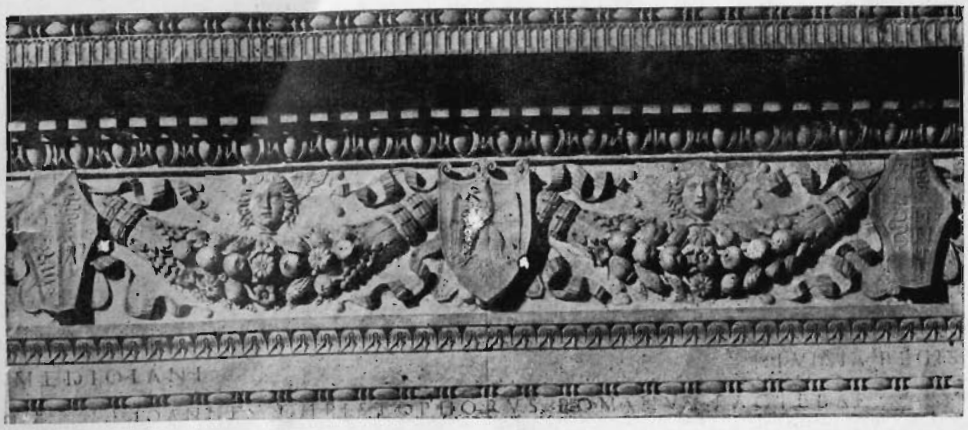

OPERE INEDITE DI MICHELANGELO DA CARAVAGGIO.

In un ordine che presuppongo cronologico pubblico qui quattro opere del Caravaggio. Tre di esse mi sono state gentilmente offerte, perchè io le illustrassi, da Corrado Ricci e da Giulio Cantalamessa; sono l'*Angelo Custode* di S. Rufo in Rieti, i *SS. Quattro Coronati* di S. Andrea in Vincis e la *Cena in Emmaus* del Marchese Patrizio Patrizi. Per il ritratto di Maffeo Barberini presso la principessa Anna Corsini spetta a me il torto o il merito dell'attribuzione.

Alla Mostra del Ritratto di Firenze era esposto il ritratto di Maffeo Barberini, il futuro Urbano VIII, in abito prelatizio, attribuito a Scipione Pulzone di Gaeta. Eppure, del manierista accurato, analitico, refrattario alla concezione della massa, il quadro non ha nemmeno un carattere. Davanti a un fondo bruno luminoso, seduto sopra una sedia a braccioli, con veste nera, risvolti cremisi, tricorno nero, tunica bianca a piegoline, leggermente dorata attorno le braccia; presso un tavolo sopra cui sono libri e una carafa di fiori; Maffeo Barberini è veduto in una massa sommaria di luce e d'ombra. Alla luce spetta di squadrare le mani, d'indicare la rotondità delle braccia, di modellare i piani del volto per soffermarsi con acuta insistenza sulle palpebre. Si tratta quindi di una visione della realtà affatto opposta a quella del manierista Scipione Pulzone; e se essa non si è attuata in un capolavoro, ciò dipende dal fatto che appunto la visione sintetica, sommaria, luministica è così spinta da attenuare la complessa visione della realtà. La semplificazione diviene talora, e in qualche punto soltanto, semplicismo. Orbene, tutti i caratteri rilevati si ritrovano in Michelangelo da Caravaggio, ne formano anzi il programma artistico rivoluzionario contro quel manierismo cui il Pulzone accedeva, e più precisamente sono tipici per il Merisi nel momento della sua vita in cui appena appena iniziava la riduzione della varietà coloristica all'ef-

BIBLIOTECA BOLLETTINO D'ARTE *00006

fetto di luce e d'ombra, in cui manteneva l'ingenuo fresco piacere di dipingere qualche bel fiore sbocciante e il trillar della luce nella carafa, così come aveva già fatto nella *Suonatrice*, ora a Pietroburgo, e anche altrove, suscitando l'ammirazione di tutti, di troppi anche. Era un periodo di passaggio tra un impressionismo sicuro, brillante, giovanile, tutto di squisita sensibilità, e una semplificazione della realtà fatta con lo scopo di muovere più liberamente figure e fantasie alla conquista di ideali nuovi. Nel momento del passaggio la semplificazione è talora troppo spinta, non ancora sicura di sè, non sempre coerente. Tuttavia essa ha molti punti di contatto con quella che, molto più tardi, verso la fine della vita, il Caravaggio compì del Papa Paolo V. Le affinità di fattura del ritratto Barberini con quello conservato presso il Principe Scipione Borghese di Roma sono evidenti.

Maffeo Barberini nacque nel 1568, a 19 anni fu nominato Referendario della giustizia, poi governatore di Fano, poi nunzio in Francia, nel 1605 Cardinale e nel 1623 Papa, con il nome di Urbano VIII (1). Il ritratto, in cui Maffeo dimostra di avvicinarsi alla trentina, fu dunque eseguito nell'ultimo decennio del sec. XVI, quando non era ancora cardinale, quando il Pulzone era probabilmente morto (2), quando invece il Caravaggio dipingeva appunto in Roma ed era precisamente nel periodo di trasformazione tra la prima e la seconda maniera, periodo i cui caratteri abbiamo ritrovati nel quadro. Infine il Bellori (3) narra che il Caravaggio « al Cardinale Maffeo Barberini, che fu poi Urbano VIII, Sommo Pontefice, oltre il *ritratto*, fece il Sacrificio di Abramo, il quale tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida e cade ». E poichè è noto come in casa dei Principi Corsini di Firenze il ritratto è giunto per eredità Barberini, quello citato dal Bellori deve identificarsi con questo, ora in casa Corsini. Il criterio stilistico e le notizie storiche concorrono quindi nell'attribuzione del ritratto al Caravaggio.

*
* *

Sull'altare maggiore della chiesa di S. Andrea in Vincis in Roma è un quadro rappresentante i *SS. Quattro Coronati*, del quale poche fra le guide romane si sono accorte (4), e nessuna, nè antica nè recente, ha saputo indicare l'autore. Eppure la firma posta nel fondo, in basso e a sinistra, è leggibile, sebbene oscurata:

MICHEL ANGELO
DA CARAVAGGIO DIP.

Oltre a ciò sin dal 1793 uscì un'incisione del quadro, recante le seguenti leggende:

Giuseppe Cades dis. | *Pietro Bombelli inc.* | *SS. QVATTRO CORONATI MM.* | *Quadro di Michelangelo da Caravaggio* | *esistente in Roma nella V. Chiesa de SS. Andrea e Leonardo* | *della Compagnia de Scarpellini a Tor di Specchi* | *Alessandro Cartoni Console e Governatore* | *M · DCC · XCIII.*

Nè la firma nè la incisione erano sinora note.

(1) A. Hauck, *Realencyclopädie für prot. Theologie und. Kirche,* vol. XX, Leipzig, 1908, p. 327.

(2) Sebbene senza prove sicure, la data della morte del Pulzone è per lo più fissata nel 1588.

(3) *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni.* In Roma, MDCLXXII, p. 208.

(4) Rudolfino Venuti, *Roma moderna.* In Roma, MDCCLXVII, p. 828; accenna al quadro come « d'ottimo pennello ». Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma*, Roma, 1836, p. 426, ricorda che il quadro è « di buona mano ». Le altre guide non accennano neppure.

La scena è dunque dei quattro santi legati attorno una colonna, sopra un fondo, oggi oscurato, ma rappresentante in origine una nicchia limitata da due grossi pilastri. Ai piedi de' santi sono buttati un martello, un compasso, varie squadre e una testa marmorea, per indicare ch'essi erano scultori e che eran legati per non aver voluto scolpire un idolo a Diocleziano.

Fig. 1. — Michelangelo da Caravaggio — Ritratto di Maffeo Barberini.
Firenze, Collezione della Principessa Anna Corsini.

La disposizione delle figure ha un solo scopo, di fare uno studio degli sbattimenti della luce, che viene da sinistra, sui diversi lati dei corpi e delle loro positure. Saremmo già dunque in pieno periodo luministico, se i corpi non fossero allungati e cilindrati, se per la ricerca della linea nelle gambe non fosse trascurato il rilievo della loro intima costruzione: sono questi i residui del manierismo, gl'indici che l'artista non ha ancora raggiunto la piena padronanza di sè stesso. La sommarietà facilona raggiunge anzi anche la testa del martire barbato a sinistra, non di quello centrale, che guarda in alto ispirato, con tocchi di luce che rialzano

vivamente i tratti significativi del bell'adolescente pieno di fede. Son qui i primi accenti forti e nuovi della seconda maniera.

Comunque, nel suo insieme, il quadro non è un capolavoro. La sua importanza consiste nell'indicarci dove e come il Caravaggio trovò la sua forza maggiore, e nel rivelarci in qual punto della sua trasformazione Mosè Valentin divenne suo seguace. Perchè, pochi quadri del Caravaggio sono, come questo, tanto simili a quelli del Valentin, specie per l'abbondanza delle luci fredde e per la trascuratezza nell'intima costruzione dei corpi. A differenza del maestro, che seguitò sempre più rapido nella trasformazione dell'arte sua, il Valentin — salvo rare eccezioni, come il quadro della Galleria Vaticana — rimase fedele ai metodi per la prima volta imparati.

*
* *

Mariano Guardabassi (1) ricorda che nella chiesa di S. Rufo, a Rieti, è un quadro rappresentante l'*Angiolo Raffaele che consiglia Tobia a prendere il pesce, opera della scuola del Caravaggio.* Nè alcuno si è occupato dopo di lui del quadro, al di fuori di Basilio Magni (2) che l'inserisce nel suo elenco delle opere del Caravaggio, designandolo come l'*Angelo Custode.*

E infatti, poichè è noto che il quadro è provenuto alla chiesa di S. Rufo dalla Confraternita dell'Angelo Custode, e che la rappresentazione della scena dell'Angelo Custode non è rara al principio del seicento (si ricordi, fra l'altro, il quadro del Domenichino), si deve credere che la designazione del Guardabassi sia erronea.

La scena è colta nel momento in cui una rossa lingua di fuoco a forma di serpente e con l'evidente significato di tentazione, sale dal terreno per raggiungere il fanciullo. L'angelo stende le ali sul suo protetto e gl'indica il pericolo con un dito proteso. Bruno il fondo, bruno il piancito, grigio-bluastro il drappo svolazzante, bruno-scuri i capelli dell'angelo, bruno-chiari quelli del fanciullo; tutta la gamma coloristica del quadro si riduce alla riproduzione dell'ombra bruna e della luce, che dal rosato lucido delle carni giunge al bianco niveo delle ali. Come sempre in Caravaggio, le figure riempiono il quadro (3). Esso è ideato per fare saltar fuori dalle tenebre, con un'ondata di luce, come istantanea apparizione, due figure in un momento drammatico.

Le ali bianche, luminose, proteggono il gruppo e si contrappongono al timoroso atteggiamento del fanciullo e all'oscurità dell'ambiente. Gli sprazzi di luce sui volti attenti al pericolo sono irregolari e frammentarii, per dare l'illusione della loro fugacità, come se la luce non avesse avuto ancora il tempo di commentare, di soffermarsi su tutti i punti del suo dominio. Tale fugacità è la molla del valore drammatico della scena, perchè mette i due corpi in una speciale tensione e suscita nell'osservatore la lucida sensazione della lotta fra tenebre e luce.

A tale piena padronanza degli effetti luminosi Michelangelo da Caravaggio giunse nel tempo tardo di sua vita, quando potente e rapida volle la sintesi, sempre più trascurati i particolari.

L'*Amore Vincitore* della galleria di Berlino, il *Battista* e la *Madonna con S. Anna* della galleria Borghese, sono le opere che più si avvicinano a quella di Rieti per

(1) *Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte, esistenti nella provincia dell'Umbria.* Perugia, 1872, p. 255.

(2) *Storia dell'arte italiana.* Roma, 1902, III, p. 403.

(3) La centina è un'aggiunta posteriore, e perciò è stata eliminata nella riproduzione.

G. Cades — **Incisione dal quadro del Caravaggio in S. Andrea in Vincis.**

BOLLETTINO D'ARTE BIBLIOTECA

Fig. 2. — Michelangelo da Caravaggio — I SS. Quattro Coronati.
Roma, Chiesa di S. Andrea in Vincis.

la costruzione delle forme, per il meccanismo degli atteggiamenti, per il rilievo plastico delle masse. Ma per la rapidità irrazionale e pure potentemente espressiva dell'effetto luminoso, l'*Angelo Custode* trova il suo naturale riscontro nell'opera

che forse segna il punto più alto della produzione drammatica del maestro, nella *Morte di Maria* del Museo del Louvre.

Non può dunque cader dubbio sull'appartenenza dell'opera al maestro stesso, anche se il rosato delle carni riveli un desiderio di grazia, che verso la fine della

Fig. 4. — Michelangelo da Caravaggio — L'Angelo Custode.
Rieti, Chiesa di S. Rufo.

vita, di solito, egli rinnegava. È un ritorno, proprio nel periodo della più sapiente e più rigorosa attività di luminista, all'ingenuo primitivo abbandono realistico della giovinezza. Mentre creava il dramma, egli si è fermato a guardare le fresche carni dei suoi modelli, e, per un momento, ha dimenticato i principi del proprio programma, il significato dell'insieme dell'opera.

Di fronte alle ragioni stilistiche suaccennate, che dimostrano l'appartenenza dell'opera al Caravaggio, non ha valore di sorta l'obbiezione che potrebbe essere

BIBLIOTECA
BOLLETTINO D'ARTE

Fig. 5. — Michelangelo da Caravaggio — **La cena in Emmaus.**
Roma, Collezione del Marchese Patrizio Patrizi.

emessa sulla stranezza di trovare un'opera di lui a Rieti. Comunque, non tacerò una circostanza utile a indicare un'indiretta relazione tra il Caravaggio e Rieti.

Nel 1629 il cardinale Scipione Borghese fu eletto da Urbano VIII vescovo della Sabina (1); e uno stemma conservato nel Palazzo Comunale di Rieti, proveniente dalla locale chiesa di S. Lucia, accoglie in sè tre stemmi, di casa Borghese, del governatore di Rieti e della città; anzi porta la seguente iscrizione:

SCIP. CARD | BVRGHESIO | PAVL. V. P. M. NEPS |
EVSTACHIVS | CONFIDATVS | DE ASISIO GVBER | .

Lo stemma è l'opera di un eccellente scultore, prossimo a Gian Lorenzo Bernini, indubbiamente romano. Esso fu quindi mandato da Roma e precisamente dalla cerchia artistica del cardinale Scipione, a S. Lucia di Rieti. Orbene, poichè è noto quante opere del Caravaggio possedette il cardinale — parecchie ne conosciamo tuttora, e il Mancini ricorda del Caravaggio « molti quadri che possiede l'Illmo Borghese » — nulla c'impedisce di pensare, in semplice via d'ipotesi, che il cardinale stesso sia stato il tramite fra Rieti e il Caravaggio, o con l'ordinare il quadro anche prima di divenire vescovo di Sabina o per un dono tratto dalla già abbondante raccolta.

*
* *

Al Bellori (2) è noto che il Caravaggio eseguì per il « Marchese Patritij la Cena in Emmaus, nella quale vi è Christo in mezzo che benedice il pane, et uno de gli Apostoli à sedere nel riconoscerlo, apre le braccia, e l'altro ferma le mani sù la mensa, e lo riguarda con maraviglia: evvi dietro l'hoste con la cuffia in capo et una vecchia, che porta le vivande. Un'altra di queste inventioni dipinse per lo Cardinale Scipione Borghese alquanto differente; la prima più tinta, e l'una, e l'altra alla lode dell'imitatione del colore naturale; se bene mancano nella parte del decoro degenerando spesso Michele nelle forme humili, e volgari ».

Un terzo quadro con un soggetto che molto probabilmente è il medesimo, è ricordato dal Baglione (3): al « Signor Ciriaco Matthei.... il Caravaggio havea dipinto..... quando N. Signore andò in Emaus ». E un quarto fu quello che il Mancini ricorda come eseguito dal Caravaggio in Zagarola: « Christo che và in Emaus, che lo comprò in Roma il Costa » (4).

Di questi quattro quadri il solo ricordato sinora dagli scrittori recenti è quello conservato alla National Gallery di Londra, da identificarsi con probabilità di ragione con quello dipinto per il cardinale Scipione Borghese (5). Se non che presso il Marchese Patrizio Patrizi esiste ancora il quadro che corrisponde esattamente alla descrizione del Bellori. E importa che sia pubblicato, perchè si tratta della variante di una situazione drammatica, felicissima tra le creazioni del Caravaggio.

La luce viene dal lato sinistro, radente su tutte le figure, appena brillante su questa o quella sporgenza per metterla in vista (6), Il pane è già spezzato sulla

(1) Moroni, *Dizionario*, VI, 220.

(2) *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni.* In Roma, MDCLXXII, p. 208.

(3) *Le Vite de' pittori, scultori et architetti.* In Roma, MDCXLII, pag. 137.

(4) Cfr. L. Venturi, *L'Arte*, XIII (1910), pag. 280.

(5) Cfr. L. Venturi, ne *L'Arte*, XII, 1909, p. 40.

(6) La luce assorbe in sè tutto l'effetto coloristico. Comunque, accennerò ai colori, oggi privi completamente d'intensità. Sul tavolo è un tappeto persiano rosso ricoperto da una tovaglia bianca. La veste del Cristo è verde-bleu; il volto, abbronzato; le mani, rosse. Nel discepolo a sinistra

tavola e il Cristo si ferma a considerarlo e a benedirlo. Per la mossa, è riconosciuto dai discepoli che fanno atti di sorpresa, l'uno, passivo con l'aprire le braccia, l'altro, attivo con il poggiare le mani sul tavolo come per alzarsi. L'oste guarda invece con una calma superficiale di curiosità, aggrottando la fronte, e la vecchia ostessa non si accorge di quel che avviene nemmeno superficialmente, tutta raccolta sulla propria andatura di portatrice d'un piatto. Mentre nel discepolo di destra e nei due osti gli atti che caratterizzano il loro pensiero sono determinati, descritti, prosaicamente narrati; nel discepolo di sinistra che ha quasi tutto il volto coperto dall'ampia e riccioluta capigliatura, l'atteggiamento di estatica sorpresa è già suggerito con larghezza d'impressione, con sommarietà di mezzi. E quando si trova davanti al Cristo lo spirito del Caravaggio si eleva. La luce parca lo trasfigura, ne attenua i lineamenti, dà una speciale nobiltà alla profonda ombra degli occhi. Le labbra sfiorano appena: il sospiro è sospeso, come la mano. Anche con le mani callose e grosse, anche con lineamenti senza finezza, anche in un insieme da contadino può ritrovarsi l'animo di un dio. Ecco ciò che il Caravaggio comprese, per il primo, nella storia dell'arte.

Nel quadro della National Gallery il Caravaggio ha rappresentato la scena in un momento posteriore. Cristo ha già risolto la sua riflessione; benedicendo egli agisce, egli fa un atto di trionfatore; e anche i discepoli fanno movimenti aperti e violenti. La mano alzata del Cristo riunisce e accomuna gli atti degli allievi, e in tutti e tre è uno slancio concorde di fede e di azione. Nulla di ciò nel quadro Patrizi. L'azione è ancora rattenuta, sospesa; son tesi i muscoli, ma non ancora in movimento. E ciò fa diminuire la partecipazione dei discepoli all'insieme, poichè la riflessione non tocca loro e si concentra nel Cristo. È in lui tutto il valore spirituale del quadro, nobilissimo, fantastico, lontano ed estraneo alla mediocrità realistica delle altre persone. Son due anime che han creato il quadro. L'una è ingolfata nel programma di reazione al manierismo, e strepita con acredine, con aridità, con energia, senza respirare, senza elevarsi dall'ambiente e dalla lotta continua; l'altra è libera, veggente ne' secoli, sente il valore dello spirito trasformatore de' più umili corpi, e trova una fonte nuova inesauribile d'idealismo. A traverso Rembrandt, Courbet e Millet, essa fa giungere al nostro animo il fremito delle passioni moderne.

LIONELLO VENTURI.

la veste è verde scura, il manto, di un giallo ligneo greve. Nel discepolo a destra la veste è di viola torbido, il manto, bianco. Nell'oste la veste è olivastra con qualche riflesso rosso, e la cuffia bianca. Nell'ostessa non si vedono se non i panni e la cuffia bianchi. Le loro carni di vecchi sono arrossate. Il fondo, oggi, è completamente annerito.