



## La ridda delle attribuzioni

Fabio Scaletti<sup>1</sup>

*"Controversial attributions involve an unavoidably circular argument – an artwriter's general view of the artist determining what works are attributed to him and those attributions, in turn, determining the writer's image of him"*  
(D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, 1991)

Negli ultimi anni, all'interno degli studi caravaggeschi, non si è sopito l'acceso confronto tra "restrizionisti" ed "espansionisti", i primi accusando gli antagonisti di accettare indistintamente ogni proposta di autenticità, confidando nello stile, e i secondi imputando alla controparte di rifiutare ogni attribuzione per partito preso, solo perché non ha la raccomandazione delle fonti. Gli uni sono succubi delle testimonianze scritte, gli altri dell'occhio. Ricordando la contrapposizione epistemologica tra verificazionisti e falsificazionisti, una definizione (ragionevole anche se descrittivamente tagliata con l'accetta) delle posizioni in campo potrebbe essere la seguente: è "restrizionista" chi crede che un nuovo "Caravaggio", se non ha l'appoggio dei documenti storici, sia sempre da respingere, fino a prova contraria (almeno scientifica quando non archivistica); è "espansionista" chi pensa che un nuovo "Caravaggio", se ha il sostegno dello stile, sia sempre da accogliere nel circuito critico fino a che non se ne accerti (scientificamente o per diffuso dissenso degli studiosi) la falsità. In breve, per il "restrizionista", o "limitazionista", l'onere della prova spetta al proponente, mentre per l'"espansionista", o "addizionista", è compito della critica, intesa come accumularsi di pareri, dimostrare l'infondatezza dell'attribuzione (che quindi è tanto più valida quanto più resiste al dibattito critico).

Per dare un'impostazione di massima e nel contempo una proposta di soluzione al problema dell'attribuzione di un quadro a Michelangelo Merisi, si potrebbe dire che senza il sostegno dello stile un "Caravaggio" è sospetto, senza quello delle fonti è improbabile, senza quello della scienza è impossibile. Spogliando tale formula della veste in negativo ed esplicitandola in positivo, si potrebbe dire che un "Caravaggio" seduce se ha l'appoggio dello stile, convince se ha anche quello delle fonti, ed è sicuro se si aggiunge quello della scienza. La questione, resa ancora più ardua e delicata dal valore commerciale dei singoli dipinti<sup>2</sup>, e non potendo rimettersi alla "parola" dell'artista,

che come è risaputo ha firmato uno solo dei 77 capolavori oggi nettamente ascrittigli (è la *Decollazione del Battista*, da sempre nella chiesa di San Giovanni dei Cavalieri a La Valletta, Malta), trova in effetti una rassicurante stella polare con cui orientarsi nel *mare magnum* della letteratura e della cronaca caravaggesche in quelli che sono i tre capisaldi della *connoisseurship* caravaggesca, cioè dell'autenticazione di un "Caravaggio": innanzitutto il giudizio stilistico, che a sua volta comprende i confronti morfologici e lo studio dell'agire pittorico a livello macroscopico (ciò che nella scrittura corrisponderebbe a una perizia calligrafica); in seconda battuta la ricerca storica, che colleziona e raffronta le testimonianze antiche sull'opera, valutandone inoltre gli incartamenti di accompagnamento (quelle che potrebbero essere definite le sue credenziali scritte); e infine le ricognizioni diagnostiche, cioè gli esiti delle indagini radiografiche, riflettografiche e chimiche che, spesso nell'ambito di un restauro, possono a livello scientifico indicare o meno la compatibilità del manufatto con l'esclusivo *modus operandi* del Lombardo (una sorta di prova del DNA).

Tali fondamenti, che quindi per esigenze di *marketing* linguistico potrebbero essere icasticamente espressi come le "tre P" dell'*expertise* caravaggesca (Perizia, *Pedigree* e Prove) e che in teoria possono essere considerati disgiuntamente ma che sempre di più saranno da valutare congiuntamente, sono stati elencati in ordine di crescente indispensabilità e quindi importanza, come è facile intuire riandando a quanto asserito in apertura. Infatti, se è pacifico che un quadro non può essere assegnato se non ha un aspetto caravaggesco (e qui rientra la *trouvaille* del trattamento luministico, fatto di ripidi, ma leali con la realtà, chiaroscuri generati da una luce sistematicamente fuori campo che toglie dal buio - leggi "distenebra" - le figure), se non propone elementi ricorrenti, di modelli scritturati o di assetto, o comunque conformi a predilezioni sedimentate (frutto di una poetica senza giri di parole), e non deriva da un andamento familiare



delle pennellate, percepibile già a vista e messo a fuoco dalla disamina a luce radente, è ugualmente ovvio che si tratta di fattori tutti in una qualche misura soggettivi, indubbiamente preziosi e gratificanti ma dipendenti sempre dall'occhio, e dalla testa, dell'osservatore, e quindi suscettibili di errore, come peraltro dimostrato dalla storia della critica (ecco perché, all'inverso, non è corretto derubricare dal "gotha" degli originali un dipinto per ragioni principalmente stilistiche). Fattori insomma discutibili se non sono affiancati da attendibili certificati di provenienza e soprattutto spalleggiati da testi scritti recanti la descrizione e la paternità del pezzo in questione, e quanto più essi sono vicini al tempo dell'esecuzione, tanto più sono affidabili, perché uno studioso, un diarista o semplicemente un commentatore dell'epoca non avrebbe motivo di mentire sull'autore di una tela (la dolosità è nel caso agevolmente smascherabile dagli storiografi), e questo specialmente se il relatore è quasi testimone oculare degli eventi o riporta impressioni a lui prossime. Il tutto senza che le carte assurgano a *conditio sine qua non*, dal momento che, se è difficile che un "Caravaggio" sfugga a tutte le fonti, biografi o compilatori di inventari che siano, sono comunque noti autografi del Merisi senza l'avallo diretto delle fonti principali o solo con il supporto di vaghi e sporadici

Caravaggio, *Testa di Medusa*, 1596-97, Milano, collezione privata. Particolare a pag. 338. A fronte, radiografia.

riferimenti o attestazioni di origine (la cosa può stupire ma è comprensibile, specie con i quadri "da stanza", quelli non costantemente esposti al pubblico, e allora vengono in mente il *Narciso* della Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma, il *San Giovanni Battista* della stessa sede (e quello di Toledo), il *David che lega la testa di Golia* del Prado a Madrid, la *Negazione di Pietro* del Metropolitan di New York, la *Chiamata dei santi Pietro e Andrea* di Hampton Court, o i due *San Francesco* di Carpineto Romano e di Cremona). Ma, salvo casi a prova di bomba per l'inequivocabilità, l'autorevolezza e la concordanza dei documenti storici, come accade per alcune pale d'altare, presenti *ab ovo* (e patrimonialmente inamovibili) nel luogo per il quale furono create (si pensi al trittico con le "Storie di san Matteo" in S. Luigi dei Francesi a Roma - *Vocazione, Martirio e Dettatura del Vangelo*), alla *Madonna dei pellegrini* in S. Agostino, sempre nella capitale, o alle *Sette opere* nel Pio Monte della Misericordia a Napoli), nessuna attribuzione può ai giorni nostri essere accettata e definitivamente data per acquisita se non ha il beneplacito delle campagne diagnostiche, o meglio, detto diversamente, se ha contro di sé i risultati, certamente da soppesare con l'insostituibile bagaglio conoscitivo dell'intenditore (così come in medicina l'esperienza del luminare riesce a trarre il massimo dagli



esami strumentali e di laboratorio), ottenuti dai mezzi d'indagine che i progressi della tecnologia hanno via via fornito, dalle radiografie alle riflettografie a raggi infrarossi, dalla fluorescenza a ultravioletti a quella ai raggi X, dalle analisi stratigrafiche a quelle chimiche, in grado di mettere a nudo quello che sta sotto la superficie visibile del quadro, cioè la prassi peculiare di chi l'ha dipinto. Nel caso del Merisi tale procedura esecutiva implica da un lato speciali scelte merceologiche, in termini di supporto materiale (ad esempio tipo di tela, avversione, salvo fenomeni isolati, per le tavole lignee e gli affreschi) e di pigmenti (uso con il contagocce del cinabro per gli incarnati e del lapislazzuli per gli azzurri, entrambi ritenuti troppo brillanti, carichi, quasi fasulli, poco "naturali", con una tavolozza macchiata invece di bianco di piombo, verderame, nerofumo, ocre e terre d'ombra) e, dall'altro, una personale condotta tecnica che mette in dubbio, anzi esclude, l'impiego di disegni cartacei preparatori, con la composizione sviluppata al cavalletto osservando il soggetto antistante (talvolta magari inquadrato ricorrendo a specchi), che, su una preparazione scura (solo nelle opere giovanili tendente al grigio e comunque più chiara), viene fissato nei suoi profili essenziali attraverso incisioni prodotte con uno stilo o con il manico del pennello, poi calibrato con pennellate

di abbozzo, in seguito costruito con i colori partendo dal fondo raffigurando i modelli o gli oggetti uno alla volta, il che determina sovrapposizioni tra campiture anche realizzate *in toto* (altrimenti sovente divise dalla bruna mistica retrostante lasciata a vista), e infine modificato in corso d'opera per il sopraggiungere di ripensamenti e correzioni (i cosiddetti "pentimenti") inevitabili quando non si premedita a tavolino il dipinto con bozzetti su fogli di lavoro, in seguito meramente da riportare di peso sulla tela<sup>3</sup>.

### Cronaca di attribuzioni annunciate

La spinosa complessità della certificazione di un "Caravaggio" - per la quale vale l'austero principio che è meglio rischiare di non assegnare al Merisi dieci quadri suoi piuttosto che attribuirgliene uno non suo, perché a un sommo come lui nuocciono più i favoritismi che le discriminazioni - e l'emotiva partecipazione con cui viene monitorata e talvolta repentinamente assecondata l'apparizione o la riproposta di un pezzo ventilato di autografia risultano efficacemente esemplificate dalle notizie che nelle cronache d'arte nazionali e internazionali sono negli ultimi anni ormai all'ordine del giorno, come



è il caso dell'*Apollo, suonatore di liuto*. Il quadro (cm 96 x 121), acquistato a un'asta nel 2001 per 75.000 sterline come lavoro di un seguace, esposto per la prima volta a Monaco di Baviera nel 2002 e oggi in collezione privata, sarebbe invece di mano del maestro (tra i suoi *supporter* spiccherebbero Denis Mahon, Mina Gregori, Claudio Strinati, Clovis Whitfield), anzi addirittura il prototipo dell'esemplare indubitabilmente autografo dal 1808 residente all'Ermitage di San Pietroburgo, un tempo di proprietà di Vincenzo Giustiniani. L'*Apollo* (curiosa la "voltura" mitologica di un'opera "di genere"), comperato nel 1726 dal terzo duca di Beaufort forse presso un priore dei Cavalieri di Malta e per quasi tre secoli rimasto a Badminton House, nel Gloucestershire inglese, mostra un'inquadratura più ampia e più diagonale di quella della tela ora in Russia, e sarebbe secondo i sostenitori anche più rispondente alla descrizione del biografo, pittore a sua volta nonché emulo ricreduto del Nostro, Giovanni Baglione che, nel suo testo *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), menziona un "giovane, che sonava il Lauto, che vivo e vero il tutto pareva con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finta".

Copia? da Caravaggio, *Suonatore di liuto*, 1594-95, Parigi, collezione Salini.

Particolari quali il riverbero della finestra sulla boccia e le goccioline sui fiori<sup>4</sup> calzerebbero come un guanto sulla versione Badminton, per giunta uscita dalla pulitura e dagli esami ai raggi X del 2004 con titoli favorevoli come la presenza di incisioni e di variazioni, specie nel profilo delle mani e nella natura morta, con un piatto nel luogo del vaso<sup>5</sup>. Vi è però chi non aderisce alla sottoscrizione del dipinto: per Linda Bauer e Steve Colton<sup>6</sup> è copia basata su un tracciato preso dalla tela originale dell'Ermitage, la quale infatti per Sebastian Schütze<sup>7</sup> è nettamente superiore "sia per quanto riguarda la presenza fisica del giovane, l'espressione del volto e il modellato delle vesti, sia per le sue qualità atmosferiche", mentre John Spike<sup>8</sup> lo ritiene copia, fatta secondo Maurizio Marini<sup>9</sup> da Prospero Orsi, amico e sorta di *agit-prop* di Caravaggio - dopo la cui scomparsa avrebbe avviato o forse proseguito un'azione di moltiplicazione dei capolavori - collegandola ad alcuni inventari di Casa Altemps del secondo decennio del Seicento, dove si trovano prima "Un giovane che suona il liuto con una caraffa di fiori di p.mi 6 lungo" e poi "Un quadro con un putto che suona il liuto del Caravaggio", e rilevando che l'imitatore avrebbe mischiato due composizioni del riluttante caposcuola (il Merisi è moderno anche nello stimare l'arte una faccenda personale e non di bottega), il *Ragazzo morso da*

(A fronte) Maestro del Suonatore di liuto (cerchia del Caravaggio), *Suonatore di liuto*, 1600 o 1610-15, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.





un ramarro (ammirabile in due redazioni autografe, una alla National Gallery di Londra e una alla Fondazione Longhi di Firenze), da cui avrebbe preso il vaso di vetro e parte dei fiori, e lo stesso *Suonatore* dell'Ermitage, da cui avrebbe attinto altri fiori.

Ad ogni modo, dal momento che lo stesso Marini<sup>10</sup> accredita scrupolosamente un ulteriore *Suonatore di liuto* (Parigi, collezione Salini, cm 97,7 x 120,5), realizzato sempre in quel 1594-96 per Alessandro Vittrici o per il priore dell'Ospedale della Consolazione dove venne curato un indigente Caravaggio da poco sceso a Roma dalla natia Milano, e promosso a prototipo della versione già al Metropolitan di New York (che si distingue, rispetto a quella di San Pietroburgo, per la presenza di una spinettina, di un flauto a becco e di una gabbia per uccelli, oltreché di sette "cori", anziché sei, in cima al manico del liuto) appartenuta al cardinal Del Monte e ormai autenticata dal complesso degli specialisti dopo un'iniziale diffidenza<sup>11</sup>, si potrebbe instaurare un parallelo e dire che così come l'originale ex Del Monte (già al Metropolitan) avrebbe un archetipo nella tela ex Vittrici (quella a Parigi), così l'originale ex Giustiniani (dell'Ermitage) lo avrebbe nel quadro ex Badminton (quello prima esaminato), ipotesi comparativa però da tenere in attesa di nuove ricerche sui due pezzi

controversi (massime l'*Apollo*) perché senz'altro disorienta un po' il dilagare di questi "Suonatori", tanti da allestire un'orchestra.

Il tutto mettendo tra parentesi le svariate copie accertate e le interpretazioni differenti del tema, come il *Suonatore di liuto* (cm 88,9 x 107,9) in collezione Silvano Lodi a Campione d'Italia, nel 1975 sul mercato londinese e in precedenza sempre a Londra presso V. Bloch e in collezione B. Riccio a Roma, attribuito da Federico Zeri<sup>12</sup>, respinto da Mina Gregori (l'autografia è "impossibile"<sup>13</sup>) e trasferito a Prospero Orsi da Whitfield<sup>14</sup>, e il *Suonatore di liuto attiorbato* (in effetti di tale strumento si tratta) oggi nel museo di Monaco di Baviera (cm 110 x 81), tanto piaciuto al grande caravaggista Roberto Longhi, che scusabilmente si sbilanciò giudicandolo "mirabile" e riferendo che "nessun dubbio circa l'attribuzione di quest'opera è stato sollevato dai conoscitori del maestro"<sup>15</sup>, e invece disapprovato e in seguito così oggetto di riserve da essere al momento mancante di paternità e datazione<sup>16</sup>, anche se un paio di tracce potrebbero arrivare dal fatto che, come ha osservato Stefano Toffolo<sup>17</sup>, uno strumento quasi uguale a quello rappresentato (ospitato al Victoria & Albert Museum di Londra) venne costruito a Venezia nel 1637 da Matteo Sellas, e che nel 1802 il canonico romano Pietro Gagliardi<sup>18</sup> lasciò in eredità "Un quadro

Bartolomeo Cavarozzi (da Caravaggio?), *Il lamento di Aminta o I due suonatori*, 1597 o 1614-15, Torino, Fondazione Accorsi.



da imperatore per alto con cornice dorata rappresentante un giovane spagnuolo che suona il Leuto del Caravaggi", delucidazione che nella taglia (la cosiddetta "tela d'imperatore") e nella puntualizzazione dell'etnia del musicista (si noti il termine "spagnuolo") strizza l'occhio all'esemplare bavarese.

Nella *band* dei musicanti senza nome milita pure il quadro con *I due suonatori* (o *Lamento di Aminta*, cm 82,5 x 106,5) della torinese Fondazione Accorsi e già in raccolta Piedimonte a Napoli<sup>19</sup>, che dovrebbe risalire al Cavarozzi da solo<sup>20</sup>, oppure in *partnership* con Giovanni Battista Crescenzi<sup>21</sup> o con l'anonimo Maestro della Natura morta Acquavella<sup>22</sup>. Vi è peraltro chi non trova fuor di proposito, forse per via dell'immagine non immeritevole di tanto onore, farlo sfociare da un originale caravaggesco<sup>23</sup>, anche perché come tale fu smerciato a Siena nel 1615 andando al conte di Villamediana, che infatti diceva di avere un quadro del Merisi con "due putti, uno che suona un flauto e l'altro ha posato un violino"<sup>24</sup>.

Talvolta viene pubblicata, sempre con un riferimento, sia pure più allentato, al pennello del Caravaggio, un'altra opera correntemente discussa, e anche qui non solo nell'autografia ma pure nell'iconografia, perché presentare la tela di proprietà della Galleria Doria

Pamphilj di Roma (cm 132 x 98,5) come *Pastore Coridone con un capro* anziché come *San Giovanni Battista* (o *San Giovannino*) vuol dire ridare nuova linfa alla diatriba sul soggetto del sicuro originale oggi alla Pinacoteca Capitolina di Roma, con cui si rispecchia perfettamente (a occhio nudo si distingue soltanto per *marginalia* come la macchia scura meno netta sulla fronte dell'ariete, per la foglia della pianta in basso che tocca il margine destro del quadro e per la piega verticale più sottile al centro del manto color cadmio, tra l'altro non privato del bordo inferiore), al di là che, come ritiene la maggior parte degli studiosi, sia considerata per inadeguatezza esecutiva una copia, forse fatta da Mario Minniti o da Prospero Orsi - non è detto di nascosto dal Lombardo, che all'epoca poteva agevolare o persino accompagnare la fattura di "bis" (certo invece a sua insaputa se si tirano in ballo arcani "cartoni", tanto più se autografi come azzardato da qualcuno) - o sia elevata di categoria qualificandola come replica autografa, da lui stesso approntata per compiacere un estimatore<sup>25</sup>.

Tenendo dietro ad alcune descrizioni antiche, tra cui quella di Gaspere Celio che, rivisitando nel 1620 la quadreria della famiglia Mattei, per cui venne realizzato nel 1602 il prototipo (passato per le raccolte prima Del Monte e in seguito Pio fino alla metà del '700<sup>26</sup>), ignora

Copia? da Caravaggio, *San Giovannino o Pastore Coridone con un capro*, 1602, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



la consolidata lettura agiografica surrogandola con quella classico-letteraria che vi vede un "Pastor Friso", negli ultimi anni si è fatta strada la congettura che si sia al cospetto di un "Isacco salvato"<sup>27</sup>, legando quindi la rappresentazione all'episodio, tra l'altro interpretato dal Merisi in due dipinti di quegli anni (oggi a Lawrenceville, Stati Uniti, e agli Uffizi) del mancato sacrificio da parte di Abramo del figlio Isacco, *in extremis* per volontà divina avvicinato nell'immolazione da un montone, ed enfatizzandone i significati allegorico-dottrinari (formalizzati dall'identificazione tra Isacco, l'Ariete, il Redentore, Dio) a discapito di quelli pertinenti al Battista, anche qui con l'apparente conforto del venir meno degli attributi tradizionali del santo Precursore (scodella, croce con cartiglio, agnello, gesto additativo), quantunque si debba mettere in conto l'abitudine caravaggesca di metabolizzare "a modo suo", ossia al naturale, senza elementi precotti, le tematiche sacre, eroi della fede compresi.

Forse pervenuta nelle collezioni Pamphilj nel 1644 dall'eredità di Mario Filonardi attraverso la Camera Apostolica (nel 1666 viene registrato "un quadro di un giovane ignudo che fa carezze a un castrato con panno bianco, e rosso sotto, ed erba a piedi alto palmi 8 largo palmi 5", senza attribuzione, invece indicata

Copia da Caravaggio, *Presa di Cristo nell'orto*, 1602 (?), Odessa (Ucraina), Museo Statale di Arte Occidentale e Orientale.

negli inventari successivi), la tela Doria, grazie anche a un restauro che ha disfatto il lembo di tessuto rosso svergognatamente steso sulle "vergogne" di quel giovinetto in semirovesciata, resta la migliore della decina di copie *d'antan* dell'originale capitolino, a meno che, confrontandola ancora (dai precedenti paragoni degli anni Cinquanta e del 1990 ne uscì male<sup>28</sup>) con l'originale dopo il nuovo riattamento della fine degli anni Novanta non si possa aspirare a qualcosa di più, rieditando la situazione di duplice autografia del citato *Ragazzo morso da un ramarro*.

Un caso balzato da non molto agli onori delle cronache è anche quello che riguarda, per pura coincidenza, un altro dipinto eseguito, a 1602 in esaurimento, per i Mattei, l'abbacinante *Presa (o Cattura) di Cristo nell'orto*, attualmente alla National Gallery di Dublino, trovata presso una comunità gesuitica della stessa città da Sergio Benedetti nel 1990 e resa nota tre anni dopo al termine del restauro. Fino a tale riesumazione, tra la miriade di copie in circolazione (una, assottigliata a cm 100 x 132, in collezione privata a Berlino, fu pubblicata nel 1956 da H. Lossow) solo un paio erano state in odore di attribuzione, quella del Museo Statale d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa (Ucraina), dalle misure (cm 134 x 172,5) prossime al prototipo irlandese, come pure le altre copie,



e quella fino al 2003 nella raccolta dell'avvocato Ladis Sannini a Firenze, più grande (cm 164 x 245).

La prima, passata alla sede odierna tra Otto e Novecento dall'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo (prima era a Parigi) e rassettata nel 1955, per quanto giudicata a lungo la più vicina all'originale smarrito (se non esso stesso), non vanta al momento effettivi sostenitori (nella letteratura "contemporanea" solo Guasti e Neri<sup>29</sup> parlano inattesamente e inesattamente di essa come dell'originale vidimato dalla critica - lo stesso hanno fatto alcuni giornali in occasione del suo furto, nel luglio 2008, e ritrovamento, nel giugno 2010 - e declassano il quadro dublinese a replica di possibile mano del Merisi) e al massimo la si può ritenere opera di collaborazione, come propone Marini<sup>30</sup>, che imputa al Caravaggio le figure centrali (per il resto fa nuovamente il nome di Prospero Orsi) e la connette alla "presa di Nostro Signore nell'orto mezze figure mano di Michel'Angelo Caravaggio" registrata nel 1688 a Napoli nella collezione del principe Giuliano Colonna di Stigliano.

La seconda, pubblicata nel 1943 da Roberto Longhi come desunzione da originale perduto e portata come tale alla storica e fortunata mostra di Palazzo Reale a Milano, è adesso al centro di una rinnovata premura, persino giudiziaria. La tela Sannini è stata infatti acquistata per

135.000 euro da un antiquario, titolare di una bottega/laboratorio nei paraggi di piazza del Popolo a Roma, ma, dopo l'intervento di conservazione effettuato che ne avrebbe migliorato l'aspetto, sin lì pregiudizievole<sup>31</sup>, è stata sequestrata dai Carabinieri su istanza della magistratura che vuole vederci chiaro sia sulla transazione (un presunto finanziatore dell'operazione ha deciso di adire le vie legali) che sullo *status* attributivo del dipinto, dal momento che, come ha fiutato il ministero dei Beni culturali, esso potrebbe rivestire un eccezionale interesse artistico (e non solo artistico viene da aggiungere). L'esemplare ex Sannini, dunque oggi di proprietà (*sub iudice*) romana, avrebbe, a parere della storica dell'arte Maria Letizia Paoletti<sup>32</sup>, il conforto delle analisi scientifiche, oltretutto di esperti come Claudio Strinati, Denis Mahon (lo stesso che ha sottoscritto il prototipo irlandese), Clovis Whitfield<sup>33</sup> e Mina Gregori ("l'ho studiato centimetro per centimetro, è di un'esecuzione eccellente"<sup>34</sup>), a cui, sul versante inventariale, si potrebbe aggiungere Stefania Macioce, per la quale è probabile che l'originale, "transitato già alla fine degli anni Venti del Seicento dalla quadreria di Giovanni Battista Mattei a quella di suo zio Asdrubale, vada identificato in una redazione diversa rispetto a quella di Dublino"<sup>35</sup>. Secondo l'avviso della Paoletti, i suoi punti di forza

Caravaggio?, *Presa di Cristo nell'orto*, 1602, Roma, collezione privata (ex Ladis Sannini, Firenze).



risiederebbero, oltre che in una cornice considerata quella originaria per via dello stampo impresso sulla mestica, soprattutto nei vari e vistosi "pentimenti" rintracciati dalle riflettografie, il più importante dei quali concerne Gesù, che era stato disegnato più a sinistra, dove ora vi è il personaggio che se la dà a gambe (con tutta probabilità San Giovanni Evangelista), in una cicatrice inferta sull'indice della mano di Giuda in armonia con l'inclinazione caravaggesca per le minuzie, spesso magagne, realistiche, e nel maggior formato (in orizzontale circa mezzo metro in più!) del quadro rispetto all'esemplare in prestito permanente alla National Gallery of Ireland, sottintendendo che, *in abstracto*, un copista non si avventura in integrazioni o ampliamenti (Victor Lasareff la vedeva diversamente rilevando che nella tela Sannini il copista "allargò la composizione e introdusse due spazi liberi ai lati, assolutamente superflui, privando così la composizione del Caravaggio della compattezza e del dinamismo interno che le son proprie. In altre parole, ciò che avvicina i quadri del Caravaggio alle migliori inquadrature del cinema odierno è andato irrimediabilmente perduto nella copia"<sup>36</sup>). Per finire, la Paoletti respinge l'affermazione che il rinvenimento nella pellicola pittorica del "giallo di Napoli" (un pigmento in cui l'antimonio viene

aggiunto al tradizionale giallorino, a base di piombo e stagno) osteggi l'autenticazione, perché se è vero che tale sostanza si è propagata a Roma solo dopo la morte del Lombardo, non mancherebbero precedenti di un suo uso (ad esempio in Raffaello, Romanino e Tiziano) e non si può escludere una sperimentazione pionieristica del Nostro, che magari lo ha visto sfruttato da ceramisti e vetrai (tra l'altro è stato repertato nel suo capolavoro finale, *Martirio di sant'Orsola*, oggi a Napoli, collezione Intesa Sanpaolo - Gallerie d'Italia).

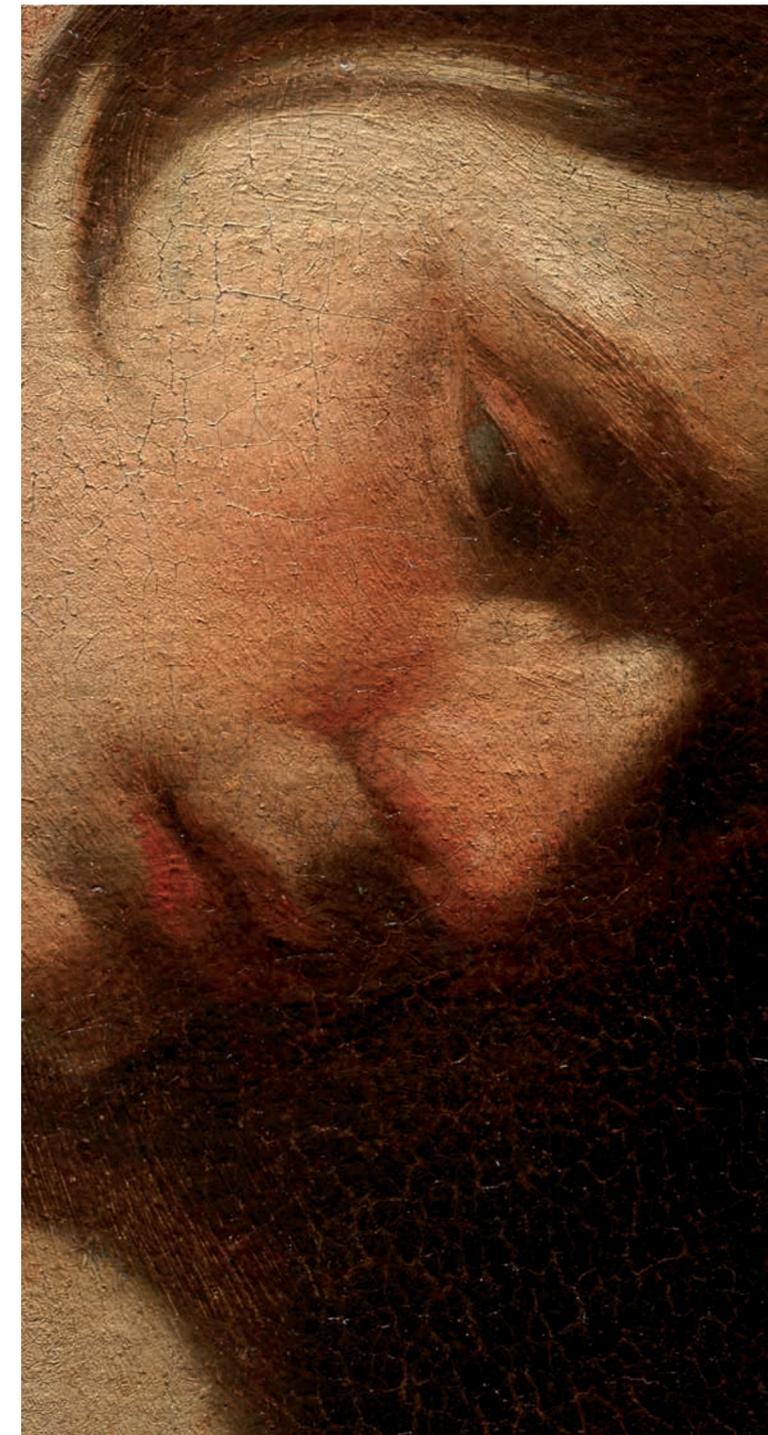
D'altra parte, la possibilità che la versione ora posta sotto sigilli conservi le dimensioni primitive del prototipo comporterebbe che il quadro di Dublino, inscalfibile autografo, sia stato rimpicciolito (come asserito da M. Marini<sup>37</sup>), il che non pare<sup>38</sup>, mentre per i ragguardevoli ripensamenti rivelati si potrebbe anche immaginare, come ha fatto J. Harr<sup>39</sup>, un copista che lavora a memoria nel suo studio dopo essere stato ammesso ad adocchiare il quadro, sistemando poi la composizione con una ulteriore visita di controllo (non sarebbe questo il caso del senese Giovanni di Attili che nel 1626 fu assolto proprio dai Mattei per replicare, presumibilmente in tutta calma, il loro "Imprigionamento del N.S.", come fu etichettato da un erede nel 1802 - per Benedetti è la tela di Odessa). Insomma, auspicando di conoscerne i trascorsi prima

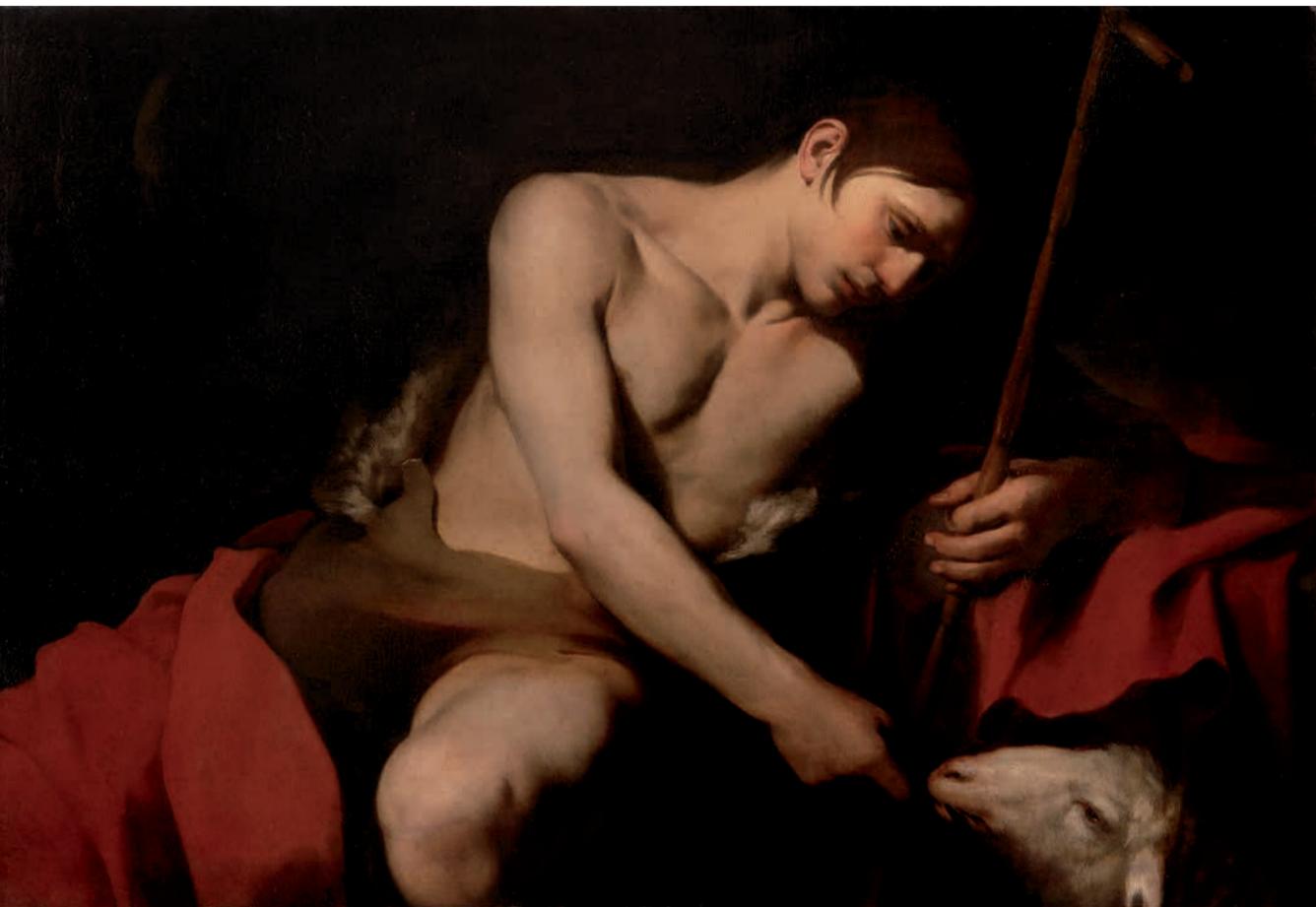
Copia? da Caravaggio, *Sacrificio di Isacco notturno*, 1602, Modena, collezione privata.

del suo ingresso in Casa Sannini (Caretta e Sgarbi segnalano una voce inventariale del 1814 relativa alla residenza fiorentina del marchese Francesco Antonio Corsi Salviati<sup>40</sup>), mai come nel caso di questo interessante quadro è d'uopo, come si suol dire, attendere che la storia (o la giustizia?) faccia il suo corso.

Abbastanza fresco di pubblicazione è un altro dipinto che intende irrobustire la supposizione, ancora peraltro gracile secondo alcuni, che il Merisi bissasse le proprie invenzioni<sup>41</sup>. Il *Sacrificio di Isacco* oggi in collezione privata di Modena (cm 114 x 170, di provenienza napoletana, passato nel 1989 per un'asta romana e nel settembre 1995 giunto nella sede odierna dopo un'altra vendita all'incanto nella capitale), è accreditato da un munito studio di Maurizio Marini<sup>42</sup>, con la benedizione di Denis Mahon e la contrarietà di Schütze<sup>43</sup>, e sarebbe una redazione autografa condotta in parallelo, alternandosi tra due cavalletti, con l'originale composto nel 1602 attualmente a Lawrenceville (vicino Princeton, New Jersey), presso la collezione Barbara Piasecka Johnson, assunto nel 1989 nella compagine caravaggesca su dimostrazione di Mina Gregori. In sostanza, secondo Marini, mentre l'originale Johnson prese presto la strada per la Spagna, dove vennero tratte le copie racimolate in terra iberica, la tela gemella (nell'estate 2013 in mostra all'Ermitage) fu trasbordata a Napoli dal duca d'Osuna, viceré della città partenopea dal 1616 al 1620, e presumibilmente li rimasta fino in epoca moderna, oggetto di imitazioni antiche come quella ora a Castellammare di Stabia. Secondo lo studioso i due esemplari si differenzierebbero per il trattamento luministico, con la redazione emiliana che, sotto il profilo narrativo oltre che esecutivo, precede d'un soffio quella di Princeton, dimodoché ci troveremo di fronte a fotogrammi successivi di uno stesso evento, uno scattato a notte fonda (la tela emiliana, nominabile pertanto come *Sacrificio di Isacco notturno*) e uno sul far dell'aurora (la tela Johnson, ovvero *Sacrificio di Isacco all'alba*), mentre una luce da giorno fatto rischiarirebbe il *Sacrificio di Isacco con paesaggio* degli Uffizi, che dunque sarebbe una terza (e iconograficamente distinta, con attori diversi) inquadratura dello stesso dramma sacro.

Le osservazioni documentarie e stilistiche sembrerebbero confortate dalle relazioni tecniche siglate da Marta Galvan nel 1995 e da Davide Bussolari nel 2007, che avrebbero mostrato sovrapposizioni (capelli e barba di Abramo, coltello, corde di Isacco), incisioni e abbozzi preparatori direttamente sulla mestica, nonché modifiche, ad esempio nelle mani e nella posizione del tronchetto in basso a destra, il cui luore scandisce la tempistica dell'episodio (il tizzone non è difatti ancora del tutto ardente nella versione notturna mentre fiammeggia in quella all'alba). In questo specifico contesto dovremmo allora parlare non tanto





Caravaggio (attribuito), *San Giovanni Battista che nutre l'agnello*, 1604-1609, Roma, collezione privata. Particolare a pag. 349.

Caravaggio (attribuito), *San Giovanni Battista che nutre l'agnello*, Roma, radiografia.

di un originale e di una replica quanto di due originali contemporanei, ma se è complicato mandar giù lo scenario che il Nostro poteva ripetersi di tanto in tanto, non è detto che sia meno impegnativo convivere con quello, eccitante al limite dello scabroso, che lo vede raddoppiare sul nascere una stessa idea in due tele affiancate.

Saremmo al cospetto di un nuovo originale anche nel caso del *San Giovanni Battista che nutre l'agnello* di collezione privata romana (cm 78 x 112) andato da poco in *tour* in Sud America insieme ad altri dipinti dibattuti riferiti al Merisi (*Ritratto di cardinale*<sup>44</sup>, *Medusa* “Murtola”<sup>45</sup>, *Santo decollato*<sup>46</sup>), almeno stando ai contributi del relativo catalogo<sup>47</sup>, che hanno rivalutato un quadro nel 1951 collegato al Caravaggio da Zeri, Castelfranco e Maltese in occasione di un tentativo di esportazione sfociato in una causa tra lo Stato Italiano e il proprietario di allora<sup>48</sup>, risolta nel 1958 con la vittoria di quest'ultimo dopo che l'opera nel frattempo era stata depositata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, tanto da essere presente, come “copia molto prossima a Caravaggio”, alla rassegna organizzata in quella sede nel 1955 da Nolfo di Carpegna. Riapparso nel 2001 a una mostra romana, il quadro è stato attribuito allo Spadarino da Gianni Papi, che, nel connettere questo *Battista che rifocilla l'agnello* a quello, simile anche nelle dimensioni, di George de La Tour situato a Vic-sur-Seille nel museo dedicato all'artista, asserisce che “Sebbene attualmente non ne siano emerse, non si può escludere che potessero circolare copie o incisioni dell'immagine di Spadarino, e magari una di esse potrebbe essere giunta in Francia ed essere stata vista dal lorenese, che, forse alla fine della sua carriera, ne tenne conto per elaborare la composizione del suo *San Giovanni*, già, perché la tela oggi a Vic-sur-Seille viene ormai unanimemente collocata negli anni finali di La Tour malgrado sia indubbiamente il suo esito più strettamente caravaggesco”<sup>49</sup>. Senonché, a voler ben vedere, questa ipotesi di derivazione mena più verso il Merisi che verso il Galli, essendo più facile figurarci un La Tour che si rifà a Caravaggio piuttosto che a Spadarino. Claudio Strinati sostiene l'autografia caravaggesca dell'opera in discussione, definita malinconica e introspettiva, e datandola agli ultimi anni (magari il 1609) anche per il suo aspetto sintetico ed essenziale<sup>50</sup>.

A sostegno dell'autografia della tela (che ha una densità di 12 x 8 fili per cm<sup>2</sup>, simile a quella della *Madonna dei pellegrini*, Roma, Sant'Agostino), condivisa da Vodret, Whitfield e Schütze e rafforzata per Giorgio Leone<sup>51</sup> da una somiglianza di modello (in verità tenue) con il Paolo disarcionato della pala Cerasi (più attinenza ci sarebbe semmai con l'espressione del giovane truffato dei *Bari*, con cui condivide la basetta a coda di rondine), ci sono da un lato i recenti restauri ed esami scientifici,

che hanno rivelato, come osserva Claudio Falcucci<sup>52</sup>, uno sbozzo chiaro sottostante, incisioni, sovrapposizioni (il mantello sulla gamba destra) e “pentimenti”, specie nel muso dell'agnello e nell'orecchio del santo, le cui dita che reggono la canna erano state impostate diversamente, inducendo Carlo Giantomassi e Donatella Zari ad affermare che non ci si trova dinanzi a una copia ma a un originale costruito a tappe e con molti cambiamenti<sup>53</sup>, conclusione approvata da Maurizio Calvesi<sup>54</sup>; e, dall'altro lato, un documento del 1681 che registra un “S. Gio. Battista tela grande, che colla destra porge l'erba all'agnello vestito di pelliccia, e manto rosso mano del Caravaggio”<sup>55</sup> conservato a Roma in Palazzo Lanci al Corso di proprietà del cardinale Giacomo Filippo Nini, descrizione che sembra quasi cucita addosso a questo *Battista animalista*, il cui *estilo* caravaggesco, che lo farebbe diventare il tramite (o la sintesi finale) tra quello incupito di Kansas City e quello svagato di Palazzo Corsini a Roma, è stato colto da Valeska von Rosen quando scrive che lo Spadarino (a cui la studiosa manteneva il quadro in oggetto<sup>56</sup>), aveva ricevuto “L'idea del maestro di far volutamente tagliare la croce dal bordo del quadro, in modo da renderne possibile l'interpretazione come semplice bastone da pastore”.

Quasi in contemporanea con la mostra brasiliana, l'opera è stata intestata al giovane Ribera (con datazione 1611) da Giuseppe Porzio, che riferisce di una copia molto deteriorata e “non riconosciuta come tale” nei depositi del Museo di Capodimonte a Napoli<sup>57</sup>.

Si spera che presto sia fatta nuova luce anche sullo sfuggente *Sant'Agostino* del Caravaggio un tempo del marchese Giustiniani, visto che Silvia Danesi Squarzina<sup>58</sup>, dopo aver annunciato la scoperta di una tela (collezione privata londinese, proveniente dalla Spagna, cm 120 x 99, nel giugno 2011 per la prima volta in bacheca a Ottawa, in Canada) dai trascorsi piuttosto DOC, ha dovuto comunque disinnescare il fuoco di sbarramento di una parte della critica, che l'ha dirottata su altri nomi e non ha esitato a parlare di “bufala” a dispetto del *penchant* manifestato da Cappelletti<sup>59</sup> e Vodret, la quale lo ha schedato tra le “nuove proposte” nella guida di una recente mostra romana<sup>60</sup>, evidenziando, tra le modifiche isolate in radiografia, “il leggero spostamento dell'orecchio, assai tipico di Caravaggio”, ma convenendo anche che alcuni elementi della scenografia “appaiono insoliti nella produzione caravaggesca”. Nemmeno una successiva tavola rotonda ha peraltro sciolto i dubbi: come ha riferito Maria Cristina Terzaghi<sup>61</sup>, una prima rata di esami tecnici, mostrando una tecnica compatibile con quella del Caravaggio, avrebbe dato risultati compiacenti, ma altri due fatti - che l'abito illustrato abbia una foggia in uso solo dopo la morte del Merisi e che alcuni versi



secenteschi descrivano l'originale in modo difforme rispetto alla tela in oggetto ("Caravaggio, tu raddoppi l'energia del santo: guerra minaccia con i suoi scritti, guerra spira ancora, pur raffigurato in un quadro") - sarebbero di segno contrario.

Occorre ora dire che l'incoercibile Caravaggio-mania sorta con il quarto centenario della morte dell'artista ha perniciosamente sbrigliato un certo lassismo attributivo, sicché non si riesce a stare dietro ai mezzi d'informazione, che sventagliano in prima pagina nuovi "Caravaggio", salvo poi sgonfiare il tutto nei giorni seguenti o addirittura già nell'articolo stesso. A parte il timido accenno a un più o meno diretto intervento del maestro nel *Sant'Ippolito* di Palazzolo Acreide (Siracusa) attribuito al Minniti<sup>62</sup> (il quadro, specie il manigoldo, rammenta il controverso *San Sebastiano* di collezione romana<sup>63</sup>), un ultimo esempio di attribuzione che dura lo spazio di un mattino è quello di L. Salviucci Insolera<sup>64</sup> riguardante il *Martirio di san Lorenzo* della Compagnia di Gesù di Roma (cm 130,5 x 183, forse proveniente da L'Aquila), su cui fa testo la stroncatura di M. Bona Castellotti<sup>65</sup> e del quale la cattedrale di S. Maria a Segovia ospita una versione<sup>66</sup> senza che a nessuno sia mai passato per l'anticamera del cervello di propinarla come opera del Nostro.

Caravaggio (attribuito), *Santo decollato*, 1609, Palestrina (Roma), Museo Diocesano d'Arte Sacra.

### La nova quaestio dei "doppi"

Può essere a questo punto di qualche giovamento riprendere in mano la patata bollente dei "doppi", cioè quelle composizioni conosciute in un originale certo (o almeno tale per larga parte dei conoscitori) e in uno o più altri esemplari simili che sono stati o sono tuttora indiziati di *authorship*, un argomento ostico e rognoso, adesso davvero prepotentemente tornato in auge.

Riepiloghiamo perciò, in ordine cronologico per autografi (indicati per primi), i principali casi dibattuti dalla critica, togliendo dal mazzo il *Ragazzo morso da un ramarro*, noto nei due quadri della National Gallery di Londra e della Fondazione Longhi di Firenze, che si sono entrambi ormai guadagnati i gradi di originale:

#### I bari

(Fort Worth e Fondazione Mahon);

*Estasi di san Francesco con l'angelo*  
(Hartford e Museo Civico del Castello di Udine);

*Suonatore di liuto con vaso di fiori*  
(Ermitage e collezione privata - ex Badminton);

*Suonatore di liuto con spinetta*  
(Già Metropolitan di New York e raccolta privata di Parigi);

(A fronte) Caravaggio (attribuito), *Martirio di san Sebastiano*, 1607, Roma, collezione privata.





*Testa di Medusa*

(Uffizi e collezione privata di Milano);

*David che lega la testa di Golia*

(Prado e collezione privata di New York - già El Salvador);

*Cena in Emmaus*

(National Gallery di Londra; chiesa di Saint-Antoine di Loches; collezione privata di New York);

*Incredulità di san Tommaso*

(Potsdam; chiesa di Saint-Antoine di Loches; collezione privata di Trieste);

*Sacrificio di Isacco*

(Princeton e collezione privata di Modena);

*San Giovannino Battista*

(Pinacoteca Capitolina e Galleria Doria Pamphilj);

*Presa di Cristo*

(Dublino; museo di Odessa; collezione privata di Roma - ex Sannini);

*Incoronazione di spine*

(Prato e chiesa di S. Bartolomeo della Certosa a Rivarolo);

*San Francesco in meditazione*

(Carpineto Romano; chiesa di S. Maria della Concezione a Roma; collezione privata di Londra);

*San Gerolamo*

(La Valletta; parrocchiale di Zebio; collezione privata);

Caravaggio e collaboratore? (da Caravaggio), *David e Golia*, 1600 (?), New York, collezione privata.

*Amorino dormiente*

(Palazzo Pitti di Firenze e Museum of Art di Indianapolis);

*David con la testa di Golia*

(Galleria Borghese e collezione privata di Londra).

Ad alcuni di essi si è già accennato, vediamo gli altri<sup>67</sup>. Da tempo sono in gioco il *David e Golia*, prima a Cuba e a El Salvador, ora in collezione privata di New York (cm 129 x 101), e il *San Francesco in estasi con l'angelo* dei Musei Civici di Udine, in deposito dalla chiesa di S. Giacomo a Fagagna (cm 93 x 129).

Per Marini il *David* di New York, già Vasquez-Font, riflette l'assetto completo dell'originale prima che fosse presto decurtato, e quindi è stato realizzato, forse con la partecipazione dello stesso maestro, "quando l'archetipo era ancora nella 'stanza' romana del Caravaggio"<sup>68</sup>.

Anche la tela udinese, sempre per Maurizio Marini<sup>69</sup> "presenta ben leggibili alcuni, significativi caratteri qualitativi i quali si concentrano soprattutto nel gruppo angelo-santo, di fatto la parte stilisticamente più accreditabile dell'autografia caravaggesca", autenticità, sia pure settoriale e mitigata dall'applicazione del Minniti, ammessa pure da Salvy ("l'interventione partielle du Lombard n'est pas pour autant à exclure"<sup>70</sup>), mentre all'opposto M.C. Terzaghi<sup>71</sup> percepisce nell'opera "caratteri di



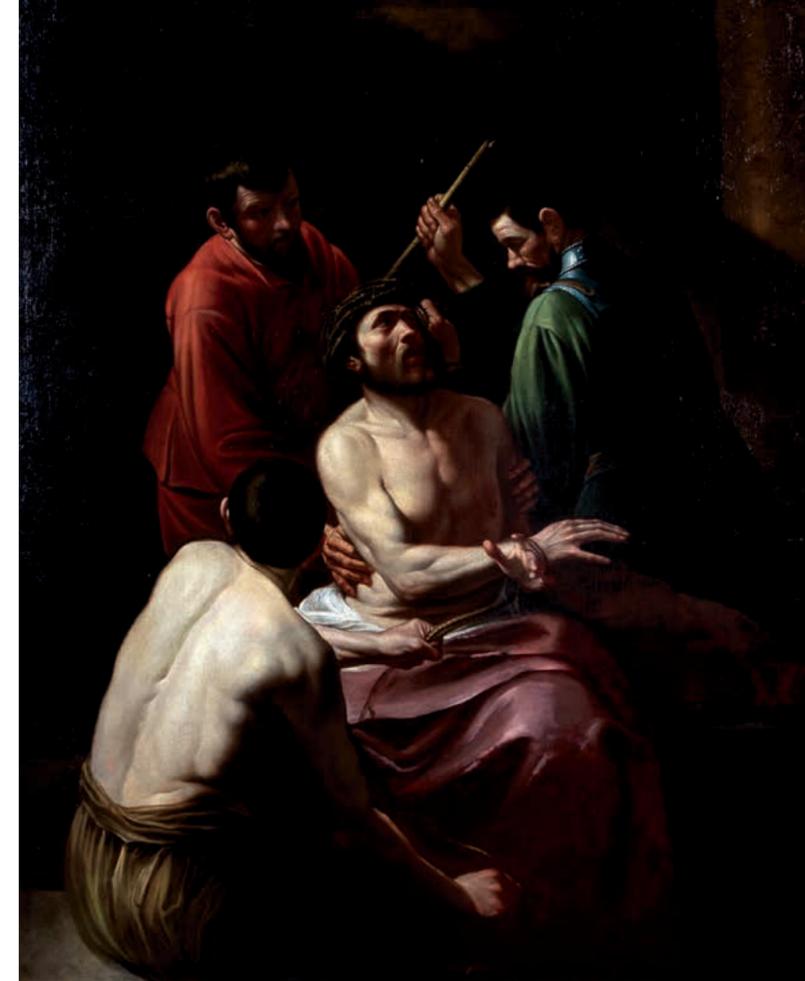
estrema secchezza e squisito calligrafismo", seguendo la tendenza della critica a relegarla a copia<sup>72</sup>.

Pare invece veleggiare con il vento in poppa verso una fragorosa attribuzione grazie all'autorevolezza del suo scopritore e proprietario, il veterano degli studiosi sir Denis Mahon, che l'ha acquistato per 50.000 sterline il 5 dicembre 2006 presso una casa d'aste londinese (va detto che tra quest'ultima e il precedente proprietario è ora in corso una vertenza legale), e di altri caravaggisti del calibro di Mina Gregori e Maurizio Marini, il quadro dei *Bari* (cm 104 x 131,5) nell'aprile 2013 in prestito al Museum of the Order of St John di Clerkenwell (Londra) appunto dalla Fondazione Mahon, che, non potendo spodestare dal granitico trono di originale l'analoga composizione del Kimbell Art Museum di Fort Worth, in Texas (di rivelatrice provenienza Del Monte-Barberini-Sciarra), si è voluto presentare come sua prima redazione autografa<sup>73</sup>, mentre una presunta "terza versione" sempre autografa (di collezione privata italiana, proveniente da una storica raccolta polacca) è stata nel 2012 esposta a Monte Santa Maria Tiberina (Perugia)<sup>74</sup>.

All'inizio del 2006 c'è stata la presentazione, come replica autografa del capolavoro oggi a Potsdam, del *San Tommaso che mette il dito nella piaga di Cristo* (cm 116 x

147) repertato nel 1999 nella chiesa di Saint-Antoine a Loches, nella regione francese della Touraine, insieme a un altro quadro raffigurante il *Pellegrinaggio di Nostro Signore a Emmaus* (cm 126 x 178), parimenti promosso difilato a ripetizione di mano del Merisi della *Cena in Emmaus* oggi alla National Gallery di Londra. Tra i fautori di queste nuove tele vi è José Frèches<sup>75</sup>, che, in base al restauro condotto nel 2005 sotto l'egida del Ministère de la Culture, si sente di concludere che "la texture et la qualité du support utilisé, l'emploi d'une préparation rouge, les fines traces de gravure sur cette préparation, enfin leur excellente facture stylistique permettent donc d'affirmer qu'il s'agit d'oeuvres originales". Esse, che tra l'altro avrebbero la particolarità di non essere mai state rintelate, dovrebbero rappresentare un obolo dell'artista all'ambasciatore francese a Roma duca di Béthune (ritratto per alcuni nel Gesù, donde il volto scavato di questi) in cambio dell'aiuto ricevuto nel processo Baglione del 1603 (in seguito finite prima nel suo castello di Selles e poi nella vicina Certosa di Liget, da dove al tempo della Rivoluzione Francese furono trasferite nella cappella dell'ospedale di Loches e da lì, nel 1813, nella nuova chiesa di Saint-Antoine, sorta al posto del vecchio dormitorio del convento delle Orsoline), avvicinando in tale prospettiva di favori reciproci l'accoppiata composta da altri due

Caravaggio e collaboratore? (da Caravaggio), *San Francesco in estasi con l'angelo*, 1606 (?), Udine, Musei Civici.



esemplari segnalati da Maurizio Marini come opere di collaborazione, forse con l'amico Prospero Orsi<sup>76</sup>, una *Cena in Emmaus* di una galleria newyorkese (cm 143 x 199,5) che presenta un volto di Gesù lievemente diverso da quello dell'originale di Londra, ancora visibile in radiografia (mutamento che per lo studioso presuppone l'autorità dell'ideatore/esecutore), e una *Incredulità di san Tommaso* di raccolta riservata (Trieste, cm 118 x 156,5) con sul tergo la scritta, in caratteri seicenteschi, "S[ignor] Angelo Michele da Caravaggio. Pittore". Ma se in queste due redazioni non è semplice distinguere l'intervento del Caravaggio, esso è tutto da dimostrare in quelle transalpine, la cui durezza di tratti vanifica ogni ambizione attributiva ("attributions parfois naïves, voire délirantes", spara a zero G.J. Salvy<sup>77</sup>), come se i prototipi fossero stati deformati in uno specchio da *luna park*<sup>78</sup>. Inaugurato con due supposte repliche di originali caravaggeschi trovati nel 1999, il 2006 si è chiuso con l'annuncio di un altro ipotetico *replay* autografo scovato nel 1997: l'*Incoronazione di spine* (cm 203 x 166) attualmente nell'oratorio della chiesa di S. Bartolomeo della Certosa a Rivarolo, vicino a Genova, sarebbe, secondo esponenti della Soprintendenza per il patrimonio artistico della Liguria<sup>79</sup>, un lavoro che il Lombardo avrebbe intavolato nel 1604-05 sulla falsariga del quadro appena realizzato

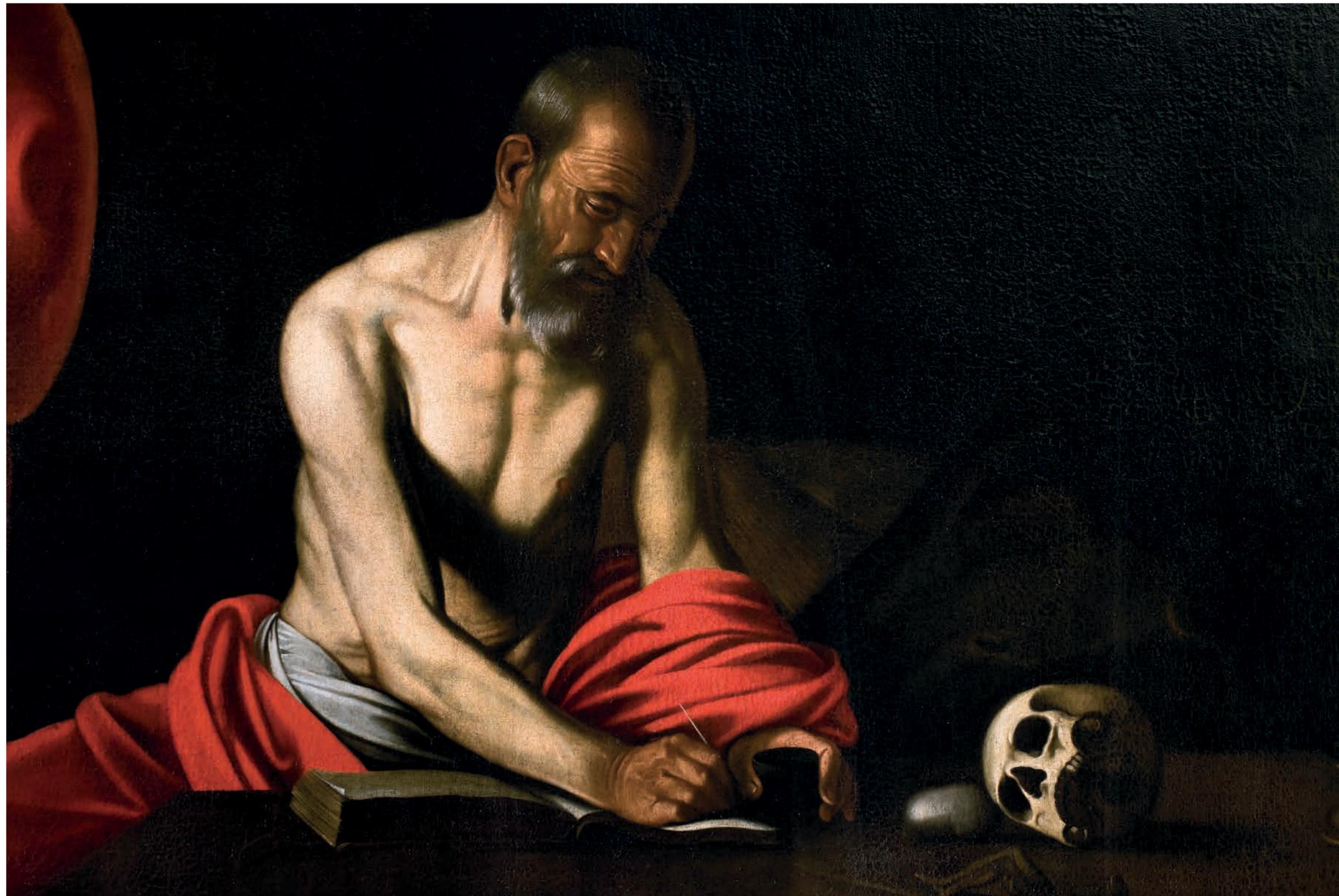
per il ricco magnate romano Massimo Massimi (dal 1916 agli anni Settanta nella collezione fiorentina dell'avvocato Angelo Ceccoli, poi di proprietà della Cassa di Risparmio di Prato, oggi incorporata nella Banca Popolare di Vicenza) e lasciato a mezzo, per essere poi terminato nelle parti periferiche verso la metà del secolo da altri (si sono fatti i nomi di Giovan Battista Carlone e Michelangelo Vanni). Così riteneva Piero Donati che però in seguito nel dipinto nota "due parti nettamente distinte e di ben diverso livello, una delle quali, e cioè la più antica, non è di mano del Caravaggio ma di un suo collaboratore di notevole caratura, da me identificato nello Spadarino"<sup>80</sup>. A parte un formato più esteso che rivela una interessante variante figurativa prevista nell'originale stesso e poi annullata (il copista potrebbe però aver visionato il prototipo in via di sviluppo e mantenuto nella propria redazione il particolare cancellato, anche se effettivamente, come eccepiscono i fiancheggiatori dell'autenticità, una imitazione in due fasi lontane decenni è balzana), l'esemplare ligure, oggetto anche di una calibrata trasmissione radiofonica nel gennaio 2007 che ha convogliato le logiche partigianerie di campanile, non ha superato gli esami diagnostici e si fonda su una improbabile lettura di un biglietto di pugno del Merisi, datato 25 giugno 1605, in

(A fronte, in alto) Copia da Caravaggio, *Cena in Emmaus*, 1601 (?), New York, collezione privata.  
(A fronte, in basso) Copia da Caravaggio, *Incredulità di san Tommaso*, 1601-03, Trieste, collezione privata.

Copia? da Caravaggio, *Incoronazione di spine*, 1604-05, completata 1630 ca., Rivarolo (Ge), S. Bartolomeo della Certosa.



cui l'artista si impegnava "di pingere al Ill.mo S[ignor] Massimo Massimi p[er] esserne prima statto pagato un quadro di valore e grandezza come e quello ch'io gli feci già della Incoronazione di CriXto", perché il dipinto promesso per iscritto risulta essere l'*Ecce Homo* della Galleria di Palazzo Bianco a Genova e non una presunta nuova edizione di una composizione già "venduta". La tela in questione era già nota agli studi: Mina Gregori nel 1985 (quindi prima del restauro che ha permesso di migliorarne l'apparenza, che non ci sembra da brutta copia) riferiva che "Una copia ampliata [...] e di cattiva qualità è conservata nella sagrestia di S. Bartolomeo della Certosa a Rivarolo, oggi alla periferia di Genova. L'autore, di difficile identificazione, fu certamente un genovese attivo nel secondo venticinquennio del Seicento, come suggerisce la tipica tavolozza [...] Un'altra copia più fedele nelle dimensioni, ma che dimostra parimenti l'incapacità d'interpretare la difficile grammatica caravaggesca, si trova in una collezione bolognese"<sup>81</sup>. Solo gli accertamenti scientifici, da rimuginare spassionatamente, possono stabilire se e quanto sia autentico il *San Gerolamo* (cm 110 x 150) di collezione privata nel 2007 portato sotto i riflettori, dato che l'aspetto giocherebbe ovviamente a favore essendo l'esemplare tale e quale al quadro fatto nel 1607 dal



(A sinistra) Copia? da Caravaggio, *San Gerolamo*, 1607, collezione privata.  
 (A destra) Copia da Caravaggio, *San Gerolamo*, 1607 (?), Zelbio (Como), chiesa parrocchiale di San Paolo.



Caravaggio per il cavaliere gerosolimitano Ippolito Malaspina e oggi al St. John Museum di La Valletta (stante la perspicua somiglianza tra il modello e il Gran Maestro, non sarebbe fuori luogo rinominare questo soggetto in *Alof de Wignacourt come san Gerolamo*).

Degli esami sperimentali da lei condotti a Firenze nell'ambito del restauro della tela in oggetto si fida Roberta Lapucci, secondo cui, come ha detto in un'intervista<sup>82</sup>, in essa c'è lo zampino del Merisi, trattandosi forse di "un abbozzo preparatorio per il San Gerolamo ufficiale, quello della Cattedrale di S. Giovanni a Malta, oppure un'opera che non ha fatto in tempo a completare: certo, con molte aggiunte e ritocchi nei secoli successivi, ma l'autore è lui". La studiosa, in un nuovo intervento<sup>83</sup>, oltre a riscontrare la presenza della scritta "GNFDC" che potrebbe essere "un riferimento inventariale di proprietà, del tipo "Gruppo nei Fondi della Chiesa" o "Gruppo nei Fondi dei Cavalieri" (le cui famiglie [...] erano tenute, se rientravano in patria, a lasciare un cospicuo nucleo delle loro collezioni all'Ordine)", non esclude che il dipinto, realizzato su una tela con armatura piuttosto rada (6 x 6 fili per cm<sup>2</sup>, la stessa del coevo *Amorino dormiente* Pitti), fosse destinato ad arredare una galeazza, non a caso dedicata al santoscrittore, allora in costruzione nell'arsenale maltese, con

Copia? da Caravaggio, *Amorino dormiente*, 1595-98, Indianapolis (Indiana), Museum of Art.

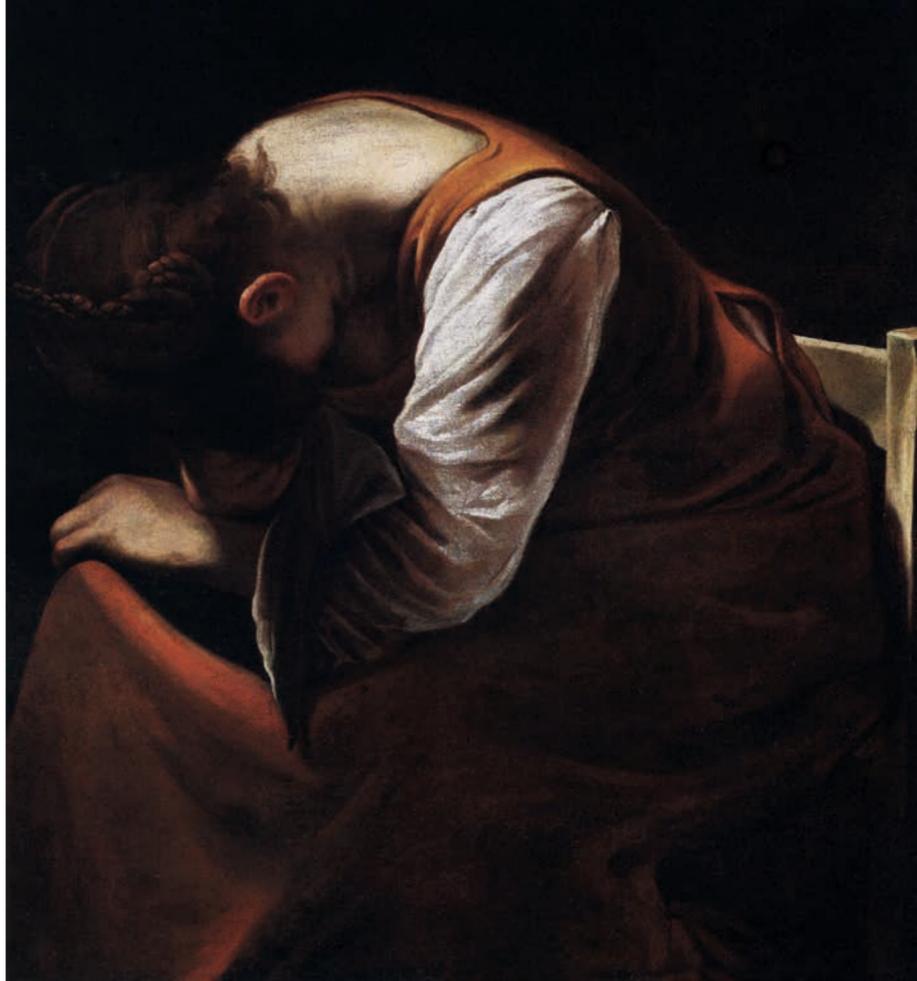
ammiraglio della flotta proprio il Malaspina.

Un'altra redazione del *San Gerolamo*, lievemente variata, è stata scoperta nel 2010 nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Zebio (Como), subito da qualcuno impulsivamente indiziata di originalità<sup>84</sup>.

Dell'or ora menzionato *Amorino dormiente* di Firenze l'esemplare oggi al Museum of Art di Indianapolis (cm 65,5 x 105,5) sarebbe il gemello autografo, da cui si distingue immediatamente per l'assenza dell'arabesco dorato sull'arco. La tela fu autenticata - dopo essere stata struccata dai camuffamenti bacchettoni, applicati forse tra Sette e Ottocento, che avevano convertito il divin fanciullo pagano in Gesù - da Walter Friedlaender<sup>85</sup>, per il quale essa "non è una copia del quadro Pitti. Sebbene non si abbiano esempi di Caravaggio ripetuti letteralmente, non è impossibile che questo Cupido, la sua prima figura mitologica dopo *l'Amore vittorioso* di Berlino, sia stato dipinto su commissione di un cavaliere di Malta, e che, per il carattere attraente del soggetto, ne sia stato commissionato anche un altro per il granduca di Toscana". L'attribuzione non stregò comunque gli storici dell'arte del tempo. Marini, togliendo dal dimenticatoio l'opera americana, da lui chiamata "redazione in chiaro" e legandola al componimento poetico pubblicato da Gaspare Murtola nel 1604, quindi quattro anni prima

(A fronte) Seguace del Caravaggio (e Caravaggio?), *David e Golia con doppio autoritratto*, 1610, Palermo, collezione privata.





dell'esecuzione a Malta del capolavoro conservato a Firenze ("versione in scuro"), è orientato a promuoverla al rango di prototipo, poiché da un lato le indagini radiografiche hanno evidenziato sensibili "pentimenti", varianti e ampliamenti del supporto, e, dall'altro, i relativi tratti stilistici "si connettono a quelli del Caravaggio tra il 1594 e il '95 che, pertanto, dovrebbe averla dipinta a Roma, ancora all'interno del Cinquecento. Reputo, quindi, che si tratti della prima invenzione del tema qual è ricordata dal Murtola che, forse, tra il 1600 e il 1602 ca., la vide in Casa Giustiniani"<sup>86</sup>. Segnalo che alla *chanson* del poeta citato, Maurizio Calvesi<sup>87</sup> abbina un altro *Cupido dormiente*, perduto, che sarebbe riflesso in una copia (cm 61,5 x 52) "di stesura seicentesca" in collezione romana (già Firenze), peraltro così figurativamente irrazionale, a visionare il *book* del Nostro, che lo stesso propugnatore corregge seduta stante il tiro ammettendo che essa "potrebbe anche essere una variante" abborracciata da un pittore sconosciuto prendendo spunto (e stando a distanza di sicurezza, si potrebbe chiosare) dall'autografo fiorentino, cosa che vale visibilmente anche per *L'Amore terreno* (Roma, collezione privata, cm 130 x 97), autografato nel 1963 da Lionello Venturi, forse riferibile a Orazio Borgianni per Röttgen<sup>88</sup>, il quale, per questo Cupido

con tanto di messa in piega, rileva come esso "avrebbe potuto trovar migliore collocazione sul timpano di una delle tante tombe in stile romano erette intorno al 1600 o sul frontone di un porta". Nel 2000 Mina Gregori, sulla scorta del restauro di T.M. Schneider, ha invece rilasciato la patente di autenticità a un *David e Golia* (cm 106 x 77) in collezione londinese<sup>89</sup>, che avrebbe l'*approval* di D. Mahon ed E. Schleier. Lo riterrebbe completato da un collaboratore, forse Baldassarre Alvise detto il Galanino, su una sbazzatura del maestro, Federica Papi<sup>90</sup>, per la quale esso "costituirebbe dunque una sorta di prima riflessione iconografica sul tema del David sviluppata in forma definitiva solo nel quadro Borghese", idea appoggiata sul recente intervento conservativo di Carla Mariani<sup>91</sup>, che, evidenziando modifiche (nella spada e negli occhi) e incisioni (nel braccio teso), parla di "una rielaborazione creativa del prototipo caravaggesco". Al contrario, non lascia spazio all'attribuzione Ferdinando Bologna<sup>92</sup>, salvo che la sua censura non sanzoni il più complesso *David e Golia con doppio autoritratto* di raccolta privata palermitana<sup>93</sup>, e anche Maurizio Marini ne parla come di "un quadro (non autografo), già reso noto nel 1998, nel corso di un convegno tenutosi presso il Wadsworth Atheneum

Cerchia del Caravaggio (da Caravaggio), *Maddalena addolorata*, 1605-07, Roma, collezione privata.



di Hartford (Connecticut, Usa)", e che "si vorrebbe databile al 1607, quindi precedente al *David* della Galleria Borghese di Roma, di cui, invece, è copia con varianti di qualità incerta", sicché "dovrebbe trattarsi di una delle due copie (delle quali una in corso d'opera) commissionate, a Napoli, al pittore Baldassarre Alvise che, il 5 novembre del 1610, riceve un anticipo di dieci ducati"<sup>94</sup>. Queste copie potrebbero però essere identificate in altre due tele, una al museo di Kassel e una in collezione privata, mentre il dipinto in oggetto, visti anche i dati tecnici usciti dal restauro (specie il volto diverso e la sostituzione della spada), non è tanto una copia quanto una spaesante diversificazione del tema, con un altro modello, forse lo stesso del *David trionfante su Golia* del museo di Vienna<sup>95</sup>. Tra i casi di "doppio" da più lungo tempo dibattuti negli studi caravaggeschi vi è certo quello del *San Francesco in meditazione sulla morte*, tanto che tuttora la critica è divisa tra i due esemplari della chiesa di S. Pietro a Carpineto Romano, in provincia di Roma (da tempo in deposito alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma e ultimamente reclamata dalla cittadina laziale, cm 128,2 x 97,4), e di S. Maria della Concezione, chiesa dei Cappuccini situata nel cuore dell'Urbe, in via Veneto (cm 130 x 98)<sup>96</sup>.

L'autografia della prima è stata confermata dalle indagini diagnostiche effettuate nel 2000, che Rossella Vodret ha più volte illustrato<sup>97</sup>. Difatti dalle analisi, scrive la Vodret, "È emerso che nel *San Francesco* di Carpineto sono presenti non solo una serie di pentimenti compositivi nella esecuzione del dipinto (del tutto assenti invece nell'esemplare della Concezione), ma, soprattutto, una tecnica esecutiva - nella preparazione e nella costruzione della figura - del tutto analoga a quella riscontrata in altre opere di Caravaggio e alla quale è invece completamente estranea quella della tela romana [...] La differenza sostanziale tra i due dipinti è tuttavia nella realizzazione complessiva delle figure: addolcito, 'piacevole', illuminato da una luce calda che tornisce le forme il *San Francesco* della Concezione; aspro, duro, essenziale, invece, l'originale caravaggesco, sfiorato da una luce livida e tagliente"<sup>98</sup>. Ma per la serie "Tra i due litiganti...", a godere sarebbe a sorpresa una terza versione, quella ex Ceconi ora in collezione privata londinese (cm 136,5 x 91,5), secondo Clovis Whitfield il prototipo anche per i rimaneggiamenti che vi sarebbero presenti<sup>99</sup>, sebbene Sebastian Schütze, che sposa l'esemplare di Carpineto, affermi che "non c'è dubbio che si tratti di una copia", pronunciatamente inferiore alle altre due per "fattura di esecuzione"<sup>100</sup>.

Copia (?) da Caravaggio, *David trionfante su Golia*, 1607 (?), Londra, collezione privata.



### Alla ricerca dell'originale perduto

Non hanno un prototipo autografo riconosciuto con cui confrontarsi, e tuttavia si può ritenere che la relativa iconografia sia ormai fissata con verosimile certezza, altri casi di quadri in lizza per la palma di originale. Il *Ragazzo che sbuccia un pomo* (frutto che nel 1620 il Mancini, nel ricordare il dipinto, individua in una pera nel codice della Marciana di Venezia e in una mela in quello della Palatina di Firenze - in realtà si tratterebbe di un limoncello) è una delle opere più "chiacchierate" del Nostro, quella con cui prendono il via molte monografie, nonostante al momento non vi sia intesa su quale del nugolo degli esemplari in circolazione (almeno una dozzina quelle significative) sia il "capofamiglia". Maurizio Marini<sup>101</sup> ha proposto di identificarlo in due tele, una (Roma, collezione privata, cm 75,5 x 64,4) da lui trovata, con provenienza francese e anticamente presso Cesare Crispolti e poi nelle raccolte Borghese, e una del londinese Dickinson Fine Art (cm 64,2 x 51,4), nel dicembre 1996 all'asta presso Phillips a Londra, che sarebbero i capostipiti autografi, rispettivamente, delle copie di taglio maggiore (quelle in cui il ragazzo è rappresentato per intero) e di quelle di taglio minore (dove al fanciullo, inquadrato da una ripresa più stretta,

sono stati soppressi i gomiti e svanisce il sovrastante raggio di luce). Tra le prime rientrerebbero le redazioni della Fondazione Longhi di Firenze (cm 68,5 x 57,5, dalla raccolta Briganti di Roma, e una già in collezione privata parigina, mentre alle seconde, più numerose, afferirebbero queste tre tele: quella delle raccolte reali inglesi ad Hampton Court (cm 61 x 48,3), possibile autografo secondo Whitaker e Clayton sia per "the number of pentiments" sia perché presente nell'inventario secentesco di Giacomo II<sup>102</sup>; quella di collezione privata a Berlino (cm 67 x 51), "la più scadente" per la Della Chiesa<sup>103</sup>; e quella della collezione dell'Ishizuka Research Institute di Tokyo (cm 65 x 52), negli anni Cinquanta di proprietà della casa d'aste Sabin a Londra<sup>104</sup>. Anche sulla *Sacra Famiglia con san Giovannino* della collezione Clara Otero-Silva di Caracas (cm 104 x 93,5) la critica, anche perché non c'è l'assistenza delle fonti, non ha ancora trovato un accordo definitivo, nonostante l'immagine possa solleticare le velleità di autenticazione di coloro che hanno avuto la possibilità di sondarla. Tra questi, Keith Christiansen<sup>105</sup>, che la qualifica originale in base alle nuove radiografie, Maurizio Marini<sup>106</sup>, supponendola discendere dalla tormentata commessa del duca d'Este, J.T. Spike<sup>107</sup>, Mina Gregori<sup>108</sup> e Francesca Cappelletti<sup>109</sup>, per la quale "le fattezze del Bambino

richiamano quello eseguito nella *Madonna del Rosario*". La sua attribuzione non è però ampiamente condivisa (magari pure per una sua protratta insufficiente fruibilità) e vi sono da raccogliere le tesi di coloro<sup>110</sup> che per il momento la congelano nel novero delle copie esistenti: una al museo di Tours (cm 95 x 90), mentre due, in vetrina alla grande mostra milanese del 1951, sono quella dello Staatliche Museen di Berlino (cm 114 x 92) e quella fino al 1955 presso Pierre D'Atri a Parigi, poi passata a Montevideo e a New York (cm 113,5 x 92). Stesso discorso per la *Maddalena in estasi* (cm 106,5 x 91), esposta nel 1963 a Napoli quando era in collezione Klain e oggi in raccolta privata romana, malgrado sia uno dei quadri con le più alte probabilità di essere trapiantato dal catalogo delle opere controverse in quello degli originali riconosciuti (anche in questo caso l'elevato numero di copie antiche - una ventina, di cui una, inedita, è stata nel 2010 segnalata allo scrivente ed è oggetto di studio - è indizio dell'esistenza di un prototipo caravaggesco<sup>111</sup>). Come argomenta Maurizio Marini nella pubblicazione dedicata al dipinto<sup>112</sup>, la particolare "scansione del vuoto è il primo accenno alle scelte espressive che Caravaggio attua nella sua cosiddetta fase tarda". Inoltre, "la camicia, percorsa da sferzate luminose stese con notevole apporto materico, si apre rivelando in gran parte la spalla sinistra

e il seno, su cui s'inarca quasi ad accompagnare il volume, raggiungendo quell'effetto di modellato che è l'acme della sintesi strutturale del Caravaggio", e, "in alcuni dettagli, appare a tratti la pennellata sfilacciata [...] che diventerà peculiare nelle opere successive", ponendo l'accento poi su un "altro connotato tipico del Caravaggio, l'essenzialità dell'iconografia, in cui mancano persino gli attributi della santa", e, sul fronte interpretativo, sul fatto che l'artista "appare interessato piuttosto a spiegare letteralmente il concetto centrale del misticismo. E cioè che solo attraverso la dedizione totale, la contemplazione univoca di Dio e l'astrazione dalle vanità terrene l'anima può assurgere alla comunione diretta con la Verità. Oltre l'intelletto e oltre i sensi". Autografia e interpretazione di massima condivise da Maurizio Calvesi<sup>113</sup>, per cui l'opera "segna un'improvvisa e temporanea svolta proprio in direzione di un certo espressionismo drammatico, dal Caravaggio reso più esplosivo perché misticamente ed esistenzialmente interiorizzato"<sup>114</sup>. Si può andare sul velluto supponendo che vi sia un "Caravaggio" autentico anche dietro i tre esemplari di *Cristo alla colonna* presi in carico negli ultimi cent'anni dalla critica, quelli albergati presso il Museo Civico di Castello Ursino a Catania (cm 150 x 100), la Pinacoteca Civica di Macerata (cm 133 x 100) e la raccolta di Palazzo

Caravaggio e collaboratore? (da Caravaggio), *San Francesco in meditazione sulla morte*, 1606, Roma, Santa Maria della Concezione.

Copia da Caravaggio, *San Francesco in meditazione sulla morte*, 1620 ca., Roma, collezione privata.

Caravaggio?, *Ragazzo che pela un frutto*, 1592, Roma, collezione privata.

Caravaggio?, *Ragazzo che pela un frutto*, 1592, Londra, Dickinson Fine Art.



Camuccini a Cantalupo Sabino, in provincia di Rieti (cm 140 x 106), sempre che uno di essi non sia proprio il pezzo tanto bramato, come lascia intendere Maurizio Marini per la terza tela, restauro permettendo<sup>115</sup>, dal momento che “la brillante soluzione del nodo del perizoma (dai chiaroscuri abilmente sottolineati da rapide pennellate) rimarca la qualità della stesura in oggetto e, unitamente al livello generale e alla provenienza, concorre ad attestarne le concrete possibilità di autografia”. Gabriele Barucca<sup>116</sup> esalta invece la “qualità non trascurabile” del dipinto marchigiano, sia pure facendola dipendere dalla perizia di un anonimo copista che “con una resa rapida e priva di incertezze mostra di intendere pienamente la pittura di Caravaggio, soprattutto nel drammatico chiaroscuro del torso e del collo potente del Cristo”. Restano in attesa del reperimento dell'originale, riflesso quindi nelle copie suddette (viene data al Minniti o al Saraceni quella siciliana), quasi tutti gli studiosi, tra cui Hinks<sup>117</sup> e Berne-Joffroy, per il quale “la *Flagellazione di Cristo* (per come la si conosce dalla copie di Macerata e di Catania) è una delle vette della monumentalità del Caravaggio”<sup>118</sup>.

Meno aggrovigliata per il minor numero di pezzi candidati, ma comunque da maneggiare con le pinze è anche la faccenda relativa a un'altra mezza figura che

Caravaggio (attribuito), *Sacra Famiglia con san Giovannino*, 1607, Caracas (Venezuela), collezione Clara Otero-Silva.



ha tutta l'aria di esser stata escogitata dal Lombardo, il *Giovane con vaso di rose*. Gli esperti lo hanno inizialmente ravvisato in un quadro (cm 63,3 x 51,8) arrivato nel 1958 all'High Museum di Atlanta tramite The Great Painting Fund (in precedenza gli scali toccati sono stati quelli di una raccolta inglese, della Collection Moussali di Parigi e della galleria newyorkese Wildenstein) ma poi via via sminuito a copia<sup>119</sup>.

Maurizio Marini, con il via libera di D. Mahon, caldeggia come possibile prototipo un quadro (cm 66 x 52,5, passato nell'ottobre 2010 alla Banca della Svizzera Italiana di Lugano per tre milioni di franchi al termine di un'asta giudiziaria) fino al 1950 della famiglia Borenius (Coombe Bissett, Wiltshire) e comperato sul mercato parigino dal precedente proprietario (un collezionista sempre di Lugano), versione, quella svizzera ex Borenius, di cui lo studioso<sup>120</sup> esacerba, sulla scorta del restauro del 1995, “i connotati stilistici che rinviano dappresso alle opere precoci dell'artista”, tra cui le “velature tese ‘alla prima’”, prefigurando, nella ragionevole eventualità che il vaso di rose sia stato riprodotto per ultimo, le speciali condizioni di esecuzione, “probabilmente nei giorni di una calda estate romana”, sicché “il Caravaggio, con la sua propensione alla resa dell'attimo, ha scelto proprio questo momento estremo, prima che i fiori comincino a

Copia da Caravaggio, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, 1607 (?) Berlino, Staatliche Museen.



perdere i petali, per ribadire l'assunto iconologico della *Vanitas vanitatum*”. Zeri classifica questa versione come copia dell'originale di Atlanta<sup>121</sup>, mentre Mia Cinotti osserva che, da un lato, quest'ultimo potrebbe anche essere “una larva caravaggesca completamente rifatta” e, dall'altro, che la tela già nel Wiltshire sarebbe alquanto lontana dal prototipo “per il rimpicciolimento della figura, tipico dei copisti”<sup>122</sup>.

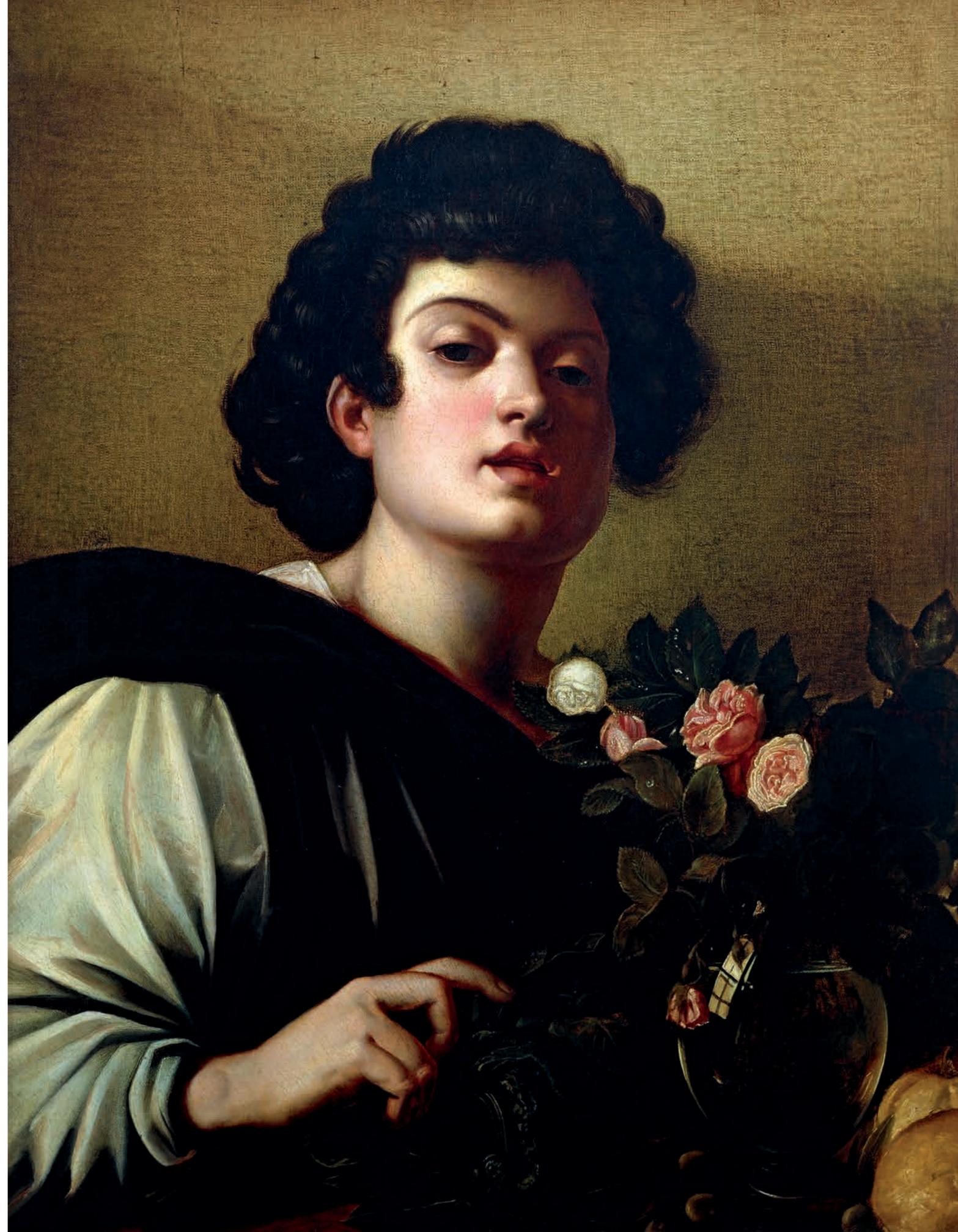
### Natura morta e ritratti

Due ambiti particolari degli studi attribuzionistici merisiani sono quelli della natura morta, di cui Caravaggio sarebbe stato l'iniziatore, e della ritrattistica, che sarebbe il suo punto debole.

Nel primo, i quadri nel tempo selezionati per affiancare l'unico esempio di natura morta di sua mano, cioè la *Canestra di frutta* della Pinacoteca Ambrosiana<sup>123</sup>, non hanno incontrato successo, valga per tutti il caso del cosiddetto *Postpasto* (cm 51 x 72), oggi alla National Gallery of Art di Washington, malgrado Roberto Longhi, dopo averlo rinvenuto nel 1928 in una collezione romana, impiegasse ogni potere della sua penna per decantarne le virtù<sup>124</sup>.

Approinandoci ai giorni nostri, non miglior fortuna ha per ora incontrato il tentativo, firmato da John Spike<sup>125</sup>, di autenticare la *Natura morta con frutta su un piano di pietra* (cm 87,2 x 135,4) scoperta nel 1992 e di proprietà del fondo svizzero Antonius Group (in prestito al Denver Art Museum), la cui datazione oscilla tra il 1602 e il 1605 e che non gode di attestati scritti fatta eccezione per un inventario relativamente tardo (1671) dei beni del cardinal Antonio Barberini, in cui sarebbero confluiti alcuni pezzi del Merisi appartenuti al suo collezionista principe nonché anch'egli porporato Francesco del Monte, per il quale l'opera, valutata cinquanta scudi, sarebbe stata fatta al termine di una grana legale sia come ringraziamento per l'eventuale assistenza ricevuta che come scollacciato atto liberatorio verso la controparte, due fruttivendole destinatarie quindi dei doppi sensi che sono stati avvistati nella composizione. Difatti, secondo Peter Robb<sup>126</sup>, in “questa grande e orgiastica natura morta”, “una lunga zucca sinuosa si proiettava in diagonale rispetto al ripiano verso la fenditura umida della zucca invernale; dietro, un'altra zucca dalla forma morbida allungata si protendeva in modo ancora più suggestivo davanti agli occhi dell'osservatore”. Insomma uno sberleffo lascivo in immagini campestri che, se per questo studioso

Caravaggio?, *Maddalena in estasi*, 1606, Roma, collezione privata.



avvalorerebbe l'attribuzione, prospettata anche da John Varriano ("the cleverness of its conception points to no other artist as clearly as it does to Caravaggio"<sup>127</sup>) e da Mina Gregori<sup>128</sup>, per altri le sarebbe d'ostacolo<sup>129</sup>.

Non è andata meglio alla *Caraffa di fiori* (cm 44,6 x 33,4), che Maurizio Marini<sup>130</sup> ha identificato in un dipinto di collezione privata romana. L'attribuzione è infatti stata ignorata o contestata: per Giacomo Berra lo stile del dipinto è "debole e del tutto estraneo a quello del pittore lombardo"<sup>131</sup>, in ciò condiviso da Franco Paliaga<sup>132</sup>.

Alla ritrattistica - campo dove sono solo tre le opere sicure (la *Fillide*, distrutta a Berlino nel 1945, il *Wignacourt* del Louvre e il *Cavaliere di Malta* di Palazzo Pitti) e per molte piace pensare che giacciono neglette<sup>133</sup> - appartiene invece l'opera che forse, tra quelle dibattute, gode del più alto numero di voti. Mi riferisco al *Ritratto di Maffeo Barberini*, in collezione privata fiorentina (cm 124 x 90), promosso ad autografo nel 1963 da Roberto Longhi<sup>134</sup> e a mano a mano approvato in seguito dagli altri caravaggisti e da grandissima parte degli addetti ai lavori.

Ultimamente è però tornato alla ribalta, dopo anni di appannamento, il *Ritratto di Maffeo Barberini con libro e fiori* della collezione dei Principi Corsini di Firenze (cm 121 x 95), lì pervenuto per eredità dai Barberini,

che un restauro ha rivalutato. Per K. Christiansen<sup>135</sup> si tratta di "un'opera fondamentale per ogni storia del ritratto barocco, certamente attribuibile al grande pittore lombardo", in virtù della qualità e della tecnica esecutiva, con tracce di incisioni e di abbozzo sottostante, convinzione espressa anche da Francesco Petrucci ("i fiori e lo scorcio della mano sono una firma") e J.P. Marandel<sup>136</sup>.

Manca ancora la consacrazione ufficiale, nonostante la suggestione della sede che lo accoglie, al *Ritratto di Paolo V* (cm 218 x 136) della collezione romana del principe Camillo Borghese (omonimo dell'effigiato), la cui promozione ad autografo era stata esortata sin dal 1910 da Lionello Venturi, riscuotendo consensi e dissensi. Può essere che essa arrivi dopo che, a cent'anni dal suo debutto pubblico, il quadro è tornato visibile ad una mostra romana. Per Claudio Strinati<sup>137</sup> la recente pulitura "parla, si potrebbe dire, da sola, tanto è evidente la potenza della mano caravaggesca che uno spesso velo di sporco aveva attutito fino quasi a far dubitare", e proprio il restauro, come scrive Federica Papi<sup>138</sup>, ha "restituito al dipinto quelle qualità cromatiche e luministiche attribuibili solo al pennello del grande maestro lombardo", mentre Carla Mariani<sup>139</sup> ha constatato "pentimenti" e incisioni ("straordinariamente,

(A sinistra) Copia da Caravaggio, *Cristo alla colonna*, 1600 (?), Macerata, Pinacoteca Civica.  
(A destra) Caravaggio (attribuito), *Cristo alla colonna*, 1600, Cantalupo Sabino (Rieti), Palazzo Camuccini.

(A fronte) Copia da Caravaggio, *Giovane con vaso di rose*, 1594, Atlanta (Georgia), High Museum of Art.

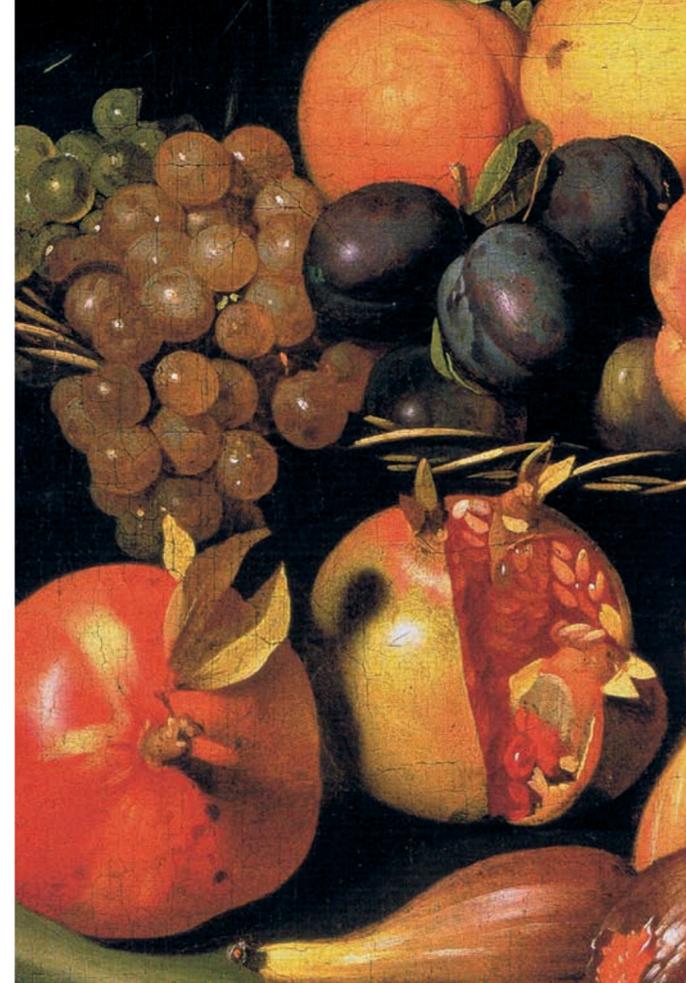


gli occhi sono disegnati con l'incisione nel loro contorno nell'iride e nella pupilla"), referti riscontrati anche in una nuova indagine<sup>140</sup>. Questa ha infatti delineato sia il rivelatore percorso circolare del dipinto attraverso dimore e collezioni borghesiane sia le vicende esecutive, con una possibile "seconda mano" passata sull'opera che ne ha annacquato il fascino deviandola da un'autografia che oggi, come detto, appare alla sua portata. A questi ritratti si devono aggiungere il *Giovan Battista Marino* (cm 73 x 60) individuato allo scadere del millennio da Maurizio Marini<sup>141</sup> in una collezione privata di Londra (concedendo peraltro che la notizia dell'attribuzione fosse comunicata in anticipo da Helen Langdon<sup>142</sup>), che per lo studioso sarebbe quello che a detta del biografo Bellori (1672) "Haveva il Caravaggio fatto", autenticazione che però non ha avvinto la critica, salvo eccezioni come Spike ("possibly an original", restando però guardingo sull'identità dell'uomo<sup>143</sup>) e Schütze<sup>144</sup>, e i ritratti ultimamente indiziati di autografia, come l'*Uomo con spada e guanti* di collezione privata (provenienza inglese, cm 87 x 72, su legno di pioppo?), nel quale Roberto Contini<sup>145</sup> vede la mano, o la mente, del Merisi, e lo *Scipione Caffarelli Borghese* (cm 77 x 69, Museo Civico di Montepulciano, Siena) pubblicato da Massimo Pulini<sup>146</sup>, entrambi obliati dalle fonti e *ipso*

Caravaggio (attribuito), *Giovane con vaso di rose*, 1594, Lugano, collezione privata.

*facto* da trasmettere al gabinetto diagnostico, il cui *report*, per il secondo quadro, sarebbe benaugurante, stando a indiscrezioni della stampa, riportanti "l'avallo di esperti come Mina Gregori e Maurizio Calvesi"<sup>147</sup>. Non aveva "lettere di nobiltà" anche il *Ritratto di gentiluomo* di collezione privata a New York (cm 72,5 x 56,5) che Mina Gregori ha ratificato su suggestioni stilistiche<sup>148</sup> non essendo ricordato dai biografi, e a pochissimo serviva il "ritratto d'un gentil'huomo con collare à lattuca" nel 1644 nei beni di Francesco Sannesio, privo com'era di indicazione d'autore, prima che questa indicazione, come qui faccio ora rilevare<sup>149</sup>, comparisse nel 1647 nel "*retracto con un cuello de mano del carabacho*" della collezione spagnola de Cabrera<sup>150</sup>, dove erano trasvolati i beni Sannesio, tra cui le due note tavole del Merisi per la cappella Cerasi. La studiosa, osservata "la bocca non perfettamente in asse rivelando l'esecuzione diretta e senza disegno al pari degli occhi non allineati e non accordati nella forma", ha riscontrato che "Il colore che si nota nella cornea e che dà sul ceruleo è un tratto distintivo del Caravaggio". Ad ogni modo, a parte Stefano Zuffi<sup>151</sup>, John Spike ("*I consider this portrait probably an autograph by Caravaggio during his first Neapolitan period*"<sup>152</sup>) e alcuni altri, il riferimento al maestro è stato sostanzialmente trascurato dalla critica<sup>153</sup>.

(A fronte) Caravaggio (attribuito), *Natura morta su un piano di pietra*, 1602-05, Denver (Colorado), Art Museum (proprietà Antonius Group, Svizzera). Intero in basso e due particolari in alto.





### Altre attribuzioni

Nel terminare questa carrellata, dove la scelta, rispetto all'analisi delle attribuzioni caravaggesche, è stata quella, potremmo dire, di coprire in ampiezza l'intero campo, piuttosto che dissodare in profondità solo una parte, osserviamo come capiti che gli studiosi abbiano un proprio "beniamino" da raccomandare presso i "colleghi".

La stessa Gregori sta infatti sudando le classiche sette camicie per accreditare il *Cavadenti* (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, cm 139,4 x 194,5), una composizione (che ha dalla sua un paio di citazioni antiche) di cui viene sottolineata da un lato "la semplificazione estrema dei mezzi pittorici, non facilmente imitabile dai seguaci perché sempre diversa", una essenzialità che consente di riprodurre e correggere "il 'naturale' con un'autorità che non trova riscontro in nessun pittore del seguito caravaggesco", e, dall'altro, le imperfezioni colte nella resa delle orecchie e delle mani, le quali "sono modellate con sigle così 'scorrette' che nessun seguace ha mai osato imitarne le abbreviazioni"<sup>154</sup>, senza peraltro convincere la critica, che sul dipinto è fortemente divisa. Dal canto suo, Ferdinando Bologna, oltre ad attribuire una *Salomè con la testa di san Giovanni nel piatto* (Roma,

Caravaggio (attribuito), *Caraffa di fiori*, 1597, Roma, collezione privata.

collezione Arditi di Castelvetere, cm 91,8 x 71,5)<sup>155</sup>, senza ottenere adesioni, scommette sul *San Francesco in estasi con la croce* (cm 103 x 76,5), nel 1987 passato dalla Matthiesen Art Gallery di Londra alla raccolta Piasecka Johnson di Princeton (oggi a Lawrenceville, Stati Uniti), certo di vincere per ragioni documentarie, artistiche e tecniche<sup>156</sup>, ma, a parte casi isolati, come Francesca Cappelletti<sup>157</sup>, che lo accetta, gli studiosi o non lo nominano o sono dubbiosi<sup>158</sup>.

Maurizio Marini<sup>159</sup> dà invece al Caravaggio la *Visione di san Gerolamo* del Museum of Fine Arts di Worcester, negli Stati Uniti (cm 73 x 97,5), forse uno dei due san Gerolamo appartenuti, a quanto riferiva il biografo Susinno (1724), al conte Adonnino, senza però essere seguito dalla critica<sup>160</sup>, così come priva di riscontri incoraggianti è stata nel 2005 l'autenticazione da parte di Denis Mahon del *San Pietro penitente con il gallo* di collezione privata ad Orvieto, Terni (cm 143,5 x 109,5)<sup>161</sup>. Gianni Papi<sup>162</sup> ha promosso ad originale il *Cristo mostrato al popolo* (o *Ecce Homo*) attualmente nella cappella della Passione all'interno del Santuario del Bambin Gesù di Praga ad Arenzano, vicino a Genova (cm 77 x 99), in precedenza nel Convento dei Carmelitani di Sant'Anna, ma questa candidatura è stata sopravanzata da altri due esemplari con la medesima iconografia, uno della

(A fronte) Caravaggio?, *Ritratto di Maffeo Barberini*, 1598, Firenze, collezione privata.





collezione newyorkese Cortez (cm 78 x 102), sostenuto da M. Marini<sup>163</sup>, e uno in collezione privata torinese (cm 83,3 x 104), sottoscritto da M. Gregori<sup>164</sup>, ma anche qui non persuadendo appieno la comunità degli esperti<sup>165</sup>. Ferdinando Peretti, al ballottaggio per il seggio riservato alla seconda tela col “Battista” imbarcata dal Caravaggio nell’infelice viaggio di sola andata Napoli-Port’Ercole (la prima è accertatamente il *San Giovanni Battista* della Galleria Borghese) fa partecipare il *San Giovannino alla sorgente con agnello* di collezione privata londinese (cm 127 x 95), illustrando che dalle indagini diagnostiche è emerso che “le zone di colore contenente biacca, dipinte sopra l’abbozzo anch’esso biaccoso, essendo di doppio spessore, si erano raggrumate, forse perché il dipinto, con le materie cromatiche impastate ad olio e ancora non del tutto adeguatamente essiccate, era stato posto nelle vicinanze di una fonte di calore o in un ambiente particolarmente riscaldato, quale poteva essere la stiva di una fiscella [sic] nel mese di luglio”<sup>166</sup>. Ma per quel prestigioso posto (sempre che sia ancora libero dato che il *Battista disteso* di raccolta tedesca è un autografo risalente proprio a quei mesi) concorrono più autorevolmente, almeno finora, altre due tele: la prima è il *San Giovannino al fonte* (già Roma, collezione privata, cm 45,5 x 65,5), autenticato nel 1993, dopo i

controlli scientifici, da Mina Gregori<sup>167</sup>; l’altra è il *San Giovannino alla sorgente con paesaggio* della collezione Bonello di La Valletta (cm 100 x 73), adesso in deposito presso il Museum of Fine Arts di Malta, nel 1951 assegnato al Caravaggio da Roberto Longhi e ancora oggi con qualche ammiratore<sup>168</sup>. Infine, Maurizio Calvesi, in un suo recente saggio<sup>169</sup>, ha stuzzicato l’appetito conoscitivo dei caravaggisti annunciando che il catalogo dell’artista sarà presto arricchito da un nuovo capolavoro rinvenuto e attribuito da Ferdinando Peretti, e cioè “una musica di cinque giovani che cantano, insieme a un sesto cantante dalla bocca schiusa in un circolo perfetto, che suona guardando uno spartito ben leggibile: credo sia una delle più splendide e gentili prove del giovane Merisi, forse la più splendida, con il mirabile scorcio di una mano al centro che viene in avanti, degna di Antonello da Messina, ma più naturale”, ascrizione che ci si augura sia assistita anche da argomentazioni storiche e scientifiche, e non solo stilistiche (se, come credo, ci si riferisce al *Concerto da camera* passato nel novembre 2006 per un’asta a Milano, cm 128 x 161,5, le uniche avvisaglie caravaggesche sono il giovane assorto chino sul tavolo e il cantante a sinistra, simili l’uno a quello della *Vocazione* Contarelli e l’altro al carnefice dell’*Incoronazione* di Prato).

(A fronte) Caravaggio (attribuito), *Ritratto di Maffeo Barberini con libro e fiori*, 1597-98, Firenze, collezione Corsini.

Caravaggio (attribuito), *Ritratto di Giovanni Battista Marino*, 1600-01, Londra, collezione privata.



## Appendice. Regesto delle opere attribuite

Sono qui elencati, in ordine alfabetico, i dipinti di Caravaggio che sono stati o sono tuttora oggetto di discussione (in neretto quelli trattati o citati nel presente studio, mentre in nota riporto alcune mie osservazioni apparse nella monografia del 2008 oppure i riferimenti attributivi). Non sono menzionate né le copie acclarate né le opere ipoteticamente realizzate ma non rispecchiate in un manufatto da valutare. Salvo casi speciali, si indica la datazione possibile qualora l'opera sia di Caravaggio.

N.B. La *Medusa* (Milano, collezione privata) è da ritenersi acquisita tra gli originali.

***Amorino dormiente* (1595-98), Indianapolis (Indiana), Museum of Art<sup>170</sup>**

***Apollo, suonatore di liuto* (1595), collezione privata**

***Bacco* (1597?), Svizzera, collezione privata**

***Bari* (1594), Inghilterra, Fondazione Mahon**

***Beato Isidoro Agricola* (1603-04), Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale<sup>171</sup>**

***Caraffa di fiori* (1597), Roma, collezione privata**

***Cavadenti* (1607-09), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina**

***Cena in Emmaus* (1603), Loches (Francia), chiesa di Saint-Antoine**

***Cena in Emmaus* (1601?), New York, collezione privata<sup>172</sup>**

***Circoncisione di Cristo* (non eseguita?) (1610), Napoli, S. Maria della Sanità**

***Concerto da camera* (1600 o 1615), ubicazione ignota (già in asta, Milano, 2006)**

***Cristo e l'adultera* (1609), ubicazione ignota<sup>173</sup>**

***Cristo alla colonna* (1600), Cantalupo Sabino (Rieti), Palazzo Camuccini**

***Cristo alla colonna* (1600?), Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi**

***Cristo alla colonna* (1600?), Catania, Museo Civico di Castello Ursino**

***Cristo legato da un aguzzino* (1600 ca.?), Perugia, basilica di S. Pietro**

***Cristo mostrato al popolo* (1609), Torino, collezione privata**

***Cristo mostrato al popolo* (1609), New York, collezione Cortez**

***Cristo mostrato al popolo* (1609?), Arenzano (Ge), Santuario del Bambin Gesù di Praga**

***Cristo risana gl'infermi* (1604-06), Firenze, collezione privata**

***Crocifissione di san Pietro* (prima versione) (1599?), Siviglia, Convento di S. Alberto**

***Crocifissione di san Pietro* (prima versione) (1599?), San Pietroburgo, Ermitage**

***Cupido dormiente* (XVII secolo), Roma, collezione privata**

***David che lega la testa di Golia* (1600?), New York, collezione privata<sup>174</sup>**

***David trionfante su Golia* (1607?), Londra, collezione privata**

***David con la testa di Golia* (1610), Londra, collezione privata**

***David e Golia con doppio autoritratto* (1610), Palermo, collezione privata**

***Ecce Homo* (1609?), Sicilia, collezione privata**

***Ecce Homo con soldato* (1605-06?), Dortmund, Museo Civico (altri due esemplari a Roma)**

***Estasi di san Francesco con l'angelo* (1606?), Udine, Museo Civico del Castello**

***Estasi di san Francesco stigmatizzato* (1603 o 1630 ca.), Recanati (Macerata), collezione privata**

***Giovane con vaso di rose* (1594), Lugano, Banca della Svizzera Italiana**

***Giovane con vaso di rose* (1594), Atlanta (Georgia, Stati Uniti), High Museum of Art**

***Giuditta decapita Oloferne* (1607), Napoli, Museo Pignatelli, Collezione Intesa Sanpaolo<sup>175</sup>**

***Incoronazione di spine* (1604-05), Rivarolo (Ge), S. Bartolomeo della Certosa**

***Incredulità di san Tommaso* (1603), Loches (Francia), chiesa di Saint-Antoine**

***Incredulità di san Tommaso* (1601-03), Trieste, collezione privata**

***Lamento di Aminta (o I due suonatori)* (1597 o 1614-15), Torino, Fondazione Accorsi**

***Maddalena addolorata* (1605-07), Roma, collezione privata<sup>176</sup>**

***Maddalena in estasi* (1606), Roma, raccolta privata (ex Klain)<sup>177</sup>**

***Maddalena in mezza figura* (1607-08), Rabat (Malta), Collegio Wignacourt (altra in Roma, raccolta privata)**

***Madonna dell'insalata* (inizio XVII secolo), Recanati (Macerata), chiesa di S. Maria in Montemorello**

***Marte punisce Amore* (1594-95), Firenze, collezione privata<sup>178</sup>**

***Martirio di santa Caterina* (1608-1614), Zejtun (Malta), chiesa di S. Gregorio<sup>179</sup>**

***Martirio di san Lorenzo* (1620 ca), Roma, Convento del Gesù, cappella dei Nobili**

***Martirio di san Sebastiano* (1607), Roma, raccolta privata<sup>180</sup>**

***Medusa* (1596-97), Milano, collezione privata**

***Natura morta con meloni* (1595 o 1615-1620), ubicazione riservata**

***Natura morta su un piano di pietra* (1602-05), Zurigo, Antonius Group<sup>181</sup>**

***Natura morta di uccelli* (1593), Roma, Galleria Borghese**

***Natura morta di fiori con figure* (1595?), Milano, collezione privata (già Galleria Manzoni)<sup>182</sup>**

***Natura morta con vasi di fiori* (1593 o 1605?), Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum**

***Natura morta con zucche* (1605?), ubicazione riservata**

***Ortaggi, frutta e fiori* (1593), Roma, Galleria Borghese<sup>183</sup>**

***Ortaggi, frutta, fiori e boccia di vetro* (1595?), già New York, collezione F. Mont**

***Papaveri entro un fiasco rotto* (1597 o 1640), Boston (Massachusetts), Museum of Fine Arts**

***Postpasto* (1593-96), Washington, National Gallery of Art**

***Presa di Cristo nell'orto* (1602), Roma, collezione privata (ex Ladis Sannini, Firenze)<sup>184</sup>**

***Presa di Cristo nell'orto* (1602?), Odessa (Ucraina), Museo Statale**

Pittore caravaggesco, *Ritratto di Scipione Borghese*, 1600 ca., Montepulciano (Siena), Museo Civico.



*Ragazzo che monda un frutto* (1592),  
Londra, Dickinson Fine Art (ex Phillips)

*Ragazzo che monda un frutto* (1592?),  
Hampton Court, Royal Galleries

*Ragazzo che monda un frutto* (1592?),  
Tokyo, Ishizuka Research Institute (ex Sabin)

*Ragazzo che monda un frutto* (1592),  
Roma, raccolta privata

*Ragazzo morso da un gambero* (1592 o secolo XVII?),  
Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

*Resurrezione di Cristo* (1609-10),  
già Napoli, S. Anna dei Lombardi

*Ritratto di Bernardino Cesari* (1593),  
Roma, Accademia di San Luca<sup>185</sup>

*Ritratto di cardinale* (1594-99?),  
Firenze, Uffizi

*Ritratto di donna con caraffa di gelsomini* (1593)  
Roma, collezione privata

*Ritratto di donna con collana d'oro* (1594),  
San Diego (California), Museum of Art<sup>186</sup>

*Ritratto di gentiluomo* (1606),  
New York, collezione privata<sup>187</sup>

*Ritratto di Giovanni Battista Marino* (1600-01),  
Londra, collezione privata

*Ritratto di Maffeo Barberini* (1598),  
Firenze, collezione privata<sup>188</sup>

*Ritratto di Maffeo Barberini con libro e fiori* (1597-98),  
Firenze, raccolta Corsini

*Ritratto di papa Paolo V* (1605),  
Roma, raccolta principe Camillo Borghese

*Ritratto di Scipione Borghese* (1600 ca),  
Montepulciano (Siena), Museo Civico

*Ritratto di uomo con spada e guanti* (1609),  
collezione privata

*Ritratto del Wignacourt seduto* (1607),  
Rabat (Malta), Collegio Wignacourt<sup>189</sup>

*Ritratto del Wignacourt seduto a figura intera* (1607),  
Rabat (Malta), chiesa dei Canonici

*Sacra Famiglia con san Giovannino* (1607),  
Caracas, collezione Clara Otero-Silva<sup>190</sup>

*Sacrificio di Isacco notturno* (1602),  
Modena, collezione privata

*Salomè con la testa di san Giovanni nel bacino* (1609),  
Roma, collezione Arditì di Castelvetero<sup>191</sup>

*Sant'Agostino* (1601 ca),  
Londra, collezione privata

Caravaggio (attribuito), *Cavadenti*, 1607-09, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Particolari a pagg. 380-381.



*San Francesco in estasi con la croce* (1597),  
Lawrenceville (New Jersey), collezione Johnson<sup>192</sup>

*San Francesco in meditazione* (1606?),  
Londra, collezione privata

*San Francesco in meditazione* (1606),  
Roma, S. Maria della Concezione

*San Gennaro mostra le proprie reliquie* (1607),  
State College (Pennsylvania) (da collezione Harris)<sup>193</sup>

*San Gerolamo* (1607),  
collezione privata

*San Gerolamo* (1607?),  
Zelbio (Co), chiesa di S. Paolo

*San Gerolamo nella fossa dei leoni* (1608-09?),  
Licata (Ag), Confraternita della Misericordia

*San Giovanni Battista che nutre l'agnello* (1604-1609),  
Roma, collezione privata

*San Giovanni Battista con agnello e fiori* (1610 ca),  
Basilea, Öffentliche Kunstsammlung

*San Giovannino al fonte* (1608),  
già Roma, collezione privata<sup>194</sup>

*San Giovannino al fonte con paesaggio* (1608),  
La Valletta (Malta), collezione Bonello

*San Giovannino alla sorgente con agnello* (1610),  
Londra, collezione privata

*San Giovannino e l'agnello* (1595 ca?),  
Roma, collezione privata

*San Giovannino o Pastore Coridone con un capro* (1602),  
Roma, Galleria Doria Pamphilj

*San Pietro penitente con il gallo* (1601-03),  
Orvieto (Tr), collezione privata

*San Pietro risana sant'Agata* (1608-09),  
Caltagirone (Ct), convento dei Cappuccini, museo<sup>195</sup>

*San Rocco* (1602),  
ubicazione riservata

*San Sebastiano* (1602),  
ubicazione riservata<sup>196</sup>

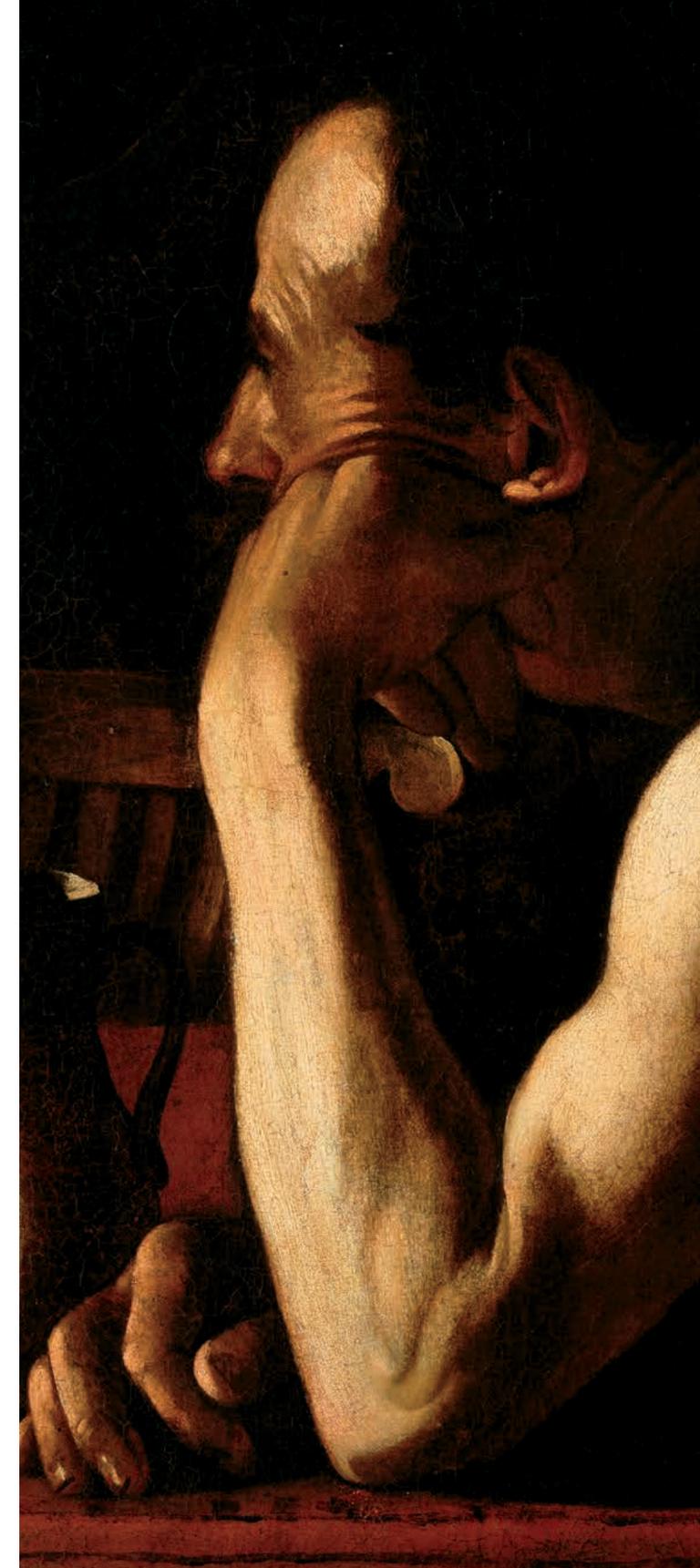
*Santo (Gennaro, Agapito?) decollato* (1609),  
Palestrina (Roma), Museo Diocesano<sup>197</sup>

*Suonatore di liuto* (1594-95),  
Parigi, collezione privata

*Suonatore di liuto* (1600 o 1610-15),  
Monaco di Baviera, Pinacoteca

*Susanna e i vecchioni* (1601),  
Milano, collezione Koelliker<sup>198</sup>

*Visione di san Gerolamo* (1608-09),  
Worcester (Massachusetts), Museum of Fine Arts.





<sup>1</sup> Tra le opere controverse via via riferite a Caravaggio (e di cui riporto qui in appendice il regesto completo) ho preferito dare la precedenza alle attribuzioni più attuali. Per quanto concerne invece i dipinti (settantasette) che considero autografi ribadisco che ad essi si unisce la cosiddetta *Medusa Murtola* (Milano, collezione privata), la cui autenticità ho ratificato di recente (v. nota 45 di questo scritto).

N.B. Nelle didascalie, con la dicitura “copia? da Caravaggio” indico l’alternativa tra *copia oppure ulteriore redazione autografa*; con la dicitura “attribuito” indico che il dipinto è stato *assegnato a Caravaggio da alcuni studiosi*; con la dicitura “Caravaggio?” ne indico la *possibile autografia*.

<sup>2</sup> Tanto per fare un esempio, la *Natività*, che dopo il furto perpetrato a Palermo nel 1969 è oggi tra i quadri più ricercati del mondo, è stata valutata durante un convegno internazionale sui furti d’arte circa 600 milioni di dollari. Riguardo questo quadro irreperito va detto che ultimamente la sua datazione è stata anticipata al periodo romano (cfr. M. Cuppone, in “Roma Moderna e Contemporanea”, 2011, 2, pp. 363-72).

<sup>3</sup> Riguardo la questione dei disegni, va rimarcato (e la cosa non può essere un caso) che non esistono fogli assegnati alla mano di Caravaggio, nonostante alcuni tentativi di attribuzione siano stati fatti, l’ultimo dei quali, il più inopinato, nel 2012, quando due storici hanno invano reclamizzato come autografi qualcosa come cento disegni del Fondo Peterzano al Castello Sforzesco di Milano. Per una visione aggiornata del procedimento pittorico del Merisi cfr. AA.VV., *Caravaggio’s painting technique*, Firenze, 2012.

<sup>4</sup> Si veda Martin Kemp in AA.VV., *Inside the Camera Obscura*, 2007, pp. 257-59.

<sup>5</sup> Vedi M. Gregori in AA.VV., *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Milano, 2003, scheda p. 139.

<sup>6</sup> Cfr. “The Burlington Magazine”, vol. 142, n. 1168, luglio 2000, pp. 434-36 (giudizio condotto su fotografia).

<sup>7</sup> S. Schütze, *Caravaggio. L’opera completa*, Colonia, 2009, n. 5.

<sup>8</sup> J.T. Spike, *Caravaggio*, New York-London, 2001 (nuova edizione riveduta

2010), n. 10.1. Il quadro è copia di “Prosperino delle Grottesche” anche per Ebert-Schifferer, *Caravage*, Paris, 2009, pp. 99 e 277, note 95 e 96.

<sup>9</sup> In AA.VV., *Caravaggio e il Seicento*, Ginevra-Milano, 2006, p. 28.

<sup>10</sup> Vedi M. Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio “pictor praestantissimus”*, Roma, 2001, scheda n. 9. La proposta è rigettata da M. Gregori (“ritengo che si tratti di una copia antica”, in AA.VV., *Come nascono i capolavori*, Milano, 1991, p. 139) e da S. Schütze (op. cit., n. 6a).

<sup>11</sup> Il medesimo studioso continua comunque a reputarla frutto di collaborazione con l’assistente/amante Mario Minniti, in ciò seguito da Robb (*M - L’Enigma Caravaggio*, Milano, 1998, p. 529), mentre Sgarbi (*Caravaggio*, Milano, 2005, p. 12) la congloba nelle “inadeguate derivazioni”.

<sup>12</sup> Vedi Fondazione Zeri, Catalogo *on-line*, scheda n. 44753.

<sup>13</sup> In AA.VV., *La natura morta italiana...*, op. cit., 2003, p. 33.

<sup>14</sup> C. Whitfield, *L’occhio di Caravaggio*, Londra, 2011, p. 37; ripreso in J. Mizzi (a cura di), *Reflections on Caravaggio’s mirror*, 2012, p. 41.

<sup>15</sup> R. Longhi, *Caravaggio*, Roma, 1968, p. 153.

<sup>16</sup> Cfr. G. Papi (a cura di), *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, Milano, 2005, pp. 51-55.

<sup>17</sup> In AA.VV., *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, vol. I, Brescia, 1992, p. 56.

<sup>18</sup> Si veda AA.VV., *Caravaggio e la collezione Mattei*, Milano, 1995, p. 101.

<sup>19</sup> Un’altra versione è segnalata al Louvre da M. von Bernstorff (in AA.VV., *Caravaggio e il suo ambiente*, Cinisello Balsamo, Milano, 2007, p. 219, nota 16 - vedi inoltre la scheda museale di S. Loire); ne esistono altre redazioni nella collezione Perolari di Bergamo, a Philadelphia e in collezione privata, questa per G. Papi il prototipo (v. “Paragone”, n. 695, 2008, pp. 39-51, e AA.VV., *Peintres caravaggesques italiens*, Paris, 2013, p. 57).

<sup>20</sup> Vedi S. Benedetti in AA.VV., *Darkness & light: Caravaggio & his world*, Sydney, 2003, scheda n. 22.

<sup>21</sup> Cfr. M. Marini, op. cit., 2001, p. 581.

Caravaggio (attribuito), *San Francesco in estasi con la croce*, 1597, Lawrenceville (New Jersey), collezione Barbara Piasecka Johnson.

<sup>22</sup> Vedi A. Cottino, in AA.VV., *La natura morta italiana...*, op. cit., 2003, p. 166, e L. Laureati, in AA.VV., *Il genio di Roma*, Milano, 2001, scheda n. 25.

<sup>23</sup> Così crede M. Bona Castellotti in AA.VV., *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Milano, 2000, p. 222; F. Bologna (*L’incredulità del Caravaggio*, Torino, 2006, p. 305, n. 20) lo definisce “buona copia, verosimilmente di Bartolomeo Cavarozzi” di un originale perduto.

<sup>24</sup> Cfr. S. Benedetti in AA.VV., *Caravaggio e l’Europa*, Milano, 2005, p. 67.

<sup>25</sup> Lo pensano, tra gli altri, R. Papa (*Caravaggio. L’arte e la natura*, Firenze, 2008, p. 94) e Valeska von Rosen nel suo saggio sui differenti “Battista” inanellati dal pittore (cfr. AA.VV., *Caravaggio e il suo ambiente*, op. cit., pp. 59-85; rieditato in Von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren*, Berlin, 2009, pp. 172-200).

<sup>26</sup> Si veda la scheda di Sergio Guarino in AA.VV., *Caravaggio e la collezione Mattei*, op. cit., pp. 120-23.

<sup>27</sup> Su tutti R. Papa (op. cit., pp. 94-103) ma anche G. Resca (*Caravaggio e il demone della violenza*, Roma, 2001, p. 38).

<sup>28</sup> Cfr. G. Corrales (a cura di), *Identificazione di un Caravaggio. Nuove tecnologie per una rilettura del San Giovanni Battista*, Venezia, 1990.

<sup>29</sup> Guasti A., Neri F., *Caravaggio, l’opera pittorica completa*, Santarcangelo di Romagna (Fo), 2004, p. 91.

<sup>30</sup> Op. cit., 2001, pp. 577-78.

<sup>31</sup> Si veda al riguardo la relazione tenuta nel maggio 2005 da Carla Mariani, edita in P. Carofano (a cura di), *Caravaggismo e naturalismo nella Toscana del Seicento. Atti delle giornate di studio*, Pontedera, Pisa, 2009, pp. 265-78, dalla stessa ripresa e ampliata in Pacelli (a cura di), *Caravaggio tra arte e scienza*, Napoli, 2012, pp. 147-55.

<sup>32</sup> V. “Il Giornale dell’Arte”, marzo 2008, p. 41.

<sup>33</sup> Op. cit., 2011, p. 119.

<sup>34</sup> Riferito da E. Trombetta, “Il Giornale dell’Arte”, agosto 2012.

<sup>35</sup> Vedi S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti*

e inventari (1513-1875), Roma, 2010, pp. 404-405; lo stesso pensa Jacopo Curzietti, in AA.VV., *Studi sul Barocco romano*, Milano, 2004, pp. 29-34.

<sup>36</sup> In AA.VV., *Scritti di storia dell’arte in onore di Mario Salmi*, vol. 3, Roma, 1963, pp. 275-85.

<sup>37</sup> V. lo speciale a cura di C. Strinati in “Quadri & Culture”, n. 15, luglio-agosto 1995, p. 33.

<sup>38</sup> Cfr. Benedetti, in AA.VV., *Caravaggio e la collezione Mattei*, op. cit., scheda pp. 124-27, e in AA.VV., *Caravaggio. Cattura di Cristo*, Milano, 2004, p. 28.

<sup>39</sup> J. Harr, *Il Caravaggio perduto*, Milano, 2006, p. 287.

<sup>40</sup> In AA.VV., *Caravaggio e l’Europa*, op. cit., p. 176. Se è la stessa rubricata nel 1697 nel palazzo romano del cardinale Domenico Maria Corsi come “maniera del Caravaggio”, essa era però larga solo “palmi sette” (v. The Getty Provenance Index) e non i dieci necessari per l’identificazione.

<sup>41</sup> “Una tale prassi risulta poco verosimile anche alla luce dell’enorme differenza qualitativa tra gli originali e le copie pervenute”, ammonisce Schütze (op. cit., p. 241). Tale scarto sarebbe invece meno incomprensibile chiamando in causa un eventuale *atelier* romano gestito (o tollerato per esigenze finanziarie) dal Caravaggio. Sulla questione dei copisti/imitatori cfr. A. Moir, *Caravaggio and His Copyists*, New York, 1976.

<sup>42</sup> Cfr. M. Marini (a cura di), *Michelangelo da Caravaggio 1602: La notte di Abramo*, Roma, 2007.

<sup>43</sup> Op. cit., n. 71; è copia per Spike, op. cit., p. 438. Un nuovo esemplare, di formato quadrato, è giunto ora agli studi.

<sup>44</sup> Firenze, Uffizi (cm 60 x 48). Calvesi lo arrischia di sfuggita fra le opere “non del tutto indegne dell’intenso realismo perseguito dal Caravaggio” (*Le realtà di Caravaggio*, Torino, 1990, p. 168), trovando la sponda di Spike (op. cit., n. 31) e di Gianni Papi (in AA.VV., *Caravaggio e Caravaggeschi a Firenze*, Firenze, 2010, scheda n. 4; ribadito in AA.VV., *Caravaggio e Seus Seguidores*, Brasile, 2012, scheda n. 3, con note di Anna Pelagotti sul restauro), che ritiene possa raffigurare non Cesare Baronio bensì Benedetto

Caravaggio (attribuito), *Visione di san Gerolamo*, 1608-09, Worcester (Massachusetts), Museum of Fine Art.



Giustiniani. Tra le “attribuzioni impossibili” per il Marini (cfr. “Valori Tattili”, numero speciale, 2012, p. 48).

<sup>45</sup> Milano, collezione privata (scudo dipinto di 48 cm di diametro). Come ho già osservato (v. nota 1), ritengo originale quest’opera, da me dettagliatamente esaminata in *I due volti della Gorgone*, “Art e Dossier”, n. 289, giugno 2012, pp. 58-63. Su di essa si veda in particolare AA.VV., *Caravaggio: la prima Medusa*, Milano, 2011, con saggi, tra gli altri, di M. Marini, M. Gregori, C. Strinati, F. Camerota e M. Seracini.

<sup>46</sup> Palestrina (Roma), Museo Diocesano d’Arte Sacra, già nella chiesa di S. Antonio Abate (cm 116,5 x 98), autenticato da Maurizio Marini (op. cit., 2001 scheda n. 106), come San Gennaro, e da Maurizio Calvesi (op. cit., 1990, pp. 162-63 e 370-71), come Sant’Agapito. I test scientifici non sarebbero però favorevoli (v. Giulia Ghia in AA.VV., *L’arte italiana del Cinquecento e del Seicento dalle collezioni del ministero dell’Interno e della banca Monte dei Paschi di Siena*, Roma, 2007, pp. 56-57, e M. Cardinali, M.G. De Ruggieri, in AA.VV., *I colori del buio. I Caravaggeschi nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto*, Milano, 2010, pp. 38-41).

<sup>47</sup> AA.VV., *Caravaggio e seus Seguidores*, op. cit., 2012, scheda n. 6.

<sup>48</sup> V. “La Repubblica”, 7 marzo 1998, p. 2.

<sup>49</sup> In “Arte cristiana”, n. 830, 2005, p. 347. Il quadro era stato inserito in lista come di “stretto imitatore del Caravaggio” da B. Nicolson, *The international caravaggesque movement*, Oxford, 1979, p. 37.

<sup>50</sup> Cfr. AA.VV., *Caravaggio e seus Seguidores*, op. cit., pp. 120-21 (il Moir vedeva consonanze con il *Battista* di Toledo e il *San Gerolamo* di Malta, op. cit., 1976, p. 160, nota 282).

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 123-27.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>55</sup> Cfr. Guarino, *ibidem*, p. 123.

<sup>56</sup> Vedi AA.VV., *Caravaggio e il suo ambiente*, op. cit., p. 73.

<sup>57</sup> In AA.VV., *Roma al tempo di Caravaggio*, vol. II, Milano, 2012, pp. 399-400.

<sup>58</sup> Cfr. AA.VV., *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma, 2011, pp. 155-56, e “Il Sole 24 Ore”, 12 giugno 2011.

<sup>59</sup> In AA.VV., *Caravaggio and his followers in Rome*, Ottawa, 2011, p. 236, n. 37.

<sup>60</sup> Cfr. R. Vodret e M. Di Monte, *Roma al tempo di Caravaggio: 1600-1630*, Milano, 2011, n. 10; la scheda nel relativo catalogo generale in due volumi (op. cit., 2012, n. IV.2) è di S. Danesi Squarzina.

<sup>61</sup> “Il Sole 24 Ore”, 26 febbraio 2012.

<sup>62</sup> Cfr. “RagusaNews”, 16 gennaio 2011.

<sup>63</sup> Cm 170 x 120, nel complesso inascoltata la dichiarazione di originalità di M. Marini (op. cit., 2001, scheda n. 85), anche se di recente C. Strinati (AA.VV., *Caravaggio a Roma*, op. cit., p. 28) ha espresso al riguardo una certa condivisibile apertura.

<sup>64</sup> V. “L’Osservatore Romano”, 18 luglio 2010.

<sup>65</sup> “Il Sole 24 Ore”, 27 luglio 2010.

<sup>66</sup> Lo ha segnalato G. Kientz in “The Art Tribune”, 24 dicembre 2011.

<sup>67</sup> Virtualmente anche il *San Giovanni Battista* di Kansas City avrebbe il suo “doppio” in un esemplare oggi al Museo Diocesano di Albenga (cm 170 x 136) se i documenti scientifici fossero dalla sua come lo sono quelli d’archivio (v. al riguardo il mio articolo in “Albenga”, marzo 2013, p. 17). Nuovissima è poi la proposta, con perizie di Radini Tedeschi, Marini e Strinati, di un *Bacco* di raccolta svizzera (cm 98 x 85) come replica parzialmente autografa del *masterpiece* degli Uffizi, e recenti sono anche le tesi che, in termini di originalità, intendono far gareggiare con i *Musici* di New York e con l’*Ecce Homo* di Genova, rispettivamente, una tela già di raccolta svizzera venduta nel 2006 a Londra e un dipinto di collezione privata siciliana (su quest’ultimo vedi A. Governale, *Caravaggio in Sicilia*, Palermo, 2012).

Vecchi casi ormai risolti sono invece quelli della *Crocifissione di sant’Andrea* (originale al museo di Cleveland e copie in Svizzera e nei musei di Toledo e Digione) e della *Flagellazione di Cristo* (autografo al museo di Rouen e copia in collezione elvetica). Sull’intera tematica dei “doppi” vedi AA.VV., *Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Düsseldorf, 2006, e B. Savina, *Caravaggio tra originali e copie*, Foligno (Pg), 2013.

<sup>68</sup> Cfr. op. cit. 2001, p. 577, e *Caravaggio 1602...*, op. cit., p. 23.

<sup>69</sup> M. Marini, *Caravaggio, Gaspare Murtola e la chioma avvelenata di Medusa*, Venezia, 2003, pp. 120-21.

<sup>70</sup> G.J. Salvy, *Le Caravage*, Paris, 2008, p. 72.

<sup>71</sup> M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, 2007, p. 302.

<sup>72</sup> Ad esempio Bologna (“inoppugnabilmente copia”, op. cit., p. 242), Moir (*Caravaggio*, Milano, 1982, scheda n. 7), Spike (op. cit., n. 8, C.1), Schütze (op. cit., p. 255) ed Ebert-Schiffner (op. cit., pp. 89-90). Il quadro friulano, che sfoggia una “fedina” inventariale di tutto rispetto, è visto come autografo da G. Bergamini, in AA.VV., *Il Meraviglioso e la Gloria*, Milano, 2007, scheda n. 46.

<sup>73</sup> Si veda AA.VV., *Caravaggio. I “Bari” della collezione Mahon*, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 50-56. Elementi storici, stilistici e scientifici avvalorerebbero l’ambiziosa certificazione, respinta da Spear (v. “Apollo”, giugno 2010), Ebert-Schiffner (op. cit., p. 287) e Schütze (op. cit., n. 8a). Spike (op. cit., 2010, n. 100) lo mette tra gli attribuiti.

<sup>74</sup> Cfr. P. Carofano (a cura di), *I Bari a confronto*, Pontedera (Pi), 2012. È stata riesposta nel 2013 a Montale (Pt).

<sup>75</sup> Cfr. il testo aggiunto in coda all’edizione 2007 del suo *Le Caravage. Peintre et assassin*, Paris, pp. 150-51.

<sup>76</sup> Op. cit., 2001, schede Q48 e Q51, pp. 576-77.

<sup>77</sup> Op. cit., 2008, p. 112.

<sup>78</sup> Altre versioni dell’*Incredulità di san Tommaso* avvicinate alla mano di

Caravaggio si trovano nella raccolta del principe Eristoff a Parigi (cm 104 x 139,5), per Spike “possibly executed under Caravaggio’s supervision” (op. cit., 2010, n. 33, C.14), e in raccolta privata (Lecce?, cm 106 x 146, qualche anno fa in asta con autentica di D. Bodart).

<sup>79</sup> Vedi Boccardo/Orlando in AA.VV., *Caravaggio e l’Europa*, op. cit., p. 113, nota 2.

<sup>80</sup> Comunicazione scritta, v. anche la scheda in AA.VV., *Capolavori che ritornano*, Milano, 2008.

<sup>81</sup> Cfr. AA.VV., *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli, 1985, scheda n. 81. La copia bolognese è forse quella (cm 170 x 124) passata in asta nel maggio 2010 a Milano.

<sup>82</sup> “Corriere della Sera”, 11 luglio 2007.

<sup>83</sup> Cfr. R. Lapucci, *L’eredità tecnica del Caravaggio a Napoli, a Malta e in Sicilia. Spigolature sul caravaggesimo meridionale*, Padova, 2009, pp. 69-73, con tabella di confronto tra i due esemplari alle pp. 154-55.

<sup>84</sup> Come scrive Silvana Milesi (*Incomparabile Caravaggio*, Bergamo, 2010, p. 8) parlando di questo quadro “tenuto dal parroco amorevolmente sotto tendina in sagrestia e disvelato dall’irruente Sgarbi nell’agosto di questo centenario caravaggesco”.

<sup>85</sup> W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton, 1955, p. 212.

<sup>86</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 14. L’autografia non è accettata da S. Schütze (op. cit., n. 55a), K. Sciberras e D. Stone (v. *Caravaggio: art, knighthood and Malta*, 2006, La Valletta, p. 85: “a somewhat prettified Florentinizing copy”), R. Spear (*From Caravaggio to Artemisia*, London, 2002, p. 85) e L. Sebergondi (in AA.VV., *Caravaggio, l’ultimo tempo*, Napoli, 2004, scheda n. 8).

<sup>87</sup> Op. cit., p. 232 e p. 273, nota 239.

<sup>88</sup> H. Röttgen, *Caravaggio. L’amore terreno o la vittoria dell’amore carnale*, Modena, 2006 (ed. ted. 1992), p. 42.

<sup>89</sup> Cfr. “Paragone”, n. 603, pp. 11-28; v. anche AA.VV., *Caravaggio, l’ultimo tempo*, op. cit., p. 179, n. 8.

Copia da Caravaggio, *Cristo mostrato al popolo*, 1609 (?), Arenzano, santuario del Bambin Gesù di Praga.

Caravaggio (attribuito), *Cristo mostrato al popolo*, 1609, New York, collezione Cortez.

<sup>90</sup> In AA.VV., *Caravaggio a Roma*, op. cit., 2011, scheda n. 23.

<sup>91</sup> Vedi “Valori Tattili”, gennaio-giugno 2011, pp. 19-24.

<sup>92</sup> Op. cit., p. 442.

<sup>93</sup> Cm 125 x 94. Esposto nel dicembre 2011 a Montale (Pistoia) come Anonimo caravaggesco (cfr. AA.VV., *Nella luce di Caravaggio*, Pistoia, 2011, scheda n. 16 di E. Drovandini, E. Leggeri, V. Campeggiani), il dipinto presenta in radiografia un intrigante “pentimento”. Alla stessa rassegna era presente anche la *Maddalena addolorata* (Roma, collezione privata, cm 112 x 92, autenticata da Francesco Petrucci (“Paragone”, n. 655, 2004, p. 6), con l’okay di Denis Mahon (in AA.VV., *Caravaggio e il Seicento*, op. cit., pp. 56-57), Claudio Strinati (in AA.VV., *Caravaggio a Roma*, op. cit., p. 30) e Pierluigi Carofano (in AA.VV., *Nella luce...*, op. cit., scheda n. 1).

<sup>94</sup> Op. cit., 2001, p. 608, nota a piè di pagina.

<sup>95</sup> Anche della versione viennese del *David*, peraltro, è stata proposta una replica, anch’essa in collezione londinese, cm 100 x 125 (vedi A. Montanaro in AA.VV., *Caravaggio: Originale und Kopien...*, op. cit., scheda n. 4) per Marini manchevole di “tenuta tecnico-stilistica” (op. cit., 2012, p. 38).

<sup>96</sup> Di questo caso mi sono occupato in *Una poltrona per due: il caso del San Francesco che medita sul teschio*, 2009 (Caravaggio400.org). L’originale è l’esemplare di Carpineto, quello dei Cappuccini copia forse di collaborazione.

<sup>97</sup> Ad esempio in G. Testa (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio, un problema sempre aperto*, Caravaggio, 2002, pp. 81-89, e in Vodret (a cura di), *Caravaggio. The mystery of the two Saint Francis in meditation*, Cinisello Balsamo (Mi), 2009, pp. 21-57.

<sup>98</sup> In AA.VV., *Caravaggio, l’ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 20.

<sup>99</sup> In AA.VV., *Caravaggio: Originale und Kopien...*, op. cit., scheda n. 11. Pure per Strinati essa è “ritenuta con fondamento del Caravaggio” (in AA.VV., *Il Museo dei Cappuccini*, Roma, 2012, p. 79; nella stessa sede lo studioso autentica anche l’esemplare in raccolta Lampronti a Roma, cm 127 x 95,7).

<sup>100</sup> Op. cit., nn. 44, 44a, 44b. Copia è anche quella di collezione privata maltese (cm 134 x 100), che però, secondo l’analisi tecnica di Claudio Falcucci, potrebbe essere l’anello mancante tra il prototipo di Carpineto e l’esemplare dei Cappuccini (cfr. AA.VV., *Caravaggio e Scus Seguidores*, op. cit., scheda n. 7).

<sup>101</sup> Op. cit., 2001, schede nn. 2 e 3. Timothy Wilson-Smith (*Caravaggio*, London, 1998, p. 11) convalida l’esemplare romano, Spike (op. cit., 2010, n. 1) quello Dickinson. Cfr. L. Teza, *Caravaggio e il frutto della virtù*, Milano, 2013.

<sup>102</sup> Cfr. *The art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*, London, 2007. Aderisce Graham-Dixon (*Caravaggio. Vita sacra e profana*, Milano 2011, ed. ingl. 2010, p. 82).

<sup>103</sup> A. Ottino della Chiesa, *L’opera completa del Caravaggio*, Milano, 1967, n. 2.

<sup>104</sup> Cfr. B. Louise Brown (AA.VV., *Il genio di Roma*, op. cit., scheda n. 1) e F. Rossi (AA.VV., *La luce...*, op. cit., n. 8).

<sup>105</sup> Vedi “Paragone”, n. 593, 1999, pp. 3-11.

<sup>106</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 80.

<sup>107</sup> Op. cit., n. 44.

<sup>108</sup> Cfr. M. Gregori, *Caravaggio*, Milano, 1994, p. 152, n. 64.

<sup>109</sup> F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano, 2009, p. 136. Favorevole, sia pure con cautela, anche Mia Cinotti (*Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, con saggio critico di G.A. Dell’Acqua, Bergamo, 1983, scheda n. 5).

<sup>110</sup> Ad esempio Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Londra, 1998, n. 66.

<sup>111</sup> In linea molto generale vale il principio che più ci sono copie è più è probabile che ci sia un originale da rintracciare, il quale può più verosimilmente trovarsi in quell’area geografica dove esse sono più numerose (si pensi ad esempio a uno degli ultimi acquisti del *corpus* degli autografi, la *Chiamata dei santi Pietro e Andrea* della Corona britannica).

<sup>112</sup> M. Marini (a cura di), *La Maddalena di Paliano*, Roma, 2006, passim.

<sup>113</sup> Op. cit., p. 127.

<sup>114</sup> La proposta di attribuzione è benvista da Strinati (comunicazione scritta), Contardi (*Caravaggio*, Roma, 1979, fig. p. 2), Bonsanti (*Caravaggio*, Firenze, 1984, p. 63), Mascherpa (*Caravaggio, il gran lombardo*, Milano, 1995, p. 89), Frigerio (*Caravaggio. La luce e le tenebre*, Milano, 2010, p. 275), Pacelli (*L’ultimo Caravaggio, 1606-1610. Il giallo della morte: omicidio di Stato?*, Todi, 2002, pp. 161-97), Gash (*Caravaggio*, London, 2003, scheda n. 56 e p. 15). Non la pensano ugualmente, tra gli altri, Hibbard (*Caravaggio*, London, 1983, p. 323), Nuridsany (*Caravage*, Paris, 2010, p. 303), per il quale è “un ‘mixte’ peu convaincant”, e Bolard (*Caravage*, Paris, 2010, p. 145).

<sup>115</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 33.

<sup>116</sup> In AA.VV., *Caravaggio, l’ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 27.

<sup>117</sup> R. Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. His life, his legend, his work*, London, 1953, p. 72.

<sup>118</sup> A. Berne-Joffroy, *Dossier Caravaggio*, Milano, 2005 (ed. fr. 1959), p. 382. Scettico sull’esistenza di un “campione” primitivo da rinvenire R. Jullian (*Caravage*, Lyon-Paris, 1961, p. 175).

<sup>119</sup> Cfr. F. Rossi in AA.VV., *Immagine del Caravaggio*, Cinisello Balsamo (Mi), 1973, n. 5. La tela è stata esposta nel 2009 a Francoforte come possibile copia (v. B. Eclercy in AA.VV., *Caravaggio in Holland*, Frankfurt, 2009, n. 26).

<sup>120</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 7.

<sup>121</sup> F. Zeri, *Caravaggio - Vocazione di san Matteo*, collana “Cento dipinti”, Milano, 1998, p. 42.

<sup>122</sup> Op. cit., 1983, scheda n. 72. Per la studiosa un’inquadratura più ravvicinata sarebbe segno di autografia. In generale, si potrebbe però anche pensare che tale primo piano dipenda dal concentrarsi del copista sul soggetto principale, tagliando fuori il resto (un caso simile è quello del *Mondafrutto*).

<sup>123</sup> Vorrei far notare che di questo capolavoro la critica, curiosamente, ha sovente sbagliato l’indicazione delle misure (si veda il mio articolo *Le misure della Canestra di frutta sono un’opinione*, “Il Giornale dell’Arte”, n. 278, luglio-agosto 2008, p. 25).

<sup>124</sup> Op. cit., 1968, pp. 19-20.

<sup>125</sup> Op. cit. 2001, n. 35.

<sup>126</sup> Op. cit., pp. 336-39.

<sup>127</sup> J. Varriano, *Caravaggio: the art of realism*, University Park, Pennsylvania, 2006, p. 69.

<sup>128</sup> Op. cit., 1994, p. 16.

<sup>129</sup> Si veda ad esempio Catherine Puglisi, op. cit., n. 45; perplessità avrebbe manifestato, dopo una iniziale apertura, Claudio Strinati (“La Repubblica”, 24 aprile 1996, p. 38). Vari studiosi non l’hanno considerata nelle loro monografie.

<sup>130</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 30.

<sup>131</sup> In AA.VV., *Caravaggio. La Medusa*, Cinisello Balsamo (Mi), 2004, p. 81, nota 47.

<sup>132</sup> F. Paliaga, *Natura in vetro: studi sulla Caraffa di fiori di Caravaggio*, Roma, 2012, pp. 114-15.

<sup>133</sup> Lo spera il Moir, per il quale esse potrebbero trovarsi “presumably in Italy and probably mostly in Rome or its environs” (op. cit., 1976, p. 154). Un aggiornamento sul Caravaggio ritrattista è dato da L. Sickel in AA.VV., *Caravaggio e il suo ambiente*, op. cit., pp. 111-117.

<sup>134</sup> Cfr. “Paragone”, n. 165, 1963, pp. 3-11. Il dipinto (sul quale vedi Marini, op. cit., 2001, scheda n. 31) ha l’appoggio di molti autori, ma talvolta, prudentemente, viene presentato come attribuito (v. ad esempio M. Jover, *Caravage*, Paris, 2007, p. 161).

<sup>135</sup> Cfr. AA.VV., *Caravaggio e Caravaggeschi a Firenze*, op. cit., 2010, scheda n. 1. Nella stessa sede acconsentono all’attribuzione anche G. Papi e M. Gregori. Per inciso, non mi risulta che si sia ancora tentato di chiarire il significato della sigla (“Ifa”? “IM”?) che si intravede sul profilo scuro del libro a sinistra.

<sup>136</sup> Si veda, rispettivamente, F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma: il*



*Seicento*, vol. II, Roma, 2008, p. 294, e AA.VV., *Caravaggio and His Legacy*, Los Angeles, 2012, scheda n. 2. Marini lo marchia invece come “inaudito *repechage*” (op. cit., 2012, p. 48).

<sup>137</sup> In AA.VV., *Caravaggio a Roma*, op. cit., 2011, p. 30.

<sup>138</sup> Ibidem, scheda n. 24.

<sup>139</sup> Ibidem, pp. 226-28.

<sup>140</sup> Vedi F. Papi e C. Falcucci, in “Roma Moderna e Contemporanea”, op. cit., pp. 311-54. L’autografia ha il visto di Antonio Vannugli (in AA.VV., *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Città di Castello, Perugia, 2002, p. 267), Arnauld Brejon de Lavergnée (“Revue de l’Art”, vol. 94, 1991, p. 66) e J. Gash (op. cit., scheda n. 23).

<sup>141</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 45.

<sup>142</sup> H. Langdon., *Caravaggio. Una vita*, Palermo, 2003 (ed. ingl. 1998), p. 429.

<sup>143</sup> Op. cit., 2010, n. 101.

<sup>144</sup> Op. cit., n. 26.

<sup>145</sup> In AA.VV., *Hommage an Caravaggio 1610/2010*, Berlin, 2010, scheda n. 4.

<sup>146</sup> M. Pulini, *Caravaggio. Nero fumo*, Milano, 2010; nella stessa sede c’è l’approvazione di F. Petrucci.

<sup>147</sup> Vedi “Il Giornale”, 15 gennaio 2012.

<sup>148</sup> V. “Paragone”, n. 583, 1998, pp. 3-14.

<sup>149</sup> Al collegamento tra questa voce inventariale e la tela newyorkese ho dedicato un articolo di prossima pubblicazione.

<sup>150</sup> V. Burke e Cherry, *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, 1997, p. 422. Da notare che “cuello” significa proprio “gorgiera”, dettaglio che caratterizza l’immagine.

<sup>151</sup> S. Zuffi, *Caravaggio*, Milano, 2007, p. 155.

<sup>152</sup> Op. cit., 2010, n. 91.

<sup>153</sup> Catherine Puglisi (op. cit., p. 430, nota 33) se la cava con un sibillino “sembra caravaggesco”, mentre Marini (op. cit., 2001, p. 98) e Schütze (op. cit., n. 77) rimandano a un caravaggesco napoletano.

<sup>154</sup> In AA.VV., *Caravaggio e il suo tempo*, op. cit., 1985, scheda n. 98; confermatasi in AA.VV., *Caravaggio y la pintura realista europea*, Barcellona, 2005, e, da ultimo, in AA.VV., *Caravaggio e Caravaggeschi a Firenze*, op. cit., 2010, scheda n. 8. Pur omologandolo entrambi, M. Bona Castellotti (*Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998, p. 132) ammette che il quadro è “dibattutissimo e dai più negato a Caravaggio”, mentre E. König (*Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571-1610*, Colonia, 1997, trad. it. 2007, p. 65) lo giudica “stranamente rosso e di aspetto spiacevole”.

<sup>155</sup> Cfr. AA.VV., *Caravaggio, l’ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 23 e pp. 35-36.

<sup>156</sup> Op. cit., 2006, pp. 237-62 e 465-71.

<sup>157</sup> In AA.VV., *Caravaggio and his followers in Rome*, op. cit., pp. 221-25, n. 30 (la tela è valutata positivamente nel volume di Benedict Nicolson *Caravaggism in Europe*, Torino, 1990).

<sup>158</sup> Si veda Puglisi (op. cit., p. 396) e Spike (op. cit., n. 93).

<sup>159</sup> Op. cit., 2001, p. 88.

<sup>160</sup> Eccetto Rodolfo Papa (op. cit., p. 210) e Federico Zeri (op. cit., p. 45), il quale rileva che “il dipinto presenta pennellate molto fluide, di rapida esecuzione”. Tra i contrari R. Spear (“*I remain unconvinced of Marini’s attribution*”, in AA.VV., *Caravaggio and his followers*, New York, 1975, n. 76, p. 229).

<sup>161</sup> Cfr. D. Mahon (a cura di) *Caravaggio. San Pietro penitente con il gallo: il restauro*, Venezia, 2005.

<sup>162</sup> V. “Paragone”, n. 489, 1990. Il quadro ligure è rubricato come copia da Alessandra Cabella stante “la ‘debolezza’ di una scrittura stilistica di mera ripresa, pur se indiscutibilmente di buona qualità” (in AA.VV., *Caravaggio in Piemonte*, Torino, 2010, p. 34), e da Terzaghi (AA.VV., *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, vol. I, Milano, 2010, p. 114).

Caravaggio?, *San Giovannino alla sorgente con agnello*, 1610, Londra, collezione privata.

<sup>163</sup> Op. cit., 2001, scheda n. 102. Lo stesso ha reso nota una copia in raccolta privata di Barcellona (cm 80 x 100).

<sup>164</sup> Cfr. AA.VV., *Caravaggio, l'ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 22. Vedi anche P. Saporì in Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Cinisello Balsamo (Mi), 2009, p. 49.

<sup>165</sup> Si veda Schütze (op. cit., nn. 85 e 85a) e Bologna, per il quale addirittura nel caso in questione "potrebbe trattarsi d'un ulteriore esempio d'imitazione, se non proprio di contraffazione, dal Caravaggio" (op. cit., 2006, p. 488, nota 7).

<sup>166</sup> In AA.VV., *Caravaggio, l'ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 24. Possibilista sull'autografia è Nicola Spinosa (*Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, 2010, p. 380).

<sup>167</sup> La stessa ne ha ribadito l'autografia in AA.VV., *Caravaggio, l'ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 21.

<sup>168</sup> Ad esempio Rosa Giorgi (*Caravaggio, una rivoluzione terribile e sublime*, Milano, 1998, p. 123) e Ferdinando Bologna (op. cit., p. 345, n. 97).

<sup>169</sup> V. "Storia dell'Arte", n. 128, gennaio-aprile 2011, pp. 18-47.

<sup>170</sup> "Papabile per l'autografia alla luce delle tante rettifiche radiografate, proponendosi perciò come *exemplum* da cui lo stesso pittore avrebbe desunto la versione Pitti" (p. 92).

<sup>171</sup> "Alquanto concitata derivazione" (p. 69). Il restauro del 2010, per M. Marini (op. cit., 2012, p. 62, nota 123), avrebbe "restituito valenze qualitative che lasciano meglio presumere il carattere stilistico dell'originale da ritrovare", il quale sarebbe rapportabile alla *Madonna dei pellegrini* e al *Cristo e gli infermi* (quadro questo scartato da tutti i catalogatori).

<sup>172</sup> "...copia (da qualcuno ritenuta autografa o di collaborazione) in collezione privata a New York, che peraltro ha un interessante 'pentimento' nel viso di Gesù" (p. 57).

<sup>173</sup> "Ancora da autenticare" (p. 95). Il quadro, come il *Cristo risana gli infermi*, è considerato originale da M. Marini (op. cit., 2001, schede nn. 103 e 64, rispettivamente).

<sup>174</sup> "Potrebbe persino essere stata autorizzata dal Caravaggio in persona se si rileva che in radiografia presenta il medesimo 'pentimento' dell'originale, un calzare classico sul piede (dalle immancabili unghie terrose) di David, accessorio poi eliminato facendo presumere che il copista operasse quasi in parallelo con l'artista" (p. 48).

<sup>175</sup> "Copia" (p. 49). Si veda AA.VV., *Le collezioni d'arte del San Paolo Banco di Napoli*, Cinisello Balsamo (Mi), 2004, scheda p. 100, e AA.VV., *Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprete di Caravaggio*, Napoli, 2013.

<sup>176</sup> "La minuziosità di questa *Maddalena addolorata* fa propendere per una sua filiazione, come stralcio, dalla *Morte della Vergine* e non per una sua funzione pionieristica, come ristretto esperimento propedeutico, rispetto alla stessa" (p. 22).

<sup>177</sup> "Vera e propria 'primula rossa' del suo *corpus*, l'unico quadro che egli, novello Leonardo, portò con sé nelle peregrinazioni, archetipo di tante imitazioni e da sempre 'latitante' come il suo artefice allora, almeno fino alla scoperta, in una raccolta privata romana, di un esemplare che ha l'aria (e il *pedigree*) di por fine alla secolare caccia e che potrebbe presto essere la settantasettesima perla della collana caravaggesca" (p. 80).

<sup>178</sup> "Quadro giovanile eseguito per il biografo Mancini e a parere di alcuni conosciuto tramite una copia di collezione privata fiorentina" (p. 48). Al riguardo si veda M. Marini, op. cit., 2001, scheda n. 13.

<sup>179</sup> R. Lapucci (op. cit., 2009, p. 87) ipotizza che sia stato cominciato da Caravaggio, avente però la *Decollazione del Battista* come soggetto, e poi sviluppato e completato da altri.

<sup>180</sup> "...sempre che la tela di raccolta privata romana sia l'originale o comunque ne sia una derivazione fedele" (p. 85).

<sup>181</sup> "Da meditare" (p. 43).

<sup>182</sup> La tesi, da tempo tramontata, dell'intervento del Merisi in questo quadro è stata di recente rilanciata (cfr. A. Ottani Cavina, *Prospettiva Zeri*, Torino, 2009).

<sup>183</sup> Per M. Marini (op. cit., 2001, scheda n. 1) parzialmente autografo. Non concorda K. Hermann Fiore (cfr. AA.VV., *La luce nella pittura...*, op. cit., p. 64).

<sup>184</sup> "Da tenere d'occhio" (p. 127).

<sup>185</sup> M. Marini ne ha avanzato la possibile autografia (op. cit., 2001, scheda n. 6), senza però far breccia nel cuore degli studiosi, più inclini a vederlo come copia o derivazione (vedi M. Nicolaci in AA.VV., *Caravaggio a Roma*, op. cit., scheda n. 7, e S. Bruno, in AA.VV., *Caravaggio. Mecenate e pittori*, Cinisello Balsamo, Milano, 2010, pp. 66-68).

<sup>186</sup> "È stato caldeggiato un *Ritratto di donna con collana d'oro* (al Museum of Art di San Diego, California) dei primi anni di attività che d'impatto mostra somiglianze con la *Cortigiana Fillide*, ma il traguardo dell'attribuzione è ancora lontano, forse irraggiungibile" (p. 46). La candidatura era stata formulata dal Marini (op. cit., 2001, scheda n. 8), poi ricredutosi, mentre è stata rinnovata da M. Carignani di Novoli (*Dall'ombra alla luce*, Napoli, 2013, pp. 19-22), che la definisce però *Ritratto di Camilla Farnese*, così come la *Donna con gelsomini* di raccolta romana.

<sup>187</sup> "Dal favore minoritario" (p. 36).

<sup>188</sup> "Plausibile promozione ad autografo condiviso" (p. 36).

<sup>189</sup> "Copia" (p. 88). Al proposito v. Marini, op. cit., 2001, scheda n. 89.

<sup>190</sup> "Versione dibattuta" (p. 83).

<sup>191</sup> "...tela che almeno nell'invenzione eterodossa, quasi spiritosa, è caravaggesca" (p. 98).

<sup>192</sup> "*Charmant* ma dubbio, se non altro per via di uno sguardo rivolto all'insù che non è nelle corde del Merisi" (p. 33).

<sup>193</sup> "Copia" (p. 83). Confronta M. Marini, op. cit., 2001, scheda n. 84.

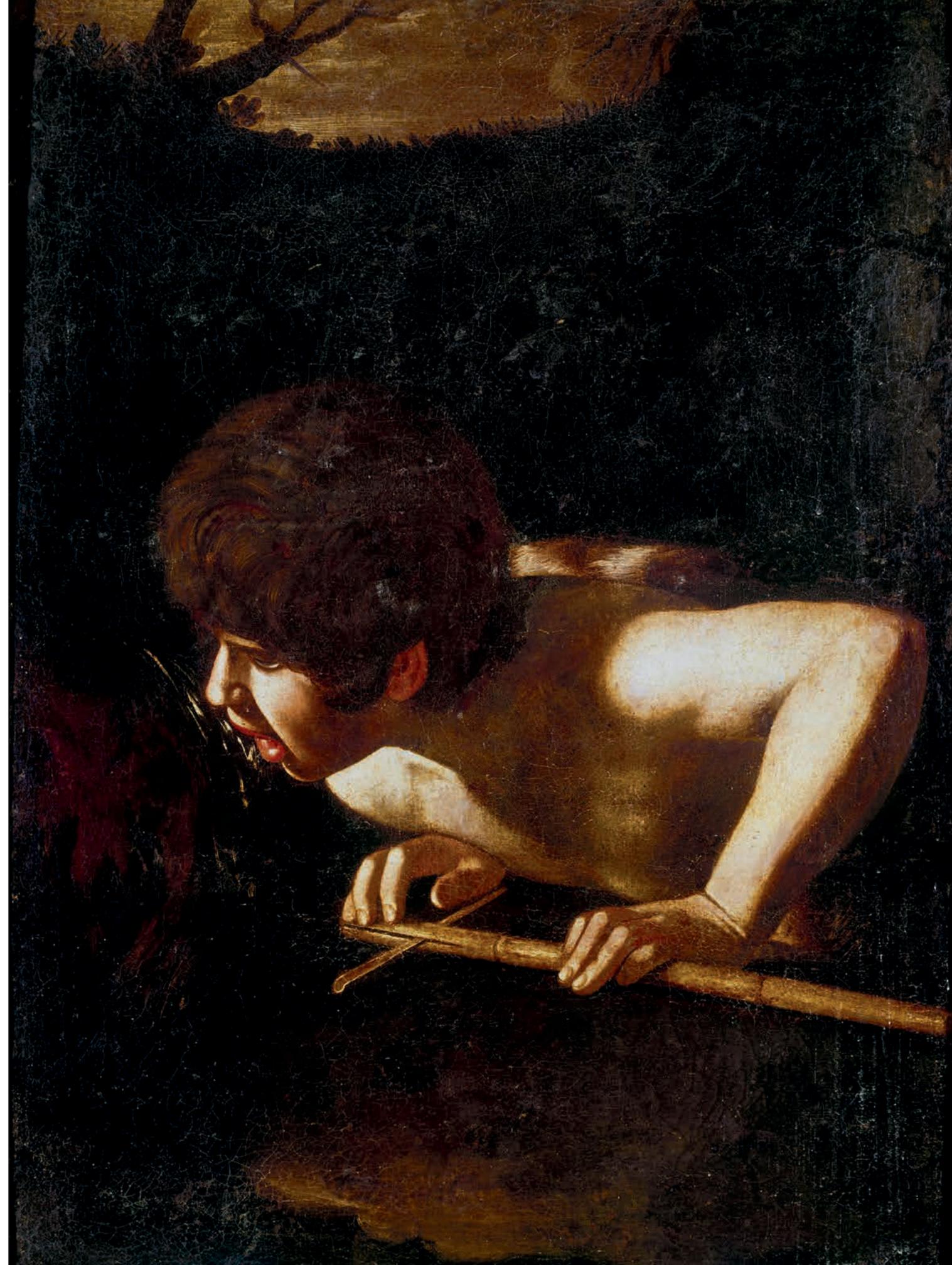
<sup>194</sup> Secondo alcune fonti il dipinto apparterebbe oggi a una raccolta di Varese.

<sup>195</sup> A. Spadaro azzarda che sia copia di un originale disperso (*Caravaggio in Sicilia. Il percorso smarrito*, Acireale-Roma, 2008, pp. 137-39).

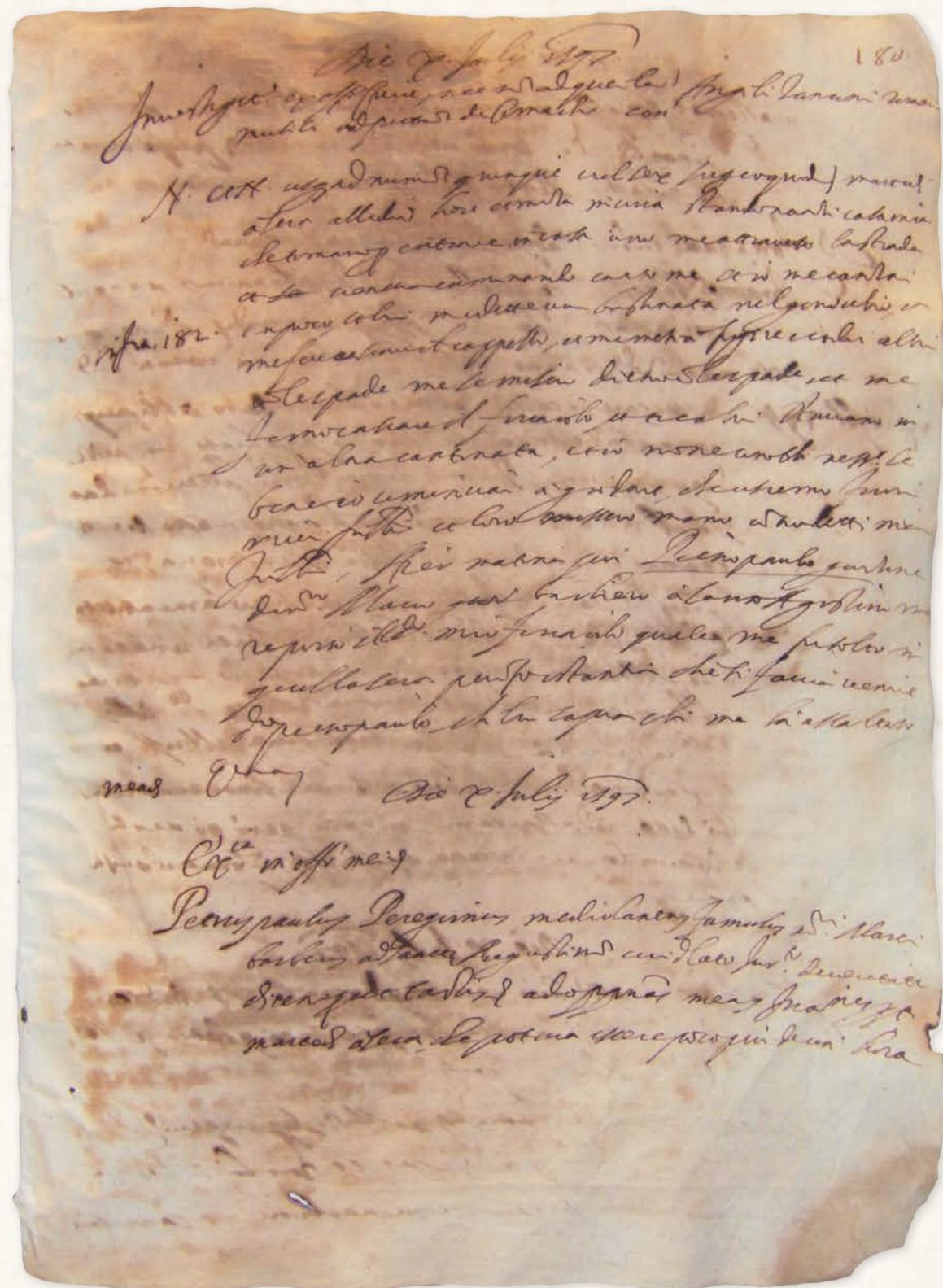
<sup>196</sup> "Una versione attribuita al Merisi è in collezione privata" (p. 68). Sul dipinto, e sul suo *pendant* con *San Rocco*, vedi Marini, op. cit., 2001, schede nn. 49 e 50.

<sup>197</sup> "Dibattuto anche nell'iconografia" (p. 16).

<sup>198</sup> "...a meno di non ratificare, come non conviene ancora, l'autografia del quadro con *Susanna e i vecchioni*" (p. 40). L'opera è autenticata da Maurizio Marini (op. cit., 2001, scheda n. 46).



(A fronte) Caravaggio (attribuito), *San Giovannino al fonte con paesaggio*, 1608, La Valletta (Malta), Museum of Fine Arts (dalla collezione Bonello).



## Archivio Caravaggio. Indagine e ricerca documentaria: alcune riflessioni.

Jacopo Curzietti

Trascorsi quattrocento anni dalla morte del Caravaggio, la cui ricorrenza è stata celebrata in Italia e nel mondo con iniziative, esposizioni e convegni durante tutto il triennio compreso tra il 2009 e il 2011, lo studio della figura e della produzione di Michelangelo Merisi si rivela ancor'oggi quanto mai attuale e complesso non solo per l'importanza intrinseca del pittore e della sua arte ma anche e soprattutto per i problemi che pone sia in ambito storico sia in quello metodologico ed interpretativo. L'interesse critico per il Caravaggio, artefice di una delle maggiori rivoluzioni figurative che annoveri la storia dell'arte occidentale, risale agli inizi del secolo scorso allorché, dopo le iniziali aperture di Lionello Venturi e Roberto Longhi<sup>1</sup>, un numero sempre crescente di studiosi italiani ed europei intrapresero una progressiva riscoperta della sua breve ma folgorante parabola umana ed artistica. Contestualmente, assieme al recupero filologico delle opere note, all'individuazione di altre allora sconosciute o considerate perdute e al vaglio delle fonti sei e settecentesche prese avvio una lenta ma fruttuosa ricerca di inedite testimonianze documentarie in grado di fornire importanti precisazioni, colmare lacune storiografiche e far luce su aspetti e vicende proprie di un profilo biografico ancora in gran parte oscuro o su cui insistevano malevoli aneddoti formulati da una letteratura dichiaratamente ostile. Principiata intorno alla metà del Novecento, l'indagine archivistica non si è da allora mai interrotta, al contrario si è incrementata con il trascorrere degli anni determinando significativi avanzamenti nella conoscenza del pittore, della sua produzione e, non ultimo, del contesto storico cui appartenne. Gradualmente questi risultati hanno contribuito a far emergere l'immagine del Merisi dalle nebbie di un lontano passato con nuova concretezza e, di conseguenza, ad accrescerne l'importanza e il valore non solo in seno alla comunità degli specialisti ma anche presso un vasto pubblico di appassionati e curiosi, a tal punto da averlo a tutt'oggi elevato al rango di vera e propria icona, simbolo emblematico dell'arte *tout court*.

Come ogni fenomeno teso a trascendere rapidamente i limiti che gli sono propri in origine, anche nel caso del Caravaggio tuttavia la crescente notorietà giunse ben presto a produrre una sorta di distorsione trasformando l'artista in un formidabile prodotto di *marketing* pubblicitario. Per un peculiare paradosso, proprio mentre la critica più rigorosa si impegnava a liberare l'immagine del pittore dall'aurea maledetta che la storiografia gli aveva cucito addosso, il grande pubblico accorreva - e in gran parte accorre tuttora - alle sempre più numerose esposizioni incentrate sulla sua figura (o che sovente ne sfruttano spregiudicatamente il nome) spinte dal desiderio talora morboso di vedere le grandi opere di un talentuoso pittore irrequieto, provocatorio e tragico.

Proprio questa bramosia, questa fame bulimica da parte del pubblico di osservare l'artista "inquieto" attraverso le sue opere "scandalose", di consumarne sempre di nuove e di divorarne ogni pennellata come fosse rivelatrice di un tormento interiore dell'autore ha determinato l'*humus* ideale per la nascita e la proliferazione di quel nefasto fenomeno, mai tanto in voga come in questi tempi, legato al facile attribuzionismo, cui purtroppo è incline una larga parte della critica troppo smalzata e opportunistica. Come ovvio, la logica conseguenza è stata, nello specifico, l'aver incrementato il catalogo del Caravaggio a dismisura e, più in generale, l'aver colpevolmente piegato i principi e l'etica della storia dell'arte intesa come scienza filologica ad interessi di natura prettamente economica e carrieristica; sfruttando la vasta eco del pittore infatti, non pochi hanno saputo conquistarsi agevolmente un comodo posto al sole, altri si sono più semplicemente limitati a promuovere opere palesemente spurie per facili interessi<sup>2</sup>.

Per molto tempo un freno a questa degenerazione è venuto proprio dalla ricerca archivistica e dalla pubblicazione di notizie documentarie che, in maniera crescente negli anni, hanno fornito dati certi e testimonianze veritiere sull'artista e sulla sua produzione; un patrimonio di informazioni

(A fronte) Querela del musico Angelo Zanconi. ASR, TCG, Investigazioni, reg. 274, c. 180r, 10 luglio 1597.