Questo diciamo perché nelle tele della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo abbiamo creduto, ormai da tempo, di ravvisare un punto d'arrivo stilistico cui soltanto a malincuore sapremmo anteporre l'ultima definitiva redazione del 'Martirio di San Matteo': e cioè quello dei dipinti Contarelli nel quale il processo di drammatizzazione, attraverso il sempre più complesso impiego dei contrasti chiaroscurali, sembra toccare il più alto livello; posteriore perciò a nostro avviso, e magari di poco, alle tele Cerasi[72]. Potrebbe però anche trattarsi di una particolare vena che si svolge in questi anni parallelamente a quella che dà vita ai grandi poemi di San Luigi dei Francesi. Preme di notare qui, a questo proposito, come, nei confronti col primo 'San Matteo' prenda ormai il sopravvento, nelle tele di Santa Maria del Popolo, un lume al quale tutto ormai, senza riguardo alcuno per le istanze di una secolare tradizione, sta per essere subordinato e vi si attuano quindi, riguardo ai quadri che precedono, le più singolari rinunce: ai volti, nientemeno, e persino al dialogare concitato, al giuoco delle mani che afferrano, che indicano. Vale, invece, qui un'azione scaturita dal grandioso proporsi di masse ormai del tutto indifferenti a un qualsiasi ideale di bellezza classicheggiante; valgono, quali elementi del dramma, assai più che la muta ribellione dell'apostolo inchiodato e il grido di Saul riverso, le terga dei carnefici e il fianco voluminoso del cavallo. E dobbiamo soggiungere che ciò si compie con l'aiuto di un colore di qualità sensibilmente diversa da quella dei dipinti Contarelli, ma anche da quello, ad esempio, del 'Bacco' degli Uffizi. Delle tele Cerasi abbiamo detto a suo tempo come «tutta lombarda, bresciana sia ancora la gamma nel verde caldo opaco, accostato a un grigio crema rosato, nel morbido celeste della 'Crocifissione di San Pietro': un dipinto questo che richiama Moretto; mentre più tardo dei due, e più soffice, è il 'Saul'. E sono tutti intrisi, i due quadri, di lume lombardo». Ritengo oggi non improbabile che il nuovo voluminoso proporsi delle masse abbia indotto il Merisi a un ritorno al lume dei cinquecentisti lombardi, come al mezzo migliore per una interpretazione cromatica del nuovo linguaggio plastico. Interpretazione che rappresenta, conveniamone, un episodio nuovo nella produzione del Merisi; in quanto le opere che precedono la data del 1600-1601 non sembrano accusare questa particolare inflessione figurativa[73], laddove essa ricomparirà nel corso degli anni romani; e a sua volta il carattere particolare che contrassegna le opere napoletane appare la continuazione di quello dei "laterali" Contarelli.

Abbiamo insistito su queste caratteristiche dei dipinti di Santa Maria del Popolo, perché non altrimenti che riferendola al medesimo momento di stile mi sembra *tavola 100 a* possibile intendere la nota 'Adorazione dei pastori' nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo che viene generalmente riferita agli anni siciliani del pittore; e solo da qualcuno ritenuta di data di poco più recente[74]. A far dubitare della giustezza di quella collocazione inoltrata basta, ci sembra, anche soltanto porla a confronto col dipin- *tavola 100 b* to di ugual soggetto del Museo Nazionale di Messina, confronto che pone l'osservatore spassionato di fronte a una netta alternativa: infatti, o si deve ammettere nel dipinto palermitano un totale straniarsi del lombardo dalla concezione che gli è propria in quel tempo siciliano; o il dipinto va riportato a un'epoca in cui si trovano (né mancano davvero) ben più calzanti giustificazioni stilistiche. Né vediamo

altra soluzione che quest'ultima per spiegare il divario di stile e di anni che deve intercorrere fra i due dipinti. Infatti, l'azione si concreta a Palermo semplicemente in un ripiegarsi tranquillo degli astanti, senza enfasi alcuna, sull'oggetto dell'adorazione e, proprio come nelle tele di Santa Maria del Popolo, le masse dei corpi tendono a saturare tutto lo spazio disponibile, sono anzi tagliate dai margini del quadro. Mentre nei dipinti maltesi e siciliani le cose si svolgono, come tutti sanno, ben altrimenti. Ivi, (alludiamo alle tele di Messina e Siracusa) le figure agiscono su una specie di palcoscenico; e lo spazio vuoto fa pittura.

Nel quadro di Palermo, inoltre, la più arcaica disposizione bene si accorda coi particolari di una forma e di un colore che non sono più quelli del tardo Caravaggio: come in un Romanino, gli accenti cromatici vengono svolti a Palermo su ampie superfici, mentre al tizianismo dei primi decenni del Cinquecento richiamano le sottigliezze prismatiche dei bianchi del San Lorenzo; e il corsetto a bretelle della Vergine è quello stesso della 'Maddalena' Doria; e i pastori sono più prossimi a Savoldo e a Romanino e di tutt'altra estrazione da quelli della tela messinese. Nella quale, al contrario, ripetiamo, è instaurato in pieno quel nuovo rapporto tra spazio e figura che è così peculiare dell'ultimo Caravaggio. Riteniamo quindi la 'Natività' dell'Oratorio di San Lorenzo, che nessun documento ha finora suffragato con una data d'origine, eseguita a Roma nel 1600-1601.

Ma, per tornare alle tele Contarelli, tanto diverse, come apertura scenica e per il largo, aperto fiotto drammatico, dai quadri Cerasi, mi sembra plausibile che la 'Vocazione' chiuda, con la visione del grande vano percorso dalle luci incanalate e proiettate sulle persone, la singolare esperienza iniziata con la 'Maddalena'. 'Il Martirio', che certamente segue, accenna a rompere ormai uno schema giunto (nella 'Vocazione') alla saturazione; e, d'ora in poi, questi spazi interni tenderanno ad assumere una configurazione meno chiusa, meno bloccata, per consentire un più complesso e irruento movimento; o si amplieranno, nelle tele maltesi e siciliane, a inusitate vastità. Nel 'Martirio' l'artista è impegnato a ribadire e ad ampliare la sua nuova poetica dove l'azione violenta unisce i corpi nel dramma, crea, attraverso raccordi e proiezioni di luci uno spazio dove il fatto, quasi circolarmente, si produce; dove l'episodio contingente entra, per contrasto, nel dramma accanto all'orrore del carnefice che incombe sulla vittima. *tavola 97 a b*

È stata rilevata la novità, a Roma, di questi "laterali" su tela alla fine del Cinquecento; ma, che io sappia, non è stato messo nel dovuto rilievo il fatto che il Caravaggio non poté non essere fresco, a quella data, di impressioni veneziane. I due laterali di San Luigi dei Francesi adempiono a una funzione troppo simile a quella (per citare il più alto esempio del genere) propria alle due tele dipinte dal Tintoretto per San Marcuola, per non doverne inferire che il Lombardo guardava in quel momento non già a Milano (altra cosa i due quadroni del Peterzano a San Barnaba); ma proprio a Venezia. Nei laterali della cappella Contarelli, e più particolarmente nella 'Vocazione', il venetismo di Caravaggio tocca veramente il vertice più alto; il venezianismo della manica bianca rigata di verdescuro del giovane di schiena (tradotta con pennellate di origine tizianesca); quello del giovane di fronte in corsetto giallo listato di rosso-granata, non dovrebbero, a parer nostro, aver biso-

gno di troppi commenti. La ventata improvvisa di venezianismo non poteva non colpire (come, infatti, colpì) l'ambiente artistico romano; e ben giustifica l'uscita di Federico Zuccari. Ventata tanto viva e presente, a nostro vedere, da far supporre un viaggio a Venezia del Caravaggio avvenuto forse poco tempo prima.

Al qual proposito devo aggiungere qui che mentre vedo nei giovani della 'Vocazione' brani di citazioni quasi dirette dal Tiziano del 1520-25 circa; il cosiddetto venezianismo dei quadri più giovanili mi appare, al confronto, cosa del tutto diversa; e cioè, come è sempre stato osservato, un'eco del venetismo lombardo (Lotto, ecc.)[57]. E quanto poi alla data della 'Vocazione', la presenza del Caravaggio stesso, con l'indiscusso autoritratto, che lo raffigura sui trent'anni, non può che convalidare l'anno inoltrato del dipinto[76].

Un dipinto che va riferito, come (se ho ben capito) propone R. Longhi, al tempo stesso del 'Martirio' è il 'Davide' del Prado, troppo scialbo per essere considerato un originale; le cui coincidenze con certe formulazioni del 'Martirio' sono però fuori discussione[77].

Come dalle tele della cappella Contarelli si passi, direi sùbito, alla 'Madonna dei Pellegrini' ho tentato di chiarire a suo tempo: ravvisandovi un dipinto «dove l'impasto è proprio quello stesso della 'Chiamata' e tornano persino gli stessi vellutati rossi-granata, gli stessi profondi viola del 'Martirio'; creando un nesso, a nostro vedere, indissolubile. «Ma (argomentavo allora) il quadro di Sant'Agostino è ritenuto, come è noto, con solidi argomenti, non anteriore al settembre del 1603, quasi certamente del 1604; e si guadagna così un'altra ragione per ritenere il ciclo di San Luigi eseguito (come congettura lo Hess) nei primissimi anni del Seicento; direi nel 1602-1603». Così scrivevo nel luglio del 1951; e sembra evidente che oggi vi è, se mai, dopo tanta mole di contributi, qualche ragione in meno per discostarsi da quella datazione.

Ma, nel luglio del 1951, non scoprivo certo un fatto nuovo: i contatti tra la 'Madonna di Loreto' e i dipinti Contarelli erano già stati rilevati da R. Longhi, che coerentemente con questa constatazione, aveva datato, infatti, la prima al 1595, finché non venne il documento preciso a portare il quadro di Sant'Agostino a qualcosa come otto anni dopo quella data. E questa nuova datazione della 'Madonna di Loreto' venne da tutti pacificamente accettata. Ma il potere di attrazione di quest'opera, la sua presenza alla Mostra di Milano, a due passi dalle tele Contarelli, non furono evidentemente per una parte degli studiosi di Caravaggio sufficienti per operare, nella valutazione critica, quell'assestamento che gli aspetti formali suggerivano come l'unico possibile: riportando, cioé, i laterali Contarelli in prossimità cronologica appunto del quadro di Sant'Agostino.

Del 1602-1604 è sicuramente la 'Deposizione' Vaticana. Sembra superfluo sottolineare l'analogia con opere come i quadri Cerasi: ma non sembra inutile ribadire alcune affinità formali utili per fissare bene questi trapassi di gusto che si fanno sempre più stretti nel tempo e più difficili da isolare e puntualizzare. Si tratta infatti, ancora una volta, di composizioni che il formato contiene a stento, i cui primi piani arrivano quasi a toccare quello segnato dalla cornice, redatte in una forma anche più stringata, indubbiamente favorita dall'azione più semplice, più raccolta e per-

tanto di più ristretta articolazione formale. Vien fatto ancora una volta di chiedersi a questo punto se il rapporto tra i quadri Contarelli, quelli Cerasi e quelli affini non possa essere anche quello di composizioni destinate, da un diverso orientamento, a sfociare, negli stessi anni, a diverse espressioni: anziché di una diversità che indichi un grado, sia pur minimo, di distanza, nel tempo, tra i due gruppi di dipinti.

Più chiara è, in questo senso, la posizione formale della 'Deposizione': un dipinto che significa (avuto riguardo ai quadri Cerasi, che esso certamente segue) una notevole impresa, uno sforzo al quale (nell'intendimento di raccogliere nel serrato spazio le sei figure) non è dato raggiungere la sobria potenza dei dipinti di Santa Maria del Popolo. L'artista si è imposto infatti nella composizione vaticana un limite spaziale che ne contiene l'esuberanza, facendo dei due lati della pietra del sepolcro, divisi al centro dal vivissimo spigolo, le basi di due pareti ideali, appena sopravanzate dalla mano del Cristo e dal lembo di panno a semplici, vaste falde e rendendo sensibile, di qua da quelle invisibili pareti che isolano il gruppo, uno spazio vuoto di notevole efficacia; ne risulta un gruppo policromo sul suo piedistallo, alla cui ferma individuazione concorre, come al solito, la luce. Ma, a ben guardare, vi è qualcosa di nuovo: si rompe forse qui (e nella 'Crocifissione di San Pietro' di Santa Maria del Popolo) l'incanto delle composizioni chiuse, circolari ed è chiaro nel contempo uno sforzo deciso per adire a una nuova cifra di stile[78], sensibilmente diversa; caratterizzata da una distribuzione centrifuga, stellare, delle masse, espressa, nella 'Deposizione' Vaticana, dal diramarsi delle membra, delle teste e persino dal suaccennato lembo del sudario, una cifra quest'ultima, di origine forse manieristica (e già presente nel primo 'San Matteo'): alla quale vien data qui, tuttavia, una nuova pregnanza. E che il Caravaggio vi si compiaccia sembra provare la presenza di questo particolare anche nel 'Battista' della Galleria Doria, una composizione, anch'essa "stellare", determinata dal torso, dalle gambe, da lembi di vesti che partono dal centro del dipinto; e che dobbiamo ritenere, pertanto, nata accanto alla 'Deposizione'; come sembrano confermare anche i larghi piani delle pieghe (e la pianta nell'angolo, uguale a quella sotto la lastra della 'Deposizione'[79]). Questo tipo di composizione (con cui si rompono quegli schemi chiusi, geometrizzanti che avevano preso l'avvio dalla 'Maddalena') arriva a espressioni di straordinaria intensità[80]. La constatazione di questo impianto "stellare" rende ora propensi a riconoscerlo in un dipinto che potrà essere negato a Caravaggio (su questo punto non vogliamo interferire), ma non a questo momento stilistico: intendiamo il bellissimo 'Battista' del Museo di Basilea dove i partiti luminosi dati dal torso scorciato, dalla gamba, dal lembo del panno, dalla pecora, irraggiano da un centro che coincide con l'incrocio delle diagonali; e il bastone sul davanti basta a stabilire la profondità. Ed è, coloristicamente, un capolavoro di discrezione, poiché il modellato è accortamente intonato al caldo grigio del terreno, al manto grigio; di una vena quasi bresciana[81].

Anche nella 'Crocifissione di San Pietro' della cappella Cerasi, anteriore alla 'Deposizione', i quattro corpi descrivono, come s'è visto, una croce che ha il suo centro nell'incontro delle diagonali del quadro; ma non potrà sfuggire a questo punto, come proprio il secondo 'San Matteo'[82] rientri anch'esso in questo ordine di idee. E basterà, per convincersene, astrarre anzitutto dall'angelo isolato, chiuso in se stesso,