

ATTRIBUZIONI CARAVAGGESCHE



ER tre opere, almeno, abbastanza famose e universalmente attribuite al Caravaggio, ci deve essere stato scambio di nomi fin da epoca lontana, in cui anche gli storici d'arte più informati avevano smarrito la comprensione esatta dell'arte del maestro lombardo.

Ora che il caravaggismo è in piena rinascita per merito di qualche studioso che con i suoi studi preparatori si va sgombrando il terreno per giungere sino al maestro di genio, non è forse inutile riprendere in esame qualche opera che di lui non ci pare degna. Se le nostre conclusioni non saranno errate, il merito sarà pur sempre di chi ha con forza richiamata l'attenzione generale su d'un artista, che alcuni pregiudizi d'un'estetica falsa avevano posto molto in basso, mentre s'è ora certi ch'esso non è tanto un capo-scuola quanto l'iniziatore d'un movimento che supera i confini d'una regione e d'una nazione.

Le tre opere, dunque, sono:

Il riposo nella fuga in Egitto, della collezione Doria in Roma;

La Madonna della Cappella Cavalletti, in S. Agostino in Roma;

La Negazione dell'apostolo Pietro, alla Certosa di S. Martino in Napoli.

I primi dubbi sulla paternità caravaggesca del quadro della Certosa di Napoli furono mossi da noi¹ in un articolo in cui si discuteva il metodo di critica d'uno dei più valenti storici dell'arte, il Longhi. L'esame diretto dell'opera e un documento mi davano sicurezza ch'essa non poteva attribuirsi più al Caravaggio ma ad un artista entrato nell'orbita caravaggesca dopo molti ondeggiamenti, e rimastovi non senza mutamenti che di lui fanno un Proteo della pittura del '600: il Saraceni. Confronti minuti e lunghe indagini sottili mi convinsero non solo dell'attribuzione a lui del quadro della Certosa ma anche delle altre due opere che noi togliamo al Caravaggio senza rimpianto, perchè scorrendo idealmente tutta quanta la sua produzione non ci vien fatto di trovare in essa i punti d'inserzione di quelle, che vanno invece inserite nella produzione dell'altro. Del quale non toccheremo

¹ Nel giornale la *Tribuna*, Aprile 1917.

che per incidenza, non spettando a noi, per la mancanza di troppi elementi della sua opera, di tentare un saggio costruttivo di essa.

La fuga in Egitto non dev'essere stata sempre attribuita al Caravaggio. L'inventario della collezione Doria la dà al Saraceni: nè crediamo che sia stata una svista, come s'è incline a credere, di colui che lo redigeva. Basta considerare soltanto quanto sarebbe stata più facile l'attribuzione al Caravaggio d'un'opera del Saraceni, com'è spesso avvenuto, per concludere che chi redigeva l'inventario sapeva che il quadro apparteneva al Saraceni: se non l'avesse saputo l'avrebbe quasi certamente attribuito al Caravaggio.

Se esso si considera da tutti i cultori di studi caravaggeschi come un'opera della gioventù del maestro — e la questione se il Caravaggio sia esordito lombardo, o veneto, e per dir meglio giorgionesco, sebbene inutile, è pur sempre da risolvere — non si sa a quali opere sicure accompagnarlo. Non certo alla *Maddalena* che per essergli troppo vicino testimonia di troppe differenze; non al *Narciso* per ragioni evidenti che non vale esporre, nè alle altre opere primitive in cui lo stacco dell'arte caravaggesca dai suoi modelli lombardi o veneti non sopraffà mai il carattere peculiare del maestro. Come tipologia ondeggia nel quadro un vago ricordo di maestri anteriori che la memoria fissa in termini che decorrono dal Bassano al Lotto. Si vorrà affermare con ciò che nel Caravaggio non è sensibile l'influenza del Bassano e del Lotto? No, certo: bisogna vedere, tutt'al più di che influenza si tratta.

La composizione è simmetrica e farcita di centomila particolari. Il cromatismo è tenuto nei registri alti, dal rosso quasi ciliegia al viola quasi di stola, sconnesso da quell'angelo di stucco rosato che le ombre mobili rendono più vuoto; e comunque scarsissimo di *valore*¹ che in Caravaggio giovine non suole mai mancare. Il giallo è di zolfo, non d'oro, come in Caravaggio; il bianco d'albume della veste a sbuffi dell'angelo, è reso con pennellata uguale, chiusa, non rotta e accidentata come nell'altro bianco, irto, ad intoppi, della *Maddalena* accosta, variato d'ombre azzurre, condito di tocchi aurei, rappreso come calce, arricciato come un muro fresco, dall'allievo muratore. E si sentono schiocchi ampi di manti che si placano rabbuffati al suolo. La posa forzata della testa della Vergine dormiente indica sin troppo che il Saraceni non poteva imitare l'irriducibile asimmetria di certe pose lottesche, nè creare un assestamento grave e solenne, come quello della posa nel sonno della *Maddalena* vicina, e tutt'al più sperimentarsi a qualcosa di simile alla testa della *Madonna Corsini* la cui attribuzione, da parte del Longhi, al Gentileschi non mi è senza qualche dubbio. Ma la posa — sull'attenti — dell'angelo, anche più sforzata, rivela impossibilità anche maggiori. Vuote le sue membra: mani disossate, in ombra, con appena, un solicello tepido di luce che passa; polpacci di stucco e simmetria di gambe, di malleoli, di piedi, di dita. Ali attaccate: ali d'Icaro, senza peraltro la ricchezza di quelle, veramente icarie, del Greco.

E chi potrà ora catalogare la suppellettile tra vegetale e minerale di tale opera? Dal querciuolo a forca irto di foglie secche, alla riva ricca di felci allacciate di convolvoli rampicanti; dai ciottoloni del greto, ai sassi più minuti, alla ghiaia. Un

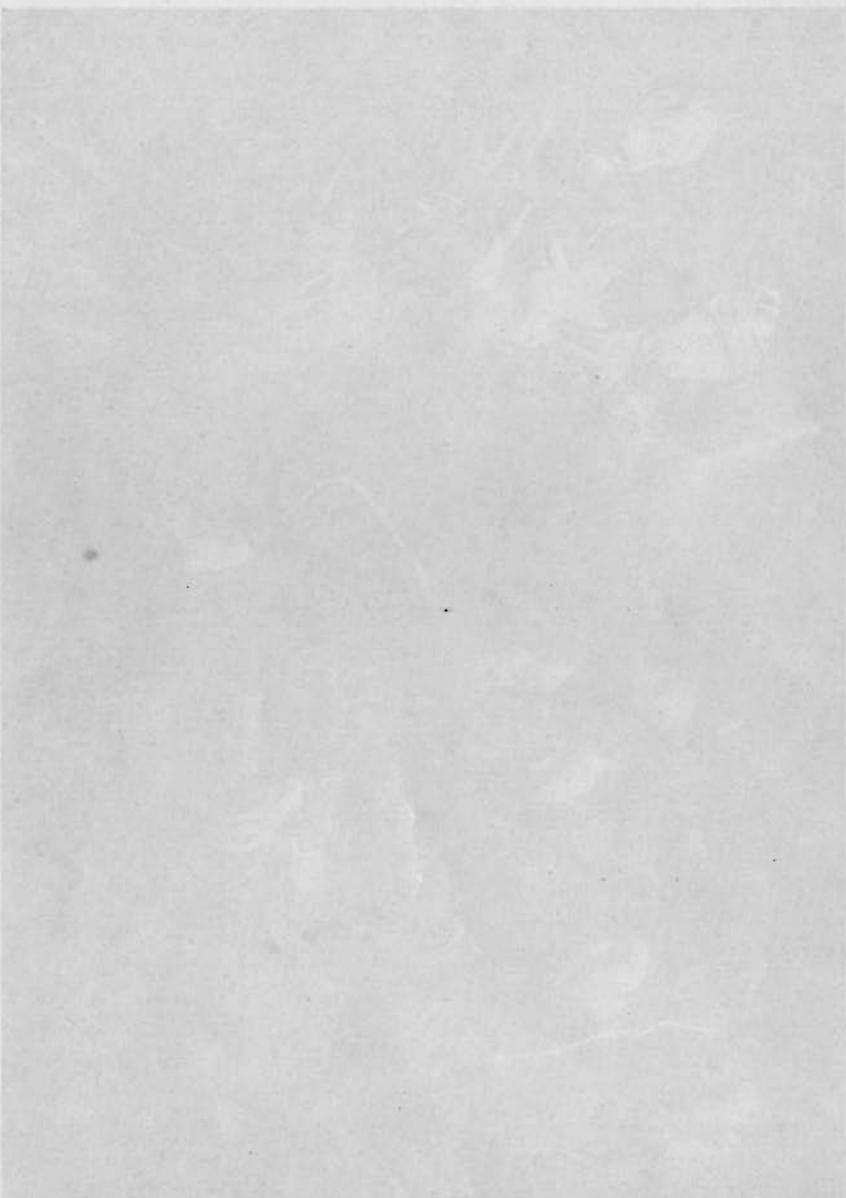
¹ Non diciamo *tòno*, perch'esso ci sembra una concezione del colore molto più recente e anche più complessa.



FIG. 5 — Carlo Saraceni — *La Negazione dell'apostolo Pietro*. Palazzo Venezia, Roma.
Fot. del Min. dell'Istruzione.

The first of these is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures.

The first of these is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures. The second is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures. The third is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures.



The first of these is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures. The second is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures. The third is the fact that the material is not a simple mixture of the two components, but a complex system of interlocking structures.

tritume di cose viste da presso, alla *loupe*, rese con minuzia nordica e con una grossolanità di naturalista che si compiace d'identificare sia l'intreccio vermicolato della paglia della fiasca con chiusura di carta, sia la corda dell'asino dipinto con pennellate stracche e filacciose, come avrebbe potuto fare, supponiamo, un Palizzi! E l'asino sta veramente come l'asino tra i suoni, perchè se l'angelo fa da musicista e S. Giuseppe fa da leggio, chi ascolta i suoni è proprio lui!

Dopo ciò potremo passarci del profondo entusiasmo che solleva il petto dei critici innanzi alla bellezza del paese fluviale. Il Saraceni è certo un artista ed ha mostrato di saper fare cose di prim'ordine; ma noi ci contenteremo di dire che il suo paese non è che una riduzione di tutte le vedute che i maestri veneti ponevano a fianco delle loro scene, dietro le tende o a lato del trono; una riduzione nel senso che in essa si precisa e s'individua un genere di paese con carattere non più episodico, in una scena all'aperto, in cui la profonda irrealità luministica crea un partito di luce come se questo si sprigionasse da un luogo chiuso. Un paese è veramente un non senso per Caravaggio, di cui manca al quadro la nudità essenziale del soggetto, la tipologia, il cromatismo, la composizione, l'impasto, la pennellata e tante altre cose sottili e per nulla semplici che abbiamo appreso in questi ultimi anni. Ci sono qua e là imitazioni del suo fare, ma stracche e lontane, come di chi ricordi male un modello; e c'è invece del Saraceni l'impasto lento e sgorgante, alla veneta, la pennellata impressionistica, intendo dire sommaria, evidente specie nelle ciocche dei capelli; l'abuso degli sbuffi nelle vesti, i suoi ritorti panneggi statuari, la rugosità epidermica che l'avvicina così stranamente a Ribera, il segno materiale, il senso rudimentale de' piani, il luminismo incoerente che rivela appena e trapassa, fatuo e superficiale.

A tale effetto di luce si devono i suoi piedi cavati come in un legno dolce e quelle sue masse di capelli lavorati e rimenati come intrighi di pieghe di turbanti di cui egli si compiace altrove. L'opera è dispersiva e non centrale come in Caravaggio; e per intenderci, è indicatrice e non *ottica*. S'ha bisogno d'una osservazione lenta e faticosa per esaurire tutta la portata dei mille particolari del quadro e non s'è mai certi d'aver tutto notato. Come m'accade ora che son costretto a registrare in ritardo quel cespuglio d'erbe da prato arruffate e commiste al luogo delle cinque foglie carnose, bene aperte, vive e pelose che crescono, nel Caravaggio autentico, ai margini delle fosse o ai piedi di S. Giovanni nel deserto.

La negazione dell'apostolo Pietro in S. Martino a Napoli ha diritto — bisogna riconoscerlo — al fervore ammirativo di cui è fatta segno universalmente. Una tradizione critico-letteraria che muovendo dall'antica lode di Pietro Bellori e di Bernardo de Dominici per cui quel quadro "può dirsi una meraviglia dell'arte, colorita con tanta forza di verità che abbatte qualunque opera le sta d'appresso", giunge sino alla critica recente che accollando un giudizio di carattere più generale all'esame dell'opera d'arte proclamerebbe Caravaggio istauratore in Napoli del '600 artistico con quel quadro, giustifica l'universale commento laudativo per cui s'ammira l'opera celebrata senza quelle cautele che offrirebbe una tradizione meno gravata d'entusiasmo o solo sfiorata, appena, dall'ombra d'un dubbio — non fosse che d'un critico solo. — E l'opera dal suo canto convincerebbe di verità, col suo falso accento pseudo-letterario e pseudo-artistico che rinalza di convinzione l'antica

lode avvalorandola col suggello luminoso d'un nome atto a spedire molto lungi nell'avvenire un rilevante contrabbando artistico!

Ma guardare l'opera e svalutarla è un momento solo.

Anche ad un'occhiata superficiale essa offre una composizione confusa ed ingombrante. Tutto lo spazio v'è utilizzato senza neppure una possibile pausa o riposo al flutto luminoso che ha da colpire un frastaglio accidentale di forme esposte — anche troppo — con appena tenui risucchi d'ombre sconnesse.

Ad un primo e malcerto accenno d'angolarità offerto dalla servente e dall'Apostolo, succede un abbassamento, una vera frana della linea compositiva dell'opera, con una specie di strapiombo dato dal piatto del tavolo su cui si curvano, come pesi gravi, le teste dei giocatori — i guerrieri Basso-impero del Saraceni — le mani gettate là brutalmente a creare lo sbilancio del quadro. Il quale non offre, rispetto alla conquista dello spazio, neppure un accenno a motivi di composizione trasversale che di quel secolo fu carattere precipuo e costante. Perciò abolita la profondità eccoci a dover sostenere da presso l'urto visivo di quelle teste: dell'Apostolo uscito primo — e tutt'intiero — alla curiosa ricerca della luce che frugandolo in ogni segno o ruga dell'epiderma e spruzzandogli, a getto di polverizzatore, la barba, ci convince ad una sosta forzata per un riconoscimento di materia coloristica.

Il Saraceni per la resa d'un attimo di psicologismo complesso, incerto — „ siete, o no, discepolo di Cristo?“ e la conseguente tenzone del sì e del no — si vale della luce non come di sfreddatrice, in plaghe gelide di superficie, di affioranti fervori psicologici, ma come un commento minuto di occhi lustrati, di archi di rughe, di pelle flaccida cascante, di zigomi acuti, di bocca ritratta: il tutto con analisi devota d'ogni segno più che superficiale.

E quelle tanto celebrate mani, in mostra, a mezza presa dell'aria, ventilatori obliqui dell'ombra, tamburellate dito su dito dalla luce, cotte e grinzute, a tocchi d'una plastica idiota che non può abolire la materialità di fucina di esse, degne tutt'al più d'un Saraceni — di quello della *Disputa* a Napoli, al Palazzo Reale, o anche del *S. Antonio* ai SS. Cosma e Damiano in Roma — più che di Caravaggio che le faceva come vivi piccoli tasti risuonanti sul timpano atmosferico, adombrandole d'un bruno di matita, temperata vigorosamente in punta dalla luce!

E la servente, postata sotto il chiarore — d'un lampione del Ghetto — si fa rischiarare appena il volto che l'autore ci pone ad indovinare con tratti bianchi sulle sopracciglia albine, sullo spigolo nasale e sotto il mento! Indovinelli non posti mai da un Caravaggio i cui luminosi richiami stanno ad indicare saldamente le dorsali sommerse delle sue costruzioni, urgendo il nostro spirito ad integrazioni totali di cui essi non sono che i frammenti lirici sopravvissuti. Invece nel quadro della Certosa tutto è in un balenio uguale: un barbaglio diffuso senza coesione e senza logica. È impossibile riportare ad una unità luministica mediante integrazioni ideali quei lembi di luce su cui escono le forme alla ventura, il cranio come l'arnese, le mani come il turbante, abolita ogni rigorosa selezione per una facile scelta d'elementi buoni tutti quanti ad essere illustrati.

Si noti la funzione subordinata dell'ombra rispetto alla luce, abolito quel serato scontro liminare in cui i due elementi vengono quasi ad una ricognizione dei loro mezzi espressivi; sicchè essa — come nel braccio teso della fante — è come

una specie di guida lineare entro cui scorre — riempiendo tutto colmo lo stampo — quella densa gelatina lattescente, rappresa già sulle spalle e sulla schiena.

Impossibile anche identificare un colore in quel quadro, sentirlo cioè come un tònno di pura esaltazione lirica; se non, forse, quel rossiccio pomice, come di pastello poroso, nella cintura del soldato ricurvo? E che sforzo per rendere sensibile al nostro occhio il blu perso dell'ancella, alonato quasi da una forfora scintillante; e che pena a rintracciare sotto il caglio latteo il verdolino chiaro del corsetto e del turbante di essa! Dopo di che potremo passare sotto silenzio il marrone dell'Apostolo e il bronzo brunito del guerriero che non ci sembrano affatto costituire due toni, almeno, essenziali del quadro, e che ci farebbero sempre rimpiangere, ove noi prendessimo a considerarli, „ la poesia breve e solenne dei pochi toni caravaggeschi ”.

E d'altra parte che pensare di quell'impasto essudato di vernice, anticaravaggesco per eccellenza, se si considera che il maestro era così ermetico nella trama chiusa della sua pasta pittorica tanto, almeno, quanto un suo grande precursore lombardo, il suo più genuino precursore, un Moroni del *Sarto* di Londra o del *Domenicano* di Francoforte, che non può essere più rasciugato nel suo lavoro di pennello, nè più unito, senza per altro cadere nel duro e nel secco?

Che sia forse caravaggesco quel tònno d'epidermide d'un rosso bruciato come da scarlattina, in cui era possibile non certo un partito di plastica solenne, ma una fastidiosa plastica di piccoli tocchi picchierellati, come in un lavoro di sbalzo, specie nelle mani?

O anche quel pannelleggiare come di macchia, quel gioco di tecnica quasi impressionistico evidentissimo nell'accento facile e rapido delle ciocche di quello dei giuocatori visto di fronte?

Comunque, non è certo il brillare di quel bianco fosforescente, un plasma flaccido e lento, che ha perduto la preziosa tonalità dorata e lombarda del Caravaggio per mollezze lagunari ciò che può convincere d'un colorismo alto chi osserva l'opera con giudizio tranquillo. Sicchè, senza più oltre insistere sugli altri elementi, è certo che dove s'insinua un genuino senso veneziano, sia d'impasto sgorgante e lustro, sia di giuoco di pennello rapido e minuto, di là Caravaggio è sicuramente lontano.

Le qualità notate innanzi sono certo negative per un'attribuzione del quadro al Caravaggio; ma non intendiamo di togliere ad esso tutta l'importanza che ha, non come instauratore in Napoli del '600 pittorico, ma come rappresentante d'un genere pittorico nuovo, cioè d'un impressionismo di luce fatua, inorganica che fa oscillare gli schemi del disegno e riduce il valore plastico della forma. Non è dunque un impressionismo di tònno, sebbene il Saraceni conosca a dovere il lavorare rapido e scheggiato del pennello, ma è come una luminaria notturna che arde sulla guida delle forme in larghe e lunghe vampate di lattescenza lunare di pura portata rembrandtiana.

Si è detto, per altri rispetti, che il Saraceni è un nordico; ma crediamo che per tale luminismo alitante e molle egli sia il *dèvanancier* più sicuro di quelle luci alonari che fanno brillare come di caldi fervori religiosi le figure del grande Olandese; crediamo anche che le corrosioni della materia coloristica operate da quelle deposizioni di luci acide, nitate che si riverberano sulle spalle, sulle teste e sulle

barbe delle figure del Saraceni sono il *maximum* dell' impressionismo coloristico iniziato già dal Caravaggio in maniera così ferma e impassibile.

L'universale attribuzione di detta opera a Caravaggio ci persuade ad una documentazione che metta al sicuro dalla facile incredulità la nostra impressione sul quadro della Certosa.

Il Mancini¹ non ne parla.

Il Bellori² dice: „ si tiene in Napoli fra i suoi quadri migliori la negazione di S. Pietro nella sagrestia di S. Martino figuratovi l'ancella, che addita Pietro, il quale volgesi con le mani aperte in atto di negar Cristo; ed è colorito a lume notturno con altre figure che si scaldano al fuoco ”.

Intanto le figure che si scaldano al fuoco non ci sono, e con la frase: *si tiene in Napoli* etc. sembra che il Bellori voglia riportare più un'opinione diffusa in quella città che una notizia da lui storicamente accertata.

Il Baglioni³ non dice nulla del quadro.

Il de Dominici⁴ scrive: „ *ed indi si vide* la maggiore di tutte l'opere del Caravaggio, che fu la Negazione di S. Pietro, esposta nella Sagrestia di S. Martino ”.

Ora che cosa può significare quella frase: *ed indi si vide* se non che quel quadro non fu conosciuto durante la permanenza del Caravaggio a Napoli (1607), che insomma non fu dipinto in Napoli dall'artista su precisa commissione dei monaci e che tanto il Bellori quanto il de Dominici, dopo aver riportato nelle loro vite le opere eseguite dall'artista in Napoli e universalmente stimate di lui, alludano al quadro della Certosa come ad opera venuta tardi in Napoli, posta nella Sagrestia di S. Martino ed attribuita al Caravaggio?

C'è di più di tali testimonianze indirette: sì, il documento riportato dal Faglia intorno ad una causa intentata dall'architetto Cosimo Fanzago, esecutore di lavori alla Certosa, ai monaci di essa per scarso pagamento. Conclusione del piato fu una perizia dell'architetto romano Giuseppe Arcucci che nel 1682 giudicò delle opere eseguite dal Fanzago. Indi, essendo procuratore della fabbrica di S. Martino don Andrea Cancellieri, furono dati al Fanzago 700 ducati „ in conto dei quali esso cav. Cosmo consegnò a detto monasterio due giare di fiori di ricamo, *un quadro della negazione di S. Pietro* di mano del Caravaggio, quale oggi sta sopra la porta della Sagrestia, e due altri quadri di mano del Rivera (Ribera), quali due quadri del Rivera si restituirono ad esso cav. Cosmo in modo che detto real monasterio per saldo di ducati 700 resta creditore di detto cav. Cosmo in ducati 400, così d'accordo fra le parti! ”⁵

¹ La sua vita del Merisi è stata pubblicata da L. Venturi nei suoi studi su Michelangelo da Caravaggio in *Arte*, anno XIII, fasc. IV.

² *Le Vite* etc., in Roma 1672.

³ *Le Vite* etc., in Roma 1642.

⁴ *Vite dei pittori, scultori* etc. Napoli 1844, vol. III nella vita di Giovan Battistello Caracciolo.

⁵ Le vicende dell'azione giudiziaria, che del resto non sono chiare, sono contenute in un opuscolo che porta il seguente titolo:

R. P. D. *Guaxardo neapolitana pactensae Mercedis pro Ven. Carthusia Sancti Martini Neapolis summarium Romae, Typis Rom. Cam. Ap. 1683 superiorum permissu.*



Fig. 1. - Carlo Saraceni — *Il riposo nella fuga in Egitto*. Roma Galleria Doria. Fot. Anderson.



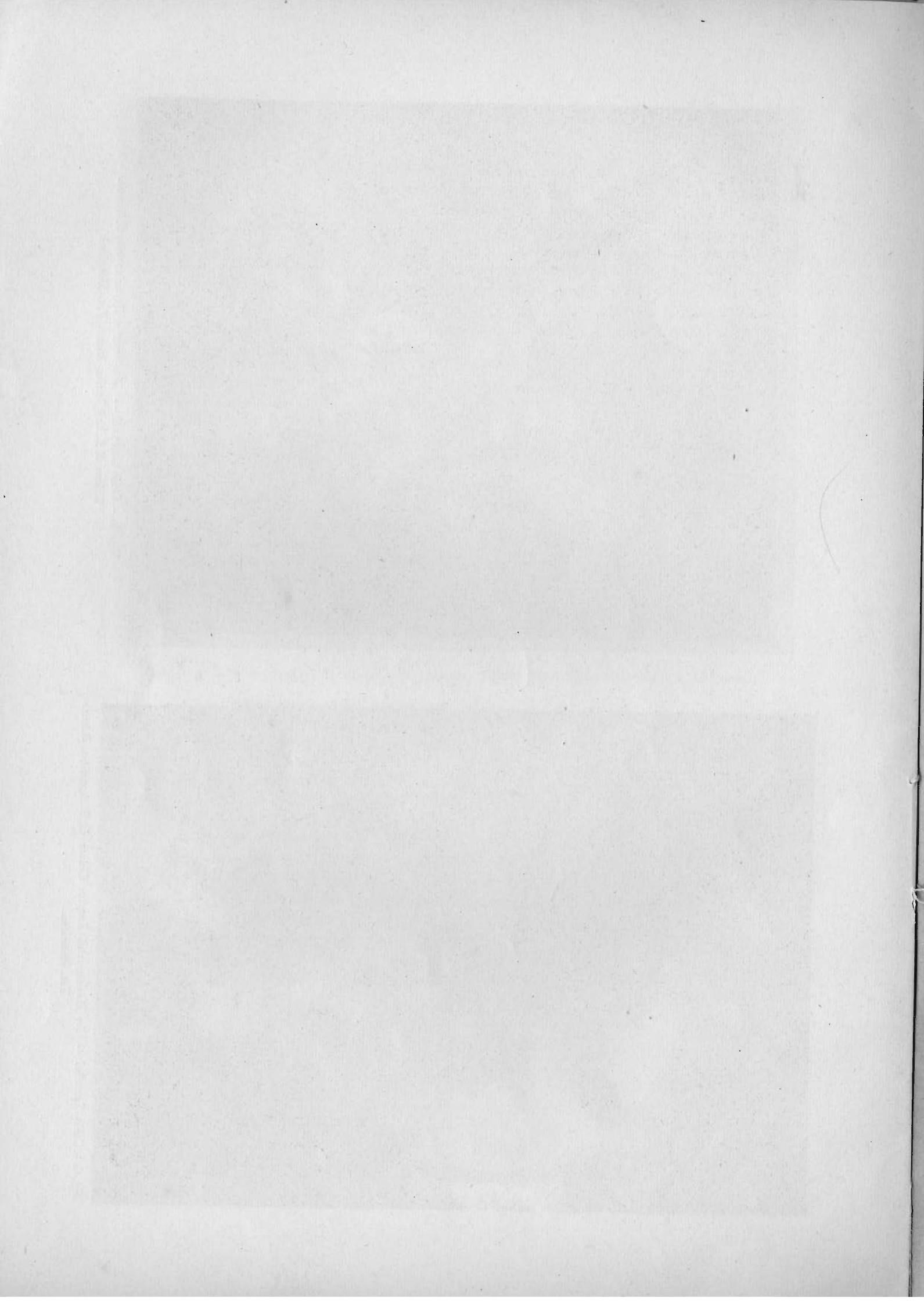
Fig. 2. - Carlo Saraceni — *La Negazione di Pietro*, Certosa di S. Martino, Napoli. Fot. Alinari.



Fig. 4. - Carlo Saraceni — *La Madonna di Loreto*. Chiesa di S. Agostino, Roma.
Fot. Moscioni.



Fig. 3. - Carlo Saraceni — *Madonna e Bambino con S. Anna*.
Chiesa di S. Margherita, Roma. Fot. Moscioni.



Da ciò risulta che il quadro fu portato alla Certosa molto tardi, ch'esso era di proprietà del bergamasco Fanzago il quale poteva ben presumere d'aver un'opera del suo grande comprovinciale, che per disavventura non gli apparteneva e ch'essa rimase appesa sulla porta della Sagrestia di S. Martino come opera di Caravaggio e come tale ritenuta e divulgata.

Come conferma indiretta che tale opera fu tardi conosciuta a Napoli si può addurre la mancanza di copie o d'elementi desunti da essa specie da artisti di corrente caravaggesca. Esempio, Bernardo Cavallino.

Egli non ha meno di quattro varianti sullo stesso tema della *Negazione*; ma nessuna ha motivi del quadro della Certosa.¹ Nè troviamo alcun motivo che ci richiami al quadro della Certosa in altri seicentisti napolitani, sì che non ci conviene di prestar fede al de Dominici laddove parla d'una pretesa copia di tale quadro fatta da G. B. Caracciolo, copia che per evidenti motivi cronologici non può essere stata mai eseguita.

Ma c'è altro.

A rincalzo degli argomenti portati in favore dell'attribuzione al Saraceni dell'opera della Certosa di Napoli mi vien fatto di scoprire un quadro appeso negli appartamenti del Sottosegretariato di Stato alle Belle Arti a Palazzo Venezia e che rappresenta appunto una seconda redazione della *Negazione dell'Apostolo Pietro*. L'attribuzione al Saraceni non può sembrare dubbia a nessuno. La tipologia è identica a quella del quadro della Certosa e si richiama anche a qualche notazione di carattere singolarissimo proprio del Saraceni nella *Disputa* al Palazzo Reale di Napoli: di quello dei tre dottori che nel mezzo si rivolge a Gesù con aria di stupore compunto. Ma in quest'altra *Negazione*, che noi riteniamo anteriore a quella di Napoli, la individuazione cromatica e la costruzione di tutto il quadro ci sembrano ancora più prossimi a Caravaggio di quanto non sia l'opera della Certosa che s'infatua in luminosità sospese e vaganti. Voglio dire che in esso la direzione della luce realizza la composizione in modo più logico, sebbene nei risultati esclusivamente pittorici si giunga ad un lurninismo scheggiato e trinciato, specie nell'arnese, e a certi grumi d'ombre saporose ma un po' sconnesse. Naturalmente c'è tutto il modo espressivo del Saraceni: i volti a specchio, i lievi scarti delle pose appena variate in un piano identico, il salire e scendere per scale tipologiche in linee interne. E le sue trovate simpaticissime. Quella, ad esempio, delle mani dei tre attori principali, di Pietro, dell'ancella, dello sgherro in berretta piumata, che fissano tre momenti psicologici distinti; sì, perchè il Saraceni ha di simili preoccupazioni, oltre alle tante altre sue più esclusivamente pittoriche. Quanto alla testa dell'apostolo Pietro sembra che il Saraceni ci voglia dare la storia di cotesto tipo di vecchio, tanto è identico quel suo carattere umano, nelle varie opere, seppure diverso nella sua realtà pittorica. Così le varie redazioni di quella testa calva e grinzuta ci dicono in maniera molto chiara come il Saraceni abbandonasse via via i suoi intenti costruttivi in lume placido e raccolto per luminosità sempre più vaghe e avventurose. Così dalla forma

¹ Tre quadri della *Negazione* sono riportati dal de Rinaldis nel suo *Bernardo Cavallino*, Napoli, 1909 (Tipografia? Editore?).

Il quarto l'additiamo sopra la porta della Cappella di S. Filippo Neri ai Girolamini, ancora sconosciuto insieme all'*Angelo che desta S. Pietro*, e che gli è di fronte nella stessa Cappella.

ancora sorretta di questo vecchio di Roma si passa all'impalpabilità coloristica di quella della Certosa, per giungere alla suprema mollezza di quella del dottore ebreo della *Disputa* al Palazzo Reale di Napoli che sembra cavato in un legno dolce o nella cera. Quanto agli altri elementi, chi non vorrà considerare come sorella di quella di Napoli questa tumida fante che ha sì un turbante meno ricco e capriccioso dell'altra; e chi non vorrà risentire in questi rossi di *brique* e in questi verdi terrosi gli altri che a pena s'intravedono sotto gli aloni luminosi del quadro della Certosa? Comunque, non corre che un passo tra le due opere; e siamo certi che il Saraceni deve aver data un'altra redazione, la definitiva forse, di questo soggetto caro a lui e ad altri pittori del seicento.

Neppure per la *Madonna di Loreto* nella cappella Cavalletti in S. Agostino è sorto mai un dubbio sull'appartenenza di essa al Caravaggio. Guide antiche e recenti, biografi più o meno informati, notizie in carteggi non spostano l'attribuzione al maestro; anzi, come per il quadro della Certosa in Napoli la rincalzano con lodi incondizionate, quasi che il caravaggismo più libero e corrente di qualche imitatore piacesse molto più di quello autentico, di men facile comprensione, più scontoso, direi, e chiuso di Caravaggio medesimo. Persino l'abate Filippo Titi¹ ch'è tanto preciso nell'attribuzioni delle opere ai loro autori riporta che "nell'ultima Cappella una Madonna di Loreto ritratta al naturale, con due Pellegrini nel quadro dell'Altare, è opera di Michel' Angelo da Caravaggio „. Confessiamo che questa notizia del Titi, più di ogni altra, ci ha tenuto esitanti nel ritogliere l'opera al Caravaggio, perchè egli conosce a dovere e registra tutte le opere sue esistenti in Roma, e conosce a meraviglia tutte le opere del Saraceni nelle chiese romane, e in generale è ottimamente informato sulla produzione artistica seicentesca, sì che, sulla sua notizia che il *Sant'Antonio* ai SS. Cosma e Damiano è copia del Caracci da un originale del Saraceni, bisogna senz'altro risalire alla paternità dell'opera già dal Longhi ritolta al Saraceni e data al Caravaggio: cosa che neppure lui sosterrebbe ora più; e per il quadro di *S. Romualdo*, in S. Adriano, l'incertezza del Titi che esita tra Guercino e Carlo Veneziano ci sembra più interessante, rispetto all'attribuzione, della sicurezza del Longhi che lo rivendica invece ad Orazio Gentileschi, ben conosciuto al dotto abate romano.

Si sarebbe dunque il Titi sbagliato solo per l'opera di S. Agostino, lui che conosce uno per uno tutti i quadri del Saraceni, anche i meno in vista, come quello in S. Margherita? È probabile che l'abbia sviato qualche notizia corrente al suo tempo su quell'opera, che a noi non è dato rintracciare, o che l'abbia tratto in inganno la bellezza apparente del quadro ch'è ricco di *effetto* pittorico. Comunque, la *Madonna di Loreto* non appartiene al Caravaggio. Basta gettare un'occhiata sul *gruppo* della chiesa di S. Margherita in Roma e sull'altro di S. Agostino per comprendere che le due opere sono il frutto d'una stessa concezione del comporre, dell'illuminare, del disegnare e del *formare*, concezione pseudo-caravaggesca; e con ciò non vogliamo intendere, naturalmente, che non sia artistica essa pure, a suo modo. Nè intendiamo avvicinare di troppo l'esecuzione delle due opere, perchè nella *Madonna di Loreto* ci sono qualità più decisamente caravaggesche che non

¹ *Nuovo Studio di Pittura, Scultura ed Architettura* etc., Roma 1721.

nell'opera di S. Margherita, specie nei tipi che risentono dello studio fatto dal Saraceni del suo grande modello. Ma in entrambe c'è quel lumeggiare fatuo, direi avvampante, che sembra pullulare dalle carni, come per un riverbero potente, e che non è già più quella luce placida e forte che s'arresta e si sostanzia nella materia pittorica, come nell'autentico Caravaggio. Tale luminismo epidermico è il risultato d'un impasto lento essudato che persuade l'artista a colorazioni lisce, lustre come di corteccia e a varietà cromatiche ricercate in tonalità neutre di melanzana o di violetto torbido che il Caravaggio non ha mai intonato nelle sue opere; e d'altra parte lo persuade ad un piegare trito e molle come su pasta che ora si tagli e ora s'acci, ora che si rimeni e si fili a capriccio. Avete così i drappi e le falde ad orecchie, a scalelle, ad uncinetti con sfilature sui margini, in particolari d'un realismo che è caro al Saraceni e che potrebbe piacere se, come in Borgianni, s'accoppiasse a ricerche formali, mentre in lui ci sembra un gioco di pennello ed un pretesto a novità di scarsa importanza. Se così non fosse il Saraceni si darebbe pensiero di non creare delle mani accademiche, come quelle della Madonna, in posa disegnatrice, con le dita a martello, così peculiari in lui, e le altre cotte ed insaccate dei due pellegrini; nè di operare flessioni impossibili e forzate, come nel collo della Madonna, per creare piccole cavità da colmare di luce, nè di segnare quei profili perduti nelle teste dei due pellegrini, nè vicine, nè lontane, d'una rugosità degna di Ribera e d'una materialità propria del Saraceni che appende baffi di capocchio e rincrespa parrucche su teste che il Caravaggio non ha mai ideato.

Basta frugare nei quadri più ricchi di figure in S. Damiano o alla Chiesa dell'Anima per ritrovare quei tipi d'umanità scadente di cui si compiace il Saraceni, quella vecchia in turbante, quella Vergine che nell'opera in esame s'atteggia invano a serietà di tipo caravaggesco, quei putti un po' gonfi e lenti nelle membra, con malleoli artritici e, nel caso nostro, con grosse teste scavezze sulle spalle, bonari e paffuti senza il caratteristico *sourcil froncé* per scontrosa natura del Caravaggio più vero. Oh, non diciamo che il maestro non abbia persuaso il Proteo Saraceni a rialzare di tanto il livello della sua tipologia nella *Madonna di Loreto* da fargli quasi creare un'opera di stampo caravaggesco; ma ci sono troppe cose e troppo peculiari del Saraceni perchè questi non sia facilmente identificabile anche nelle parvenze di forme d'altri. Per esempio, il suo senso rudimentale dei piani, per cui nessuna opera sua si può sentire in profondità, neanche quand'egli sfolla la scena e crea il gruppo a tre a quattro persone e si prova in una costruzione trasversale che nell'opera in S. Margherita è quanto di più banale si possa immaginare con quell'esposizione di cuscini e fasce che non si riescono a considerare neppure come una superba *natura morta*, isolata, vivente d'una vita a sè, perchè è troppo evidente in essa il pretesto a continuare e chiudere una linea obliqua con quello schiocco di pannello a terra che ha altro suono da quello del *Martirio di San Pietro* da cui verosimilmente il Saraceni l'ha imitato. Non intendiamo di togliere al Voss nessun merito che gli spetta nell'aver compreso a dovere il Saraceni. Ma nella *Madonna di Loreto* c'è anche di peggio, perchè il senso trasverso d'essa è inteso così imperfettamente, che la composizione tende a ricostituirsi a non so che verticalismo dato dalla flessione anormale della testa della Vergine in corrispondenza della figura del pellegrino nel suo slancio acuto e commosso verso di essa. Giovano a tale ricomposizione verticale dell'opera il piano orizzontale della base del trono, una specie di pedana su cui i piedi incrociati della Madonna, piedi di un'esperante accademia di danza, suggeriscono il postarsi diritto ed equilibrato del corpo; e la colonna posta di dietro intorno a cui sembrano tendere le linee

dell'opera. Il Saraceni è tipico nel creare tali ascensioni di slancio, come nel quadro in S. Omobono e nell'altro in S. Maria della Scala. E forse non è difficile indagare la ragione di ciò, se si pensa che il Saraceni non è atto a determinare quelle profonde fratture formali di cui è maestro, oltre che il Caravaggio, anche il Degas. Perciò il pellegrino non si piega a dovere e ostenta dalle anche in su il suo corpo d'una grossolanità evidente con quell'enorme gomito ch' esce dal torso massiccio e pure debole di modellato, con quelle ditate a creare gnoccosità di pieghe in quel giallo filato d'orzo per cui si rimpiange il giallo profondamente dosato del Caravaggio, in tutta la sua gamma.

Queste ragioni — e tralasciamo altre che qualunque occhio di esperto può vedere da sè — possono testimoniare della nostra sollecitudine, presso i critici d'arte, nel persuaderli di ciò di cui noi siamo già persuasi.

MICHELE BIANCALE