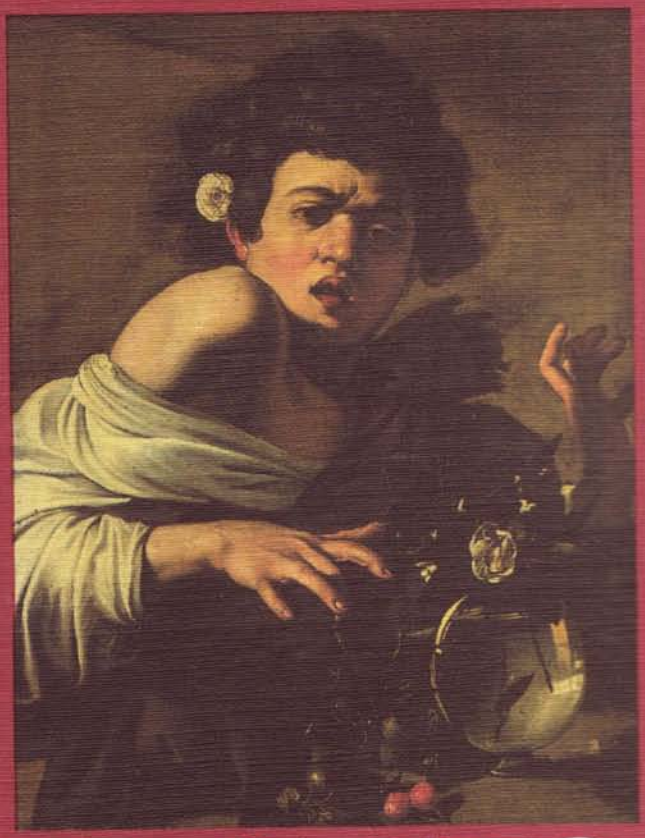


MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO E I SUOI PRIMI SEGUACI

SALONICCO 1997
ENTE CAPITALE
EUROPEA DELLA CULTURA

13 INTRODUZIONE

15 IL CARAVAGGIO:
DAI CONTEMPORANEI AL NOSTRO TEMPO

29 LA TECNICA DEI PRIMI
GARAVAGGESCHI

43 MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO
54 1.a LA BUONA VENTURA
64 1.b RAGAZZO MORSO DAL RAMARRO
74 1.c SACRIFICIO D'ISACCO
86 1.d INCORONAZIONE DI SPINE
98 1.e SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE
106 1.f SAN GEROLAMO PENITENTE
114 1.g DAVIDE CON LA TESTA DI GOLIA
124 1.h RITRATTO DI UN CAVALIERE DI MALTA
(fra Antonio Martelli)
132 1.i CAVADENTI

145 CARLO SARACENI
148 2.a RITROVAMENTO DI MOSÈ
158 2.b GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE

167 ORAZIO BORGIANNI
170 3.a SACRA FAMIGLIA CON SANT'ANNA
178 3.b CRISTO MORTO CON TRE DOLENTI

189 ORAZIO GENTILESCHI
192 4.a DAVIDE CHE CONTEMPLA LA TESTA DI GOLIA

203 CECCO DEL CARAVAGGIO (FRANCESCO BONERI)
206 5.a FABBRICANTE DI STRUMENTI MUSICALI

215 BARTOLOMEO MANFREDI
218 6.a BACCO E BEVITORE

223 GIOVANNI BATTISTA CARACCIOLO
(detto BATTISTELLO)
228 7.a CRISTO MORTO TRASPORTATO AL SEPOLCRO

243 BIBLIOGRAFIA

LA TECNICA DEI PRIMI CARAVAGGESCHI

Roberta Lapucci

PREMESSA

L'obiettivo principale di questo saggio consiste in un tentativo di individuazione di quelle caratteristiche tecniche che i primi seguaci del Merisi potevano aver captato nella bottega del maestro vedendolo lavorare direttamente, caratteristiche che non si potevano osservare attraverso la visione normale di un quadro.
La tecnica caratterizza sempre le opere dell'artista, così come lo stile, ed è rivelatrice del suo patrimonio di conoscenze e di esperienze teoriche e pratiche.
Lo studio degli aspetti tecnici si pone perciò come un valido strumento di ausilio, soprattutto laddove la ricerca storica e documentaria è ancora poco sviluppata e dove i legami stilistici fra gli autori sono particolarmente stretti, come nel caso dei pittori caravaggeschi.
Oltre agli aspetti visibili sulla superficie pittorica che permettevano di imitare lo stile di un maestro, frequentandone la bottega si potevano apprendere, a diversi livelli individuali, i materiali e i metodi che determinavano la genesi delle sue opere. Di fatto è nelle operazioni più meramente ripetitive e manuali, ad esempio nella stesura di uno strato preparatorio, che si rivelano le costanti esecutive di un artista poiché è qui che si riscontra maggiore continuità.
In occasione della mostra *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, nel 1991 (1), moderne tecniche di indagine quali la radiografia, la riflettografia a infrarossi e la fotografia a luce radente, penetrando al di sotto dello strato pittorico, hanno permesso di rivelare alcuni degli aspetti sottostanti e quindi nascosti delle opere del Caravaggio, aspetti che costituiscono i caratteri propri dell'artista. Alcuni di essi furono forse trasmessi per via diretta. Tra questi l'uso misto di materiali diversi (terre, sabbia, biacca, ecc.) negli strati preparatori, la presenza di strati pittorici sottostanti a base di biacca per definire l'abbozzo preliminare di una composizione, le incisioni
in luogo del disegno, i cambiamenti compositivi e le modifiche in corso di esecuzione; inoltre l'uso di una campitura stesa su una sottostante non del tutto asciugata, pratica definita dagli anglosassoni *wet on wet*, la preparazione lasciata in vista *en reserve* nei mezzi toni in penombra o lungo i profili degli incarnati e delle vesti.
E ancora certe pennellate nelle emergenze luminose che si avvolgono a spirale e altre che seguono un percorso a zig-zag continuo negli incarnati (2).
Un altro punto che necessita chiarimenti ai fini dello studio della tecnica dei sei autori caravaggeschi è l'individuazione di chi fra loro abbia incontrato direttamente il Caravaggio, in che occasione, in che anni e sotto quale forma, aspetto ancora in fase di approfondimento (e chissà se potrà venire chiarito) anche dal punto di vista delle ricerche documentarie.
Le critiche ai naturalisti dal versante classicista hanno portato a giudizi negativi per la carenza del disegno e delle parti della pittura come l'invenzione e la composizione e del suo fine principale, l'azione. A proposito delle opere del Manfredi, Giovanni Baglione nel 1642 osservava che "non figurò quadro veruno grande in publico...per haver poco disegno" (3). Giudizi negativi furono espressi anche a proposito di alcune pratiche esecutive.
Gli studi recenti permettono, sebbene in fase ancora iniziale, di leggere e intepretare alcuni aspetti tecnici ed esecutivi della pittura dei caravaggeschi. Purtroppo si tratta per lo più di pubblicazioni sporadiche, generalmente finalizzate al controllo del restauro di un'opera piuttosto che a uno studio comparativo delle tecniche di esecuzione e dei materiali. Fino ad oggi manca perciò una banca dati di riferimento per la ricerca. Con questo saggio si cerca di porre

le prime basi per uno studio specifico di questi pittori, ancora in nuce, che si avvalga sia delle strumentazioni scientifiche che consentono una particolare ulteriore lettura dei dipinti, sia delle testimonianze storiche, oltre che, ovviamente, di una approfondita lettura visiva delle opere.

I RISULTATI DEI NUOVI ESAMI DIAGNOSTICI

I risultati della campagna di indagini effettuata appositamente per questa mostra vengono esposti e commentati, pittore per pittore, seguendo l'ordine di presentazione nel catalogo. Informazioni più dettagliate su ogni singola opera si possono reperire nelle schede dei singoli dipinti.
Sappiamo che Carlo Saraceni, arrivato a Roma da Venezia, fu vicino al Caravaggio; il Mancini afferma che ne seguitava "in parte la maniera" (4). Dai documenti del secondo processo Baglione del 1606, questi dice che sia Saraceni che Borgianni erano "aderenti al Caravaggio quale è mio inimico" (5). Egli recupera dal Caravaggio, particolarmente nel *Ritrovamento di Mosè*, gli aspetti esecutivi di ascendenza veneta (giorgionesca e tizianesca), che negli anni in cui operava il Saraceni sono accertabili anche nelle opere del Merisi, come
la mancanza di disegno preparatorio, la presenza di un abbozzo preliminare (modellato per volumi distinti soprattutto nella figura del bambino) e l'esecuzione diretta, con modifiche nel corso dell'intervento. E ciò si può affermare in considerazione del numero dei cambiamenti che si riscontrano. Il Saraceni cancella le fronde di alberi e l'oggetto di forma poligonale nella fascia dell'abito della figlia del faraone, effettua cambiamenti sostanziali nelle vesti allungando una manica corta e aggiungendo un manto sopra una veste, sposta la posizione di un volto da profilo a tre quarti. Tutti questi sono segnali del fatto che il processo creativo dell'opera è avvenuto durante le fasi pittoriche, senza o con scarsa preparazione preliminare. L'origine veneta di questo procedimento si accerta rileggendo la frase di Marco Pino (1548) "disegnare le tavole con tanta estrema diligenza...come faceva Giovan Bellino ... è fatica gettata" (6) e la definizione del Boschini (1660) relativamente agli abbozzi di Tiziano, che servivano "per far da letto o base alle espressioni che sopra poi li doveva fabbricare" (7). La lettura autoptica ha mostrato che le pennellate del Saraceni sono dense e corpose, molto vicine a quelle del Merisi, soprattutto nella stesura di larghe campiture, nelle lunghe striate presenti nella fascia della figlia del faraone, nelle linee filiformi di biacca per la definizione della luce nella lama della *Giuditta*. La radiografia ha ulteriormente messo a fuoco questi aspetti, individuando altresì nei chiari una stesura più fluida di quella del Caravaggio, come si vede nella camicia della *Giuditta* e nella veste chiara della donna inginocchiata nel Mosè.
E' stato pubblicato da Richard E. Spear nel Bollettino dell'Art Institute di Dayton (Ohio) del 1975 (8) un saggio relativo all'indagine radiografica effettuata su una replica, ivi conservata, della *Giuditta* che ha confermato la superiore qualità della versione Longhi. Anche alla luce delle nuove analisi, questa continua a essere ritenuta capostipite di una famiglia di repliche con varianti, come dimostrano le correzioni nel volto della servente.
Al contrario, non è stato possibile reperire per ora materiale di confronto tecnico per il Borgianni. Estraiamo qui notizie inedite sui suoi metodi esecutivi dai risultati di laboratorio ottenuti sulle due opere conservate presso la Fondazione Longhi. Entrambi i dipinti non sono considerati dalla critica dei prototipi ma repliche autografe con varianti nelle composizioni; la tenuta pittorica e la presenza di ripensamenti

strutturali, come la crocchia della Madonna nella *Sacra Famiglia* e i cambiamenti nel volto del San Giovanni e in altre zone degli incarnati nel *Cristo morto* fanno escludere che si tratti di copie. Tuttavia, in quanto repliche, sono da leggersi secondo una diversa chiave interpretativa. Qui il pittore non è chiamato a inventare alla prima, ma a riprodurre sue composizioni precedenti, cosicché per questa ragione si riscontra la presenza di una traccia di disegno. Eseguita a pennello, con nero carbone in entrambi i dipinti, talvolta essa è sottostante alle stesure pittoriche e talvolta ad esse sovrapposta. Non ci è ancora consentito di sapere se anche nella prima versione il Borgianni abbia disegnato o abbia costruito direttamente per abbozzi. E' oggi in fase di ricostruzione l'attività grafica di questo pittore (9).
A livello tecnico, il Borgianni sembra il più lontano dai metodi del Caravaggio. Le sue preparazioni hanno un colore rosso chiaro, le stesure pittoriche sono meno corpose e più ricche di legante oleoso e perciò risultano sottili e fluide. Manca la tecnica *en reserve*; le campiture del Borgianni sono accostate senza distacco ad eccezione di una piccola zona della gamba di Cristo nel *Cristo morto con tre dolenti*, che comunque è anche profilata con pigmento nero. La modellazione delle fisionomie è più sfumata e addolcita e risulta dissimile da quella del Merisi che con pochi tocchi essenziali definisce un carattere. Talvolta, in aggiunta, il Borgianni ha eseguito campiture chiare sulle quali ha successivamente apposto stesure brune per le zone in ombra; un procedimento opposto rispetto alla progressiva ricerca dei toni in luce caratteristica del Caravaggio, che ha finora dimostrato di seguire costantemente un percorso dallo scuro verso il chiaro.
Per confronti tecnici su Orazio Gentileschi si può fare riferimento alla pubblicazione di Ann Massing del 1988 (10) e alla riedizione italiana, a cura di Simona Rinaldi, del trattato del De Mayerne (11), oltre ai risultati dell'opera qui esposta, il *Davide* della Galleria Spada, che però necessita di ulteriori approfondimenti e riscontri scientifici (analisi chimiche) per una corretta definizione dei quesiti qui proposti.
Analizzando il dipinto con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, nella collezione della Regina d'Inghilterra, Ann Massing ha rilevato (attraverso la X-ray electron microprobe analysis) la presenza di bario nello strato esterno.
La studiosa riteneva che il bario non fosse stato usato come pigmento o come "extender" fino al XIX secolo e ciò l'ha indotta a considerare tale strato una ridipintura forse non autografa; tuttavia le analisi hanno dimostrato che in certe zone esso era sottostante ad altre stesure, sicuramente del Gentileschi, e perciò lo strato esterno non è stato rimosso (12).
Questo dubbio, risalente a una decina di anni fa, va oggi chiarendosi in seguito al ritrovamento di documenti che menzionano il solfuro di bario già nel 1602 (13) e testimoniano che la barite veniva spesso usata anticamente come materiale per l'adulterazione della biacca (ne aumentava il peso). Attraverso la fluorescenza ai raggi X, Corrado Maltese ha recentemente ipotizzato la presenza di solfuro di bario anche in dipinti del Caravaggio (14).
Per quel che riguarda la tecnica pittorica nel *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, sono stati riscontrati due strati preparatori: uno rosso, contenente ocra e nero carbone, al quale è sovrapposto uno strato grigio, formato da biacca e nero carbone (15); entrambi ricoprono tutta la tela e sono visibili in *cross-section*.
E' interessante rilevare che il Gentileschi nei suoi dipinti non ha fatto uso di preparazioni contenenti terra bruna (anche quello qui analizzato presenta una forte radiopacità che concorre ad escludere la presenza di terre).
La terra bruna è una componente tipica delle

preparazioni del Caravaggio; essa è però deleteria per la conservazione dei dipinti.
Il Gentileschi vi mescola invece un altro pigmento, l'ocra, come nel 1620 suggeriva di fare Theodore Turquet De Mayerne (16).
In affinità col Merisi, il Gentileschi avvia le sue composizioni bloccando le aree principali in una sorta di abbozzo chiaro preliminare, che spesso non corrisponde ai limiti compositivi della versione pittorica finale, come si vede sia nel *Giuseppe e la moglie di Putifarre* che nel *Davide* Spada.
Nel dipinto inglese si sono potuti osservare molti pentimenti, alcuni dei quali rivelano modifiche sostanziali alla composizione, per esempio un netto cambio di prospettiva mediante l'abbassamento del *far side* del letto. Il cuscino era stato abbozzato sommariamente con uno strato di biacca pura e poi è stato nascosto e cambiato di posizione con la tenda. Sotto la tenda ci sono state due o tre variazioni (*cross-section*: uno strato rosa, della tenda, uno bianco del cuscino e un altro rosso di nuovo della tenda). La tenda stessa era in una prima stesura molto piu bassa (17).
Il pittore modifica sostanzialmente e rielabora i margini degli incarnati e delle vesti assai più del Caravaggio (tre, quattro profili diversi) forse perché, avendo avuto una partenza toscana e quindi una formazione disegnativa, incontra maggiori difficoltà quando è chiamato a comporre e a costruire direttamente a colore, alla veneta.
Si osservano in entrambe le opere anche sovrapposizioni parziali di campiture pittoriche: nelle gambe del letto che sormontano le mattonelle e nella calza di Giuseppe, divenuta trasparente col passare del tempo, che lascia intravedere al di sotto la stesura delle mattonelle per il quadro inglese e nelle vesti che passano sul braccio e sul fianco di Davide nel dipinto Spada.
L'insieme di questi elementi testimonia la vicinanza di questo autore al processo esecutivo tipico del Caravaggio. Partendo dalle stesure più scure, anche il Gentileschi andava progressivamente a schiarire fino agli strati finali prevalentemente a base di biacca e da un iniziale abbozzo compositivo arrivava, mediante modifiche, aggiustamenti e ripensamenti in corso d'opera, alla definizione finale della raffigurazione.
Sono rilevanti per Bartolomeo Manfredi le testimonianze del Baglione (1642), che scrive "si diede a imitare la maniera di Michelagnolo da Caravaggio, et arrivò a tal segno, che molte opere sue furono tenute di mano di Michelagnolo, ed insin gli stessi pittori, in giudicarle, s'ingannavano" (18). Egli "durava gran fatica a condurre le sue opere, ma assai bene le portava" (19), "con certi suoi segreti di vernice, e colori ad olio impastati faceva le sue pitture, che riuscivano con gran freschezza, e davano gusto a tutti" (20) (per l'analisi delle vernici miste al legante si veda oltre in questo testo). Un primo studio comparativo fra la sua tecnica e quella del Merisi fu prodotto dalla scrivente in occasione della mostra *Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, svoltasi a Cremona nel 1987 (21). La documentazione scientifica relativa a sei dipinti dell'artista consentì allora di individuare nelle sue opere la presenza di un abbozzo pittorico a base di biacca che però, a differenza del Caravaggio, quasi sempre corrispondeva fedelmente alla raffigurazione definitiva; non emersero ripensamenti o significative varianti fra la prima impostazione e la versione finale ma solo lievi aggiustamenti (la mano del flautista nel *Concerto* degli Uffizi, le dita di Caino nel *Caino e Abele* della Galleria Palatina) (22). Inoltre, in caso di correzioni, il Manfredi era solito raschiare via la precedente stesura e riapplicare un nuovo strato preparatorio nella zona da correggere, aspetto discorde dalla pratica del Merisi, che invece

modificava direttamente applicando colore su colore anche quando dipingeva utilizzando tele su cui era già presente un diverso soggetto. Un' altra caratteristica tecnica analizzata in tale occasione è l'uso delle incisioni, sostitutive del disegno per il Caravaggio, come mezzo di riporto di una precedente composizione del maestro in Manfredi, come nel Caino della Palatina, trasferito dalla figura del flagellatore nel *Martirio di San Matteo* del Caravaggio (23). Infine la riflettografia a infrarossi consentì di rilevare la presenza di tracce di profili disegnativi eseguiti a pennello con pigmento nero, talvolta a tratteggio, come nell'uomo col turbante del Manfredi nel *Cristo fra i dottori*, Uffizi (24). Ulteriori elementi che si aggiungono a queste prime osservazioni sono stati presentati da Cristiana Massari e Teobaldo Pasquali (25) attraverso la lettura delle radiografie del dipinto *Cristo fra i dottori* degli Uffizi, analizzato in occasione del restauro (1993-1995) eseguito in seguito al grave attentato agli Uffizi del 1993. Anche questo dipinto è risultato impostato con un abbozzo a biacca e con stesure scure nelle zone d'ombra, realizzate con pigmenti a base di terre. Lievi correzioni si sono osservate nell'espressione del Gesù Bambino, nei capelli, nell'orecchio destro e nel profilo del collo e dell'ovale del volto.
Nel *Bacco* della Galleria Barberini, qui esposto, il bevitore tiene il calice con la mano sinistra: è questa un'anomalia che ho già riscontrato nel *Bacco* degli Uffizi del Caravaggio e che ritengo possa essere attribuita all'uso di giochi di specchi per la proiezione delle immagini, secondo il principio del foro stenopeico (26).
Per quel che concerne Battistello Caracciolo, la letteratura sulla tecnica si arricchisce sia delle testimonianze riportate dal biografo De Dominici (27) che di alcuni saggi moderni.
Per il De Dominici "insino alla venuta in Napoli del Caravaggio Gio. Battista non andò a niuna scuola" (28). Nel 1606, quando arrivò il Caravaggio a Napoli, la sua "nuova maniera cacciata di scuri con pochi lumi, e che terminava nell'ombre" era molto "applaudita" e fra "coloro, che allettati, rimasero da sì nuova maniera, uno fu il nostro Caracciolo, ed a tal segno se ne compiacque, che lasciate in abbandono tutte quelle da lui per l'innanzi seguitate maniere, a questa tutto si volse, ed assolutamente si propose seguitare" (29). Prosegue il De Dominici dicendo che effettuò copie dai dipinti del Caravaggio a Napoli (30) e che volle essergli "discepolo, cosa che giamai con altri maestri fatto avea" (31).
Il giudizio del De Dominici è gravato dal bagaglio di pesanti critiche che per oltre un secolo erano state espresse verso le opere del Caravaggio, qui definite "idea bassa", "capricciose attitudini" (32); in negativo viene quindi dal biografo giudicata l'influenza di questo maestro sul giovane artista napoletano: "Insomma Gio. Battista profondò talmente nell'immaginativa la maniera del Caravaggio, che molte opere poi dipinse sù quello stile, lasciando in abbandono tutti que' bei colori a' quali con tanto studio, e forse con miglior consiglio prima si era applicato" (33), finchè non andò a Roma e, vedendo la Galleria Farnese di Annibale Carracci e le opere di Reni, Domenichino, Albani, Lanfranco..., abbandonò lo stile caravaggesco, "se bene non potesse mutare in gran parte quella (maniera) del Caravaggio per essersi col lungo studio in lui ben radicata..." (34).
In effetti nel Battistello si registra un cambiamento di stile ma non di tecnica.
Come ha già osservato Maria Ida Catalano (35), dopo il 1630 a Napoli gli artisti usavano preparazioni chiare per influenza dei bolognesi (36), mentre Battistello continuò con le preparazioni scure. Altre indicazioni su aspetti tecnici sono contenute in un saggio di Raffaello Causa (37) scritto a stretto contatto

con il restauratore Antonio De Mata, dal quale egli derivò l'approccio a questo nuovo tipo di tematiche. In esso viene segnalato l'uso di sabbia mista a strati preparatori in un'opera del Battistello (l'*Ecce Homo* del Museo di Capodimonte) e se ne analizza l'effetto nocivo relativamente allo stato di conservazione del dipinto (38).
Alla luce delle indagini effettuate sul dipinto Longhi, mi chiedo se si debba parlare di sabbia o di litargirio o di biacca a granulazione grossa, dal momento che i grani presenti in superficie forniscono una risposta chiara (sono quindi radiopachi) in radiografia.
Ancora di rilievo è la scheda di Nicola Spinosa scritta per la mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*, nel 1984 (39). Analizzando una radiografia eseguita sul dipinto raffigurante un Santo martire non identificato, proveniente dalla chiesa dei Santi Marcellino e Festo, egli rilevò una figurazione sottostante totalmente diversa. Vista l'integrità di quest'ultima composizione, si ritenne di poter rimuovere lo strato soprastante ("ridipintura" scrive lo Spinosa) con il Santo martire per riportare in luce la figura femminile considerata autografa, e probabilmente appartenente a un soggetto quale *Marte, Venere e Amore* (40).
Nel resoconto su vari aspetti della tecnica di Battistello pubblicato nel 1991 a cura di Maria Ida Catalano (41) vengono elencati la presenza di sabbia negli impasti (42), l'uso di un tessuto di canapa del tipo tela da sacco a trama più o meno fitta e una preparazione di colore bruno piuttosto oleosa (43), la presenza costante di un segno scuro dato in punta di pennello per delimitare la forma in zone contrapposte di luce e ombra e che esalta i volumi (44), e la "pennellata dall'andamento veloce che si sviluppa in modo continuo con impasti densi a base di biacca", evidenziata dalle radiografie eseguite su alcune opere battistelliane (45). Tutti aspetti che si riscontrano anche nel dipinto della Fondazione Longhi, dove in particolare ci colpiscono la presenza di una traccia disegnativa a carbone e a pennello sotto tutta la composizione (46), la colorazione bruna molto scura della preparazione, quasi nera, e le puntinature corrispondenti a grani di materiale radiopaco presente nella preparazione. Le pennellate di Battistello appaiono ricche, corpose e dense di biacca ma non seguono l'andamento di quelle del Caravaggio, come si è dimostrato nella scheda del dipinto. La presenza del disegno preliminare fa sì che il pittore componga in modo diverso dal Merisi; non si osservano nel dipinto significative sovrapposizioni di stesure pittoriche, neppure in zone dove un corto lembo di panneggio passa su di un braccio. La stesura si interrompe in corrispondenza del profilo disegnativo per riprendere più avanti. Solo nella figura della Maddalena, uno splendido brano di pittura in controluce probabilmente non previsto in termini esatti fin dall'inizio, ma lievemente modificato in corso d'opera, si riscontrano aggiustamenti e sovrapposizioni parziali.
Un'ultima notazione per Battistello ci induce a sostenere la validità dell'ipotesi di una diretta visione delle opere giovanili del Caravaggio in quanto da esse egli ha forse mutuato due caratteristiche tecniche: la granulosità che affiora sulla superficie pittorica, che si riscontra nelle due versioni della *Buona ventura* e nei *Bari* di Fort Worth del Caravaggio, e l'uso di profilature nere lungo i margini degli incarnati, dipinte sopra le stesure pittoriche, presenti nel *Bacchino malato* e nel *Fruttaiolo* Borghese del Merisi.
Non è stato possibile reperire materiale di confronto tecnico per Cecco del Caravaggio; si rimanda pertanto a quanto scritto da M. Doulgheridis nella scheda relativa al dipinto della Pinacoteca Nazionale di Atene.

LE PREPARAZIONI SCURE, IL BITUME E LA LACCA

Questa sezione è dedicata all'analisi di tre aspetti che costituiscono il punto debole delle opere dei caravaggeschi per quanto riguarda la tecnica esecutiva, poiché tutti hanno concorso al generale annerimento e scurimento delle opere, già notato da Roberto Longhi, che considerava il tempo "il più terribile nemico dei quadri caravaggeschi...(che presto unifica) in un bitume totale parecchie zone che un tempo dovevano differenziarsi finemente in tonalità similari e basse" (47).
Il processo di degrado è favorito infatti dall'uso di preparazioni scure che col trascorrere del tempo tendono a "venire avanti" assorbendo le mezze tinte con i loro delicatissimi passaggi cromatici (48).
Il bitume si opacizza, offuscandosi e perdendo trasparenza, e spesso crea uno sgranamento della pellicola pittorica. Le lacche, già intrinsecamente deboli a causa della loro origine organica, sono estremamente delicate da trattare in fase di pulitura e per questo sono state spesso asportate o rimosse. A questo si aggiunga che un tempo si usava stendere a tergo del supporto, per rinforzarlo, sostanze oleose e collose, non solo durante restauri ma talvolta anche da parte degli stessi artisti, e questo appare in opere di Battistello, di Antiveduto Gramatica (49). Tali applicazioni potrebbero aver ulteriormente favorito il processo di generale iscurimento per traspirazione. Era poi tipico per i restauratori ottocenteschi accentuare i contrasti nei dipinti caravaggeschi, rafforzando gli scuri sia mediante ridipinture sia, consci della loro minor resistenza ai solventi, attraverso un pulitura più leggera degli scuri rispetto ai chiari (50). Oggi tale effetto di generale appiattimento verso un tono scuro e sordo appare ancor più marcato e evidente.

Per primo l'Armenini (51) nel 1586 descrisse un'imprimitura a base di "verderame, bianco di piombo e terra d'ombra". Ma già il De Mayerne nel 1620-1646 (52) sconsigliava l'uso della terra d'ombra che nel tempo avrebbe alterato i valori cromatici dell'opera, proponendo di sostituirla con ocra gialla o con un miscuglio di olio di noce e litargirio che avevano ugualmente potere essiccativo.
Questo suggerimento è forse alla base del progressivo schiarimento delle preparazioni che ebbe luogo già a partire dagli anni 1620-1630 (si veda quanto detto nel capitolo su Battistello Caracciolo) e che coincide col radicale cambiamento in direzione di campi più chiari (si veda ad esempio il percorso di Simon Vouet).
Nel 1681, a proposito della terra d'ombra frequentemente usata dai pittori caravaggeschi, Filippo Baldinucci (53) scriveva: "Un color naturale capellino scuro, che serve per dipignere, e per metter nelle mestiche, e imprimiture delle tele e tavole. Questo però è stimato da' più pratici pittori un color maligno; à tanto in sé del dissecante, che nelle mestiche non fa buon lavoro, e nell'a olio, per altre sue triste qualità, fa variare i coloriti; onde à ingannato molti, che l'anno usato nelle lor tele, anche uomini di gran valore nel colorire".
Il fatto che avesse in sé del "dissecante" (cioè un potere essiccativo) ci fornisce un'utile indicazione in merito all'uso costante di terra d'ombra, frammista agli strati preparatori, da parte del Caravaggio (noto per la velocità di esecuzione) e dei suoi seguaci.
Le preparazioni erano perciò scure non solo per una ricerca cromatica ma anche perché, se miste a terra d'ombra, sarebbero asciugate più in fretta; ed infatti esse diventano sempre più scure (e quindi sempre più ricche di questo pigmento bruno) nell'ultima fase del Merisi (Napoli, Malta, Sicilia), forse perché i suoi tempi di sosta in tali luoghi si erano abbreviati e il pittore richiedeva

un più rapido essiccamento, che però è andato a scapito della qualità tecnica delle sue opere, come dimostra il grave stato di degrado e di offuscamento in cui versano soprattutto le opere siciliane (54).
Secondo il De Dominici (55) il Battistello, "pretendendo egli delle sue pitture gran prezzi, dovendo poi dipingerle per meno, usava in quelle più tosto la sollecitudine che lo studio, tirandole a fine alla bella prima; la qual cosa è degna di molto biasimo in un Pittore che aspira alla gloria, così per l'opere deboli che si dipingono, com'ancora perché non essendo bene impastate di colore, a capo a pochi anni fanno brutta veduta; dappoiché perdendosi le mezze tinte, ed annerendosi l'ombre, rimane loro un fiero chiaro, e fiero scuro, che non accorda, e fa dispiacere a gli occhi di chi dilettasi di pittura". La Catalani ha già evidenziato l'importanza di questo brano dal punto di vista della terminologia sottolineandone altresì l'importanza per l'individuazione della "perdita delle mezze tinte che determina un'irreversibile alterazione dei rapporti cromatici" (56).
Passando all'analisi del secondo argomento, si nota come vari articoli e scritti recenti abbiano cercato di far più chiara luce sull'uso del bitume (57) da parte dei pittori seicenteschi. E' giusto ricordare che nel 1979 la National Gallery di Londra ha acquistato uno spettrometro di massa e un gas cromatografo per l'analisi dei materiali pittorici; attraverso di essi sono state condotte ricerche pionieristiche per la difficile individuazione del bitume.
I difetti più gravi di questo pigmento sono il fatto che rinviene a basse temperature (50 gradi centigradi, basta perciò la semplice esposizione al sole perché si verifichi questo fenomeno) e che usato come legante o come vernice penetra negli strati sottostanti. A questo proposito è estremamente significativo ricordare la lettera di Lanfranco Massa, relativa al *Martirio di Sant'Orsola* del Caravaggio, oggi presso la Banca Commerciale di Napoli, in cui si riferiva del tentativo di asciugare l'opera esponendola al sole, ma ciò aveva fatto sì che la vernice, invece di asciugare "revenisse" (58), probabilmente proprio perché contenente bitume.
La sua scarsa siccatività ha fatto in modo che esso venisse applicato generalmente non a corpo, ma sotto forma di patinature o leggere velature, che però non hanno impedito l'annerimento e la rovina di molti quadri. Se steso a spessore, solo la superficie esterna asciuga, lasciando la parte interna morbida, e questo ha talvolta provocato lo scivolamento degli strati di pittura sovrapposti (59).
L'uso del bitume è considerato tipico della seconda metà del Settecento, si cita di solito Sir Joshua Reynolds, ma il pigmento risulta già menzionato dal Lomazzo nel 1584 per le lucidature dei capelli biondi o castani chiari; egli attribuisce l'uso di asfalto (bitume) o lacca con terra d'ombra a Leonardo, Raffaello, Cesare da Sesto, Andrea del Sarto, Antonio da Correggio, Tiziano, Gaudenzio e Boccaccino (60).
Il Lomazzo è un personaggio di rilievo per la ricerca sul Caravaggio, poichè la sua esposizione di aspetti tecnici nel *Trattato* rappresenta il punto di congiunzione fra il Veneto (forse anche attraverso l'amicizia con Simone Peterzano, allievo diretto di Tiziano e maestro del Caravaggio a Milano) e la tecnica lombarda di Leonardo, del cui *Trattato* il Lomazzo possedeva un'edizione (61).
Un'importante menzione dell'uso del bitume nel Seicento è presente nel trattato di Theodore Turquet de Mayerne (62), fisico di corte del re d'Inghilterra. Nel manoscritto, conservato al British Museum di Londra, sono citati i pittori suoi contemporanei: Rubens, Van Dyck e Gentileschi, che incontrò proprio a Londra.
Nel suo studio su Orazio Gentileschi (63) relativo al dipinto *Giuseppe e la moglie di Putifarre* delle

collezioni della Regina d'Inghilterra, Ann Massing ha studiato accuratamente i problemi relativi al bitume, dovendo i restauratori prendere una decisione in merito all'asportazione di una serie di apparenti ridipinture. C'era il dubbio, infatti, che alcuni strati di colore marrone nerastro, dall'aspetto bituminoso, fossero originali e perciò fu deciso di ricorrere all'analisi stratigrafica. In questo dipinto gli strati bituminosi risultarono essere originali poiché andavano a finire sotto altri strati, di colore giallo, sicuramente autografi. La *cross-section* evidenziò inoltre che non vi era una distinzione netta fra gli strati sovrapposti, ma essi si compenetravano parzialmente (64), mostrando come anche questo artista si avvalesse dell'uso della tecnica *wet on wet*, utilizzata dal Caravaggio prevalentemente per gli incarnati, e usata dal Gentileschi anche per i toni gialli e verdi.
Il bitume era stato qui mescolato a resina e olii essiccativi (65) con la finalità di scurire i toni troppo accesi della coperta verde (in cattivo stato di conservazione) e delle zone in ombra nella gamba della moglie di Putifarre (66). Un'ultima osservazione relativa al difetto più comune del bitume, quello di screpolarsi quando viene steso negli strati più esterni, ci induce a ipotizzare che la sgranatura del film pittorico osservata nei dipinti di Battistello (nel *Cristo morto trasportato al sepolcro*) e del Saraceni (nel *Ritrovamento di Mosè*) siano da attribuirsi alla presenza di velature bituminose (si veda alle schede delle opere).
In particolare tale difetto non è tanto da attribuirsi al bitume quanto agli essiccativi che normalmente venivano aggiunti ad esso per farlo asciugare (generalmente verderame, litargirio o ossido di manganese) (67).
Il problema dell'uso di lacche è strettamente connesso a un discorso di vernici di finitura. Oggi è già messa in dubbio da un filone di studi la presenza di una verniciatura finale dell'intero dipinto nella pittura fiamminga del Quattrocento ed è ormai quasi unanimemente esclusa per la pittura di Leonardo, che Laura Traversi reputa apra la strada a Tiziano e a Rembrandt (e vorrei aggiungere al Caravaggio), "nel senso che introduce il gusto di una libera e complessa stratificazione di velature traslucide e opache, con effetto di opalescenza, nonché l'uso di fondi scuri, rovesciando i principi su cui si basava la pittura quattrocentesca sia in Italia sia nelle Fiandre" (68).
L'uso di vernici finali è oggi incerto per Tiziano e Rubens (69). Anche per l'uso misto di lacche e di resine si può fare ricorso al connubio Gentileschi/De Mayerne. Il pittore è più volte citato nel manoscritto per aver aggiunto "sulla tavolozza una goccia soltanto di Vernice d'Ambra proveniente da Venezia, con cui si dipingono i liuti, e che benché rossa, non guasta il bianco..." (70). Al foglio 151 è descritta una ricetta per preparare la vernice d'ambra che il De Mayerne afferma di aver avuto da Anna Carlisle, la quale l'aveva a sua volta ricevuta da Nicholas Lanier. Questi, direttamente interpellato dal De Mayerne, riferì di aver appreso tale pratica "avendo visto la ricetta della Signora Artemisia figlia di Gentileschi" (71).
Simona Rinaldi ha recentemente sostenuto che "la tecnica pittorica impiegata dal Gentileschi, che gli studiosi inglesi definiscono *wet on wet*, ovvero sovrapposizione di pennellate di colore non completamente asciutto, è stata riscontrata anche nel volto e nelle mani del *Ritratto dell'Arcivescovo Laud* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) dipinto da Van Dyck nel 1635.
E' questa una tecnica che consente una notevole velocità di esecuzione e che corrisponde perfettamente al frenetico lavoro di Van Dyck a Londra (e potremmo aggiungere alle necessità di un ritrattista). La medesima rapidità di esecuzione viene posta in relazione all'impiego della tecnica *wet on wet* riscontrata su due dipinti del Caravaggio, la *Maddalena* di Detroit e la *Cena*

in Emaus di Londra" (72). "Non sembra dunque casuale l'uso di detta tecnica da parte del Gentileschi, né che il Van Dyck se ne serva dopo il suo rientro dall'Italia" (73).
Sembra che sia proprio l'uso della vernice d'ambra l'espediente che consentiva al pittore di lavorare quando desiderava, senza aspettare che il colore asciugasse completamente.
Nel Cinquecento in Italia era pratica comune aggiungere un po' di vernice ai pigmenti, soprattutto ai colori più trasparenti utilizzati per le velature, come la lacca rossa, affinché si asciugassero con minor lentezza rispetto ai colori stesi a corpo. Nel secolo successivo tale pratica venne estesa a tutta la tavolozza per assicurare maggiore solidità e brillantezza alle tinte, evitando al contempo i rischi di ingiallimento (74).
Joice Plesters ha accennato nel 1988 (75) all'uso da parte di Rubens di vernici miste al colore come espediente che gli consentiva di eliminare la necessità di sottoporre i suoi dipinti alla verniciatura finale, constatando come, dopo una pulitura, essi mantengano un percettibile effetto di lucido, che consente di riappenderli senza verniciarli (76). A Rubens il De Mayerne attribuisce il suggerimento: "Per fa la Smalta bella e chiara, bisogna temperarla con vernice tosto, et metterla piano et non affaticarsi a mescolar troppo mentre il colore è humido, per che questa agitattione guasta il colore: Ma essendo il lavoro secco si può lavorar sopra come vi piace" (77).
L'uso di una velatura a base di lacca e vernice costituiva un valido espediente per una resa diversa di superficie (lucido/scabro) che si sarebbe completamente perduta attraverso una vernice finale a copertura (78).
Pertanto possiamo oggi sottolineare la maestria tecnica di questi artisti che non solo usavano mettere bene a fuoco o lasciare a livello di non finito certi elementi per farli avanzare o arretrare nella composizione, ma giocavano anche sull'effetto lucido/scabro per una resa superficiale più confacente al dato di natura (79). E' qui probabilmente il punto nodale della tecnica caravaggesca, e la frase "con certi suoi segreti di vernice, e colori a olio impastati" riferita a Bartolomeo Manfredi (80), non vuole solo essere un riferimento a un metodo di lavoro, ma diventa un manifesto dell'attenzione alla resa perfetta della qualità della superficie del dipinto. Ed è interessante che il segreto tecnico dei caravaggeschi fosse proprio la vernice usata per rifinire i liuti, dal momento che è stato più volte evidenziato lo stretto rapporto che legava questi artisti a tale categoria di suonatori e la loro preferenza per i soggetti con liutisti, concerti e fabbricanti di strumenti musicali.

NOTE BIBILIOGRAFICHE

1. Si vedano i saggi di M. Gregori, 1991, pp. 13-30 e R. Lapucci, 1991, pp. 31-51.
2. Per l'analisi dettagliata di ciascuno di questi procedimenti esecutivi cfr. R. Lapucci, 1991, pp. 34-51.
3. G. Baglione, 1642, ed. 1935, p. 159.
4. G. Mancini, 1617-21 circa, ed. 1956-1957, I, 1956, p. 254.
5. L. Spezzaferro, 1975b, pp. 53-54.
6. M. Pino, 1548, ed. 1954, p. 45.
7. M. Boschini, 1660, ed. 1966, pp. 711-712.
8. R.E. Spear, 1975, pp. 9-11 e 24-28.
9. G. Papi, 1993, pp. 149-150.
10. A. Massing, 1988, pp. 99-104.
11. T.T. De Mayerne, 1620-1646, ed. 1995, pp. 9, 14, 34-35, 55, 58, 88, 91, 259, 262.
12. A. Massing, 1988, p. 101.
13. C. Maltese, 1996, p. 87. Desidero ringraziare per i preziosi suggerimenti verbali il Prof. Enzo Ferroni.
14. C. Maltese, 1996, pp. 86-87.
15. A. Massing, 1988, p. 102.
16. Per il rapporto fra il Gentileschi e il De Mayerne, si veda in questo testo al capitolo: Le preparazioni scure, il bitume e la lacca.
17. A. Massing, 1988, pp. 102-103.
18. G. Baglione, 1642, ed. 1935, p. 159.
19. Ibidem.
20. Ibidem.
21. R. Lapucci, 1987, pp. 89-96.

22. Ivi, pp. 92 e 95.
23. Ivi, p. 95.
24. Ivi, p. 94.
25. C. Massari, T. Pasquali, in *I restauri dell'attentato*, 1995, p. 66.
26. R. Lapucci, 1994a, pp. 160-170.
27. B. De Dominici, 1742-1743, II, 1743, pp. 273-291.
28. Ivi, p. 277.
29. Ivi, pp. 275 e 276
30. La 'Flagellazione' e la 'Negazione di San Pietro', cfr. B. De Dominici, 1742-1743, II, 1743, p. 276.
31. Ibidem.
32. Ivi, p. 277.
33. Ivi, p. 276.
34. Ivi, pp. 279 e 280; il De Dominici riporta una citazione da Orazio "Quo semel est imbuta, recens servabit odorem, testa diu".
35. M. I. Catalano, 1991, p. 350.
36. M. I. Catalano, 1991, p. 350; la Catalano cita per Vouet una preparazione rossastra e per Ribera giallastra.
37. R. Causa, 1971, p. 23.
38. Raffaello Causa (1971, p. 23) accenna alla "pericolosa abitudine (probabilmente per ragioni di economia o per ottenere più rapida corposità nell'andamento della pennellata) di aggiungere sabbia nell'impasto del colore, sabbia che molto di frequente nel corso del tempo, e sempre in fase di foderatura, si stacca e cade, lasciando un reticolo di piccole mancanze che mettono a nudo una preparazione particolarmente scura"; M.I. Catalano, 1991, p. 350.
39. N. Spinosa, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 1984, pp. 210-211.
40. Ibidem. Strana coincidenza, anche sotto il *Davide e Golia* del Caravaggio (Vienna, Kunsthistorisches Museum) c'è una composizione di analogo soggetto.
41. M.I. Catalano, 1991, p. 345.
42. Ivi, p. 350.
43. La Catalano deduce tale informazione dal tipo di craquelure che si e venuto formando nel tempo (M.I. Catalano, 1991, p. 350).
44. Ibidem.
45. Ivi, p. 352.
46. M. Causa Picone, 1993, pp. 24-87.
47. R. Longhi, 1915, ed. 1981, p. 183.
48. M.I. Catalano, 1991, p. 345; si veda inoltre lo stesso fenomeno di iscurimento avvenuto sul *Cavadenti*.
49. M.I. Catalano, 1991, p. 345.
50. A. Conti, 1973, pp. 73-83.
51. G.B. Armenini, 1586, ed. 1988, libro II, cap. IX, pp. 142-143.
52. T.T. De Mayerne, 1620-1646, ed. 1995, pp. 91-92; S. Marconi, 1993, pp. 28-30; si veda inoltre quanto già detto relativamente a Battistello in questo testo.
53. F. Baldinucci, 1681, ed. 1975, p. 167.
54. R. Lapucci, 1994b, pp. 35-36, 46; 1996a, pp.30-37.
55. B. De Dominici, 1742-1743, II, 1743, p. 284.
56. M.I. Catalano, 1991, p. 345.
57. Bitume: il prodotto che si forma in seguito all'evaporazione dei componenti più leggeri del petrolio e alla polimerizzazione e parziale ossidazione del residuo; *La fabbrica dei colori*, 1986, pp. 164-169; R. White, 1986, pp. 58-71; J.S. Mills, R. White, 1987, pp. 48-59; R. White, J. Kirby, 1994, pp. 71, 73-74.
58. V. Pacelli, F. Bologna, 1980, p. 25; R. Lapucci, 1991, p. 50.
59. L. Traversi, 1993, p. 144; *La fabbrica dei colori*, 1986, p. 165.
60. G.P. Lomazzo, 1584, ed. 1974, pp. 197-198.
61. R. Lapucci, 1988-1989, pp. 18-19.
62. *La fabbrica dei colori*, 1986, p. 168.
63. A. Massing, 1988, pp. 99-104.
64. A. Massing, 1988, p. 101.
65. A. Massing, 1988, p. 102.
66. Ibidem.
67. *La fabbrica dei colori*, 1986, p. 165; si veda inoltre alle schede dei singoli dipinti.
68. L. Traversi, 1993, p. 142.
69. Per il relativo dibattito si veda in L. Traversi, 1993, p. 143.
70. T.T De Mayerne, 1620-1646, ed. 1995, p. 55.
71. S. Rinaldi, in T.T. De Mayerne, 1620-1646, ed. 1995, p. 55.
72. Ivi, p. 55 e nota 159.
73. Ivi, p. 55; per i procedimenti del Van Dyck, si veda C. Christensen, M. Palmer, M. Swicklik, 1990, pp. 45-52.
74. S. Rinaldi, in T.T. De Mayerne, 1620-1646, ed. 1995, p. 56.
75. J. Plesters, 1988, pp. 180-181.
76. S. Rinaldi, in T.T. De Mayerne, 1620-1646, ed. 1995, p. 56.
77. Ibidem.
78. Ibidem.
79. R. Caruso, 1993, pp. 27-30.
80. G. Baglione, 1642, ed. 1935, p. 159.