

SUL RESTAURO DELLA *CATTURA DI CRISTO*
ATTRIBUITA A CARAVAGGIO EX COLLEZIONE
LADIS SANNINI¹

La *Cattura di Cristo* della collezione fiorentina Ladis Sannini, può essere considerata un esempio emblematico di come un dipinto antico possa essere letto e interpretato in modi diversi a seconda dei gradi di approfondimento dello studio che si fa sullo stesso.

Il quadro appare nella storiografia nel 1943, quando Roberto Longhi lo vede per la prima volta e lo ritiene copia dall'originale di Caravaggio eseguito su commissione di Asdrubale Mattei e descritto dal Bellori in tutti i suoi particolari². Il grande storico dell'arte ribadisce il suo pensiero esponendo l'opera, che, comunque, giudica molto interessante, nella *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* tenuta a Milano nel 1951³.

Il dipinto, che conserva la sua cornice originale decorata con lo stesso motivo di quello dipinto sulla *Testa di Medusa* degli Uffizi, rimane nella collezione fiorentina fino al 2003 quando entra nel mercato antiquario e viene sottoposto ad un intervento di restauro approfondito, per la prima volta dopo, probabilmente, centinaia di anni.

L'operazione eseguita da chi scrive è il primo di quei passi di approfondimento necessari per accedere al testo pittorico, mascherato e reso praticamente

¹ Tale contributo è un aggiornamento – anche per l'esigenza sopraggiunta di analizzare le due versioni della *Cattura di Cristo* sulla base dello schema compositivo – rispetto all'omonimo pubblicato negli *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento*, Atti delle Giornate di Studi (Siena, Certosa di Pontignano, 21 maggio 2005; Casciana Terme, Palazzo delle Terme, 24-25 maggio 2005), a cura di P. Carofano, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2009, pp. 265-278.

² R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1, 1943, pp. 13-14.

³ *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951) Firenze, Sansoni, 1951, n. 55, pp. 40-41.

illeggibile da vari interventi superficiali e grossolani eseguiti in sovrapposizione, l'ultimo dei quali è probabilmente quello del 1951.

Il dipinto, appartenuto lungamente alla collezione dell'avvocato fiorentino Ladis Sannini che comprendeva circa 70 opere, per la maggior parte ritratti, si presentava decisamente alterato da una vernice ossidata e da numerosi ritocchi debordanti su stuccature invasive che coprivano cadute di colore più limitate di quanto apparissero. Erano presenti numerose ridipinture che reintegravano, ampliandone la superficie, svelature e abrasioni. Il supporto è una tela di canapa (cm 165x245) dalla tramatura diagonale non troppo fitta, nota come tela olona o saia, facilmente decifrabile sia dall'impressione lasciata sulla superficie pittorica, sia dalle lacune provocate dalle cadute del *film* pittorico. Il Caravaggio ha utilizzato questo tipo di supporto nel *Sacrificio di Isacco* degli Uffizi, la *Madonna dei Palafrenieri*, la *Madonna del Rosario* di Vienna, le *Sette opere di Misericordia*, la *Flagellazione di Cristo* di Capodimonte e la *Salomè* di Londra⁴. Una giuntura orizzontale situata nella parte bassa della composizione congiunge, ad una porzione di tela più grande, due porzioni di dimensioni minori disposte con la trama al contrario rispetto alla prima e unite tra loro da una giuntura verticale a circa metà dell'insieme. Il tutto è sostenuto da una foderatura (applicata su un telaio ligneo), risalente probabilmente ai primi del secolo scorso, che non ha schiacciato la pellicola pittorica consentendoci di leggere in tutta la loro interezza lo spessore dei colori che, osservati a luce radente, mostrano la loro pelle "diversa".

La preparazione è sostanzialmente in linea con quelle solitamente adottate da Caravaggio. Nella fase giovanile la preparazione è chiara e fredda perché mescola al gesso terre brune, ocra e il blu azzurrite, alla maniera dei veneti. Poi usa una sua quasi esclusiva invenzione che consiste nell'aggiungere al pigmento sabbia di fiume assai fine per ottenere un effetto scabro e ruvido che cattura la luce rendendo più brillante il colore, come si vede nella *Buona ventura*

⁴ Più sinteticamente, cfr. *Trame caravaggesche. Repertorio delle caratteristiche delle tele dipinte da Caravaggio*, a cura di D. Bincoletto, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, A.M. Marccone, P. Moioli, C. Seccaroni, in «Kermes», 77, 2010, pp. 23-27.

Capitolina, la *Maddalena* Doria Pamphilj, il *Suonatore di liuto* Giustiniani e il *Bacco* degli Uffizi. In questa fase la preparazione può essere a base di biacca grigia (biossido di carbonio) mescolata a terra rossa con esiti finali bruno grigiastri, come nei *Bari* e nel 'longhiano' *Ritratto di Maffeo Barberini*. Verso la maturità i colori diventano più forti e profondi e la luce, più concentrata sulle figure, lascia nell'ombra i fondi scuri. I colori della preparazione accompagnano questo passaggio, diventando foschi e caldi, per dare una trasparenza quasi infuocata a tutto il cromatismo⁵. Alcune volte la mestica è a base di terre rosse e nero di bitume, usato su tutta la superficie preparatoria, come nel *Martirio di sant'Orsola*, nei quadri messinesi e nell'*Annunciazione* di Nancy. Nelle ultime opere si riscontra l'impiego piuttosto singolare del bruno di mummia come nel *San Giovanni battista* Borghese⁶. Sotto questo aspetto, la *Cattura di Cristo* è accostabile a dipinti di quel periodo per via della presenza di una mestica a base di terre rosse e brune dal tono molto caldo, appena velata dal nero di vite e di bitume capace di trasparire dai fondi e dalle ombre.

La pulitura, si è rivelata molto delicata e complessa in quanto comportava la distinzione certa delle vernici ossidate da rimuovere, dalle patine e velature antiche ovviamente da conservare, e l'asportazione dei ritocchi e delle stuccature

⁵ Per un avvio allo studio delle preparazioni in Caravaggio cfr. J.L. GREAVES, M. JOHNSON, *New Findings on Caravaggio's Technique in the Detroit "Magdalen"*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 1974, 859, pp. 564- 572; S. DELBOURGO, *Étude au laboratoire de recherche des musées de France*, in *La discese de bonne aventure de Caravage*, a cura di J.P. Cuzin, Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 1977), «Les dossiers du département des peintures», 13, 1977, pp. 54-56; T.M. SCHNEIDER, *La "maniera" e il processo pittorico del Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di Maurizio Calvesi, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 117-138; K. CHRISTIANSEN, *Technical report on "The Cardsharps"*, in «The Burlington magazine», CXXX, 1988, 1018, pp. 26-27; C. CANEVA, in E. ZIVIERI, C. CANEVA, *Relazione tecnica di restauro e analisi*, in *Caravaggio. Nuove Riflessioni*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 6, 1989, pp. 192-194; K. CHRISTIANSEN, *Some observations on the relationship between Caravaggio's two treatments of the 'Lute-player'*, «The Burlington magazine», CXXXII, 1990, pp. 21-26; M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *La tecnica pittorica e le indagini diagnostiche*, in *L'ultimo Caravaggio. Il Martirio di Sant'Orsola restaurato*, Collezione Banca Intesa, Milano, Mondadori-Electa, 2004, pp. 107-111.

⁶ R. LAPUCCI, *San Giovanni Battista*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, a cura di M. Gregori, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 12 dicembre 1991-15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, 26 marzo-24 maggio 1992), Milano, Electa, 1991, n. 22, pp. 349-352.

invasive appartenenti, come già detto a interventi sovrapposti, e di conseguenza realizzati con tecniche diverse⁷. Questa prima fase ha permesso di accedere al testo pittorico rivelandoci uno stato conservativo abbastanza buono con numerose ma non vaste cadute di colore, svelature presenti ma sostanzialmente non compromettenti, quasi inesistenti sgranature e fisiologiche ossidazioni che non intaccano il cromatismo che rimane straordinario, luminoso ed estremamente profondo insieme. Si è deciso di non rimuovere la foderatura che aveva ormai raggiunto un suo equilibrio statico con l'opera. Le parti salienti dell'intervento, sono state la liberazione delle ridipinture sui volti di Giovanni, del Cristo e del personaggio i cui caratteri fisionomici sono ormai noti come quelli dell'autoritratto del pittore. Sul volto di Giovanni ho accertato le conseguenze di antiche puliture aggressive che non hanno rispettato la patina spingendosi a rimuovere parte delle velature finali, soprattutto sulla fronte, lungo l'attaccatura dei capelli e sulla zona inferiore della guancia. Il volto di Cristo presentava una leggera spatatura e un taglio orizzontale che interessava parte della fisionomia e la punta del naso. L'autoritratto dell'autore presentava cadute di colore che impedivano la lettura del disegno dell'occhio, dello zigomo e della fronte.

Il dipinto, a questo punto, si è rivelato di straordinaria qualità mostrando la sintesi frutto di quel percorso mentale che riesce, suggerendo, a comunicare suggestioni e allusioni, più che un testo pittorico scritto e definito. La tecnica si sviluppa attraverso stesure sovrapposte di colore che denunciano un lucido progetto compositivo. Ad esempio, alla figura di Giovanni si sovrappone quella di Cristo, in quanto dal rosso cinabro della sua veste traspare il verde della manica dell'apostolo, e le ciocche della capigliatura di Cristo che girando in spirali scultoree, quasi metalliche, sono diventate trasparenti e permettono la lettura del rosso sottostante. Il nero di vite del guanto di metallo dell'armigero ci consente di vedere le pieghe del mantello al quale si sovrappone. Per dipingere il manto di Cristo, il pittore, che non utilizza quasi mai il blu, ha adoperato lo smaltino, colore

⁷ Maurizio Marini dà notizia di un restauro risalente al 1984 senza fornire ulteriori indicazioni, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*. *L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, Newton & Compton, 2001, p. 480. Tuttavia conosco il quadro da quell'epoca e non mostrava di essere stato pulito o altro in quel periodo.

piuttosto inusuale, ottenuto macinando una materiale vetroso pigmentato con l'esito di una materia spessa e di un tono grigio bluastrò, che però ossida sensibilmente virando verso il bruno. Pochi sono i colori guida del dipinto e si ripetono sempre. Sono il nero di fumo e di vite; il rosso di cinabro, la lacca di garanza; il giallo nella qualità di oca, terra di Siena, giallorino; la biacca, o carbonato di piombo, tutte le terre. Il colore che si presenta solo una volta è il verde, probabilmente ottenuto con la terra verde e rialzato nelle lumeggiature con il giallo, della manica di Giovanni, che bilancia e accentua i rossi nei quali s'immerge. Le ombreggiature dei rossi nei mantelli e nelle zone d'ombra tra una testa e l'altra sono costituite da lacca di garanza e bitume. Sotto la superficie pittorica sono ora evidenti alcuni particolari molto interessanti. Si notano in trasparenza tracce di colore chiaro, forse un'oca, che in certi punti delimita il disegno, come ad esempio tra la guancia e l'orecchio dell'autoritratto del pittore. Altri al limite sinistro della composizione sicuramente servono come riferimento compositivo. Importantissima è anche la lettura di alcuni pentimenti. I più significativi sono le diverse posizioni della mano che sorregge la lanterna e lo spostamento del mantello rosso di Giovanni, che nella prima stesura era situato a circa 15 cm a sinistra di dove si trova ora. Su tutto il quadro poi è presente una patina costituita da una vernice leggermente ambrata che vela e scalda tutti i colori e che purtroppo è stata rimossa in alcuni volti e in altre parti dove le vecchie puliture sono state più aggressive.

Il ritocco si è concentrato nella reintegrazione delle lacune e nel ripristino delle velature mancanti, nel più totale rispetto del testo pittorico espresso anche con l'utilizzo degli stessi pigmenti e materiali usati in antico.

Il percorso di conoscenza del dipinto ci porta poi ad approfondire altri gradi di lettura relativi alla composizione, che è straordinaria e va letta in tutti i suoi elementi ed è caratterizzata da un'armonia fatta di movimento e dall'immobilizzazione di questo movimento stesso. È evidente che l'opera si divide e si sviluppa in due parti distinte: quella di sinistra dinamica e colorata, in cui si svolge l'azione, e quella di destra statica e quasi monocromatica, con la sua sinfonia di bruni e di neri, in cui si percepisce il momento dell'osservazione.

Le due parti sono collegate dalla figura dell'armigero che con il cuneo costruito dal suo gomito esce dalla bidimensionalità del dipinto per diventare tridimensionale. La composizione blocca l'azione con un effetto come di *flash*, per cui è statica e fortemente dinamica insieme. La luce piove dall'alto a sinistra. Il fulcro delle linee direttrici è nelle mani di Cristo, «incrocicchiate avanti»⁸ come dice il Bellori, nella posizione della penitenza. Gesù si allontana dal bacio con un orrore incredulo e i suoi occhi sono due laghi di buio in cui il dolore ha assorbito lo sguardo. Giovanni fugge con un grido muto, e la sua mano che esce dal quadro ci permette di leggere il proseguimento dello spazio al di là della dimensione reale del dipinto. La figura di Giuda si caratterizza con una testa un po' più grande delle altre, ed è stato supposto (sia pure con largo margine di dubbio, conoscendo la propensione di Caravaggio a utilizzare i suoi compagni di vita come modelli) che sia il ritratto di Prospero Orsi, detto Prosperino per la sua bassa statura tanto che si potrebbe ravvisare in quella fronte troppo alta e in quel braccio corto quasi le stigmate del nanismo. Prosperino doveva avere una cicatrice evidente sulla mano sinistra che ghermisce Gesù, fedelmente riprodotta dal pittore, che esprime attraverso il ritratto di un uomo "segnato da Dio", il simbolo della negatività. Le tre teste sono unite e raccolte in un grande mantello rosso che le avvolge come in una conchiglia, il cui disegno sembra essere tracciato con il braccio teso in unico gesto. E questa è una meravigliosa citazione dall'antico, che il pittore fa riproducendo un modello che si riscontra in numerosi prototipi classici, come quello del bassorilievo della "Saturnia Tellus" dell'Ara Pacis. Gli armigeri che ghermiscono il Cristo non hanno una fisionomia, i loro occhi sono solo suggeriti, nascosti dagli elmi, anonimi artefici della violenza che è cieca. Solo l'osservatore si manifesta con la sua curiosità sospesa, come se attendesse il compimento della tragedia, sostenendo la lanterna che non illumina ma è solo un simbolo di conoscenza. Il grande slancio dinamico che emana dalla composizione, invita ad una indagine approfondita, da confrontare, a questo punto, con la versione di Dublino.

⁸ G.P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, (ed. Torino, Einaudi, 1976, p. 223), Roma, per il Success. al Mascardi, 1672.

Il dipinto ex Sannini è più grande dell'altro, mantiene però quasi identica la misura delle figure, aumentando lo spazio intorno a loro in modo che la composizione non risulti compressa. Il risultato di questo confronto è la verifica di un'armonia a prima vista nascosta che segue invece una regola molto semplice: l'angolazione spinta delle diagonali maggiori e il parallelismo delle diagonali più brevi. La diagonale, infatti, che passa dal volto di Cristo al triangolo tra le sue braccia e il fulcro delle sue mani, è molto aperta ed è parallela alla diagonale del suo braccio costruita dal mantello rosso che avvolge le tre teste dell'azione, le quali si dispongono su di una unica quota orizzontale. Parallele sono le tre braccia di Giovanni, di Giuda e dell'armigero, e paralleli alle diagonali compositive i tre nasi degli armigeri, ultimo dei quali è quello dell'autore. Nella versione di Dublino, il mantello ha una linea spezzata e meno avvolgente e non si accompagna nell'inclinazione alla direttrice della diagonale guida, e lo stesso comportamento ha il braccio di Cristo; le tre teste sono su tre quote diverse e alle diagonali che inscrivono gli armigeri non si allineano quelle brevi dei loro nasi. Queste, in apparenza, lievi differenze, in realtà modificano in maniera sensibile l'armonia della composizione, creando una sensazione di affollamento, di compressione e di disordine sottaciuto ma evidente.

La *Cattura di Cristo* è sicuramente uno dei soggetti più drammatici ed emozionanti con il quale un pittore si possa misurare. In questa *Cattura* molti e contrastanti sentimenti muovono i personaggi che partecipano alla vicenda: la paura e la rassegnazione, l'orrore del sacrificio ed il coraggio di affrontarlo di Cristo, il tradimento perpetrato con fredda coscienza, mascherato dal bacio aggressivo di Giuda, lo spavento istintivo e privo di controllo del giovane Giovanni, la violenza indifferente e consumata degli armigeri, la curiosità distante e insieme partecipe dell'osservatore. Da tutto ciò emana un sentimento di amore doloroso che colpisce e tocca corde antiche e profonde, il coinvolgimento è assoluto, noi entriamo nella vicenda a cui apparteniamo da sempre, che ci offre il riscatto e la libertà attraverso il sacrificio.

Carla Mariani