

JUSEPE DE RIBERA

*Bohémien in gioventù e debitore insolvente ma anche uomo pio, lavoratore assiduo, devoto alla famiglia e suddito spagnolo fedele: ecco le contraddizioni del grande pittore seicentesco le cui opere sono in mostra a Castel Sant'Elmo a Napoli, città in cui visse e che amò profondamente*



## Il dramma sotto la luce

di GIULIANO BRIGANTI

Che uomo fosse Jusepe de Ribera, spagnolo di Jativa in provincia di Valencia trasferitosi definitivamente a Napoli nel 1616, in età di ventiquattro anni e che a Napoli rimase fino alla morte che lo colse nel 1652, a dircelo sono solo le sue opere. O quasi. Che è poi quanto basta, trattandosi di uno dei più grandi artisti del suo secolo. Ma essere un grande artista comporta molto spesso un riflesso così decisivo dei fatti della vita nella pratica dell'arte, un'immissione così generosa nelle opere del carattere e del destino di chi le ha create, dei suoi sensi e dei suoi pensieri, delle sue aspirazioni e delle sue tentazioni, che nel guardarle si sente molte volte il bisogno, per meglio intenderle, di sapere qualcosa di più su quel che l'artista ha vissuto, sperimentato, subito, sofferto e amato, qualcosa insomma del suo vivere nel suo tempo che sia più reale di quanto non ci trasmettano i documenti o le solite biografie seicentesche o settecentesche ricalcate sempre sul medesimo vecchio modello encomiastico e moraleggiante.

Poche invece sono le notizie «vive» e certe sulla vita del Ribera, scarse le testimonianze affidabili dei suoi contemporanei. Prevalgono, come sempre, le consuete apologie o le interessate, e quindi deformate, insinuazioni denigratorie. Mentre i biografi spagnoli come il Palomino esaltano in termini convenzionali la sua vita esemplare di uomo pio, di lavoratore assiduo, devoto alla famiglia e suddito fedele, gli italiani pongono invece l'accento, se pur con simpatia, sulla vita disordinata della sua giovanile bohème romana, sui suoi costumi «un po' licenziosetti», sulla sua trascuratezza e prodigalità e sulle vicende di eterno debitore insolvente. Oppure insistono, ma con minor benevolenza, sulla grande ricchezza raggiunta in età matura nella capitale del vicereame, per non dire degli accenni, decisamente malevoli, degli storiografi classicisti che alimentarono la leggenda di sue losche manovre presso il viceré contro il Domenichino (e in questo sarebbe stato d'accordo con i pittori locali), oppure di altre oscure trame che confermerebbero un suo comportamento da spagnolo «invasore».

La sua stessa vicenda critica che già quando era ancora in vita gli fu prodiga di grandi lodi, inclino ben presto verso interpretazioni parziali e devianti che insistevano sull'eccessivo realismo e quindi sulla «crudeltà» della sua pittura impietosa, sul fastidioso «culto del brutto» cui si sarebbe abbandonato oltre ogni limite, sul suo amore tenebroso per il sangue, per gli effrati martiri, per i corpi segnati dalla vecchiazza, solcati da una fitta rete di rughe, per gli stracci infetti. Fu infatti l'idea di un Ribera brutale descrittore del vero quella che, col passare degli anni, prevalse dando luogo ad un'immagine dell'artista che durò a lungo, tanto a lungo che

non si può dire sia ancora dilagante.

E se a creare quell'immagine fu dapprima la storiografia idealista, sostanzialmente anticaravaggesca (la critica dico, non gli artisti: Guido Reni, che degli idealisti fu l'idolo, fu invece sincero ammiratore del Ribera e Ribera lo fu di lui), furono soprattutto i Romantici ad accogliere con entusiasmo quell'immagine nella quale vedevano riflettersi le tenebre drammatiche della Spagna con le sue lugubri violenze, le sue crudeltà sadicamente esibite e il suo ascetismo, e proprio quando la Spagna era venuta di moda e in particolare la sua pittura seicentesca grazie alla famosa «Galerie Espagnole» di Luigi Filippo esposta al Louvre sino alla fine della monarchia di luglio. Byron immaginava Ribera «nutrire la sua tavolozza col sangue dei martiri» e Theophile Gautier, che gli dedicò una lunga poesia («Ribera» del 1844; un'altra nel 1843 l'aveva dedicata al suo Prometeo del

Jusepe de Ribera: San Gerolamo e l'angelo del Giudizio (particolari)



vezzo alle stravaganze degli artisti e in particolare degli stranieri, il medico senese che più di tanti storiografi seicenteschi sapeva riconoscere la qualità della vera pittura, mette in luce alcuni lati del carattere del Ribera come per esempio la sua «gran rethorica», vale a dire la sua facoltà a incantare la gente con le chiacchiere, che si accompagnava ad un'apparente sprovvedutezza e al disordine della vita; tanto che, portato davanti al governatore (che a Roma giudicava le cause criminali) *pro suspitione fugae non dare*, cioè per il sospetto di volersela svignare al fine di non pagare un debito, si seppe destreggiare così bene a parole che riuscì a convincere il governatore stesso a sborsare i soldi del debito con la promessa di fornirgli tante pitture.

Eppure guadagnava molto bene, aggiunge il Mancini, ma i soldi bastavano appena con tanti «sparapani» (cioè mangia pane a ufo) che teneva in casa e nonostante che non spendesse davvero molto per l'arredamento. Mancini ci dà addirittura un elenco delle sue masserizie: *materassi a nolo per sei persone; coperte dupliis usus per coperta e lunzuolo, mattoni per servire da sedie e poco altro.* «Con tutto ciò, conclude, con questi suoi modi stravaganti, era reputato assai et, quel che è maggiore meraviglia, gli uomini che avevano gusto della pittura e che erano creditori di prestanza di denari, con le parole, dando speranza di farli quello che desideravano, se li levava di torno a bocca dolce. Ma li osti, fornari, pizzicaroli, fruttaroli et hebrei gli facevano gran tirar di ferroio (mantello) con gran rumoreggiare alla porta et mandargli a un hora di notte certe polizette di ricordo che si dicono citazioni per le quali in ultimo, dubitando del *capiatur* (cioè dell'arresto), si parti».

L'altra testimonianza contemporanea è quella di Jusepe Martinez, pittore e teorico aragonese, che lo visitò a Napoli nel 1625 e lo interrogò sul perché essendo ormai famoso in tutto il mondo (aveva solo 34 anni) non pensava di tornarsene in Spagna dove le sue opere erano considerate con grande venerazione. «Amico carissimo», rispose, «il desiderio di tornarvi è grande, ma attendendomi all'esperienza di molte persone ben informate e veritiere, me lo impedisce il fatto che se il primo anno vi sarei trattato come un grande pittore, nel secondo anno nessuno mi darebbe più retta perché vedendomi ogni giorno di persona nessuno avrebbe più rispetto di me, che la Spagna è madre pietosa per gli stranieri e crudelissima matrigna per i propri figli. Pertanto me ne resto in questa città dove regno molto ben accetto e stimato e dove le mie opere sono pagate con mia piena soddisfazione, e posso provare la giustezza di quell'adagio che dice: chi sta bene non si muova. Quien está bien non se mueva.» (Continua in IV di Cultura)

Adelphi

**Gershom Scholem**  
**WALTER BENJAMIN**  
STORIA DI UN'AMICIZIA

*Traduzione e note di Emilio Castellani  
e Carlo Alberto Bonadies*

«La collana dei casi»  
Pagine 369, lire 45.000

Il libro insostituibile sulla vita e il pensiero di Walter Benjamin.

Adelphi

Museo del Prado) suggestionato dai racconti di Cervantes lo vedeva come «un moro che il battesimo ha fatto appena cristiano», colpito al cuore «dal triste amore del brutto», «inebriato dal vino dei supplizi» ma che «sapeva rivestire d'una strana bellezza i tre mostri abietti, aborriti dall'arte antica: il Dolore, la Miseria, la Caducità».

Ci si allontanava così sempre di più dal vero Ribera sulla via aperta dai primi biografi, così scarsi come ho detto di vive testimonianze. Fra le poche che ci restano vorrei ricordarne però almeno due che aprono uno spiraglio sulla realtà della sua vita quotidiana e sul suo carattere. Prima, quella di Giulio Mancini, medico di Urbano VIII e prezioso annotatore dei fatti pittorici romani dei primi tre decenni del Seicento, che tracciò del Ribera un breve, vivissimo ritratto solo quattro anni dopo che l'artista aveva lasciato Roma per Napoli.

Col tono divertito del «diletante» colto e altolocato che è av-

(Segue dalla I di Cultura)

Un Ribera molto diverso, insomma, da quello immaginato da Byron e da Gauthier, il che non deve meravigliare naturalmente, ma anche da quell'immagine di artista cupo e doloroso che così a lungo si è protratta nella critica d'arte e che ancora vive al livello di nozione popolare. Un avveduto professionista, piuttosto, ben consapevole del proprio valore, estroverso, tutt'altro che solitario, che amava il denaro perché amava anche spenderlo, magari sperperarlo; che amava soprattutto la vita.

Che il Ribera avesse bisogno di una riconsiderazione, di una valutazione più oggettiva della sua opera nel contesto del Seicento europeo, lo si era pensato da tempo e molti sono gli studi recenti, diciamo degli ultimi decenni, che hanno contribuito validamente a rinnovare la sua immagine, a confermare che il suo posto è fra gli artisti maggiori del suo secolo in Europa, a liberarlo dall'ombra di vecchie interpretazioni che, sui fondamenti che abbiamo appena accennato, insistevano ancora sulla sua immaginazione tenebrosa e crudele o sul suo realismo spinto sino all'ossessione e sostanzialmente impoetico. Così come si è precisato e limitato il peso del suo appartenere alla «classe» dei caravaggeschi più diretti per ritrovare invece le ragioni della sua indipendenza mentale, della sua complessa cultura, della sua luminosa naturalezza e quindi della sua originalità. Della sua dimensione di grande pittore europeo, insomma. E se dico grande pittore europeo, lo dico non solo per misurarlo qualitativamente, ma anche per darci ragione del come Ribera, che si definì sempre spagnolo e valenciano in ogni sua opera firmata ma che fu, al di là di ogni dubbio, profondamente coinvolto nella vicenda del naturalismo italiano dei primi decenni del Seicento ed immerso nella storia artistica e nella cultura religiosa di Napoli, non si possa dire né tutto spagnolo né tutto italiano, sebbene fosse spagnolo di temperamento e di sentimenti e italiano per cultura e modelli.

### Esposti più di cento dipinti

Quel che par certo è che superò i limiti della scuola napoletana, alla quale pur appartiene, per trovare la propria misura solo in un confronto con i più grandi protagonisti del Seicento in Europa, italiani, spagnoli o nordici che fossero.

Il percorso critico da tempo iniziato per avvicinarsi più spregiudicatamente alla sua arte, per precisare le varie fasi della sua attività, per determinare quali fossero le opere del suo momento romano e per sottoporre ad una severa revisione il catalogo delle sue opere, indubbiamente assai inflazionate da copie e da dipinti di scuola, non poteva trovare una tappa più decisiva di quella fornita da una grande mostra che documentasse con una scelta adeguata di opere i quarant'anni di attività dello Spagnoletto. E ora la mostra, il cui progetto maturava a Napoli fin dal 1988, ha potuto finalmente realizzarsi sotto la direzione di Alfonso Perez-Sanchez e di Nicola Spinosa, nell'ambito attivissimo della Soprintendenza, e si è aperta in questi giorni tra le spese mura, vagamente claustrofobiche, di Castel Sant'Elmo. Più di cento sono i dipinti esposti provenienti dai maggiori musei del mondo (ben venti ne ha prestati il Prado) cui si aggiungono una cinquantina di disegni (un contributo importantissimo per la conoscenza di Ribera) e la serie delle bellissime incisioni.

L'impresa è senza dubbio assai notevole e la mostra inciderà in maniera determinante sugli studi riberiani, non solo, ma contribuirà soprattutto a rendere molto evidenti, agli studiosi e al pubblico, almeno due cose. La prima ad emergere è la grandissima qualità di un artista che, subito dopo Caravaggio, deve considerarsi il maggior rappresentante del naturalismo seicentesco. E non è poco. Perché la sua grandezza

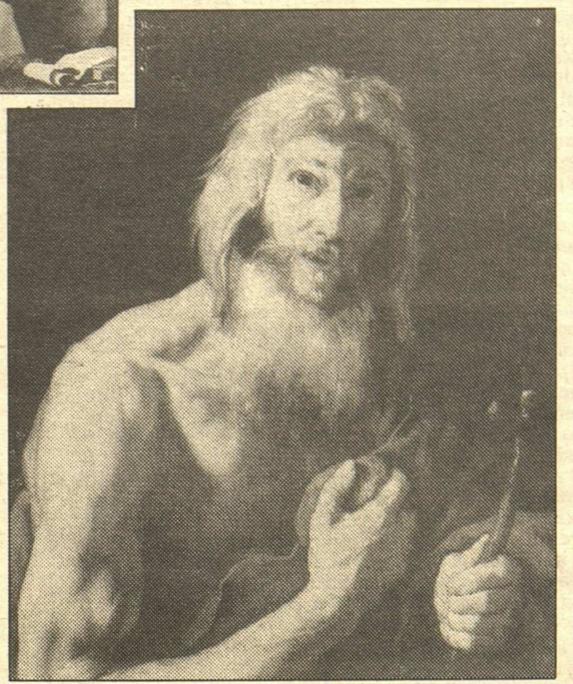
JUSEPE DE RIBERA

## Il dramma sotto la luce

di GIULIANO BRIGANTI



Jusepe de Ribera: San Gerolamo penitente



consiste proprio nell'aver accolto, agli inizi del secondo decennio del secolo, e poi, verso la metà del terzo, rinnovato, trasformato se vogliamo, quell'esigenza intellettuale e morale di realtà che già negli ultimissimi anni del Cinquecento, per merito del Caravaggio, aveva profondamente sconvolto il sistema dell'arte occidentale.

E Ribera l'aveva rinnovata, nel contesto di un percorso intrapreso in quegli anni dalla più avanzata pittura europea, abbandonandosi ad una ricerca più distesa, più

immediata di naturalezza, come se, spinto dalla sua curiosità per la apparenza tattile delle cose, attratto dallo spettacolo della loro vicinanza, del loro vivere nella stessa aria che respirava, intendesse la pittura come lo specchio della vita. Della vita che vedeva ogni giorno, in mezzo alla quale viveva, vale a dire la vita di una città popolosa, affollata, vocante, gesticolante, a un tempo pittoresca e spaventosa, dove tutto era esibito, e in particolare la miseria, sotto una luce «dalle armi senza

pietà». Cosa di più naturale, allora, di quello che gli è stato invece rimproverato come eccesso di realismo, come crudeltà?

L'altro fatto che emerge da questa mostra è la complessità della cultura del Ribera che non è solo, come da molti si è sostenuto, una cultura caravaggesca. Caravaggio fu certo, negli anni romani (era a Roma già nel 1613) dove frequentò l'ambiente dei primi seguaci nordici del Merisi e soprattutto del Manfredi, olandesi, fiamminghi o francesi, come-

rano appunto il Baburen (a Roma nel 1612), lo Honthorst (arrivato forse anche prima), il «Maestro del Giudizio di Salomone», il Valentin e il Vouet. Era quella la sua bohème, e di questo caravaggismo testimoniano le cinque tele con i cinque sensi ricordate dal Mancini e che furono individuate da Roberto Longhi attraverso cinque copie e un originale.

Ora gli originali ritrovati sono quattro e due ne sono esposti alla mostra. Ma sebbene le conseguenze di queste sue frequen-

zioni romane fra Via del Babuino e Via Margutta si protrassero anche nei primi anni del suo trasferimento a Napoli, Ribera non tardò ad uscire dalla cerchia ristretta, se pur di nobilissima pittura, del caravaggismo nordico. Non erano passati dieci anni dal suo arrivo nella capitale del vice-reame che già il suo stile era cambiato, la sua visione si era arricchita. Bisogna ricordare intanto che le sue primissime esperienze italiane le aveva fatte, appena ventenne, viaggiando per l'Italia del Nord e seguendo gli itinerari segnati dalle opere del classicismo cinquecentesco e che nel 1611 è documentato a Parma. Il Mancini ricorda come Guido Reni molto lo stimasse «facendo gran conto della sua risoluzione e colorito, qual per di più è per la strada di Caravaggio, ma più tonto e più fiero». È un'osservazione importante, soprattutto per esser fatta così presto, verso il 1620. L'ammirazione di un artista di una cultura così diversa è molto significativa, anche perché Ribera più tardi, a Napoli, in molti aspetti della sua pittura non mancò di dimostrare la sua ammirazione per Guido.

### La strada del naturalismo

Già nel terzo decennio le suggestioni classiche si fondono più felicemente, nelle sue composizioni, con un sentimento della realtà di profonde radici caravaggesche; naturalismo e ricerca di un'ideale nobiltà compositiva si accordano e trovano la loro unione in una luminosa naturalezza. «Risoluzione... colorito più tonto (tinto) e più fiero». C'è molta verità in questa empirica definizione di un conoscitore che sapeva ascoltare il polso della pittura come era il medico senese. Risoluzione si può tradurre in sicurezza, coraggio, deliberata fermezza nel seguire la strada intrapresa, che era appunto quella del naturalismo, ma «più tonto» cioè più pittorico, più interessato al colore («colorito»), più «fiero» cioè più sicuro, più immediato, più di tocco.

Se il *San Gerolamo* dell'Ermitage di Leningrado del 1626 sembra il punto di arrivo e la prova più alta delle sue meditazioni caravaggesche, l'altro *San Gerolamo* che dipinse nello stesso anno per la Trinità delle Monache, oggi a Capodimonte (reduce da una straordinaria pulitura), sembra aprire una nuova strada di luminosa naturalezza, di nobile drammaticità. Una strada intrisa di luce e di dramma che, tra il '30 e il '50 condurrà ad alcune opere che si iscrivono fra i capolavori della propria epoca come il *Giacobbe col gregge* dell'Escorial, del 1632, la *Venere e Adone* della Galleria Nazionale di Roma e l'*Apollo e Marsia* di Capodimonte, dipinti nel 1637, il *San Gennaro che esce dalla fornace* della Cappella del Tesoro di San Gennaro, del 1646, ed altre che non cito ma che il pubblico scoprirà alla mostra, opere di una qualità così alta che definizioni come naturalismo o barocco non hanno per loro alcun senso.

Una bellissima mostra, dunque, alla quale potrei fare un solo appunto: che sarebbe stata più bella se avesse esposto otto o dieci quadri in meno. Voglio dire alcune opere stanche dell'ultimo periodo, incerte fra autografia e scuola ed altre che, a mio avviso, possono giudicarsi copie e non originali, a cominciare dal N. 1 del catalogo, e forse anche dal N. 2. Ma, come ho detto, uno dei risultati di questa mostra dovrà essere proprio quello di raggiungere, attraverso il confronto diretto delle opere, una più rigorosa distinzione fra opere autografe e opere che autografe non sono, distinzione che sino ad oggi ha lasciato qualche incertezza, ed è logico quindi che sia proprio la mostra che comincerà, per così dire, a rivedere se stessa. Sarà un buon campo per gli studiosi ad esercitare l'occhio. E magari anche per il pubblico.

Il visitatore avrà l'ausilio di un buon catalogo (Electa Napoli) corredato da ottimi saggi di José Miliqua, Alfonso Perez-Sanchez e Nicola Spinosa.

COMUNE DI MILANO



REGIONE LOMBARDIA

SOCIETA' PER LE BELLE ARTI ED ESPOSIZIONE PERMANENTE

## RISORGIMENTO Mito e realtà



Gerolamo Induno, *La bandiera nazionale*, Roma 1863 (coll. privata)

Palazzo della Permanente  
Via Turati, 34 - Milano

7 febbraio - 22 marzo 1992

Orario: 10 - 13 e 14,30 - 18,30  
sabato e festivi 10 - 18,30  
lunedì chiuso

Comunicazione in collaborazione con

