Storia dell'arte

3

1969

LA NUOVA ITALIA EDITRICE/FIRENZE

Storia dell'arte 3
1969

12 5 70
mantelli

Storia dell'arte

diretta da Giulio Carlo Argan
redatta da Maurizio Calvesi, Oreste Ferrari, Luigi Salerno

INDICE

257 Esodo autorizzato
260 Creighton Gilbert, *The Drawings now associated with Masaccio's Sagra*
279 Herwarth Röttgen, *Giuseppe Cesaris Fresken in der Loggia Orsini*
296 Rosario Assunto, *Un filosofo nelle capitali d'Europa*
338 Giuliana Zandri, *Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale Del Monte*

344 *Struttura e architettura* (Luigi Russo)
345 *Teoria e storia dell'architettura* (Marcello Fagiolo Dell'Arco)
351 *Rinascimento. Fonti, monografie* (Antonio Pinelli, Paolo Venturoli)
353 *Seicento: mostre monografiche* (Maurizio Fagiolo Dell'Arco)
355 *Architettura del Seicento a Roma* (Maurizio Fagiolo dell'Arco)
356 *Pittura del Seicento a Roma* (Maurizio Fagiolo Dell'Arco)
359 *Scultura del Seicento a Roma* (Maurizio Fagiolo Dell'Arco)
361 *Ceramica* (Oreste Ferrari)
362 *Centri, monumenti, raccolte* (Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Marcello Fagiolo Dell'Arco, Paolo Venturoli)

3 / 1969
luglio-settembre
Responsabile: Maurizio Calvesi
Segretario di redazione: Oreste Ferrari
Progetto grafico: Paolo Lecci
Redazione: La Nuova Italia Viale Carso 46 Roma.
Amministrazione: La Nuova Italia Piazza Indipendenza 29 Firenze
Autorizzazione del Tribunale di Firenze N. 2017 del 16/6/1969.
Abbonamento anno: Lire 6500. Estero: Lire 7000.
Un fascicolo ordinario di pp. 96 di testo e pp. 48 di illustrazioni Lire 1800.
Versamenti sul Conto Corrente postale 5/6261 Firenze.
Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV.
L'abbonamento decorre da gennaio. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato alla Amministrazione della rivista allegando la fascetta dell'ultimo numero.
Stampato nella Tipografia Giuntina - Firenze

Un numero all'anno di Storia dell'arte è dedicato all'Annata storico-artistica che è specialmente curata da G. C. Argan. Gli altri fascicoli sono particolare cura della redazione.

Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale Del Monte

Giuliana Zandri

Un dipinto rimasto a tutt'oggi inedito ed una citazione del Bellori nella vita del Merisi rimasta curiosamente trascurata pongono un problema molto interessante, la cui soluzione, malgrado la cautela di cui chi scrive ha voluto armarsi per prima, può risolversi forse nella aggiunta al catalogo dell'artista di un'opera di eccezione.

Si tratta di un dipinto singolarissimo non soltanto per qualità — per un giudizio in proposito un restauro è assolutamente indispensabile — ma anche per la natura stessa di dipinto murale, di 'soffitto' (e la conseguente insolita composizione) che lo verrebbe a situare come caso unico e quasi anomalo nella produzione del Caravaggio [1-9].

Dalle ricerche fatte tra fonti e documenti emerge solo la testimonianza di G. P. Bellori [1], che nella vita di Michelangelo da Caravaggio descrive — indicando con precisione il soggetto, l'ubicazione, la tecnica e la ragione di quelle figure scorciate così arditamente —, e attribuisce l'opera al Caravaggio, ponendo tale notizia a mo' di aggiunta alla fine della vita del celebre pittore.

« Tiensi ancora in Roma esser di sua mano Gioue, Nettunno, Plutone nel Giardino Ludouisi a Porta Pinciana, nel Casino, che fu del Cardinale Del Monte, il quale essendo studioso di medicamenti chimici, vi adornò il Camerino della sua distilleria appropiando questi Dei a gl'elementi col globo del mondo nel mezzo di loro. Dicesi che Carauaggio sentendosi biasimare di non intendere né piani, né prospettiua tanto si aiutò collocando li corpi in veduta dal sotto in sú che volle contrastare gli scorti piú difficili. È ben vero che questi dèi non ritengono le loro proprie forme, e sono coloriti ad olio nella volta, non hauendo Michele mai toccato pennello à fresco, come li suoi seguaci insieme ricorrono sempre alla commodità del colore ad olio, per ritrarre il modello ».

Nel Casino del Principe Boncompagni Ludovisi, ultimo nucleo della Villa che Papa Gregorio XV donò al nipote Ludovico cardinale e camerlengo nel 1621 [2], al piano nobile, in uno stanzino attualmente ridotto a piccolo corridoio, il soffitto ancora esiste. È un dipinto ad olio su muro, le cui dimensioni sono di circa metri 3,00×1,80. Vi sono rappresentati gli elementi attraverso l'immagine simbolica delle divinità corrispondenti: Giove (aria), Nettuno (acqua), Plutone (terra); nel mezzo l'universo col sole e la terra entro un ampio globo attraversato da una fascia con i segni zodiacali dei Pesci, dell'Ariete, del Toro e dei Gemelli. Ogni divinità ha, nella figurazione, un attributo indicante l'elemento che si è voluto rappresentare. L'immagine di Giove (con l'aquila come emblema), fortemente scorciata, è avvolta in un drappo chiaro e ben luminoso simboleggiante l'aria; un cavallo marino è accanto a Nettuno e Cerbero accompagna Plutone.

Proseguendo le ricerche nella storiografia moderna, ho constatato che poche sono le menzioni che si fanno intorno a questo dipinto. Walter Friedlaender nel suo fondamentale *Caravaggio studies* parla di questa opera includendola nel capitolo « Mistaken attributions in the literary sources » e dice testualmente: « No trace remains of this work, and such a painting by Caravaggio probably never existed. As far as we know Caravaggio never made decorative paintings. Cardinal Del Monte

Desidero esprimere la mia particolare gratitudine a S. E. il Principe Gregorio Boncompagni Ludovisi che gentilmente ha consentito la pubblicazione del dipinto ed ha fervidamente agevolato la preparazione di questo studio.

[1] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, Roma, 1672, p. 214.

[2] Si vedano gli atti del Rosciolo A. C. notaro nell'Arch. di Stato di Roma - Notari del Tribunale dell'A.C. - 3 Giugno 1621 in cui il procuratore del Cardinale Del Monte e del Cardinale Ludovisi compiono l'atto notorio. « Emptio vinea pro ill.mo Ludovico card. Ludovisi... Titulo emptionis spectare et pertinere, unam vineam in urbe prope Portam Pincianam petiarum quindecim cum domo magna et alia dono minori, casino nuncupata cum alia domuncola pro usu vinitoris iuxta ab unam viam publicam qua ducit addictam Portam Pincianam... ».

Per i successivi ampliamenti della Vigna Ludovisi dal nucleo iniziale di proprietà Del Monte fatti tra il 1621 e il 1622 si veda nell'Archivio Segreto Vaticano - Villa Ludovisi Prot. 365 611-614. Si confronti anche la pubblicazione dei documenti relativi alla formazione di tale proprietà dei Boncompagni Ludovisi: Giuseppe Felici, *Villa Ludovisi in Roma,* Roma, 1952.

(see letter of Fabio Masetti, August 24, 1605) remarked that Caravaggio refused to paint a Loggia for the Principe Doria ».

Il Samek Ludovici, nella sua *Vita di Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, riportando il testo belloriano senza alcuna annotazione dimostra di non conoscere l'esistenza del dipinto. Anche Berne Joffroy in *Le dossier Caravage* pone il dipinto tra le opere ricordate dal Bellori, senza fornire particolari che ne rivelino l'esistenza.

Infine Roberto Longhi nel suo *Caravaggio* fa un accenno del tutto negativo alla citazione del Bellori: « Questi (il card. Del Monte) era come il Caravaggio un « naturalista » ma di scienza. Studioso di medicamenti chimici, distillava erbe e sostanze varie nel suo camerino di Porta Pinciana che un biografo secentesco immaginò stoltamente dipinto dal nostro pittore » [3].

Riapriamo dunque il problema analizzando la fonte secentesca e aggiungendo qualche notizia d'archivio e alcune osservazioni sugli aspetti iconologici e stilistici.

Diciamo subito che il Bellori è una fonte tarda, ma è anche quanto mai informata, seria ed attendibile. Il fatto che egli aggiunga la notizia alla fine della sua biografia si può ben spiegare in quanto nessuna altra fonte citava l'opera, e l'informazione dovette venire allo scrittore dalla osservazione diretta e dalla tradizione che nella villa doveva ancora verbalmente tramandarsi. Senza la citazione del Bellori sarebbe stato molto piú difficile riferire questo dipinto al Caravaggio. La frase « tiensi » indica che si trattava solo di un'opinione corrente, ma il fatto che il Bellori la riporti significa che egli era incline a considerarla veritiera e comunque degna di considerazione. Ma un altro elemento a favore della attribuzione è nel fatto che il soffitto fu eseguito per il primo grande mecenate e protettore del Caravaggio, il Cardinale Del Monte [4]. Il Casino — o meglio la Vigna con Casino — era divenuto di proprietà, sotto forma di vitalizio, del Cardinale Francesco Maria del Monte alla fine dell'anno 1596 (26 Novembre 1596) quando lo ebbe a rilevare da Francesco Neri cavaliere di S. Maurizio e Lazzaro [5].

È assai probabile che il cardinale facesse di questa proprietà la sua residenza di campagna e del Casino la propria villa se nell'atto di vendita al Cardinale Ludovisi (3 Giugno 1621) si parla di vendita della villa eccetto i ' beni mobili ' e ' suppellettili ' [6]. Cosí, a quanto è dato leggere, il cardinale aveva arricchito la propria dimora di oggetti d'arte e di statue e con buone probabilità il Caravaggio, che nell'ospitalità del Cardinale trovava ' parte ' e ' provisione ' poteva essere indotto a decorare il soffitto di quel camerino che il Bellori ci dice serviva al cardinale per gli esperimenti di alchimia [7]. Che il camerino restasse poi igno-

[3] W. Friedlaender, *Caravaggio studies*, Princeton,, 1955 pag. 226. S. Samek Ludovici, *Vita di Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, Milano, 1956 pag. 69-70. A.B. Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, 1959 pag. 24. R. Longhi, *Caravaggio*, Erfurt, 1968, pag. 32-33. Un breve cenno dell'esistenza di questo soffitto è stato fatto, mentre era in corso il mio studio, su questa stessa rivista, n. 1-2 pag. 193, da Maurizio Fagiolo il quale lo ha ritenuto probabile opera di Antonio Pomarancio, senza tuttavia portare a sostegno della sua tesi dati documentari o critici.

[4] Francesco Maria Del Monte da Monte Santa Maria detto Bourbon del Monte (1549-1627). Nato a Venezia fu tenuto come notabile presso il cardinale Alessandro Sforza e dopo la morte di questo ultimo fu ammesso alla corte di Ferdinando de' Medici di cui divenne intimo familiare. Il 14 marzo 1588 viene creato cardinale; nel 1623 passa al Vescovato di Ostia e Velletri; nel 1624 celebra il sinodo e l'anno dopo come ' legato a latere ' aprí e chiuse la porta santa per il giubileo di quell'anno. La personalità del cardinale Del Monte viene descritta in due documenti contenuti nel Fondo Boncompagni Arm. XIX Prot. 895, n. 6 « Discorso sopra alcuni card.li nel tempo dell'ultimo pontificato di Gregorio XV » e Arm. XIX Prot. 895, n. 7 che è un elenco di cardinali del conclave da cui venne eletto Alessandro Ludovisi. Ciacconius, *Vita et res gestae pontificum Romanorum*, Roma 1677, vol. IV, col.. 193-194. Ughelli, *Italia sacra*, t. I, p. 83. L. Cardella, *Memorie historiche dei cardinali della Santa Romana Chiesa*, voll. 9, Roma 1792-97. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastico da S. Pietro ai giorni nostri*, Venezia 1840-79, vol. 45-46, p. 156.

[5] Fondo Boncompagni Arm. XIX, Prot. 611, n. 1 - 26 Novembre 1596, Copia str. Emptionis vinea pro ill. et Rev.mo Domino Franc.o Maria ex Marchionibus Montis Sta Marie.
Vitalizio sopra quindici pezze di vigna con fabbricati e piccola casa pel vignarolo per l'annua prestazione di 800 scudi fatto da Francesco Neri cavaliere di S. Maurizio e Lazzaro a fav. del Card. Del Monte, posta nelle vicinanze di Porta Pinciana - Antonio Mainardi notaro di camera.
Una menzione di tale vendita è contenuta negli atti del Rosciolo A.C. notaro - Arch. di Stato di Roma al di 3 Giugno 1621 nella vendita della suddetta villa a favore del cardinale Ludovico Ludovisi: ...« ut idem Paulus (procuratore del Del Monte) asseruit emptam abequite Francisco Nero prout apparere dit ex instrumento rogato per G. D. Antonium Mainardum mei notarii in officio predecessorem sub die mensis Novembris 1596 fecit... ».

[6] Arch. di Stato di Roma - Atti del Rosciolo notaro 1621... « ...Nihilo penitus excepti nec reservato pro ill.mo card. Del Monte venditore nisi dumtaxat et exceptis omnibus suppellettilibus et quibuscunque bonis mobilibus nec non statuis marmoreis et aneis (sic) amobilibus, mercis et parietibus minime officeis et in vineas et domibus at qualibet earum existentibus qua in huiusmodi venditore nullatenens comprahendantur sed suis et libere spectent et pertineant ad dictum ill.mo cardinalem venditorem... ».

[7] Nei vari inventari di oggetti e masserizie che si trovano nel Fondo Boncompagni Prot. 611-614 viene sempre ricordato

rato si spiega proprio con la sua stessa destinazione a laboratorio alchemico, luogo riservato e quasi segreto.
Il Bertolotti [8], nella sua raccolta documentaria adduce una querela contro Caravaggio in data 19 Novembre 1600 in cui si dice che il pittore era in ' casa dello ill.o e R.o Cardinale de Monte '. Baglione afferma che fu lo stesso cardinale a procurargli la commissione per la Cappella Contarelli; secondo il Bellori, invece, fu il Marino ad introdurlo presso Virgilio Crescenzi [9].
Probabilmente Caravaggio aveva lavorato occasionalmente per il Cardinale Del Monte [10] ancor prima di risiedere nella sua casa (Palazzo Madama) e — perché no? — anche nella villa suburbana così prossima a Trinità dei Monti, e al Muro Torto dove il pittore era solito giocare a pallacorda.
Il dipinto dovrebbe quindi inserirsi negli anni 1597/1600 ponendo come termine *post quem* l'acquisto della villa e come termine *ante quem* la prima versione dei quadri della Cappella Contarelli, che segnano l'epoca della grande rivelazione caravaggesca.
Un altro elemento a favore della attribuzione a Caravaggio è nell'uso della tecnica ad olio. L'uso della pittura ad olio nei complessi decorativi era a Roma decisamente rara. In genere nelle cappelle le pareti laterali erano dipinte ad affresco. Salvo eccezioni, come per la cappella di S. Girolamo in S. Giovanni dei Fiorentini, si può dire che il Caravaggio fu il primo ad instaurare l'uso delle tele ad olio come laterali di una cappella, sia in S. Luigi de' Francesi, sia in S. Maria del Popolo, metodo che dopo di allora doveva generalizzarsi. Quanto alla tecnica dell'olio su muro essa era ancora piú rara: la troviamo nel Cinquecento adottata dal Mazzoni (in Palazzo Spada) e dal Muziano che, come dice il Borghini, nella chiesa dei SS. Apostoli dipinse in una cappella una Annunciazione (opera perduta). Ma si tratta di casi eccezionali. Del resto, oltre al facile deperimento, a ragioni cioè obbiettive, che consigliavano la tecnica ad olio solo in regioni in cui l'affresco non reggeva al clima, c'erano motivi ideali, cioè la volontà di rifarsi alla tecnica antica dell'affresco, considerata « classica ». Anche nel campo tecnico il nostro soffitto presenta dunque un'innovazione che presto si diffonde; poco dopo infatti troviamo dipinti ad olio su muro di Cosimo Piazza in Palazzo Borghese, di Carlo Saraceni in S. Maria in Aquiro.
L'uso della tecnica ad olio fa pensare decisamente ad una tradizione settentrionale, in particolare lombarda e veneta [11].
È insomma un altro elemento per cui un Federico Zuccari potrà, di lì a poco, scorgere nel Caravaggio « il pensiero di Giorgione ». Infatti, come sottolineano le fonti, egli si rifiutò sempre di dipingere ad affresco: rinunciò a decorare una galleria del principe Doria proprio per il carattere meno congeniale di questa tecnica, che non offriva le stesse possibilità di traduzione realistica degli effetti di luce [12].
Infine anche l'esame stilistico presenta molti elementi a favore della attribuzione a Caravaggio.
L'attenzione del pittore è chiaramente rivolta alla ricerca di effetti prospettici. Piú che di un « quadro riportato » si tratta di un vero scorcio, un sotto in su, già barocco, che ha precedenti nel manierismo (ad es. in Pellegrino Tibaldi o in Giulio Romano, e nello stesso Correggio). Lo scorcio è ispirato e facilitato dal soggetto stesso, ma si presenta audace e nuovo. La composizione sembra concepita in senso verticale, con il Giove in alto, e in tale verso essa si iscrive in un triangolo.

uno ' stanzino ' o ' piccola stanzia ' accanto alla stanza della Fama vicino alla scala che può identificarsi con il luogo in cui è conservato il dipinto. Purtroppo non viene mai menzionata la decorazione, come del resto accade per altre sale con il soffitto decorato fatta eccezione per la sala della Fama e della Aurora. In un inventario del 28 Aprile 1641 (Arm. XIX, Prot. 611, n. 56) il Casino viene chiamato Palazzetto Del Monte e cosí viene denominato per lungo tempo.

[8] Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, vol. II, pag. 50, Milano 1881.

[9] G. P. Bellori, *Le vite de' pittori...*, cit., pag. 205: ' ... cosí il Marino che era amico di questi due pittori consigliò che a Giuseppe pratichissimo del fresco si distribuissero le figure di sopra al muro e a Michele li quadri ad olio... '. Cfr. J. Hess, *The chronology of Contarelli Chapel*, BurlM, 1951.

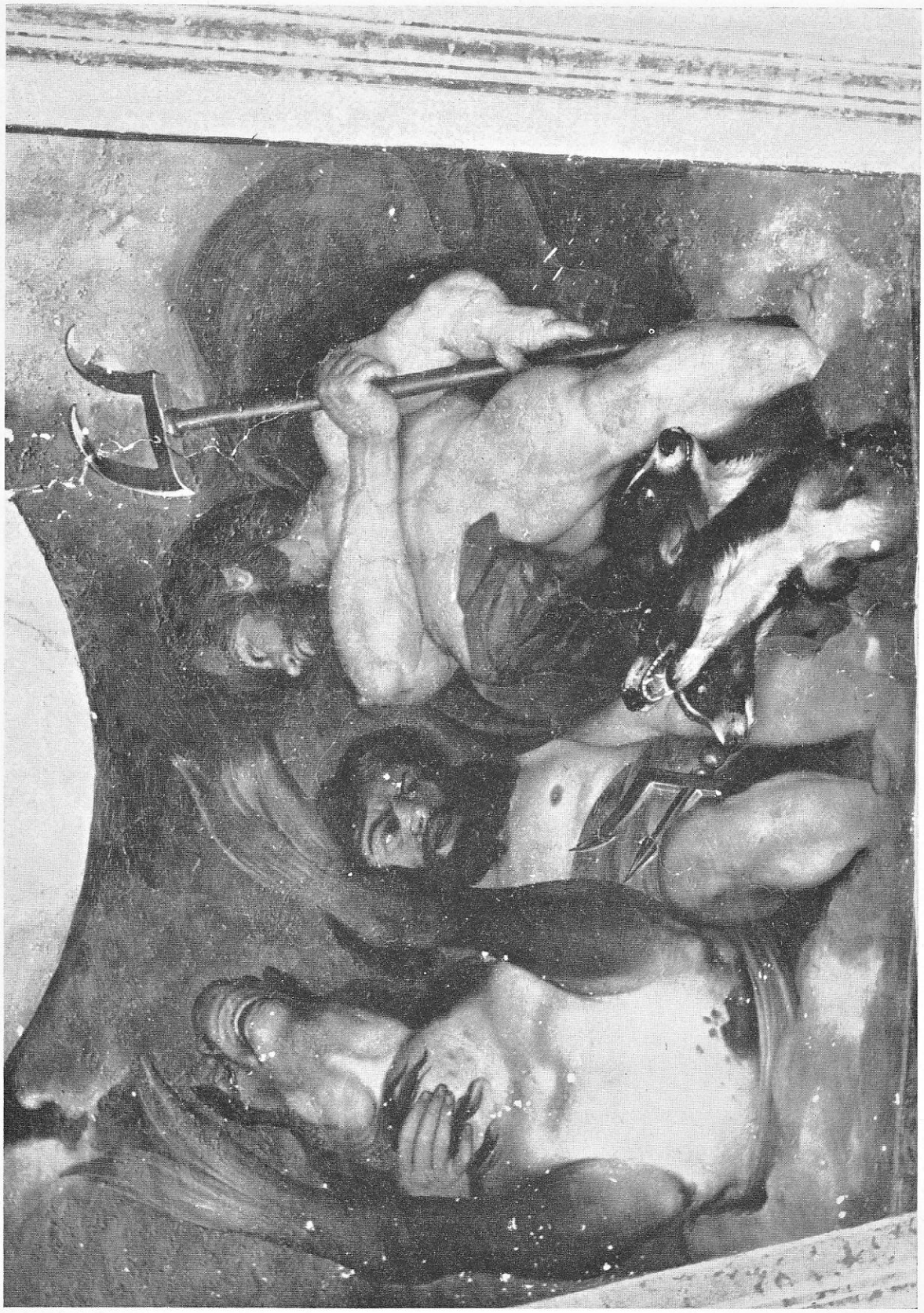
[10] Alcuni dipinti per il Cardinale Del Monte sono indicati dai biografi: la *Medusa* anteriore al 1597, il *Bacco* di Firenze, il *Canestro di frutta* anteriore al 1596, la *Musica* di New York, la *Buonaventura*, la *Fuga in Egitto* ora Galleria Doria, la *Maddalena* ora Doria, il *Suonatore di liuto*. Vedi al riguardo D. Mahon, *Addenda to Caravaggio*, BurlM, 1952 pp. 3 sgg. e Friedlaender, *op. cit.*

[11] Per l'uso della tecnica ad olio cfr. Baglione, *Le vite de' pittori... Vita di Cosimo Cappuccino*, pag. 152-153; *Vita di Michelangelo da Caravaggio*, pag. 211: ...« e lo stesso Caravaggio vi fece questi, che hora si vedono, ad olio dipinti, poiché egli non operava in altra maniera... ». A proposito di G. Muziano Cfr.: Borghini *Il Riposo*, 1730 pag. 574, n. 1: « In Santo Apostolo è di sua mano un S. Francesco con un paese di vaghissima maniera a fresco e nel muro a olio entro una cappella la Vergine Annunziata ».

[12] Il 24 Agosto 1605 il Cardinale Del Monte dice all'oratore estense che Caravaggio « è uno cervello stravagantissimo et che pure era stato ricercato dal Principe Doria a dipingergli una loggia, che voleva dargli sei mila scudi et non ha potuto accettar il partito se bene avesse quasi promesso... » (L. Venturi, *Documenti modenesi*, in *L'Arte*, 1910, pag. 281).

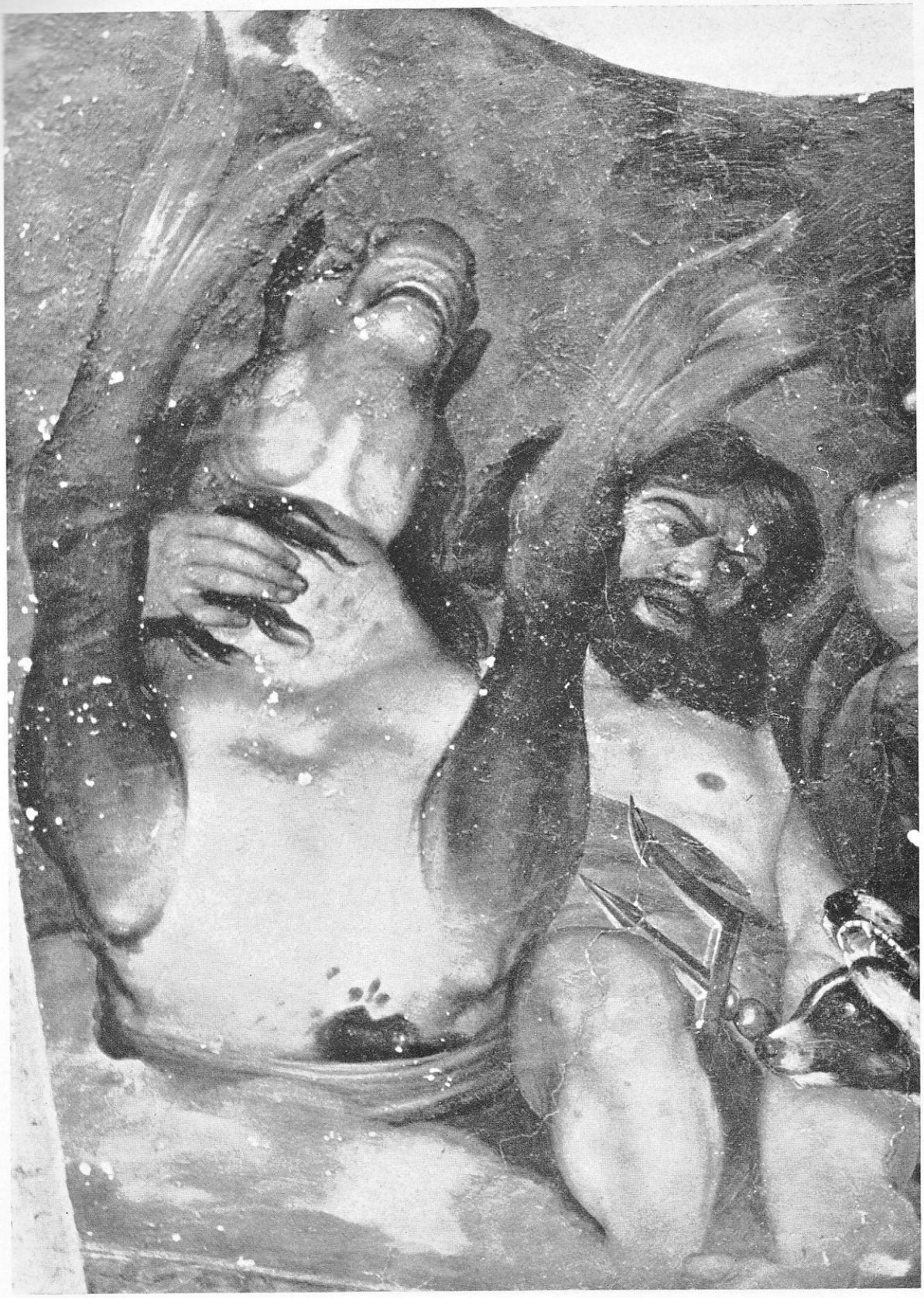
1

1) *Caravaggio (attr. a)*. Giove, Nettuno e Plutone. *Roma, Casino di Villa Ludovisi.*



2

2) *Caravaggio (attr. a)*, Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1)*.



3

3) *Caravaggio (attr. a)*, Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1)*.

4

4) *Caravaggio (attr. a),* Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1).*

5

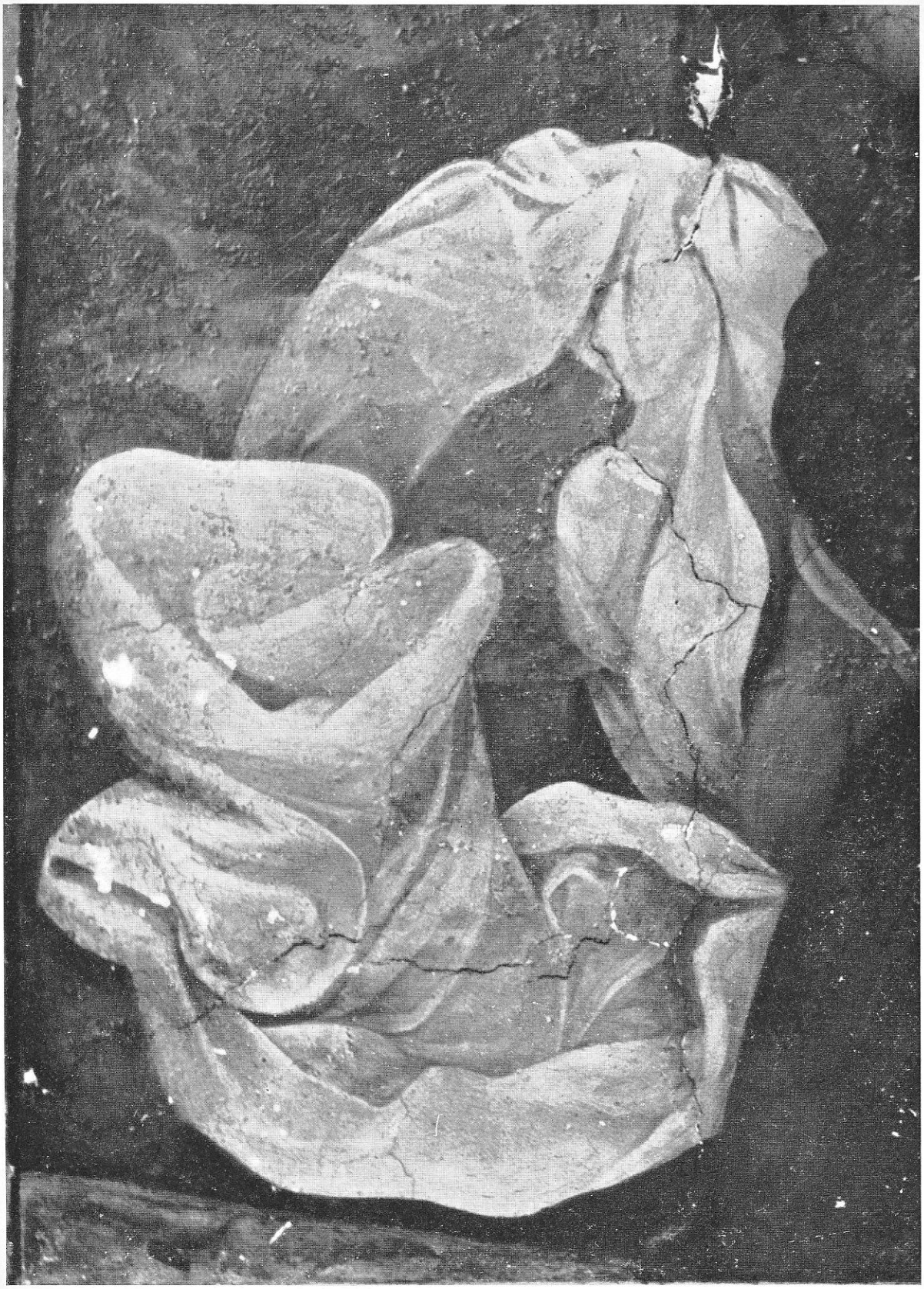
5) Caravaggio (attr. a), Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1).*

6

5) *Caravaggio (attr. a)*, Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1)*.

7

7) Caravaggio (attr. a), Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1).*



8

8) Caravaggio (attr. a), Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1).*

9

9) *Caravaggio (attr. a)*, Giove, Nettuno e Plutone *(particolare della fig. 1)*.

Gli dèi poggiano su una base architettonica che s'intravede appena, nascosta dalla finta cornice dorata (aggiunta ottocentesca). Le figure dalle quali traspare una decisa volontà drammatica si stagliano violentemente in un cielo temporalesco e sono realizzate con sicurezza. Quei corpi hanno una veste michelangiolesca, possenti e gagliardi. Per quanto Caravaggio sostenga, secondo il Van Mander, che « tutte le cose sono bagatelle, fanciullaggini, inganni qualunque sia l'opera o il maestro che l'ha eseguita se non è presa e dipinta dal vero », tuttavia non deve essere stato alieno dal guardarsi attorno nell'ambiente della pittura romana.

Annibale Carracci è a Roma e dal 1597 dipinge con i suoi aiuti nella Galleria Farnese; e sono a Roma il Cavalier d'Arpino, lo Zuccari, il Pomarancio... Ed egli considera « valenthuomini » costoro che sanno « dipingere bene e imitare bene le cose naturali » [13] e con questi pittori egli « parla » e « conversa », ne segue i problemi, ne osserva le opere. Con ogni probabilità dovendo affrontare una decorazione di un soffitto ha guardato a chi con tanta sapienza sapeva popolare i cieli di eroi e di dèi [14].

Anche sul piano iconografico e compositivo c'è un elemento innovatore rispetto agli artisti contemporanei, elemento non sfuggito al Bellori quando nel passo citato annota: « È ben vero che questi dei non ritengono le loro proprie forme ». In effetti, Giove, che di solito viene rappresentato seduto, frontale, col sereno volto barbuto e con la folgore in mano — a tale proposito il *Discorso sopra li dei de' Gentili e loro imprese* di Jacopo Zucchi chiarisce bene il concetto iconologico dei pittori di « storia » — è qui presentato dal di sotto, in modo quasi stravagante e conserva come soli attributi l'aquila e il drappo. Nettuno è sul dorso di un cavallo dalle zampe palmate in luogo del più classico e tradizionale carro trainato da delfini. Tuttavia l'iconografia delle divinità adottata dal nostro pittore trova riscontro in altri esempi quali *Il sogno di Ulisse* del Tibaldi nell'Università di Bologna e negli affreschi forse della scuola di Giulio Romano nella volta del salone di Villa Lante (ricostituita nel Palazzo Zuccari) e più verosimilmente in un pennacchio della Loggia della Farnesina, dove coi putti sono rappresentati i simboli di Plutone, il bidente e Cerbero che appare tagliato dalla cornice come quello del nostro soffitto. E ancora immagini come quello degli *Elementi* di Jacopo Zucchi a Palazzo di Firenze potevano forse essere di suggerimento, quali temi di pittori di « storia », cui certamente aveva guardato, sebbene poi li svolgesse con una innegabile libertà compositiva. Se a questa libertà di variare e presentare in modo inconsueto le immagini tradizionali degli dei si aggiunge il nuovo intento realistico, si comprende come il classicista Bellori dovesse reagire esprimendo fra le righe il proprio dissenso.

Come è stato osservato il realismo del Caravaggio non rifugge da contenuti metaforici che accrescono la ricchezza di un discorso e la bellezza di un'immagine. « Egli procede dal reale al poetico, dal reale al simbolico e rifiuta decisamente ogni iconografia che non possa essere ritrovata nella realtà » [15]. Onde il carattere concreto, reale, della composizione. Il Nettuno, in particolare, ha l'aspetto di un modello in posa. Gli dèi hanno qualità e attributi umani: Nettuno impugna una forca coi rebbi ricurvi, il Cerbero è un cane comune pezzato bianco-giallastro e nero e non un mastodontico molosso carraccesco o un nobile levriero del Domenichino (il levriero aulico attributo della nobile arte venatoria nella *Caccia di Diana*). Ciò che fa pensare alla mano di Caravaggio si rileva da alcune particolarità stilistiche riscontrabili in altre sue opere. La posizione della figura di Giove in forte scorcio ricorda, dal punto di vista compositivo il S. Paolo caduto a terra folgorato dalla voce divina nella *Conversione* a S. Maria del Popolo e anche la figura laterale in primo piano a sinistra nel *Martirio di S. Matteo*. Il bianco panneggio che si libra leggero nel cielo e si avvolge in sciolte, felici spirali, richiama in modo palese per la luminosità e il calcolato ritmo delle sue linee il ' pannolino ' dell'angelo de *Il riposo nella fuga in Egitto*. E ancora quella figura fantastica che è il cavallo marino con il petto bianco e luminoso e le grige zampe palmate richiama, per l'impostazione del disegno, il cavallo della *Caduta di Saulo* (Coll. Odescalchi di Piovera), opera questa, quasi concordemente assegnata al Caravaggio e da riferirsi al periodo giovanile, probabile prima versione per S. Maria del Popolo. Si aggiungano alcuni particolari delle mani e dei volti scorciati, dai lineamenti ben marcati (cfr. il volto del santo ne *L'estasi di S. Francesco,* opera

[13] Bertelotti, *Artisti lombardi a Roma,* Milano 1881, p. 50 e segg.
[14] Cfr. J. Hess, *The chronology of Contarelli Chapel,* cit., pag. 198.
[15] L. Salerno, *Poesia e simboli nel Caravaggio,* in Palatino, a. X, 1966.

riconosciuta tra le prime di Caravaggio). Specialmente la testa di Nettuno ha un cipiglio simile al supposto autoritratto nel *Martirio di S. Matteo*. Il fondo del cielo presenta sfumature dal bianco al giallastro al grigio cupo che fanno ben intendere la corposità delle nubi. Resta comunque aperta la questione per quella incertezza che sussiste quando si propone una attribuzione e non si è sostenuti da una documentazione diretta.
Il giudizio, come già premesso, non può infatti basarsi unicamente sulla qualità pittorica, perchè il dipinto è offuscato da vecchie verniciature e probabilmente da vecchi ritocchi. La sua superficie si va squamando e le piccole scaglie si distaccano e cadono. Così offuscato esso non si offre ad una adeguata lettura e ciò pesa negativamente sui confronti che abbiamo tentato di fare con opere su tela, tutte in miglior stato di conservazione (per quanto in un dipinto murale sia sempre da attendersi una maggior sommarietà e quindi una minor finezza di esecuzione dei dettagli).

A proposito di Caravaggio si parla di realismo, di ' smantellamento della gerarchia dei temi '; la pittura di ' historia ' è pittura di uomini e l'immagine dell'universo è quella dei pianeti e delle stelle come andavano discutendo matematici insigni; « ... il globo del mondo nel mezzo di loro... » descrive Bellori e Caravaggio sceglie il linguaggio dell'astronomia che è linguaggio di scienza e come tale immagine del razionalismo e ne fa omaggio, crediamo, al suo cardinale protettore amante dell'arte e della scienza e sensibile al genio di cui sopporta l'incostanza e le improvvise stravaganze.
Veniamo alla interpretazione iconografica della scena. Ci sembra che, sotto questo aspetto, l'autore sia tra gli innovatori del Rinascimento che riducono gli elementi a tre [16] anziché seguace della dottrina antica dei quattro elementi e rispecchi certi insegnamenti della dottrina stoica per cui l'immagine trilogica si riflette nell'idea del mondo (tre elementi), dell'uomo (i tre temperamenti) e della composizione della materia [17].
A ben guardare questo tipo di iconografia si accosta a quella duplice posizione che sgorga dall'esplorazione scientifica rinascimentale: le divinità, o meglio, gli elementi come divinità sono l'aspetto emotivo, fantastico, piú vicino alla magia e all'alchimia che alla immaginazione della favola mitologica.
La rappresentazione dell'universo, la simbologia del mondo fisico sono legati al pensiero antico. Conosciamo attraverso notevoli esempi figurativi che il simbolismo cosmico è essenzialmente immagine del cielo fisico [18]. Il cielo qui si raffigura anche nella sua veste fisica realistica e si sostituisce all'immagine serena e rosata dei cieli quattrocenteschi o alle volte dilatate di Correggio. Oltre al Sole e alla Terra appaiono i segni zodiacali, le costellazioni. Sarà utile un confronto con la decorazione di Federico Zuccari a Caprarola nella Sala del Mappamondo dove l'intera rappresentazione è piú conforme alla mitologia tradizionale. Vi si rappresenta il sistema planetario attraversato dall'eclittica, la via lattea, i segni zodiacali e le stagioni con gli Dei dell'Olimpo. Le quattro parti del mondo allora conosciute raffigurano la terra e, sopra il cornicione, gli ' homini novi ' della scienza della navigazione.
Si potrebbe arguire dalle notizie raccolte che Caravaggio protetto dal Del Monte abbia dipinto sul soffitto di quel camerino, luogo segreto del cardinale, gli elementi sotto forma di divinità pagane in un simbolismo legato a certi principi di alchimia e « provato gli scorti piú difficili ».
Il tema del soffitto poteva indubbiamente essere dettato al pittore dal Cardinale Del Monte. Il problema è se il Caravaggio lo sentí, se lo fece proprio o no.
In effetti oggi si è capito sempre meglio che il Caravaggio fu fin dall'inizio pittore colto, intellettuale. I suoi dipinti giovanili generalmente definiti come quadri di genere, ispirati alla vita

[16] Per Paracelso i tre elementi sono diversi da quelli della tradizione classica sebbene simboleggino tre stati di aggregazione: cioè lo zolfo, il mercurio e il sale, sostanze queste da ritenersi designazioni simboliche piú che fisiche. Ognuno di essi ha qualità peculiari che si ritrovano negli astri e nei corpi terreni, o meglio dai primi procedono verso i secondi, una esatta corrispondenza tra i primi e i secondi, tra il macrocosmo e il microcosmo. ' Homo ductum e maiore mundo non extremo ': rifiutando con ciò ogni autorità medica umana per rivolgersi alla osservazione del grande libro della natura.
[17] « La generale tendenza degli innovatori è di ridurre gli elementi, in parte per ragioni simboliche, in parte anche perché cosí ridotti (per il Valla come per il Cardano sono la terra, l'acqua e l'aria) essi vengono a simboleggiare piuttosto che tre sostanze eterogenee, tre stati diversi di aggregazione di una stessa materia e rendono piú plausibile la ricerca di un'ile primaria che sottosta a quelle variazioni ». R. Ruggero, *Rinascimento Riforma e controriforma* vol. I, pag. 160.
[18] A. Grabar, *Simbolisme cosmique et monuments réligieux* catalogue de l'exposition, Paris, Musée Guimet, 1953, I, Bysance pag. 65-67.
A. Chastel, *Simbolisme cosmique et monuments réligieux* II, *La Reinassance*, pag. 88-91. Cfr. anche F. Saxl, *La fede religiosa di Agostino Chigi*, Roma 1934.

quotidiana, hanno invece un carattere di pittura filosofica e morale, come è stato riconosciuto recentemente stabilendo l'esatto rapporto fra questi dipinti e quel movimento poetico, noto come marinismo, anch'esso essenzialmente ' naturalistico ' [19].

È stato anche sovente accennato al rapporto del Caravaggio con la nuova scienza, con Galilei, Telesio, Campanella, Bruno. Ora in questo dipinto avremmo una conferma: Caravaggio partecipa coscientemente al movimento della nuova scienza che i nuovi tempi venivano operando: la pittura anziché ottica o geometria si fa poesia, concetto morale, ma il pittore, e Caravaggio lo intende per primo, deve, come il mago o l'alchimista, leggere direttamente nel libro della natura, come vi legge il moderno scienziato. La verità è nella natura, Dio è nella natura e la percezione visiva, l'esperienza diretta dal modello reale è lo spiraglio attraverso il quale il pittore può trovare la sua eterna verità. Per concludere abbiamo riscontrato in questo soffitto, sia nel campo iconografico, sia in quello compositivo, tecnico e stilistico un atteggiamento sempre innovatore, che di per se rende persuasiva l'attribuzione al Caravaggio. A parte il riscontro qualitativo che si potrà fare a restauro avvenuto, cosa si può opporre alle considerazioni qui avanzate? Che si tratti di una opera di un imitatore, di un'altra mano. Ma chi? Non solo il dipinto non presenta affinità con alcun altro pittore caravaggesco, ma a considerarlo d'altra mano e più tardo esso diventa forse ancor più singolare ed enimmatico. Il gabinetto alchimistico qui illustrato ci introduce comunque nel vivo degli interessi scientifici del Cardinal Del Monte: egli fu in rapporto con scienziati come Galilei e protesse vari artisti; Cigoli, Terenzio da Urbino, Antiveduto Gramatica, Filippo Angeli e più tardi Andrea Sacchi e Simon Vouet [20]. Anche in alcuni di questi artisti vivi furono gli interessi scientifici: a parte Terenzio che fu un falsario di quadri antichi, il Cigoli era interessato, come il Passignano, alle osservazioni astronomiche con il canocchiale e Filippo Angeli era « curioso » di anatomia e ritraeva strani scheletri di animali. È dunque nell'ambiente del Cardinale che il Caravaggio poteva venire a conoscenza diretta dei passi che allora andava muovendo la nuova scienza e formulare le proprie convinzioni, in una travagliata ricerca attestata dai rifacimenti, dai pentimenti, di cui sono documenti le radiografie dei quadri di S. Luigi, lo sconcertante quadro Odescalchi-Balbi, e forse l'ancor più sconcertante « soffitto » qui per la prima volta illustrato.

Summary

Here for the first time is published a mural painted in oils that is to be found in the Casino Ludovisi in Rome and which has been cited only by G. P. Bellori in the « Life » of Michelangelo by Caravaggio. The theme of such work consists in the representation of the Universe with the Elements, through the symbolic image of the corresponding divinities.

In favour of the attribution of the painting to Caravaggio the A. gives as evidence the following circumstances: a) the work was executed for Cardinal Del Monte (who became proprietor of the Vigna and of the Casino after 1596), b) the technique of the oil, very little used in mural decoration and preferred, anyhow, by the « Lombardi » painters, c) the stylistic inspection, specially for some characteristics of the drapery and of the faces, that recall clearly such works as the Martyrdom of St. Matthew *in S. Luigi dei Francesi and the* Flight into Egypt *in the Doria Gallery. The painting has another interesting aspect from the iconological point of view: the image of the Universe of which the interpretation is tied to a modern astronomical vision known to the esoteric tradition was therefore of particular interest to the Cardinal Del Monte who, as has been said, was dedicated to the study of alchemy. The theme probably suggested by the Cardinal is interpreted in an intense and realistic manner, but reveals a new aspect of a Caravaggio cultivated and intellectual that adheres to the spiritual movement of the new science.*

[19] Salerno, *art. cit.*

[20] Le notizie ci sono fornite dal Baglione e dal Passeri. Vedi: F. Haskell, *Mecenati e pittori,* 1966, pp. 61-3, 85-6. Vedi anche D. Heikamp *La Medusa di Caravaggio.* Paragone, 1966 pag. 62 e segg.