

CRISTO LEGATO ALLA COLONNA

DI MICHELANGELO DA CARAVAGGIO



Poi che la cappella della famiglia Franco in San Domenico di Napoli fu ampliata di fabbrica e rinnovata di decorazione nella fine del Seicento, il « Cristo legato alla colonna », che il Caravaggio aveva dipinto per essa nel 1607, fu appeso in altro recesso della chiesa e quivi lasciato, fino a questo tempo, in abbandono. Molleggiata sul logoro telaio, fatta panciuta, la vecchia tela s'era andata offuscando ed alterando sotto stratificazioni di polvere incrostata e sì che la critica moderna, insaziatamente sollecita dell'opera caravaggesca, l'avea quasi tenuta in quarantena, come documento di non agevole lettura.

Un efficace lavoro di restauro, eseguito di recente a cura della R. Soprintendenza della Campania, è valso a produrre — più di quanto paresse lecito sperare — una approssimativa reviviscenza del valore pittorico del quadro, che, strettamente inserito fra il telone delle « Opere di misericordia », dipinto nello stesso anno a Napoli, e la « Madonna del Rosario » della Galleria di Vienna, giustamente supposta napoletana nella esecuzione, vale ad istruirci d'una giornata liminare del luminissimo plastico del Caravaggio. ⁽¹⁾

Il calvo tormentatore dagli enfiati muscoli, che occupa un lato della tela, pianta saldamente sulla gamba destra e divarica in ombra l'altra gamba ad assestare una brutale spinta del piede sovra una gamba di Gesù, pur essa in ombra, mentre che a braccia tese avvinghia e tira il cordame che stringe il condannato alla colonna. La bronzata nudità del suo corpo di facchino poderoso si veste a mezzo, per un succinto perizoma, del più scelto giallo brunito che il Merisi abbia pensato nei suoi metodici spe-

gnimenti di colore. Nell'opposto lato, in primo piano, un compagno di forme giovanili, che in rapido passo si reclina a legar fascio di verghe, nasconde irrimediabilmente la sua faccia in zona sorda; ma lascia affiorare la morbida spalla recisa dal corpetto bruno e scivolar dall'ombra la sodezza tornita del suo braccio, che incrocia, per squisita aderenza plastica, la gamba. Eretta, dietro di lui, appare una figura di pezzente satiresco, in panno offuscato di color marrone, che impugna con la sinistra le chiome di Gesù e nella destra ha pronto un fascio di flagelli. Laido nella bocca, logoro nel volto e nella carne del busto seminudo, si direbbe escito da una anticipata « fucina » di Velazquez se non fosse, innanzi tutto, prototipo di quei molti filosofi da strada, più o meno ribereschi, che piacquero quanto le sante martiri agl'Italiani del Seicento.

Il facchino ed il pezzente trasversalmente si bilanciano dall'una e l'altra parte della figura del Cristo, statuaria, plasmata con colore rasciutto e serratezza di pennellata senza traccia (se non in qualche tratto) di fibra e direzione. Quasi rigirata a spira su sè stessa nella strettura delle corde, l'atletica forma è ancor tenuta in ombra vaporata dai piedi alle ginocchia e al retroverso della coscia; ed acquetato in ombra è il profilo della testa rabescata di rovi sui capelli neri, compiutamente abbandonata sulla spalla per estrema accentuazione di un'attitudine comune alle persone del Merisi, dalla « Madonna del riposo » alla « Madonna di Loreto ». Ma libero, in luce aperta, s'estolle l'intero torso reclinato a seguire il moto della testa, e ostenta la costruita sua saldezza nel respirante petto e nella potenza d'insellata travatura che la spalla assume, muscolosa, tra

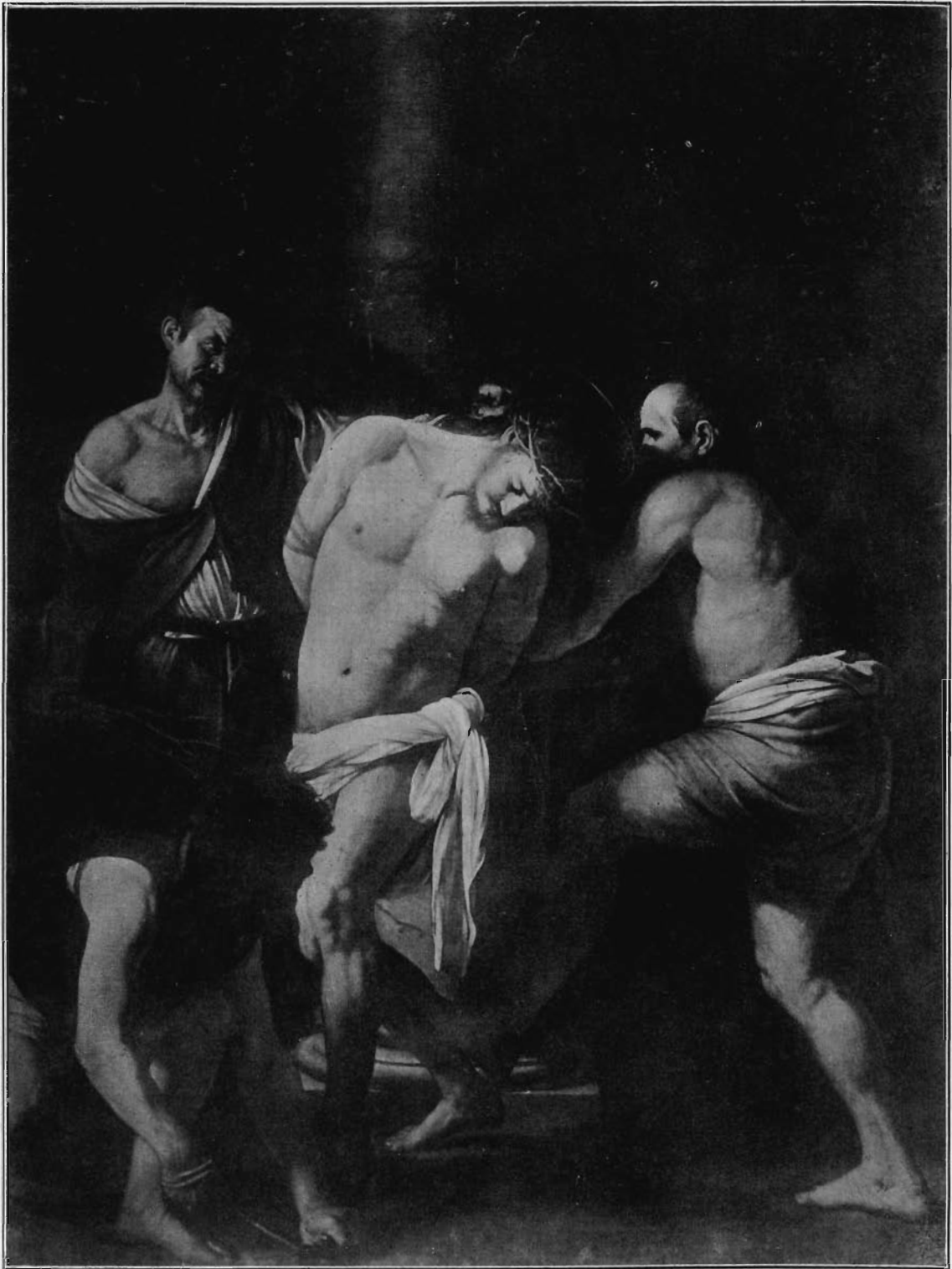


Fig. 1. — Michelangelo da Caravaggio: Cristo legato alla colonna.
Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore.

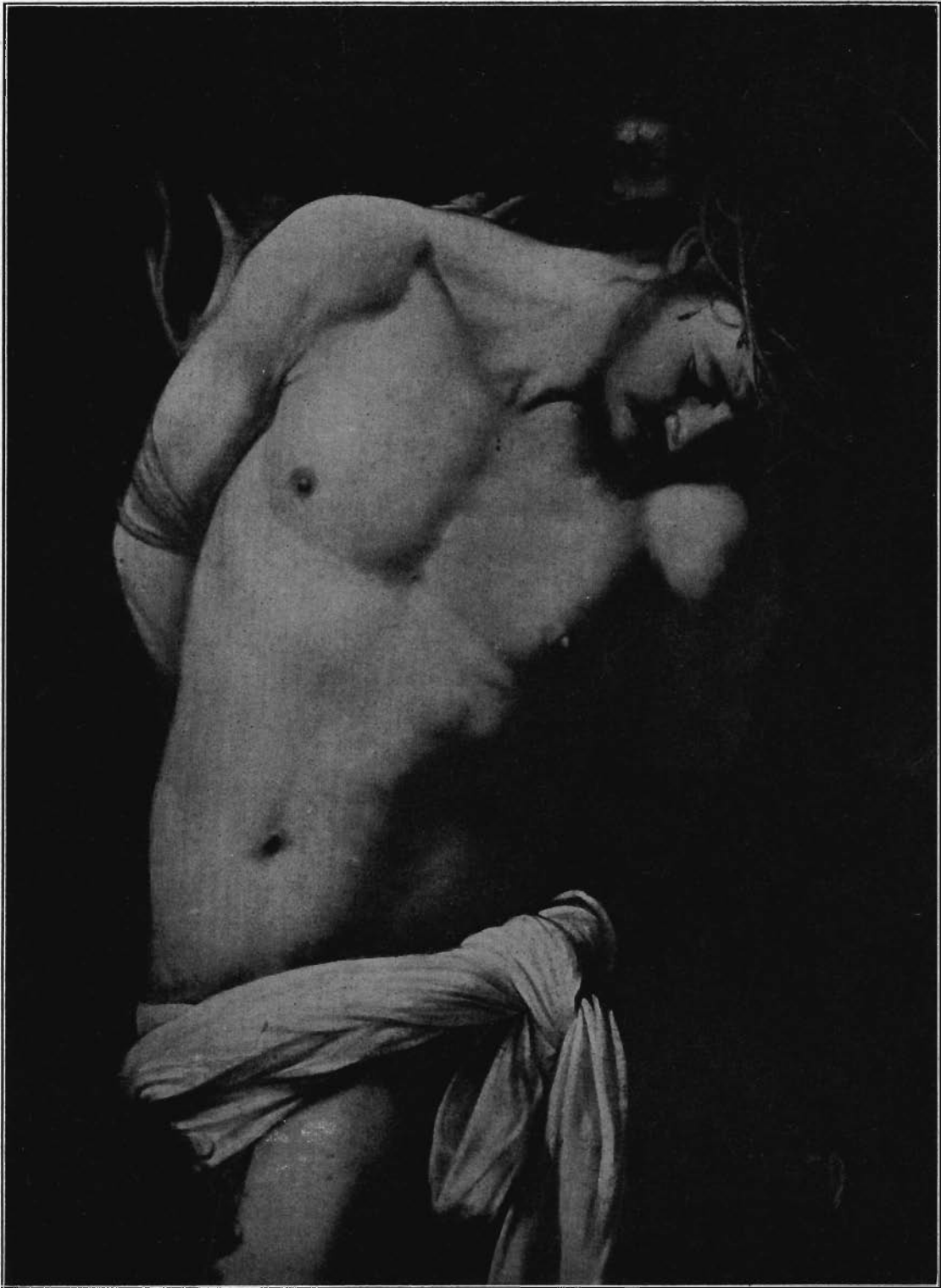


Fig. 2. — Michelangelo da Caravaggio: Cristo legato alla colonna (particolare).
Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore.

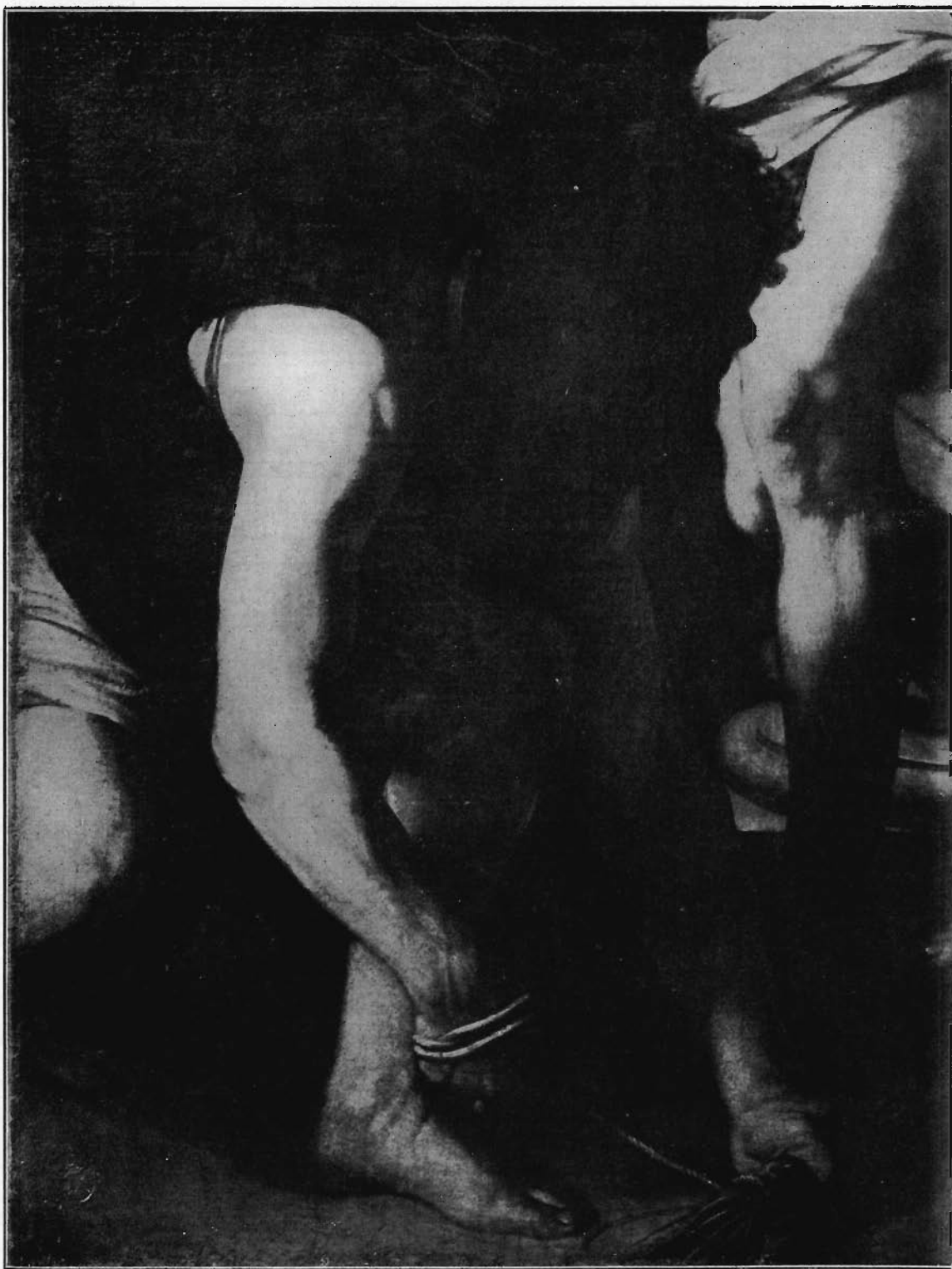


Fig. 3. — Michelangelo da Caravaggio: Cristo legato alla colonna (particolare).
Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore.

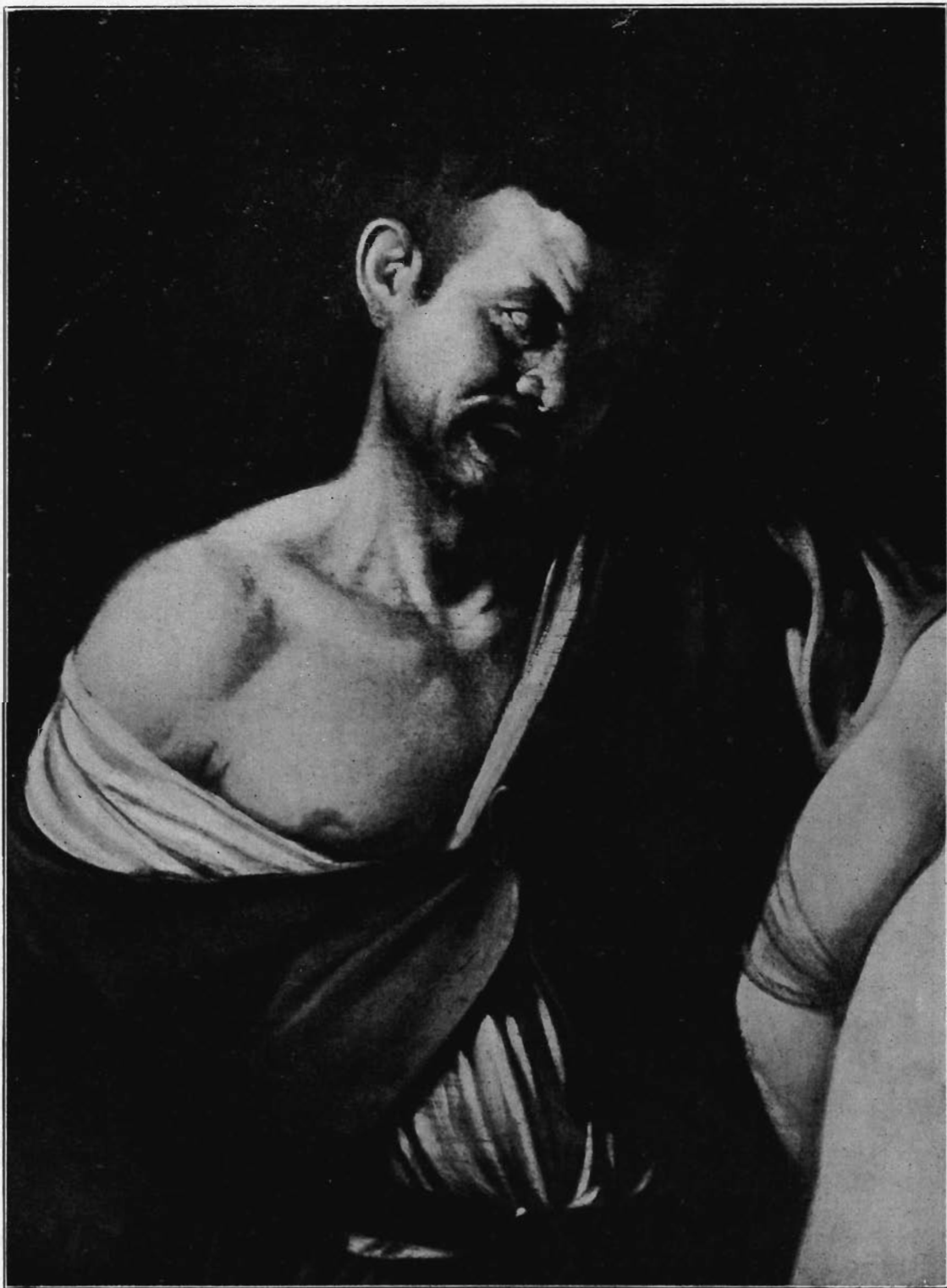


Fig. 4. — Michelangelo da Caravaggio: Cristo legato alla colonna (particolare).
Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore.

la tensione massima del collo e la tesa incurvatura purissima del braccio. La tenue convessità del ventre levigato scivola con ombre vaghe agli inguini, non tocca dal drappo che recinge trasversalmente i fianchi con mirabili annodature di quel bianco luminoso che fu la più seria conquista caravaggesca di Carlo Saraceni; e la penombra fuggitiva che asseconda il cavo della clavicola, l'emergenza dei seni, la rotondità dell'attacco omerale, è dolce come la penombra che la luce sa dipingere talvolta sulle rotondità dei marmi.

Non luci vibrante e recisioni d'ombra, ma un dolce pacato lume che oscilla su rarefazioni ombrose e determina il campo centralizzato del suo maggior apporto nella figura di Gesù; una nervata architettura di corpi, di attitudini, di gesti, che ci convince della sua struttura se pur astratta dal partito luminoso, ma che nel gioco chiaroscurale s'asesta e si rinsalda sull'uniformità notturna dello sfondo; e infine, tra pochi toni sommersi, una compiaciutezza di pittura monocromatica fissata nella chiarezza carnale tra veli dipanati di grisaglia e placidi bianchi toccati appena della grafia dell'ombra.

Se noi pensiamo Ribera dinanzi a questo quadro, potremo immaginare come la sua mente rilavorasse queste forme con pesante carnalità di pennellata ghiotta, ed addensasse l'atmosfera ombrosa del Merisi in tenebra mordente. E, se dinanzi a questo aspetto estremista della plasticità caravaggesca, noi pensiamo Battistello

Caracciolo, originariamente educato in tradizione cinquecentista di disegno, potremo comprendere com'egli meditasse una immersione pittoricamente salutare delle sue forme sculturali in atmosfera di caravaggismo, calcolando un'opportuna identificazione di piani luminosi con rotondità formali. Le esperienze di Battistello si svolsero in un ristretto campo, essenzialmente determinato dal « Cristo alla colonna » e dalla « Madonna del Rosario » che se ne differenzia soltanto per una ulteriore rarefazione d'ombra ed effusione di pacato lume. Non si poteva procedere di là da questi termini caravaggeschi se non per un ritorno al chiaro-scuro formale o al colorismo: al disegno michelangiolesco, insomma, o ad una rinnovata immersione della luce nel colore, in senso veneziano.

Ma un ritorno al disegno di tradizione fiorentina era possibile soltanto ad un pittore che già ne avesse avuto il senso e la esperienza; e Battistello Caracciolo, che aveva in esso il presupposto o sottinteso permanente della sua pittura, lo riaffermò soltanto negli affreschi della sua maturità, rigenerato ed arricchito dagli apporti d'un caravaggismo illusionistico saggiato nell'esercizio della pittura ad olio. Ad un rinnovato colorismo neppure Michelangelo da Caravaggio rivolse la sua mente. Nell'ultimo biennio della sua vita disperata egli si ripiegò, fedele, sulle vissute esperienze del suo luminismo architettonico.

ALDO DE RINALDIS.

(1) La cappella Franco era la prima laterale della nave sinistra. La tela del Caravaggio è ora collocata nella seconda cappella a sinistra di chi guardi la tribuna. È stata temporaneamente restaurata, e messa a riscontro dell'originale, nella medesima cappella, una copia seicentesca pertinente pur'essa alla chiesa di S. Domenico Maggiore. Il De Dominici (*Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1742-43; 2.a ed. 1840-46, vol. III, pag. 41) accennava ad una copia del « Cristo legato alla colonna » esposta nella chiesa napoletana della SS. Trinità degli Spagnoli (ove oggi non se ne trova traccia) dicendola di Battistello Caracciolo o di An-

drea Vaccaro. Se parrà lecito identificare la copia citata dal De Dominici con questa, che si vede oggi accanto al suo modello in San Domenico Maggiore, bisognerà escludere Battistello Caracciolo come autore possibile di essa: non il Vaccaro, che potette averla eseguita nel periodo primo della sua carriera.

La copia tradisce l'originale in qualche tratto (nel panneggio del Cristo, p. es.), è di molto accurata nella riproduzione della testa e del torso di Gesù, ma sopra tutto si distacca dal modello per l'intonazione rossigna, ribereasca, nel colorito delle carni.