

# ROMA MODERNA E CONTEMPORANEA

«L'ESSERCITIO MIO È DI PITTORE»  
CARAVAGGIO E L'AMBIENTE ARTISTICO ROMANO



XIX/2

R M C

## «L'ESSERCITIO MIO È DI PITTORE»

## CARAVAGGIO E L'AMBIENTE ARTISTICO ROMANO

a cura di Francesca Curti, Michele Di Sivo, Orietta Verdi

F. CURTI-M. DI SIVO-O. VERDI, <i>Introduzione</i> .....	pag. 151
F. CURTI, <i>Costantino Spada «regattiero de quadri vecchi» e l'amicizia con Caravaggio</i> .....	» 167
O. BARONCELLI, «Di servitore se gli era dichiarato nemico»: <i>Caravaggio tra il Cavalier d'Arpino e il priore Luciano Bianchi</i> .....	» 199
A. PAMPALONE, <i>La Lista delle Quarantore del 1597 per la festa di San Luca: nuovi documenti e precisazioni</i> .....	» 213
D. SOGGIU, <i>Prudenzia Bruni e la casa di Caravaggio</i> .....	» 237
A. CESARINI, «Io so barbiero e fo la barbaria». <i>I barbieri di Roma alla fine del Cinquecento tra professione e mercato dell'arte</i> .....	» 259
R. AGO, <i>Artisti e ceti 'industriosi' nella Roma del Seicento</i> .....	» 299
F. PAPI-C. FALCUCCI, <i>Sul Ritratto di Paolo V Borghese attribuito a Caravaggio: critica, analisi stilistica, ricerca documentaria e indagine tecnica</i> .....	» 311
M. CUPPONE, <i>Dalla cappella Contarelli alla dispersa Natività di Palermo. Nuove osservazioni e precedenti iconografici per Caravaggio</i> .....	» 355
<i>Tavole fuori testo</i> .....	
M. CAVIETTI-F. CURTI, <i>La bottega di Francesco Morelli pittore: Giovanni Baglione, Vittorio Travagni, Tommaso Salini tra formazione, parentele, committenze e rivalità all'arrivo di Caravaggio a Roma</i> .....	» 373

L. SICKEL, <i>Il 'nobile immaginario': l'ascesa sociale di Giovanni Baglione</i> .....	pag. 455
M. NICOLACI, <i>Sul naturalismo di Giovanni Baglione. Il Cristo in meditazione sulla Passione del 1606</i> .....	» 487
F. PAPI, <i>Nuovi studi e considerazioni su due dipinti del Cavalier d'Arpino, l'Ecce Homo di Baglione, il San Giovannino Borghese di Caravaggio e una versione romana della Fiasca di Forlì</i> .....	» 509
F. RANGONI GAL-G. TORTOSA, <i>Alcuni punti fermi per la biografia e l'attività di Francesco Parone</i> .....	» 533
F. RUSSO, <i>Per una biografia di fra' Ainolfo de' Bardi, cavaliere di Malta e garante per Caravaggio</i> .....	» 559
E. LO SARDO, <i>Postfazione</i> .....	» 567

---

<i>Abstracts</i> .....	» 569
<i>Riferimenti autori</i> .....	» 575
<i>Referenze fotografiche</i> .....	» 575

## DALLA CAPPELLA CONTARELLI ALLA DISPERSA NATIVITÀ DI PALERMO. NUOVE OSSERVAZIONI E PRECEDENTI ICONOGRAFICI PER CARAVAGGIO\*

La qual cosa sì come prima non considerata così dopo saputa,  
ed esaminata ha portato a' più curiosi doppio stupore<sup>1</sup>

A oltre quattro secoli dal completamento della sua decorazione, la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi non ha smesso di svelare le tante pieghe del suo travagliato *iter* storico-artistico. Considerazione, questa, che discende dalla nuova attenzione stimolata di recente da appuntamenti legati al quarto centenario dalla morte di Merisi: l'ultimo e più importante sull'argomento, la mostra *Caravaggio. La cappella Contarelli*<sup>2</sup>. Esposizione pionieristica, fondata sullo studio dell'analisi diagnostica condotta *ex novo* sulle tre opere caravaggesche (tavv. XVI-XVII e fig. 1), con i risultati divulgati per mezzo di strumenti multi-

\* Ringrazio Francesca Curti e Orietta Verdi per avermi invitato a presentare in questa sede i risultati della mia ricerca. Desidero inoltre citare quanti a vario titolo ho sentito vicini nello studio per confronto, stimoli, massima cortesia, fiducia, stima personale: Vincenzo Abbate, François Bousquet, Luisa Cuppone, Massimo D'Alessandro, Michele Di Sivo, Roberta Lapucci, Andrea Lonardo, Stefania Macioce, Valeria Merlini, Massimo Moretti, Federica Papi, Nicoletta Retico, Lothar Sickel, Alvisè Spadaro, Daniela Storti, Alessandro Zuccari. E, ultima ma non meno importante, Maria Angela Petrella per l'infinita pazienza e affetto.

<sup>1</sup> V. MIRABELLA, *Dichiarazioni della pianta dell'antiche siracuse*, Napoli, per Lazzaro Scorriglio, 1613, citato in G.A. DELL'ACQUA, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano, Rizzoli, 1971, F 112, p. 89.

<sup>2</sup> *Caravaggio. La cappella Contarelli*, ideazione di R. Vodret, a cura di M. Cardinali-M.B. De Ruggieri, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 10 marzo-15 ottobre 2011), Roma, Munus-L'Erma di Bretschneider, 2011.



Fig. 1 - Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli.

mediali innovativi e interattivi nella sala espositiva, quasi una moderna «camera delle meraviglie». Diverse le novità: più completa è la restituzione della prima versione del *Martirio di san Matteo* e chiari i pentimenti degli altri due dipinti attraverso radiografie e riflettografie<sup>3</sup> più leggibili di quelle sinora disponibili<sup>4</sup>; significative le tracce materiali scoperte e più in generale certe soluzioni compositive e prospettico-spaziali accennate ma poi abbandonate in corso d'opera<sup>5</sup>; importante la riconduzione della prima architettura del *Martirio* a un disegno bramantesco<sup>6</sup>, che ancora una volta conferma come Caravaggio recuperasse talvolta invenzioni e modelli altrui.

Com'è noto, la cappella Contarelli fu concessa in giuspatronato nel 1565 al francese Mathieu Cointrel (italianizzato in Matteo Contarelli), datario e successivamente cardinale, che incaricò Girolamo Muziano di realizzarne l'intera decorazione pittorica con le storie del santo eponimo, pala d'altare a olio, laterali e copertura della volta a fresco<sup>7</sup>; l'impegno fu però disatteso dall'artista. Morto Contarelli nel 1585, e nominato suo esecutore testamentario Virgilio Crescenzi<sup>8</sup>, questi nel 1587 affidò un nuovo incarico allo scultore Jacob Cornaelisz Cobaert per un gruppo di *San Matteo e l'angelo* da collocare sull'altare<sup>9</sup>, la cui realizzazione impegnò più tempo del previsto. Nel 1591 fu dunque stipulato ancora un contratto con Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, per i laterali e la volta<sup>10</sup>, l'unica che riuscì a terminare, nel 1593<sup>11</sup>, dipingendovi il *Miracolo di san Matteo*

<sup>3</sup> *Repertorio fotografico*, in *Caravaggio. La cappella Contarelli*, cit., pp. 59-131; M. CARDINALI-M.B. DE RUGGIERI, *Attraversando la pittura di Caravaggio. Novità e scoperte sui procedimenti e sulla tecnica del ciclo Contarelli*, in *Caravaggio. La cappella Contarelli*, cit., pp. 25-33. Le immagini erano state in parte presentate in anteprima il 15 ottobre 2010 (Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi), durante il ciclo di conferenze *Dialoghi con Caravaggio nelle sue chiese* (15 ottobre-4 novembre 2010), a cura della Diocesi di Roma, i cui atti sono in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> L. VENTURI, *Studi radiografici sul Caravaggio*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», 349, Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, VIII, 1952, 5, fasc. 2; cfr. anche G. URBANI, *Il restauro*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», XVII, 1966, pp. 35-77.

<sup>5</sup> M. CARDINALI-M.B. DE RUGGIERI, *Attraversando la pittura*, cit., pp. 27-33.

<sup>6</sup> F. CAMEROTA, *Il Tempio del Martirio*, in *Caravaggio. La cappella Contarelli*, cit., pp. 43-46. La brillante intuizione era già stata esposta per la prima volta il 3 febbraio 2011 durante il ciclo di conferenze «Caravaggio: lo studio del Genio. Proposte e problemi», 25 gennaio-17 febbraio 2011, Roma, palazzo Venezia, sala Altoviti, ideato da R. Vodret e a cura di M. Cardinali-M.B. De Ruggieri-G.S. Ghia, i cui atti sono in corso di pubblicazione.

<sup>7</sup> S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma, Bozzi, 2010, doc. 59, pp. 17-18.

<sup>8</sup> *Ivi*, doc. 295, pp. 61-65.

<sup>9</sup> *Ivi*, doc. 12, pp. 67-69.

<sup>10</sup> *Ivi*, doc. 376, pp. 83-84.

<sup>11</sup> *Ivi*, doc. 414, p. 92.

che resuscita il figlio del re di Etiopia<sup>12</sup> al centro e quattro *Profeti* ai lati (tav. XVIII). Passati diversi anni, e dopo alcune vicissitudini legate anche alla morte di Crescenzi, nel 1592, il 23 luglio 1599 Caravaggio ricevette un anticipo per dipingere i due laterali, la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo*, da consegnare entro la fine dell'anno, con l'approssimarsi del Giubileo del 1600<sup>13</sup>. Il manifesto della poetica caravaggesca irrompeva nella scena artistica romana con un vigore che l'avrebbe destinata a rappresentare una delle espressioni più alte nella storia dell'arte universale. Al 1602 deve infine datarsi l'ultima grande fatica decorativa nella cappella, la pala d'altare del *San Matteo e l'angelo*<sup>14</sup> – preceduta da una prima versione che confluì nella raccolta Giustiniani<sup>15</sup> – e con essa furono così portate a compimento, pur se non rispettate pedissequamente, le volontà di Contarelli.

È del 1586 l'affidamento a Girolamo Muziano della decorazione della cappella Mattei in Santa Maria in Aracoeli (tavv. XIX-XX), data alla quale l'artista risulta aver già abbozzato il suo lavoro, regolato l'anno successivo da un secondo contratto che fa riferimento a un disegno «novo»<sup>16</sup>. La Mattei e la Contarelli risultano le sole cappelle romane dedicate a san Matteo<sup>17</sup>, dunque quella dell'Aracoeli costituisce un importante precedente per l'omologa in San Luigi dei Francesi. La prima influirà sull'iconografia e su certe soluzioni compositive delle tele di Caravaggio, come pure degli affreschi del d'Arpino, che a Muziano era subentrato nell'impresa. Più volte è stato fatto un parallelo per l'ambientazione scenica e l'impostazione della figura del carnefice, il braccio sinistro ad afferrare il santo in

<sup>12</sup> La *Legenda Aurea* narra del figlio del re, ma dal 1568 la quasi totalità dei testi fa riferimento alla figlia; sulla questione cfr. B. TREFFERS, *Dogma, esegesi e pittura: Caravaggio nella Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi*, «Storia dell'Arte», XXI, 1989, 67, pp. 241-255:249.

<sup>13</sup> A causa delle numerose difficoltà progettuali ed esecutive incontrate, la consegna dovette avvenire ben oltre la data pattuita, dato che il pagamento a saldo al pittore è del luglio 1600, cfr. *I documenti* a cura di A. Cesarini, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato di Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011), a cura di M. Di Sivo-O. Verdi, Roma, De Luca, 2011, docc. 9-13, pp. 240-243.

<sup>14</sup> *Ivi*, docc. 14-15, pp. 243-244. L'opera, conservata presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino, andò dispersa nel corso della seconda guerra mondiale.

<sup>15</sup> Per una precoce datazione della pala Giustiniani, addirittura anteriore ai due laterali, cfr. L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio rifiutato? 1. Il problema della prima versione del «San Matteo»*, «Ricerche di Storia dell'Arte», V, 1980, 10, pp. 49-64.

<sup>16</sup> C. TEMPESTA, *Le storie di san Matteo di Girolamo Muziano per i Mattei: il restauro e qualche considerazione*, in *Caravaggio nel IV Centenario*, cit., pp. 63-79 e P. TOSINI, *Matteo Contarelli committente a S. Luigi dei Francesi da Muziano a Caravaggio*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano-P. Tosini, Roma, Gangemi, 2005, pp. 11-26.

<sup>17</sup> A. ZUCCARI, *Un precedente iconografico per il primo «San Matteo» di Caravaggio*, in *Caravaggio nel IV Centenario*, cit., pp. 81-96:81-84.



Fig. 2 - Caravaggio, *Martirio di san Matteo*, 1599-1600, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli, particolare riflettografico (2009).

veste talare, barbuto e stempiato, e il destro a brandire la spada sguainata, come pure per la moltitudine di astanti in differenti pose e atteggiamenti. Va inoltre notata la relazione tra la muzianesca figura di spalle ammantata di rosa e quella del soldato, sempre di spalle e di grandezza superiore agli altri personaggi, nella stesura soggiacente del *Martirio* caravaggesco, la cui funzione, di raccordo tra 'storia' e osservatore<sup>18</sup>, è la medesima (fig. 2). L'esempio dell'Aracoeli, dunque, sarebbe stato tenuto in considerazione da Merisi per tutto il processo creativo legato al *Martirio*, dalla prima alla seconda versione. Se «in genere l'artista bresciano sembra attirare l'attenzione del giovane lombardo»<sup>19</sup>, all'iconografia della cappella Mattei in particolare attinse ampiamente Cesari nel *Miracolo di san Matteo che resuscita il figlio del re di Etiopia*, e a tal proposito basti rileggerne la descrizione da contratto<sup>20</sup>, del 1591, raffrontandola direttamente alla tela del Campidoglio,

<sup>18</sup> C. TEMPESTA, *Le storie di san Matteo*, cit., p. 73.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 76. Per i possibili influssi muzianeschi sulle tele caravaggesche in San Luigi dei Francesi e in Sant'Agostino, cfr. J. VARRIANO, *Observations on Caravaggio and Girolamo Muziano in situ*, «Source. Notes in the History of Art», XIX, 2000, 4, pp. 29-35.

<sup>20</sup> La commissione Mattei cita «un camerone grande et in quello san Matteo che resuscita la figliola del re, stante in piedi o sopra un letto ricco et pomposo ben ornato di padiglione o d'altro apparato et



non essendoci per quest'ultima un'analogia testimonianza documentaria. A sua volta, il lavoro arpinesco nella cappella Contarelli – tenuto in gran considerazione non solo tra i contemporanei e tra gli scrittori d'epoca successiva vicini al gusto manierista, ma persino da una fonte lontana e imprevedibile, e dunque ancor più autorevole, quale Pietro da Cortona<sup>21</sup> – costituirà per Caravaggio un utile termine di confronto nell'esecuzione delle tele sottostanti. Nel dettaglio, proprio il riquadro del *Miracolo di san Matteo che resuscita il figlio del re di Etiopia* mostra forti analogie con la *Vocazione di san Matteo* per quell'ampio fascio di luce che, provenendo con un taglio netto e obliquo da destra, si materializza nell'interno dell'ambiente caratterizzato dalla finestra sulla parete di fondo<sup>22</sup>. Ma soprattutto merita attenzione il soldato in piedi, in una posa 'baldanzosa' con il braccio posato su un fianco, che chiude il margine destro dell'affresco, il quale era stato già avvicinato al primo Cristo dipinto nella *Vocazione* (ora, nelle nuove radiografie, ancor più chiaramente visibile)<sup>23</sup>, ma che in realtà mostra una somiglianza più stringente con il soldato di spalle in primo piano al centro della scena nel primo *Martirio di san Matteo*, con il quale ha in comune anche l'elmo con il pennacchio e l'armatura<sup>24</sup> (fig. 2). Giova infine segnalare che il registro cromatico della pala d'altare «rispecchia quello impiegato dal Cavalier d'Arpino nelle scene della volta»<sup>25</sup>.

Giuseppe Cesari non è soltanto un riferimento casuale, piovuto, è il caso di dire, dall'alto della volta, nello stretto contesto della cappella. Intorno al 1596 il giovane Michelangelo stette per otto mesi nella bottega dell'arpinate<sup>26</sup>, a quel

appresso si vegga il re et la regina inginocchiati dar gratie a Dio accompagnati da cavalleri, servi, donzelle et serve», e questi stessi elementi si ritrovano nel riquadro centrale della volta nella chiesa francese. Per il testo integrale del contratto, cfr. S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi*, cit., doc. 376, pp. 83-84.

<sup>21</sup> I. FALDI, *Gli affreschi della cappella Contarelli e l'opera giovanile del Cavalier d'Arpino*, «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 1953, 1, pp. 45-55, p. 46.

<sup>22</sup> Tali analogie sono proposte anche in H. RÖTTGEN, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002, p. 253. L'autore farebbe risalire il motivo della finestra a un comune prototipo, da lui attribuito al d'Arpino, il *Ritratto di donna ignota con pesca, rose e una caraffa di gelsomini* (collezione privata), *ivi*, p. 56.

<sup>23</sup> H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 261, n. 267, e H. RÖTTGEN, *Die Contarelli-Kapelle im Spiegel der Historiographie und der historischen Forschung von vierhundert Jahren, in Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi-A. Zuccari, Roma, CAM, 2009, pp. 187-212:195.

<sup>24</sup> Il soldato è stato anche posto in relazione al ragazzo di spalle nella *Vocazione* con particolare riguardo al cappello piumato (cfr. D. BERNINI, *Su alcune incerte letture intorno al Caravaggio e al suo inizio romano*, «Quaderni di Palazzo Venezia», 1989, 6, pp. 70-74:72).

<sup>25</sup> M. CARDINALI-M.B. DE RUGGIERI, *Attraversando la pittura*, cit., p. 33.

<sup>26</sup> G.P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, (ed. a cura di E. Borea, Torino,

tempo di gran lunga la più importante della capitale, essendosi aggiudicate le commissioni più prestigiose grazie anche al favore e ai buoni rapporti personali di Cesari con il pontefice Clemente VIII<sup>27</sup>. Non è mai stato possibile chiarire del tutto la natura del rapporto professionale intercorrente tra Merisi e il d'Arpino, che non dovette essere quello, semplicistico, di maestro-allievo se a tale periodo debbono pure corrispondere quadri giovanili di Caravaggio che, pur distanti dalla compiutezza della maturità, sono già capolavori assoluti<sup>28</sup>. I rapporti personali fra i due si raffreddarono sempre più dal momento del ricovero di Merisi presso l'ospedale della Consolazione<sup>29</sup>, ma non per questo egli smise di reputare il d'Arpino un valente professionista, come dichiarò espressamente più tardi nel processo del 1603<sup>30</sup>. Dunque, Giuseppe Cesari è un valido maestro, almeno nel senso più generico del termine, tanto più che alcune tele di Caravaggio sembrano derivare da sue opere, come segnalato soprattutto e ampiamente da Röttgen<sup>31</sup>: è il caso del disegno *Riposo nella fuga in Egitto* (Londra, The British Museum), che è difficile negare abbia avuto una diretta influenza sull'omonima tela caravaggesca (Roma, Galleria Doria Pamphilj)<sup>32</sup>. Importanti similitudini si possono inoltre

Einaudi, 1976, p. 220), Roma, per il Success. al Mascardi, 1672, pp. 213-214. Per la datazione del soggiorno presso la bottega «alla Torretta», cfr. F. CURTI, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma*, cit., p. 70 e M. MORETTI, *I Petriagnani di Amelia nella Roma di Caravaggio. Mecenate e committenza*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, a cura R. Vodret, Ginevra-Milano, Skira, 2012, pp. 117-135.

<sup>27</sup> L. TESTA, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, cit., pp. 289-328:289. La più completa e aggiornata monografia del pittore resta H. RÖTTGEN, *Il cavalier Giuseppe Cesari*, cit.

<sup>28</sup> Debbono appartenere a tali anni almeno il *Bacchino malato* e il *Ragazzo con canestro di frutta* (Roma, Galleria Borghese), presenti tra i beni sequestrati nel 1607 al d'Arpino e poi confluiti nella collezione del cardinale Scipione Borghese.

<sup>29</sup> O. BARONCELLI, *Caravaggio e l'ospedale di Santa Maria della Consolazione*, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 60-64; EAD., «Di servitore se gli era dichiarato nemico»: *Caravaggio tra il Cavalier d'Arpino e Luciano Bianchi*, *infra*.

<sup>30</sup> M. DI SIVO, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio* e in part. *I documenti. Il processo. La trascrizione integrale*, a cura di M. Di Sivo, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 90-108:103.

<sup>31</sup> Si veda a questo proposito il repertorio fotografico *Il problema della percezione in Caravaggio* in H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio*, cit.

<sup>32</sup> H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio*, cit., pp. 32-33. Di tale disegno sono significativi pure una variante (Lille, Musée Wicar) e il particolare della *Madonna con il Bambino* (Londra, The British Museum) *ivi*, p. 44. Marini, tuttavia, per il soggetto caravaggesco trova dei precedenti in due incisioni, anteriori ai disegni arpineschi, la *Vergine seduta al suolo col Bambino* di Andrea Mantegna e *Maria che allatta presso lo stecco* di Albrecht Dürer, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, Newton & Compton, 2005, p. 407; ma un'eventuale conoscenza delle due incisioni da parte del

rilevare, proprio riguardo alla cappella Contarelli e come già osservato da Friedlaender<sup>33</sup>, tra la *Cattura di Cristo* (Roma, Galleria Borghese) e il *Martirio di San Matteo*<sup>34</sup>; tra un boia del perduto *San Lorenzo che accompagna san Sisto al martirio* (noto attraverso una copia in Roma, collezione Boncompagni Ludovisi) e il sicario di profilo a sinistra nella prima versione del *Martirio di san Matteo*<sup>35</sup>; tra la *Santa Barbara* (Roma, chiesa di Santa Maria del Carmelo in Traspontina) e il *San Matteo e l'angelo* Giustiniani<sup>36</sup>; tra una *Caduta d'Icaro* nota attraverso un'incisione e l'angelo del *Martirio* (e, si aggiunga, anche quello della seconda pala d'altare)<sup>37</sup>. E ancora, tra il *Davide e Golia* (Milano, collezione Koelliker) e l'analogo soggetto dipinto su tavola (Vienna, Kunsthistorisches Museum)<sup>38</sup>, tra una singola figura del *San Lorenzo tra i poveri e gli ammalati* (anch'esso perduto ma di cui si conservano due copie, in collezione Boncompagni Ludovisi e in altra collezione privata, e un bozzetto d'ubicazione ignota) e il mendicante delle *Sette Opere di Misericordia* (Napoli, Pio Monte della Misericordia), dunque in un ricordo ancora vivo nel primo soggiorno napoletano<sup>39</sup>. Ma c'è di più, la *Resurrezione di Lazzaro* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in palazzo Corsini) del maestro ciociaro, secondo quanto già affermato da Spear, verrà citata da Caravaggio più in là nel tempo nella tela dall'omonimo soggetto dipinto nel 1609 a Siracusa<sup>40</sup>. Questo, solo per citare gli esempi più accreditati<sup>41</sup>.

Caravaggio, rispetto ai disegni del maestro di bottega, è assai improbabile.

<sup>33</sup> W. FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton, Princeton University Press, 1955, pp. 174-175.

<sup>34</sup> H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio*, cit., pp. 43-44.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 44, 231-232.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>37</sup> Cfr. S. EBERT-SCHIFFERER, *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk*, München, Verlag C.H. Beck, 2009, p. 126; ringrazio Sybille Ebert-Schifferer per il confronto e la precisazione.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>40</sup> Cfr. R.E. SPEAR, *The «Raising of Lazarus»: Caravaggio and the Sixteenth Century Tradition*, «Gazette des Beaux-Arts», CVII, 1965, 65, pp. 65-70. Una prima idea per questo soggetto è conservata in un disegno (Oxford, Ashmolean Museum), cfr. H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio*, cit., fig. 78.

<sup>41</sup> Ulteriori accostamenti sono stati fatti tra opere del d'Arpino e di Caravaggio, con particolare attenzione alla raffigurazione dell'anatomia e ai visi: certe figure di Cesari, come il mendicante nel *San Giovanni Evangelista condotto alla tomba dai suoi discepoli* (Roma, San Giovanni in Laterano), il manigoldo del *Cristo deriso* (Roma, Santissimi Biagio e Carlo ai Catinari) e il *Sansone* (Napoli, Certosa di San Martino), possono aver influenzato le fisionomie di alcuni volti caravaggeschi. Più discretamente, analogie sull'anatomia sarebbero riscontrabili tra il *San Francesco e l'angelo che suona il violino* (Douai, Musée de la Chartreuse) e il *San Francesco che riceve le stimmate* (Hartford, Wadsworth Atheneum); anche per queste proposte, cfr. H. RÖTTGEN, *Il Caravaggio*, cit., p. 43. Infine Frommel ravvisa piuttosto tra i due pittori una stretta affinità nel disporre le figure nello spazio, cfr. C.L. FROMMEL, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria Del Monte*,

A questi dichiarati modelli arpineschi se ne può aggiungere uno finora sfuggito agli studi del settore. Bisogna tornare nuovamente nella chiesa nazionale francese, al *Miracolo di san Matteo che resuscita il figlio del re di Etiopia*, e osservare il soldato di spalle, seduto a terra e con le gambe piegate. Una posa alquanto manierata, che ricorda qualcosa di già noto nella produzione caravaggesca. Occorre fare un salto in avanti di alcuni anni per giungere alla dispersa *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* (tav. XXI), generalmente datata al 1609, già nell'oratorio di San Lorenzo a Palermo, sede della Compagnia di san Francesco per la quale fu eseguita<sup>42</sup>, e da lì trafugata nell'ottobre 1969<sup>43</sup>. Un presepe di commovente e sfolgorante bellezza, in cui Caravaggio supera la resa più sbrigativa e il piatto registro cromatico dei precedenti teleri isolani e riprende soluzioni compositive convenzionali e le più ricche tavolozze degli anni romani<sup>44</sup>. I circa sedici anni che

«Storia dell'Arte», III, 1971, 9-10, pp. 5-52:15; ringrazio a tal proposito Monica Renna e Karl Zippelius per la corretta interpretazione del testo.

<sup>42</sup> Un approfondimento sulla storia della compagnia è in D. MALIGNAGGI, *La Natività del Caravaggio e la Compagnia di S. Francesco nell'oratorio di S. Lorenzo*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, Atti del convegno internazionale di studi (Siracusa, Malta, aprile 1985), a cura di M. Calvesi, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 279-288. Per la lettura del quadro come *Natività con i santi Lorenzo, Francesco e Giacomo*, cfr. A. SPADARO, *Caravaggio a Palermo e il san Giacomo nascosto*, «Agorà», XI, 2010, 34, pp. 18-20.

<sup>43</sup> Per una più esaustiva e aggiornata schedatura dell'opera, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., pp. 560-562. Per un resoconto del furto, cfr. A. SPADARO, *Il Caravaggio scomparso. Il mistero irrisolto del quadro rubato e la sua unica copia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010. Si deve allo stesso autore l'identificazione dell'unica copia antica della tela, dipinta da Paolo Geraci nel 1627 (Catania, Museo Civico di Castello Ursino). L'opera, capolavoro poco indagato e spesso sottovalutato, era fra le meno note dell'intera produzione caravaggesca, sconosciuta persino alle autorità locali, cfr. ad esempio E. CAMURRI, *Caravaggio Mafia Show*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Chiuder la vita*, Catalogo della mostra (Monte Argentario, Porto Ercole, 18 luglio-18 agosto 2010) a cura di V. Merlini-D. Storti, Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 83-85. E, 'parente povero' alla grande mostra longhiana del 1951, fu relegata in un angolo, ancora sporca e alterata da improvvidi restauri, cfr. F. MELI, *Ritorno de «La Natività» di Caravaggio (Bilancio di un viaggio)*, «La Giara», I, 1952, 1, pp. 105-108:107 e G. CARADENTE, *Il restauro della Natività del Caravaggio*, *ivi*, pp. 109-113. In generale cfr. R. SANTORO, *Filippo Meli e gli altri: il problema della Natività di Caravaggio di Palermo*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo, Flaccovio, 2009, pp. 395-399.

<sup>44</sup> Nessun'altra descrizione dell'opera potrebbe mai essere più efficace delle parole di Longhi: «Ritornando sui suoi passi, pare che l'artista quasi voglia rievocare le vecchie Sacre Conversazioni lombarde. Ma tutte nuove sono le scoperte pittoriche nei semitoni ombrosi dei due animali da presepe, nel San Giuseppe in giubbotto verde elettrico e nella grande ritrosa della lustra canizie; nell'angelo, di nuovo 'bresciano', ma che spiomba dall'alto come un giglio scavezzato dal proprio peso; nel bambino miserando, abbandonato a terra come un guscio di tellina buttata», cfr. R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1968, p. 44. La foto relativa alla tav. XXI è stata

la separerebbero dal completamento degli affreschi della Contarelli e i sette di distanza dalla pala d'altare del *San Matteo* sembrano quasi annullarsi se si avvicinano il soldato del d'Arpino e il san Giuseppe della *Natività* (tavv. XXII-XXIII). Le similitudini sono molte e sostanziali: dapprima, il corpo è modellato sulla stessa torsione verso destra, il busto proteso in avanti e reclino verso il basso, e con il capo rivolto al medesimo lato destro; anche il braccio sinistro è tirato indietro, in maniera funzionale alla posa (nel caso più datato, per sostenere il piegamento della gamba, in quello più recente, per avere un saldo punto di appoggio; in entrambe le raffigurazioni, comunque, per controbilanciare la rotazione dalla vita in su); le gambe pure sono ripiegate, con differenti angolazioni; infine, persino la destinazione delle figure nell'impaginazione è identica, chiudendo le composizioni in basso a destra. Pochi, d'altro canto, sono i dettagli che differiscono, legati per lo più alla necessaria caratterizzazione dei due personaggi: nel san Giuseppe sparisce la spada da soldato stesa in bella vista lungo una coscia, mentre ai suoi piedi compaiono gli arnesi da falegname quali attributi iconografici<sup>45</sup>. L'elmo, invece, lascia posto a una singolare capigliatura che, abbagliata da una luce maculata che ne trasfigura il colore, inganna l'osservatore sull'età, e così anche sull'identificazione stessa del personaggio<sup>46</sup>, il quale non a caso ha da sempre stimolato, più di ogni altro astante, l'interesse degli studiosi e ingenerato più di un fraintendimento<sup>47</sup>.

L'immagine palermitana è stata ricondotta a un ambito prevalentemente centro-settentrionale (e più volte, in particolare, romano per le raffigurazioni dell'angelo e della Madonna), ma talvolta anche siciliano (specie per il contesto socio-religioso di tipo francescano-pauperistico, gravitante intorno al luogo cui la pala era destinata)<sup>48</sup>.

scattata dallo studio fotografico di Enzo Brai nel 1967, ma, a differenza di quanto si ritiene comunemente, essa non è l'unica reperibile a colori: si veda a tal proposito quella acquisita dall'Archivio Scala nel 1964, che nella brillante resa cromatica e nitidezza rende ancora più evidente l'assonanza con le pale romane. Si ringraziano per le precisazioni Enzo Brai e l'Archivio Scala.

<sup>45</sup> Per meglio apprezzarne i dettagli, la riproduzione fotografica nel più grande formato reperibile è in G.A. DELL'ACQUA, *Il Caravaggio*, cit., tav. L. La stessa, ricorrente immagine, pubblicata con l'opportuno contrasto rende più chiaramente visibile la seconda bestia sullo sfondo, altrimenti illeggibile, cfr. R. PAPA, *Caravaggio. L'arte e la natura*, Firenze-Milano, Giunti, 2008, fig. alle pp. 215, 217.

<sup>46</sup> Sulla questione dell'età reale e simbolica di san Giuseppe, cfr. M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo, Bolis, 1983, p. 482 e M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 387-388.

<sup>47</sup> Dell'Acqua lo definisce «il personaggio più inatteso», G.A. DELL'ACQUA, *Il Caravaggio*, cit., p. 142; Bologna ad esempio lo legge come uno «stalliere», F. BOLOGNA, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005), Napoli, Electa, 2004, pp. 16-47:35.

<sup>48</sup> Per un ampio consuntivo, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., pp. 560-562 e G. DAVI, scheda 6, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia*, Catalogo della mostra

Spunti originali e interessanti vengono da Spadaro, che assocerebbe la figura di San Giuseppe alla presunta formazione veneta del pittore, poiché questi «nella composizione del quadro, gli destinava lo stesso angolo occupato [...] [dal] nudo di donna nella *Tempesta* dipinta da Giorgione del quale riprendeva la medesima posizione delle gambe», mentre «il busto, nel ruotare verso il personaggio barbuto, compiva la medesima rotazione compiuta da Scilla, vista a Messina nella fontana del Nettuno, movimento che fra' Giovannagelo [sic] da Montorsoli aveva a sua volta ripreso dal *Laocoonte* ricostruito da lui stesso per espresso desiderio del Buonarroti»<sup>49</sup>. Più recentemente, lo stesso autore ha aggiunto a tali semplici suggestioni un modello pressoché aderente, l'apostolo Giuda di spalle dell'*Ultima Cena* (El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo) dipinta da Tiziano – più precisamente, con l'aiuto di allievi – per Carlo V<sup>50</sup>. Un'intuizione seducente, anche se apparentemente basata sulla pura corrispondenza formale, e rimasta isolata poiché non accompagnata da utili argomentazioni né ripresa da altro studioso, probabilmente perché il quadro prese presto la via della Spagna, già nel 1564<sup>51</sup>. Si potrà pur obiettare che, dipinta a Venezia, la tela potrà aver avuto, per i pochi anni in cui vi restò, una certo eco nella città<sup>52</sup>, in cui le fonti, mai confermate dai documenti, attestano un soggiorno di Merisi, che lì sarebbe entrato in contatto con la lezione giorgionesca<sup>53</sup>. Saranno anche potuti circolare copie e disegni, ma ad ogni modo

(Palermo, Palazzo Ziino, 4 marzo-20 maggio 2001) a cura di V. Abbate-G. Barbera-C. Strinati-R. Vodret, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 120-122. Per ulteriori contributi, posteriori o comunque non segnalati nelle opere sopracitate, cfr. A. SPADARO, *Caravaggio in Sicilia. Il percorso smarrito*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008, p. 108; A. ZUCCARI, *San Felice e i luoghi d'arte cappuccini. Dal convento di S. Bonaventura ai tuguri dipinti dal Caravaggio*, in *San Felice da Cantalice. I suoi tempi, il culto e la diocesi di Cittaducale dalle origini alla canonizzazione del santo*, Atti del convegno di studi storici nel IV centenario della morte di san Felice da Cantalice (Rieti, Cantalice, Cittaducale, 28-29-30 settembre 1987), a cura di G. Maceroni-A.M. Tassi, Rieti, Il Velino, 1990, pp. 175-223:194-195 e figg. 2, 28-30; C. PUGLISI, *Caravaggio*, London, Phaidon, 2003, p. 333; R. PAPA, *Caravaggio. Gli ultimi anni (1606-1610)*, (inserto redazionale di «Art e Dossier», XIX, 2004, 205), Firenze-Milano, Giunti, 2004, p. 39.

<sup>49</sup> A. SPADARO, *Caravaggio in Sicilia*, cit., p. 109.

<sup>50</sup> ID., *Il Caravaggio scomparso*, cit., pp. 31-32.

<sup>51</sup> C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Análisis crítico de La última Cena y San Juan Bautista*, in Tiziano. *La última Cena y San Juan Bautista*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pp. 27-43:27.

<sup>52</sup> Vasari la definì «cosa di straordinaria bellezza», G. VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568 (ed. *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. della Pergola-L. Grassi-G. Previtali, Milano, Club del Libro, 1962-1966, p. 337); a Venezia la tela sarebbe rimasta appena sette anni, come desunto da quanto dichiarato per iscritto al re dallo stesso Tiziano, cfr. C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Análisis crítico*, cit., p. 27.

<sup>53</sup> Cfr. G.P. BELLORI, *Le Vite*, cit., pp. 212-213. Semmai per il nostro un soggiorno lagunare vi fu, idea ormai ampiamente accettata dalla critica, non si può però assumere che si sia protratto

non vi sono elementi sufficienti per accogliere la pista tizianesca<sup>54</sup>. Precedentemente a Spadaro, Marini, tornando a un contesto pressoché romano, aveva individuato «una chiara struttura serpentinata di stretta ascendenza michelangiolesca, da cui trasparirebbe un ricordo del classico *Torso del Belvedere*»<sup>55</sup>. E, dall'ambiente capitolino, sembrano riaffiorare ricordi degli ignudi della Sistina (si noti il movimento a ventaglio delle gambe), più volte fonte di ispirazione per Merisi.

Ad ogni modo mai era stato trovato, e forse nemmeno sospettato, un credibile e inequivocabile modello, certamente osservato e tenuto in considerazione dal nostro; modello che discende direttamente proprio dal contesto romano. A rafforzare la vicinanza stilistica e iconografica tra le due opere del Caravaggio, segnalano ulteriori elementi di valutazione. Anzitutto, la pallida calzamaglia che inguaina le gambe di san Giuseppe<sup>56</sup>, da cui si staccano per contrasto le calzature scure, rimanda alle comparse dei laterali Contarelli, e in particolare all'autoritratto di Merisi, già fuggiasco nella sua opera prima ancora che in vita<sup>57</sup>; ma soprat-

lungamente, mentre si può pensare che possa essere stato fondamentale per l'arricchimento culturale e l'apertura alle locali espressioni artistiche.

<sup>54</sup> Una certa relazione tra Vecellio e Caravaggio pur vi sarebbe, ma solo in via indiretta e mediata dal maestro Simone Peterzano, a sua volta sedicente allievo del cadorino tanto da firmarsi «Titiani alumnus», cfr. M. CALVESI, *Un autoritratto di Simone Peterzano*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini-S. Danesi Squarzina-C. Strinati, Milano, Electa, 2000, pp. 37-39. Per concludere la disamina della suggestione tizianesca, è noto attraverso copie un *Cenacolo*, dipinto da Tiziano e aiuti per il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, ma già andato perduto nel 1571 in un incendio; molto simile nella composizione alla tela in oggetto, alla quale risulta anteriore, presentava la medesima figura qui oggetto d'indagine. È ancora Vasari a ricordare che tale opera, inoltre, non sembrò avere, almeno per il pittore stesso, la stessa considerazione di quella più tarda (G. VASARI, *Le vite*, cit., p. 329). Per un quadro generale sulle diverse redazioni del *Cenacolo*, cfr. E.M. DAL POZZOLO, *L'Ultima Cena di Tiziano e altri dipinti veneti del Cinquecento in palazzo Liria a Madrid*, «Studi Tizianeschi», V, 2007, pp. 112-137:126-137. Ad ogni modo, il motivo dell'apostolo di traverso a chiudere il gruppo di commensali non è un'invenzione tizianesca e non è raro incontrarlo nei Cenacoli, seppur sempre con delle varianti (si veda ad esempio quello affrescato da Bernardino Campi a Caravaggio, nella cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa parrocchiale dei Santi Fermo e Rustico); cfr. P. PLEBANI, scheda 12, in *Pittura a Caravaggio. Avvenimenti figurativi in una terra di confine*, a cura di S. Muzzin-A. Civai, Caravaggio, Banca Credito Cooperativo di Caravaggio, 2007, pp. 50-56, fig. alle pp. 51, 56).

<sup>55</sup> Cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., p. 561.

<sup>56</sup> Tali da ingannare più di un esperto, vedendovi delle gambe scoperte, e costituendo questo un altro termine di errata lettura dell'opera, in particolare del personaggio in oggetto, cfr. ad esempio F. MELI, *L'ultima opera del Caravaggio*, «Dedalo», VI, 1925, 4, pp. 229-234:233.

<sup>57</sup> Lo stesso indumento è indossato da pochi altri personaggi nell'intero catalogo dell'artista: oltre al *Martirio* e la *Vocazione*, si trova nel *Saulo* Odescalchi, a quelli prossimo per cronologia, più discretamente nelle *Sette Opere di Misericordia* (Napoli, Pio Monte della Misericordia), e nella *Decollazione di san Giovanni Battista* (La Valletta, St John's Co-Cathedral).

tutto le gambe dell'angelo della *Natività*, il cui modello è da identificare in quelle dell'angelo della seconda versione del *San Matteo e l'angelo*. Apparentemente in pose dissimili, ora sappiamo, grazie alle ultime indagini radiografiche, che nella pala romana le gambe erano state tracciate per intero tramite incisioni<sup>58</sup>: quella destra dell'angelo dettante il Vangelo, dapprima distesa orizzontalmente, non fu poi dipinta, ma evidentemente l'idea iniziale non risulta isolata se si ritrova specularmente, con la similare impostazione dell'altro arto ripiegato, nella *Natività*, dove il cartiglio dispiegato ricalca l'ampia voluta delineata dalla veste dell'angelo enumerante (tavv. XXIV-XXV); si noterà pure che l'abbozzata postura delle gambe dell'angelo nella pala d'altare realizzata per la cappella Contarelli riprende in parte, ruotata orizzontalmente, quella della prima versione del *San Matteo e l'angelo* dispersa. Ci si troverebbe dunque davanti al primo e unico caso appurato in cui il pittore riprende, in fase di abbozzo, un'idea utilizzata in altro contesto, per poi rinnovarla altrove<sup>59</sup>.

Lungi poi dal volersi inoltrare sul terreno scivoloso e abusato dei modelli, va almeno rilevato che il profilo del san Lorenzo, tutto ricurvo e assorto in un solo pensiero, ricorda l'uomo che conta i danari nella *Vocazione* (figg. 3-4).

Si aggiunga inoltre una utile considerazione tecnica, che discende dall'analisi dei dati sui supporti utilizzati. Con i suoi notevoli 197 cm di larghezza, la tela, un'unica porzione di tessuto, è assai più vicina alla successione di quelle più grandi disponibili e utilizzate negli anni romani che non nel periodo siciliano, in cui più teli di modesta dimensione sono ricuciti assieme; lo stesso dicasi per il soggiorno napoletano, in cui peraltro ricorre l'utilizzo della saia, e per quello maltese<sup>60</sup>. Insomma, il supporto adoperato per la *Natività* rappresenta una nota stonata, l'unica anomalia nel repertorio di trame caravaggesche, con particolare riferimento al contesto siciliano<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Cfr. M. CARDINALI-M.B. DE RUGGIERI, *Attraversando la pittura*, cit., p. 33.

<sup>59</sup> Si noterà pure che l'abbozzata postura delle gambe dell'angelo nella pala d'altare riprende in parte, ruotata orizzontalmente, quella della prima versione dispersa. È interessante ricordare il caso della *Conversione di Saulo* (Roma, basilica di Santa Maria del Popolo) in cui una delle zampe del cavallo era stata inizialmente tracciata, tramite incisioni, distesa e poggiante a terra, salvo poi essere dipinta piegata, cfr. M.G. BERNARDINI-A.M. BRIGNARDELLO-R. DIONISI-A. SORRENTINO, *La tecnica del Caravaggio*, in *Caravaggio, Carracci, Maderno*, a cura di M.G. Bernardini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, pp. 126-133:133.

<sup>60</sup> *Trame caravaggesche. Repertorio delle caratteristiche delle tele dipinte da Caravaggio*, a cura di D. Bincoletto-M. Cardinali-M.B. De Ruggieri-C. Falcucci-A.M. Marcone-P. Moiola-C. Seccaroni, «Kermes», XXIII, 2010, 77, pp. 23-27:24, n. 4; P. MOIOLI-C. SECCARONI, *Indagini radiografiche: la tela ritrovata*, «Bollettino ICR», XXII-XXIII, 2011, pp. 37-41:39-40. Ringrazio Daila Radeaglia per avermi segnalato tale ultimo contributo.

<sup>61</sup> *Trame caravaggesche*, cit. Dalla ricognizione effettuata, si deduce che Caravaggio utilizzò teli più ampi di quello della *Natività* per la *Morte della Vergine* (Parigi, Musée du Louvre, cm 228) e la *Madonna*





Fig. 3 - Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli, particolare.



Fig. 4 - Caravaggio, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, già Palermo, oratorio di San Lorenzo, particolare.

Recentemente Maurizio Calvesi ha avanzato la suggestiva ipotesi (suggerita prima di lui da Moir<sup>62</sup>) che la *Natività* possa essere identificabile nel quadro «cum figuris» commissionato a Roma il 5 aprile 1600 dal senese Fabio Nuti<sup>63</sup>. Lo studioso basa l'asserto intorno a una serie di elementi: le dimensioni del quadro, che il contratto Nuti stabilisce approssimativamente in palmi 12x7/8 (circa cm 268,08x156,38/178,72) e il disperso *Presepio* misurava cm 268x197<sup>64</sup>; l'analisi stilistica dell'opera, molto più vicina agli anni romani che al tardo periodo siciliano, in linea con quanto espresso precedentemente da Mauceri e più puntualmente da Arslan che datava l'opera proprio intorno al 1600 avvicinandola ai laterali della cappella Cerasi (e dunque anche della Contarelli)<sup>65</sup>; l'attività commerciale del committente Fabio Nuti nel Vicereame di Na-

*dei Parafrenieri* (Roma, Galleria Borghese, cm 207); mentre teli di dimensioni immediatamente inferiori a quello sono, in successione, il *Martirio di san Matteo* (cm 180), la *Conversione di Saulo*, la *Crocifissione di san Pietro* (Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo, cm 175), la *Vocazione di san Matteo* (cm 170) e il *Riposo nella fuga in Egitto* (cm 166,5 tovagliato). Tutte opere squisitamente romane. Come gentilmente segnalatomi da Marco Cardinali e Maria Beatrice De Ruggieri, a queste tele si devono aggiungere la *Deposizione di Cristo* (Città del Vaticano, Musei Vaticani, cm 202) e la seconda versione del *San Matteo e l'angelo* (cm 195, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., p. 234) non contemplate nel sopracitato articolo. Benché non sia più possibile la verifica, è molto probabile che anche il supporto della prima versione del *San Matteo* (cm 183, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., p. 232) fosse un unico telo. È bene qui soffermarsi sull'aspetto del telo unico impiegato per la *Natività*: Roberta Lapucci, che sull'argomento si era espressa diversamente – cfr. R. LAPUCCI, *L'eredità tecnica del Caravaggio a Napoli, in Sicilia e a Malta. Spigolature sul Caravaggismo meridionale*, Saponara, Il prato, 2009, p. 113 – ora, per gentile comunicazione orale, è concorde con l'opinione espressa da Moioli e Seccaroni, anche grazie a una ricognizione effettuata dalla stessa (per gentile disponibilità di Ludovico Gipetto e Bernardo Tortorici) sui residui della tela ancora presenti in sede nell'oratorio, che non mostrano segni di giuntura lungo i bordi periferici. Tale opinione è confortata anche da una ricognizione effettuata da chi scrive sulle fotografie originali del 1951 presso l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, sotto l'assistenza e gli utili riscontri del responsabile dell'Archivio per la documentazione dei restauri, Marco Riccardi, dalla quale è emerso che la trama della tela risulta regolare e l'unico 'segno' verticale sospetto, evidente soprattutto nella foto a luce radente, in radiografia non è assolutamente equivocabile come una giuntura fra teli, ma piuttosto è da porre verosimilmente in relazione alla traccia impressa da un precedente telaio, cfr. fascicolo AS 0276 (D1163), in part. RX82 presso il medesimo archivio, sull'area che si poteva pensare essere attraversata da un'eventuale linea di cucitura. Che, appunto, si è visto non esserci.

<sup>62</sup> A. MOIR, *Caravaggio*, Milano, Garzanti, 1982, p. 35.

<sup>63</sup> M. CALVESI, *Caravaggio, i documenti e dell'altro*, «Storia dell'Arte», XLIII, 2011, 128, pp. 22-51:24-30.

<sup>64</sup> La *Natività* coinciderebbe in altezza ma sarebbe più larga almeno di una ventina di centimetri rispetto alle dimensioni della tela Nuti, per quanto le misure concordate nel documento possano ritenersi solo indicative.

<sup>65</sup> E. MAUCERI, *Il Caravaggio in Sicilia e Alonso Rodriguez pittore messinese*, «Bollettino d'Arte», XVIII, 1924-1925, pp. 559-571; E. ARSLAN, *Appunto su Caravaggio*, «Aut Aut», I, 1951, 5, pp. 444-451:451; ID., *Nota caravaggesca*, «Arte Antica e Moderna», II, 1959, 6, pp. 191-218.

poli<sup>66</sup>, che farebbe pensare al Mezzogiorno come possibile territorio di destinazione del dipinto. Si aggiunga che la richiesta da parte di Nuti di consegnare il quadro entro la metà di giugno, come si evince dal contratto, potrebbe essere stata motivata dalla necessità di collocare l'opera per la festività di san Lorenzo (10 agosto)<sup>67</sup>.

Il soggiorno siciliano, benché non accertato da documenti, è attestato dalle fonti letterarie, seppur indirette, in particolare da Baglione e da Bellori (il solo a citare il quadro), e dal locale e tardo Susinno, il quale se nel riferire delle precedenti tappe isolate indugia in particolari inediti e coloriti, per Palermo sembra non conoscer nulla, ma piuttosto attingere direttamente dalla stringata menzione baglionesca. Dunque, in mancanza di controprove, va accettato almeno il fatto che Merisi, anche se in tempi relativamente ristretti, in città vi passò e operò pure (forse, però, non così prolificamente come narra Baglione)<sup>68</sup>.

La *Natività*, pur assai distante stilisticamente da tutte le altre opere siciliane, e ciò è evidente nell'impaginazione (è assente il pesante vuoto della metà superiore del dipinto e le figure sono tagliate ai bordi), sembra ricollegarsi in parte, nel tema e nell'ambientazione, all'*Adorazione dei pastori* (Messina, Museo Regionale), elemento sempre considerato a favore della cronologia più tradizionale. Solo ammettendo un'informazione errata *ab origine* sull'effettiva esecuzione a Palermo, tramandatasi e consolidatasi nel tempo, il dipinto potrebbe essere anteriore alla tela messinese e dunque rappresentarne il prototipo<sup>69</sup>. Allo stato attua-

<sup>66</sup> F. CURTI-L. SICKEL, *Un quadro «cum figuris»: il mercante Fabio Nuti*, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 82-84.

<sup>67</sup> La scadenza non fu rispettata e l'opera venne consegnata il 20 novembre 1600, cfr. *I documenti*, in *Caravaggio a Roma*, cit., doc. 17, p. 245. Giovanni Mendola, nella conferenza *Caravaggio a Palermo. Indagini documentarie e nuove ipotesi*, tenutasi presso la chiesa di Sant'Antonio Abate allo Steri di Palermo il 27 marzo 2012, ha anticipato i risultati di alcune scoperte archivistiche in base alle quali si attesterebbero interventi nell'oratorio palermitano per la collocazione della pala d'altare proprio nell'estate del 1600, e relazioni finanziarie tra il mercante Fabio Nuti e un confrate dell'oratorio risalenti al marzo 1601. Ringrazio Sergio Troisi per l'utile confronto.

<sup>68</sup> Il passaggio da Palermo è stato da alcuni accolto con riserve, cfr. S. BOTTARI, *Lineamenti di una storia dell'arte in Sicilia*, in S. BOTTARI-G. COCCHIARA-F. GIUNTA-G. RAFFIOTTA-G. SANTANGELO, *Storia, arte, letteratura, economia, problemi sociali e tradizioni popolari della Sicilia dal secolo XII ai nostri giorni*, Palermo, Edizioni Bodoniane, 1951, pp. 43-95:85-86; M. CALVESI, *Caravaggio*, inserto redazionale di «Art e Dossier», I, 1986, 1, p. 61; A. DUSIO, *Caravaggio White Album*, Roma, Cooper, 2009, p. 213. Infine in assenza di fonti dirette sull'eventuale soggiorno palermitano non si trascuri il poco noto biografo, pur assai tardo, Grosso Cacopardo per il quale da Messina Caravaggio fuggì a Napoli (mai passando da Palermo), cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina, presso Giuseppe Pappalardo, 1821 (edizione Bologna, Forni, 1972, pp. 80-81).

<sup>69</sup> L'unica citazione dell'esecuzione a Palermo, in tal caso, potrebbe discendere da un'interpolazione di due momenti, il passaggio per la città, da cui il pittore sarebbe salpato per Napoli, e una precedente commissione comunque destinata all'oratorio e alla compagnia di cui venivano effigiati i santi

le, bisognerà contentarsi dell'attendibilità delle biografie e spiegare l'irrisolvibile «rompicapo *Natività*» avanzando l'ipotesi che la realizzazione potrebbe pur essere avvenuta nell'isola, ma che la composizione era stata concepita già a Roma, o comunque dalle esperienze romane discendeva in via diretta.

Comunque, il precedente iconografico per la figura di san Giuseppe fu, per il precipitare degli eventi con il prematuro epilogo portercolese, l'estremo omaggio al d'Arpino, e più in generale una delle ultime citazioni. In tal caso, Caravaggio avrebbe attinto dal precedente modello grazie alla sua formidabile «scatola della memoria», più volte riconosciuta anche negli ultimi anni<sup>70</sup> nonostante le fonti siciliane attestino invece un deperimento delle capacità intellettive<sup>71</sup>, piuttosto che a disegni portati con sé e conservatisi per tutto quel periodo di fughe precipitose e anche rocambolesche dal pendente bando di pena capitale e dai tumulti maltesi. Appena tre anni, se si accetta la datazione più tarda della tela, il 1609, lo separavano dall'abbandono dell'Urbe, ma il ricordo della chiesa di San Luigi dei Francesi e della cappella Contarelli<sup>72</sup> – solo pochi mesi prima, durante il soggiorno mes-

titolari. Tale committenza potrebbe in parte spiegare perché, dopo il coerente itinerario Malta-Siracusa-Messina, egli si allontanò per pochi mesi a Palermo piuttosto che raggiungere direttamente Napoli. Per il passaggio anche da Caltagirone, cfr. A. SPADARO, *Caravaggio in Sicilia*, cit., p. 33.

<sup>70</sup> «Il Caravaggio doveva avere una memoria fulminante e [...] poté servirsi dopo molti anni, a Malta e in Sicilia, di impressioni visive ed emozionali che risalivano al tempo della gioventù», M. GREGORI, *I ricordi del Caravaggio*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo-3 luglio 2011) a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 17-25:20. E ancora, «Caravaggio mise a punto una serie di modelli e fisionomie che torneranno con insistenza nei bacchi e nelle buone venture e si affacceranno come ombre anche nella più tarda produzione maltese o siciliana», cfr. P. CARETTA-P. SAPORI, *Invenzione e metodo: da Lomazzo a Caravaggio*, in *Gli occhi di Caravaggio*, cit., pp. 45-57:52; gli stessi autori argomentano inoltre sul ricorso di Merisi a modelli appartenuti ai suoi maestri: «L'enorme portata innovativa che distinse Caravaggio dai suoi contemporanei fu dunque non tanto e non solo l'essersi allontanato dalla maniera alla ricerca del vero, del modello naturale [...] ma l'averlo trovato utilizzando molti dei modelli che erano appartenuti ai suoi maestri», *ivi*, p. 53. Il termine "maestri" può riferirsi tanto ai grandi pittori del passato quanto a coloro che ebbero una qualche influenza diretta nella formazione artistica del nostro, se gli autori nello stesso testo si soffermano anche su quanto preso in prestito da Peterzano.

<sup>71</sup> La testimonianza del committente messinese Niccolò Di Giacomo, che scrive all'incirca alla stessa epoca, tradizionalmente accettata, di realizzazione della *Natività*, cita «questo pittore che ha il cervello stravolto», cfr. S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi*, cit., doc. 876, p. 255. Anche il tardo biografo Francesco Susinno, che si concentra proprio sul periodo siciliano e racconta alcune intemperanze a quel periodo riferibili, descrive l'artista «così scimunito e pazzo che non può dirsi di più», «folle», che «ove andava, stampava l'orme del suo forsennato cervello», F. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi e di Altri che fiorirono in Messina*, Messina, 1724 (edizione a cura di V. Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 114-115).

<sup>72</sup> Un ulteriore, dubitativo *fil rouge* sotterraneo, lega ancora la cappella Contarelli alla tela palermitana: le due opere sembrano essere le uniche per le quali siano pervenuti bozzetti ritenuti autografi, uno per la *Vocazione di san Matteo* (Firenze, Gabinetto Nazionale Disegni e Stampe de-

sinese, dalla *Vocazione di san Matteo* egli aveva ripreso, in controparte, la figura e il gesto di *acclamatio* del Cristo nella *Resurrezione di Lazzaro* (Messina, Museo Regionale)<sup>73</sup> – doveva essere ancora assai vivo; non soltanto tanto lavoro e sforzi vi aveva profuso – fonti contemporanee e moderne indagini diagnostiche possono attestare che nell’arco di un triennio, tra nuove redazioni e rifacimenti, aveva portato a termine cinque dipinti con le caratteristiche di inedita complessità già illustrate – ma, com’è noto, numerose furono in quegli anni le sue frequentazioni, visto che sull’antica piazza Saponara<sup>74</sup> prospettavano o erano adiacenti i palazzi dei suoi grandi protettori, committenti, estimatori e conoscenti: Del Monte, presso cui risiedette diversi anni, Giustiniani suo più importante collezionista e Aldobrandini; a pochi passi, Cherubini e Crescenzi, e ancora, proprio in «platea Sancti Aloysii», il rivenditore di quadri Costantino Spada<sup>75</sup>; ma soprattutto, l’area di via della Scrofa attorno all’isola di Sant’Agostino, e non ultima piazza Navona, teatro stabile del quotidiano e spesso irrequieto vissuto<sup>76</sup>.

Di più, il ricordo in un certo senso poteva essere esaltante e bruciante al tempo stesso, e dunque carico comunque di significati intensi, per l’uomo e l’artista, se ad esso erano pure legati la prima apparizione pubblica e «il grande fallimento» (metaforicamente, battesimo e peccato originale), personalmente sentito, del primo *Martirio*. E la convinzione che ne esce, ancor più rafforzata, è quella della cappella Contarelli come pietra miliare ed esperienza fondamentale, senza dubbio cruciale, nell’*iter* artistico e biografico di Caravaggio.

*Michele Cuppone*

gli Uffizi) e un altro foglio con, verosimilmente, degli studi per la *Natività*, la testa di un bambino sul *recto* e una figura in piedi e una mano con cartiglio sul *verso* (Milano, collezione privata), cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, cit., p. 576.

<sup>73</sup> H. RÖTTGEN, *La ‘Resurrezione di Lazzaro’ del Caravaggio*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, a cura di M. Cinotti, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1975, pp. 61-74:62.

<sup>74</sup> S. ROBERTO, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del ‘500*, Roma, Gangemi, 2005, p. 5.

<sup>75</sup> F. CURTI, *Costantino Spada «regattiero de quadri vecchi» e l’amicizia con Caravaggio, infra e I documenti*, in *Caravaggio a Roma*, cit., doc. 4, pp. 236-237.

<sup>76</sup> Su tale area e sulla dislocazione dei palazzi dei committenti di Merisi e delle botteghe da lui frequentate cfr. O. VERDI, «*So’ cascato per queste strade*». *La città del Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma*, cit., pp. 32-45, e più in particolare M. CUPPONE, «*tre salti*» *sulle orme del Caravaggio intorno a palazzo Madama*, <http://www.assonet.org/caravaggio400/caravaggio-palazzomadama-cuppone.pdf>, 2012.



Tav. XVI - Caravaggio,  
*Martirio di san Matteo*,  
Roma, chiesa di San Luigi  
dei Francesi, cappella Con-  
tarelli.



Tav. XVII - Caravaggio,  
*Vocazione di san Matteo*,  
Roma, chiesa di San Luigi  
dei Francesi, cappella Con-  
tarelli.



Tav. XVIII - Giuseppe Cesari (detto Cavalier d'Arpino), *Miracolo di san Matteo che resuscita il figlio del re di Etiopia*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli, particolare della volta.



Tav. XIX - Girolamo Muziano,  
*San Matteo resuscita il figlio del  
re di Etiopia*, Roma, basilica di  
Santa Maria in Aracoeli,  
cappella Mattei.



Tav. XX - Girolamo Muziano,  
*Martirio di san Matteo*, Roma, ba-  
silica di Santa Maria in Aracoeli,  
cappella Mattei.





Tav. XXI - Caravaggio, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, già Palermo, oratorio di San Lorenzo.



Tav. XXII - Giuseppe Cesari (detto Cavalier d'Arpino), *Miracolo di san Matteo che resuscita il figlio del re di Etiopia*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli, particolare.



Tav. XXIII - Caravaggio, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, già Palermo, oratorio di San Lorenzo, particolare.



Tav. XXIV - Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli, grafico delle incisioni a cura di G.S. Ghia, in controparte e particolare.



Tav. XXV - Caravaggio, *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, già Palermo, oratorio di San Lorenzo, particolare.

interests, friendships, rivalries, and cultural and intellectual exchanges which connected the world of the barbers with that of artists.

R. AGO, *Artists and the working class in 17<sup>th</sup> century Rome*

This paper aims to describe the variety of opportunities for employment and social integration available to a young man like Caravaggio on his arrival in Rome. 'Immigrants' were by no means unusual in Rome between the end of the 16th and beginning of the 17th centuries and as such did not face overwhelming difficulties. Nonetheless, if he were to find employment meeting his expectations, a man from out of town would need to have access to a network capable of providing an introduction to master craftsmen, patrons and protectors. Such networks were generally based on a common place of origin, but the capital, with its multiple layers and social complexity, offered other avenues: shared living or working spaces, membership of a confraternity, or friendship with colleagues apprenticed to the same artisan's workshop all provided the opportunity to form relationships which could prove useful. A young man wishing to embark on a career needed to find work, but he would also need to find a place to live, as well as someone willing to loan him money, and if, as often happened, he found himself in trouble with the law, he would find it extremely helpful to have a guarantor and someone who would be in a position post bail.

F. PAPI-C. FALCUCCI, *On the Portrait of Paul V Borghese by Caravaggio: criticism, stylistic analysis, documentary research and technical examinations*

This paper presents a new investigation of the Portrait of Paul V Borghese, whose recent inclusion in the exhibition *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero* has given new vigour to the debate over its attribution to Caravaggio. A series of considerations through stylistic comparisons dispute the alternative authorships that have been put forward for the painting, it then presents the results of studies carried out in the State Archives of Rome and the Secret Vatican Archives. These documents, cross-referenced with biographical sources and inventories belonging to the Borghese family, form the basis of a proposed reconstruction of the historical circumstances which led to the creation of the portrait, of the place in which it was painted, of its conservation and of the attribution to Caravaggio. These propositions are supported by findings that have emerged from laboratory analyses carried out on the painting. Radiography, reflectography, macrophotography and fluorescent imagery have revealed the presence of scratches and various pentimenti on the face of the Pope, as well as showing the presence of two separate layers of paint, suggesting that another painter may have worked at a later date and in a different style. An examination of the scratches on the face and of the overall chiaroscuro has been combined with an analysis of the reflection depicted on the spherical extremity of the seat's backrest. This detail, which until now has not been mentioned, is compatible with the light which would have been cast from the Loggia d'Onore of the Quirinal Palace into the 'Camera del Bronzino' at midday at the beginning of the 17th century, making it very probable that the Pope sat for his portrait in this very room.

M. CUPPONE, *The Contarelli chapel and the dispersed Nativity of Palermo. New findings and precedents for Caravaggio's iconography*

This paper presents new considerations regarding the artistic development of Merisi by looking at the paintings in the Contarelli chapel, where it has been possible to identify in the soldier with his back turned, in the central panel of the ceiling vault fresco by Giuseppe Cesari, an iconographical precedent which was later echoed in the Saint Joseph figure of the

dispersed *Nativity*. This identification is reinforced by a recent hypothesis that proposes that this canvas is the same work that was commissioned by Nuti in 1600. Further confirmation comes from recent observations regarding self-referential elements found within the chapel, as well as from objective technical data, leading to new doubts about the chronology of the *Nativity*. While respecting the sources, which give a later date for the picture, various elements suggest that it was conceived solely in Rome, from around the time of the Contarelli commission. An important element, rich in significance for the man and for the artist, is represented by the church of San Luigi dei Francesi, a place central to the life of Caravaggio, and connected to his public debut as well as to his 'great failure' (metaphorically, one could say his baptism and his original sin), which left a personal mark on the painter, his first *Martyrdom*.

M. CAVIETTI-F. CURTI, *The studio of the painter Francesco Morelli: Giovanni Baglione, Vittorio Travagni, Tommaso Salini among formation, family ties, patronage and rivalries at the time of Caravaggio's arrival in Rome*

New information regarding Francesco Morelli, a painter who until now has been known only as Giovanni Baglione's master, has made it possible to gain an insight into his work and his character, and to open a window on the landscape of the workshops of 'ordinary' painters in Rome at the close of the 16<sup>th</sup> century but above all, it has revealed the importance that Morelli's workshop had in forming the network of contacts between artists, merchants and patrons with which Caravaggio made contact on his arrival in Rome.

The present study shows how Francesco Morelli, the son of a stonemason from the town of Settignano, belonged to that group of late mannerist painters who, toward the end of the 16<sup>th</sup> century, worked for the profitable and inexhaustible market for devotional paintings. The numerous contracts which have been discovered have indicated that his workshop, close to the church of Santa Maria Sopra Minerva, was one of the most active in the 'mass-production' market of art, and that he counted among his clients noblemen of the area like Fabrizio Naro and Curzio Vittori, important clergymen like the franciscan Angelo Sermignani, and artisans like the barber Patrizio *Sanctipetri*. As well as altar-pieces, Morelli specialized in series' of so-called *Illustrious men*.

Morelli's most enthusiastic clients could be found among the Dominicans from the church of Santa Maria Sopra Minerva, who on numerous occasions acquired series' of *Illustrious men* of the type owned by the erudite Spaniard Alonso Chacón.

It has also been possible to identify some of the painter's professional acquaintances: Morelli knew Antiveduto Gramatica, and probably had business dealings with him. An important figure in his workshop was the Siense painter Ventura Salimbeni with whom, in 1588.

One of the most important documents to have been found during this research is connected to Baglione, and is the renewal of the apprenticeship contract which had been drawn up the previous year between Morelli and the mother of the young painter, Tommasa Grampi, on the 18<sup>th</sup> of January 1582, and which at last provides a date for the beginning of his artistic activity, and the duration of his apprenticeship under Morelli.

Baglione was not, of course, the only student in Morelli's workshop; another important contract of «*accomodatio famulii*», which came to light during archival investigations, has revealed that Vittorio Travagni, friend of Caravaggio at least until 1600, was also apprenticed to Morelli. These notable discoveries, along with the confirmation that Tommaso Salini was also in close contact with Morelli, who had married his mother, Giulia Boschi on the 26<sup>th</sup> of November 1591, have made it possible to uncover the central role that Morelli played in forming and encouraging the careers of almost all of the artists who came into contact with Caravaggio in his early years in

## Hanno collaborato al fascicolo 2011, 2

RENATA AGO, Sapienza-Università di Roma, [renata.ago@uniroma1.it](mailto:renata.ago@uniroma1.it)  
ORSETTA BARONCELLI, [orsetta.baroncelli@gmail.com](mailto:orsetta.baroncelli@gmail.com)  
MARCO CAVIETTI, [marcocavietti@hotmail.it](mailto:marcocavietti@hotmail.it)  
ANTONELLA CESARINI, [antonella.cesarini@gmail.com](mailto:antonella.cesarini@gmail.com)  
MICHELE CUPPONE, [cuppoz@yahoo.it](mailto:cuppoz@yahoo.it)  
FRANCESCA CURTI, CROMA-Università degli Studi Roma Tre, [francescacurti@virgilio.it](mailto:francescacurti@virgilio.it)  
MICHELE DI SIVO, Archivio di Stato di Roma, [michele.disivo@beniculturali.it](mailto:michele.disivo@beniculturali.it)  
CLAUDIO FALCUCCI, [cfaluccci@libero.it](mailto:cfaluccci@libero.it)  
MICHELE NICOLACI, Sapienza-Università di Roma, [michele.nicolaci@yahoo.it](mailto:michele.nicolaci@yahoo.it)  
ANTONELLA PAMPALONE, [pampalone.antonella@gmail.com](mailto:pampalone.antonella@gmail.com)  
FEDERICA PAPI, [federicapapi@libero.it](mailto:federicapapi@libero.it)  
FIORENZA RANGONI, Università degli Studi Roma Tre, [fiorenza.rangoni@uniroma3.it](mailto:fiorenza.rangoni@uniroma3.it)  
LOTHAR SICKEL, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma, [Sickel@biblhertz.it](mailto:Sickel@biblhertz.it)  
DANIELA SOGGIU, [soggiu.daniela@fastwebnet.it](mailto:soggiu.daniela@fastwebnet.it)  
GIOVANNA TORTOSA, [giovanna.tortosa@yahoo.it](mailto:giovanna.tortosa@yahoo.it)  
ORIENTA VERDI, Archivio di Stato di Roma, [orietta.verdi@beniculturali.it](mailto:orietta.verdi@beniculturali.it)

## Referenze fotografiche

Archivio di Stato di Roma

Arcidiocesi di Palermo, Ufficio Beni Culturali, Tecnico ed Edilizia di Culto

Biblioteca Alessandrina, Roma

Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma

Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma

Foto M.I.D.A. di Claudio Falcucci

Foto Scala, Firenze

Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, U.S.A.

Musei di San Domenico, Pinacoteca Civica, Forlì

Museo Diocesano, Mantova

Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Roma

Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze

Pieux Établissements de la France à Rome et Lorette

R.C.L., Carlo Lugnani Doria

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici dell'Umbria

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma e Archivio fotografico