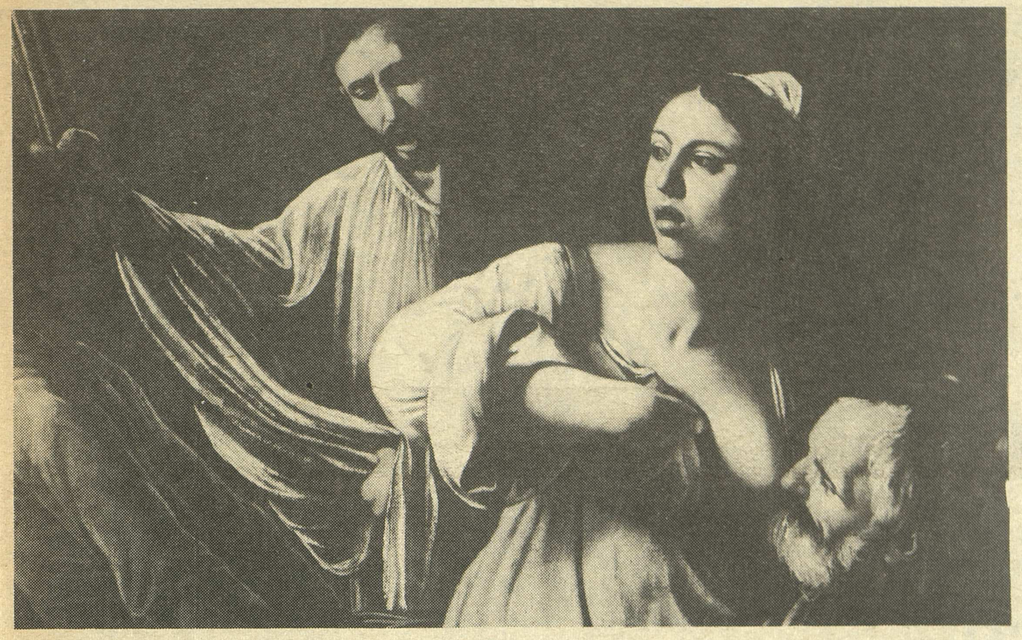
Alla Royal Academy una grande mostra dedicata alla pittura napoletana del Seicento

In quel vicolo c'è Caravaggio

di GIULIANO BRIGANTI



A fianco: **Caravaggio: Le opere di Misericordia** (particolare)
A sinistra, in basso: **Ribera: Il Gusto**

LONDRA — Era dal 1938 che alla pittura del gran secolo di Napoli, il Seicento, non era stata dedicata una rassegna così importante e consistente come quella che si è aperta in questi giorni alla Royal Academy di Londra («Painting in Naples from Caravaggio to Giordano, 1606-1705»), aperta fino alla fine di novembre. La mostra napoletana del '38 fu una delle prime mostre che vidi, fu anzi la prima che studiai in varie riprese e per così dire professionalmente; ed è per questo forse che la ricordo con una precisione maggiore di quanto non consentirebbe il lungo tempo trascorso. E la ricordo anche perché ebbi la rara occasione di visitarla, un giorno d'estate, accodandomi a Benedetto Croce e a Roberto Longhi.

Era stato Carlo Ludovico Ragghianti a combinare l'incontro, non facile, sul terreno conteso del «barocco», in una Napoli così diversamente amata. Il tempo era grigio e il caldo opprimente. Il filosofo in giacca di alpaga nera, calzoni di flanella bianca, panama e canna, arrancò, dopo la siesta, fino alle sale del castello aragonese dove aveva luogo la mostra; e mi pare ancora di vederlo appoggiato al bastone e alla gamba più valida, gli occhi socchiusi come due nere fessure nel volto arguto e giallastro, fissare attraverso il pince-nez, con l'indulgenza di chi contempla vizi e disgrazie ormai familiari e inevitabili, scene di martirî e di sciagure, il rosso rubino del sangue dilagare dal pallore madreperlaceo della carne sul bianco-ricotta dei lini, storie di rivolte plebee, di processioni e di pestilenze, presepi affollati e miracoli tangibili, violenze teatrali e folgoranti brandelli di verità. Piegato su di lui Longhi, ora serio ora scherzoso, gli spiegava quale fosse il peso vitale del momento caravaggesco napoletano in una nuova ricostruzione del corso dell'arte europea del Seicento; e Croce, pur accogliendone cortesemente gli argomenti, restava, sorridendo, fedele alle idealistiche ragioni del suo giudizio negativo su «l'età barocca». Come del resto io stesso, pur non molto esperto allora di cose del mondo, mi aspettavo che fosse. E chi mai avrebbe potuto smuoverlo? Il disaccordo, dunque, era quasi perfetto; ma — «o gran bontà de' cavalieri antiqui» — tutto si concluse in reciproca cordialità, non senza, però, una, altrettanto reciproca, ironica filosofica sopportazione.

Poco meno di cinquant'anni sono passati da allora (sono tanti), e più distinta appare oggi la vicenda popolosa e straordinaria della pittura napoletana del Seicento, anche se non pochi sono ancora i punti oscuri. Questa bella mostra londinese, alla cui realizzazione hanno atteso molti di coloro (anche se non tutti) che sono gli artefici di quelle chiarificazioni, rappresenta, da una parte, il risultato delle attuali conoscenze sull'argomento, mentre, dall'altra, riunendo e riavvicinando 164 opere giunte da ogni parte del mondo, non mancherà di facilitare la soluzione di alcuni problemi.

Ed è senza dubbio una grande mostra, una mostra come non se ne vedono più da tempo, per la presenza, quasi impensabile oggi, di molti «capolavori»; di qualcuna, anzi, delle opere più portanti della nostra civiltà figurativa, come *Le opere di Misericordia* e *La Flagellazione* del Caravaggio, che ognuno di noi, e molto legittimamente, avrebbe considerato inamovibili. Se proprio vogliamo dirlo, è anche una mostra un po' vecchio stile per essere dedicata soltanto alla pittura e non, nel suo insieme, alla civiltà artistica napoletana del Seicento, includendo anche la scultura e le arti minori.

Ma, siamo sinceri, non dobbiamo, a mio avviso, dolercene troppo, non solo pensando alla noiosa indigestione di «mali culturali» cui il nuovo stile espositivo (tipo «opere pie») troppe volte ci costringe, ma in considerazione del fatto che, in quel secolo, la pittura è senza dubbio a Napoli la manifestazione più rilevante, l'espressione guida, il simbolo concreto e indipendente del rinnovarsi, anzi del costituirsi di una cultura che affonda le sue radici nello spirito stesso del popolo che la esprime. Per non fare che un esempio, il pur grandissimo Cosimo Fanzago (le cui stupende sculture di San Martino, del resto, sono evidentemente inamovibili) non ebbe certo sul crescere della civiltà artistica napoletana il peso che ebbe il suo connazionale lombardo, Caravaggio.

Come l'eroe di un romanzo nero

La mostra, comunque, è dedicata alla pittura; e prendiamola per quello (e non è poco) che promette, pur lodando il proposito degli organizzatori di considerare, in una sua prossima edizione napoletana, anche lo svolgersi parallelo, se pur non sempre comunicante (come sarà invece nel secolo successivo) di espressioni e condizioni figurative diverse.

Del Caravaggio, che soggiornò due volte a Napoli, nel 1606-1607 bandito da Roma dopo l'omicidio di Ranuccio Tommasoni «per un fallo, mentre si giocava alla racchetta» e nel 1609-1610 sbarcato dalla Sicilia dove era scampato fuggendo da Malta, come l'eroe di un romanzo nero, per una grave contesa con un cavaliere di giustizia, sono esposte alla mostra ben sei opere: due sicuramente del primo soggiorno, e le più importanti, cioè le grandi tele prima ricordate del Pio Monte della Misericordia e di San Domenico Maggiore (ora a Capodimonte), una probabilmente del 1607, il grande *Martirio di Sant'Andrea* recentemente acquistato dal Museo di Cleveland, e tre da riferirsi al secondo soggiorno: la *Negazione di San Pietro*, già della collezione Imparato Caracciolo, sin qui mai esposta, la *Salomè che riceve la testa del Battista* della National Gallery e la *Morte di Sant'Orsola* della Banca Commerciale di Napoli, l'ultima aggiunta sicura al catalogo caravaggesco, purtroppo così consunta da essere ridotta ad una larva, ma che riflette una grande idea.

Se la presenza di Caravaggio significò tutto per il nascere di una nuova intelligenza, di un nuovo occhio, di un nuovo cuore nel corpo della pittura napoletana, che usciva così rinnovata dall'involucro consunto del tardo manierismo, l'incontro di Caravaggio con la grande metropoli mediterranea, la città allora più popolosa d'Europa dopo Parigi, formicolante di vita, rumorosa, gesticolante, dove, al confine fra Oriente e Occidente, fra trivi e quadrivi, tuguri e palazzi, si mescolava in uno stesso sangue la più miserabile, infetta, colorita e mimica vivacità popolare al cipiglio e alla grandezza spagnolesche; l'incontro con quella fatiscente e meravigliosa capitale già affetta nel suo crescere di tutti i mali inguaribili e proliferanti della decadenza ma ricca altresì delle virtù più generose e vitali, significò molto per Caravaggio: significò soprattutto per la sua capacità straordinaria di assimilazione l'occasione di immergersi in una nuova realtà quotidiana e popolare, disperata e violenta.

Un fanciullo dei "bassi"

Di cosa significasse per lui immergersi nella realtà di Napoli, così diversa da quella di Roma, da quella della sua Milano, lo dimostrò subito, l'anno stesso dell'arrivo, nel dipingere quel buio e alto crocicchio traversato da sciabolate di luce dove, in un rimescolio di folla di ogni tipo e classe, concentrò nei pochi attimi, scanditi dal ritmo dei passi sul selciato, le sette opere di misericordia. Non ebbe paura, nell'affrontare l'antico soggetto, di servirsi di antiche citazioni che pur sono, nel più semplice dei modi, simboliche. La Carità Romana, Sansone che beve dalla mascella d'asino, San Martino che divide il mantello con il povero, Cristo nelle vesti di Pellegrino: quasi un ritorno alla popolare iconografia del medioevo.

Ma nella folla (ed è proprio un'indaffarata folla cittadina) che si muove, con la disinvoltura dell'abitudine, nello spazio stretto e buio dei vicoli miserevoli, nei viandanti che si avviano frettolosi verso la luce dell'albergo sulla cui porta è l'oste (forse, come suppone Longhi, l'oste tedesco che teneva l'albergo del Cerriglio presso Santa Maria la Nova e nel quale mi par riconoscere lo stesso personaggio, apparentemente teutonico, di uno dei «cinque sensi» del Ribera, il «gusto», esposto nella sala accanto) non vediamo che un elegante cavaliere, uno stanco romeo, un facchino barbuto, una bella popolana, un prete di una povera parrocchia ancora giovane ma consunto dalle privazioni, un mendicante nudo: tutta la realtà [illegible] no all'imbrunire, mentre dall'alto, proiettando un'ombra agitata ed enorme sulle pareti del carcere, si precipita verso il suolo il turbine dei corpi robusti degli angeli dietro i quali, fra le braccia della Vergine, si affaccia, con curiosità non innocente, il volto di un faciullo dei «bassi».

Aver affrontato quella realtà indirettamente, attraverso figure simboliche, voleva dire seguire un processo che era, del resto, l'equivalente della trasfigurazione, nel senso più alto, cui il Caravaggio sottoponeva quella sua presa diretta sulla realtà, dilatandola, senza tradirla, nell'altissima tensione intellettuale delle sue idee. Era il suo modo di renderla totalizzante. Ma non cessava per questo di essere una realtà vissuta e riconoscibile, tanto che quella di questo sublime quadro napoletano risulta diversa, per fare un esempio, da quella della silenziosa strada romana dove, appoggiandosi alla cornice marmorea e classica della porta di un palazzo, la Madonna offre il Bambino all'adorazione dei pellegrini inginocchiati, nel quadro dipinto a Roma, forse nemmeno un anno prima, per la chiesa di Sant'Agostino.

L'elmo del soldato

L'esperienza, anzi le continue e fra loro incatenate esperienze della mente e del cuore di Caravaggio potevano, si sa, accendere un gran fuoco nell'animo dei giovani artisti, ma, come tutte le grandi esperienze, erano irripetibili. Così si può anche considerare il caravaggismo come una sequenza di entusiasmi devianti, di generose accensioni, di intelligenti approssimazioni ma, in sostanza, di revisioni, di adattamenti, di tradimenti. Bisogna riconoscere però che Battistello Caracciolo, almeno nel suo tempo giovanile, fu tra gli interpreti più fedeli e aderenti al linguaggio caravaggesco, vorrei dire al suo metodo. E fu il primo, a Napoli, a recepire il suo messaggio, se è vero che già nel 1607, pochi mesi dopo le *Opere della Misericordia*, dipingeva l'*Immacolata Concezione* di Santa Maria della Stella, dove un indubbio residuo di manierismo nella composizione cede a frammenti di concretezza che emergono dal buio del fondo, investiti dal taglio violento della luce.

E si può anche pensare, osservando nei quadri esposti il suo modo di dipingere «diretto», senza la precostituzione di un disegno, che Battistello sia stato uno dei pochi a frequentare lo studio di Caravaggio e a vederlo al lavoro (si sa quanto fosse inavvicinabile), come può farci supporre anche il fatto che nel 1615, nella *Liberazione di San Pietro* del Pio Monte della Misericordia, Battistello metteva in testa al modello che gli posava da soldato dormiente quello stesso elmo da parata, di fattura non comune e caratteristica, che era servito a Caravaggio stesso per il soldato della *Negazione di San Pietro* qui esposta: un elmo che Battistello è probabile avesse raccolto nello studio del maestro quando questi lasciò precipitosamente Napoli con l'intenzione di tornare a Roma (ma solo per andare incontro alla morte sulla spiaggia di Porto Ercole).

Fra i molti grandi artisti che nacquero o vissero o per qualche tempo operarono a Napoli nel Seicento, uno dei maggiori fu certamente lo spagnolo Jusepe de Ribera che giunse nella capitale del Reame nel 1616, probabilmente al seguito del viceré conte de Osuña, e vi rimase fino alla morte, cioè fino al 1652, dominando nettamente la scena per tutta la prima metà del secolo. La sua materica ossessione per la realtà, quella sua passione, quasi nordica, occhialuta e ostentata, per un naturalismo di caparbia ferocia non può certo esser giudicata negativamente, come nei primi tempi fece lo stesso Longhi, perché si distende in ampi ritmi classici, si alterna a richiami all'antico, che dimostrano come a dominare non fosse una visione miope e ravvicinata, ma un'idea estremamente colta e geniale che, come nel mito originale del *Giacobbe addormentato* — o in una pittura impastata, fusa, quasi tizianesca, come nei due satiri urlanti sullo sfondo dell'*Apollo e Marsia* della Galleria Nazionale romana.

Sta di fatto che, avvicinandosi alla metà del secolo, l'orizzonte culturale si allarga e nuovi innesti arricchiscono e, naturalmente, mitigano l'iniziale e appassionato atteggiamento esclusivamente naturalistico napoletano, pur senza mutarne del tutto la vocazione popolare, mimica e corposa, sostanzialmente realistica. Arrivano in città gli emiliani a portare, barocchi o classicisti che fossero, un messaggio diverso: passa due volte Guido Reni, passa Domenichino, passa Lanfranco (e vi soggiornano vari anni), manda opere Vouet, passa Artemisia Gentileschi, passa il Grechetto, e il mercante Gasparo Romer fa conoscere le opere dei fiamminghi, in particolare di Rubens. E tutti lasciano il loro segno.

E poi gli artisti napoletani viaggiano: a Roma, a Firenze, a Venezia. Se un grande artista, come l'ancor anonimo Maestro degli Annunci ai pastori, rimane sempre fedele, certo fin oltre la metà del secolo, alla materica concretezza e al robusto naturalismo riberesco; se il grande Stanzione e il non meno grande Guarino (che, come il Maestro degli Annunci, sono molto ben rappresentati alla mostra) impersonano il confluire di un caldo e istintivo classicismo, che si direbbe assorbito dal suolo di una città più classicamente antica di Roma stessa, con quella mimesi popolare e naturalistica della realtà che è una delle costanti dell'arte napoletana (e in Stanzione si trovano quasi sempre grandi idee unite ad un intenso amore per il realizzarsi materiale della pittura); se nel più raffinato e lisippeo dei napoletani, Bernardo Cavallino, l'ultima eco caravaggesca e naturalista si stempera nelle trasparenti penombre dalle quali emergono dolcemente le sue affusolate figure, con gli apporti di Venezia e di Roma esplode prima la dilatazione luminosa, argentea, del neo-veronesismo di Mattia Preti, uno dei protagonisti maggiori del nostro Seicento, e poi il gran teatro barocco di Luca Giordano.

Tante bocche spalancate

Con quattro enormi tele di Luca Giordano, due mitologiche e due sacre, le più impressionanti tra le altre sue opere esposte, si chiude la mostra. Che non so se piacerà agli inglesi, ai quali non sarà certo congeniale tanta violenza di gestire, tanto sangue appena trattenuto dalle mani affusolate di martiri giovanette e popolane, tante bocche spalancate nel grido lancinante del dolore, il pianto, il dolore il velopendolo. Di Napoli gli inglesi hanno un'idea piuttosto neoclassica; l'immagine del golfo, di Ercolano, del «tenet nunc Parthenope», magari di Lady Hamilton. Come quando era una delle ultime tappe del «Tour». E del nostro Seicento amano soprattutto i bolognesi, il classicismo, quasi fosse una felice «Indian summer» del classicismo vero, quello antico.

Ma se così fosse, il torto è loro. La mostra è una bellissima mostra; una mostra, ripeto, come da tempo non se ne vedevano. E bisogna renderne merito agli organizzatori: a Raffaello Causa, a Clovis Whitfield e, in particolare, a Nicola Spinosa.