

Fig. 1 Michelangelo Merisi da Caravaggio, (d'ora in poi citato come Caravaggio) Natività. Già Palermo, Oratorio di San Lorenzo

# Caravaggio i documenti e dell'altro

Maurizio Calvesi

## I Una biografia (inattendibile?)

La revisione dei documenti dell'Archivio di Stato di Roma relativi al Caravaggio, promossa dal direttore Eugenio Lo Sardo e condotta con grande perizia dai suoi collaboratori, ha portato a conoscenza alcune novità di notevole importanza, a cominciare dalla corretta datazione della nota cerimonia delle Ouarantore cui partecipò il Merisi: non 1594-95 come si era creduto, ma ottobre del 1597. A ciò va aggiunta la testimonianza di una frequentazione da parte del Caravaggio, a partire dalla quaresima del 1596, del pittore siciliano Lorenzo Carli, che secondo le fonti sarebbe stato il primo a dare sostegno e lavoro al giovane Michelangelo dopo il suo arrivo a Roma. Tali notizie non provano che egli raggiunse la città più tardi di quanto finora creduto, ma costituiscono un notevole indizio in tal senso, cioè in favore dell'arrivo a Roma di Michelangelo intorno al 1595, quando aveva ventiquattro anni. Il che mette in discussione le datazioni solitamente proposte per le prime opere; ad eccezione, debbo dire, delle mie: personalmente infatti datavo al 1593-95 (tra il '93 e il '95) o al '94-'95, fino al '97-'98 tutte le opere giovanili,<sup>2</sup> salvo il *Ragazzo* che monda un frutto che riferivo al 1593 e che invece potrebbe risalire anch'esso al '95; anche se nulla esclude che sia stato eseguito prima dell'arrivo nell'urbe, trattandosi dell'opera più acerba che si conosce (sia pure attraverso copie). Segnalo peraltro che al catalogo del primo Caravaggio sta per aggiungersi una stupenda perla, grazie a Ferdinando Peretti, che l'ha scoperta e attribuita, e presto la presenterà. È una musica di cinque giovani che cantano, insieme a un sesto cantante dalla bocca schiusa in un circolo perfetto, che suona guardando uno spartito ben leggibile: credo sia una delle più splendide e gentili prove del giovane Merisi, forse la più splendida, con il mirabile scorcio di una mano al centro che viene in avanti, degna di Antonello da Messina, ma più naturale. Antonello, un pittore che Michelangelo deve aver conosciuto presto. Dove? In questo caso può aver visto la mano dell'*Annunziata* di Palermo, che il Longhi assegnò in un primo momento al periodo veneziano, e di cui esiste comunque a Venezia una bellissima copia; o forse quella del Salvator Mundi di Londra che non sappiamo dove si trovasse all'epoca del Merisi, o anche le mani della pala di San Cassiano. A parte la rispondenza di alcuni ovali. Comunque il nuovo inedito è un'opera del decennio avanzato, alle soglie di San Luigi dei Francesi. Ma il possibile ricordo di un'esperienza veneziana, qui come altrove, rimanda al problema dell'attività, ancora sconosciuta, del Caravaggio prima dell'arrivo a Roma. Già appariva strano che nulla si sapesse di lui prima del '92, data presunta dell'approdo nell'Urbe. Ma il mistero si ingrandisce se questo arrivo viene spostato di due o tre anni. Dove fu e cosa fece il Caravaggio tra il maggio del 1592, quando vendette la propria quota del coltivo di Cassano, e il 1594?

Già molti anni or sono mi capitò di trascrivere, nella Biblioteca della Ambrosiana, un manoscritto forse ottocentesco, così intestato: «Caravaggio (da) Michelangelo. Cronaca artistica a

lui relativa», segnato III St. D. XIV. 54. Non l'ho mai pubblicato, perché contiene diversi errori e risulta in gran parte ripreso dalle fonti più note, come il Bellori.<sup>3</sup> Mi risolvo tuttavia a farlo ora, per l'importanza che, alla luce dei nuovi accertamenti, potrebbero assumere alcune indicazioni, per quanto precarie, della prima parte.

Ma dunque gli errori palesi, che creano forti sospetti, sono: la nascita fissata al 1560, la morte del padre chiamato "Andrea" Merisi invece di Fermo, collocata nel 1580 invece che nel 1577. Inoltre che Michelangelo avesse studiato, oltre che «sulle opere del Lomazzo e dei Campi», su quelle del Crespi detto il Cerano, pressoché suo coetaneo.

Tutta la seconda parte è ripresa, come accennavo, da fonti note, ad eccezione di qualche punto che indicherò. Invece la prima parte (che pure potrebbe essere stata ripresa da scrittori precedenti) riserva delle sorprese.

Ecco i brani più rilevanti: «A diciotto anni uccide un compagno con il coltello, ma riacquista la libertà per intervento di Ambrogio Figino»; «Bandito da Milano, si ritira a Como, per poi tornare a Milano». Quindi a Venezia dove ammira Giorgione (ma questo punto è ripreso dal Bellori) e «dopo cinque anni a Roma» («Si avanza per quattro o cinque anni» scrive il Bellori). Anche la notizia dell'omicidio può risalire al Bellori, che annota in margine alla biografia del Baglione: «macinava i colori a Milano, et apprese a colorire et per haver occiso un suo compagno fuggì dal paese in bottega di mess. Lorenzo siciliano ricoverò in Roma». 

Del tutto nuova è però la notizia che fu il Figino

Del tutto nuova è però la notizia che fu il Figino a trarre il ragazzo fuori dei guai; che Michelangelo fu bandito da Milano; che si ritirò a Como per poi far ritorno nel capoluogo lombardo.

Il biografo non poteva conoscere la notizia dell'alunnato presso il Peterzano, ma afferma che fin dal 1578, a diciotto anni (si sarebbe trattato invece del 1589) era stato impiegato dal Lomazzo, che però era cieco, a preparare l'intonaco per gli affreschi di Milano. Dunque Figino e Lomazzo in luogo del Peterzano, ma è singolare che proprio a Como, nella chiesa di S. Agostino, si trovi un'opera del Peterzano, una *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano,Francesco, Rocco*, di datazione incerta, ma vicina all'altra pala della *Madonna col Bambino e i*  santi Francesco e Margherita che il Peterzano eseguì tra il settembre 1589 e il febbraio 1590 per la chiesa milanese di San Vito al Pasquirolo. Fu il Peterzano in quegli anni a Como, dove il Caravaggio potrebbe averlo seguito?

Singolare la notizia che: «Fra i suoi nemici primeggiava Andrea Pellini, cremonese, che si adirò contro il Caravaggio per sospetto che questi s'adoperasse in suo danno presso il Figino». Altra informazione è che il Merisi avrebbe eseguito una Deposizione dalla Croce per la chiesa di san Marco a Milano. (Ma in questa chiesa è collocata una copia della Deposizione Vaticana del Caravaggio). Nella seconda parte, per lo più ripresa, come dicevo, dal Bellori e altre fonti, troviamo poi: «Il ritratto fatto al cardinal Morone gli fece scola al Crescenzi mons. Chierico di camera, a cui e al fratello Virgilio fece il ritratto». Qui sembra assai probabile una scambio del cardinal Giovanni Morone con il poeta Giovan Battista Marino, amico del Caravaggio, nel passo in cui Bellori dice: «Il Marino lo introdusse in casa di mons. Melchiorre Crescentij Chierico di Camera; colorì Michele il ritratto di questo dottissimo Prelato, e l'altro del Signor Virgilio Crescentij».

Altra notizia che resta invece senza riscontri, è la seguente: «pel Marchese Mattei, per i signori Massimi e Patrizi fece lo Davidde vittorioso, ponendo per Golia, il suo proprio ritratto». Infine l'omicidio del 1606 è così riferito: «Gioca a palla corda e uccide un cugino del cardinal Borghese». Si resta nel dubbio, al momento irrisolvibile, se le notizie prive di precedenti riscontri siano di fantasia, o invece riprese da una fonte a noi sconosciuta, che a sua volta potrebbe essere veritiera o fallace. Nell'ipotesi più ottimistica, si potrebbe trattare di una traccia interessante per i futuri studiosi, fermo restando che un soggiorno forse anche lungo a Venezia è da considerarsi certo, a dispetto delle ostinate negazioni di qualche vecchio nevrastenico.

## II Il quadro cum figuris

Nel catalogo della mostra *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero* contenente anche la presentazione dei documenti caravaggeschi nell'Archivio

di Stato in Roma, figura un saggio dedicato al noto documento del 5 aprile 1600 relativo a un dipinto commissionato al Merisi da certo Fabio Nuti. <sup>5</sup> Nella prima parte del contributo, Francesca Curti fornisce nuove indicazioni su alcuni dei personaggi citati nel documento stesso e chiarisce la corretta lettura del nome che conclude il contratto, lettura resa possibile dal suo restauro: non «*Ioannes Angelus Vallius (o Vellius) notarius rogatus* ...», come nelle precedenti trascrizioni, ma «*Ioannes Augustinus Tullius actuarius rogatus*».

Viene così meno un indizio importante a favore della mia interpretazione del documento come relativo alla Deposizione di S. Maria in Vallicella, essendo ben nota la centralità della figura di Angelo Velli nell'Oratorio romano. Ed ecco nuove informazioni su Alessandro Albani: «mercante fondacale» che si dedicava alla compravendita di tessuti e al prestito di denaro a usura e i cui «traffici erano rivolti quasi esclusivamente al mercato napoletano». Dell'Albani resta comunque accertata la devozione all'Arciconfraternita dei Pellegrini, ovvero la vicinanza agli Oratoriani e - ora emersa dalle ricerche della Curti - la volontà di essere sepolto in Santa Maria della Vallicella, lasciando denari per celebrare messe in quella chiesa nell'anniversario della propria scomparsa. E questo oltre ai contatti epistolari, già da me segnalati, con Federico Borromeo al quale egli, chiedendo l'accesso di un nipote al Collegio di Pavia, scriveva il 22 agosto 1598: «Essendo ben informato della benignità de V. S. Ill.ma et affetione verso li suoi servitori e particularmente verso di me ...». L'Albani «aveva stretti rapporti commerciali con la ditta senese di Fabio Nuti e Deifobo Spennazzi» che «svolgeva la medesima attività di Albani, anche nel settore delle intermediazioni finanziarie, attraverso un banco attivo tra Roma, Napoli e la Toscana». Prospero Riccio era un altro «mercante fondacale», nativo di Como e in società con l'Albani mentre il Rutilio Gaggi o Gaci che valutò lo «sbozzo» del Caravaggio era lo scultore medaglista già noto, ma in precedenza non identificato come tale, attivo nella «compravendita di dipinti e oggetti d'arte da mandare in Spagna».6

Nel contributo di Lothar Sickel si elencano notizie relative a Fabio Nuti, della nobiltà senese, il quale «intraprese l'attività di Mercante e banchiere» svolgendo i suoi traffici commerciali nel Viceregno di Napoli, dove aveva stabilito la sede ufficiale della sua società, in contatto con l'Albani e con il Riccio. Il chiarimento di queste funzioni e di questi rapporti non impedirebbe di credere che il dipinto del Caravaggio commissionato dal Nuti (che come banchiere avrebbe potuto anticipare il denaro) fosse effettivamente la *Deposizione* di Santa Maria in Vallicella, ma indubbiamente indebolisce questa possibilità, aprendo al senese e al meridione un possibile territorio di destinazione del dipinto. È quindi opportuno pensare a una alternativa, soprattutto tra i dipinti del Caravaggio conservati nel mezzogiorno.

Ma Sickel pensa a Siena, e crede che il quadro sia l'*Annunciazione* di Nancy, perchè all'epoca del contratto il Nuti stava per sposarsi e perchè era titolare di un altare intestato alla Vergine Maria. Ma questa ipotesi va decisamente scartata, dato che gli argomenti portati dal pur valente studioso al fine di dimostrare l'appartenenza dell'*Annunciazione* ai primi anni romani sono privi di reale sussistenza, mentre resta del tutto evidente (basterebbe osservare con quali pennellate è dipinta la biancheria del letto) la pertinenza al periodo più tardo dell'attività caravaggesca: al momento maltese, come chi scrive continua a credere, o a quello siciliano, o tardo napoletano, come tutti gli studiosi hanno sempre, e giustamente, pensato.

Secondo il Masetti Zannini le misure che più si avvicinano al quadro del documento appartengono alla *Madonna di Loreto* o *dei Pellegrini*, ma è ben difficile che questa, stilisticamente più tarda del 1600, possa identificarvisi, la sua cronologia essendo oltretutto reperibile in dati esterni.<sup>7</sup>

E se dunque per un'alternativa alla *Deposizione*, è ora opportuno cercare tra i dipinti dell'area meridionale, occorre dar credito all'ipotesi avanzata da Maurizio Marini a proposito della perduta *Natività* di Palermo (Fig. 1). Nella scheda dedicata a questo dipinto nella sua più recente monografia, Marini lo colloca verso il 1609, in concomitanza con il presunto passaggio di Michelangelo per Palermo, ma apre una crepa in questa ipotesi avvicinando la tela al 1600 e scrivendo: «forse la pala dell'altare (di S. Lorenzo) fu effettivamente di-

pinta prima. Le sue dimensioni sono simili a quelle menzionate nel contratto che Caravaggio aveva stipulato a Roma nel 1600 con Fabio de Nutis per un quadro di cui non si specificava il soggetto, e per cui gli vennero dati duecento scudi, somma che a quel tempo sarebbe stata equa per la *Natività*».<sup>8</sup>

È vero del resto che il quadro palermitano (FIG. 1) ha sempre lasciato sconcertati gli studiosi per la sua scarsa aderenza ai modi del Caravaggio tardo, di cui non condivide assolutamente né la potenziale drammaticità né il fermento stilistico.

La sua collocazione all'anno 1600 risulterebbe senz'altro più convincente che non quella, tradizionale, al 1609. Nel dipinto si coglie la stessa atmosfera pia e raccolta che troviamo già nel Concerto di giovani o nel Riposo in Egitto. La figura di Giuseppe (giovane-vecchio come osservavo, quasi traducendo l'immagine del Petrarca: «pensier canuti in giovanile etate»),9 situata di spalle da un lato della tela, può ricordare la Crocifissione di San Pietro, la Cena in Emmaus di Londra, la Madonna di Loreto, fino a Le sette opere di misericordia, dipinto tuttavia quest'ultimo, ormai decisamente più agitato nel suo luminismo. Peraltro, già studiosi come il Friedlaender e l'Arslan attribuivano la tela palermitana proprio all'anno 1600, mentre il Mauceri la ascriveva al periodo romano, e chi scrive, avanzando qualche dubbio sull'effettivo passaggio del Caravaggio per Palermo, annotava che la pala di San Lorenzo «potrebbe essere stata dipinta altrove, e spedita in quella città», giacché «non sappiamo con certezza se il Merisi transitò per Palermo». 10

A questo punto però, dato che le nuove precisazioni indicano che tanto il Nuti quanto l'Albani, il Riccio e lo stesso Gaggi esercitavano attività di mercanti, una constatazione viene a risultare decisiva: l'Oratorio di San Lorenzo, attiguo al cortile del noviziato dei Francescani e già chiesa dedicata a San Lorenzo, ospitava la Compagnia di San Francesco, associazione secolare nata nel 1564 sotto il pontificato di Pio IV Medici (quasi certamente per iniziativa di Carlo Borromeo) che attendeva a esercizi spirituali e opere filantropiche come l'assistenza ai poveri e il seppellimento dei morti. La definizione di oratorio, in Palermo, fa ri-

ferimento alla sede architettonica e istituzionale di una Compagnia.<sup>11</sup> Alcune Compagnie nella città di Palermo - scrive il Palazzotto -12 «potevano caratterizzarsi per una forte presenza di "negozianti" e mercanti» e della Compagnia di San Francesco facevano parte molti mercanti. <sup>13</sup> Entro il chiostro del convento, confinante con l'Oratorio di San Lorenzo era la cappella mercatorum genuensium<sup>14</sup> e il Di Marzo nel XIX secolo osserva che la Compagnia di San Francesco continuava ad essere attiva ed era composta «non solo da mercanti ma anche da gente di condizione civile». 15 Ecco allora che l'identificazione del dipinto commissionato da una serie di mercanti al Caravaggio nel 1600 diventa estremamente probabile, praticamente certa. Il fatto che si trattasse di un "oratorio" non è certamente sufficiente a stabilire un rapporto con gli Oratoriani di Roma, ma può esserlo il protagonismo, in questa commissione, di un seguace degli Oratoriani come Alessandro Albani, che all'atto della consegna ritirò il dipinto, e che potrebbe essere stato colui che segnalò ai colleghi, e al Nuti, il nome del giovane Merisi. La commissione rientra comunque nel ben noto e indiscutibile quadro di afferenza del pittore agli ambienti interessati all'assistenza dei poveri (a cominciare proprio dall'Oratorio romano), in considerazione dei compiti che avevano le Compagnie e dello stesso legame con i Francescani. L'estrema "povertà" della scena rappresentata, con la Vergine seduta in terra e il bambino sdraiato su un tappeto di paglia, ben interpreta il "filopauperismo" della Compagnia del Nuti e dell'Albani.

San Lorenzo è a sinistra e san Francesco a destra, mentre la singolare, già accennata iconografia di Giuseppe si associa alla figura di un vecchio appoggiato a un bastone, che potrebbe alludere al pubblico dei poveri. Non è escluso che la tela possa essere stata leggermente tagliata, forse a destra, dove una figura è monca e di ciò va tenuto conto nel confronto delle misure. Dodici palmi per sette o otto "in circa", dice il contratto, e il quadro misura (o purtroppo misurava) cm 268 x 197, rispetto ai palmi 12 x 8 equivalenti (secondo la misura del palmo romano) a cm 268,08 x 178,62. Siamo nel pieno della credibilità.

È da questo momento (dunque tra la primavera e

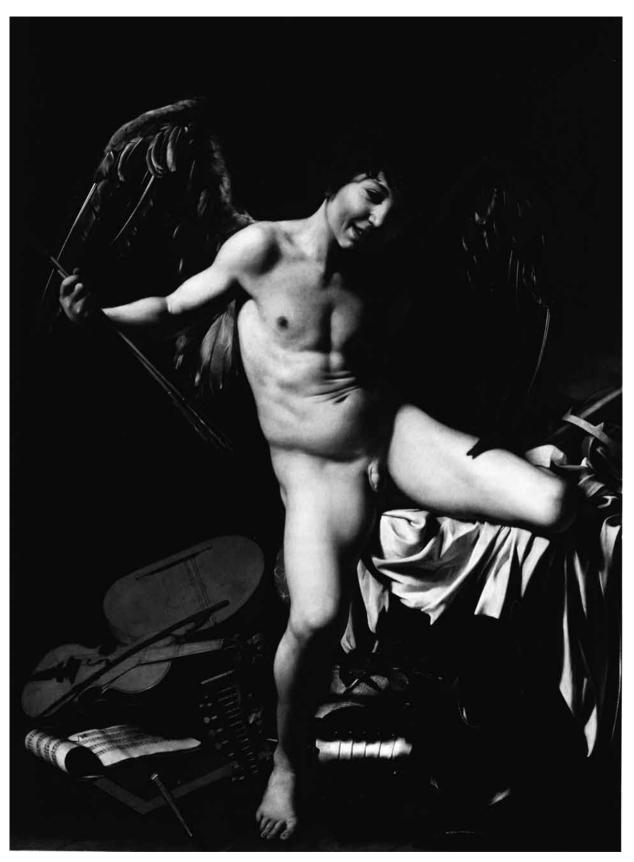


Fig. 2 Caravaggio, Amor vittorioso. Berlino, Staatlichen Museum, Gemälderie



Fig. 3 Arte romana, Ila rapito dalle ninfe. Roma, Museo dei Conservatori



FIG. 4 Dal Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo, *Ila rapito dalle ninfe*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Fig. 5 Nikolaus Karcher (da Giulio Romano), *Giochi di putti* (part.). Arazzo. Milano, Museo del Duomo

FIG. 6 Agostino Carracci, *Ogni cosa vince l'oro*. Incisione a bulino

pag. 25:Fig. 7 Disegno della parete della Basilica di Giunio Basso con Ila rapito dalle ninfe.Firenze, Palazzo Vecchio





l'autunno del 1600), che insieme alle opere di San Luigi de' Francesi) (1599-1600) prende il via il sistematico tenebrismo caravaggesco; e che all'inizio di questo percorso venga ora a collocarsi una "notte" (come venivano a volte chiamate le scene della Natività di Gesù) non è circostanza di scarso interesse. Dipinti perduti con storie di san Lorenzo e di san Francesco ilustravano, tre per parte, con ricercata equivalenza, l'oratorio palermitano. Storie di san Lorenzo, ovvero il santo sulla graticola, il santo che riceve la palma dall'angelo, il santo che dispensa le elemosine ai poveri; e storie di san Francesco, ovvero il santo sopra i carboni accesi per fugare una donna tentatrice, il santo a cui appare un angelo, il santo che dona la sua tonaca ai bisognosi. 16 La coincidenza dei temi evidenziava anche e soprattutto l'attività di soccorso ai poveri operata dai due santi, a conferma delle finalità filantropiche della Compagnia.

L'ipotesi da me avanzata che il misterioso contratto si riferisse alla *Deposizione* (un'opera che continuo a pensare prossima alla data di morte di Pietro Vittrice) comportava che fossero stati gli Oratoriani, qui come in San Luigi dei Francesi, a patrocinare gli inizi della carriera del Caravaggio quale pittore di pale religiose, ovvero a farsene "promotori", come ha scritto Rossella Vodret. 17 Il nuovo riferimento della *Natività* di Palermo non cambia di molto la situazione, dati i già ricordati rapporti che con l'Oratorio, con l'Arciconfraternita della Trinità e con Federico Borromeo intratteneva l'Albani, e data la probabile connessione della com-



pagnia di San Francesco, alla propria origine, con san Carlo Borromeo. Ma c'è di più. Una congregazione dell'Oratorio dei padri di san Filippo Neri era stata fondata a Palermo nel 1593, nella chiesa di San Pietro Martire, mentre la Compagnia dei Pellegrini, sempre a Palermo, fu aggregata fin dal 1579 all'Arciconfraternita romana della Trinità dei Pellegrini,18 di stretta attinenza oratoriana, come ben noto, e di cui faceva parte come benefattore il già ricordato Albani. Tanto più possiamo dunque credere che dagli ambienti romani dei Filippini sia potuto venire il suggerimento di impiegare il giovane Caravaggio nell'impresa di San Lorenzo. Infine il modello di ogni oratorio era quello dell'Oratorio per eccellenza e per definizione, ovvero quello romano di san Filippo Neri. 19

## III Ila e l'Amor vittorioso

Più volte si è accennato all'interesse del Caravaggio nei confronti della scultura antica e paleocristiana (a mio avviso dal gruppo del Laocoonte alla Fanciulla con colomba dei Capitolini, alla Tusnelda, alla Danzatrice ellenistica del Museo Nazionale di Roma e al sarcofago di Giunio Basso)<sup>20</sup> ed è improbabile che, del patrimonio archeologico, non lo seducesse anche l'aspetto pittorico, benché i testi di pittura antica fossero così rari. Tanto più, però, è lecito pensare che la sua attenzione fosse attratta dai pochi esemplari superstiti, o appena allora rinvenuti, e questo può essere il caso delle Nozze Aldobrandini. Si è soliti dire che, nella statuaria Madonna di Loreto, il pittore si sia ispirato alla cosiddetta Tusnelda, ma è possibile che lo spunto dei piedi accavallati sia anche venuto, appunto, dalle Nozze, la cui scoperta ebbe luogo nel 1601, tanto più che il committente Ermete Cavalletti era protetto dal cardinale Aldobrandini. Altra fonte potrebbe essere stato il sarcofago Colonna con Selene et Ermafrodito, di cui esiste un disegno di Girolamo da Carpi.<sup>21</sup>

Ma un brano come il pannello in pietre dure e pasta di vetro (Fig. 3), raffigurante il *Rapimento di Ila*, che si trovava nella Basilica di Giuno Basso (ovvero l'intestatario di quel sarcofago rinvenuto nel 1595 presso San Pietro, che secondo chi scrive non mancò di essere studiato dal Merisi),<sup>22</sup> questo

pannello potrebbe aver suggerito al pittore l'atteggiarsi dell'*Amore vittorioso* (Fig. 2), che infatti ha in comune con la figura di Ila la posa (gratuitamente considerata sconveniente) dello splendido nudo caravaggesco. La circostanza potrebbe anche spiegarne meglio il significato.

Ila, che era andato ad attingere acqua a una sorgente durante la spedizione degli Argonauti, fece subitamente innamorare di sé una ninfa delle acque che con l'aiuto delle colleghe lo prese per un braccio e lo trascinò in acqua: «... e la ninfa dell'acqua proprio allora emergeva - scrive Apollonio Rodio - dalla limpida fonte. Accanto a lei vi è Ila, fiammeggiante di bellezza e di grazia soave: la luna piena l'illuminava dal cielo; e Afrodite sconvolse il cuore di lei, nello sgomento a fatica potè riaversi. E appena, disteso di lato, egli ebbe immersa la brocca nell'acqua, e l'acqua mormorò forte invadendo il bronzo sonoro, improvvisamente lei gli cinse col braccio sinistro il collo, nel desiderio di baciare la tenera bocca, e con la destra lo tirò per il gomito e lo immerse nel mezzo del vortice. Diede un grido, e uno soltanto lo udì tra i compagni».23 La gamba del giovane puntata con il ginocchio contro la roccia sta dunque a significare il pur vano tentativo di resistenza dell'avvenente Ila.

Un'opera in cui la posa di Ila può aver suggerito un uguale atteggiamento di resistenza è l'incisione di Agostino Carracci intitolata *Ogni cosa vince l'oro* (FIG. 6), in cui la donna si punta con la gamba ripiegata contro il letto, esercitando (o simulando?) resistenza agli approcci del vecchio, e respingendolo con le mani. O ancora l'arazzo della bottega di Nicola Karcher della serie dei *Puttini* (1542), che si trova a Milano nel Museo del Duomo (FIG. 5), donato con molti altri arazzi da Gugliemo Gonzaga a Carlo Borromeo, e che secondo il Moreno influenzò il Caravaggio.<sup>24</sup> Che il Caravaggio abbia potuto assumere come suo ideale modello, memore forse anche del "put-

suo ideale modello, memore forse anche del "puttino" di Carlo Borromeo, per la figura di Amore dalle frecce *fiammeggianti* l'immagine e le descrizioni letterarie del dolce, "tenero" (Ovidio)<sup>25</sup> e bellissimo Ila, "*fiammeggiante* di bellezza e di grazie soave", mentre è rivelato agli occhi della ninfa dalla luce (!) della luna che rompe l'oscurità della notte, può non sorprendere.

«Quid non cogit amor? [...] talis raptus Hylas» scrive Marziale.26 Resterebbe da capire in qual modo l'atteggiamento di "resistenza" possa attagliarsi ad Amore vittorioso. Probabilmente il Caravaggio lo spende come atteggiamento di "forza", e anche proprio di dominio e vittoria, Amor Vincit Omnia. Nel relativo geroglifico della Hypnerotomachia, "omnia" è reso con un globo che comprende il sole e la luna: l'universo, il tutto. Ma ancora l'Amore vittorioso appare «seduto sul globo terrestre» (come scrive il Sandrart), o più precisamente egli, insisitendovi con una gamba, «sottomette» un globo stellato che sta a significare la stessa cosa del globo polifilesco e della figura di Pan in un'altra, ben nota incisione di Agostino, in cui Amore, con il ginocchio, si impone su Pan-Omnia. Ma poi quest'ultimo, analogo anche se non identico, atteggiamento di vittoria è comune a più opere, dalla Verità scoperta dal Tempo del Mazzoni, a Firenze che trionfa su Pisa del Giambologna, a L'Onore che trionfa sull'Inganno del Danti e a molte altre, tutte discendenti dalla Vittoria di Michelangelo. Resta la corona prossima al ginocchio di Amore che, potrebbe stare per vincit (da vincio). In tal caso anche il Caravaggio avrebbe voluto cifrare nel suo quadro il motto Amor Vincit Omnia. Mentre mi sembra di poter confermare quanto da me scritto circa l'infuenza sul dipinto caravaggesco dell'altra incisione di Agostino su disegno di Antonio Campi con l'Allegoria di Cremona per il volume Cremona fedelissima città pubblicato nel 1585, e sul ruolo di Amore come promotore e non come spregiatore delle attività connesse agli strumenti, spartiti e armature disposti ai suoi piedi e intorno a lui,<sup>27</sup> vorrei far presente l'interesse che verso il pannello di Ila ha mostrato la cultura dei Seicento, sia pure in anni più tardi di quelli vissuti dal Caravaggio. Tra le raccolte di Cassiano del Pozzo troviamo infatti uno schizzo delle tarsie della basilica a matita, penna e acquarelli colorati, tra cui il pannello di Ila assume l'importanza maggiore, perché riprodotto a colori, con la scritta: Ilas a nimphis raptus (Fig. 4); troviamo inoltre un altro foglio a penna, inchiostro e sottotraccia a matita contenente la ricostruzione di una parete della basilica, con la presenza del Ratto di Ila, a destra dell'altro pannello con scena circense e sotto alla tarsia della tigre che azzanna un cerbiatto.<sup>28</sup>

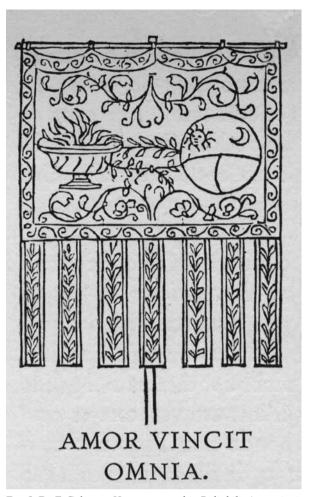


Fig. 8 Da F. Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Amor vincit omnia

Infine un altro foglio contiene un disegno tutto a colori (Fig. 7), ad acquarello, della scena del *Ratto* con il grande tripode delfico oggi disperso.<sup>29</sup>

Risulta che i pannelli entrarono in possesso, in data sconosciuta, del cardinal Camillo Massimi; ed è questa una notizia interessante, perché costui era nipote di Vincenzo Giustiniani e «frequentò la casa dello zio marchese fin dalla propria infanzia». <sup>30</sup> È facile quindi che l'interesse per la scena del *Ratto di Ila* sia stato trasfuso nel Massimi proprio dal committente dell'*Amor vittorioso*.

# IV La Flagellazione di Santa Prassede

Torna alla ribalta, con un acuto intervento di Claudio Strinati nel catalogo della mostra promossa dall'Archivio di Stato,<sup>31</sup> il problema della *Flagellazione* 



Fig. 9 Simone Peterzano e il primo Caravaggio, Flagellazione di Cristo. Roma, S. Prassede

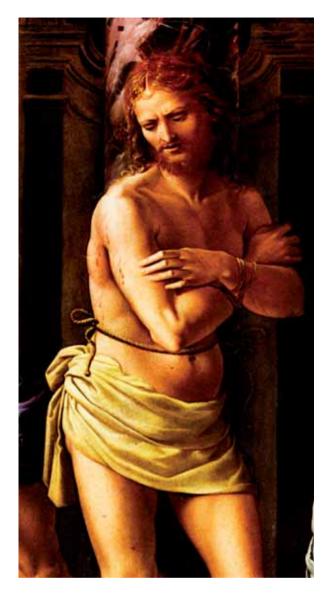




Fig. 10 Part. della figura 9

 ${\it Fig.~11}$ Radiografia della  $\it Flagellazione$  di  $\it Cristo.$  Roma, S.  $\it Prassede$ 

Fig. 12 S. Peterzano, *Deposizione* (part.). Milano, S. Fedele Fig. 13 S. Peterzano, *I santi Paolo e Barnaba a Listri* (part.). Milano, chiesa dei SS. Paolo e Barnaba





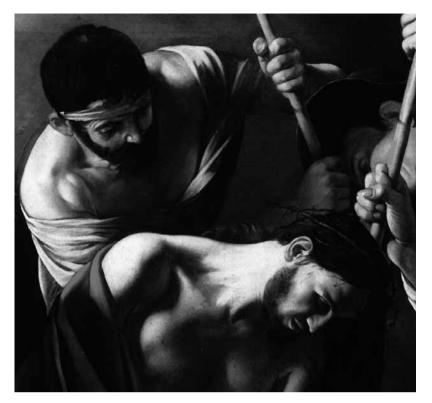


Fig. 14 Caravaggio, Cristo coronato di spine (part.). Vienna, Kunsthistorisches Museum

di Santa Prassede in Roma (FIG. 9). Problema per il sottoscritto, che però è sempre rimasto fedele all'attribuzione a Simone Peterzano, e ancor più per tutti coloro che la escludono dal catalogo del maestro di Caravaggio, per collocarla nella prima metà del Cinquecento. L'ascrizione al Peterzano risale alla mia tesi su questo pittore, del 1949.

Incoraggiato, anche, dall'adesione dell'indimenticabile maestro Lionello Venturi (che la definì, nella sua relazione di tesi, "una bomba"), mi risolsi a pubblicarla nel mio articolo su Simone del 1952, confermando poi la proposta nel saggio sul Caravaggio del 1971, in quello sul Peterzano del 1978, e infine nella monografia del 1990.<sup>32</sup> Con queste parole:

Ma dove il tema della 'notte' come passione, martirio, morte, e del Cristo come luce e salvezza si configura in termini che anche stilisticamente sembrerebbero costituire un precedente del Caravaggio, è nella *Flagellazione* di Santa Prassede [Fig. 9], che continua a sembrarmi opera di Simone Peterzano, forse verso il 1590, comunque lombarda (il Longhi, cui chiesi un parere per la mia attribuzione, pensava al Figino). Qui la luce, come nella pala di Sant'Ambrogio e in molte altre opere

del Peterzano, entra diagonalmente da sinistra e sembra provenire dall'alto, senza che ne sia indicata la sorgente. Ecco le stesse ombre allungate sui gelidi marmi, la stessa calibrata composizione della pala di Sant'Ambrogio, giocando su un perno luminoso e cilindrico, lo stesso ruotare delle teste; lo stesso naturalismo contenuto; gli stessi gesti forbiti e sospesi, le stesse movenze come di commensali in punta di forchetta, gli stessi atteggiamenti bilanciati-sbilanciati, le stesse cadenze concertate in una leziosa assonanza; gli stessi boccoli imperlati di luci; gli stessi piedi e polpacci torniti, statuini, un po' tonti; gli stessi nasi; gli stessi baffetti, gli stessi languori di sguardi; gli stessi grumi di chiaroscuro sui ginocchi; le stesse mani posate nel vuoto con le stesse nocche. Ma al tenue chiarore

della pala di Sant'Ambrogio, fa riscontro nella Flagellazione un'illuminazione decisa e altrettanto intensa della tenebra che ha il compito di spezzare, alleandosi alla resa più smaltata della tavola nell'incrudire i contorni del pur molle e accademico disegno. Smussa invece il contrasto la fioritura modulata e sommessa dei toni, tipicamente peterzaniana, e sapiente al punto che non meraviglierebbe di apprendere che vi ha posato il pennello anche il giovanissimo Caravaggio, stando a brani come il fustigatore di spalle, già così perspicuo e pastoso anche nel bianco perizoma, e allo sfrigolìo della luce sulla spalla del Cristo (quasi identico nel Ragazzo con canestra, e tuttavia tipico del Peterzano), o ancora alla 'spera' di sole che colpisce plasticamente il polpaccio del flagellatore di schiena, e che riappare in una gamba del Bacchino malato. Si conoscono, del Peterzano, effetti di luce altrettanto intensi anche se non proprio così concentrati, ad esempio nella nota ma più antica Deposizione di San Fedele a Milano. Nella Deposizione, comunque, il tema è ancor quello della notte come passione, morte, in dialettica con la luce del Cristo o meglio, in questo caso, con la luce divina da cui Cristo è investito. Ma anche il tema dei flagellatori-ladroni, ovvero dei peccatori che accedono alla luce carismatica in quanto 'riconoscono' il Cristo e non distolgono lo sguardo da lui, sembra già presente nella Flagellazione di Santa Prassede: questo fa pensare che la complessa e profonda simbologia, anticipatrice del Caravaggio non meno dello stile, e certo matrice del sintetico effetto luminoso, siano con l'arcaismo e la semplicità stessa della composizione il suggerimento di un ambiente religioso vicino al Peterzano e forse ancora, in seguito, al Caravaggio. La chiave non possono essere che i Borromeo, san Carlo e il cardinal Federico. Proprio la figura di Carlo Borromeo spiega del resto la commissione di questo dipinto al Peterzano. Dal 1559 al 1565 era stato titolare di Santa Prassede e anche dopo il suo trasferimento a Milano aveva continuato a frequentare la chiesa.<sup>33</sup> [...] La Flagellazione è collocabile, grosso modo, nel penultimo decennio del Cinquecento, forse proprio al suo scadere. San Carlo era morto nel 1584 ma è possibile che la commissione sia stata eseguita dopo la morte, magari per interessamento del suo erede spirituale, il cugino Federico, che è a Roma dal 1586 al 1595.[...]; è infine da rilevare che il Ciardi, analizzando come opera incertamente riferibile al Figino la pala di Sant'Ambrogio, trovava che «questa denota un più accurato accostamento alla pittura del secondo Cinquecento romano e fiorentino». La pala di sant'Ambrogio è del resto, come abbiamo accennato, tra le opere del Peterzano, la più vicina (anche per la "raffinatezza e delicatezza dei passaggi cromatici" che il Ciardi ben vi legge) alla *Flagellazione* di Santa Prassede; e poiché fu eseguita tra il 1592 e il 1594, l'infiltrazione di cultura romana e bronzinesca si spiegherebbe pienamente.

Claudio Strinati colloca la *Flagellazione* verso la fine dell'ultimo decennio e la pubblica con la intelligente e stimolante didascalia: "*Laboratorio caravaggesco*". Egli non condivide l'attribuzione al Peterzano ma, nell'intervento orale tenuto la mattina dell'inaugurazione della mostra, ha insistito sul nome del Caravaggio, praticamente avanzando una prudente ma decisa ascrizione al grande Michelangelo.

Questa opinione è di estremo fascino e interesse, anche se chi scrive resta intorno al parere già espresso di una paternità del Peterzano molto probabilmente in collaborazione con il Merisi. Del resto, se si annusa odore di Caravaggio nella *Flagellazione*, è difficile credere che la notizia



Fig. 15 Caravaggio (copia da), *Cristo alla colonna* (part.). Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini



Fig. 16 Part. della figura 9



FIG. 17 Caravaggio, Flagellazione di Cristo (part.). Rouen, Musèe des Beaux Arts



Fig. 18 Part. della figura 9



Fig. 19 S. Peterzano, *Madonna con Bambino e santi* (part.). Milano, Certosa di Garegnano



Fig. 20 S. Peterzano, *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* (part.). Milano, chiesa dei SS. Paolo e Barnaba



FIG. 21 S. Peterzano, *I santi Paolo e Barnaba a Listri* (part.). Milano, chiesa dei SS. Paolo e Barnaba

del 1915 contenuta nel *Dizionario* della Bessone Aureli, di una *Flagellazione* di Simone Peterzano (pittore allora sconosciuto) in Santa Prassede, sia di fantasia: e non può trattarsi che della chiesa romana, non di quella omonima di Milano.<sup>34</sup>

Potrebbe pensarsi a un cartone del Peterzano, in uso al Caravaggio? O di un'opera abbozzata dal Peterzano e portata a termine dal Merisi? La radiografia che ho fatto eseguire nei mesi scorsi (e per la quale ringrazio Rossella Vodret) non mostra alcun cambiamento nella composizione, salvo una diversa configurazione del volto del Cristo (Fig. 11), che è stato mutato rispetto alla primitiva impostazione e si presenta, nel primo stato, tutt'altro che incompatibile con la maniera del Peterzano.

Non posso comunque che apprezzare l'ipotesi "oltranzista" di Claudio Strinati, profondo conoscitore del Manierismo e del Caravaggio, pronto a cogliere i segni di una difficile verità anche laddove altri non la percepiscono. Verità che, in questo caso, sarebbe di enorme portata, ma che interviene a confortare in qualche misura anche la mia proposta.

Varrà la pena, a questo punto, di esporre la storia bibliografica della Flagellazione. Tradizionalmente creduta di Giulio Romano, fu da me riferita, come già detto, al Peterzano con l'eventuale collaborazione del Merisi; l'ascrizione trovò inizialmente, intorno al nome del Peterzano, numerosi e significativi consensi: che portano i nomi di Dell'Acqua, Maurizio Marini, Arslan, Hartt, Ottino della Chiesa, e, ancora negli anni Settanta, Balzaretti, Cinotti e Baccheschi. 35 Ma a rompere, per così dire, l'incanto fu un energico intervento di Ilaria Toesca (1966) che riportava la tavola, sia pure con il punto interrogativo, a Giulio Romano, sostenendo che il dipinto originale donato dal cardinal Bibbiena non era mai scomparso, nonostante che io avessi dimostrato come la Flagellazione dipinta da Giulio Romano per Santa Prassede (chiesa in seguito gestita dai Borromeo) fosse completamente diversa da quella oggi colà conservata. Tanto si ricava dalla descrizione che ne fa il D'Arco nella sua monografia su Giulio Romano del 1838: si trattava di un notturno rischiarato da una fiaccola in mano a una fanciulla, con il Cristo dallo sguardo rivolto verso l'alto e le mani legate dietro la schiena. Dunque una composizione del tutto diversa; ma poiché a Man-

tova esiste la copia (Fig. 46) di una Flagellazione riferita a Giulio Romano, ecco che la Toesca assume che il D'Arco non conobbe mai il dipinto di Santa Prassede, ma nel descriverlo si basò sulla copia mantovana. Senonché questa copia, come la identica Flagellazione che Pietro Facchetti incise da Giulio Romano nel 1588, riproduce il dipinto romano, ancora in Santa Prassede, e non quello "mantovano" (forse mai esistito come opera diversa) del Pippi. La prova è data dal fatto che il Facchetti operava a Roma e non a Mantova, fin dagli ultimi anni Settanta: «intorno all'ottavo decennio del sec. XVI si trasferì definitivamente a Roma ove visse fino alla morte operando al servizio dei pontefici e curando in questa città gli acquisti di opere d'arte per il duca di Mantova Vincenzo Gonzaga».36

Ma, secondo la stessa Toesca, il dipinto di Santa Prassede è quello originario, di Giulio Romano o della sua cerchia, e una datazione alla seconda metà del secolo è da escludere: «a vedere la Tavola romana, nessuno, io credo, penserebbe ragionevolmente a datarla all'ultimo quarto del Cinquecento. [...] Essa dovrebbe datarsi al più tardi al 1520».<sup>37</sup> Nonostante la superficialità di tali asserzioni, in seguito all'intervento della studiosa (che godeva di un credito sostenuto dal nome autorevole), si diffuse un immotivato scetticismo sul riferimento all'epoca di Peterzano e del Caravaggio, e nel catalogo della mostra di Giulio Romano a Mantova ebbi la sorpresa di leggere che l'attribuzione più verosimile sarebbe quella al Penni (!), avanzata da P. Joannides nel 1985.38

Tanto più l'oculata presa di posizione di Claudio Strinati è dunque meritoria e invita a una seria riconsiderazione della straordinaria tavola. Peterzano? Caravaggio? A mio avviso l'ascrizione può restare divisa tra i due nomi e personalmente l'intervento di Strinati mi incoraggia a insitere sull'idea di una probabile collaborazione tra maestro e allievo: tale che si è indotti a crederla rivelativa del modo di dipingere del Caravaggio prima degli inizi conosciuti. La tavola è in effetti possibile che sia stata eseguita a Milano e quindi spedita nell'urbe. Torno a proporre alcuni confronti di dettagli con l'opera di Simone e a ribadire i già descritti tratti che a mio avviso possono sembrare comuni al Caravaggio estendendole alla nicchia con lunetta



Fig. 22 S. Peterzano, *Sant'Ambrogio tra i santi Gervasio e Protasio* (part.). Milano, Pinacoteca Ambrosiana Fig. 23 S. Peterzano, *San Giovanni Evangelista*, (part.). Milano, Certosa di Garegnano



di fondo, che è di disegno analogo nella *Flagellazione* e nella *Madonna con i santi Francesco e Margherita* del Peterzano (oltre che nel fondo architettonico del *Martirio di san Matteo* quale rivelato dalla radiografia FIGG. 47, 48 e 11).







Fig. 24 Part. della figura 9 Fig. 25-26 S. Peterzano, *Il ritorno del figliol prodigo* (part.). Milano, S. Maurizio al Monastero Maggiore



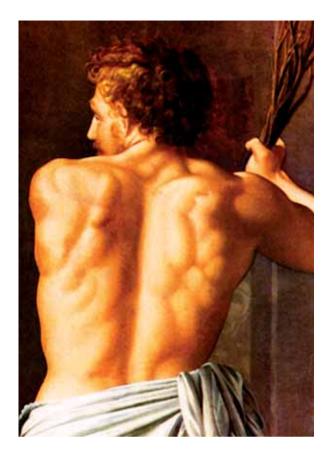


Fig. 28 Part. della figura 9

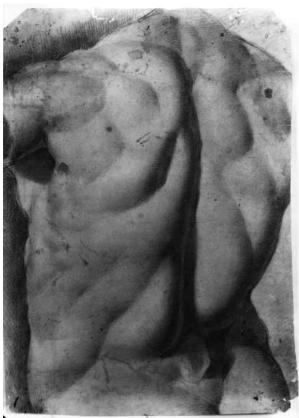


Fig. 29 S. Peterzano, *Disegno di torso antico*. Milano, Gabinetto di Disegni e stampe, Castello sforzesco

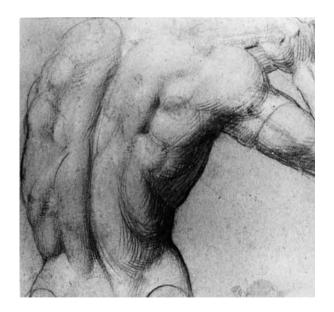


Fig. 30 S. Peterzano, *Disegno di flagellatore*. Milano, Gabinetto di Disegni e stampe, Castello sforzesco
Fig. 31 S. Peterzano, *Disegno di figura vista di schiena*. Milano, Gabinetto di Disegni e stampe, Castello sforzesco *pag. 34*:

Fig. 27 S. Peterzano, *Adorazione dei pastori* (part.). Milano, Certosa di Garegnano

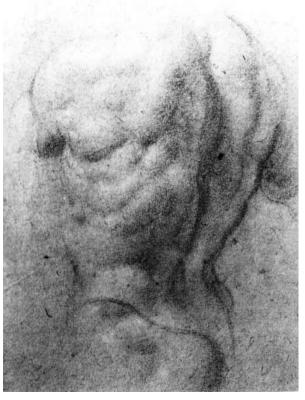










Fig. 33 S. Peterzano, Resurrezione. Milano, Certosa di Garegnano

Fig. 34 S. Peterzano, *Il ritorno del figliol prodigo* (part.). Milano, S. Maurizio al Monastero Maggiore Fig. 35 S. Peterzano, *Adorazione dei Magi* (part.). Milano, Certosa di Garegnano

pag. 36: Fig. 32 Part. della figura 9



Fig. 36 S. Peterzano, *La vocazione dei santi Paolo e Barnaba* (part.). Milano, chiesa dei SS: Paolo e Barnaba



 ${\it Fig.\,37~S.}$  Peterzano,  $\it disegno\,di\,gambe$  (part.). Milano, Gabinetto di Disegni e Stampe



Fig. 38 S. Peterzano, *La vocazione dei santi Paolo e Barnaba* (part.). Milano, chiesa dei SS: Paolo e Barnaba



Fig. 39 Part. della figura 9



Fig. 40 Caravaggio, *Flagellazione di Cristo* (part.). Rouen, Musèe des Beaux Arts



Fig. 41 Caravaggio, *Annunciazione* (part.). Nancy, Musèe des Beaux Arts



Fig. 42 Caravaggio, *Martirio di san Matteo* (part.). Roma, S. Luigi dei Francesi



Fig. 43 Caravaggio (copia da), *Cristo alla colonna* (part.). Cantalupo in Sabina, Palazzo Camuccini

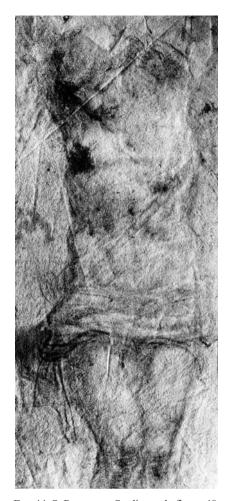
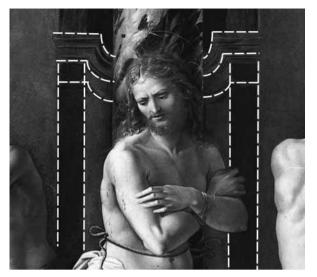




Fig. 44 S. Peterzano, Studio per la figura 48

Fig. 45 S. Peterzano, Crocifissione (part.). Milano, Certosa di Garegnano

Strinati insiste soprattutto sui riflessi dei piedi sul lucido pavimento chiamando in causa il *Narciso* del Merisi che ci porta verso il 1600, data in cui, a mio parere, la traccia della mano del Caravaggio dovrebbe essere più evidente. Anche se, effettivamente, l'osservazione può trovare riscontro nel modo con cui, nel Narciso, il riflesso dell'immagine nell'acqua sfuma tenuemente. Si può tuttavia pensare che una simile sensibilità fosse già patrimonio della raffinata cultura pittorica del Merisi. Condivido anche l'osservazione di Strinati sulla somiglianza dei panneggi, di cui offro qualche esempio, dove però sembra "anticipare" il Caravaggio conosciuto (FIGG. 40-43): a cominciare dal «fustigatore di spalle già così perspicuo e pastoso nel bianco perizoma» che indicavo come probabilmente eseguito dal Caravaggio e che effettivamente, nella notevole potenza di tutta la figura, evoca il nome del grande Merisi. Questi potrebbe aver "vestito" i personaggi (intendo dire dipinto la serie dei panneggi) o più probabilmente aver eseguito parte dell'opera su un preesistente disegno del Peterzano. Dovrebbe dunque trattarsi di un'opera lasciata incompiuta dal Peterzano nei primissimi anni Novanta, affidata alle cure del grande allievo: prima delle sue già note uscite romane, in un momento che prelude a dipinti come il Bacco degli Uffizi, dove le ombre della caraffa e delle foglie sfumano in modo delicato e sensibile, così come particolarmente raffinata è la trasparenza della mano sinistra attraverso il cristallo; o come la Maddalena Doria, dagli analoghi effetti. Il friggere della luce tra la spalla e il collo del Redentore torna poi anche nel più tardo Cristo coronato di spine di Vienna (Fig. 14), insieme a quel moto rotatorio che si avverte anche nella metà inferiore della Flagellazione (Fig. 33); la quale costituisce la



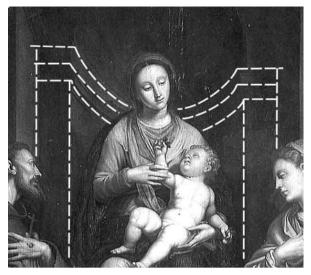


Fig. 47 Part. della fig. 9 (con evidenziazione della nicchia di fondo)
Fig. 48 S. Peterzano, *Vergine con bambino e i santi Francesco e Margherita*, 1590. Milano, Palazzo dell'Arcivescovado (con evidenziazione della nicchia di fondo)

parte forse più suggestiva del dipinto, anche con il pavimento dai mirabili riflessi. È il dettaglio delle mani del flagellatore di sinistra è ripetuto con forte somiglianza iconografica nel *Cristo alla colonna* di Cantalupo Sabina (originale o copia che sia) (FIGG. 15, 16, 17).

Il Merisi potrebbe anche aver "vestito" le figure: intendo dire ultimato la serie dei panneggi nei quali sembra poter cogliere in nuce lo splendore dei bianchi di qualche perizoma a venire, a differenza dei perizomi più convenzionali (Fig. 45 del Peterzano.

## V Il presunto rifiuto della Sant'Anna

In materia di documenti, considerato anche l'ormai elevatissimo numero di carte riguardanti il Caravaggio e il suo ambiente, possono verificarsi singolari omissioni di presa d'atto, da parte degli studiosi anche più avveduti. Il seguente esempio ne è una singolare prova.

Tra i miei vecchi appunti sul Caravaggio, ritrovo la seguente trascrizione da una carta dell'Archivio della Rev.da Fabbrica di San Pietro, cod. G 13, fol. 147v: «Nota, quod Parafrenarii non potuerunt sacellum in novo Vaticano templo obtinere, licet yconam sanctae Annae manu M. Angeli de Caravagio eximii pictoris in pegmate sive spatio arae, cui unus tholus ad septentrionis superiacet, in

qua sancti Io. Chrisostomi corpus condendum est, ipsorum impensa posuissent, et sic istud instrumentum evanuit». La nota, in inchiostro rosso, è posta marginalmente a un foglio datato 28 novembre 1605 che prevede la consegna ai Palafrenieri di due cancelli di metallo per ricavarne una Croce, dei candelabri e una lampada («Consignatio duorum cancellorum ex metallo societati Sanctae Annae Parafrenariorum pro conficiendis cruce et candelabris ac lampada»). In pari data la congregazione dell'Arciconfraternita di Sant'Anna annota di aver avuto «per mano di M.re Vittorio» le due «ferrate» di ottone.

La nota è ripetutamente riportata da S. Macioce, nelle due edizioni della sua raccolta di documenti caravaggeschi (2003 e 2010),<sup>39</sup> ma non da M. Marini nelle pur accuratissime edizioni del suo *Caravaggio*, fino all'ultima. Inspiegabilmente sfuggito all'attenzione anche di L. Spezzaferro<sup>40</sup> e di ogni altro studioso, il documento rivela in termini abbastanza chiari la ragione per cui il quadro della *Sant'Anna* non fu posto sull'altare: i Palafrenieri non ottennero un *sacellum* nel nuovo S. Pietro, pur avendo installato l'icona di *Sant'Anna* di mano del Caravaggio, a loro spese, nel palco ovvero nello spazio di un altare, che si trova sotto quella settentrionale delle quattro cupole: altare nel quale va invece collocato il corpo di san Crisostomo.

Il Grimaldi, nel 1613, identificò in effetti come

«Altare Sancti Ioannis Chrisostomi, ubi collocabitur corpus eius ex sacrario» con quell'«altare maius vergens ad septentrionem sacelli, cui unus ex quattuor tholis imminet».<sup>41</sup>

Il senso è trasparente. La pala non poteva essere sistemata su un altare (uno dei sette privilegiati) destinato ad ospitare le reliquie di un altro santo.

Ma esaminiamo la sequenza dei fatti. Il 20 ottobre 1605 vengono costituiti i sette altari privilegiati nella nuova basilica. Il 31 ottobre viene riferito alla Compagnia dei Palafrenieri che, come già detto, la vecchia pala del disfatto altare di sant'Anna è stata provata sul nuovo, «come s'era parlato con Mons. Vittorio Vicario di San Pietro», constatando che è inadatta per dimensioni e che pertanto è necessario far eseguire un nuovo dipinto.42 Il primo giorno di dicembre viene dato un acconto al Caravaggio, che doveva essere stato accostato già prima. L'8 aprile 1606 il Merisi è pagato. Il 14 aprile o

poco tempo prima<sup>43</sup> viene sistemato il nuovo quadro sull'altare privilegiato. I Palafrenieri (forse con il favore di "mons. Vittorio") si erano praticamente appropriati di questo altare occupandolo con la pala caravaggesca, ma furono immediatamente espulsi dall'importante postazione e costretti a ritirare la pala il 16 aprile. Vale a dire che la pala, appena messa sull'altare fu fatta subito rimuovere, forse dopo appena un giorno: spazio di tempo troppo breve per aver consentito una valutazione teologica del capolavoro caravaggesco da parte dei cardinali della Fabbrica! (quale in forme diverse prospettata con insistenza nel tempo dal compianto Spezzaferro).

Semplicemente dunque sant'Anna, di cui non si conservano reliquie, doveva far posto nell'altare

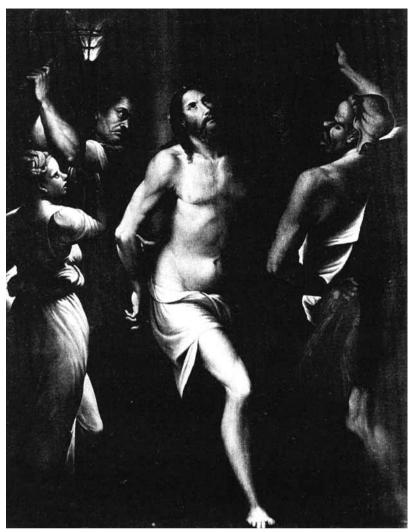


Fig. 46 Anonimo della fine del XVI sec., Copia della *Flagellazione* di Giulio Romano già in S. Prassede a Roma

privilegiato a quel san Giovanni Crisostomo che era considerato il più grande teologo moralista della Chiesa antica e le cui reliquie dovevano essere degnamente venerate. Nessun rifiuto quindi dell'opera del Caravaggio, che i Palafrenieri si dichiareranno poi soddisfatti di aver venduto a Scipione Borghese, evitando così un danno finanziario. Va notato peraltro che l'anno seguente, 1607, fu rimossa da un altro dei sette altari privilegiati la *Resurrezione di Tobita* del Baglione e sostituita con la guercinesca pala di *Santa Petronilla*. Saremmo allora di fronte a un altro "rifiuto", che questa volta avrebbe colpito il Baglione!

Perché, infine, l'opera del Caravaggio fu venduta invece di tenerla in attesa dell'altare in ultimo destinato ai Palafrenieri, non è difficile capire: essi



Fig. 49 Anonimo caravaggesco, Giudizio di Salomone. Roma, Galleria Borghese

avevano provato a sistemare sull'altare *maius* cui ambivano il vecchio quadro che ornava la loro cappella originale, ma si erano avveduti che esso «non riquadrava come fa bisogno» e avevano quindi deciso di fare «un bel quadro di nuovo».<sup>44</sup> Per le stesse ragioni, evidentemente, la nuova pala eseguita dal Caravaggio non poteva essere adattata a un altare *minor*.

E sorge qui una domanda significativa: se il rifiuto dell'altare fosse dipeso dal quadro del Caravaggio, per quale ragione i Palafrenieri (che pure avevano ricavato i denari necessari dalla vendita) non ordinarono un nuovo dipinto a altro pittore? Così fu fatto per la *Morte della Vergine*; ed anche il *San Matteo* di S. Luigi de' Francesi, come i dipinti di S. Maria del Popolo, furono sostituiti. L'unica a non essere sostituita fu la pala dei Palafrenieri, per la semplice ragione che il nuovo e più importante altare, tale da rendere necessaria una pala di dimensioni maggiori rispetto a quella originaria, non era stato concesso.

Archiviamo dunque le svariate ipotesi avanzate per spiegare un rifiuto che non c'è mai stato, ipotesi spinte fino ai territori della Teologia e dei rapporti tra Estetica e Fede, come in questo brano di Spezzaferro: l'opera, con l'acquisto da parte del cardinal Borghese, «pur non rispondendo al principio del decorum, veniva riconosciuta degna di essere collezionata. In altri termini, essa veniva implicitamente riconosciuta bella pur essendo buona o, meglio, non funzionale (in questo caso moralmente o, almeno, liturgicamente) allo scopo per cui era stata commissionata. Come tale quell'opera segnava una netta frattura rispetto alla tradizione classicista del Kalos k'agatos che peraltro continuava ad informare, pur se con significato diverso, anche le teorizzazioni controriformate e post-tridentine». 45 La convinzione di un rigetto si appoggiava sull'affermazione volutamente ambigua del Baglione (che della pala dice: «fu levata d'ordine de' cardinali della fabbrica») e su quella diffamatoria del

Bellori (secondo cui il quadro «fu tolto ancora da uno dei minori altari della Basilica Vaticana, ritratto in esso vilmente la Vergine con Giesù fanciullo ignudo»). In assenza di precise notizie, l'ipotesi del rifiuto venne però messa in dubbio da studiosi come J. Hess e W. Friedländer;46 prese poi corpo solo in seguito alla pubblicazione dei noti documenti da parte di A. Cicinelli ed ebbe larga accettazione dopo gli interventi di L. Spezzaferro, succedutisi dal 1974 in poi:

Il Caravaggio [osservava lo studioso] stacca non solo compositivamente ma anche emotivamente la figura di Sant'Anna da ogni partecipazione. Le mani giunte della santa, infatti, se compositivamente bloccano ancor più la sua figura, sembrano poi rappresentare, abban-

donate come sono lungo il corpo, non un atto di preghiera, ma quasi di indifferente costatazione. In altri termini invece che a una glorificazione di Sant'Anna e del suo ruolo attivo nel Magistero dell'Immacolata Concezione e della Redenzione, Caravaggio ci pone di fronte ad una scena in cui il ruolo di Sant'Anna è pressoché nullo. [...] Il che significava negare che la redenzione era opera della Donna e del suo Figlio ma affermare che essa poteva esser opera di una qualsias donna e di un qualsiasi figlio. In altri termini come nella Morte della Vergine aveva negato la certezza del futuro, qui negava la certezza del passato: la certezza della storia sacra.<sup>47</sup>

Queste osservazioni contrastano con l'evidenza del dipinto, che affida alla Vergine, cioè alla Chiesa, depositaria e dispensatrice della Grazia, il merito di aver schiacciato il serpente, "aiutando" il Figlio, cioé facendosi intermediaria del suo Ufficio, all'ombra protettiva e dominante (tutt'altro che indifferente!) di sant'Anna: la quale ha, nell'opera del Caravaggio, un'evidenza ben maggiore che non nella primitiva pala dei Palafrenieri,



Fig. 50 Giovanni Mosca, Giudizio di Salomone. Parigi, Louvre

diversamente da quanto vorrebbe Spezzaferro. Non si può quindi che respingere ormai definitivamente la tesi che era cara allo studioso, che in conclusione la ripete anche a proposito della pala di Sant'Anna: «E se appare sempre più chiaro che l'approccio del Caravaggio nelle sue pitture di storia è quello di un rapporto diretto tra l'uomo e il divino [...] senza mediazioni, tutto ciò evidentemente rimanda a quelle correnti scettiche ed epicuree, ireniche e libertine che come un fiume carsico attraversano la società romana già dalla fine del XVI secolo». 48

Le ragioni del rifiuto sarebbero state queste; e infatti il rifiuto non ci fu.

## VI Noterella sul Giudizio di Salomone

Quasi soffocante, la *vague* degli studi sul Caravaggio e i Caravaggeschi invade ormai le nostre biblioteche di sempre nuove pubblicazioni, costringendoci a costruire nuovi scaffali. E prima o poi un

intero scaffale dovrà essere dedicato al *Giudizio di Salomone* della Galleria Borghese (Fig. 49), che resta forse il più appassionante tra i problemi ancora aperti. Chiudo quindi con una noterella su questo problematico seguace del Caravaggio.

Per quanto riguarda la questione attributiva, accantonando il Ribera proposto dal pur bravissimo Papi, la recente ipotesi di A. Zuccari ci ha messo probabilmente sulla pista giusta, alla ricerca di un pittore "pasticciere" ma dal gusto educato, sopraffino; e seducente appare l'accostamento al *Suonatore di liuto* di Monaco.<sup>49</sup>

Un altro ancora, benché "minore", è però il mistero del Giudizio, quello di una presenza insolita nell'iconografia di questo soggetto: intendo i tre "apostoli" sul margine destro. Ingombranti, forse fatti aggiungere a cose fatte dal committente, comunque non certo privi di una loro ragion d'essere. Quale? Ci mette sulla buona strada un altorilievo di Gianmaria Mosca raffigurante pur sempre il Giudizio di Salomone, databile agli anni Venti del Cinquecento e conservato al Louvre (Fig. 50). Qui l'impianto classicheggiante è vistoso, risolto in una simmetria alquanto banale: il giudice è issato su un piedistallo trinitario (allusivo alla divina Giustizia?) e nei due scomparti del fondo marmoreo si legge una scritta suddivisa tra una domanda e una risposta. A sinistra: «QUIS DICET REG[em] NON SAPIEN[ter] IUDICASSE». E a destra: «CONTEMP[um] ET AMOREM DIJUDIC[are] EST VERITAS».

Ovvero: «Chi dirà che il Re non ha giudicato con saggezza? La verità sta nel distinguere il disprezzo dall'amore».

L'opera fu commissionata da Giambattista di Giambattista De Leone, professore di filosofia dell'università di Padova, morto nel 1528, per farne dono al suo allievo Reginald Pole (1500-1558) futuro arcivescovo di Canterbury e celebre cardinale, che soggiornò a Padova dal 1521 al 1526. «Il tema del Giudizio di Salomone - scrive PierreYves Le Pogam -50 permette all'umanista di esporre un argomento di dottrina filosofica fondato sul discernimento della verità: da una favola sulla giustizia, egli trae l'idea di una distinzione etica tra il disprezzo degli altri (l'atteggiamento della falsa madre, che non esiterebbe a lasciar uccidere un infante per non cedere) e l'amore (della

madre vera, che preferirebbe perdere suo figlio piuttosto che vederlo morire)».

Questo commento ci aiuta a comprendere quale è il ruolo dei tre "apostoli" sulla destra del quadro Borghese, e soprattutto di quello più in evidenza, il giovane san Tommaso, strenuo ricercatore della verità e delle sue prove dimostrate (che si tratti della Resurrezione del Redentore come dell'Assunzione in cielo della Vergine: il dito nella piaga e la cintola che scende dal cielo, ecco le prove). «Isidoro nel suo libro intitolato "vita e morte dei Santi" - leggiamo nella *Legenda Aurea* -51 dice dell'apostolo Tommaso: "Tommaso discepolo di Cristo e a lui somigliante, fu incredulo alle parole, ma fedele, dopo aver sperimentato da se stesso quale fosse la verità"».

Con un gesto della mano destra, il santo approva la verità "dimostrata" dal Re, nel quadro Borghese, (constatando l'esistenza della Giustizia divina). Gli altri due Apostoli alle sue spalle sono evidentemente testimoni.

Ecco così spiegata la presenza dei presunti intrusi, giudici del giudice, potremmo dire. Non è possibile trarne indicazioni sulla questione atttributiva; forse sulla committenza: un umanista filosofo o qualcuno che esercitava la Giustizia, come lo stesso cardinal Borghese.

Osservo in ultimo che l'altorilievo del Louvre accenna a disegnare, nella emblematica composizione, una V, al cui centro compare il bambino verace. Una disposizione a V hanno anche le due scritte, così composte:

CONTEMP ET A
MORE DIJUDIO
EST VER
ITAS

Non è da escludere che tutto ciò voglia segnalare l'iniziale di *Veritas*. Più problematico sarebbe cercare un riscontro nel dipinto della Borghese, dove le tre figure di Salomone, del carnefice e della madre perversa sembrano effettivamente disegnare una V, nella quale verrebbe ad essere compresa la madre legittima. Si tratta di un'ipotesi forse non inverosimile anche se indimostrabile; in caso positivo concorrerebbe a spiegare l'ambiguo "classicismo" della composizione.

## Note:

- <sup>1</sup> *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, ideazione e direzione di E. Lo Sardo, a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011.
- <sup>2</sup> M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 421 ss.: il *Bacchino malato* e il *Fanciullo con canestra di frutta* sono datati al 1593-95 (ipotizzando tuttavia per il secondo un influsso del sarcofago di Giunio Basso, trovato nel 1595); la *Buona ventura* dei Capitolini e *I bari* sono datati 1594-95; la *Buona ventura* del Louvre al 1595 circa, il *Concerto di giovani* al 1595-97; il *Fanciullo morso da un ramarro* di Londra al 1595-97 (considerando probabile copia quello di Firenze), il *Bacco* e *Fillide* al 1596 circa, il *Suonatore di liuto* di Leningrado e il *Suonatore* di New York al 1596-98, la *Maddalena* e la *Testa di Medusa* al 1596-97, il *Riposo durante la fuga in Egitto* al 1597-98, la *Canestra di frutta* al 1599 circa, e via di seguito.
- <sup>3</sup> P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672.
- <sup>4</sup> P. Bellori, annotazione alla biografia del Caravaggio scritta dal Baglione in *Le Vite...* (1642).
- <sup>5</sup> F. Curti, L. Sickel, *Un quadro "cum figuris": il mercante Fabio Nuti*, in cat. della mostra *Caravaggio a Roma... cit.* a nota 1, pp. 82 ss.
- <sup>6</sup> Ricordiamo il passo del Bellori (cit. a nota 3): «Alli Signori Massimi colorì un Ecce Homo che fu portato in Spagna».
- G.L. Masetti-Zannini, *Un dipinto del Caravaggio*, Commentari XXII, 1971, pp. 184 ss. La cappella in S. Agostino fu acquistata dal Cavalletti nel 1603.
- <sup>8</sup> M. Marini, *Caravaggio pictor praestantissimus*, Roma 2001, p. 561.
- <sup>9</sup> Calvesi, *cit.* a nota 2, pp. 387-388.
- <sup>10</sup> M. Calvesi, *Caravaggio*, in Art e Dossier, all. n. 1, 1986, p. 61; F. Petrarca, *Tr. Pudicitie*, 88.
- <sup>11</sup> Vedi D. Malignaggi, La Natività del Caravaggio e la Compagnia di S. Francesco nell'oratorio di S. Lorenzo, in M. Calvesi (a cura di) L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta, Siracusa 1987, p. 282. Come ricorda la stessa Malignaggi (p. 287), anche a Napoli e a Malta il Merisi ha trovato tra i destinatari dei suoi dipinti le Compagnie: come la Compagnia della Misericordia a La Valletta, che aveva il suo oratorio nella cattedrale di San Giovanni. (Il che conferma il significato simbolico che vedevo nella "misericordia" impugnata dal carnefice, quale a suo tempo segnalai, tra i soliti rifiuti).
- P. Palazzotto, *Gli Oratori di Palermo*, Palermo 1999,p. 282.
- <sup>13</sup> Anche G. B. De Lazzari, committente della *Resurrezione di Lazzaro*, era un mercante genovese residente a Messina.

- <sup>14</sup> Malignaggi, *cit*.a nota 11, p. 287.
- <sup>15</sup> Palazzotto, cit. a nota 12, p. 193
- <sup>16</sup> *Ibidem* (da A. Mongitore).
- <sup>17</sup> R. Vodret, *Caravaggio. L'opera completa*, Milano 2009, p. 114.
- <sup>18</sup> Palazzotto, *cit.* a nota 12, pp. 76, 227, 231.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, p. 40.
- <sup>20</sup> Calvesi, *cit.* a nota 2, figg. 15, 18, 25, 26, 69, 70, 107, 128, 130, 203 e relative pagine di testo, già apparse in precedenti saggi. Scriveva F. Zeri (*Caravaggio il classico*, La Stampa 26 sett. 1985: «La favola del Caravaggio anticlassico continua ad aver fortuna [...] Ma sul rapporto tra Caravaggio e i marmi antichi molto ci sarebbe da dire, spesso con risultati stupefacenti». Lo studioso non era informato su quanto da me scritto fin dal 1971; osservavo che «componente essenziale alla formazione caravaggesca appare la conoscenza del mondo classico», e della «statuaria ellenistica e tardo antica, fino a comprendere la scultura paleocristiana».
- <sup>21</sup> Vedi F. Cappelletti, C. Volpi, *New Documents concerning the Discovery and the Early History of the Nozze Aldbrandini*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute 1993; F. Cappelletti, L. Testa, *Il trattenimento dei virtuosi a Roma*, 1994, pp. 58, 64 nota 3. Per il sarcofago Colonna vedi V. Farinella, *Archeologia e pitura a Roma tra Quattro e Cinquecento*. Torino 1992. fig. 103.
- <sup>22</sup> Calvesi, cit. a nota 2, pp. 218-220, 222, 241, 271, 382.
- <sup>23</sup> Apollonio Rodio, *Argonautiche*, I, 1228-1240.
- <sup>24</sup> Vedi P. Moreno, *Dall'antico agli arazzi e al Caravaggio*, Antico, 24 2010. Per possibili scambi di opere tra i Borromeo e i Gonzaga, vedi anche la nota 36.
- <sup>25</sup> Ovidio, Ars amandi, II, 110.
- <sup>26</sup> Marziale, *Epigrammi*, V, 48.
- <sup>27</sup> Calvesi, cit. a nota 2, pp. 236 ss.
- <sup>28</sup> F. Solinas (a cura di), *I segreti di un collezionista*, cat. di mostra (Biella 2001), Roma 2001, pp. 221, 231.
- <sup>29</sup> F. Haskell e altri, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Milano 1993, pp. 118-119.
- <sup>30</sup> C. Terribile, *Massimo C. Camillo*, D.B.I. 72, p. 1, Roma 2009.
- <sup>31</sup> C. Strinati, *Quesiti caravaggeschi*, in *Caravaggio a Roma...*, cit. a nota 1, pp. 26 ss.
- <sup>32</sup> M. Calvesi, *Simone Peterzano, maestro del Caravaggio*, Bollettino d'Arte 1954, pp. 114 ss.; idem, *Caravaggio e la ricerca della salvazione*, Storia dell'Arte 9/10, 1971 (1972), pp. 93 ss.; idem, *Simone Peterzano. Studio critico*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX sec.*, IV, Bergamo 1978, pp. 487-489; idem, *Le realtà... cit.* a nota 2, pp. 45-47.
- <sup>33</sup> Nella Cappella della Flagellazione in Santa Prassede san Carlo trascorreva notti vegliando e flagellandosi, come scrive don Alessio Davanzati abate della chiesa,

indirizzando a Federico Borromeo nel 1605 la richiesta di impedire «di levare la S.ma Colonna alla quale fu flagellato n.ro S.re Jesu Christo da questa venerabile chiesa di S.ta Prassede», e ricordando «Suo zio il B. Carlo il quale fece in essa Cappella e oratorio tante Vigilie e pernotazioni di grandisima penitenza con tante flagellationi» (*Lettere indirizzate a F. Borromeo*, 194 bis, 219). <sup>34</sup> A. M. Bessone Aurelij, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello 1915, *ad vocem*; la notizia è riportata in A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte italiana*, Piacenza 1930, ad vocem. Non è indicata la città ma non può che trattarsi di Santa Prassede in Roma, che conserva la "colonna della Flagellazione", mentre nella omonima chiesa milanese le fonti non ricordano che dipinti del Procaccini, del Figino e del Cerano.

<sup>35</sup> Si veda la scheda della *Flagellazione* in E. Baccheschi, *Simone Peterzano*, in *I pittori bergamaschi*, cit. alla nota 32, p. 532.

<sup>36</sup> A. Ferri, Facchetti Pietro, D.B.I. 44, 1994, ad vocem. <sup>37</sup> I. Toesca, La "Flagellazione" di Santa Prassede, Paragone 193, pp. 79-85. Secondo la Toesca, il D'Arco, nel citare la Flagellazione di Giulio Romano in Santa Prassede avrebbe descritto non già il dipinto conservato in quella chiesa, ma un' altra Flagellazione riferita negli inventari Gonzaga a Giulio Romano, la quale si trovava a Mantova e di cui esistono incisioni e copie (Fig. 62). Appare singolare che uno studioso come il D'Arco possa essersi comportato in questo modo, a meno che non sapesse con certezza che la *Flagellazione* di Mantova era una replica o copia di quella romana. La Toesca aggiunge che «la descrizione del D'Arco non concorda con quella che del quadro "di Giulio Romano" dà una fonte molto attendibile, e cioè un inventario di Santa Prassede, salvatosi dalla dispersione dell'archivio della chiesa: "Vedesi un quadro di giusta grandezza, dipinto in tavola, fatto fare dal Cardinale Bernardo Tarlato, più cognito come Cardinale di Bibbiena [...] Il medesimo quadro contiene tre figure di grandezza naturale, e quasi nude [...]. La figura di mezzo rappresenta il Divin Redentore, diritto in piedi, legato con le mani per di dietro a una colonnetta della stessa grandezza di quella esistente nella S. Cappella. Le altre due figure rappresentano i manigoldi con fasci di verghe nelle mani in atto di flagellarlo». Queste parole, dice la Toesca, «si attagliano perfettamente al quadro ancor oggi visibile in S. Prassede». Perfettamente? Ma qui non si tratta di "saper vedere", semplicemente di "saper guardare". Il Cristo della nostra tavola non è «legato con le mani per di dietro» (come invece quello di Mantova): ma è solo appoggiato alla colonna, con le mani legate sul petto. Resta comunque un mistero la data di sparizione del dipinto di Giulio Romano da Santa Prassede, come della, probabilmente connessa, Flagellazione di Mantova. Per quanto riguarda quest'ultima, è a mio avviso possibile che non sia mai esistita come dipinto diverso da quello romano e che «la "Flagellazione di Giulio Romano"citata negli elenchi delle collezioni Gonzaga e ora non più rintracciabile» altro non sia che la Flagellazione già in Santa Prassede, o altrimenti quella oggi classificata come copia (ma è stata mai pulita?) da Giulio Romano ed esistente a Mantova in Palazzo Ducale: copia sì, ma molto probabilmente della Flagellazione romana. In sostanza, l'ipotesi che faccio è che il dipinto di Giulio Romano, descritto come esistente in Santa Prassede dal D'Arco che effettivamente si basava sulla copia mantovana (ma sapendo che tale essa era, copia fedele dal dipinto romano), sia stato sostituito per iniziativa dei Borromeo già alla fine del Cinquecento con la tavola del Peterzano, che continuò ad essere creduta di Giulio Romano, grazie anche alla miopia di taluni storici dell'arte. In tal caso può darsi che la descrizione inventariale citata dalla Toesca si riferisse davvero, pur con qualche svista (anche sul nome del Dovizi) alla nostra tavola. Ed è possibile che la copia della Flagellazione oggi a Mantova, ("tardocinquecentesca" secondo il catalogo della mostra di Giulio Romano, p. 449) sia stata eseguita quando il dipinto del Pippi fu forse venduto (ai Gonzaga?) e sostituito con la tavola del Peterzano, alla fine del Cinquecento. In conclusione, io penso che la Flagellazione di Giulio Romano citata negli inventari seicenteschi dei Gonzaga, sia: o la copia da Giulio Romano in Palazzo Ducale a Mantova; o la stessa Flagellazione del Pippi già in Santa Prassede, venduta o ceduta ai Gonzaga da Carlo o Federico Borromeo che, insieme a Pio IV, intrattenevano ottimi rapporti, non soltanto con il cardinale Federico Gonzaga. Il matrimonio di Cesare Gonzaga, nel 1560, con Camilla Borromeo «portò al Gonzaga molti vantaggi, incluso un forte legame con Pio IV, che elevò al cardinalato suo fratello Francesco (26 febbraio 1561), e anche l'amicizia, durata tutta una vita, col fratello di Camilla, il cardinale (e futuro santo) Carlo Borromeo». Lo zio Carlo Borromeo seguì l'educazione di Ferrante Gonzaga, figlio di Cesare, protettore dell'Accademia degli Invaghiti e appassionato di arte e letteratura. Il figlio di Ferrante, Francesco Gonzaga, fece parte dell'Accademia delle Notti di Carlo Borromeo, il quale ispirava, rivedeva e correggeva le lettere dello stesso Francesco. Il duca Guglielmo Gonzaga donò a Carlo Borromeo i pregiati arazzi raffiguranti puttini (vedi nota 24), ereditati da Ercole Gonzaga che li aveva commissionati nel 1542 e che era stato in stretto contatto con Giulio Romano. Camillo Gonzaga sposò Barbara Borromeo. Margherita Colonna, cugina di Federico Borromeo, sposò Vespasiano Gonzaga, duca di Sabbioneta. Rapporti importanti intercorsero tra Ercole Gonzaga e Carlo Borromeo. Quest'ultimo impartì la prima comunione al futuro santo Luigi Gonzaga. (Tutte le notizie sopra riportate si ricavano dal D.B.I., alle voci degli interessati). Considerati tali rapporti non è improbabile che la scomparsa della Flagellazione da Santa Prassede sia stata la conseguenza di una cessione (o scambio) di opere d'arte tra i Borromeo e i Gonzaga. Non a caso il Facchetti, che incise il quadro di Giulio Romano, da Roma curava gli acquisti di opere d'arte per il duca di Mantova, come abbiamo già prima riportato. La data della sua incisione, 1588, potrebbe coincidere con la cessione del dipinto o precederla di poco.

- <sup>38</sup> Cat. della mostra *Giulio Romano* (Mantova 1989), Milano 1989, p. 67.
- <sup>39</sup> S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. Fonti e documenti 1632-1774, Roma, 2003; Eadem, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. Documenti fonti e inventari 1513-1875, Roma 2010; docc. 678, 679.
- M. Marini, Caravaggio pictor praestantissimus, Roma 2001; L. Spezzaferro, Nuove riflessioni sulla pala dei Palafrenieri, in A. Coliva (a cura di), La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio, Venezia 1998, pp. 51 ss.
   I. Grimaldi, Instrumenta Autentica, Cod. Barb. Lat. 2733, ediz. A cura di R. Niggl, Città del Vaticano, 1972, pp. 502-503.
- 42 Macioce 2010, cit. a nota 39, doc. 672.
- 43 *Ibidem*, doc. 699.
- 44 *Ibidem*, doc. 672.
- <sup>45</sup> Spezzaferro, cit. a nota 40.
- <sup>46</sup> J. Hess, *Modelle e modelli del Caravaggio*, Commentari, V, pp. 271-289; W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955. Quest'ultimo aveva compreso

che fu la mancata assegnazione dell'altare richiesto dai Palafrenieri a comportare la inutilizzazione del dipinto del Caravaggio.

- <sup>47</sup> L. Spezzaferro, *La Pala dei Palafrenieri*, in *Caravaggio e i Caravaggeschi*, atti del colloquio (Roma, febbraio 1973), Roma 1974, pp. 125 ss..
- <sup>48</sup> Spezzaferro, cit. a nota 40, p. 58. Anche chi scrive cercò il motivo del presunto "rifiuto", universalmente dato per certo, ipotizzando un comportamento irritante o scandaloso dell'autore (imminente omicida!), ma asserendo che altre ragioni non potevano essere invocate, perché la pala è «assolutamente ortodossa», né vi si può ravvisare, specie dopo il restauro, alcun estraniamento, e separatezza dall'azione, della santa. «Né a motivare il rifiuto possono essere state eventuali interferenze con il dibattuto tema dell'Immacolata Concezione: che riguarda Maria come persona, concepita senza la macchia del peccato originale: qui invece Maria sta per la Chiesa, che annulla (rimette) i peccati del fedele, e si tratta di problemi diversi». Cfr. M. Calvesi, "Tanto contenta di mirar sua figlia", in Coliva, cit., p. 37.
- <sup>49</sup> A. Zuccari, *Il caravaggismo a Roma. Certezze e ipotesi*, in A. Zuccari (a cura di), *I caravaggeschi*, Milano 2010, I, pp. 42-43.
- <sup>50</sup> P. Y. Le Pogam, *La sculpture à la lettre*, Paris 2008, pp. 144-146.
- <sup>51</sup> Leggenda Aurea, trad. di C. Lisi, Firenze 1952, p. 47.

#### COMPENDIO

Nella prima parte dell'articolo l'autore, prendendo atto del probabile ritardo dell'arrivo a Roma del Caravaggio rispetto alla data precedentemente accreditata, pubblica una tarda biografia del Merisi che tra molti errori, e parti riprese dal Bellori, contiene anche notizie "nuove", forse infondate o forse riprese anch'esse da una fonte più antica, della cui veridicità non possiamo comunque sapere. Nella seconda parte identifica con largo margine di probabilità la *Natività* di Palermo con il noto dipinto commissionato al Merisi nell'aprile del 1600. Nella terza parte dimostra che il dipinto della *Sant'Anna* dei Palafrenieri non fu rifiutato perché il suo mancato utilizzo dipese dalla concessione negata dell'altare *maius* per il quale la pala, inadattabile ad un altare minore, era stata prevista.

Nella parte quarta segnala l'antica rappresentazione di *Ila rapito dalle ninfe* come possibile fonte iconografica per l'*Amor vittorioso*, leggendo in esso il classico motto *Amor vincit omnia*. Nella quinta parte ripropone una sua precedente ipotesi sull'attribuzione della *Flagellazione* di Santa Prassede a Simone Peterzano in collaborazione con il Caravaggio, muovendo dal nuovo spunto offerto da Strinati che assegna la tavola al solo Caravaggio.

Nella sesta parte, infine, motiva la presenza di san Tommaso nel *Giudizio di Salomone* della Galleria Borghese, come figura di colui che accerta la Verità, giudice, in questo caso, del giudice.