

MADDALENE PERDUTE, MADDALENE TROVATE

*I presupposti storico-archivistici per un corretto dibattito
sulla recente proposta di Mina Gregori*

di Pietro Caiazza

§ 1. Il clamoroso annuncio di Mina Gregori del 24 ottobre scorso, relativo alla identificazione della redazione presuntamente originale (**fig. 1**) della *Maddalena in estasi*, dipinta dal Caravaggio dopo la sua fuga da Roma nel 1606, impone riflessioni intorno alla fondatezza dell'attribuzione, sia sotto il profilo stilistico, sia sotto quello della ricostruzione delle vicende che segnarono gli ultimi quattro anni della vita del maestro lombardo (1606-1610).

Prescindendo per ora dalle argomentazioni – mai incontrovertibili – specificamente connesse alla tecnica stilistica del Merisi in quegli anni, occorre certo tenere a mente il contesto degli avvenimenti nel quale la lettura del dipinto va calata, le vicende relative a tale dipinto, nonché il peso delle fonti biografiche e della documentazione archivistica che certamente non può essere né eluso né sottovalutato al fine di una più completa messa a fuoco dei problemi legati all'attribuzione proposta dalla Gregori.

1) Quanto al contesto degli avvenimenti, occorre almeno sinteticamente ricordare che Caravaggio, fuggito da Roma dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni nel maggio del 1606, si rifugiò, ottenendo protezione, nei feudi laziali della famiglia Colonna (Paliano, o Zagarolo, o altrove) dove permase fin circa all'autunno del 1606. Dalla fine del 1606 alla metà del 1607 restò a Napoli; da qui si trasferì poi a Malta, da dove fuggì nell'autunno del 1608 riparando a Siracusa, ma permanendovi solo per alcuni mesi. Infatti alla fine del 1608 probabilmente era già a Messina, dove restò circa otto mesi. Secondo alcuni, verso l'agosto del 1609 si trasferì a Palermo, ma in ogni caso intorno all'autunno 1609 era di nuovo a Napoli, dove fu brutalmente linciato all'uscita della famosa osteria del Cerriglio. Qui restò – tra molte ombre – fin circa al maggio 1610, quando decise di ritornare verso Roma, contando, o sperando, sulla grazia papale per il delitto di quattro anni prima: ma purtroppo, morì verso la metà del luglio 1610, in circostanze mai completamente chiarite.

Il certo è, in ogni caso, che egli fu a Napoli in due distinte fasi: dalla fine del 1606 alla metà del 1607; e poi dalla fine del 1609 alla metà del 1610. Ma già qui si pone una domanda, per ora senza risposta: Caravaggio portò quella *Maddalena* con sé in giro per quattro anni (1606-1610) dal Lazio a Napoli e poi a Malta e poi in Sicilia e poi di nuovo a Napoli? o la lasciò a Napoli nel 1606/1607, per riprenderla poi con sé solo nel suo fatale viaggio verso Roma nel 1610? Da qualche parte, per certo, doveva averla lasciata, se fuggì dalla «*guva*» di Malta in modo assolutamente rocambolesco senza poter portare, a quel che pare, nulla con sé.

2) Quanto alle fonti biografiche, sappiamo che sia il Baglione, sia il Mancini, sia il Bellori (e cioè: i tre più antichi ed importanti biografi del Caravaggio) affermano che il maestro, durante la sua sosta laziale del 1606 nei feudi colonnesi, avrebbe dipinto, insieme ad altre opere, «*un'altra mezza figura di Madalena*» (Bellori). Questo dipinto – del quale sono conosciute otto copie (e più ne erano, in passato) – non era stato finora identificato nell'originale al di là di ogni dubbio: la versione (in collezione privata, a Roma) restaurata nel

1972 da Pico Cellini e ritenuta dal Marini come originale del Caravaggio (**fig. 2**), non ha ricevuto consensi unanimi. Resta tuttavia per certo il fatto che Caravaggio avrebbe redatto – nel 1606 – nei feudi laziali dei Colonna una «*mezza figura di Madalena*» che, per riconoscimento unanime della critica, sarebbe stata il prototipo delle molte copie finora conosciute (probabilmente fin dal 1607, se il dipinto restò “in deposito” a Napoli; ma in ogni caso non oltre il 1612, quando il Finson ne aveva certamente già ricavato *almeno* una copia).

3) Quanto alle vicende del capolavoro, la *Maddalena* ritenuta finora come originale – restaurata dal Cellini, e detta “Klain”, dal suo ultimo proprietario noto – ha visto i seguenti passaggi: originariamente in possesso dei Carafa-Colonna di Napoli (che risiedevano a Chiaia), pervenne per eredità ad una principessa Carafa-Colonna dalla quale nel 1873 passò, per acquisto, al canonico napoletano Michele Blando e da costui, per successione, alla nipote, che sposò l’avv. Klain fino alla vendita, nel 1976, all’attuale proprietario. Pertanto, tale dipinto è stato, fino alla metà del XIX secolo, di proprietà della famiglia napoletana dei Carafa-Colonna, a partire dal Luigi nipote della marchesa di Caravaggio, Costanza Colonna, grande protettrice del Merisi. In particolare, il fatto che esso fosse stato presso i Carafa-Colonna a Chiaia fin dal 1610 (morte del Caravaggio), convinceva gli studiosi circa la sua autenticità: ed infatti, la stessa Mina Gregori ha avallato ripetutamente, dal 1975 in avanti, l’autenticità caravaggiana di questa *Maddalena-Klain*, redigendo poi anche la scheda del dipinto per la mostra di New York-Napoli del 1985, e sostenendo specificamente che il particolare dell’intreccio delle mani ritornava anche in «*opere più tarde*» del Merisi.

4) Quanto alla documentazione archivistica, esistono principalmente sei documenti (pubblicati nel 1994 dal Pacelli, che qui si cita), relativi alle convulse vicende (mai definitivamente chiarite) che accompagnarono la morte del Caravaggio nel luglio del 1610. Quattro di essi sono particolarmente significativi:

a) la lettera del nunzio Gentile al card. Borghese del 29 luglio 1610. In essa il nunzio scrive che Caravaggio, «*essendo capitato con la felluca, in quale andava à Palo, ivi da quel Capitano fu carcerato, e la felluca in quel romore tiratasi in alto mare se ne ritornò a Napoli, il Caravaggio restato in pregione, si liberò con un’ sborso grosso di denari, e per la terra e forse à piedi si ridusse sino à Porthercole, ove ammalatosi ha lasciato la vita: la felluca ritornata riportò le robbe restateli in casa della S.ra Marchese di Caravaggio, che habita a Chiaia, e di dove si era partito il Caravaggio; ho fatto subito vedere se vi sono li quadri, e ritrovo che non ne sono più in essere, eccetto, tre, li doi S. Giovanni e la Maddalena, e sono in sudetta casa della S.ra Marchese, quale ho mandato subito à pregare, che vogli tenerli ben custoditi*», in quanto sarebbero stati destinati appunto al Borghese;

b) la lettera del nunzio Gentile al card. Borghese del 31 luglio 1610. In essa il nunzio, appena due giorni dopo la precedente, fornisce sulla vicenda al potente cardinale differenti e più precise informazioni, intanto assunte, che vedono l’intervento anche dell’Ordine di Malta: «*Hor hora mi fa intendere la S.ra Marchese di Caravaggio che li quadri non sono in casa sua ma sono sequestrati dal Sig. Prior di Capua in mano di alcuni ministri Regij quali sin’ hora non ha potuto sapere chi siano, pretendendo il detto Priore che il pittor Caravaggio fussi frate servente della sua Religione, e che perciò tochi a lui farne spoglio. Essa S.ra Marchese dice però che questa è vanità e che il Priore non si ha ragione (...) crederei però bene, se così parerà a V. S. Ill.ma; che essa scrivesse una litera all’ ecc.mo Sig.r Vicere con decchiare che questi quadri erano suoi e destinati a lei (...)*». Non è chiaro, dal testo della prima lettera del 29 luglio, se i dipinti del Caravaggio fossero effettivamente in casa della marchesa Sforza Colonna, ovvero soltanto che era il nunzio ad opinare in tal senso: resta però il fatto che nel giro di 48 ore, appunto il 31 luglio, il nunzio si corregge, e riferisce che i dipinti non sono presso la Sforza Colonna, ma che essi sono stati fatti sequestrare (ma dove?) dal priore di Capua, sebbene poi non manchi di precisare come, secondo la medesima

marchesa, la pretesa del priore sia una «vanità» (e cioè, sia infondata): essendosi dunque fatto avanti già un pretendente (il priore), il nunzio suggerisce al card. Borghese di scrivere al viceré per rivendicare alla sua volta la proprietà di quei dipinti in quanto a lui destinati, e contemporaneamente forse per prevenire una rivendicazione nello stesso senso giustappunto del viceré.

c) la lettera del 19 agosto 1610 scritta dal nuovo viceré conte di Lemos (subentrato al conte di Benavente il 13 luglio di quell'anno) all'Uditore dei Presidî in Toscana che, come è noto, erano possedimenti spagnoli. Trattasi della *minuta* di una lettera, ritrovata e trascritta nel 1929 da O. Green nell'Archivio di Stato di Napoli, andata poi distrutta per gli eventi bellici del 1943 ma la cui trascrizione del 1929 fu tuttavia pubblicata nel 1951. In tale lettera il viceré di Napoli scriveva: «*Mi è stato riferito che a Porto Ercole è morto Michel Angelo da Caravaggio, pittore, e che in vostro potere sono rimasti tutti i suoi beni, particolarmente quelli che figurano nell'inventario che accompagna questa, per averne fatto confisca sotto il pretesto che appartenesse all'ordine di San Giovanni e che spettasse al priore di Capua, il quale ha dichiarato di non avervi nessun diritto, non essendo il defunto cavaliere di Malta, e così incarico voi, appena ricevuta questa, di inviarmi i suddetti beni con la prima possibilità di feluca che si offerisse, e in modo particolare il quadro di san Giovanni Battista (...)*» (trad. del Pacelli).

Come si vede, il viceré in tale lettera – ed in base alle notizie a lui note *a quella data* – fa quattro affermazioni precise, e cioè:

- a.) che l'Uditore ha operato il sequestro dei beni ritenendo che il Priore di Capua avesse il diritto di spoglio per conto dell'Ordine di Malta;
- b.) che di tali beni egli possiede e trasmette copia dell'inventario;
- c.) che a Napoli il Priore di Capua ha riconosciuto di non avere quel diritto di spoglio;
- d.) che pertanto l'Uditore “senza replica” deve inviare immediatamente i beni del *Caravaggio da Porto Ercole a Napoli*.

La deduzione che si può ricavare da questa lettera del viceré è quella secondo la quale i tre dipinti effettivamente non erano – tra il luglio e l'agosto del 1610 – in possesso della marchesa Colonna in quel di Chiaia, ma erano (o erano ritenuti essere, alla data del 19 agosto 1610) «*in potere*» dell'Uditore dei Presidî in Toscana. Si può solo immaginare che dopo il 19 agosto 1610 o costui abbia fatto effettivamente pervenire al viceré i tre dipinti (e cioè, i due *San Giovanni* e la *Maddalena*), o che i dipinti siano alla fine ritornati a Napoli seguendo un altro percorso (dalle mani dei «*ministri Regij*», se diverse da quelle dell'Uditore?).

d) infine, la lettera del nunzio Gentile al card. Borghese del 26 agosto 1611. Tale lettera accompagnava finalmente (dopo tutte le traversie subite) il quadro del *San Giovanni Battista* da Napoli a Roma: «*Invio con questa à V.S. Ill.ma il quadro di S. Gio. Battista del Caravaggio mandato con felluca, poiché non ha avuto fortuna di godere il passaggio delle galere; nella pittura non ho ardito di farvi por mano, ben che habbi patito un poco quando è andato inanzi, et indietro, et è stato in mano di questi signori (...)*», dove è anche evidente l'affidabilità dell'affermazione della marchesa Colonna quando costei dichiarava di non essere in possesso dei dipinti.

Orbene, dall'insieme di codesti documenti possiamo ricavare per certo: 1) che nella seconda metà dell'anno 1610 i tre dipinti erano ritornati per qualche via *a Napoli*; e 2) che il *San Giovanni Battista* fu spedito con una feluca dal nunzio – e *da Napoli* – in data 26 agosto 1611 al card. Borghese, il quale riuscì così ad entrare in possesso di uno dei due *S. Giovanni* (che è il dipinto attualmente presente in Roma, nella Galleria Borghese), mentre del secondo *San Giovanni* si sono finora perse le tracce.

§ 2. E la *Maddalena*? Fino ad ora, come si è detto, si riteneva (sebbene non unanimemente) che essa corrispondesse alla *Maddalena-Klain*, appartenuta ai Carafa-Colonna di Chiaia (e loro eredi) dal 1610 fino al 1873. E questo era lo “stato dell’arte” fino al 23 ottobre 2014. La proposta ora avanzata dalla Gregori (che finora riteneva anch’ella la *Maddalena-Klain* come il dipinto «*originale*» del Caravaggio) fonda su tre elementi, due di carattere “documentario”, il terzo di carattere stilistico.

I due elementi di carattere “documentario” sono:

a) un foglietto, sul retro della tela e di grafia seicentesca, sul quale è scritto: «*Madalena reversa di Caravaggio a Chiaia ivi da servare pel beneficio del Cardinale Borghese di Roma*»;

b) un timbro di ceralacca della dogana di terra di Roma, che la Gregori assicura essere stato in uso *soltanto* alla fine del Seicento.

Da codesti due elementi si dovrebbe dedurre, secondo la Gregori, che:

a) il dipinto era stato a Chiaia, presso i Carafa-Colonna, dal 1610 fin quasi alla fine del XVII secolo;

b) verso la fine di tale secolo (*e non prima*) esso dipinto passò a Roma, ma ovviamente non per il cardinale Borghese (che era morto nel 1633).

Intanto, sarebbe da dire che la scrittura seicentesca (come pubblicata sugli organi di informazione) è preceduta da alcuni numeri, «3 ... 19» (come pare): che cosa significano codesti numeri? Costituiscono una data? Rimandano ad un inventario? Il particolare va indubbiamente chiarito.

Tuttavia, il punto fondamentale del problema è qui un altro: ed infatti, se da una parte la *Maddalena-Klain* era, fin dal 1610, a Chiaia presso i Carafa-Colonna – dato, finora, da nessuno smentito – e restò presso tale famiglia fino al 1873; e se, dall’altra parte, la *Maddalena* ora pubblicata dalla Gregori restò anch’essa «*a Chiaia*», come recita il foglietto, questo dovrebbe significare che dal 1610 fino al finire del Seicento in casa Carafa-Colonna, in quel di Chiaia, si trovavano non già una, bensì *due Maddalene* pressoché identiche, ed evidentemente l’una copia dell’altra. Ma perché mai i Carafa-Colonna, oltre a consentire a copisti (Finson, anzitutto, e non oltre il 1612: **fig. 3**) di ricavare numerose copie, non si sarebbero accontentati di possedere l’originale, ma avrebbero voluto tenere presso di sé anche una copia (che dovrebbe essere, in conseguenza della tesi ora proposta dalla Gregori, la *Maddalena-Klain*)?

Non solo: ma se essi alienarono (per donazione o per altro) una della due *Maddalene* verso la fine del Seicento (come dimostrerebbe il sigillo di ceralacca segnalato dalla Gregori), e trattennero a Chiaia l’altro dipinto (e cioè, la *Maddalena-Klain*) per altri centocinquant’anni (fino al 1873), è mai sostenibile l’ipotesi che essi si siano privati dell’*originale* (andato a Roma sul finire del Seicento) ed abbiano trattenuto per sé soltanto una *copia*? Non è più ragionevole pensare che essi abbiano invece deciso di disfarsi di una copia, e di restare in possesso, a Chiaia, dell’originale?

Sorge qui, quasi spontaneamente, il sospetto che i Carafa-Colonna, da una parte pressati dal famelico cardinale Borghese – che già aveva ottenuto (o stava per ottenere) da Napoli il *San Giovanni* (oggi appunto alla Galleria Borghese), ma che presumibilmente aspirava ad entrare in possesso anche degli altri due dipinti, e che non aveva scrupoli pur di arricchire la sua collezione, specie con opere di Caravaggio – e, dall’altra parte, considerando che altre copie erano già state ricavate fin dal 1611-1612 (e forse anche prima) dall’originale in loro possesso, abbiano deliberato di far ricavare una *ulteriore copia*, da inviare, *ma come originale*, al cardinale in Roma (il quale, ovviamente, non conosceva l’originale): è notissima, al proposito, la vicenda, raccontata dal Vasari, della copia del *Ritratto di Leone X* di Raffaello, ricavata segretamente da Andrea del Sarto nel 1525 su ordine di Ottaviano de’

Medici, dato che papa Clemente VII aveva deciso di donare l'opera dell'Urbinate a Federico II Gonzaga, mentre Ottaviano non voleva privare Firenze di quel capolavoro. In tale ipotesi – forse solo teorica, ma non per questo meno possibile – i Carafa-Colonna avrebbero potuto far preparare una copia della *Maddalena* da tenere pronta «*pel beneficio del Cardinale Borghese in Roma*».

La eventuale copia – ovviamente – non fu poi inviata al Borghese, e non sappiamo il perché: ma, evidentemente, lo stesso identico risultato si sarebbe determinato ove si fosse trattato dell'originale (come sostiene la Gregori), dato che esso giunse a Roma *solo sul finire del XVII secolo* (come testimonia il sigillo di ceralacca). Restano allora certi solo due fatti: 1) che *questo* dipinto doveva essere destinato al Borghese; 2) che *tale* dipinto non fu inviato al Borghese fino alla sua morte (1633). Epperò, come che siano andate le cose, in casa Carafa-Colonna rimasero dunque per quasi l'intero secolo XVII due *Maddalene*, sostanzialmente identiche, delle quali una doveva essere *servata* (tra il 1610 ed il 1633) per il cardinale Scipione: il fatto che una delle due fosse fatta intendere, tramite un foglietto, come “originale”, non comporta di per sé che essa fosse *senz'altro* il prototipo caravagghiano. Questo si può dire per ora circa i due elementi “documentari” della scoperta (e cioè, il *foglietto* ed il *sigillo*).

Quanto invece al terzo elemento (e cioè, quello di natura stilistica) è da dire oggettivamente che chi ha passato, e con tanta autorevolezza, una vita intera a studiare i capolavori del Caravaggio, ha tutto il diritto di sostenere che le pennellate della veste della *Maddalena* sono da ricondurre precisamente alla mano del Merisi: ma bisogna tener presente che anche un bravo copista coevo avrebbe potuto riconoscere ed adeguarsi al *ductus* del maestro (come dimostra la vicenda dei due *San Francesco*, di Carpineto e di Roma).

Occorre però, qui, segnalare, e precisamente sotto il profilo stilistico, un particolare sul quale finora si è taciuto: ed esso consiste nel *teschio*, posto sotto il gomito sinistro della *Maddalena* e coperto da un lembo del rosso manto.

È un fatto che tutte le più note copie della *Maddalena* presentano in quel punto esattamente un *teschio*, che peraltro faceva parte del patrimonio controriformistico più consolidato per l'agiografia e l'iconografia della *Maddalena*: a questo non si sottrae nemmeno il brano della redazione (**fig. 4**) che Mina Gregori ritiene ora come prototipo originale del Caravaggio (così come non si era sottratta, ad esempio, la copia – ora a Barcellona, coll. Alorda – ricavata nel 1620 dal pittore fiammingo W. de Geest, con la illusionistica apposizione di un cartiglio con la scritta «*Imitando Michaellem Angelum Carrava...*» in cui una “imitazione” è apertamente dichiarata, ma probabilmente da un'altra copia, piuttosto che dall'originale napoletano, **fig. 5**). Senonché, la *Maddalena-Klain*, dopo l'eccellente restauro di Pico Cellini del 1972, oltre a presentare fronde di querce e rovi sullo sfondo, presenta (**fig. 6**, qui un po' “schiarita”) un *fastello di sterpi* (o di *rami*) al posto nel quale le altre redazioni conosciute presentano il classico *teschio*: come mai? Il fatto che la *Maddalena-Klain* sia l'unica versione (a quel che pare, ove si eccettui la poco leggibile fotografia di un ipotizzato originale, fatta conoscere dal Longhi alla mostra del 1951) a presentare un fascio di rami secchi al posto del tradizionale *teschio*, risulta un particolare che induce a riflettere.

Se infatti volessimo – come non pare fuor di luogo – giovarci qui dei principî filologici della *recensio* per quel che attiene così allo *stemma codicum* come alla *lectio difficilior* nella ricerca (o ricostruzione) dell'archetipo, dovremmo dedurre che proprio il fatto che la *Maddalena-Klain* sia forse l'unica redazione – “foto-Longhi” a parte – a presentare quel particolare dei rami autorizza quanto meno a mantenere in piedi l'ipotesi che sia essa la (o discenda essa dalla) redazione originale di mano del Caravaggio: ipotesi rafforzata dalla considerazione che, avendo Caravaggio redatto il dipinto, come pare, non su commissione (e

quindi, non con connessi intenti devozionali), bensì per sua scelta personale, più facilmente avrebbe potuto sottrarre la *sua* rappresentazione di una *Maddalena in estasi* agli imperanti vincoli iconografici dell'arte della Controriforma relativi al soggetto rappresentato. Chi, infatti, fra i copisti, avrebbe potuto pensare di sostituire al teschio ipoteticamente originale del Caravaggio, un fascio di rami, certamente di più difficile giustificazione? non è invece più facile pensare che siano stati i copisti a sostituire al fascio di rami dell'originale il più noto e diffuso simbolo iconografico del teschio? Alla fine, dunque, è proprio la presenza (per così dire, “*anomala*”) del fascio di sterpi al posto dell'usuale teschio, a marcare forse, sotto il profilo stilistico e poetico, l'originalità della scelta caravaggiana, ricondotta e ridotta e “normalizzata” poi nelle successive copie nel più scontato *memento* del teschio (già presente nella copia – con filiazioni – del Finson, che non va oltre il 1612, quando costui andò via da Napoli per ritornare ad Amsterdam).

A ciò va aggiunto il fatto (già noto) che la *Maddalena-Klain* presenta, alle radiografie, un *pentimento* nel brano della postura delle mani, e nell'intreccio delle dita: epperò, come si sa, l'identificazione di *pentimenti* in un'opera costituisce generalmente un indizio (ancorché non valga come prova certa) che concorre a deporre per l'autografia di un dipinto. Né sarà superfluo qui rilevare, al proposito, come il *cono d'ombra* proiettato verso il polso della mano sinistra della donna dall'inarcatura delle nocche delle dita intrecciate - che troviamo nella *Maddalena-Klain* (**fig. 7**), e già variato nella copia del Finson ora a Marsiglia (certamente più vicina all'originale, **fig. 8**) – resti più coerente con «*l'invenzione merisiana del sottinsù a lume radente*» di cui parlava, forse a ragione, il Longhi, rispetto al corrispondente brano della (per così dire) *Maddalena*-“Gregori” (**fig. 9**).

Né ometterei qui, infine, un confronto per ora velocissimo (ma degno di ulteriori approfondimenti) dei particolari delle labbra e del naso della *Maddalena*: come si può notare, le labbra socchiuse della donna risultano notevolmente diverse tra quelle – da una parte – della *Maddalena-Klain* (meno vistosamente pronunciate e definite, e maggiormente traccia di una sofferenza tutta interna della peccatrice, **fig. 10**) e quelle – dall'altra parte – delle labbra delle due *Maddalene* del Finson (**fig. 11**, versione di Marsiglia), di quella del de Geest (**fig. 12**), e ora di quella pubblicata dalla Gregori (**fig. 13**) e via discorrendo, le quali tutte presentano specialmente il labbro inferiore più vistosamente pronunciato e appariscente (quasi da “labbrone”): e sotto questo preciso rispetto anche la “foto-Longhi” (che qui ricavo dal Pacelli, **fig. 14**) sembra afferire a codesta discendenza (diversa da quella della *Maddalena-Klain*). Peraltro, simile confronto andrebbe operato anche per il naso della donna (più “alla francese” in tutte le copie, tranne che nella *Maddalena-Klain*).

Sembra dunque legittimo, in base a queste veloci osservazioni, quanto meno ipotizzare che esistano qui – per mantenere il linguaggio della filologia – due distinte “*famiglie di codici*”, ad una delle quali appartiene la *Maddalena-Klain*, all'altra delle quali appartengono invece le altre *Maddalene* (del Finson, del de Geest e, ora, della redazione pubblicata dalla Gregori), mentre la “foto-Longhi” potrebbe essere, in ipotesi (e con tutte le incertezze del caso), un “anello intermedio” tra le due diverse famiglie. E tutto questo va parimente tenuto presente, ovviamente, anche per l'attribuzione ora proposta dalla studiosa fiorentina.

L'insieme di codeste considerazioni non intende certo smentire compiutamente la convinzione alla quale è giunta Mina Gregori: esso intende solo portare un contributo di elementi e di riflessioni al dibattito circa l'attribuzione del nuovo dipinto, senza voler pervenire per ora a conclusioni, in un senso o nell'altro, definitive «*al cento per cento*», come l'illustre studiosa ha invece ritenuto di poter già affermare.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Articolo pubblicato su: www.caravaggio400.org (Sezione “Biblioteca on-line”)