose sensibili quindi a nulla vale se essa non è vivificata da una più profonda conoscenza, quella interiore.

“O luce che Tobia vedeva quando, con gli occhi chiusi insegnava al figlio la via della vita e lo precedeva nel cammino dell'amore senza mai errare! O luce che Isacco vedeva con gli occhi della carne, pur velati e spenti dalla vecchiaia, quando meritò non di benedire il figlio riconoscendolo, ma di riconoscerlo benedicendolo! O luce che Giacobbe vedeva quando, anch'egli cieco per la tarda età, illuminò con la luce del suo cuore le future generazioni presignate nei propri figli; e, sopra i suoi nipoti nati da Giuseppe, impose misticamente le mani disponendole come egli internamente sentiva, non come il loro padre esternamente voleva!

E' questa la luce vera, l'unica e non ve n'è altra e formano un'unica cosa chi la vede e l'ama.

La luce corporea, invece, di cui parlavo, sparge, sulla vita dei ciechi amanti del mondo, lusinghe di pericolosa dolcezza.”

(*Confessioni*, XXXIV)

Anche Rembrandt dovette meditare questo vero e proprio paradosso, quando dipinse l'ebreo Tobit o il vecchio padre Harmen divenuto cieco; egli ci avverte di un rischio che si annida dietro lo sguardo pittorico: il vedere apre lo spazio al desiderio, ma il vedere non basta al desiderio. La conoscenza della realtà visibile è vuota se lo sguardo interiore è spento; non ce ne si può impadronire, perché essa è veicolo di un Mistero che si cela in essa, cui noi stessi apparteniamo.