

ITALO FALDI

## GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA CONTARELLI E L'OPERA GIOVANILE DEL CAVALIER D'ARPINO

NEL DISCUSO saggio sulla cronologia della cappella Contarelli apparso nel luglio 1951 in "The Burlington Magazine", il dott. Hess portava, tra l'altro, la sua attenzione sugli affreschi del Cavalier d'Arpino sull'intradosso della volta della cappella, pubblicandone alcune vecchie fotografie riprese prima che le infiltrazioni di umidità dovute al cattivo stato delle coperture li avessero danneggiati a tal punto da renderli pressochè illeggibili e lamentandone la completa rovina presente. Poco dopo, l'Amministrazione dei pii Stabilimenti francesi di Roma e Loreto, cui appartiene la chiesa — la quale già in precedenza aveva provveduto alla revisione delle coperture della cappella —, con atto di illuminata comprensione dell'importanza dell'intero complesso, decideva di curare a proprie spese anche il restauro degli affreschi del Cavalier d'Arpino, affidando alla Soprintendenza ai Monumenti del Lazio la direzione dei lavori, eseguiti nell'estate 1952.<sup>1)</sup> L'esito di tale restauro è stato oltremodo felice, poichè, al contrario di quanto affermato dallo Hess circa l'irreparabile perdita degli affreschi, i due riquadri laterali con figure di Profeti sono apparsi in sorprendente stato di conservazione, mentre del riquadro centrale rappresentante un miracolo di S. Matteo, su cui particolarmente aveva agito l'azione del salnitro, pur presentandovisi lo smalto pittorico corrosivo fino alla distruzione in vastissime zone, si è potuto recuperare l'insieme della composizione e alcuni eccellenti brani di pittura. Sarà quindi possibile, in seguito alla fortunata restituzione di gran parte della volta d'arpinesca, una chiara lettura dei caratteri di stile di tali affreschi; ciò che mentre permetterà una valutazione comparativa quant'altre mai significativa dei dipinti delle pareti e della volta

della cappella, così ripristinata nel suo complesso, servirà del pari per una migliore conoscenza dell'attività giovanile del Cesari, degna di maggior apprezzamento di quello generalmente accordatogli.

Troppo note per ripercorrerle "in extenso", le definizioni della storiografia seicentesca intorno ai dipinti della cappella Contarelli, quasi sempre di valore comparativo, investendo per esaltarli o per deprimerli in contrapposto così gli affreschi del Cesari come le tele del Caravaggio, esse trovano come casi limite, ai due estremi, da un lato le reticenti, velenose proposizioni



FIG. I — ROMA, CHIOSTRO DELLA TRINITÀ DEI MONTI — CAVALIER D'ARPINO  
CANONIZZAZIONE DI S. FRANCESCO DI PAOLA (PARTICOLARE) (Fot. Sopr. Mon. Lazio)



FIG. 2 - FIRENZE, UFFIZI, GAB. DIS. E STAMPE  
CAVALIER D'ARPINO: DISEGNO PER L'AFFRESCO  
DELLA TRINITÀ DEI MONTI

del Baglione, dall'altro l'affermazione dello Scannelli che "il dipinto della parte di sopra... del Cavaliere Gioseffo Cesare d'Arpino, ...per ritrovarsi con maniera di pratica, e dal vero lontana in paragone dell'altro del tutto contrario riesce languido, e mancante,,<sup>2)</sup> ma tuttavia, fatta la debita parte alle ragioni di convenienza, il giudizio dei contemporanei e degli scrittori posteriori intorno all'opera del Cesari nella cappella Contarelli, finchè fu vivo l'interesse per la pittura del manierismo, appare alto, come di fronte a una delle più felici realizzazioni del pittore; la più sorprendente attestazione di merito provenendogli da fonte lontana e imprevedibile, e perciò tanto più degna di considerazione, vale a dire da Pietro da Cortona.<sup>3)</sup>

Circa il loro anno di esecuzione, la data 1590 quale si legge nell'iscrizione dedicatoria del pavimento della cappella, autorevolmente riconfermata dal Longhi<sup>4)</sup> sulle precise indicazioni del van Mander, è stata

revocata in dubbio dallo Hess,<sup>5)</sup> che, basandosi su elementi indiziari ricavati da documenti, ritiene gli affreschi siano stati eseguiti dal Cesari ancora vivente il Contarelli, e quindi prima del 1585; riscontrandovi inoltre affinità di stile, in un ordine di immediata successione, con la prima opera superstite riconosciuta, documentata e databile del d'Arpino: il 'Sansone con le porte di Gaza' nella sala vecchia degli Svizzeri in Vaticano, dipinto poco dopo il 1582. Datazione rifiutata dal Longhi,<sup>6)</sup> il quale sotto l'aspetto dello stile ricollega invece gli affreschi Contarelli alle opere d'arpinesche sul 1591-92; in ciò seguito dal Mahon<sup>7)</sup> che successivamente, riprendendo in esame i documenti relativi alla controversia tra il clero di S. Luigi e la famiglia Crescenzi in riguardo alla decorazione della cappella, portava ulteriori chiarimenti intorno alla parte spettante in tale vicenda al Cesari.<sup>8)</sup> Benchè egli appaia nominato solo nel pagherò di quattrocento scudi in data 6 novembre 1597 del banchiere Tiberio Cevoli "per resto et intiero pagamento della pittura che fa nella cappella di S. Matteo,, con ogni evidenza è a lui che va riferita la dichiarazione del procuratore dei Crescenzi dell'8 luglio dello stesso anno: essere della sospensione dei lavori responsabile il pittore che, nonostante l'impegno assunto il 27 maggio 1591 di condurre entro due anni la decorazione della cappella, non aveva ancora dato compimento all'opera, mancando i laterali delle pareti. Cioè, dipinta la volta nel 1591-92 il d'Arpino, cui era stata commessa l'intera decorazione della cappella, ad eccezione del S. Matteo dell'altare, lasciò per vari anni in sospeso l'opera, finchè, dopo un estremo tentativo dei committenti per ricondurlo al lavoro (o del pittore stesso di riassumerlo — come ritiene il Longhi<sup>9)</sup> — per impedire al Caravaggio di sostituirlo definitivamente nell'impresa), essendo nell'aprile del 1598 partito per Ferrara al seguito di Clemente VIII, uscì definitivamente dall'incarico.

Chiariti in tal modo, per via documentaria, i termini cronologici, e i riflessi psicologici, dell'impresa, gioverà ora esaminare la situazione stilistica degli affreschi della volta della cappella Contarelli nel contesto dell'attività giovanile del Cesari, fondandosi sulla successione delle opere documentate databili con stretto margine di approssimazione nel primo decennio del suo percorso.

Dopo il già citato Sansone della sala vecchia degli Svizzeri, essendo di malcerto riconoscimento la parte spettantegli nella sala dei Palafrenieri in Vaticano, di cui fa parola il Baglione, a causa delle particolari vicende subite da quell'ambiente<sup>10)</sup> e persi l'affresco raffigurante l' 'Uccisione di S. Pietro Martire' in S. Maria sopra Minerva che, secondo l'ordine delle opere elencate dal Baglione, doveva immediatamente seguire i lavori in Vaticano, e quelli delle stanze di



FIG. 3 - ROMA, LOGGIA ORSINI - CAVALIER D'ARPINO: PARTICOLARE DELLA VOLTA (Fot. G. F. N.)

Gregorio XIII nel palazzo del Quirinale tra cui una cappella con storie di S. Gregorio, eseguita nel 1585, se alla morte di quel pontefice il Cesari, secondo il resoconto del van Mander, vi stava appunto lavorando,<sup>11)</sup> è nell'affresco del chiostro della Trinità dei Monti con la 'Canonizzazione di S. Francesco di Paola' che è dato incontrare una successiva testimonianza superstita del brillante esordio del pittore. Tale dipinto, ricordato dal Mancini, elogiato vivamente dal Baglione che ad esso fa risalire l'inizio del successo del pittore, e apprezzato perfino dal Bellori, tutt'altro che propenso a concedere riconoscimenti al Cavalier d'Arpino, è oggi in parte distrutto, restandone poco più del bel frammento che qui si presenta (fig. 1). La sua data di esecuzione dovrà precedere di poco il 1585, poichè se nel contesto dei Baglione figura tra le opere eseguite durante il pontificato di Gregorio XIII (il cui stemma in stucco sostenuto da due angeli appare nella volta sopra l'arco della parete sulla quale è dipinto l'affresco), d'altro lato esso è strettamente congiunto per consonanza di stile, tale da non potersene distaccare di troppi anni, con la successiva opera documentata del Cesari, oltre che dal Baglione ricordata dal van Mander e dal Mancini, solo di recente stata riconosciuta:<sup>12)</sup> gli affreschi della loggia dipinta per Vincenzo Orsini in occasione del suo matrimonio con Flavia Peretti, celebratosi il 25 marzo 1589, nella cosiddetta casa di Sisto V in via di Parione.

Secondo il particolareggiato resoconto del van Mander, la decorazione della loggia, composta di dieci lunette con i fatti d'Ercole all'imposta della volta, di sei figure mitologiche nei pennacchi e di un riquadro centrale rappresentante, alla presenza di due Ninfe, "un Cupido che tiene Pan sotto di sè per provare che l'Amore vince la Natura", sarebbe stata affidata in un primo tempo a Federico Zuccari col patto di doverla eseguire di persona, ma avendo il committente sorpreso a lavorarvi in sua vece degli aiutanti, la commissione venne passata al Cesari.

In tale gruppo di affreschi, congiunti da grande omogeneità di caratteri di stile, documentariamente da scalarsi, nella successione indicata, tra il 1583 e il 1589, è possibile individuare i successivi accrescimenti mentali del pittore, il quale, partito nel Sansone della sala vecchia degli Svizzeri da una stretta aderenza ai modi di Niccolò Circignani, alle cui dipendenze aveva esordito, in età ancora infantile, nelle decorazioni delle logge di Gregorio XIII, mostra inizialmente uno svolgimento parallelo a quello di Cristoforo Roncalli, più anziano di lui di un quindicennio e suo compagno di lavoro così nelle logge di Gregorio XIII come poi nel chiostro della Trinità dei Monti, in un rapporto talmente stretto di affinità da non potersi agevolmente definire a chi dei due vada assegnata in questo momento la preminenza sull'altro: degno di considerazione restando comunque il fatto che negli affreschi della prima cappella Mattei all'Aracoeli, poco dopo il 1585,

il Roncalli ancora si rivela più deferente al primo Pomarancio di quanto alla stessa data, non appaia il Cesari, che nel chiostro della Trinità dei Monti già elabora nuovi personali pensieri; e solo in successivi momenti del suo vario percorso, come si avrà occasione di rilevare, appariscenti riprese dal Roncalli compoveranno la posizione di dipendenza dell'Arpinate.

È appunto con la 'Canonizzazione di S. Francesco di Paola', nella monca sequenza delle opere giovanili del d'Arpino, che ha inizio quel felice periodo della sua attività, durato per circa un ventennio fino allo scadere del secolo, nel quale, in un fervido esperire tra i fatti maggiormente significanti della cultura contemporanea e coambientale, egli arriva a intelligenti e spesso brillanti realizzazioni che lo pongono tra le personalità le più vive dell'estremo manierismo; come triste controparte seguendo poi il più arido e tedioso strascico di pittura che possa darsi, quale è costituito dalle sue successive operazioni, protrattesi, in modo progressivamente regrediente, fin verso il 1640: ciò che è stato causa, per una facile generalizzazione di giudizio, della cattiva stampa di cui il Cavalier d'Arpino, dopo le acute discriminazioni operate dall'antica storiografia fino al Lanzi, ha goduto e gode nel pensiero critico moderno.

Rispetto al contiguo affresco rappresentante 'San Francesco di Paola che risana un infermo a una gamba', eseguito quasi contemporaneamente nello stesso chiostro della Trinità dei Monti dal Roncalli — le cui lente meditazioni sul Muziano, salvo la retrospettiva variazione sul Lotto nella Sacra Casa di Loreto, si concludono in un dignitoso percorso sostenuto fino in fondo senza slancio ma anche senza gravi cedimenti —, nell'affresco del Cesari (per il quale un bellissimo parziale studio preparatorio si conserva in un disegno di chiara ascendenza barocca



FIG. 4 — ROMA, LOGGIA ORSINI — CAVALIER D'ARPINO  
CENTRO DELLA VOLTA (Fot. G. F. N.)

siglato in primo piano in modo non molto diverso da come avrebbe amato fare negli stessi anni — ma con più astrattivo rigore di statuine definizioni formali, sottili riferimenti analogici e ambigue ostentazioni di levigatissime nudità — un Cornelis van Haarlem. Tale fervido modo di inventare e comporre con rigoglioso turgore di forme espanse, floridissime, quali, secondo un acuto cenno del Pouncey,<sup>13</sup> dovranno essere state apprezzate dal Rubens nei suoi anni romani, caratterizza del pari gli affreschi della loggia di Vincenzo Orsini. Nè occorrerà insistere per essi (figg. 3-4) sul lontano ascendente della loggia di Psiche alla Farnesina, solo mediato attraverso tante filtrazioni intermedie di cultura da introdurre, in modo per nulla affatto spregevole, alla imminente Galleria di Palazzo Farnese.

Dello stesso anno della loggia Orsini, è dato immaginare non dissimili gli affreschi di San Lorenzo in Damaso, ricordati da tutte le fonti fino al Sandrart — "opere stravagantissime,, postilla il Bellori "hanno però una bella furia,, —, eseguiti per il cardinal Alessandro Farnese e pertanto iniziati prima del 3 marzo 1589, data di morte del committente, e compiuti prima del 28 giugno dello stesso anno quando il pittore firma a Napoli il contratto col priore della Certosa di S. Martino, andati distrutti nei replicati, radicali restauri subiti dalla chiesa nel secolo scorso. L'unico ricordo che ne rimanga è in una piccola tavola della pinacoteca di Prato con la rappresentazione del 'Martirio dei SS. Sisto e Lorenzo' portante

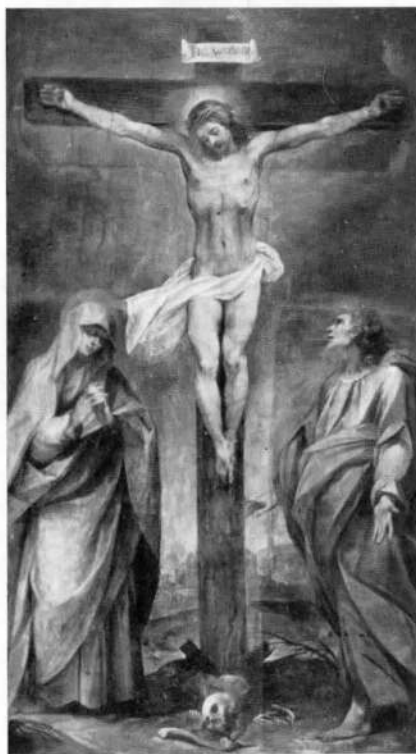


FIG. 5 — ROMA, S. ATANASIO DEI GRECI  
CAVALIER D'ARPINO: CROCIFISSIONE  
(Fot. Sopr. Mon. Lazio)

sul retro l'indicazione che fu eseguita nel 1589 per il cardinale Alessandro Farnese e quindi certo in relazione coi perduti affreschi della chiesa, di uno dei quali sembra replica autografa.<sup>14)</sup> Immediatamente posteriori, questi conservati, gli affreschi degli altari del transetto della chiesa di S. Atanasio dei Greci (figg. 5-6), la cui situazione cronologica risulta dal confronto tra le testimonianze del Baglione, che li rilega in gruppo con gli affreschi delle cappelle Contarelli e Olgiati, e del Mancini, che li cita insieme con gli affreschi del chiostro della Trinità dei Monti e del palazzo di Montecavallo, come opera eseguita "nei principij di suo operare".<sup>15)</sup> Rispetto ai dipinti che li precedono nel tempo, appaiono qui, per la prima volta con tale evidenza da porsi in funzione di elementi di caratterizzazione stilistica dell'opera, mediate apprensioni barocchesche, quali poi accompagneranno per circa un decennio il vario configurarsi della sua produzione successiva, in stretta dipendenza dai coevi risultati di un Casolani, di un Salimbeni, di un Vanni (i cui rapporti col Cesari trovano conferma documentaria in un breve passo del Mancini nella vita del senese), o, certo in un ordine meno intenso di eccitazione visionaria, di un Lilio: donde deriva, nella 'Crocifissione' e nella 'Incoronazione di Maria', quella costruzione per piani di colore sfaccettati, prismatici; quelle marcate preferenze per certi toni sfumati di grigio, di rosa, di lilla, di malva, ma astrattamente sovrapposti sulla consistenza plastico-lineare dell'immagine, in strano contrasto quasi di veli di garza fluttuanti intorno a così sperticate, iperboliche figure. In riguardo alla 'Crocifissione' si potrà rilevarne la pressochè assoluta identità, nel Cristo e nel San Giovanni, con la tela dello stesso soggetto eseguita poco appresso dal Cesari nella



FIG. 6 - ROMA, S. ATANASIO DEI GRECI  
CAVALIER D'ARPINO: INCORONAZIONE  
DI MARIA (Fot. Sopr. Mon. Lazio)



FIG. 7 - LONDRA, BRIT. MUS. - GAB. DIS.  
E STAMPE - CAVALIER D'ARPINO: DISEGNO  
PER L'INCORONAZIONE DI MARIA DELLA  
CHIESA DEI GRECI (Fot. Gab. Dis. Brit. Mus.)

Certosa di S. Martino a Napoli, mentre in riguardo alla 'Incoronazione di Maria' si potrà renderne noto un primo, e già molto preciso pensiero, in un foglio conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del British Museum (fig. 7).<sup>16)</sup>

In questa interessante congiuntura dello svolgimento del pittore cade la decorazione della volta della cappella Contarelli. Per riscontri precisi con la quale i lavori eseguiti dal d'Arpino nella Certosa di S. Martino a Napoli (affreschi della volta del coro della chiesa, della volta della sagrestia e della sala del Capitolo e la tela con la 'Crocifissione' nella parete di accesso alla sagrestia) non possono giovare che in parte, essendone malcerte la successione e la data, se non in termini più lati di quanto sarebbe stato a questo punto necessario. Di essi comunque poca parte poté essere eseguita durante il primo soggiorno napoletano, nel breve lasso di tempo che intercorse tra la firma del contratto col priore della Certosa, il 28 giugno 1589,<sup>17)</sup> e la chiamata del pittore a Roma in seguito alla morte del padre, che dovette seguire poco appresso, poichè, nel periodo intermedio trascorso a Roma, il gruppo delle opere che segue — S. Luigi dei Francesi, S. Prassede, S. Barbara della Traspontina — presuppone una necessaria durata; a Napoli tornando egli, come precisa il van Mander, subito dopo aver assunto l'impegno della decorazione del salone del palazzo dei Conservatori, già nel 1593. Data che si ricava da documenti, passati fino ad ora inosservati, resi noti dal Lanciani,<sup>18)</sup> i quali costituiscono anche la più antica testimonianza letteraria relativa al Cesari e la prima attestazione di giudizio sul suo operare, dove appare che la commissione preposta alla decorazione del salone capitolino ebbe incarico il 6 marzo 1593 di affidare tale impresa a un pittore di



FIG. 8 - ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI - CAVALIER D'ARPINO: VOLTA DELLA CAPPELLA CONTARELLI (DOPO IL RESTAURO)  
(Fot. Sopr. Mon. Lazio)

gran grido, un pittore niente meno che "exquisitus, primarius, excellens omnino, unicus, rarus et reputatus,,; e tale evidentemente era tenuto nella stima dei contemporanei il Cesari se a lui il 9 novembre dello stesso anno i magistrati capitolini decisero di affidare il lavoro.



FIG. 9 - ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI - CAVALIER D'ARPINO  
CENTRO DELLA VOLTA DELLA CAPPELLA CONTARELLI  
(DOPO IL RESTAURO) (Fot. Sopr. Mon. Lazio)

A Napoli è comunque verosimile che tra il 1589 e il 1590 il Cesari desse inizio alla volta del coro della chiesa, portata a buon punto già al principio di settembre del 1589 se ad essa si riferisce la ricevuta di pagamento del 7 di quel mese,<sup>17)</sup> e terminata, come informa il De Dominici, certo a causa del precipitoso ritorno a Roma, da Giovan Bernardino Siciliano, la cui parte sembra potersi riconoscere nelle vele verso l'altare; alla fine del 1593 spettando la ripresa dei lavori di cui è ignoto il successivo termine di compimento.

È in ogni modo da rilevare, nei lavori napoletani, pur senza poterne stabilire con esattezza la successione cronologica, la grande affinità di stile che lega gli affreschi della sagrestia, nella parte all'imposta della volta, con quelli della cappella Olgiati del 1592; così come si è già fatto cenno di quanto la 'Crocifissione' della parete di accesso alla sagrestia sia vicina a quella della chiesa dei Greci: curiosa mistura tra la 'Crocifissione' di Tiziano in S. Domenico ad Ancona e quella dipinta circa negli stessi anni da Scipione Pulzone in S. Maria della Vallicella.

Tra i due periodi dell'attività napoletana, gli affreschi della volta della cappella Contarelli (fig. 8), rispetto alle precedenti figurazioni della chiesa dei Greci riflettono, nell'evoluzione mentale del pittore, ancora un nuovo atteggiamento, degno di particolare considerazione; apprendovi palese, accanto alle mediate desunzioni barocchesche ancora in essere, la

soverchiante vicinanza del Caravaggio. Ciò può scorgersi meglio, anche attraverso i gravi guasti, nel riquadro di centro (fig. 9) che sembra suggerito da una fraintesa idea caravaggesca, non lontana da quella che prenderà poco appresso figura nella sottostante tela con la 'Vocazione di S. Matteo', dove un incerto effetto di lume particolare si definisce nella spera che, contro lo sfondo nudo di parete mal rischiarata, tra la testa del protagonista e la finestra, entrando dalla porta rimasta socchiusa alla destra, dopo aver scherzato sui capelli piumati e sui turbanti degli astanti verso questa parte, viene a investire la nuca del Santo — già di per sé fluorescente di apostolica luce —, il gruppo dell'inferma tra le assistenti, il vecchione con la barba bianca e la natura morta di vasi nell'estremo angolo di sinistra; tuttavia con singolare retrocessione da principio di stile a bizzarra trovata, ad "agudeza", di tipo manieristico, riuscendo qui il Cesari, ma di riflesso anziché per anticipazione intuitiva, quasi un Antonio Campi del tardo manierismo romano.

Un simile forzoso avvicinamento ai modi della visione del suo ex garzone e prossimo incomodo antagonista è, per contro, pressoché irrilevante nei riquadri laterali con i Profeti (figg. 10-11), desunti, come ha rilevato lo Hess, dalle due coppie di Evangelisti di Perin del Vaga e Daniele da Volterra nella volta della cappella della S. Croce in S. Marcello, anche se il lume tenda a particolarizzarsi in una sorgente abbastanza precisa che investe, radendoli da sinistra o da destra, esattamente in corrispondenza con la luce reale che entra dalla finestra semicircolare tra il sottarco della volta e la cornice sopra l'altare, le figurone stipate faticosamente in diagonale nel ristretto campo loro accordato.

Da tale riscontro, se esatto, potrebbero allora discendere interessanti corollari circa la cronologia dei primi anni romani del Caravaggio, a convalida della sua presenza e influenza a Roma già sull'inizio dell'ultimo decennio del secolo, come appare credibile da molti indizi, tra cui, relevantissimo



FIG. 10 — ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI — CAVALIER D'ARPINO: LATERALE DESTRO DELLA VOLTA DELLA CAPPELLA CONTARELLI (DOPO IL RESTAURO)  
(Fot. Sopr. Mon. Lazio)

per la precocità della data di esecuzione, lo sconcertante 'Cristo deriso' del Mytens del Museo Nazionale di Stoccolma, in questa relazione stato di recente già considerato.<sup>19)</sup>

Strettamente congiunti nel tempo e nei caratteri di stile agli affreschi della cappella Contarelli, gli affreschi della cappella Olgiate in S. Prassede, la cui localizzazione cronologica è indicata con sufficiente esattezza così dalle fonti come da antiche memorie.<sup>20)</sup> Sfaccettature prismatiche di panneggi e dissonanze cromatiche alla Lilio vi figurano di nuovo contigue a



FIG. 11 — ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI — CAVALIER D'ARPINO: LATERALE SINISTRO DELLA VOLTA DELLA CAPPELLA CONTARELLI (DOPO IL RESTAURO)  
(Fot. Sopr. Mon. Lazio)



FIG. 12 - ROMA, S. PRASSEDE - CAVALIER D'ARPIO: PARTICOLARE DELLA VOLTA DELLA CAPPELLA OLGIATI (Fot. Alinari)

deviati apporti caravaggeschi nell'accentuazione degli sbattimenti di lume o nelle particolarizzazioni naturalistiche di talune figure, che negli Apostoli presenti alla 'Ascensione' nel centro della volta si traducono in sgraziate di impostazioni e movenze o in pesanti caratterizzazioni fisionomiche, come nel vecchione all'estrema destra il cui cranio calvo sembra quasi dipinto da un Saraceni innanzi tempo. Ma accanto a queste ammissioni, per così dire, paracaravaggesche, è palese, quasi come correttivo accademico, una risorgenza di motivi aulici, culturalistici, desunti dai più sublimi testi cinquecenteschi: da Tiziano, di cui nella Ascensione è largamente parafrasata l' 'Assunta' <sup>21</sup> e, insieme, da Raffaello, se l'Apostolo a capo riverso nel centro al fondo della stessa scena è pressochè ricalcato di su la testa del Cristo della 'Trasfigurazione', o da Michelangelo, nelle Sibille e nei Profeti sulla cornice all'imposta della volta, tra i quali il 'Mosè' sembra abbia avuto appena il tempo di riassetarsi in posa giunto in gran fretta da S. Pietro in Vincoli (fig. 12); mentre nelle figure angeliche

con le scritte, nei cartigli o nei festoni appare indubio il richiamo alle coeve soluzioni ampiamente decorative di Cherubino Alberti nella sagrestia di S. Giovanni in Laterano o nella volta del coro di S. Silvestro a Montecavallo. Certo uno dei complessi di pittura più rilevanti dell'ultimo decennio del Cinquecento, la scompartizione larga e solenne, l'enfasi sostenuta delle figure, il gusto ridondante e tuttavia elegante degli ornati rendono alla volta della cappella Olgiati il sapore di un sonoro brano di oratoria celebrativa, quasi trasposizione figurata di una pompa cerimoniale controriformistica commista di sontuosità di apparato liturgico e di compunzione rituale, di floride apparizioni angeliche e disseccate vecchiezze ascetiche. Tale una mostra di splendori celestiali e di lividure conventuali, di appassionato e contrito, da credersi per certo che lo scoprimento della volta Olgiati debba aver costituito una memorabile esperienza per Morazzone, in quel tempo, ventenne, a Roma per il consueto tirocinio di pittura; se pur non si voglia suggerire, come mi sembra possibile in base a certe



FIG. 13 - ROMA  
S. MARIA IN TRASPONTINA  
CAVALIER D'ARPIO: S. BARBARA  
(Fot. G. F. N.)

particolarità di fattura che trovano abbondanti riscontri negli affreschi con la 'Visitazione' e l' 'Adorazione dei Re' in S. Silvestro in Capite, una sua parziale collaborazione col d'Arpino nella impresa di decorazione della cappella gentilizia di quella famiglia lombarda.

A questo punto del discorso sorge naturale la domanda se la breve fase di tentata mimesi caravaggesca del d'Arpino sul 1591-93, testimoniata per tenui tracce dagli affreschi delle cappelle Contarelli e Olgiati, non trovi alcuna rispondenza nei numerosi suoi dipinti di privata destinazione. Unico, fra quelli a me noti, che possa essere presentato in questa relazione, sembra la 'Presca di Christo all'Orto', ricordata in casa Borghese dal Mancini e dal Bellori, che la giudica nelle sue postille al testo del Baglione "la più bell'opera facesse il Cavaliere,, , conosciuta, oltre l'esemplare tuttora nella Galleria Borghese, in altre due repliche: nella Galleria dell'Accademia di S. Luca e in collezione privata lombarda (fig. 14);<sup>22)</sup> per la cui datazione un larghissimo termine *ante quem* è fornito dalla nota "Fede della compositione fatta dal sig. Cavalier d'Arpino con il Fisco per li quadri di Pittura levatigli dal Fisco, et da Nostro Signore donati al Card. Borghese,, del 4 maggio 1607, dove anche la 'Cattura di Cristo' appare tra le centocinquanta opere che andarono ad arricchire, con poca spesa, le raccolte del Cardinal nipote.<sup>23)</sup>

La trovata luministica e lo spunto compositivo derivano ad evidenza dall'affresco del medesimo soggetto nel romano oratorio del Gonfalone (ormai per inveterati pregiudizi mentali intorno alla pittura del tardo Cinquecento romano lasciato deperire a tal punto, insieme con gli altri sulla stessa parete, da prevedere non lontana la completa rovina di circa metà di quel complesso di pitture fondamentale per la conoscenza del manierismo a Roma nel terzo venticinquennio del secolo), la cui attribuzione a Lelio Orsi proposta da Adolfo Venturi e discesa con minore certezza fino alle più recenti trattazioni sul novellarese<sup>24)</sup> sembra tempo debba essere spostata verso Cesare Nebbia o verso Livio Agresti: da cui è ripresa l'idea per il gruppo centrale e parafrasata con larghezza, ma in posa invertita, la lotta di Pietro con Malco. Appunto il raffronto diretto con l'archetipo giova a mettere in evidenza la diversità di trattazione fra quella antica versione del soggetto, dove gli effetti notturnali nello strano paese tra obelischi e colossei in rovina sono esposti non altro che come inconsueto accadimento di lume, come bizzarria ottica, nell'ordine di quella "poetica della meraviglia,, , che, con grande anticipo sull'arte della parola, in pittura è fondamento del maturo manierismo, e la redazione del Cesari dove il tentativo di risalire a una visione unitaria di lume, secondo coerenza di principio di stile, arriva



FIG. 14 - COLL. PRIVATA LOMBARDA - CAVALIER D'ARPINO  
CATTURA DI CRISTO

tutt'al più a una soluzione intermedia, tuttavia assai attraente e di singolare risultato espressivo.

Seguire oltre il percorso del Cesari non avrebbe più interesse ai fini del presente argomento se un rapido sguardo alla sua produzione immediatamente successiva non giovasse a mettere in evidenza come, dopo gli affreschi delle cappelle Contarelli e Olgiati, mai più compaiano nel suo discorso quelle deviate inflessioni pseudo-caravaggesche che tra il 1591 e il 1593 segnano l'unico, necessariamente infruttuoso, tentativo della sua facile, spiritosa — anzi "furiosa,, , per ripeterla col Bellori — prima maniera di varcare appena le soglie del già oscuro sacello caravaggesco. Difatti nel 1594<sup>25)</sup> nella tela della cappella di S. Barbara in S. Maria in Traspontina (fig. 13) ecco il d'Arpino militare di nuovo sotto le insegne del Roncalli: in una ripresa talmente intensa dei motivi svolti pochi anni prima nella loggia di Vincenzo Orsini, che in figura della Santa vi ricompare con disinvoltura la Giunone di uno dei peducci sui lati corti di quella stessa loggia, solo ricoperta abbondantemente la nudità in vista della nuova funzione devozionale; mentre nella tela già in S. Giovanni in Fonte e ora nella sagrestia della basilica lateranense (fig. 15), ricordata dal van Mander come eseguita per ordine di

Clemente VIII appena iniziati gli affreschi capitolini, ciò che verosimilmente significa sul 1595, l'accostamento ai modi dei barocceschi senesi e marchigiani segna il punto culminante nel percorso del Cesari. Così ancora successivamente saranno le riprese veneto-ferraresi dopo il 1598, di cui può citarsi come esempio tipico la 'Resurrezione di Lazzaro' della Galleria Nazionale d'Arte Antica, sofisticato "pastiche", tra Mazzolino e Scarsellino, le suggestioni di Annibale Carracci nell' 'Ascensione' di S. Giovanni in

Laterano del 1600 o di Guido Reni, suo collaboratore e protetto in funzione anticaravaggesca, nell' 'Annunciazione' della Pinacoteca Vaticana del 1606, ad alimentarne la fantasia in progressivo inaridimento; perdendosi ognor più il "grandissimo spirito e gusto", la "vaga maniera", ammirati dal Baglione nella sua produzione giovanile e rimanendovi solo la "pomposa mostra", (Scaramuccia) di una facilità manuale ridotta a mero, e spesso anche scorretto, meccanismo illustrativo.

<sup>1)</sup> Il restauro, eseguito dal prof. Arnolfo Crucianelli, è consistito particolarmente nel consolidamento degli intonaci nelle parti isolate dell'arricciato, nel risanamento delle salnitature, nella pulitura e nella rimozione di vecchie vernici e di piccole numerose ridipinture, nella toletta degli stucchi anneriti da uno spesso strato di nerofumo (sotto il quale si sono recuperate per gran parte le dorature antiche), nel loro consolidamento e rifacimento nelle parti mancanti.

<sup>2)</sup> F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, p. 198.

<sup>3)</sup> G. D. OTTONELLI e PIETRO DA CORTONA *Trattato della Pittura*, Firenze 1652, p. 25.

<sup>4)</sup> R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, in *Pinacotheca*, I, 1928, p. 21 ss.

<sup>5)</sup> J. HESS, *The Chronology of the Contarelli Chapel*, in *The Burlington Magazine*, giugno 1951, p. 190 s.

<sup>6)</sup> R. LONGHI, *Il Caravaggio e i suoi dipinti a S. Luigi dei Francesi*, in *Paragone*, maggio 1951, p. 5.

<sup>7)</sup> D. MAHON, *Caravaggio's Chronology again*, in *The Burlington Magazine*, settembre 1951, p. 289.

<sup>8)</sup> D. MAHON, *Addenda to Caravaggio*, in *The Burlington Magazine*, gennaio 1952, p. 13 ss.; *An Addition to Caravaggio's early Period*, in *Paragone*, gennaio 1952, p. 25 ss.

<sup>9)</sup> R. LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano 1952, p. 27.

<sup>10)</sup> LO CHATTARD (*Nuova descrizione del Vaticano*, Roma, II, 1766, p. 302 s.) dà particolari notizie intorno alle trasformazioni subite dalla sala dei Palafrenieri: le primitive pitture (figure intiere di apostoli in chiaroscuro entro nicchie di Raffaello e fregio di animali di Giovanni da Udine, come ricorda il Vasari nella vita di Giovanni da Udine, furono parzialmente distrutte per ricavare dalla sala alcuni ambienti più piccoli al tempo di Paolo IV; successivamente Gregorio XIII fece ripristinare, nel 1582, il salone rifacendo le parti di affresco mancanti e, a giudicare dallo stato presente, restaurando abbondantemente le parti più antiche. La finta architettura di colonne e nicchie fu allora eseguita da Giovanni e Cherubino Alberti. Già il Titi nel 1686 notava come tali dipinti "fatti in tempo di Raffaele d'Urbino... per esser poi stati ritoccati, non si conosce più di chi siano". Tratti della più antica decorazione conserva il fregio con putti danzanti tra girari di acanto, nonostante il rifacimento di Paris Nogari ricordato dal Titi, così come, tra le figure, in quella di S. Lorenzo appaiono ancora caratteri perineschi. Circa i pittori delle parti rifatte successivamente sono prive di fondamento le indicazioni dello Chattard e generiche al massimo quelle del Titi: è comunque possibile almeno di riconoscere la mano di Jacopo Zucchi nelle figure di S. Andrea e di S. Giacomo.

<sup>11)</sup> L'ultima citazione di tali affreschi s'incontra nell'edizione francese del 1792 dell'*Itinerario di Roma* del Vasi. È pertanto da ritenersi essi siano andati persi quando, tra il 1810 e il 1814, per una progettata venuta di Napoleone a Roma, l'Amministrazione francese fece eseguire dei lavori di adattamento nell'ala di Gregorio XIII nel palazzo del Quirinale destinata a ospitare l'Imperatore.

<sup>12)</sup> C. ASTOLFI, *La presunta "casa di Sisto V.", a via di Piarone e le nozze di Flavia Peretti*, Roma 1940, p. 33 ss.

<sup>13)</sup> PH. POUNCEY, *Two Drawings by Cristofano Roncalli*, in *The Burlington Magazine*, dicembre 1952, p. 356 s.

<sup>14)</sup> R. PAPINI, *Catalogo della Galleria Comunale di Prato*, Bergamo 1912, p. 47 s.; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance*, ecc., II, Berlino 1920, p. 582.

<sup>15)</sup> Datati al 1591 da A. VENTURI (*St. dell'Arte It.*, IX, 5, p. 922) sulla base delle notizie del Baglione.

<sup>16)</sup> Tale disegno, attribuito in passato nelle raccolte del Museo a Taddeo Zuccari, fu restituito al d'Arpino dallo Antal mentre la sua connessione con l'affresco della chiesa dei Greci è stata rilevata dal Pouncey. A lui ne devo la segnalazione insieme con la fotografia e pertanto vivamente qui lo ringrazio.

<sup>17)</sup> N. F. FARAGLIA, *Notizie d'alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino*, ecc., in *Archivio Storico per le provincie napoletane*, X, 1885, p. 435 ss.



FIG. 15 - ROMA, S. GIOVANNI IN LATERANO, SAGRESTIA CAVALIER D'ARPINO: S. GIOVANNI CONDOTTO ALLA GROTTA (Fot. Arch. Fot. Vaticano)

<sup>18)</sup> R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma 1903, II, p. 76 s.

<sup>19)</sup> O. BENESCH, *A Drawing by Arnout Mytens*, in *The Burlington Magazine*, novembre 1951, p. 311 ss.

<sup>20)</sup> B. DAVANZATI, *Notizie al pellegrino dalla basilica di S. Prassede*, Roma 1725, p. 238.

<sup>21)</sup> Tale ripresa di motivi dalla pala tizianesca dell'altar maggiore della chiesa dei Frari è particolarmente appariscente nella figura del giovane apostolo in primo piano a sinistra, per il quale uno studio particolare si conserva in un foglio dell'Albertina (*Kat. der Handzeich. in der graph. Sammlung Albertina*, III, A. STIX - L. FRÖHLICH BUM, *Die Zeichn. der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen*, Vienna 1932, n. 446).

<sup>22)</sup> Devo la segnalazione di quest'ultima versione del dipinto, insieme con la fotografia, alla cortesia del dott. Zeri.

Un dipinto dello stesso soggetto figurava a Roma al principio dell'800 nella collezione Miollis (*Indicazione delle sculture, e della Galleria de' quadri esistenti nella villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814, n. 221).

<sup>23)</sup> A. DE RINALDIS, *Caravaggio e d'Arpino*, in *Bollettino d'Arte*, giugno 1936, p. 577 ss.

<sup>24)</sup> R. SALVINI, *Cat. della mostra di Lelio Orsi*, Reggio Emilia 1950, p. XVII; ID., *Lelio Orsi e la Mostra di Reggio Emilia*, in *Bollettino d'Arte*, gennaio-marzo 1951, p. 79 ss.

<sup>25)</sup> Tale data si ricava dall'iscrizione dedicatoria della cappella nonché dalle notizie del PANCIROLO (*Tesori nascosti dell'anima città di Roma*, Roma 1625, p. 506) relative alla istituzione della cappella stessa da parte della Compagnia dei Bombardieri di Castello nel 1593. Copia antica della S. Barbara si trova nella prima cappella a sinistra, affrescata da Bernardino Cesari, della chiesa dei SS. Cosma e Damiano. In un "avviso", contenuto nel ms. Urb. lat. 1065 della Biblioteca Vaticana (pubblicato da E. ROSSI, *Roma ignorata. Chiese e palazzi*, in *Roma*, XII, 1934, p. 39 s.) è detto che il primo ottobre 1597 fu scoperta nella chiesa di S. Angelo in Borgo Pio una tela del d'Arpino comandata dai Bombardieri di Castello rappresentante S. Barbara: sembra difficile possa trattarsi di un doppio errore di data e di ubicazione del dipinto, o di una diversa istituzione della stessa Compagnia in un'altra chiesa così vicina a quella della Traspontina; comunque di questa seconda S. Barbara in S. Angelo (chiesa che fu distrutta nel 1937 per le disgraziate sistemazioni dei Borghi) nessun ricordo si trova nelle vecchie guide, al contrario del dipinto della Traspontina, sempre citato.

Devo alla dott. Carla Guglielmi, che ha svolto particolareggiate ricerche sul Cavalier d'Arpino, molti chiarimenti e indicazioni statimi di grandissima utilità per il presente articolo.