

CARAVAGGIO

e il suo tempo



Caravaggio e il suo tempo

Caravaggio e il suo tempo

Mostra a cura di
Vittorio Sgarbi

Catalogo a cura di
Vittorio Sgarbi
Antonio D'Amico



Copertina
Caravaggio
Maddalena penitente (particolare)
Roma, Galleria Doria Pamphilj

Nuova Stampa Color
Zona Industriale Muros (SS)

Amministrazione
Maria Teresa Salaris

Progetto grafico e impaginazione
Marino Tatti

Redazione
Filomena Moscatelli

Impianti
Gianluca Bacchiddu
Antonello Scano
Gavino Pinna

Traduzioni
Lidia Filippone
per Language Consulting Congress,
Milano

L'editore rimane a disposizione di
altri eventuali aventi diritto che non
è stato possibile citare. Nessuna
parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi
forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore.

© Gli autori per i loro testi
© Nuova Stampa Color, Muros
© Fondazione Cosso

Finito di stampare nel mese di
novembre 2015 a cura di Nuova
Stampa Color, Printed in Italy

Crediti fotografici
Amministrazione Doria Pamphilj
Archivio dell'Arte. Luciano e Marco
Pedicini fotografi, Napoli
Luigi Baldin, Treviso
Joseph Borg, Malta
Carlo Crozzolin, Treviso
Stefano Dall'Asta - Spazio Foto,
Parma
FEC, Fondo Edifici di Culto -
Ministero degli Interni
Barbara Ferriani, Milano
Museo Civico Gaetano Filangieri,
Napoli
Mario Finotti, Novara
Fototeca dei Civici Musei di Udine
Foto Giusti Claudio e Paolo,
Firenze
Fabio Lenzini, Siena
Roberto Mascaroni per Saporetto
Immagini d'Arte, Milano
Roberto Masi Fotografia, Rimini
G. e L. Malcangi, Milano
Valdi Romanovici, Milano
Andrea Samaritani, Bologna
Fabio Speranza, Napoli
Donatello Tore, Nuoro
Carlo Vannini, Reggio Emilia

Restauri
Barbara Ferriani, Milano
Gianfranco Mingardi, Brescia
ReCoop The Restoration and
Conservation Coop Ltd, Malta

CARAVAGGIO E IL SUO TEMPO

Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo

21 novembre 2015 - 10 aprile 2016



Presidente
Maria Luisa Cosso

Vice Presidente
Paola Eynard

Consigliere
Sergio Eynard

Revisore dei conti
Marco Gay

Direzione e Comunicazione
Paola Eynard

Coordinamento
Massimo Martelli

Coordinamento di segreteria
Michela De Grossi
Elisa Godino

Segreteria organizzativa
Attività didattiche e Visite guidate
Ufficio stampa
Sara Beckert
Delia Bonino
Antonella Chiavia
Valentina Fiò
Stefania Spinnato

Amministrazione
Laura Boursier

Ideazione e cura della mostra
Vittorio Sgarbi

Catalogo a cura di
Vittorio Sgarbi
Antonio D'Amico

Coordinamento e ricerche
Antonio D'Amico

Saggi
Gianluca Bocchi
Antonio D'Amico
Andrea Donati
Claudio Falcucci
Roberto Galimberti
Vittorio Sgarbi

Schede
Gianluca Bocchi
Paola Caretta
Roberto Contini
Antonio D'Amico
Andrea Donati
Maria Elisa Giorgi
Riccardo Lattuada
Giorgio Leone
Giuseppe Porzio
Keith Sciberras
Vittorio Sgarbi
Nicola Spinosa
Federico Troletti
Rossella Vodret
Lisa Xuereb
Tiziana Zennaro

Allestimento
Fondazione Cosso

Installazione sonora
Roberto Galimberti

Supervisione tecnica
Marco Ventriglia

Trasporti
Montenovi s.r.l.
Shipping Team s.r.l.

Assicurazione
Axa Art
Reale Mutua Assicurazioni

Progetto luci
Elettra Muris

Ufficio stampa
Fondazione Cosso

Con il patrocinio di



Comune di
San Secondo di Pinerolo

Albo dei prestatori
Basilica Cattedrale di San Pietro Apostolo, Faenza
Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte - Galleria d'Arte Antica, Udine
Collezione Fondazione Monte dei Paschi di Siena
Fondazione Istituto della Provvidenza Casa per anziani Onlus, Ghemme
Musei Civici, Novara
Museo Civico Gaetano Filangieri, Napoli
Museo della Cattedrale, Mdina - Malta

Collezionisti Privati
Collezione Olivetti Rason, Firenze
Collezione Pier Luigi Pizzi, Venezia
Collezione Porcini
Collezione privata, Malta
Collezione privata, Parma
Collezione Roberto Sgarbossa
Courtesy Galleria D'Orlane
Raccolta privata, Lugano
Trust Doria Pamphilj

e inoltre
S.E. Monsignor Andrea Bruno Mazzocato, Arcivescovo metropolitano dell'Arcidiocesi di Udine
S.E. Monsignor Charles Jude Scicluna, Arcivescovo metropolitano dell'Arcidiocesi di Malta
S.E. Monsignor Mario Toso, Vescovo della Diocesi di Faenza-Modigliana
Ministero dei Beni e delle

Attività Culturali e del Turismo
Marica Mercalli, Dirigente del Servizio II della Direzione Generale Belle Arti e Paesaggio
Anna Maria Affanni, Soprintendente *ad interim*, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio del Friuli Venezia Giulia
Renata Codello, Soprintendente, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio del Comune di Roma
Giorgio Cozzolino, Soprintendente, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Ravenna, Forlì-Cesena e Rimini
Anna Di Bene, Soprintendente, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo
Luciano Garella, Soprintendente, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per il Comune e la provincia di Napoli
Mark Anthony Mifsud Superintendent, Superintendence of Cultural Heritage-Malta
Luisa Papotti, Soprintendente *ad interim*, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Biella, Asti, Cuneo, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli
Antonella Ranaldi, Soprintendente, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese
Mauro Imazio Agabio, Presidente Fondazione Istituto della Provvidenza Casa per anziani Onlus, Ghemme
Marcello Clarich, Presidente Fondazione Monte dei Paschi di Siena

Aloisio Deguara, Presidente Commissione del Museo della Cattedrale di Mdina (Malta)
Mariano Faccani Pignatelli, Direttore Ufficio Arte sacra e Beni culturali della Diocesi di Faenza-Modigliana
Gianpaolo Leonetti, Direttore Museo Civico Gaetano Filangieri, Napoli
Sandro Piusi, Direttore Ufficio Beni culturali dell'Arcidiocesi di Udine
Romano Vecchiet, Dirigente del Servizio integrato Musei e Biblioteche del Comune di Udine
Ugo Facchini, Parroco della Basilica Cattedrale San Pietro Apostolo, Faenza

La Fondazione Cosso ringrazia gli enti, i musei e i collezionisti privati che hanno acconsentito ai prestiti delle opere e tutti coloro che a vario titolo hanno offerto la propria collaborazione con dedizione e amicizia



“... la finse per Maddalena”
Il quadro della Galleria Doria Pamphilj
alla luce dei primi anni di Caravaggio a Roma

Andrea Donati

A Olimpia Marini Clarelli
in memoria di Lulli De Conciliis

La *Maddalena* è uno dei quadri di Caravaggio più amati dal pubblico della Galleria Doria Pamphilj. Ha partecipato a diverse esposizioni, a cominciare da quella storica organizzata da Longhi a Milano nel 1951, ed è ancora in buono stato di conservazione¹. Eppure, prima di finire sotto la lente critica di Bellori, all'inizio il quadro era poco famoso. Si conosce infatti solo una copia antica, già a Milano, in collezione Boscarelli².

Al mito della Maddalena, in crisi nella Controriforma³, Caravaggio oppose la verità dirompente, contraddittoria e sconcertante di una donna popolare del suo tempo, sola, affranta, sconsolata, fragile, sensuale, ribelle. Nell'arco di circa nove anni, affrontò la raffigurazione della Maddalena sei volte in modo diverso, utilizzando almeno tre modelle differenti, a seconda del contesto figurativo. La scansione delle immagini è un'iperbole di caratteri. La Maddalena passa dalla silente mestizia del quadro Doria Pamphilj al concitato pentimento di quello del Detroit Institute of Arts, dal dolore della pala Vaticana alla sensuale contrizione – si può immaginare – del dipinto già Giustiniani, e ancora dalla domestica afflizione della pala del Louvre al tragico deliquio della tela già Klain, ora degli eredi Croce.

Scannelli paragonò la *Maddalena* di Caravaggio a quella di Correggio nella *Pietà* della Galleria di Parma, che già per Domenico Theotokopoulos “es figura única en la pintura”⁴: mentre questa del Correggio esprime “la più bella verità [...] in atto addolorato, e proprio, l'altra del Caravaggio non dimostra la naturalezza, che nella pura appa-

rente superficie, perché non valendo in fatti per animarla, si ritrova priva dello spirito, gratia e debita espressione, che si può dire per ogni parte morta”⁵. La “molta osservanza del vero”, per usare un'espressione di Mancini del 1617-1621⁶, era indecorosa e sconveniente. Caravaggio aveva messo in scena una povera giovane, spacciandola per Maddalena convertita. L'accusa di Bellori, di aver dipinto i “simili” oltraggiando il senso della “historia”, che invece richiede nobiltà e decoro, suonava come una “condanna morale”⁷. Ci volle Roberto Longhi per cancellare quella colpa e trasformare il pittore reietto in un mito della modernità. La marginalità dell'iconografia rispetto al significato autentico del dipinto fu già messa in evidenza da Bellori, che ne diede una descrizione memorabile. Dopo aver deplorato il Caravaggio – “perché egli aspirava all'unica lode del colore, sicché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte. Onde nel trovare e disporre le figure, quando incontravasi a vederne per la città alcuna che gli fosse piaciuta, egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno” – Bellori portò l'esempio del quadro Pamphilj: “Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasetto d'unguenti, con monile e gemme, la finse per Maddalena. Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo e 'l petto in una tinta pura, facile e vera,

accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorato”. E concludeva la descrizione del quadro condannando la pittura del Caravaggio per la sua fedeltà alla natura: “Quella figura abbiamo descritta particolarmente per indicare li suoi modi naturali e l’imitazione in poche tinte sino alla verità del colore”⁸. Nonostante il giudizio negativo, Bellori aveva capito bene di cosa era fatta la pittura di Caravaggio, il quale, com’è noto, durante il processo intentatogli da Baglione, disse che “in pittura valent’uomo [vuol dire] che sappi depinger bene et imitar bene le cose naturali”⁹.

Non tutti la pensavano come Bellori. Una volta che Caravaggio si manifestò, furono in molti a vedere la portata innovativa della sua pittura. Annibale Carracci, Guercino, Guido Reni, il Cardinal del Monte, Ciriaco Mattei, Benedetto e Vincenzo Giustiniani, capivano Caravaggio meglio di Scannelli e di Bellori. Lo stesso Baglione, nemico giurato di Caravaggio, mutò stile e divenne emulo del rivale, quando si accorse del potente effetto persuasivo che aveva la pittura di lui sulla scena romana. Tra i letterati del Seicento, a parte Mancini, il più interessato a Caravaggio e ai Caravaggeschi, la maggior parte aveva un orientamento retorico e classicistico, ostile per principio al naturalismo spontaneo di Caravaggio. Passeri tuttavia riconobbe che il pittore “fece qualche giovamento al gusto di quella nuova scuola, promossa dai fratelli Carracci, e dai loro scolari”, perché “aperse una strada, per la quale fece ritornare in vista la verità che erasi ad un certo modo da lunghi anni smarrita”¹⁰.

È a partire dal concetto di “verità” che Longhi recuperò il pittore lombardo alla storia dell’arte. Formatosi tra il Verismo italiano e le avanguardie, Longhi capì la portata storica della pittura di Caravaggio, che aveva contrastato la tendenza dominante a Roma a fine Cinquecento di non chiedere “verità alla pittura, ma *devozione* o *nobiltà* di soggetti e di azioni, a qualunque mitologia



Caravaggio
Morte della Vergine,
1601-1605 circa
Parigi, Museo del Louvre

appartenessero”¹¹. Perciò quando affrontò il quadro Doria Pamphilj, ed era ormai un critico maturo e il massimo conoscitore del pittore lombardo, compiaciuto della *tranche de vie* della Maddalena, Longhi riprese il brano letterario di Bellori, colorando di poetico verismo la scena della “povera ciociarella tradita” che, “mentre lagrimuccia sulla gota, profitta della inutile attesa per lasciarsi asciugare i capelli dal sole che filtra nella stanzetta smobilitata (e l’ombra cresce in tralice sul muro)”, per affermare che “il pensiero di dipingere un po’ dall’alto, a specchio inclinato [...] fu uno dei più alti del giovane artista [ventiseienne], e dei più irregolari”¹². In seguito Mia Cinotti, cui si deve una delle migliori schede catalografiche del dipinto, riconobbe gli stessi dati formali e acconsentì a vedere la giovane donna “come in un’istantanea”¹³.

Nel frattempo, prendendo le mosse dalla libertà con cui Caravaggio aveva interpretato la Maddalena, discostandosi dall’immagine devozionale cinquecentesca¹⁴, Ilaria Toesca aveva introdotto un brillante paragone con un’incisione

di Parmigianino, la cosiddetta *Santa Taide*, raffigurante una giovane assopita e accovacciata in una stanza. L'immagine così laica e anticonvenzionale di Parmigianino doveva certamente piacere a Caravaggio. Taide e Maddalena sono due sante invocate dalle prostitute convertite. Caravaggio "ha adattato la posa della donna del Parmigianino, tradizionalmente usata per esprimere meditazione, a un atteggiamento malinconico di rassegnazione, appropriato per una cortigiana rassegnata e infelice"¹⁵. Una lettura romantica e suggestiva non può tuttavia prevalere sul senso della realtà. Sebbene il quadro di Caravaggio raffiguri una Maddalena penitente, non era tuttavia destinato all'altare, sia pure di una cappella privata, ma alla camera di un amatore colto e disinvolto, capace di apprezzare un'immagine al limite del paradosso e della provocazione¹⁶. Secondo la leggenda Maria Maddalena è una prostituta pentita e convertita, ma, fino a prova contraria, non sappiamo se la modella ritratta da Caravaggio fosse o no una prostituta. L'ambiguità semantica del dipinto è voluta e comunque va mantenuta, altrimenti si perde l'effetto psicologico straniante. Il mancato riconoscimento immediato del soggetto continua ancora oggi a disorientare, stupire, far discutere. Un equilibrio semantico così straordinariamente sottile non può essere spezzato in nome di un'interpretazione iconografica o sociologica. Su questo punto non sono d'accordo né con la lettura della Cinotti né con quella di Bassani e Bellini. Ritengo che l'ambiguità dell'immagine prevarichi il titolo corrente, che si mantiene solo per prassi e convenzione, ma ad andare oltre si rischia di esagerare. La composizione segue una procedura formale che Caravaggio adottò anche in seguito. Qualcosa di simile alla *Maddalena*, costretta in uno spazio angusto, raccolta in se stessa e accovacciata sulla seggiola di legno, bassa e piccola, si ritrova nel ritratto di *Paolo V*. Per ovvie ragioni, nel ritratto del pontefice il punto di vista non è più dall'alto, ma lo spazio è insolitamente compresso e soffocante. Gianni

Papi ha notato che l'ambientazione del ritratto Borghese costringe la figura del papa ad essere una cosa sola con lo spazio cubico, anticipando il sentimento angoscioso e drammatico delle immagini di Francis Bacon, come l'*Innocenzo X* rifatto sul modello di Velásquez¹⁷. Nella *Maddalena* Doria Pamphilj Caravaggio non affronta il tema del potere, ma l'irresistibile seduzione della fragilità femminile. Chi era dunque la modella della Maddalena?

La modella e il collezionista

Sulle modelle di Caravaggio molte questioni sono ancora aperte. Oggi le sue donne, vere o presunte, hanno un grande successo mediatico, e si sono trasformate in personaggi romanzeschi o cinematografici¹⁸. L'ipotesi tuttavia di riconoscere nella *Maddalena* Doria Pamphilj la prostituta Anna Bianchini dai "capelli rosci e lunghi" è poco consistente¹⁹. La Bianchini giunse giovanissima a Roma nel 1593 da Siena, ma non fece carriera come cortigiana. Il suo nome compare in diversi atti giudiziari, tranne che nel 1598 e 1599.

La Lena, citata come "donna di Michelangelo", sembra che posasse per lui come modella per la *Madonna di Loreto* (o *dei Pellegrini*). Passeri ricorda che era la figlia di una vedova e, poiché un notaio la corteggiava, Caravaggio per gelosia lo aggredì²⁰. La conferma del fatto viene dalla querela di Pasqualoni. La Lena tuttavia resta ancora un personaggio oscuro e la proposta d'identificarla con Maddalena Antognetti, una giovane cortigiana romana nata intorno al 1582, è in contrasto con una nuova notizia documentaria, riguardante Maddalena Gentile, che non era una cortigiana²¹, ma su questo punto ritorneremo. Rispetto al quadro Doria Pamphilj, nel quadro di Detroit la protagonista nei panni di Maddalena è un'altra modella. Questa modella è la stessa che impersona la *Santa Caterina d'Alessandria* del Museo Thyssen (già del Monte) e la *Giuditta* della Galleria Barberini (già Costa)²². Si tende erroneamente ad associare il volto di questa seconda modella al perduto

ritratto del Museo di Berlino, che raffigura Fillide Melandroni (1581-1618), una cortigiana venuta a Roma con Anna Bianchini. Fillide al contrario di Anna fece carriera. Anche Ottavio Leoni la ritrasse in un disegno dell'Albertina di Vienna. Il committente del ritratto di Fillide fu il poeta senese Giulio Strozzi²³. Nel 1606 Fillide se la intendeva con Ranuccio Tomassoni, che fu ucciso da Caravaggio. Recentemente Carla Cerati ha ipotizzato che la modella dei quadri Thyssen e Barberini fosse "Faustina de Diamante Spagnola", che risulta sposa di Lorenzo Carli dal 3 agosto 1589. Caravaggio sicuramente conosceva la moglie del suo amico siciliano, ma che Faustina posasse per lui non è provato. Dunque anche la modella che posò per la seconda Maddalena di Caravaggio nel quadro di Detroit non ha ancora trovato un'identificazione attendibile. È da osservare tuttavia che la modella che posò di profilo per Marta nel quadro di Detroit sembra la stessa utilizzata da Caravaggio per i due dipinti Doria Pamphilj e per la Maria piangente nella *Deposizione Vaticana*. Tutti e tre i dipinti appartenevano a Girolamo Vittrice, mentre il quadro di Detroit era di Olimpia Aldobrandini. La prima modella di Caravaggio era legata all'ambiente che Caravaggio frequentò nel 1597 e 1605. Nel caso dei quadri Vittrice, il pittore ebbe modo di studiare a lungo la modella in differenti posizioni e atteggiamenti. Sembra anzi che abbia messo in opera contemporaneamente le due tele Doria Pamphilj²⁴. La modella che posò per i quadri Vittrice continuò a posare per la *Morte della Vergine* commissionata da Laerte Cherubini per Santa Maria della Scala (Museo del Louvre). Qui la Maddalena nasconde il volto nel pianto, ma la sua figura è riconducibile alla modella dei dipinti Vittrice (Doria Pamphilj). Sebbene la sua identità sia ancora incerta, si possono puntualizzare due cose: uno, che la modella dei quadri Vittrice fu la prima ad essere utilizzata da Caravaggio a Roma, perché fino al 1597 egli dipinse figure seriali, giovani uomini, frutta e fiori – Bellori infatti ricorda che Caravaggio, "essendo

estremamente bisognoso e ignudo faceva le teste per un grosso l'una et ne faceva tre il giorno"²⁵; due, la modella non è identificabile né con Lena né con Fillide, perché queste due donne entrarono in scena dopo che Caravaggio era diventato un pittore di grido a Roma. Dunque egli conobbe la modella della Maddalena quando non era famoso e il suo nome non era ancora comparso negli atti giudiziari del luglio 1597. Tra i tanti quesiti irrisolti, c'è anche quello dell'origine del dipinto. Fu davvero, come sembra all'apparenza, un'opera spontanea, scaturita in un momento di folgorante poesia, o è invece la commissione di qualcuno all'avanguardia, in sintonia con le idee di Caravaggio? Prima di rispondere, occorre ripercorrere la discussione più recente sul dipinto e riassumere le notizie sui primi anni di Caravaggio a Roma. Fino a tempi recenti la *Maddalena* Doria Pamphilj era datata verso il 1595/1596²⁶. Si pensava perfino che precedesse il *Riposo*, che si riteneva eseguito "forse già all'epoca del soggiorno di Caravaggio nel palazzo del cardinal del Monte, intorno al 1596"²⁷. Il *Riposo* era collocato a fianco della "Zingara" del Louvre²⁸, della "Zingara" dei Musei Capitolini e dei *Bari* del Kimbell Art Museum, e poco prima del *Concerto di giovani* del Metropolitan Museum e del *Suonatore di liuto* dell'Ermitage. Inoltre, nel tentativo di contestualizzare il dipinto, la *Maddalena* veniva accostata al *Narciso*, per via della somiglianza del broccato della sottana di lei a quello del corpetto di lui. Il *Narciso* della Barberini tuttavia non è mai ricordato dalle fonti caravaggesche e per ragioni stilistiche, come ha proposto Gianni Papi, va assegnato allo Spadarino²⁹. Al di là delle comparazioni, ora che la data del 1596 può essere ritenuta al massimo come inizio della presenza stabile di Caravaggio a Roma, la *Maddalena* Doria Pamphilj va ripensata in un momento più preciso e rilevante³⁰. Nell'agosto 1596 il fratello di Caravaggio, Giovan Battista Merisi (1571-1630), si era trasferito a Roma, dove rimase fino al giugno 1599³¹. Cosa faceva il pittore in quel momento?

Da Milano a Roma

Facciamo ora un passo indietro e ripercorriamo i dati essenziali. Nel 1584 Michelangelo Merisi fu messo a bottega presso Simone Peterzano dalla madre, Lucia Aratori, rimasta vedova. Nel 1577 infatti il padre, Fermo Merisi, era morto di peste insieme con il nonno del pittore. Nell'aprile 1591 Michelangelo era stato impegnato con il fratello minore Giovan Battista Merisi a liquidare il lascito dei genitori. Un anno dopo, il 5 maggio 1592, risulta vivere a Milano insieme con il fratello e la sorella Caterina. L'11 maggio 1592 vende con il fratello le terre di famiglia. L'ultima attestazione di Michelangelo a Caravaggio è dell'1 luglio 1592, in cui compare come testimone in un contratto³². Poi comincia una ridda di supposizioni sull'arrivo a Roma.

Dopo la revisione dei documenti romani, in occasione della mostra alla Sapienza del 2011, gli specialisti di Caravaggio sono stati privati di numerose presunte certezze e condotti davanti a una realtà dei fatti diversa da quella che credevano³³. Longhi aveva fissato i principi di Caravaggio a Roma tra 1592-1593. Questa è stata la base degli studi per più di mezzo secolo³⁴. Tuttavia, allo stato delle conoscenze attuali, anche se si volesse allargare la griglia delle date, sarebbe difficile scendere sotto il 1595. Stando agli atti giudiziari del 1597, la prima presenza di Caravaggio a Roma si attesta genericamente all'anno precedente, non prima. Restano dunque più di quattro anni di vuoto documentario imbarazzante, sui quali è difficile argomentare³⁵. Si può mantenere l'ipotesi di un primo, breve, viaggio a Roma nel 1592³⁶, ma poi cosa succede nella vita del promesso pittore? Stando a Giacomo Berra – e dobbiamo credergli per forza – la fedina penale di Michelangelo Merisi in Lombardia era pulita fino al 1° luglio del 1592. Non c'è alcuna prova di una condanna in prigione per omicidio a Milano o di una fuga a Venezia per una lite. Non si può escludere tuttavia che le parole criptiche di Mancini e quelle sibilline di Bellori

non dicano qualcosa di vero sul primo girovagare di Caravaggio lungo le vie del Po³⁷.

Lothar Sickel ha fatto notare che Caravaggio “dispose inizialmente solo in misura limitata di un efficiente sistema di appoggi sociali”³⁸. È questo che rende difficile seguire le sue prime tracce a Roma. All'inizio Sickel ha cercato ragionevolmente di separare i dati storici dalle ipotesi, prospettando due momenti diversi: il primo, del tutto ipotetico, è l'arrivo di Caravaggio a Roma nel 1592 e il suo soggiorno in casa di Pandolfo Pucci, il secondo la sua presenza nella bottega di Carli, Cesari, Gramatica, e poi in casa di Petrignani e del Cardinal del Monte. Il problema ora è come analizzare la sequenza dei fatti narrati dalle fonti storiche in modo coerente con i dati archivistici. Compattando il racconto e restringendo l'arco cronologico, Francesca Curti ha proposto che i fatti si sarebbero svolti tutti tra 1596 e 1597. Questo porterebbe a ipotizzare che Caravaggio si fosse stabilito a Roma tra la fine del 1595 e l'inizio del 1596³⁹. L'episodio dell'ospitalità in casa Pucci meglio si adatta a queste date che a quelle precedenti, per ora totalmente avvolte nel buio.

Partiamo dalla fonte storica primaria. Mancini (1558 – 1530), che era ben informato – e tra le sue fonti c'era Antiveduto Gramatica – dice che il pittore arrivò a Roma quando aveva vent'anni. Prestando fede a questa notizia, Sickel crede all'ipotesi di un primo breve viaggio di Caravaggio a Roma tra 1591-1592. Lo zio di Caravaggio, Ludovico Merisi (1560 circa - 1612), passò più di sei mesi a Roma dall'ottobre 1591 all'aprile 1592. Poiché Ludovico faceva parte del seguito di Gaspare Visconti, arcivescovo di Milano, che cambiò residenza varie volte a Roma⁴⁰, Caravaggio, ambizioso com'era, avrebbe potuto approfittare dello zio per arrivare a Roma⁴¹. Ludovico Merisi è documentato ancora a Roma nel 1601-1602. Allora il Caravaggio era un pittore affermato ed è improbabile che avesse bisogno di una raccomandazione dello zio o del fratello. Anzi, stando a Mancini, quando il

fratello andò a fargli visita nel palazzo del Cardinal del Monte, Caravaggio fece finta di non conoscerlo⁴². La notizia è sconcertante, ma rivelatrice del carattere del pittore o dell'eventuale sua trasformazione in pochi anni di vita a Roma.

Con Monsignor Insalata

Secondo Mancini, Caravaggio stette in casa di Pandolfo Pucci (1542 circa - 1613) quando, “poco provvisto di danaro [...] gli conveniva andar per la parte, et altre servitù non convenienti al suo natale, e virtù, e quel ch'è peggio, se la passava la sera con un'insalata quale [Pucci] li serviva per antipasto, pasto e pospasto”; finalmente, “essendo stato alcuni mesi, si partì con sua poca soddisfazione, di poi sempre chiamò questo suo padrone monsignor Insalata. Nel tempo che vi stette fece per esso alcune copie di devozione che sono in Recanati”⁴³. Pucci era molto legato alla terra e alla famiglia di origine. Dal 1576 era beneficiario di San Pietro in Vaticano, mentre dal 1588 al 1591 fu maestro di casa di Camilla Peretti. Intorno al 1590 aveva ospitato il giovane pittore Giacomo Pandolfi da Pesaro. All'arrivo di Caravaggio a Roma, Pucci non abitava più con la Peretti, bensì in Borgo, dove aveva affittato a vita la casa di Vincenzo Bolani Accolti, accanto a palazzo Commendone. È qui, sopra la bottega dismessa di un librario – stampatore, che Caravaggio dipinse “alcune copie di devozione” per “monsignor Insalata”.

Le botteghe dei pittori producevano molte opere commerciali di carattere devozionale e decorativo. Anche Caravaggio si dedicò a questi lavori ed è certo che dipinse opere seriali nella bottega di Lorenzo Carli e del Cavalier d'Arpino. Questo avvenne nel 1596. Ora la notizia è confermata dai documenti. Pucci possedeva una raccolta di quadri – non si sa cosa raffigurassero – che portò con sé, quando lasciò Roma nel 1600. È degno d'interesse che un ecclesiastico colto e nient'affatto vecchio, affezionato alla famiglia e alla città d'origine, accogliesse in casa un giovane pittore ambizioso e

ribelle come Caravaggio. Sickel riconduce al periodo del soggiorno in casa Pucci anche l'esecuzione del *Ragazzo che monda un frutto*⁴⁴. Tenere tuttavia legata quest'opera alle date del 1591-1592 è difficile, mentre è logico pensare che se, come ritiene Sickel, l'esperienza in casa Pucci fu una delle prime di Caravaggio a Roma, questa, come suggerisce la Curti, debba essersi svolta a cavallo tra 1595 e 1596. A parte opere seriali e di bottega, nei primi anni romani Caravaggio dipinse di sua iniziativa alcune opere originali che tentò di vendere con scarso risultato. Baglione infatti scrive che Caravaggio “indi provò a stare da se stesso, e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. Et il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte, ma di maniera un poco secca”⁴⁵. Per il Cavalier d'Arpino infatti non fece solo nature morte, come ricorda Bellori, ma anche figure, come il *Bacchino malato*, ritenuto da Longhi un autoritratto, che è tra i quadri sequestrati nel 1608 e finiti nella collezione del cardinale Scipione Borghese. Mancini aggiunge qualche altro titolo, quando scrive che Caravaggio fece “un putto che piange per essere stato morso da un racano che tiene in mano, e dopo pur un putto che mondava una pera con il cortello, et il ritratto d'un hoste dove si ricoverava”⁴⁶. Il ritratto dell'oste (perduto) dovrebbe essere stato dipinto quando Caravaggio era “bisognoso e ignudo”, forse quando non era ancora entrato in casa Pucci o era appena uscito dall'ospedale della Consolazione. Il “giovanetto morsicato dal ramarro” e la “zengara che dà la ventura” (non si sa quali versioni siano) furono svenduti rispettivamente per venticinque giuli e otto scudi, “prezzi di fame”, commentava Longhi⁴⁷. Una nota di Mancini rivela che Caravaggio si accompagnò a Roma con un tale di nome Tarquinio. Secondo Marini si tratterebbe di Tarquinio Ligustri da Viterbo⁴⁸. Ligustri decorò nel 1592 il Palazzo Comunale di Viterbo e nell'autunno del 1600 due stanze a pian terreno del palazzo Mattei di Giove a Roma⁴⁹. Caravaggio dimorò nel

palazzo del cardinale Girolamo Mattei nel giugno 1601⁵⁰. In quell'anno dipinse la *Cena in Emmaus* della National Gallery, che gli fu pagata attraverso i banchi da Ciriaco Mattei, il 7 gennaio 1602⁵¹. Si susseguono altri due pagamenti, il 26 luglio e il 10 dicembre 1602, di 60 e 25 scudi per un dipinto che è stato giustamente riconosciuto nel *San Giovannino* della Pinacoteca Capitolina⁵². Infine, il 2 gennaio 1603 arriva il pagamento di 125 scudi per la *Cattura di Cristo*⁵³. Allora Caravaggio era pienamente affermato sulla scena romana.

Con Lorenzo Carli e il Cavalier d'Arpino fino all'ospedale della Consolazione

Baglione fornisce un resoconto degli inizi di Caravaggio a Roma diverso da quello di Mancini. Egli fa cominciare il percorso dalla bottega di Lorenzo Carli (Carri, nei documenti): “dapprincipio s'accomodò con un pittore Siciliano”⁵⁴. La notizia è corroborata dalla biografia di Mario Minniti scritta da Francesco Susinno, secondo cui il pittore siciliano, giunto fuggiasco da Malta a Roma, “astretto dalla necessità e dal trovarsi introdotto nel disegno, accomodossi con un siciliano pittore, che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amicitia col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano artiere”⁵⁵. Carli era originario di Naso in provincia di Messina⁵⁶, ed era specializzato in icone mariane, figure di santi e teste di papi. Secondo la testimonianza di Pier Paolo Pellegrini, nel marzo del 1596 Caravaggio lavorava nella bottega di Carli⁵⁷. Carli era legato al Cavalier d'Arpino e dipinse una *Santa Lucia* per Camilla Peretti (forse la pala della chiesa di Grottammare?). Morì prematuramente nel marzo del 1597⁵⁸. Secondo Baglione, dopo una prima collaborazione con Carli, Caravaggio entrò nella bottega dei fratelli Giuseppe e Bernardino Cesari, in piazza della Torretta⁵⁹. Qui, secondo Mancini, rimase “alcuni mesi”, forse otto, durante i quali potrebbe aver continuato a collaborare con Carli. Fu allora che strinse amicizia con Prospero Orsi.

Caravaggio rimase con il Cavalier d'Arpino fino a poco dopo una rissa che gli provocò una ferita alla gamba destra. La rissa avvenne verosimilmente tra la fine del 1596 e l'inizio del 1597. Abbandonato al suo destino dai Cesari, Caravaggio fu soccorso e portato da Carli all'ospedale di Santa Maria della Consolazione. Un altro punto fondamentale delle deposizioni rese davanti al giudice del Tribunale l'11 luglio 1597 è la conferma del racconto di Mancini, secondo cui Caravaggio era stato ferito alla gamba destra da un cavallo durante la lite con un palafreniere della famiglia Giustiniani o Pinelli. L'incidente era avvenuto molti mesi prima dell'arresto⁶⁰. Caravaggio ferito fu ricoverato all'ospedale della Consolazione da Carli, “un bottegaio siciliano amico” (Mancini) che lavorava vicino a Sant'Agostino, tra via della Scrofa e via delle Coppelle. Il priore dell'ospedale era Luciano Bianchi, oriundo della Liguria, ma proveniente da Messina. Bianchi ricoprì la carica dal febbraio 1594 alla primavera del 1608⁶¹. Per mancanza di danari o per richiesta del priore, Caravaggio gli diede dei dipinti, di cui non si conosce il soggetto, che poi Bianchi portò in Sicilia. L'episodio, ricordato da Mancini e precisato dalla testimonianza di Pellegrini e dal racconto di Malvasia, risale al tempo in cui Caravaggio stava nella bottega del Cavalier d'Arpino⁶². Secondo Guercino, che è la fonte di Malvasia, fu proprio il Cavalier d'Arpino a mandare Caravaggio all'ospedale e a dire di raccomandarsi al priore, “promettendogli di fare il suo ritratto il che sanato fece”. In realtà la Baroncelli ha potuto dimostrare che fu Carli a portare Caravaggio all'ospedale. Riguardo al ritratto di Luciano Bianchi, “essendo poi questo esposto [come opera anonima] per le rogazioni [feste ricorrenti due volte l'anno], fu venduto” e lodato pubblicamente dal Cavalier d'Arpino, che non sapeva chi fosse l'autore. Scopertosi che era di Caravaggio, Cesari cercò invano di smentire la lode⁶³. Quando Malvasia scrive che Caravaggio “poco da questi compatito, e meno sovvenuto, di servitore se gli era dichiarato nemico”, si può intendere che

l'inimicizia derivasse non solo dal mancato soccorso durante la malattia, ma anche dalla rinnegata lode del ritratto di Bianchi⁶⁴. Quando guarì e fu dimesso, Caravaggio si trovò senza casa e senza lavoro. Baglione ricorda che fu soccorso da alcuni "galantuomini della professione", che "per carità l'andavano sollevando". Bellori precisa che "lavorò in casa di Antiveduto Gramatica mezze figure manco strapazzate"⁶⁵. Antiveduto viveva col padre Imperiale Gramatica in Borgo, nella stessa strada di Pandolfo Pucci. Siamo nell'aprile del 1597. Se questa fosse la sequenza giusta, Caravaggio sarebbe stato accolto da Fantino Petrignani, che secondo Mancini gli diede "commodità d'una stanza".

Con Fantino Petrignani

Grazie agli studi di Massimo Moretti, ora si dispone di un'ampia documentazione su Fantino Petrignani (1539-1600). Originario di Amelia, Petrignani divenne maestro di casa di Gregorio XIII (1572-1585) e fu nominato arcivescovo di Cosenza nel 1577. Cominciò la sua carriera insieme con Matteo Contarelli, Pietro Vittrice ed Ermete Cavalletti, rispettivamente datario, guardarobiere e computista del pontefice e committenti delle cappelle in San Luigi dei Francesi, in Santa Maria della Vallicella, in Sant'Agostino. Petrignani fu Presidente di Romagna dal 1594 al 1597, ma risiedette a Forlì anziché a Ravenna e fu assente da Roma fin dal gennaio 1593, quando si trovava a Macerata come Governatore della Marca. Petrignani ritornò a Roma nell'aprile 1597. Quindi Caravaggio poté essere ospitato da lui in primavera grazie all'intercessione di qualcuno, Pucci od Orsi⁶⁶. La *Maddalena* Doria Pamphilj è ricordata per la prima volta da Mancini, quando Caravaggio era ospite di monsignor Petrignani: "fece molti quadri in particolare una zingara che dà la bona ventura ad un giovanetto, la Madonna che va in Egitto, la Maddalena convertita, un S. Gio. Evangelista"⁶⁷.

Petrignani, benché largo in opere di carità, non fu un pauperista osservante, ma piuttosto un

oculato amministratore del patrimonio familiare. Avendo ottenuto da Sisto V la rinuncia alla diocesi e il mantenimento del titolo ecclesiastico, si ritirò a vita privata e morì il 3 marzo 1600. Fantino e il nipote Paolo Petrignani erano legati a Ferdinando de' Medici e al Cardinal del Monte, che donò al Granduca la *Medusa* (Uffizi). Nel tempo in cui Petrignani ospitava Caravaggio, il Cardinal del Monte era il rappresentante diplomatico del Granduca di Toscana. Recentemente si è pensato a Fantino Petrignani come probabile committente o acquirente del *Bacco*, confluìto nelle raccolte mediche⁶⁸. Mancini ricordando l'ospitalità in casa Petrignani, dice che Caravaggio "fece molti quadri in particolare una zingara che dà la bona ventura ad un giovanetto, la Madonna che va in Egitto, la Maddalena convertita, un S. Gio. Evangelista". Questi dipinti tuttavia non furono di Petrignani, ma di Pietro e/o Girolamo Vittrice. I quadri menzionati da Mancini erano in casa di Girolamo Vittrice e si ritrovano poi nella collezione di Camillo Pamphilj⁶⁹. Longhi e altri studiosi avevano pensato che la "Zingara", ricordata anche da Baglione, fosse appartenuta al Cardinal del Monte, ma già Hibbard aveva intuito che quella del Monte è la seconda versione ai Musei Capitolini⁷⁰. Le notizie di Mancini su Caravaggio dipendono dal racconto del bolognese Ottaviano Mascherino, che conosceva i fratelli Petrignani per essere stato loro architetto per 18 anni e che aveva una conoscenza diretta degli artisti del tempo di Caravaggio. Mascherino finì addirittura rovinato per i mancati pagamenti di molti lavori eseguiti per conto dei Petrignani, tra cui il palazzo del defunto cardinale Prospero Santacroce, acquistato dai Petrignani nel 1591 e ceduto nel 1603 al Monte di Pietà. Fu in quel momento che Mascherino conobbe Caravaggio. Lì vicino abitava Prospero Orsi e c'erano le case dei Barberini, in via dei Giubbonari⁷¹. Potrebbe risalire a quel momento il primo ritratto del cardinale Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, pervenuto in eredità ai Corsini di Firenze⁷². Presso

le case dei Barberini aveva sede l'Accademia degli Insensati. Nel 1592 era presieduta dal perugino Cesare Crispolti, che alla sua morte nel 1608 risulta in possesso "d'un giovane dalla cintura in su che monda un persico"⁷³. Non è possibile stabilire da dove provenisse il dipinto Crispolti, né se fosse un originale o una copia, né eventualmente a quale quadro noto corrisponda. Si ritiene che il *Monda-frutto*, conosciuto attraverso le copie, appartenga alla fase del cosiddetto "realismo meccanico" di Caravaggio, in cui egli ritrae figure e oggetti dal vivo con l'aiuto di lenti e specchi, in sintonia con gli esperimenti ottici degli Accademici Insensati. Appartiene a questa fase sperimentale anche la perduta "*Caraffa naturalissima con dentro fiori*", che il Cardinal del Monte sembra aver acquistato prima di conoscere di persona Caravaggio⁷⁴.

Per Pietro e Girolamo Vittrice

Sickel ha chiarito che Girolamo Vittrice (1549 circa - 1612) e suo zio Pietro erano originari di Parma, conoscevano Fantino Petrignani e possedevano opere di Caravaggio⁷⁵. Sebbene non si sappia ancora se la *Maddalena* appartenesse all'origine a Pietro o Girolamo Vittrice, è probabile che uno dei due o entrambi avessero rimesso nelle mani di Caravaggio la stampa di Parmigianino e lo spartito musicale di Bauldewijn con il mottetto in lode della bellezza della Vergine (secondo il *Cantico dei Cantici*) eseguito dall'angelo nel *Riposo durante la fuga in Egitto*. Nel 1586 Girolamo Vittrice era sottoguardarobbere papale. Nel 1591 aveva sposato Orinzia Orsi (1571-1634), sorella di Prospero (1558-1630), che poi divenne il "turcimanno di Michelangelo", cioè colui che faceva propaganda per Caravaggio⁷⁶. Orinzia e Prospero erano nipoti del poeta Aurelio Orsi (morto nel 1591), maestro di Maffeo Barberini (Urbano VIII). L'amicizia tra Prospero e Caravaggio è all'origine dell'entrata di molti quadri nelle collezioni romane. Si era pensato che il gruppo dei tre quadri Vittrice fosse una commissione di Olimpia Aldobrandini, ma

l'ipotesi è inconsistente, perché l'unico quadro di Caravaggio citato negli inventari della nipote di Clemente VIII è la *Maddalena convertita da Marta* di Detroit⁷⁷. Sulla base di Mancini, la provenienza dei quadri Pamphilj da Alessandro Vittrice, figlio di Girolamo, era già stata presupposta da Hibbard, ma non ritenuta dalla Cinotti⁷⁸. Gli studi di Sickel hanno dimostrato la provenienza da Girolamo Vittrice dei tre quadri di Caravaggio⁷⁹. La *Maddalena*, il *Riposo*, la *Zingara*, citati sempre senza il nome dell'autore, compaiono prima nella *donatio inter vivos* che Girolamo Vittrice dispose per i figli Francesco e Alessandro il 3 maggio 1609, poi nell'inventario *post mortem* il 5 aprile 1612⁸⁰. Andrea De Marchi ha segnalato che i primi due quadri sono citati, sempre senza il nome dell'autore, nell'inventario di Alessandro Vittrice, redatto per conto della sorella Caterina, il 7 ottobre 1650: "Un quadro grande della Maddalena con sua cornice tutta oro mano...", "Un quadro grande con cornice arabescata della Madonna che da la zinna al figliolo dentro boscaglia"⁸¹. Un ulteriore indizio della transazione dei quadri si ha da una ricevuta di pagamento di Camillo Pamphilj in favore di Caterina Vittrice del 30 ottobre 1650⁸². Quindi i dipinti passarono a Camillo Pamphilj entro il 1652.

Al periodo successivo ai tre quadri Vittrice, poi Pamphilj, intorno al 1597-1598, vanno collocati il *San Francesco in estasi con l'angelo* di Hartford e la *Maddalena convertita da Marta* di Detroit. Il primo *San Francesco* dipinto da Caravaggio è quello (perduto) del Cardinal del Monte. Due quadri di questo soggetto sono menzionati da un documento del banchiere Ottavio Costa nel 1606. Gli studi hanno chiarito che il *San Francesco* è quello di Hartford e la copia destinata all'abate Tritonio è nel Museo di Udine⁸³. In precedenza Caravaggio aveva dipinto per il Cardinal del Monte un *San Francesco* (perduto), forse la sua prima raffigurazione del santo. Il quadro venne liquidato all'asta del Monte, tra 1627 e 1628⁸⁴, e fu comprato dal cardinale Ascanio Filomarino. È descritto

in una ricevuta di pagamento come “un quadro di S. Francesco abbandonato in terra con il Compagno che l’aiuta del Caravaggio”⁸⁵. Dunque il *San Francesco* del Monte era diverso da quello Costa, perché al posto dell’angelo aveva un compagno. Questo fa pensare che Caravaggio avesse messo in scena una raffigurazione di naturalismo spinto, come nella *Maddalena* Vittrice (Doria Pamphilj).

Si era pensato che il quadro di Marta e Maddalena citato nel testamento Costa del 1606 fosse quello di Detroit, ma anche quest’ipotesi è completamente superata⁸⁶. La commissione della *Maddalena convertita da Marta* di Detroit potrebbe risalire al 1598 ed essere ricondotta ad Olimpia Aldobrandini (1567-1637), piuttosto che al marito Giovan Francesco Aldobrandini (1545-1601), morto di febbre in Croazia sul fronte di guerra⁸⁷. Olimpia Aldobrandini, rimasta vedova, dopo la partenza per Meldola, il 25 maggio 1606, fece redigere un inventario in cui è riconoscibile il quadro di Detroit, citato senza il nome dell’autore: “un quadro di S.ta Marta e Madalena quando la convertisce con cornice negre e oro”⁸⁸. Il medesimo, ricordato ancora nel 1611 e 1634, ricompare nell’inventario di suo figlio, il cardinale Ippolito Aldobrandini, nel luglio 1638, come “Un quadro bislongo con una Maddalena et Marta, con Fiore in mano con cornice negra rabescata d’oro del Caravaggio”. La *Maddalena convertita da Marta*, che nel 1638 tornava dalla villa di Montemagnanapoli al palazzo in via del Corso, viene citata nei successivi inventari Aldobrandini fino al 1769⁸⁹. Quindi la *Maddalena* di Detroit fu dipinta quando Caravaggio era in casa del Monte.

Le fonti d’ispirazioni dovevano essere molteplici, a cominciare dall’inno sulla conversione della Maddalena composto dal cardinale Belarmino a Frascati, verso il 1597, fino a possibili reminiscenza della *Vanitas* di Tiziano. Inoltre, il Cardinal del Monte possedeva un dipinto analogo attribuito a Leonardo⁹⁰, mentre il cardinale Benedetto Giustiniani, che Caravaggio conobbe in quel

periodo, possedeva una *Castità* di Francesco Francia in cui era raffigurata una donna con lo specchio a forma di scudo⁹¹.

Con il Cardinal del Monte

Il più antico documento che attesta la presenza di Caravaggio a Roma è l’interrogatorio giudiziario del Tribunale del Governatore, datato 11 luglio 1597, in cui il pittore risulta coinvolto in un’aggressione, avvenuta la sera dell’8 luglio⁹². Il riesame degli atti dell’interrogatorio ha consentito di chiarire molti aspetti della vita di Caravaggio a Roma tra 1596 e 1597.

La sera dell’8 luglio 1597 Caravaggio era andato a cena all’osteria della Lupa con due amici, Prospero Orsi e Costantino Spada. Caravaggio era l’unico armato di spada, in quanto “servitore del cardinal del Monte”. Dunque a luglio non stava più con Petrucci, ma era passato sotto la protezione di Francesco Maria del Monte. Per strada ci fu una lite. Un musico fu aggredito. Caravaggio raccolse il ferriolo caduto di dosso al fuggitivo e il giorno dopo lo consegnò a un giovane barbiere, Pier Paolo Pellegrini. Grazie agli studi di Antonella Cesarini sappiamo che il musico era Angelo Tanconi, apparteneva a una famiglia di barbieri attaccabrighe e frequentava Caravaggio⁹³. Pellegrini era milanese e faceva il garzone del barbiere Marco Benni a Sant’Agostino, ma poi nel 1603 divenne il titolare della barberia e fu testimone di nozze della figlia di Prudenzia Bruni, che l’anno dopo divenne la padrona di casa di Caravaggio⁹⁴.

Nell’ottobre 1597 Caravaggio partecipò al rito delle Quarantore. Cominciava allora ad essere noto e in un paio d’anni ricevette le prime commissioni pubbliche. La cerimonia religiosa fu organizzata dalla confraternita aggregata alla Compagnia di San Luca. Presidente dei Virtuosi al Pantheon era Cherubino Alberti. La cerimonia cominciò con la coppia Zuccari e Pulzone. Caravaggio adorò il SS. Sacramento in coppia con Prospero Orsi, domenica 18 ottobre 1597,

dalle 8 alle nove di mattina. Carli invece non partecipò, perché era morto a marzo, durante la quaresima. La Pasqua cadde l'8 aprile 1597⁹⁵.

Caravaggio e Orsi facevano coppia fissa da un anno, frequentavano l'osteria della Lupa presso via della Scrofa e cercavano di vendere quadri. Orsi propagandava la fama di Caravaggio per aumentare la richiesta delle sue opere sul mercato, provocando la realizzazione di una prima serie di copie da originali del maestro lombardo. Il mercante d'arte Costantino Spada (1543 circa - 1613), negoziante in San Luigi dei Francesi, fu forse uno dei primi a vendere opere caravaggesche sul mercato romano. Anzi, visto che i documenti prima lo dicono rigattiere, poi antiquario, infine pittore⁹⁶, si può dire che fece un salto di qualità professionale grazie a Caravaggio. La loro amicizia risale a prima del luglio 1597 e continua ininterrottamente negli anni successivi.

Il 24 aprile 1599 il "magnifico" Merisi è testimone a un atto di quietanza in casa di Spada per l'acquisto di un immobile da parte delle figlie del rigattiere⁹⁷. Spada era ben conosciuto da coloro che, in parte già erano, in parte stavano per diventare i principali committenti o possessori altolocati di opere di Caravaggio – Del Monte, Borromeo, Aldobrandini, Mattei, Giustiniani, Cavalletti – ed era altrettanto familiare degli ambienti in cui furono poste le prime pale pubbliche del pittore lombardo, a cominciare da San Luigi dei Francesi e Sant'Agostino, il cui priore, Giovanni Battista Gori, era suo cognato.

Benché la commissione della *Madonna di Loreto* sia formalmente sancita dal contratto stipulato da Orinzia De Rossi, vedova di Ermete Cavalletti, per conto dei figli minori ed eredi (4 settembre 1603)⁹⁸, Francesca Curti ha rafforzato l'ipotesi che l'incarico a Caravaggio possa essere maturato prima di quella data, grazie ai legami d'amicizia del pittore con Spada, alla parentela di questi con Gori e alla frequentazione della bottega di Spada da parte dello stesso Cavalletti.

In casa di Prudenzia Bruni

Dall'8 maggio 1604 al 29 luglio 1605 Caravaggio abitò nel vicolo di San Biagio (attuale vicolo del Divino Amore, n. 19/22). Quando stipulò il contratto di affitto, mise la clausola di poter "scoprire metà della sala" e la padrona di casa acconsentì, purché la casa fosse riconsegnata migliorata ("melioratam"). La casa era di proprietà dei figli di Prudenzia Bruni, che dopo aver sposato in seconde nozze Bonifacio Sinibaldi, era rimasta vedova. La casa aveva un orto, una cantina, una corte con loggia e pozzo in comune, una sala e due camere al primo piano, e soffitte con camere praticabili. Figlia di un napoletano e dotata per gli affari, la Bruni aveva completamente ristrutturato l'immobile per ricavarne due unità e usufruire di un reddito⁹⁹. Allora il Caravaggio teneva con sé un garzone, Francesco Boneri, detto Cecco del Caravaggio, ma amava la Lena. Forse si tratta di Maddalena Gentile, residente a pochi metri dal vicolo San Biagio, una giovane di 28 anni, che viveva con un bambino di nome Pier Paolo e con un'altra donna, Cleomenza Compagni, vedova con prole¹⁰⁰. Dopo aver aggredito e ferito il notaio Mariano Pasqualoni di Accumuli in piazza Navona, la sera del 29 luglio 1605, a causa della Lena, Caravaggio chiese aiuto al cardinal del Monte e fuggì immediatamente a Genova, verosimilmente con l'aiuto di Ottavio Costa¹⁰¹. Il giorno dopo (30 luglio), la Bruni ottenne dal Tribunale il pignoramento dei beni del pittore. Tornato a Roma il 24 agosto e concordata la pace con Pasqualoni il 26 agosto, Caravaggio trovò la casa chiusa e i suoi beni sequestrati. Nel pignoramento c'erano anche "dui quadri grandi da dipingere ... tre talari grandi item un quadro grande de legname". Non è chiaro che fine facessero i dipinti, valutati la modesta cifra di 80 scudi¹⁰². Perciò Caravaggio si vendicò contro la Bruni e, nella notte tra il 31 agosto e l'1 settembre, prese a sassate la sua finestra. Ciò che importa qui osservare è la stanza di lavoro di Caravaggio. Dalla denuncia della Bruni si scopre che il pittore aveva sfondato il soffitto

della sala (“per un soffitto di detta casa che esso ha rotto”). Si può comprendere la rabbia della Bruni, che per giunta doveva avere gli ultimi sei mesi d’affitto. Dopo lo sfratto, Caravaggio fu ospitato da un amico, il giureconsulto Andrea Ruffetti.

Alessandro Zuccari ha ipotizzato che Caravaggio non avesse smontato il tetto della casa, che spioveva solo dal lato della strada, ma il soffitto della sala al primo piano nel punto più vicino al cortile, in modo da ottenere una maggiore altezza e quel “lume alto” menzionato da Mancini e Sandrart¹⁰³. In questo ambiente di luce indirizzata e regolata ad arte o “doppia illuminazione”, Caravaggio forse dipinse la *Morte della Vergine* per gli eredi Cavalletti e la *Madonna di Loreto* e la *Morte della Vergine* per il giurista Laerte Cherubini da Norcia, guardiano del Gonfalone. Il contratto della pala risale al 14 giugno 1601, ma la sua esecuzione è successiva¹⁰⁴. La *Morte della Vergine* era destinata alla chiesa di Santa Maria della Scala. Le vicende del rifiuto sono note. Cherubini abitava vicino ai palazzi del Cardinal del Monte e dei Giustiniani, mentre nel giugno del 1601, sempre stando al documento del contratto, Caravaggio abitava nel palazzo del cardinale Girolamo Mattei. Al momento del sequestro dei beni da parte della Bruni, nell’agosto 1605, ci potrebbe essere stata in casa anche una delle due pale su tavola della cappella Cerasi, che, essendo state rifiutate, Caravaggio si era impegnato a rifare su tela. Non si sa infatti quando il cardinale Giacomo Sannesio comprò le tavole Cerasi rifiutate. Dall’inventario dei beni sequestrati nel 1605 risulta solo un quadro su tavola. Non è escluso però che tra le pale in lavorazione o appena terminate non ci fosse l’*Annunciazione* di Nancy, se corrisponde a questo soggetto la pala commissionata da Fabio Nuti il 5 aprile 1600¹⁰⁵.

Stando ai dipinti menzionati, Caravaggio non doveva usare una luce perpendicolare, bensì due o tre luci laterali, spioventi da nord, dove non picchia il sole, come consigliavano Lomazzo e altri teorici del Cinquecento e come dovette avergli in-

segnato Peterzano. Secondo Zuccari l’espressione “lume a piombo”, usata da Bellori, è fuorviante e addirittura malevola, perché tenderebbe a screditare Caravaggio come un pittore “tra la strada e la cantina”. Anche Ribera aprì “una finestra nel tetto per comodità di dipingere”. Whitfield ha dedicato un libro a Caravaggio incentrato sull’ipotesi della “camera oscura”, mentre Zuccari ha limitato la conoscenza e l’utilizzo di questo mezzo empirico alla fase preliminare di studio delle figure e dei modelli, non di realizzazione della pittura.

Resta il fatto che l’illusionismo di Caravaggio “è il risultato non di un lungo esercizio di comprensione della struttura formale, ma della capacità di catturarne gli elementi salienti come si presentano all’occhio”¹⁰⁶. La differenza con la tradizione della pittura fiamminga è l’applicazione dell’illusionismo ottico alla pittura di storia. La rivoluzione o, per meglio dire, l’“epurazione” consiste nell’aver rigettato la mitologia spogliando i modelli e riportando le forme alla realtà quotidiana. Il caso della *Maddalena* Doria Pamphilj è esemplare di quanto lucida e determinata fosse l’idea estetica di Caravaggio nel 1597¹⁰⁷. È questo che gli ha attirato appresso amici e scatenato contro rivali, alimentando un movimento pittorico giovanile internazionale.

Con un occhio all’Antico e un altro a Tiziano

Un’altra Maddalena compare nella *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana, eseguita originariamente da Caravaggio per la cappella Vittrice in Santa Maria della Vallicella. Pietro Vittrice, amico devoto di Filippo Neri, comprò i diritti per un altare privilegiato dedicato alla Pietà in Chiesa Nuova, il 13 giugno 1577. Nel testamento (non rintracciato) del 9 agosto 1599 nominò suo erede il nipote Girolamo¹⁰⁸. I lavori per la fondazione della nuova cappella erano cominciati nel settembre 1596 e si protrassero fino al 1601. Nel frattempo Pietro Vittrice aveva accolto l’istanza di dividere la cappella con Giacomo Mareri (Mereri)¹⁰⁹. Il nipote tuttavia non voleva condividere il patronato e iniziò un

contenzioso con i padri Oratoriani. In vista di un accordo fu emesso un decreto, l'1 settembre 1604, da cui si ricava che il "quadro della Pietà con il suo ornamento di legno" era stato dipinto da Caravaggio prima di quella data e che Girolamo Vittrice ne "dimanda" la restituzione, "havendo di sua cortesia fatto fare il quadro nuovo del Caravaggio". Dunque il committente era Girolamo. Il quadro gli fu restituito il 21 ottobre 1609, dopo che aveva rinunciato ai diritti di patronato della cappella, pur mantenendo quelli di sepoltura¹¹⁰. A tal proposito è stato ricordato che a suo tempo Pietro Vittrice aveva disposto la vendita della casa dove abitava in via dei Chiavari, rione Parione, per costituire il legato. Quando morì, all'età di 97 anni, il 26 marzo 1600, stava col nipote in Borgo Santo Spirito¹¹¹, dove Caravaggio aveva abitato con Pucci.

Un altro quadro raffigurante la Maddalena era in possesso del cardinale Benedetto Giustiniani. La *Maddalena* perduta, registrata nell'inventario Giustiniani tra il 12 settembre 1601 e 1610, era "nuda e scapigliata nel deserto con un Cristo in mano". Doveva essere una grande tela giovanile, di palmi 10 d'altezza e 7 di larghezza (circa cm 223 x 156). Nicolas Régnier ne eseguì una copia (perduta) per il marchese Vincenzo Giustiniani. L'originale di Caravaggio fu lodato in un epigramma latino del padre teatino Silos, che visitò la collezione al tempo del principe Andrea Cassano Giustiniani (1605-1676), subentrato nel fidecommissio alla morte del marchese Vincenzo¹¹².

Infine, la *Maddalena in estasi*, di cui si conoscono molte copie, fu dipinta dopo l'uccisione di Ranuccio Tomassoni, nel 1506: "Fuggirono tutti da Roma, e Michelangelo andossene a Pellegrina, ove dipinse una S. Maria Maddalena. E indi giunse a Napoli, e quivi operò molte cose"¹¹³. Bellori precisa che la *Maddalena* fu dipinta quando Merisi era a Zagarolo, sotto la protezione del duca Marzio Colonna, che era legato a Pietro e Olimpia Aldobrandini¹¹⁴. Secondo Marini invece Caravaggio sarebbe stato ospitato a Paliano, feudo del cardi-

nale Ascanio Colonna, fratello della Marchesa di Caravaggio. A lungo trascurato dagli studi, il quadro già Klain (tela, 106,5 x 91 cm) è stato studiato in modo approfondito da Vincenzo Pacelli, che ne ha dimostrato la provenienza dai Carafa Colonna di Napoli¹¹⁵. La copia di Finson al Museo di Marsiglia e quella in collezione privata francese (datata 1613) avevano fatto supporre una datazione tarda dell'originale caravaggesco, verso il 1610¹¹⁶. Si tratta invece di una delle ultime testimonianze della stagione romana di Caravaggio. Ciò che colpisce di più in quest'ultima invenzione della *Maddalena* è la distanza abissale dell'interpretazione. Christiansen ha sottolineato in generale la capacità di Caravaggio di mutare stile, passando dal descrittivo al concettuale¹¹⁷. Questo è particolarmente evidente nei quadri della piena maturità. Qui non siamo più di fronte a un "pezzo" di commedia, come nella tela Doria Pamphilj, ma di tragedia. Il registro è salito di tono. Inoltre, Caravaggio non s'ispira più a quei pochi maestri del Cinquecento che poteva aver ammirato, come Parmigianino e Tiziano, ma entra in diretta competizione con l'Antico, per riformulare il sentimento più drammatico in termini di moderno naturalismo¹¹⁸. La sagoma dalla *Maddalena* Klain è quasi sovrapponibile al *Rapimento di Leucippide*, raffigurato su un sarcofago della Galleria Giustiniani. Questo non è il solo monumento antico che può aver colpito l'attenzione di Caravaggio¹¹⁹. Come non pensare infatti alla celebre *Arianna addormentata* dei Musei Vaticani, che allora si credeva fosse una Cleopatra morente? Ne esiste perfino un'altra splendida versione agli Uffizi, che dal 1572 si trovava a Villa Medici, a Roma¹²⁰. Caravaggio forse disdegnò la *Maddalena* di Scipione Pulzone nella basilica di San Giovanni in Laterano, perché il dipinto è indubbiamente retorico (la commissione risale al 1574), ma potrebbe aver osservato con attenzione la figura accovacciata. Mostrò di certo più interesse per la *Maddalena* di Tiziano, così mondana e sensuale, e per gli stessi motivi avrebbe gradito

anche la prima versione della *Maddalena* del Greco (Museo di Budapest). Esistono vari quadri della *Maddalena* di Tiziano per il Duca di Urbino, per il cardinale Alessandro Farnese, per Filippo II. Il Caravaggio potrebbe aver visto facilmente la *Maddalena* Farnese e di certo vide in casa del Monte la copia o replica di quella di Urbino¹²¹. Tiziano raffigurò la Maddalena anche nella *Deposizione di Gesù nel sepolcro*. Anche di questo dipinto ci sono varie redazioni originali¹²². In particolare, nella *Deposizione* del Prado, che risale al 1559, Tiziano riduce al minimo gli elementi figurativi, eliminando le tre Marie al sepolcro, che invece si trovano nella pala Baglioni di Raffaello, per dare maggior risalto alla Madonna e alla Maddalena. Qui il sarcofago diventa pietra angolare e simbolo della Chiesa e il motivo, com'è noto, fu ripreso dal Greco e da Caravaggio. Una variante tarda della *Deposizione* si trova all'Ambrosiana di Milano ed è riferibile alla mano di Tiziano e della sua bottega. È interessante la descrizione del cardinale Borromeo, che possedeva la *Canestra di frutta*, eseguita in casa del Monte, dunque dal luglio 1597 al 1600 circa¹²³. Il cardinale non ha dubbi sull'originalità del dipinto, che egli acquisì come opera autografa di Tiziano (la firma non era una garanzia?), ma è incerto se definirlo un seppellimento o una deposizione. Egli coglie in pieno il naturalismo estremo della carne morta di Cristo, la caratterizzazione individuale dei personaggi (Maddalena, Giovanni, Nicodemo), la ripresa del motivo iconografico medievale dell'ultimo bacio della Madonna al Gesù morto. Insomma è una lettura straordinariamente acuta. Quanto conta il filtro di Caravaggio nella lettura di Borromeo? E quanto conta il filtro di Tiziano nella *Deposizione* di Caravaggio?

La Maddalena raffigurata da Tiziano nella *Deposizione* del Louvre, come in quella del Prado, non è una donna elegiaca, ma tragica. Altra cosa è la *Maddalena penitente* di Tiziano agli Uffizi o all'Ermitage, in bilico tra sensualità, dolore e vanità, in cui tutto è giocato maliziosamente sul contra-



Scipione Pulzone da Gaeta
Maddalena
Roma, San Giovanni in Laterano

sto dei significati. In quei casi il registro elegiaco contiene elementi del comico.

Una delle fonti iconografiche della *Deposizione* di Tiziano è la morte di Meleagro, rappresentata nei sarcofagi romani di età imperiale. In sarcofagi come quelli della Galleria Doria e del Museo di Istanbul si trovano spunti che Tiziano ha colto e rielaborato in funzione della Maddalena. La giovane donna che corre verso sinistra in direzione del corpo morto di Meleagro è il fulcro sentimentale del sarcofago. La posizione frontale del corpo e quella aperta delle braccia, il profilo greco del volto, i capelli ondulati, il panneggio fluttuante, sono tutti elementi che tornano nella Maddalena della *Deposizione* del Prado. In lei, straziata dal dolore, si ritrova perfino il gesto patetico delle braccia lanciate in aria, che nel sarcofago di Istanbul è una citazione dal mito delle Niobidi.

Quando Caravaggio dipinse la *Deposizione* per la cappella Vittrice tenne conto direttamente o indirettamente del modello patetico classico, quello che Aby Warburg chiamava *Pathosformel*. Posèq ha richiamato infatti un frammento di sarcofago romano con la *Morte di Meleagro* della collezione Mattei¹²⁴. Per il corpo e per il volto di Cristo, ma anche per la concentrazione drammatica della scena, è probabile che Caravaggio ricordasse il dipinto di Tiziano. Nella *Deposizione* del Caravaggio gli

attori sono sei: Giovanni, la Madonna, due Marie, Nicodemo e Cristo. Le due Marie sono generalmente identificate con Maria Maddalena e Maria di Cleofa, l'“altra Maria” che secondo il Vangelo di Matteo (27,61; 28,1) era presente durante la deposizione di Gesù e vide la tomba vuota. Le due Marie sono complementari rispetto alla tradizione iconografica cinquecentesca della Maddalena: una piange raccolta in silenzio, come la *Maddalena* Doria Pamphilj o, meglio ancora, come quella che compare al capezzale della Madonna nella pala del Louvre; l'altra invece grida con le mani sollevate in aria, come la Maddalena nella *Deposizione* di Tiziano al Prado. Il cardinale di Milano tornò a Roma dall'aprile 1597 all'autunno del 1601, per perorare la causa della sua diocesi contro i soprusi del governo spagnolo. La fine del soggiorno romano del porporato coincide con la commissione della *Deposizione* per la cappella Vittrice. Caravaggio potrebbe aver conosciuto la *Deposizione* tizianesca posseduta dal cardinale Borromeo, assiduo frequentatore dell'Oratorio di San Filippo Neri.

In conclusione vorrei tornare sulla *Maddale-*

na Doria Pamphilj. Come più volte sottolineato, si tratta di un dipinto straordinario e unico allo scendere di un secolo immenso come il Cinquecento. Non ci sono paragoni possibili sul piano dell'originalità inventiva. Forse solo Savoldo aveva dato un'interpretazione così personale della Maddalena, ma la forza dell'immaginazione di Caravaggio è qualcosa di travolgente sul piano dell'emozione e della storia. Forse bisogna aspettare Canova per vedere un'espressione artistica della Maddalena altrettanto originale e potente. Lo spazio intorno alla mesta giovane è brutalmente spoglio. Le mattonelle rimandano al suono sordo della stanza vuota. Un raggio di luce sulla parete è l'unico barlume di speranza che s'intravede dal di fuori, di un'altra vita che verrà. La collana e gli orecchini di perle gettati a terra e la sottana di broccato, di cui la giovane ancora non s'è disfatta, mostrano che la mondanità le è venuta in uggia. Tutto rimanda al lamento di un'anima sofferente, che non trova pace. L'inquadratura dall'alto tuttavia è anche una presa di distanza critica dal soggetto raffigurato. Il dramma in fondo non è privo d'ironia.

¹ Cinotti 1983, pp. 322-323, 510-512, n. 53, “stato di conservazione buono”; Hibbard 1983, I, pp. 50-53, “poor condition” (?); De Marchi 2009, ma si attende il nuovo catalogo della Galleria Doria Pamphilj.

² Bossaglia 1961; Bassani, Bellini 1994, p. 54, nota 11.

³ Sulla Maddalena nella Controriforma cfr. R. De Maio, in Mosco 1986, pp. 82-83.

⁴ F. Marías in *El Greco y el arte de su tiempo* ... 1992, p. 101. Sul Greco in Italia cfr. A. Donati in *El Greco in Italia* 2015.

⁵ Scannelli [1657] 1957, pp. 199, 277.

⁶ Mancini 1956-1957, I, pp. 108-109, riferisce l'espressione alla scuola di Caravaggio: cfr. Longhi [1968] 1982, p. 21.

⁷ Longhi [1968] 1982, pp. 15-17.

⁸ Bellori [1672] 1976, p. 215.

⁹ M. Di Sivo in *Caravaggio a Roma* 2011, con nuova trascrizione dei documenti del processo.

¹⁰ Passeri 1772, p. 62.

¹¹ Longhi [1968] 1982, p. 12.

¹² Longhi [1968] 1982, p. 24.

¹³ Cinotti 1983, p. 512.

¹⁴ In generale cfr. Mosco 1986.

¹⁵ Toesca 1961: la traduzione è mia. Per l'incisione di Parmigianino cfr. A. Gnam, in *Parmigianino* 2003, p. 333, n. 2.4.5, con bibliografia precedente.

¹⁶ Cinotti 1983, p. 511. Sull'iconografia del-

la Maddalena cfr. Mosco 1986.

¹⁷ Sul ritratto di *Paolo V* cfr. G. Papi in *Caravaggio a Roma* 2011; Mariani 2011; R.C. Leardi in *Caravaggio* 2012, p. 421, n. P7.

¹⁸ Masu 2012.

¹⁹ Bassani, Bellini 1994, pp. 52-57, l'ipotesi si basa su un'interpretazione forzata e in parte errata delle fonti: per esempio Aurelio Orsi è detto fratello, anziché zio di Prospero; C. Cerati in *Caravaggio a Roma* 2011.

²⁰ Passeri 1934, p. 347.

²¹ Per Maddalena Antognetti cfr. Bassani, Bellini 1994, pp. 201-214.

²² Frommel 1971, pp. 19, 34 (f. 580r): “Una S. Caterina della Ruota opera di Michel Agnolo da Caravaggio con Cornici d'oro rabescate di Palmi sette”; cfr. Kirwin 1971, p. 55. Baglione 1642, p. 138: “Una Giuditta, che taglia la testa ad Oloferne per li Signori Costi”: cfr. Terzaghi 2007, pp. 144-147, con bibliografia precedente; Cappelletti 2009, p. 34; Whitfield 2011, pp. 129-131, figg. 88-91.

²³ Cinotti 1983, p. 411, n. 2; Marini 2001, pp. 452-453, n. 44; Macioce 2003; Schütze 2009, p. 245, n. 19; F. Bellini, in DBI, 73, 2010, pp. 229-232, s.v. *Melandroni, Fillide*.

²⁴ Cinotti 1983, p. 511, data la Maddalena al 1596-1597, prima che Caravaggio entrasse nella casa del Monte, e pensava che fosse

successiva al *Riposo* e prossima alla *Santa Caterina* d'Alessandria Thyssen.

²⁵ Postilla di Bellori a Baglione, citata da Longhi [1968] 1982, p. 9, nota 12. G. Berra in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, p. 35, segnala il ritratto perduto di Marsibilia Secco, del periodo milanese.

²⁶ Schütze 2009, pp. 75, 250, n. 10.

²⁷ Cappelletti 2009, p. 26, e p. 31, fig. 22; A. De Marchi in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, pp. 188-189, n. 6.2, suppone che il *Riposo* possa precedere la *Maddalena*.

²⁸ Frommel 1971, p. 16, fig. 12, e p. 31 (Inv. 1627, f. 575r): “Una Zingara del Caravaggio grande Palmi cinque con cornice negra”. Sulla provenienza della *Zingara* del Louvre cfr. Marini 2001, pp. 410-412, n. 23.

²⁹ Papi 2003, pp. 155-160.

³⁰ Uno dei primi ad allinearsi alla datazione del 1596 è stato Whitfield 2011, p. 40.

³¹ Su Giovan Battista Merisi cfr. Berra 2005, pp. 259-270.

³² Su Caravaggio nei documenti a Milano cfr. Berra 2005 e G. Berra in *Da Caravaggio ai caravaggeschi* 2009. Per l'atto del 1° luglio 1592 in cui Michelangelo Merisi compare teste a Caravaggio, cfr. Berra 2005, p. 425, n. 378, Appendice.

³³ *Caravaggio a Roma* 2011; *L'essercitio mio è di pittore* 2012.

³⁴ Longhi [1968] 1982, pp. 9-13; Hibbard

1983, p. 6, fissa la data di arrivo a Roma tra fine 1592 e inizio 1593.

³⁵ Per le diverse argomentazioni cfr. Sickel 2010; Calvesi 2011, pp. 24-25; Berra 2011.

³⁶ Mahon 1952, p. 19; Salerno 1974, con bibliografia precedente.

³⁷ Mancini 1956-1957, I, p. 227; Bellori [1672] 1976, p. 209: “per alcune discordie fuggitose da Milano giunse in Venezia, ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione che se lo propose per iscorta nell’imitazione”; Baldinucci 1846, III, p. 681: “avendo avuta una briga con non so chi, gli fu d’uopo partirsi da Milano. Portossi a Venezia, dove avendo dato d’occhio alle pitture di tutti i maggiori maestri, ogni altra maniera tralasciando, a quella solamente di Giorgione si attenne, parendogli, siccome è veramente, che tra tutti i veneti pittori risplendesse questi, per una certa purità e schiettezza di colorito, colla quale, con poche tinte egli si studiò di condurre le sue pitture...”. Per un’analisi delle fonti cfr. Berra 2005, pp. 233-244. Per un’apertura all’ipotesi del viaggio a Venezia cfr. Calvesi 2011, p. 20, recensione critica a F. Bologna in DBI, 73, 2009, s.v. *Merisi, Michelangelo*, che invece la esclude.

³⁸ Sickel 2010, p. 58, nota 234.

³⁹ L’ipotesi della Curti (in *Caravaggio a Roma* 2011; *L’essercitio mio è di pittore* 2012) è stata contestata da G. Berra in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, pp. 39-41, dalla Cappelletti 2012, e dalla Teza 2013, p. 13, nota 34, che però indica erroneamente la morte di Lorenzo Carli nella quaresima del 1596, non del 1597, come invece provato dalla Curti; più prudente la Terzaghi 2014, p. 46, nota 46.

⁴⁰ Gaspare Visconti abitò prima nel palazzo del cugino Federico Borromeo in Borgo Santo Spirito, poi nella casa di Camilla Peretti in Parione (ex residenza del fratello Felice, poi Sisto V), dal gennaio 1591 al marzo 1592 e poi nuovamente in Borgo nell’agosto e settembre 1592: cfr. Sickel 2010.

⁴¹ Berra 2005, pp. 271-284; Sickel 2010 e 2011, pp. 77-81; G. Berra in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, p. 38.

⁴² Mancini 1956-1957, I, pp. 225-226: cfr. Berra 2005, pp. 266-267. Calvesi (2011) ipotizza per Ludovico Merisi un ruolo di mediatore del tutto improbabile nel 1601-1602.

⁴³ Mancini 1956-1957, I, p. 224.

⁴⁴ Sul *Mondafrutto* vedi sotto nota 73.

⁴⁵ Baglione 1642, p. 136.

⁴⁶ Baroncelli 2012, p. 203, nota 17.

⁴⁷ Mancini 1956-1957, I, p. 224; Longhi [1968] 1982, p. 11, nota 20.

⁴⁸ Marini 2005, p. 15, nota 32.

⁴⁹ L. Salerno in Mancini 1956-1957, II, p. 99, nota 825; Baglione 1642, p. 168.

⁵⁰ Sickel 2003, p. 75, note 74-75.

⁵¹ Cappelletti, Testa 1990, p. 235, nota 24: Archivio Antici Mattei, *Libro del riscontro del banco, Rincontro di Cevola dal 1594 al 1604*: “s. cento cinquanta [...] per il quadro di N[ostro] S[ignore]”. La *Cena in Emmaus*, che Gaspare Celio vide in casa Mattei tra 1607 e 1609, passò alla Galleria Borghese (Manilli 1650, p. 88; Scannelli

[1657], pp. 198-199), dove fu descritta da Bellori [1672] 1976, p. 231), che però la riteneva commissionata da Scipione Borghese.

⁵² Il *San Giovannino*, commissionato da Ciriaco Mattei in onore del figlio Giovanni Battista e lasciato in dono al cardinal del Monte, è citato nell’inventario del Monte del 1627 e confuso con “Coridone” nella vendita del 1627-1628; passato al cardinale Carlo Emanuele Pio, conflui con la *Buona ventura* del Monte ai Musei Capitolini nel 1749: cfr. Frommel 1971, p. 9, nota 31, e p. 31: (Inv. 1627, f. 575v) “Un S. Giovanni Battista di mano del Caravaggio con cornice negra rabescata di Pami sei, et 1/4”, cfr. Kirwin 1971, p. 55; Frommel 1971, p. 16, e p. 31 (Inv. 1627, f. 575r): “Una Zingara del Caravaggio grande Palmi cinque con cornice negra”, cfr. Kirwin 1971, p. 55; Cappelletti, Testa 1990, p. 237; S. Guarino in *Pinacoteca Capitolina* 2006, n. 154 (*San Giovannino*). Sulla copia del *San Giovannino* nella Galleria Doria Pamphilj cfr. Cappelletti, Testa 1990a, Cappelletti 2000, p. 213, e in sintesi Savina 2013, pp. 148-150, n. X.2.

⁵³ Cappelletti, Testa 1990, pp. 237-238; S. Benedetti in *Caravaggio* 2010, pp. 132-139, con bibliografia precedente. La *Cattura di Cristo* di Caravaggio fu ereditata dal figlio di Ciriaco Mattei, Giovanni Battista, ed è documentata nel Palazzo Mattei di Giove fino al 1776, finché per errore non fu attribuita a van Honthorst (1787 e 1793) e come tale comprata da Nesbi nel 1802, per poi passare alla National Gallery di Dublino. Asdrubale Mattei fece fare una copia da Giovanni di Attilio. Esistono numerose copie della *Cattura di Cristo*, la più bella delle quali è quella dell’Avv. Ladis Sannini di Firenze, scoperta ed esposta da Longhi a Milano nel 1951 (pp. 39-40, n. 55: tela 165 × 245 cm) come “un’antica e fedele desunzione dall’originale caravaggesco”: quel quadro, passato all’antiquario romano Mario Bigetti, che, credendolo originale, lo fece restaurare da Carla Mariani (in Pacelli, Forgione 2012, pp. 147-155; Savina 2013, pp. 34-35, 77-79, 139-146, n. IX), è ancora oggi sotto sequestro.

⁵⁴ Baglione 1642, p. 136; Sickel 2010, p. 35.

⁵⁵ Susinno 1960, p. 117.

⁵⁶ Su Carli e il suo inventario di quadri cfr. F. Curti in *Caravaggio a Roma* 2011, pp. 65-76.

⁵⁷ Verdi 2011, p. 32; F. Curti in *Caravaggio a Roma* 2011, p. 70; Curti, Sickel 2011.

⁵⁸ F. Curti in *Caravaggio a Roma* 2011.

⁵⁹ Baglione 1642, pp. 136-139;

⁶⁰ A. Cesarini in *Caravaggio a Roma* 2011 e in *L’essercitio mio è di pittore* 2012.

⁶¹ Le due redazioni ms. del testo di Mancini non riportano il nome del priore, ma solo l’origine: rispettivamente “Siviglia” (Palatina) e “Sicilia” (Marciana). Bianchi è presente all’atto del 10 novembre 1601, quando il Caravaggio identifica le ricevute del pagamento finale per i quadri laterali della cappella Cerasi: cfr. Sickel 2010; Macioce 2010, p. 135, n. 532.

⁶² Mancini 1956-1957, I, p. 224, e L. Salerno ivi, 1957, II, pp. 112-113; Malvasia 1841, IV, 2, p. 9 (*Vita di Guido Reni*); O. Baroncelli in *Caravaggio a Roma* 2011, pp. 60-63,

e p. 61, sintetizza il fatto così: “Merisi fu coinvolto in una lite con un palafreniere e decise di farsi medicare dal giovane Luca, il figlio di mastro Marco [barbiere a Sant’Agostino], che forse per inesperienza sottovalutò la condizioni del paziente e peggiorò il suo male. Con l’aggravarsi della situazione, un *bottegario siciliano amico* di Caravaggio si vide costretto a condurre il pittore all’ospedale. Qui egli avrebbe conosciuto il priore per il quale durante la convalescenza avrebbe realizzato alcuni quadri, o dato a lui dipinti già realizzati [...] si può restringere l’arco cronologico [...] tra il marzo e l’aprile 1596 o lo stesso periodo del 1597, epoca a cui risale la morte di Carli”.

⁶³ Malvasia 1983, pp. 11-12.

⁶⁴ Malvasia 1841, II, p. 8; O. Baroncelli in *L’essercitio mio è di pittore* 2012.

⁶⁵ Postilla di Bellori a Baglione, citata da Longhi [1968] 1982, pp. 11-12, nota 15.

⁶⁶ M. Moretti in *Da Caravaggio ai caravaggeschi* 2009/2010, p. 71; Sickel 2010, p. 50, nota 202; Curti in *Caravaggio a Roma* 2011, p. 71.

⁶⁷ Mancini 1956-1957, I, p. 224.

⁶⁸ Per l’ipotesi della provenienza cfr. M. Moretti in *Da Caravaggio ai caravaggeschi* 2009/2010. Sul dipinto cfr. Papi 2010, pp. 104-106, n. 2, con bibliografia precedente e datazione al 1595-1597, mentre per la Cappelletti 2009, p. 42, nota 143, e p. 46, fig. 46, è un dipinto del 1598.

⁶⁹ L. Spezzaferro in *Caravaggio e l’Europa* 2005, pp. 35, 43, nota 10; Sickel 2003, pp. 50-88, pubblica i documenti; De Marchi 2009, segnala altri documenti; Cappelletti 2009/2010, p. 51; Sickel 2010.

⁷⁰ Baglione 1642, p. 136: “Effigiò una Zingara, che dava la ventura...”; Hibbard 1983, p. 53, nota 3, e pp. 275, 313; De Marchi 2009, p. 49; S. Guarino in *Pinacoteca Capitolina* 2006, n. 153 (*Buona Ventura*).

⁷¹ M. Moretti in *Da Caravaggio ai caravaggeschi* 2009/2010, p. 81, nota 111; Whitfield 2011, pp. 81-83.

⁷² La riabilitazione dell’attribuzione a Caravaggio si deve a F. Petrucci e a G. Papi, che ha confidato la scheda a K. Christiansen in Papi 2010, pp. 100-103, n. 3, con datazione 1595-1597. Cfr. G. Papi in Pacelli, Forgione 2012, pp. 330-331, e G. Forgione, ivi, p. 416, n. P1. Il secondo ritratto caravaggesco di Maffeo Barberini (Firenze, collezione privata) per Papi, ivi, p. 334, risale al 1603, per Forgione, ivi, p. 377, n. A17, al 1599.

⁷³ Fumagalli 1996; Schütze 2009, pp. 287-288, n. 68, con i quattro esemplari noti; Whitfield 2011, p. 82; Teza 2013. La cornice con gli stemmi di Tiberio Borghese del *Mondafrutto* di Maurizio Marini non è quella originale del dipinto, ma è stata messa appositamente da Marini, come egli stesso mi ha raccontato.

⁷⁴ Malvasia 1983, p. 388. Una *Caraffa*, citata nell’inventario del Monte del 1627, fu venduta nell’asta del Giardino di Ripetta tra ottobre 1627 e giugno 1628, quando passò nel palazzo Avogadro: cfr. Frommel 1971, p. 31 (Inv. 1627, f. 575r) “Un quadretto nel quale vi è una *Caraffa* di mano del Caravaggio di Palmi dua”; Kirwin 1971, p. 55; Whitfield 2011, p. 87. Per i quadri, tra cui le caraffe di fiori, sequestrati al Ca-

valier d'Arpino nel marzo 1607 e passati in proprietà del cardinale Scipione Borghese tra 30 luglio e 1° agosto 1607, cfr. De Rinaldis 1936, e Röttgen 2002, pp. 129-136, con fonti e bibliografia precedente.

⁷⁵ Sickel 2003, pp. 50-88, con albero genealogico dei Vittrice e degli Orsi (p. 59); Whitfield 2011, pp. 42-44, fig. 23.

⁷⁶ Baglione 1642, p. 137.

⁷⁷ Cummings 1974; Spezzaferro 1974; Cappelletti 2009; Salomon 2014, p. 67, mantiene aperta l'ipotesi di riconoscere il *Riposo* del Caravaggio in un quadro citato senza il nome dell'autore nell'inventario di Olimpia Aldobrandini del 1606: "un quadro di Giuseppe che fugge cornici negre con profili bianchi e alle cantonate lavorate di biancho".

⁷⁸ Mancini 1956-1957, I, p. 303; Hibbard 1983, I, p. 53, nota 3; Cinotti 1983, p. 510.

⁷⁹ Cfr. la mia scheda in catalogo (n. 10).
⁸⁰ Sickel 2001, Appendice; Sickel 2003, pp. 223-228, Appendice II.2-3: ASR, Notai e Cancellieri del Tribunale, AC, testamenti e donazioni, vol. 23, f. 483 (3 maggio 1609); 30 Notai Capitolini, uff. 17, Giovanni Battista Tassinari, vol. 33, ff. 80-85, 90-95 (5 aprile 1612).

⁸¹ De Marchi 2009, p. 52, note 4-5: ASR, Not. A.C., Floridus, J. Baptista, vol. 3074, ff. 16-38 (ff. 18, 21). Per De Marchi la provenienza Vittrice dei quadri Doria Pamphilj rimane congetturale.

⁸² De Marchi 2009, nota 6 (ADP, Banc. 86.48, f. 5). Secondo Spezzaferro 1985, p. 53 (seguito da Maccherini 1997, p. 75, e Whitfield 2011, p. 24) Vittrice possedeva anche "un quadro mezzano di fiori e frutti corniciata bianca lavorata a mano del Caravaggio", che negli inventari del 1609 e del 1612 non risulta: cfr. Sickel 2001, p. 429, nota 29; Sickel 2003, p. 77, nota 81; ma De Marchi 2009, p. 52, nota 5, lo segnala con un *Ecce Homo* di Caravaggio nell'inventario di Alessandro Vittrice del 1650.

⁸³ Per la questione del legato Costa in favore di Ruggero Tritonio, abate di Pinerolo e segretario del cardinale Montalto, cfr. Spezzaferro 1974 e 1975, e le precisazioni di Terzaghi 2007, pp. 273-327 (pp. 282, 300-303), con bibliografia precedente. In sintesi cfr. Cappelletti 2009, pp. 30, 34, 35, fig. 26; Savina 2013, p. 32. Sulla vicenda del *San Francesco* di Hartford da ultimo cfr. D'Anza 2014. Sul quadro di Udine cfr. la scheda di P. Caretta in questo catalogo (n. 13).

⁸⁴ Frommel 1971, pp. 15, 34: (Inv. 1627, f. 580r) "Un S. Francesco in Estasi di Michel Agnolo da Caravaggio con Cornici negre di Palmi quattro"; Kirwin 1971, p. 55.

⁸⁵ Lorizzo 2001.

⁸⁶ Spezzaferro 1974, p. 579, nota 2; Testa 2002, con bibliografia precedente.

⁸⁷ Su G.F. Aldobrandini cfr. Testa 1998, p. 133 nota 12, con trascrizione dei quadri al Pozzo delle Cornacchie; Sickel 2003, pp. 235-242, Appendice IV-V, con poesie satiriche in morte di G.F. Aldobrandini e di Clemente VIII. Per l'ipotesi della committenza G.F. Aldobrandini cfr. C. Curti in *L'essercitio mio è di pittore* 2012, pp. 184-187.

⁸⁸ Cummings 1974; Spezzaferro 1974, segnala l'iscrizione sul retro della tela: "Nic-

colò Panzani, Emilia Panzani, Anna E. Panzani"; Testa 2002, p. 146, n. 51, con un profilo di Olimpia Aldobrandini; Sickel 2010, p. 6, nota 6.

⁸⁹ Cappelletti, Testa 1990, pp. 240-241.

⁹⁰ Frommel 1971, p. 37: (Inv. 1627, f. 584v) "Un quadro di una Marta, e Maddalena in Tavola di Leonardo da Vinci con Cornici d'Ebano longo palmi tre, e mezzo, alto palmi tre".

⁹¹ S. Danesi Squarzina in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, pp. 30, 32, figg. 35-36.

⁹² Il documento fu reso noto da Corradini e Marini 1998, pp. 25-28; A. Cesarini in *Caravaggio a Roma* 2011, pp. 54-59.

⁹³ A. Cesarini *L'essercitio mio è di pittore* 2012, p. 259, nota 1, precisa il nome di Angelo Tanconi, non Zanconi come detto nel 2011.

⁹⁴ Su Elena Forni e sulla madre, Prudenzia Bruni, cfr. D. Soggiu in *Caravaggio a Roma* 2011 e in *L'essercitio mio è di pittore* 2012, p. 245.

⁹⁵ M. Moretti in *Da Caravaggio ai caravaggeschi* 2009/2010; Sickel 2010, p. 50, nota 203. Per la posticipazione della datazione corrente dal 1594/1595 al 1595/1596 cfr. Schütze 2009, p. 250. Per l'interpretazione del documento cfr. A. Pampalone in *Caravaggio a Roma* 2011; per la lista dei pittori cfr. Pampalone 2012. Calvesi 2011, p. 23, dando credito alle fonti ottocentesche, contesta che Caravaggio non sarebbe entrato nel Sodalizio del Pantheon nel 1603.

⁹⁶ Costantino Spada è detto "antiquarium prope Fabritio Naro" in un atto di fideiussione del novembre 1605, ma "pittore" in un atto della parrocchia di San Lorenzo in Damaso del 1611: cfr. C. Curti in *L'essercitio mio è di pittore* 2012, p. 195, nota 105.

⁹⁷ C. Curti in *L'essercitio mio è di pittore* 2012, pp. 188-189 in particolare.

⁹⁸ Pupillo 2002, con bibliografia precedente.

⁹⁹ Sinibaldi aveva comprato la casa in vicolo San Biagio da Laerte Cherubini, il 17 luglio 1593, come garanzia della dote della Bruni. Morì il 30 marzo 1603: cfr. D. Soggiu in *Caravaggio a Roma* 2011 e in *L'essercitio mio è di pittore* 2012.

¹⁰⁰ D. Soggiu in *L'essercitio mio è di pittore* 2012, p. 251, nota 81.

¹⁰¹ Terzaghi 2007, pp. 290-292, con bibliografia precedente.

¹⁰² cfr. D. Soggiu in *Caravaggio a Roma* 2011 e in *L'essercitio mio è di pittore* 2012, p. 256.

¹⁰³ A. Zuccari in *Caravaggio a Roma* 2011.

¹⁰⁴ Parks 1985, pur non avendo rinvenuto il documento di pagamento finale, sosteneva una datazione della pala intorno al 1604. Per l'ipotesi di una consegna successiva al 1605 cfr. Cappelletti 2009, p. 128, fig. 77, e p. 135. Il contratto è stato ripubblicato dalla A. Cesarini in *Caravaggio a Roma* 2011, p. 250, n. 25.

¹⁰⁶ Whitfield 2011, p. 32.

¹⁰⁷ Cito il termine "epurazione" dalla Barddon 1978, p. 60, che, da profonda conoscitrice dell'iconografia della Maddalena, ha dato una delle migliori interpretazioni formali del dipinto Doria Pamphilj.

¹⁰⁸ Cinotti 1983, p. 239.

¹⁰⁹ Giovanni Mareri, figlio di Giacomo, era maggiordomo del cardinale Giulio Savelli:

cfr. Sickel 2001, p. 426, nota 5.

¹¹⁰ A. Zuccari in *La regola e la fama* 1995, pp. 530-532, n. 89; Sickel 2001, con bibliografia precedente.

¹¹¹ Sickel 2001, p. 427, note 16-17.

¹¹² S. Danesi Squarzina in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, p. 30; Danesi Squarzina 2003, pp. 22-23, n. 81 (Inv. 1600/1610), p. 113, n. 41 (Inv. 1621), p. 394, n. 7 (Inv. 1638); Silos [1673] 1979, I, p. 90, n. CLVII. Per la copia di Régner cfr. ivi, p. 332, n. 155 (Inv. 1638); Lemoine 2007, p. 70, nota 201, e p. 323, n. M22. La più antica *Maddalena penitente* di Régner è al Detroit Institute of Arts: cfr. ivi, p. 246, n. 47.

¹¹³ Baglione 1642, p. 138.

¹¹⁴ Marzio Colonna accompagnò Olimpia Aldobrandini a Napoli tra 1611 e 1612 per la restituzione della dote di Elena Aldobrandini, che nel 1602 aveva sposato un Carafa Colonna di Stigliano, protettori del Caravaggio: cfr. Testa 2002, pp. 131-132.

¹¹⁵ Marini 2001, pp. 507-509, n. 76; V. Pacelli in Pacelli, Forgiione 2012, pp. 416-417, n. P2.

¹¹⁶ Cappelletti 2009, p. 197, nota 7, e p. 200, fig. 85 (Museo di Marsiglia).

¹¹⁷ K. Christiansen in Papi 2010, p. 102.

¹¹⁸ Su Caravaggio e l'Antico cfr. Posèq 1998 e Moreno 2011.

¹¹⁹ Posèq 1998, pp. 69-79, tavv. VII.1-2.

¹²⁰ Helbig 1963, pp. 109-110, n. 144.

¹²¹ Frommel 1971, p. 35: (Inv. 1627, f. 582r) "Una Maddalena di mano di Titiano con Cornice Indorata di palmi cinque, e mezzo".

¹²² A. Donati in *Tiziano/Vanitas* 2015.

¹²³ Terzaghi 2004, con datazione al 1594; Schütze 2009, pp. 248-249, n. 8, con datazione 1595/96, seguito dalla Ebert, Schifferer. Cfr. Sickel 2010.

¹²⁴ Posèq 1998, pp. 55-56, tav. VI.3.

Opere

Caravaggio

(Milano 1571 - Porto Ercole 1610)

10. *Maddalena penitente*

1597 circa

Olio su tela, 122,5 × 98,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj, Inv. FC 357

Provenienza: Girolamo Vittrice; per eredità al figlio Alessandro, dal 1612 al 1650; per vendita ai Pamphilj, ante 1652.

Bibliografia: Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 224; Scannelli [1657] 1957, pp. 199, 277; Garms 1972, p. 417; Cummings 1974; Spezzaferro 1974; Bellori [1672] 1976, p. 215; Capitelli 1996, p. 739; Sickel 2001; Sickel 2003; F. Cappelletti in De Marchi 2008, pp. 38-44; Cappelletti 2009, pp. 26, 125; De Marchi 2009; Moretti 2009/2010; Sickel 2010; *Caravaggio a Roma* 2011; *L'essercitio mio è di pittore* 2012; G. Forgione in Pacelli, Forgione 2012, p. 372, n. A9.

Il dipinto è ricordato per la prima volta da Mancini ([1617-1621] 1956-1957, I, p. 224) al tempo in cui Caravaggio era ospite di monsignor Fantino Petrignani (1539-1600), quando “fece molti quadri in particolare una zingara che dà la bona ventura ad un giovanetto, la Madonna che va in Egitto, la Maddalena convertita, un S. Gio. Evangelista”.

Petrignani aveva cominciato la sua carriera sotto Gregorio XIII insieme con Matteo Contarelli, Pietro Vittrice ed Ermete Cappelletti (Moretti 2009/2010).

Secondo la più recente interpretazione del passo di Mancini, basata su una nuova lettura dei documenti (Sickel 2010; *Caravaggio a Roma* 2011; *L'essercitio mio è di pittore* 2012), il dubbio sulla datazione oscillante tra 1596 e 1597 (G. Forgione in Pacelli, Forgione 2012, p. 372, n. A9) può essere sciolto. I quadri infatti, citati nell'inventario di Girolamo Vittrice del maggio 1609 (Sickel 2001 e 2003), dovrebbero essere stati eseguiti nella primavera del 1597, precisamente tra aprile, quando Petrignani tornò a risiedere a Roma offrendo al Caravaggio la “commodità d'una stanza” (Mancini), e luglio, quando il pittore era ormai in casa del cardinal del Monte.

Tramontata l'ipotesi che la *Maddalena* Vittrice fosse una commissione di Olimpia Aldobrandini (1567-1637), poiché l'unico quadro di Caravaggio negli inventari della nipote di Clemente VIII è la *Maddalena convertita da Marta* di Detroit (Cummings 1974; Spezzaferro 1974; Cappelletti 2009), si rafforza la convinzione che la commissione o l'acquisto del quadro dipenda, piuttosto che da Pietro Vittrice, che comprò il patronato della cappella della Pietà alla Vallicella, da suo nipote Girolamo, esecutore testamentario della *Deposizione* di Caravaggio. Nel 1586 Girolamo Vittrice aveva sposato Orinzia Orsi, sorella di Prospero, “turcimanno di Michelagnolo”. Dal loro matrimonio nacque il cardinale Alessandro Vittrice, che cominciò la carriera sotto la protezione dei Barberini e fu nominato governatore di Roma da Innocenzo X nel 1647. I tre quadri di Caravaggio furono ceduti a Camillo Pamphilj da Caterina Vittrice dopo la morte del fratello Alessandro. La loro entrata nella raccolta Pamphilj è databile tra il 5 ottobre 1650, quando fu redatto l'inventario di Alessandro Vittrice (De Marchi 2009) e il primo aprile 1651, quando il papa istituì la primogenitura (Cappelletti 2009, pp. 26, 125).

Il *Riposo* è ricordato per primo al n. 63 di una nota del guardaroba Pamphilj, databile prima del 1652 (Capitelli 1996, p. 739). Scannelli (1657, pp. 199, 277) menziona “una Maddalena figura intera al naturale”, la “Zingara” e il *Riposo* nella “Vigna Pamfili fuori della porta S. Pancratio” (Villa Belrespiro). I tre quadri di Caravaggio sono citati nell'inventario del 1666 e descritti da Bellori, quando erano ormai passati “nel palazzo del Principe Pamphilio” in piazza Navona (F. Cappelletti in De Marchi 2008, pp. 38-44). Nel 1666 il quadro è citato come una “Maddalena che disprezza le vanità del mondo” (Garms 1972, p. 417), mentre Bellori ([1672] 1976, p. 215) la descrive come “una fanciulla a sedere sopra una seggiola”,

aggiungendo maliziosamente che Caravaggio “la finse per Maddalena”.

Andrea Donati







Giovanni d'Ancona, attribuito

(documentato tra il 1614 e il 1620)

12. *Il sogno di San Giuseppe*

Olio su tela, 93,8 × 71,2 cm

1618-1620 circa

Collezione privata

Inedito

Il dipinto è citato nell'inventario inedito del fu conte Cristoforo Ferretti (26 maggio 1777), erede della primogenitura del conte Lorenzo. Si trova così descritto al secondo piano del Palazzo Ferretti di Ancona, nella "camera del camino verde" (f. 16v): "1 quadro, con cornice alla romana dorata, di luce palmi quattro e mezzo di altezza, e tre e mezzo di larghezza, rappresentante S. Giuseppe dormiente: opera d'incognito". L'estensore dell'inventario, che altrove fa alcuni errori d'attribuzione, in questo caso dichiara di non sapere il nome del pittore. Lo stile rimanda alla pittura naturalistica tra Roma e le Marche del primo Seicento. Se non fosse per l'insolita compressione delle due figure nello spazio della cornice, notturni biblici di questo genere sono abbastanza frequenti tra i pittori caravaggeschi del secondo decennio. La mente corre innanzitutto alla *Liberazione di San Pietro* di Ribera alla Galleria Borghese (Papi 2007, pp. 24, 93, 147-148, n. 28), opera di certo molto sostenuta in rapporto a questa, che tuttavia appartiene alla stessa cultura. L'angelo è simile a quello dell'*Orazione nell'orto* di Gherardo delle Notti all'Ermitage e di Spadarino nel Museo di Budapest (Papi 2015, pp. 154-155, n. 14). Anzi, sembra proprio lo stesso angelo che posa per la famosa *Santa Francesca Romana* di Spadarino. Le figure ricordano anche i tipi di Orazio Gentileschi, che lavorò per i Gesuiti di Ancona (*Circoncisione*, 1605-1607) e per diverse chiese di Fabriano (circa 1518-1520), in particolare Gesù e l'angelo nell'*Orazione nell'orto* di Gentileschi in San Venanzio, ma si possono fare confronti con altri suoi dipinti fabrianesi (Carloni 2001). Nel 1611 Gentileschi aveva lavorato con Agostino Tassi, Spadarino e altri pittori nel palazzo pontificio al Quirinale (marzo-settembre), poi nel Casino dell'Aurora di Scipione Borghese (settembre-dicembre).

È l'anno dello "stupro" d'Artemisia. In seguito Tassi coordinò un gruppo di pittori nella sala di Mosè del cardinale Alessandro Peretti Montalto a Bagnaia, tra la primavera del 1614 e il 1615 (Cavazzini 1993, pp. 316-327). Il *Sogno di San Giuseppe* è molto vicino all'affresco di Spadarino con *Dio Padre e Mosè nel roveto ardente* del Casino Montalto (Papi 2003, pp. 13-14, 55, 116-118, n. 4), come se qualcuno ne avesse ripreso le figure per farne una nuova composizione. Il 5 ottobre 1619 Tassi dichiarò che da cinque anni lo avevano servito alcuni pittori, tra cui "un giovane che si chiama Giovanni d'Ancona" (Bertolotti 1876, p. 207), documentato a Roma presso il Palazzo della Cancelleria nel 1602 (Cavazzini 1997, pp. 412, 428). Tassi ricorda dunque che Giovanni lo aiutò a Bagnaia e prima ancora nella Sala Regia al Quirinale, impresa che precede quella del Casino dell'Aurora. Il giovane dai capelli neri che canta al suono della spinetta, dipinto da Gentileschi nel soffitto dell'Aurora, è straordinariamente simile all'angelo del *Sogno di San Giuseppe*. Vanno infine ricordati i lavori di Giacomo Galli, fratello maggiore di Spadarino, e di Gentileschi per i Savelli di Roma, in rapporti con le Marche e Venezia (Carloni 2001; Lafranconi 2002). A questo punto, dato il contesto del dipinto, appartenente a un caravaggismo mediato dalla lezione di Honthorst, Spadarino, Gentileschi, e dati i rapporti stabiliti dai documenti, si può azzardare l'ipotesi che l'opera sia di Giovanni d'Ancona.

Andrea Donati

