

Michele Cuppone

*La Natività di Palermo:  
prima pala d'altare per Caravaggio?*

estratto da

“Valori Tattili”, 9, 2017, pp. 61-83

# VALORI TATTILI



Bernini

Giovanni Paolo de Agostini    Caravaggio e la Natività di Palermo    L'inventario di Carlo Saraceni

Giovan Pietro Bellori e Domenico Guidi    Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti

9 - 2017

€ 40,00

# VALORI TATTILI

numero 9 gennaio-giugno 2017

## COMITATO SCIENTIFICO

Gioacchino Barbera  
Raymond Ward Bissell  
Pierluigi Carofano (*redattore responsabile*)  
Marco Ciampolini  
Rosanna Cioffi  
Alberto Cottino  
David Ekserdjian  
Simone Ferrari  
Riccardo Lattuada  
Enrico Lucchese  
Francesco Federico Mancini  
Judith Mann  
Mario Marubbi  
Franco Paliaga  
Mario Alberto Pavone  
Giuseppe Scavizzi  
Gianni Carlo Sciolla †  
Claudio Strinati  
Diego Suárez Quevedo †  
Alessandro Tomei

## DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Sperindei

## SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alessandra Tamborino

*Tutti i contributi pubblicati sono stati sottoposti alla revisione dei pari (Peer Review)*

via Fiorentina, 315 - 56121 Riglione (Pisa)  
info@valoritattili.it

*Il Comitato di Redazione non è responsabile delle attribuzioni relative agli oggetti pubblicati nelle inserzioni pubblicitarie*

In copertina:

Gianlorenzo Bernini, *Busto del Salvatore*.  
Roma, S. Sebastiano.

© 2017 Felici Edizioni

Felici Edizioni è un marchio  
della Istos Edizioni S.r.l.

ISSN 2280-479X

*È vietata la riproduzione anche parziale senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare, nonché per eventuali, involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle foto.*

Abbonamento annuale (2 fascicoli) € 70,00  
Fascicolo singolo € 40,00

*Aggiunte al Trecento cremonese: per il "Maestro del 1355"*

MARIO MARUBBI 3

*Cristoforo di Bindoccio, Meo di Pero e il ciclo francescano di Pienza. Rarità iconografiche e nuove scoperte*

SARA MAMMANA - ROGGERO ROGGERI 15

*Giovanni Paolo de Agostini e un problema di iconografia estense*

LAURA PAGNOTTA 33

*Un'antica 'trama' a palazzo. Una scheda per l'Arazzo di Giasone eseguito per Alfonso I Gonzaga di Novellara*

ELENA GHIDINI 45

*Imago Christi: Bernini Saviours. Lost and Found*

CHARLES SCRIBNER 49

*La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*

MICHELE CUPPONE 61

*La Natività di Palermo del Caravaggio.*

*Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche*

ROBERTA LAPUCCI 85

*Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo.*

*Opere perdute e nuovi ritrovamenti*

MASSIMO PIRONDINI 91

*L'inventario dei beni della vedova di Carlo Saraceni*

*e alcune riflessioni sulla fortuna della 'saraceniiana methodus' attraverso i documenti di Toledo*

CHIARA MARIN 109

*Osservazioni su Pasquale Chiesa, "scolaro" di Salvator Rosa e "imitatore grandissimo" di Ribera*

LUCA CALENNE 129

*Giovan Pietro Bellori, Domenico Guidi e Onorato Fabri per il sepolcro di Alessandro Algardi:*

*vicende di un monumento mai compiuto*

GIANPASQUALE GRECO 141

*Inediti di Paolo de Matteis tra Marcianise, Salerno e Montecatini*

MARCO DI MAURO 147

*Nel segno della grazia. Antonio Balestra*

*maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo*

*e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo*

ENRICO LUCCHESI 155

*El príncipe Girón de Anglona y XIII duque de Osuna:*

*apuntes sobre un pionero fotógrafo y desconocido coleccionista*

HELENA PÉREZ GALLARDO 177

*L'incidenza della cultura ebraica nell'opera*

*di Antonietta Raphaël*

SERENA DE DOMINICIS 187

ABSTRACTS 194

RECENSIONI 197

*Angelo Caroselli, 1585-1652, pittore romano. Copista, pasticheur, conoscitore, restauratore (Pietro Di Loreto); Muziano: il San Matteo Contarelli e altro (Michele Cuppone); Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento (Elia Carrara); Caravaggio e il comico. Alle origini del naturalismo (Franco Paliaga)*



1. Michelangelo Merisi (d'ora in poi citato come Caravaggio), *Natività*, 1600. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo.

# *La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*

MICHELE CUPPONE

Per lungo tempo la cosiddetta *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* di Caravaggio, già nell'oratorio di S. Lorenzo a Palermo, si è generalmente creduta dipinta nel 1609 durante il soggiorno siciliano [fig. 1]. Recenti acquisizioni portano tuttavia ad affermare che in realtà il quadro fu realizzato a Roma, nel 1600, e da lì spedito in Sicilia<sup>1</sup>. Ma se importanti novità documentarie sono state talvolta ignorate o non valutate adeguatamente, contributi storico-artistici meno si sono soffermati su complementari aspetti più propriamente tecnici e viceversa. In assenza di un quadro completo la datazione tradizionale poteva sembrare ancora la più credibile: è certamente il caso di fare *tabula rasa* e riprendere ordinatamente la questione, senza trascurarne nessun aspetto e anzi cogliendo l'occasione per aggiungervi nuove acquisizioni.

Ripartendo dalle fonti, la prima testimonianza letteraria di un transito di Caravaggio da Palermo è di Giovanni Baglione che, descritta la fuga da Malta, narra: “arrivato all'Isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo; ma per esser perseguitato dal suo nemico, convenne gli tornare alla Città di Napoli”<sup>2</sup>. Vi si allaccia in seguito Giovan Pietro Bellori che, invece, inserisce una sosta a Palermo dopo Messina: “scorrendo egli la Sicilia, di Messina si trasferì a Palermo, dove per l'Oratorio della Compagnia di San Lorenzo fece un'altra Natività”<sup>3</sup>. Essenzialmente sulla base di queste due testimonianze indirette – Baglione e Bellori, romani, pubblicano a qualche decennio di distanza dallo svolgimento dei fatti –, si è basata la datazione tradizionale della *Natività*, tra il soggiorno messinese del 1608-1609 e il ritorno a Napoli entro l'autunno del 1609<sup>4</sup>. Se comunque da un lato fonti letterarie più tarde attingono ai

due – fra queste il messinese Francesco Susinno che singolarmente, prodigo di aneddoti su Siracusa e Messina, sulla terza città resta generico e non cita la *Natività*<sup>5</sup> –, per il conterraneo Giuseppe Grosso Caccopardo Caravaggio, da Messina, “passò in Napoli”, dunque direttamente senza transitare da Palermo, circostanza di cui persino un biografo palermitano, Agostino Gallo, non era del tutto convinto<sup>6</sup>.

Eppure il quadro, come sempre è stato notato da più parti, è ben differente stilisticamente dalle altre tre opere autenticamente siciliane – il *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa, la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori* di Messina – anche al di là dello stato conservativo non eccellente di queste ultime (ma la stessa *Natività* si presentava in condizioni conservative assai compromesse prima dell'ultimo restauro)<sup>7</sup>. La stesura pittorica del *Presepio* di Palermo è più accurata con una maggiore attenzione al dettaglio, e la tavolozza è più ricca e accesa rispetto ai tre dipinti; nei quali, peraltro, vi è sempre un grande spazio vuoto che sovrasta i personaggi, e che nella *Natività* appunto manca; per di più, nell'*Adorazione* decurtata in alto e nel *Lazzaro* che subì in basso un ampliamento “probabilmente non autografo”, lo spazio vuoto superiore era stato ideato originariamente da Caravaggio, come nel *Seppellimento*, ancora più preponderante in termini relativi<sup>8</sup>. Nella tela palermitana l'inquadratura è inoltre ravvicinata e tale tipo di impaginazione, ricorrente nelle opere romane, è indubbiamente estranea ai lavori di Siracusa e Messina [figg. 2, 8]. In virtù di tali caratteristiche gli studiosi si sono a lungo interrogati su un salto stilistico così repentino, o per meglio dire su un ritorno *una tantum* alla cifra della prima maturità romana – che è piaciuto legare suggestiva-



2. L'evoluzione stilistica di Caravaggio con la *Natività* nell'ipotesi di un'esecuzione romana. Caravaggio, *Vocazione di san Matteo*, 1599-1600. Roma, chiesa di S. Luigi dei francesi. *Martirio di san Matteo*, 1599-1600. *Ibidem. Natività*, 1600. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. *Conversione di Saulo*, 1600-1601. Roma, collezione Odescalchi. *Conversione di Saulo*, c. 1603-1605. Roma, chiesa di S. Maria del Popolo. *Crocifissione di san Pietro*, c. 1603-1605. *Ibidem. Seppellimento di santa Lucia*, 1608. Siracusa, chiesa di S. Lucia alla Badia - Proprietà del Ministero dell'Interno, Fondo Edifici di Culto. *Adorazione dei pastori*, 1608-1609. Messina, Museo Interdisciplinare Regionale. Su concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana - Polo Regionale di Messina per i Siti Culturali - Museo interdisciplinare di Messina. *Resurrezione di Lazzaro*, 1608-1609. *Idem.*



3a-b. Caravaggio, *Cena in Emmaus*, 1601. Londra, The National Gallery. *Cena in Emmaus*, 1606. Milano, Pinacoteca di Brera.

mente a un altro ritorno, la risalita a ritroso lungo la penisola<sup>9</sup> –, che peraltro mal si concilierebbe con le condizioni psicofisiche di Merisi nell'isola per come lo descrivono fonti e documenti dell'epoca<sup>10</sup>. Forse e più semplicemente, il quadro non era stato dipinto nel contesto siciliano? Effettivamente il sospetto che, 'figurina' fuori posto, fosse stato eseguito a Roma, e per lo più intorno al 1600-1601, era maturato pionieristicamente a partire dagli anni '20 del Novecento<sup>11</sup>. È pur vero che nella *Natività* Caravaggio affronta un tema simile all'*Adorazione* messinese, ma lo richiedevano, in via indipendente, due diverse committenze: un po' come accaduto per le due versioni della *Cena in Emmaus*, piuttosto simili iconograficamente benché distanti nel tempo (ben un lustro) e nello stile [figg. 3a-b]. Bisognerà del resto affrancarsi dall'idea romantica e mitizzante dell'artista che in una certa fase della vita dipingeva le morti, in un'altra la Nascita del Signore e via dicendo. I pittori dell'epoca, per un mero fatto di sussistenza, realizzavano soprattutto ciò che un committente richiedeva – talvolta con precise indicazioni iconografiche più o meno vincolanti – o quanto sarebbero stati certi di vendere sul mercato. Soggetti come il Battista o san Girolamo, o temi come la decapitazione, furono del resto replicati più volte da Merisi, da Roma all'ultimo tempo. In fin dei conti e a parte per la scelta di rappresentare la Vergine distesa a terra, ad accomunare iconograficamente *Natività* e *Adorazione* è banalmente l'ubicazione in una stalla con la paglia sparsa per terra, ovvia appunto nell'analogo contesto presepiale<sup>12</sup>. La copertura dell'ambiente peraltro è realizzata con tecniche di costru-

zione differenti: assi lignee incrociate a trama rada nel dipinto palermitano, una sorta di rozzo tavolato poggiante su un sistema ortogonale di pali in quello messinese. Diversa anche la preminenza data agli animali, ora al bue ora all'asino, e la selezione e la posizione degli attrezzi da falegname<sup>13</sup>. Piuttosto la *Natività* rimanda per molti confronti iconografici alle opere romane, in particolare a quelle prossime al 1600, quando Caravaggio era impegnato nella cappella Contarelli (dove aveva già dato prova di saper comporre un numero di figure sensibilmente maggiore rispetto alla precedente produzione)<sup>14</sup>. Proprio con tale contesto si notano diverse analogie<sup>15</sup>: solo per elencarne alcune, tra le posture e le ubicazioni al margine sinistro di san Lorenzo e del giovane a capotavola (san Matteo secondo alcuni) nella *Vocazione di san Matteo* [figg. 4a-b]; nelle pose dell'angelo palermitano e di quello della pala di S. Luigi (in quest'ultimo caso il profilo delle gambe, non dipinto, è abbozzato tramite incisioni in una prima stretta adesione al dettato contrattuale)<sup>16</sup> [figg. 5a-b]; tra san Giuseppe e il soldato seduto nella volta della cappella affrescata dal Cavalier d'Arpino presso cui Merisi stette a bottega, riferimento comunque sotto gli occhi dell'ex allievo mentre lavorava per la cappella [figg. 6a-b] – gioverà in tal senso ricordare come già Baglione, quasi sibillinamente, insinuasse che nel contesto della Contarelli l'opera di Caravaggio brillava di luce riflessa dal confronto diretto con l'affresco della volta<sup>17</sup>. Altri confronti, iconografico-compositivi e di cromie, si possono fare con la cappella Cerasi e con la prima versione della *Conversione di Saul* in particolare<sup>18</sup>.



4a-b. Caravaggio, *Natività*, 1600, part. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. *Vocazione di san Matteo*, 1599-1600, part. Roma, chiesa di S. Luigi dei francesi.



5a-b. Caravaggio, *Natività*, 1600, part. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. Giuseppe Cesari detto Cavalier d'Arpino, *Miracolo di san Matteo che resuscita il figlio del re di Etiopia*, 1591-1593, part. Roma, chiesa di S. Luigi dei francesi.





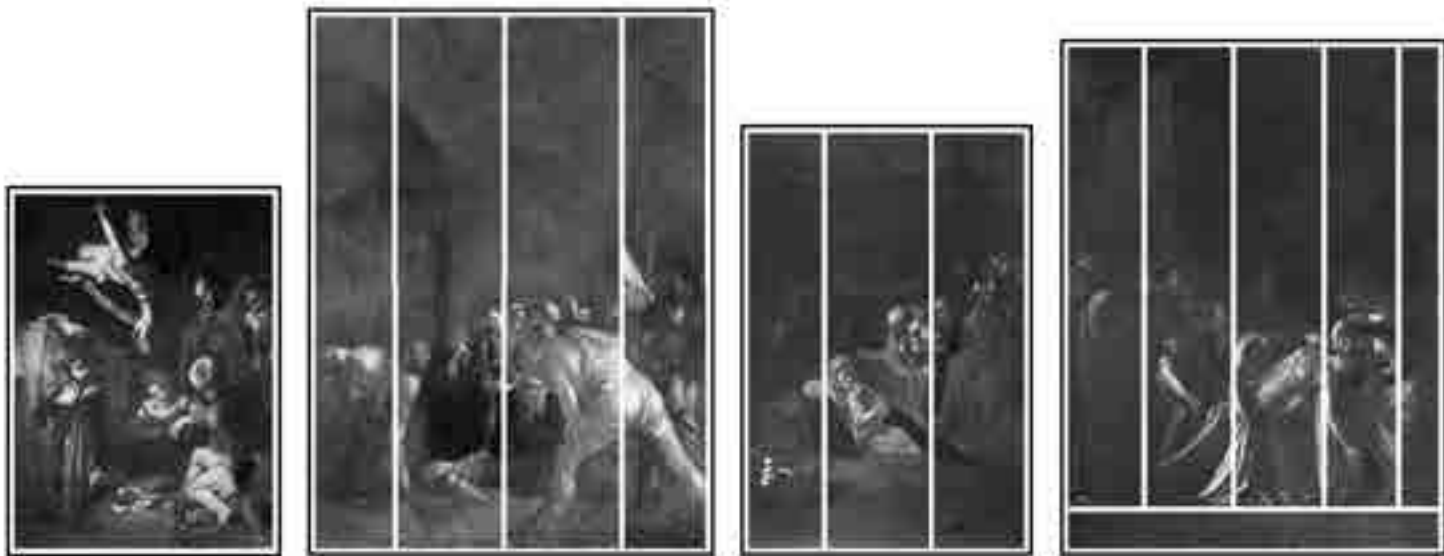
6a-b. Caravaggio, *Natività*, 1600, part. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. *San Matteo e l'angelo*, 1602, grafico delle incisioni, in controparte, part. Roma, chiesa di S. Luigi dei francesi.



7a-b. L'utilizzo ricorrente degli stessi modelli. Caravaggio, *Natività*, 1600, part. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. *Giuditta e Oloferne*, c. 1602, part. Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini. Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini.

Nella *Natività* devono essere presenti inoltre gli stessi modelli romani. La tipologia di anziano barbuto e stempiato ricorrente nei quadri capitolini si riaffaccia nel pastore, che tuttavia potrebbe apparire pretestuoso identificare in questo o quel preciso modello. Ed è pur vero che alcune tipologie fisio-

gnomiche caravaggesche ricorrono in luoghi e tempi diversi, ma qui sorprende l'identità della Vergine con la Giuditta di Palazzo Barberini<sup>19</sup>, opera che ritengo databile al 1602 circa<sup>20</sup> [figg. 7a-b]. Al di là della diversa espressività imposta da situazioni e sentimenti contrapposti (sposatezza-serenità da un



8. Porzioni elementari di tessuto utilizzate in alcune tele caravaggesche, tenendo conto dei formati originali dei dipinti messinesi, immagini in scala omogenea, elaborazione grafica di M. Cuppone. Caravaggio, *Natività*, 1600. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. *Seppellimento di santa Lucia*, 1608. Siracusa, chiesa di S. Lucia alla Badia - Proprietà del Ministero dell'Interno, Fondo Edifici di Culto. *Adorazione dei pastori*, 1608-1609. Messina, Museo Interdisciplinare Regionale. Su concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana - Polo Regionale di Messina per i Siti Culturali - Museo interdisciplinare di Messina. *Resurrezione di Lazzaro*, 1608-1609. *Idem*.

lato, tensione-orrore dall'altro), corrispondono tutti i tratti somatici: ovale del volto, capelli nel colore e nella pettinatura (legati, con riga centrale e ciuffi ai lati), piramide nasale, taglio degli occhi, fino alla convessità della fronte (la si nota appena grazie all'ombra: la luce peraltro batte sui volti e li modella con lo stesso gioco chiaroscurale). Il sospetto che il quadro sia stato realizzato intorno al 1600, diventa più consistente.

Ma veniamo agli aspetti tecnico-diagnostici. Anzitutto, Marco Cardinali mi fa notare in radiografia come la radiopacità degli incarnati e la delineazione salda delle figure siano tutti elementi che appartengono al Caravaggio più 'disegnato', che è quello ad esempio della cappella Cerasi, e con tale ciclo si scorgono molte affinità dal punto di vista tecnico e anche di tavolozza<sup>21</sup>.

Concentrandosi poi sul supporto utilizzato, va detto che l'ampiezza delle singole unità di tessuto di norma non superava i 100-110 cm nei dipinti siciliani dell'epoca, come comunicatomi – in assenza di un repertorio sistematico – da Giovanna Comes che ne ha restaurati centinaia, compresa la copia del quadro palermitano che realizzò Paolo Geraci. Il che equivale a dire che, se la *Natività* (larga 197 cm) fosse stata davvero dipinta in Sicilia su un supporto locale, questo avrebbe dovuto essere costituito da

almeno due o piuttosto tre singole fasce di tessuto cucite assieme, tenendo conto delle singole unità tessili utilizzate da Merisi nelle altre tre tele indiscutibilmente siciliane, di larghezza massima tra 63 e 95 cm circa, per quelle che evidentemente erano le disponibilità locali da egli incontrate<sup>22</sup>. Invece dalle radiografie realizzate nel 1951 e dalle foto in luce radente, si evince come il supporto utilizzato fosse una porzione unica di tela e pure piuttosto ampia, di fatto inferiore per larghezza solo a quanto impiegato in altre due (o tre) opere realizzate su un unico telo, tutte romane: *Morte della Vergine* e *Madonna dei Parafrenieri* (e forse, ma con più di un'incertezza, anche la *Deposizione di Cristo*)<sup>23</sup> [fig. 8].

Inoltre la tela della *Natività* è piuttosto rada (7,2×7 fili/cm, armatura tela) e in linea con le cosiddette "tele romane" e della maturità romana di Caravaggio in particolare, da cui si discostano i più fitti tessuti, tutti ad armatura tela, impiegati per il *Seppellimento di santa Lucia* (come noto "trama particolarmente fitta" e che ora possiamo specificare in circa 11/12×11 fili/cm), la *Resurrezione di Lazzaro* (11,6×8,4 fili/cm) e l'*Adorazione dei pastori* (7×11 fili/cm)<sup>24</sup>. Dunque e in definitiva, per la *Natività*, un supporto oggettivamente con caratteristiche tecniche (ampiezza unitaria e riduzione) tutte più squisitamente romane che siciliane<sup>25</sup>.

Ma c'è di più. È noto il documento risalente al 5 aprile 1600, registrato in casa del mercante Alessandro Albani, con cui Caravaggio si impegnava con il mercante Fabio Nuti, per un compenso di 200 scudi, a dipingere un quadro “cum figuris”, di cui venivano indicate le dimensioni approssimative (“in circa”): palmi 12 di altezza per 7 o 8 di larghezza, equivalenti a circa cm 268 per 156 o 179<sup>26</sup>. Giova notare intanto che, per un qualche motivo a noi ignoto, la larghezza non era stata fissata rigidamente. A ogni modo l'opera avrebbe dovuto essere consegnata entro metà giugno e fu saldata il 20 novembre da Albani, in assenza di Nuti. Gli studiosi si sono interrogati a lungo su quale potesse essere questo quadro, ipotizzandone l'identificazione con opere note – *Madonna dei pellegrini*, *Deposizione di Cristo*, *Madonna del Rosario*, *Annunciazione di Nancy* –, ipotesi che per vari e concreti motivi sono decadute<sup>27</sup>. Non è un caso che tutte e quattro le proposte facciano riferimento a pale d'altare destinate a luoghi pubblici: lo fanno pensare le notevoli dimensioni e il formato slanciato, lo scrupolo della traccia iconografica costituita dal “designum” (disegno) consegnato da Nuti, oltre che lo “sbozzo” (bozzetto) eseguito preliminarmente da Caravaggio e approvato, tale da rendere superfluo specificare nel documento quali “figure” andassero realizzate<sup>28</sup>; aggiungerei anche la presenza di due periti. Tutto questo, sarebbe stato eccessivo per un dipinto a destinazione privata – a meno di pensare, si può dire per il semplice gusto del paradossale, a un ritratto celebrativo per un grande monarca (la cui commissione non sarebbe certo passata per il tramite del mercante Nuti).

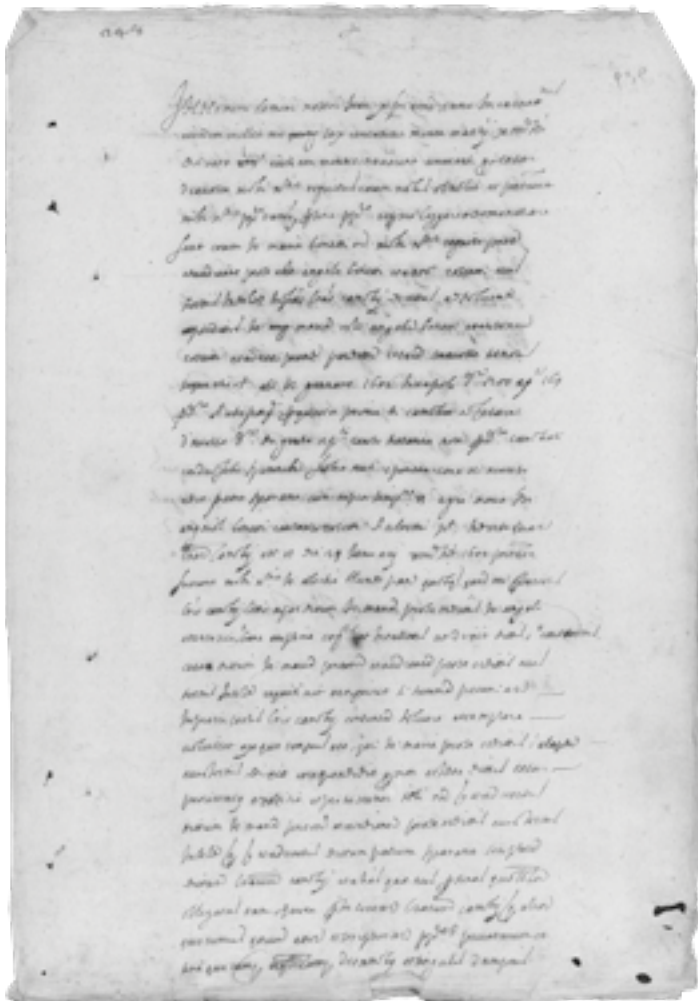
Molti hanno dato per scontato che il quadro Nuti fosse andato disperso e a tal proposito è amaro constatare che, al momento della pubblicazione del documento di commissione, la *Natività* era stata trafugata da un paio d'anni. Certamente, le misure dei quadri noti che più si avvicinano a quelle previste dal contratto appartengono appunto a essa: coincide perfettamente l'altezza; la larghezza – che come visto fu indicata con più indeterminatezza – supera di circa 18 cm gli 8 palmi previsti in linea di massima<sup>29</sup>. È stato già detto peraltro che l'artista dovette affrontare alcune opere senza costringersi in dimensioni rigidamente prefissate, ed è significativo che tale circostanza avvenne per lo più con tele destinate a luoghi sacri e che dunque avrebbero do-

vuto adattarsi al relativo impianto architettonico-decorativo di altare<sup>30</sup>.

Ci si chiede se sia possibile che un mercante, da Roma, richiedesse un quadro per Palermo e comunque destinato sin da principio all'oratorio di S. Lorenzo di cui, infatti, rappresenta il santo cui è dedicato l'oratorio con, apparentemente, un richiamo a san Francesco per l'omonima compagnia che lì aveva sede (e che era retta in buona parte da esponenti della borghesia mercantile)<sup>31</sup>. Quella che può forse considerarsi la chiave di volta della questione è stata individuata solo di recente grazie a ritrovamenti documentari a Palermo, dove finalmente si è cercato a fondo, e con successo, negli archivi notarili. Anzitutto, si è potuta ricostruire una fitta rete di relazioni tra Merisi, Roma, la Sicilia, Palermo e l'oratorio di S. Lorenzo<sup>32</sup>. Ma soprattutto, si è scoperto che Fabio Nuti, commerciante i cui traffici erano rivolti per lo più al Mezzogiorno, aveva delle relazioni proprio con la lontana Palermo risalenti almeno al 12 gennaio 1601, dunque appena due mesi dopo il saldo del quadro “cum figuris”: nello specifico, l'8 marzo 1601 è registrata una transazione finanziaria, che scaturisce verosimilmente dal contesto di relazioni connesse alla genesi del dipinto, tra, da una parte, Nuti e il suo socio d'affari Deifebo Spennacchi (o Spennazzi), e dall'altra Giovanni Angelo Bonetti e Antonio Rossetti, e ancora, contestualmente, da questi al confrate dell'oratorio Cesare de Avosta<sup>33</sup> [fig. 9].

Se non è possibile sottovalutare tale dato oggettivo, né tanto più derubricarlo a pura casualità, lo stesso potrà dirsi della fresca scoperta che documenta, già all'altezza del 1596, contatti tra Alessandro Albani, che come visto ebbe un ruolo nella commissione della tela, e l'abate palermitano a quel tempo a Roma Mariano Valguarnera, di cui sono noti i vincoli di affari e di amicizia con l'oratorio di S. Lorenzo<sup>34</sup>. Il quadro di relazioni reciproche così ricostruito è già di per sé sufficientemente chiaro e interessante: Nuti con Albani e con Cesare de Avosta; Albani con Valguarnera; de Avosta e Valguarnera con l'oratorio di S. Lorenzo.

È emerso inoltre come nell'oratorio, tra il 28 luglio e il 6-9 agosto 1600, si eseguirono lavori sulla “guarnicioni” dell'altare maggiore (cornice o macchina d'altare) che come sembra si apprestava a ospitare la pala, a ridosso della festa di san Lorenzo (10 agosto)<sup>35</sup> – e viene pure da chiedersi se una



9. Palermo, Archivio di Stato, notaio Giovanni Luigi Blundo, stanza 1, vol. 8511, f. 939r (1601, marzo 8). Su concessione dell'Archivio di Stato di Palermo.

certa flessibilità nelle misure indicate nel contratto del 5 aprile non sia legata al fatto che non fosse ancora noto l'assetto definitivo dell'altare. Non sarebbe un caso che, per onorare la festività, a Merisi fosse richiesto di ultimare la tela entro metà giugno, calcolando dunque i tempi tecnici di trasporto per mare e di adattamento alla “guarnicioni”<sup>36</sup>; tuttavia il quadro non dovette essere terminato in tempo utile secondo gli accordi, tenuto conto del tardivo pagamento finale (*cassatio*) in novembre<sup>37</sup>. Tra aprile e novembre 1600 si ricordano, peraltro, il parallelo e travagliato impegno sui laterali Contarelli fino a luglio, una convalescenza del pittore intorno allo stesso mese e, aggiungo, la doppia commissione Cerasi sul meno familiare supporto ligneo giunta il 24 settembre<sup>38</sup>; per la *Natività* non sarebbe stata la prima né l'ultima volta in cui Caravaggio ultimò dei lavori, tutti a destinazione chiesastica, oltre il limite di tempo pattuito<sup>39</sup>. Certo

alla luce di quanto visto sin qui risulta arduo ora, facendo in sintesi un ragionamento per assurdo, ritenere che quel Fabio Nuti che, come si deduce dal contratto, richiedeva una pala sacra, con misure congruenti con il quadro palermitano – dipinto su “tela romana”, stilisticamente lontano dai quadroni siciliani di Merisi e con più rimandi iconografici ai suoi lavori capitolini – e che aveva, nello stesso torno di tempo, delle relazioni con Palermo, gravitanti intorno al medesimo luogo di destinazione del dipinto, fosse estraneo alla commissione della *Natività*, che possiamo così restituire senza più incertezze al periodo romano.

### *Quesiti caravaggeschi*

A partire dalle più recenti acquisizioni, la datazione del quadro al 1600 ha già incontrato convinte adesioni<sup>40</sup>, importanti aperture<sup>41</sup>, e non è stata contrastata apertamente<sup>42</sup>, al di là di un paio di voci<sup>43</sup>. Ma, data la novità che mette in discussione una tradizione consolidatissima, nel lasciar sedimentare l'intera e articolata argomentazione ci si attende che qualche perplessità, legittimamente, sorgerà; già alcune ho potuto raccogliermene utilmente dal confronto interno alla comunità scientifica e sarà il caso di cogliere l'occasione per condividerne una replica, rispondendo preventivamente anche ad altri interrogativi che possano immaginarsi, vestendo i panni dell'avvocato del diavolo.

La più diffusa osservazione che viene mossa è il ritenere che la documentazione non sia la prova del nove, cioè che in sostanza manchi il documento che attesti espressamente che il quadro richiesto da Nuti fosse proprio la *Natività*. Ma se l'atto di commissione, per quanto non esplicito su taluni aspetti, è come credo quello del 5 aprile 1600, non si può auspicare di trovarne un secondo, scritto nella forma che più aggrada. E ci si dovrà pur ricordare di altro tra documenti di commissione e ricevute di pagamenti caravaggeschi – da parte delle famiglie Mattei, Costa, Barberini, Massimo, De Franchis, della compagnia di Sant'Anna dei Parafrenieri e del Pio Monte della Misericordia – in cui non si specificava a chiare lettere il soggetto richiesto<sup>44</sup>: con meno scrupoli e senza inequivocabili prove materiali si sono datate anche puntualmente – o persino attribuite – opere del milanese, quando pure similmente disperse e note solo da fotografie non sempre a colori (si pensi al *Cristo nell'orto degli ulivi*, da alcuni assegnato

senza indugi al 1605), mentre non molti altri suoi lavori sono documentati come quello in oggetto.

Ci si è domandati se, a cavallo dei secoli XVI e XVII, si potesse mai pensare di richiedere e realizzare un qualunque manufatto, artistico e non, per una destinazione piuttosto lontana. La cosa non deve sorprendere e si possono fare diversi esempi in proposito: emblematico è il precedente dell'*Andata al Calvario* (cosiddetto *Spasimo*) realizzata da Raffaello proprio da Roma per Palermo, per di più una tavola e di dimensioni superiori alla nostra tela che invece, in quanto tale, si poteva trasportare molto più facilmente, arrotolandola<sup>45</sup>. Rimando comunque in ambito caravaggesco, è bene ricordare che la *Medusa* degli Uffizi – e forse, pur se non nella stessa circostanza, anche il *Bacco* dello stesso museo – fu opera destinata a Firenze (al granduca), dove è inventariata nel 1598<sup>46</sup>; intorno al 1604 fu dipinto il *San Giovanni Battista* ora a Kansas City, con cui i Costa intendevano ornare l'oratorio del feudo ligure di Conscente<sup>47</sup>; da Modena, nel 1605, il duca Cesare d'Este richiese al pittore un quadro per una sua cappellina<sup>48</sup>; nel 1608 circa l'*Annunciazione* dovette essere stata richiesta *ab origine* per Nancy<sup>49</sup>; di più, nel 1602, la congregazione della Santissima Trinità ai Pellegrini aveva progettato di affidare a Merisi una *Trinità* da inviare nientemeno che in Messico<sup>50</sup>.

Se gli stessi biografi romani hanno ignorato l'esecuzione della *Natività* nell'Urbe – assieme, del resto, a diversi altri capolavori assoluti romani<sup>51</sup> –, sarà anche perché questa, subito inviata in Sicilia una volta terminata, non fu vista in città al di fuori dell'*atelier* dell'artista, non certo famoso per essersi attorniato da allievi diretti o curiosi. Né stupirà una mancata pronta ricezione dell'opera e vuoto informativo per essa tra 1600 e 1609 dentro il contesto palermitano e siciliano, se per un primo significativo 'documento' *post* 1600 bisognerà comunque attendere la copia di Geraci commissionata nel 1627<sup>52</sup> [fig. 10]. Non suoni strano che il luogo pubblico di destinazione – palermitano – del dipinto non fu indicato nel documento – romano – del 5 aprile 1600: a parte informazioni complementari a noi ignote eventualmente indicate nel "designum" consegnato da Nuti, essendo questi molto probabilmente, più che il vero e proprio committente, un intermediario – commerciante in rapporti finanziari con l'oratorio, sede di una compagnia a sua volta costituita in gran

parte da mercanti –, evidentemente non vi era stata necessità di ulteriori specifiche a riguardo: Merisi avrebbe consegnato il lavoro all' 'agente' Nuti, cui si obbligava direttamente come per una commissione di natura privata, e questi si sarebbe premurato poi di fare altrettanto con l'oratorio, dal quale forse era stato incaricato in prima persona di trovare un valente artista sulla piazza di Roma<sup>53</sup>.

In fin dei conti e al di là di tutto, è sempre stata principalmente la puntuale menzione belloriana ad ancorare al 1609 la datazione dell'opera. Se dunque taluni biografi avranno equivocato su Palermo (mentre altri vi hanno taciuto del tutto), ci si interroga come sia potuto accadere. Bisognerà ripartire da Baglione, il quale non conosce praticamente nulla del soggiorno siciliano di Caravaggio, ignorando le opere qui dipinte e congedando il tutto con un "arrivato all'Isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo". Evidentemente egli avrà assunto simbolicamente, e piuttosto superficialmente, la capitale vicereale a riferimento unico per la Sicilia; o forse qualcuno gli avrà anche riportato il nome della città che conservava una tela di Merisi, senza tuttavia sapere quale fosse quest'opera<sup>54</sup>. Successivamente Bellori – che, notoriamente, tra le sue fonti attinse da Baglione –, appresa stavolta la notizia più specifica che a Palermo si conservava la *Natività*, la ritenne dipinta in città o per via deduttiva in assenza di ulteriori informazioni, o per qualche testimonianza indiretta e inesatta che l'avrebbe voluta realizzata lì, da lui raccolta e pubblicata a più di sessant'anni dal soggiorno siciliano di Merisi. Del resto Baglione e Bellori, tra i principali biografi seicenteschi di Caravaggio e, pur con qualche eccezione, piuttosto attendibili sugli anni romani, laddove hanno necessariamente attinto a fonti più indirette (gioventù in Lombardia e ultimo tempo), hanno invece commesso anche altri errori – dal luogo di nascita (Caravaggio per entrambi) all'anno di morte (1609 per Bellori)<sup>55</sup>. C'è da aggiungere che già in altre occasioni Bellori, comunque talvolta inaffidabile o quanto meno impreciso persino sullo stesso periodo romano<sup>56</sup>, ha dimostrato di ignorare completamente le vicende legate alla genesi di alcune opere, segnalandone direttamente le collocazioni contemporanee (e confondendo pure collezionista con committente); ciò accade per di più su dipinti realizzati nell'Urbe, nonostante egli sarebbe stato più avvantaggiato nel reperirne informazioni sul campo<sup>57</sup>.



10. Paolo Geraci, *Natività*, 1627-1628. Catania, Museo Civico "Castello Ursino".

Caravaggio passò mai da Palermo? Nemmeno un documento lo attesta, mentre sappiamo con certezza dei soggiorni a Siracusa e a Messina<sup>58</sup>. E non è chiaramente probante nemmeno la citazione in un inventario palermitano del 1659 di un'opera con attribuzione – non verificabile – a Caravaggio, peraltro proveniente dal Messinese<sup>59</sup>. Con la *Natività* dipinta a Roma, viene a mancare il pretesto più concreto di un possibile transito dal capoluogo siciliano. E resta sempre una fonte che, assai tarda ma originale, dichiara espressamente che il pittore da Messina salpò per Napoli<sup>60</sup>. Certo pure non avrebbe avuto molto senso per egli, dalla città peloritana, allungare il tragitto fino a Palermo, per il desiderio di ritornare a Roma passando prima e, ancora una volta, da Napoli. Pur in assenza di dati certi, è comunque lecito dubitare che Caravaggio sia passato da Palermo, per cui viene sostanzialmente a decadere la già complessa e isolata ipotesi di un doppio soggiorno messinese (Messina-Palermo-Messina-Napoli)<sup>61</sup> [fig. 11].

#### *La prima pala d'altare di Caravaggio e qualche appunto di iconografia*

Attestata la datazione al 1600 del quadro in oggetto, si aprono spazi per nuove riflessioni. Anzitutto, si può guardare con maggiore consapevolezza al percorso stilistico di Merisi, più lineare di quanto sinora si è stati indotti a pensare nella vera e propria complicazione che generava la 'figurina' messa fuori posto. Si possono così attenuare certi giudizi su presunti 'salti', laddove comunque permane sia pur ragionevolmente un minimo grado di incostanza e indeterminatezza nel catalogo<sup>62</sup>.

La *Natività*, acquistando maggiore centralità nel corpus caravaggesco e ponendosi in un momento chiave della carriera di Merisi, accanto ai più celebri e frequentemente indagati laterali Contarelli, può essere maggiormente rivalutata negli studi, dopo il crescente stato di oblio cui è stata condannata dalla sparizione nel 1969 a questa parte, tanto da non meravigliare più se monografie e opere bibliografiche varie non si curano di pubblicarla o tanto più di citarla esplicitamente. E dunque la *Natività* prima pala d'altare per Caravaggio? Certamente sì, tenendo conto che *Vocazione* e *Martirio* di san Matteo sono due laterali e se si considera la prima versione del *San Matteo e l'angelo*, databile tra 1599 e 1601 (e collocata da gran parte della critica più verso il



11. Principali città di accertato (Napoli, Messina, Siracusa e La Valletta) e presunto (Palermo) soggiorno di Caravaggio nell'ultimo tempo.

1602), realizzata su commissione di Vincenzo Giustiniani piuttosto che per S. Luigi dei francesi, come recenti studi inducono convincentemente a ritenere<sup>63</sup>. Né sembra plausibile che prima del 1600 l'artista avesse potuto dipingere pale d'altare destinate a luoghi pubblici, ancorché non romani.

Il soggiorno di Caravaggio in Sicilia è essenzialmente messinese; un'ultima, naturale riflessione è appunto che se non vi fu una tappa a Palermo si può pensare, rispetto a quanto sinora ipotizzato ma ancora senza puntuali limiti temporali, a un arrivo più precoce e a un relativamente più lungo secondo soggiorno a Napoli, ovvero a una maggiore permanenza a Messina. Le città del resto, come noto anche da fonti e documenti, in cui il Nostro poté operare più prolificamente nell'ultimo tempo<sup>64</sup>.

È il caso di sgomberare il campo da alcune ipotesi pregresse. Venendo a mancare la sosta a Palermo o sminuendone in ogni caso la rilevanza, perdono credibilità fino a poter essere accantonate del tutto le congetture su di una possibile protezione-committenza concessa dal neo arcivescovo della città Giannettino Doria<sup>65</sup>; come pure – svalutata la stessa idea di un legame francescano nelle opere siciliane<sup>66</sup> – il ruolo più o meno analogo che avrebbe avuto Bonaventura Secusio<sup>67</sup>. Supposizione quest'ultima che in qualche modo, a parte per la testimonianza indiretta di un passaggio caravaggesco da Caltagi-



12. Alberto Ronchi, *San Carlo Borromeo distribuisce vestiti ai bisognosi*, 1610. Pubblicata in *Nonnulla praeclara gesta beati Caroli Borromei S.R.E. cardinalis tituli S. Praxedis archiepiscopi Mediolani*, a cura di C. Bonino, Milano 1610.

rone (cui pochi hanno dato peso), si alimentava a sua volta o comunque trovava funzionale l'identificazione del pastore in piedi a destra nel quadro "con figure" con un san Giacomo "nascosto", già opportunamente contrastata dalla critica<sup>68</sup>.

Si rifletta ora sulla marcata caratterizzazione dei santi titolari in particolare, tanto da far pensare a dei ritratti<sup>69</sup>. Aggiungo che gli stessi si discostano ampiamente dall'iconografia consolidata: è occasione più unica che rara vedere assieme, nessuno dei due con la tonsura, un san Lorenzo ricciuto e con pizzetto e un san Francesco stempiato – che, rispetto ai quadri di Hartford, Cremona e Carpineto e al di là della già sintomatica assenza delle stimmate<sup>70</sup>, solo in tale occasione Caravaggio raffigura con barba e capelli neri anziché castani, il saio senza strappi né rattoppi e aggiungendovi il

mantello<sup>71</sup>. Il tutto, assieme alla posizione più arretrata (sembra anche rispetto al buio) e parzialmente nascosta dalle altre figure, fa sospettare che possa trattarsi di un semplice frate francescano; con vesti più cappuccine che conventuali, com'è stato proposto senza approfondire e come ci si attenderebbe poiché conventuali erano i frati della vicina chiesa di S. Francesco, con i quali l'omonima compagnia ebbe più strette relazioni intorno al 1600<sup>72</sup>. Quando sull'opera non si era ancora adagiata la più ricorrente denominazione di *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* discendente dall'indiretta lettura bello-riana<sup>73</sup>, il personaggio sullo sfondo non sempre era stato riconosciuto immediatamente e inequivocabilmente come il santo assisiense: alcuni studiosi, liberi da condizionamenti ancorché non avendo notato il cordone annodato in vita, o piuttosto non avendolo considerato accessorio esclusivo dei frati, l'avevano visto come pellegrino<sup>74</sup>; altri come pastore<sup>75</sup>; vi è stato pure chi lo accostava alla tipologia dell'erudito<sup>76</sup>; qualcun altro ancora manifestava il pensiero non isolato secondo cui la lettura come san Francesco viene evidentemente accettata per tradizione e autorevolezza delle fonti, se comunque a prima vista "vediamo un frate cappuccino che giunge le mani in preghiera"<sup>77</sup>; più recentemente, si è tornato a parlare di un "san Francesco in veste fratesca"<sup>78</sup>. Non avrebbe poi molta importanza il fatto che la decorazione dell'oratorio sia stata ripartita a inizi del XVII secolo destinandone a san Lorenzo il lato sinistro e a san Francesco il lato destro, come sarebbe nel quadro merisiano, se quest'ultimo sembra essere stato realizzato prima dell'antica decorazione pittorica delle pareti<sup>79</sup>. Se dunque di semplice frate si tratta, esso rappresenterebbe l'adorazione da parte dei religiosi accanto a quella della gente comune incarnata nel pastore (che tale si riconfermerebbe, anche per la presenza dell'angelo con cartiglio tipica dell'annuncio ai pastori<sup>80</sup>). In ogni caso sarebbe più opportuno chiamare il quadro semplicemente *Natività*, ovvero *Adorazione del Bambino*, se non proprio si deve pensare che a chiudere la scena, in piedi sulla destra, siano entrambi due umili pastori; c'è da dire pure che, più in generale nell'iconografia e nei costumi del tempo, una veste con cappuccio legata in vita (da una corda?) dovette essere associata anche ai poveri: è nota un'incisione in cui san Carlo Borromeo distribuisce simili indumenti ai bisognosi<sup>81</sup> [fig. 12].



Nel dipinto sono presenti “una veste da cappuccino [...] et un par d’ale”, ricordando parimenti quanto Orazio Gentileschi prestò a Caravaggio, non si sa quando ma con almeno la veste restituita da quest’ultimo intorno ai primi di settembre 1603, stando alle contraddittorie e fuorvianti testimonianze registrate negli atti del processo Baglione<sup>82</sup>. Gli stessi elementi iconografici si trovano congiuntamente solo nel *San Francesco in estasi* di Hartford, quadro giovanile generalmente datato intorno alla metà degli anni ’90 del Cinquecento. Non si può dire, suggestivamente, se Merisi utilizzò nel 1600 gli oggetti prestatigli da Gentileschi per la *Natività* tenendo almeno la veste così a lungo – fino al 1603, il che suona improbabile, anche se entrambi gli elementi potrebbero essere stati scambiati più volte fra i due artisti –, se nelle parole del primo i due non si parlavano da tre anni e dunque proprio dal 1600 (ma il secondo riduce tale intervallo temporale a sei-otto mesi)<sup>83</sup>.

Ma su tutto, l’interrogativo più serio e grande che permane riguarda la scomparsa del dipinto e quale possa esserne stata in seguito la sorte<sup>84</sup>. La copia ‘acheropita’ ultimamente installata in oratorio comunque non consola quanti non perdono la speranza di poter contemplare prima o poi da vicino la bellezza del capolavoro caravaggesco, unendosi letteralmente alle altre “figure” (di nutiana memoria) nella quieta adorazione del Bambino<sup>85</sup>.

### *Una copia dimenticata*

Una collaterale ricerca iconografica condotta a ridosso della consegna del presente contributo, tesa a reperire immagini della storica mostra del 1951 a Palazzo Reale per mera curiosità personale, ha dato un inaspettato e più interessante risultato: la riscoperta, presso la fototeca della Fondazione Longhi, di una copia di modesta fattura della *Natività*. Pubblicata ora da Roberta Lapucci<sup>86</sup>, se ne dà qui una prima descrizione.

È ignota l’ubicazione odierna del dipinto, appartenuto presumibilmente a Luigi Federzoni (1878-1967) – sua la grafia indicante la provenienza, sul retro della foto<sup>87</sup>. L’artista apportò alcune modifiche, in parte – sarà il caso del bue che sporge eccessivamente tra san Lorenzo e la Vergine – dovute all’imperizia, che raggiunge i suoi vertici nei volti sgraziati dei personaggi, unita al fatto di aver riprodotto l’immagine “a mano libera”, ma altre



13. Caravaggio, *Natività*, 1600. Già Palermo, oratorio di S. Lorenzo. Immagine di proprietà dell’ISCR, Archivio Fotografico.

volte più consapevolmente – si veda in particolare la grata di san Lorenzo che non ha lo stesso scorcio ardito di quella caravaggesca, ma sembra qui tracciata con riga e squadra e si rifà a modelli più tradizionali<sup>88</sup>. Si può così mantenere l’attribuzione della copia catanese a Geraci che, per quel poco che conosciamo della sua pittura, si rivela essere anche in altra occasione un copista più fedele ed esperto dell’ignoto autore della versione ‘longhiana’<sup>89</sup>.

Quest’ultima, inoltre, presenta alcune varianti nell’impaginazione. Lo spazio si dilata in alto, oltre il dito puntato dell’angelo, ma senza raggiungere in termini relativi quel peso che esso assume nelle pale di Siracusa e Messina, anche per il fatto di essere qui attraversato in lungo e in largo dalla figura angelica; ampliamenti di entità sensibilmente minore si notano sul lato destro e, in misura ancora inferiore, sul sinistro. Altrimenti impercettibile, da più stringenti confronti iconografici emerge come nella copia di Geraci – il quale si direbbe che ricopi scrupolosa-

mente Caravaggio con un sistema di riporto 1:1, senza inventare nulla di nuovo e mantenendone lo stesso formato<sup>90</sup> – la composizione si allarghi di poco sulla destra (dove per intendersi compare per intero il fondoschiena di san Giuseppe, tagliato benché di poco nel prototipo come si apprezza meglio nelle foto senza cornice), forse per potersi adattare a un supporto montato su un telaio fabbricato con misure eccedenti di pochi centimetri quelle della *Natività* caravagge-

sca [fig. 13]. L'inquadratura della copia ora riemersa comunque si estende nella stessa direzione oltre il margine segnato dalla tela catanese, ma su questo la lettura radiografica è chiara e non dà spazio ad altre possibilità: il quadro dell'oratorio di S. Lorenzo, almeno sul lato destro, non fu mai decurtato<sup>91</sup>. Si può pertanto pensare che, oltre a certe licenze iconografiche, l'anonimo e tutt'altro che meticoloso copista volle dare più ariosità alla scena<sup>92</sup>.

<sup>1</sup> Ringrazio caramente Pierluigi Carofano per avermi invitato a pubblicare, integrando e aggiornandolo, un precedente contributo pensato con taglio più divulgativo, cfr. M. CUPPONE, *Caravaggio. La Natività di Palermo: un quadro del 1600 o 1609?*, in “News-Art”, 1 gennaio 2016 (dicembre 2015), <http://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di-caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm>. Desidero altresì ricordare con affetto Giorgio Leone, che ideò la presentazione di quell’articolo in una mia conferenza – che, assieme a un intervento congiunto di Elisabetta Giani e Claudio Seccaroni, si è tenuta alla Galleria Corsini il 9 giugno 2016 – dove anticipavo parte delle novità che qui si pubblicano.

M. CALVESI, *Caravaggio: i documenti e dell’altro*, in “Storia dell’Arte”, II, 42/128, 2011, pp. 22-51, in part. 25-26 (la datazione del quadro al 1600, ivi ipotizzata, diventa certezza per lo studioso in Id., *Punture caravaggesche*, in “Storia dell’Arte”, II, 42/129, 2011, pp. 19-28, in part. 23); M. CUPPONE, *Dalla cappella Contarelli alla dispersa Natività di Palermo. Nuove osservazioni e precedenti iconografici per Caravaggio*, in «L’essercitio mio è di pittore». *Caravaggio e l’ambiente artistico romano*, a cura di F. Curti-M. Di Sivo-O. Verdi, Roma 2012 (= «Roma moderna e contemporanea», 19, 2011), pp. 355-372; G. MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo e l’Oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2012; E. GIANI-C. SECCARONI, *Le radiografie della perduta Natività di Caravaggio*, in “Bollettino ICR”, II, 15/28, 2014, pp. 35-46; CUPPONE, *Caravaggio. La Natività di Palermo* cit.; F. CURTI, *Caravaggio nella Roma di fine ’500: artisti, intermediari, mercanti*, in *Caravaggio e i suoi*, a cura di P. Carofano, Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, 8-9 ottobre 2016, in corso di pubblicazione. Per altri significativi pronunciamenti sulla questione, cfr. *infra* note 11, 21, 23, 29, 40-42.

<sup>2</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, ed. a cura di J. Hess-H. Röttgen, Città del Vaticano 1995, vol. I, p. 138.

<sup>3</sup> G.P. BELLORI, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Roma 1672, ed. a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 228.

<sup>4</sup> Merisi deve essere ancora a Messina il 10 giugno 1609 quando i padri Crociferi accusano la consegna della *Resurrezione di Lazzaro* (benché egli non sia citato esplicitamente nella registrazione dell’atto) ed è sicuramente a Napoli prima del 7 novembre quando a Roma giunge la notizia dell’aggressione presso la locanda del Cerriglio, episodio di cui circola ancora l’erroneo termine *ante quem* del 24 ottobre, sebbene con ogni probabilità esso accadesse in ottobre (cfr. da ultimo G. PAPI, *Caravaggio*, Firenze 2016, p. 44 e D. CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo: Sacred Spaces of Rivalry*, in *Space, Place, and Motion: Locating Confraternities in the Late Medieval and Early Modern City*, a cura di D. Bullen Presciutti, Leiden 2017, pp. 344-371, in part. 354). Caravaggio prese l’impegno di consegnare in agosto quattro storie della Passione per Niccolò di Giacomo ma, se vi è certezza che riuscì a ultimarne un episodio, non può dirsi altrettanto sulla presenza a Messina ancora in agosto (né sull’avvenuto completamento del ciclo). Su tutto, cfr. in breve V. CERTO, *Caravaggio a Messina*, Terme Vigliatore 2017, in corso di pubblicazione.

<sup>5</sup> F. SUSINNO, *Le Vite de’ Pittori Messinesi e di Altri che fiorirono in Messina*, Messina 1724, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, pp. 114-115.

<sup>6</sup> A. GALLO, *Parte prima delle notizie di pittori e musaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, in *I manoscritti di Agostino Gallo*, a cura di C. Pastena, Palermo 2000-2014, vol. V, pp. 49, 52; G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de’ pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina 1821, ed. Bologna 1972, pp. 80-81. Entrambi, sebbene assai tardi, comunque destano interesse e si contraddistinguono dagli altri biografici romani per essere fonti locali e originali. La prima versione delle stringate note biografiche caravaggesche di Gallo è databile subito dopo il 1821, se infatti vi si ricorda come avvenuto da poco il restauro del *Seppellimento di santa Lucia* (appunto eseguito quell’anno da Giuseppe Politi) – ma l’autore, riprendendo una fonte non certo di prima mano come Filippo Baldinucci, si adegua alla vulgata nella seconda versione. Ringrazio Valentina Certo per avermi ricordato Gallo, fonte generalmente trascurata.

<sup>7</sup> Per le relazioni di restauro della *Natività*, cfr. G. URBANI, *Schede di restauro*, in “Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro”, 2/7-8, 1951, pp. 47-84, in part. 47-55 e G. CARANDENTE, *Il restauro della Natività del Caravaggio*, in “La Giara”, 1/1, 1952, pp. 109-113, e sulle sue condizioni assai compromesse cfr. anche E. GIANI-C. SECCARONI, *Le campagne radiografiche dell’ICR sui dipinti del Caravaggio*, in *Caravaggio. La Resurrezione di Lazzaro*, a cura di D. Radeaglia, Roma, Museo di Roma - Palazzo Braschi, 16 giugno-15 luglio 2012, Roma 2012, pp. 137-145, in part. 139; Id., *Le radiografie della perduta Natività* cit., p. 36; R. LAPUCCI, *La Natività di Palermo del Caravaggio. Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche*, in “Valori Tattili”, 5/9, 2017. Sull’iconografia della *Resurrezione di Lazzaro*, mi sia consentito di sottoporre una suggestione sugli astanti chini come pescatori sulle reti, in una trama di linee diagonali su cui si innesta il braccio disteso di Cristo. Un’utile considerazione in suo favore mi giunge parlandone con Nieves Fernández, che fa un collegamento al simbolo cristologico del pesce, cui aggiungo un riferimento alle parole del Messia “Seguitemi, vi farò pescatori di uomini” (Mt 4,19). Al di là di risvolti iconologici più o meno casuali, è stato già ipotizzato che il pittore poté interessarsi alla locale pesca del pesc spada, cfr. A. SPADARO, *Caravaggio in Sicilia. Il percorso smarrito*, Acireale-Roma 2012, pp. 187-188, mentre giova notare come lo stesso Mario Minniti a Messina fosse solito “deliziarsi colla caccia del pesce spada”, cfr. SUSINNO, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., ed. Martinelli 1960, p. 119.

<sup>8</sup> Sulla decurtazione dell’*Adorazione dei pastori*, ricordata dalle fonti e verificata in sede diagnostica, cfr. V. MERLINI-D. STORTI, *Il restauro e la conservazione dell’opera*, in *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, a cura di V. Merlini e D. Storti, Roma, Palazzo Montecitorio, 11-14 febbraio 2010, Ginevra-Milano 2010, pp. 55-73, in part. 55-59; G. LEONE, *L’Adorazione dei pastori di Messina di Caravaggio: un approfondimento*, in *I Francescani in Liguria. Inseguimenti Committenze Iconografie*, a cura di L. Magnani e L. Stagno, Genova, Università degli Studi di Genova, 22-24 ottobre 2009, Roma 2012, pp. 63-74, in part. 67-68. Sull’ampliamento della *Resurrezione di Lazzaro*, cfr. A.M. MARCONE, *La Resurrezione di Lazzaro restaurata*, in *Caravaggio tra arte e scienza*, a cura di V. Pacelli e G. Forgiione, Napoli 2012, pp. 133-139, in part. 133; EAD., *Tecnica di esecuzione*, in *Caravaggio*

vaggio. *La Resurrezione di Lazzaro* cit., pp. 53-58, in part. 54; E. GIANI-P. MOIOLI-C. SECCARONI, *Postille in margine alla lettura delle radiografie effettuate dall'Editech*, *ibidem*, pp. 76-79, in part. 77; F. ARAMINI-A. RUBINO-M. TORRE, *Le indagini scientifiche multispettrali. Il dipinto visto con altri "occhi"*, *ibidem*, pp. 84-89, in part. 86-87; F. TALARICO-G. SIDOTI, *I materiali pittorici e di intervento*, *ibidem*, pp. 96-102, in part. 97-98, 101; M.R. GIULIANI, *Caratterizzazione del supporto tessile*, *ibidem*, pp. 103-106, in part. 106.

<sup>9</sup> R. JULLIAN, *Caravage*, Lyon, Paris 1968, p. 208; R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma 1968, p. 44: "Ritornando sui suoi passi, pare che l'artista quasi voglia rievocare le vecchie Sacre Conversazioni lombarde [...] nell'angelo, di nuovo «bresciano»".

<sup>10</sup> CUPPONE, *Dalla cappella Contarelli* cit., p. 371.

<sup>11</sup> E. MAUCERI, *Il Caravaggio in Sicilia e Alonso Rodriguez pittore messinese*, in "Bollettino d'Arte", II, 4, 1924-1925, pp. 559-571, in part. 560-561; E. ARSLAN, *Appunto su Caravaggio*, in "Aut Aut", 1, 1951, pp. 444-451, in part. 451 e *Id.*, *Nota caravaggesca*, in "Arte Antica e Moderna", 2, 1959, pp. 191-218, in part. 206-208; 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 1951, pp. 43-95, in part. 85-86 (confermatosi in S. BOTTARI, *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina-Firenze 1954, p. 81 e *Id.*, *L'arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1962, pp. 66-67, 107-108 ma – forse anche sentendosi sempre più isolato nel suo aver accostato la *Natività* alla *Conversione di Saulo* Odescalchi ovvero alle *Sette opere di misericordia* – fa retromarcia in *extremis* in *Id.*, *Caravaggio*, Firenze 1966, p. 38). Per qualcuno l'opera, vicina alla pala del Pio Monte della Misericordia, sarebbe stata dipinta in un primo, inverosimile intermezzo siciliano all'interno del soggiorno maltese, cfr. H. PAUWELS, *Enkele nota's betreffende Caravaggio*, in "Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis", 14, 1953, pp. 193-200, in part. 197-200. Più volte è stato visto erroneamente in Walter Friedlaender un sostenitore della datazione romana e l'informazione mi risulta tramandata passivamente a partire da C. CIOLINO MAUGERI, cat. 11, in *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985, Palermo 1984, pp. 162-164, in part. 163 (cfr. anche W. FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, p. 217).

<sup>12</sup> La Vergine seduta a terra, sebbene non distesa, è un motivo già apparso nel *Riposo nella fuga in Egitto*.

<sup>13</sup> Nel dipinto palermitano si intravede appena la sagoma dell'asino, cfr. anche F. MELI, *L'ultima opera del Caravaggio*, in "Dedalo", 6, 1925, pp. 229-234, in part. 234; LONGHI, *Caravaggio* cit., p. 44; M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983, p. 481.

<sup>14</sup> Caravaggio nel 1600 non avrebbe avuto difficoltà a dipingere un quadro con nove figure in pose statiche come nella *Natività*, se nel *Martirio di san Matteo* complica la composizione inserendo tredici personaggi che per di più si intrecciano dinamicamente.

<sup>15</sup> CUPPONE, *Dalla cappella Contarelli* cit., pp. 360-368; P. CAIAZZA, *La religiosità del Caravaggio. La Chiesa, il peccato e la Grazia nella Vocazione di Matteo. (1599-1600)*, in *Caravaggio Vero*, a cura di C. Strinati, direzione scientifica di M. Cuppone, Reggio Emilia 2014, pp. 65-103, in part. 77.

<sup>16</sup> CUPPONE, *Dalla cappella Contarelli* cit., pp. 366-367; A. ZUCCARI, *Caravaggio e la questione del disegno*, in "Atti e Memorie dell'Arcadia", 2, 2013, pp. 101-120, in part. 115-116; M.B. DE RUGGIERI, *La tecnica pittorica di Caravaggio. Processi compositivi e strutture materiali*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret-G. Leone-M. Cardinali-M.B. De Ruggieri-G.S. Chia, Cinisello Balsamo 2016, vol. I, pp. 88-131, in part. 104, 107. Non era stato mai notato, in rapporto al profilo inciso dell'angelo nel secondo *San Matteo*, come nel contratto i due personaggi fossero richiesti appunto "l'un et l'altro con li corpi intieri", cfr. *I documenti*, a cura di A. Cesarini, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma, Archivio di Stato di Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011, Roma 2011, pp. 233-275, in part. 243 (doc. 14). Sul contratto della pala d'altare, cfr. *infra* nota 39.

<sup>17</sup> BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., ed. Hess-Röttgen, vol. I, p. 137: "Quest'opera [...] per essere in compagnia d'altre fatte dal Cavalier Giosepe [...] fece gioco alla fama del Caravaggio, et era da' maligni sommamente lodata".

<sup>18</sup> Si possono fare alcuni parallelismi iconografici, tutti in controparte: tra l'angelo della *Natività* e il gruppo Cristo-angelo che, analogamente, si sporge arditamente protendendo un braccio; tra le coppie di figure stanti – rispettivamente sui lati destro e sinistro dei due quadri – posti su diversi piani; infine, molto più evidente nella seconda versione della *Conversione*, tra i protagonisti principali – Bambino e Saulo – umilmente abbandonati a terra. Nessuno comunque pare aver notato come, curiosamente, i piedi del Bambino, non visibili, sembrino infagottati.

<sup>19</sup> A. ITALIANO, *Caravaggio in Sicilia. L'ultima rivoluzione*, Terme Vigliatore 2013, p. 53; M. CUPPONE, *Vita di Michelangelo Merisi*, in *Caravaggio Vero* cit., pp. 329-337, in part. 334. Più in generale sulle somiglianze nei personaggi raffigurati a distanza di tempo, cfr. V. PACELLI, *Caravaggio: aspetti e problemi della vicenda artistica*, in *Caravaggio tra arte e scienza* cit., pp. 231-327, in part. 261, 300.

<sup>20</sup> M. CUPPONE, "un quadro ch'io gli dipingo"? *Una nota sulla Giuditta e Oloferne di Caravaggio*, in "News-Art", 4 giugno 2016, <http://news-art.it/news/caravaggio-quando-dipinse-la-giuditta-e-oloforne-.htm>; *Id.*, cat. 1, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, coordinamento scientifico di F. Baldassarri, Roma, Palazzo Braschi, 30 novembre 2016-7 maggio 2017, Ginevra-Milano 2016, p. 80 – tale proposta cronologica è stata subito accolta da N. SPINOSA, *Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione*, in *Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione*, a cura di J.M. Bradburne, Milano, Pinacoteca di Brera, 7 novembre 2016-5 febbraio 2017, Ginevra-Milano 2016, pp. 21-45, in part. 34 e da C. WHITFIELD, *Caravaggio: Opere a Roma. 2 vol.*, in "News-Art", 10 settembre 2016, <http://news-art.it/news/caravaggio-opere-a-roma---l-ultimo-repertorio-delle-opere-.htm>. Ad analoghe considerazioni a quelle di chi scrive è giunto autonomamente G. PAPI, *Riflessioni sui dipinti di Caravaggio per Ottavio Costa, sulle copie e sulla nuova Giuditta di Giuseppe Vermiglio*, in *Da Caravaggio. Il San Giovanni Battista Costa*

e le sue copie, a cura di V. Siemoni, Empoli, chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani, 11 aprile 2015, Empoli 2016, pp. 56-63 (tale contributo, non presentato in quella giornata di studi, è stato incluso direttamente negli atti e ringrazio Gianni Papi per avermene dato un'anticipazione dopo aver egli letto il mio primo articolo); cfr. ora anche Id., *Caravaggio* cit., p. 26 (andato in distribuzione a febbraio 2017). Comunque per un testo più aggiornato ed esaustivo sul tema cfr. M. CUPPONE, "un quadro ch'io gli dipingo". *Nuova luce su Caravaggio per Ottavio Costa, dalla Giuditta al San Giovanni Battista*, in *Caravaggio e i suoi* cit.

<sup>21</sup> Ringrazio per l'osservazione Marco Cardinali, che contestualmente reputa convincente l'argomentazione in favore della datazione romana del dipinto (comunicazione scritta dell'11 febbraio 2017). Sulla presenza di incisioni, sovrapposizioni e pentimenti nella *Natività*, cfr. GIANI-SECCARONI, *Le radiografie della perduta Natività* cit., pp. 42-43 e LAPUCCI, *La Natività di Palermo del Caravaggio* cit. Faccio notare anche il mantello del cosiddetto san Francesco (vedi *infra*), sovrapposto alle maniche della veste.

<sup>22</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. Moioli-C. Seccaroni, in "Kermes", 23, 2010, pp. 23-27, in part. 26; GIULIANI, *Caratterizzazione del supporto tessile* cit., p. 106. Tre strisce verticali cucite assieme sono presenti sia nella copia di Geraci, di dimensioni pressoché identiche al prototipo merisiano, che nella tela di rifodero in quest'ultimo, cfr. GIANI-SECCARONI, *Le radiografie della perduta Natività* cit., p. 39. Ringrazio Giovanna Comes per il riscontro e Claudio Seccaroni per avermi ora precisato in 63 cm la misura relativa alla *Resurrezione di Lazzaro* (prima indicata in 66 cm, cfr. MARCONE, *Tecnica di esecuzione* cit., p. 53).

<sup>23</sup> *Trame caravaggesche* cit., p. 25; CUPPONE, *Dalla cappella Contarelli* cit., pp. 367-369; MARCONE, *Tecnica di esecuzione* cit., pp. 53, 58; GIANI-SECCARONI, *Le radiografie della perduta Natività* cit., p. 39; U. SANTAMARIA-F. MORRESI-K. MLYNARSKA-F. CASTRO, *Tecnica pittorica*, in *Caravaggio. Opere a Roma* cit., vol. II, pp. 402-405, in part. 402-403 e A. ZARELLI, *Storia conservativa*, *ibidem*, pp. 406-409, in part. 408-409 (ipotizzano per la *Deposizione* un supporto costituito da due pezze di tela giuntate). Le armature sono del tipo tela per la *Morte della Vergine* e saia per la *Madonna dei Parafrenieri*, cfr. *Trame caravaggesche* cit., p. 25. Per precisazioni sull'esame autoptico dei residui di tessuto ancora presenti sul telaio che ospitava il quadro rubato, che si rivelano essere pertinenti alla tela di rifodero, cfr. LAPUCCI, *La Natività di Palermo del Caravaggio* cit., dove la studiosa accoglie la proposta di datazione al 1600 del quadro; dello stesso avviso Maria Beatrice De Ruggieri, che ringrazio per le delucidazioni sulle caratteristiche tecniche delle tele romane del tempo, la cui riduzione piuttosto rada permetteva di tessere in porzioni significativamente ampie (comunicazione orale del 3 agosto 2016).

<sup>24</sup> *Trame caravaggesche* cit., p. 26; R. VODRET, *Note introduttive sulla tecnica esecutiva di Caravaggio*, in *Caravaggio. Opere a Roma* cit., vol. I, pp. 16-51, in part. 22-24. La riduzione di 8x8 fili/cm già riferita al *Seppellimento* è ancora uno dei valori sottominati riportati in talune pubblicazioni, come notato in *Trame caravaggesche* cit., p. 26, in part. note a-g – allo stesso modo dal medesimo repertorio va rettificata in 13-14x11-12 fili/cm la riduzione del *Ritratto di cavaliere di Malta* forse dipinto a Messina (prima indicata alternativamente in 6x6 e 7x7 fili/cm), vedi la recente relazione tecnico-scientifica di Maria Letizia Amadori e Gianluca Poldi (disponibile sul sito web <http://www.restituzioni.com>, URL diretto [http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2016/03/2016.rest\\_.38.pdf](http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2016/03/2016.rest_.38.pdf)). Ho potuto rilevare la riduzione del *Seppellimento* a partire dalla documentazione radiografica con riferimento metrico ricevuta da Roberta Lapucci e Maurizio Seracini, che ringrazio, assieme a Maria Beatrice De Ruggieri per un utile confronto terzo.

<sup>25</sup> Sul tipo di filato, ignoto benché già indicato (e ora più semplicemente ipotizzato) come lino, cfr. LAPUCCI, *La Natività di Palermo del Caravaggio* cit.

<sup>26</sup> G.L. MASETTI ZANNINI, *Un dipinto del Caravaggio*, in "Commentari", 22, 1971, pp. 184-186; *I documenti* cit., pp. 244-245 (docc. 16-17).

<sup>27</sup> MASETTI ZANNINI, *Un dipinto del Caravaggio* cit.; M. CALVESI, *Caravaggio 1600 la Deposizione*, in "Storia dell'Arte", II, 40/124, 2009, pp. 63-74; W. PROHASKA, *Rosenkranzmadonna*, in W. PROHASKA-G. SWOBODA, *Caravaggio und der internationale Caravaggismus*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 71-84, in part. 83-84; F. CURTI-L. SICKEL, *Un quadro «cum figuris»: il mercante Fabio Nuti*, in *Caravaggio a Roma* cit., pp. 82-89, in part. 84-87. La reputava "una grande tela di cui non conosciamo il soggetto" P. CAROFANO, cat. 1, in *Nella luce di Caravaggio. «dipingere di maniera, e con l'esempi avanti del naturale»*, a cura di P. Carofano, Montale, Villa Castello La Smilea, 30 novembre-11 dicembre 2011, Montale 2011, pp. 22-24, in part. 22, che ora (comunicazione scritta dell'8 maggio 2017) accoglie la proposta di identificarla nella *Natività* di Palermo (cfr. *infra*).

<sup>28</sup> M. PUPILLO, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma 2001, pp. 63, 91-92; CALVESI, *Caravaggio 1600 la Deposizione* cit., pp. 64-66. Anche H. LANGDON, *Caravaggio: a life*, London 1998, p. 179 è indotta a pensare a una pala d'altare; nessun dubbio che lo fosse per C. PUGLISI, *Caravaggio*, London 1998, p. 381; A. VANNUGLI, *Enigmi caravaggeschi: i quadri di Ottavio Costa*, in "Storia dell'Arte", II, 32/99, pp. 55-83, in part. 67; R.E. SPEAR, *The Bottom Line of Painting Caravaggesque altarpiece sacred*, in *Caravaggio. Reflections and Refractions*, a cura di L. Pericolo-D.M. Stone, Farnham-Burlington 2014, pp. 199-225, in part. 220; PAPI, *Caravaggio* cit., p. 25. Pensa comunque a una pala, e più specificamente destinata fuori Roma, PROHASKA, *Rosenkranzmadonna* cit., p. 84, e così anche J.T. SPIKE, *Caravaggio*, New York-London 2010, p. 101. Non necessariamente il pittore avrebbe dovuto avere ancora con sé il bozzetto nel 1602 per riproporre nel secondo *San Matteo* la medesima posa dell'angelo della *Natività*, nel caso in cui fosse quest'ultimo il quadro richiesto nell'aprile 1600 (cfr. *infra*). È comunque curioso notare, in relazione a un'articolata fase progettuale che il documento Nuti attesta esservi stata, come tra i rari disegni attribuiti in passato a Caravaggio vi sia un supposto studio preparatorio per il quadro di Palermo, cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2005, p. 576.

<sup>29</sup> Si deve ad A. MOIR, *Caravaggio*, Milano 1982, p. 35 il merito di aver avanzato, ancorché piuttosto timidamente, un legame tra il dipinto e il documento su base dimensionale. L'audace intuizione fu correttamente riportata da MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»* cit., p. 561, ma attribuita a quest'ultimo in studi successivi, cfr. da ultimo MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., p. 112.

<sup>30</sup> Così per *Incoronazione di spine* di Vienna, *Sette opere di misericordia*, *Flagellazione di Cristo* di Capodimonte, *Decollazione di san Giovanni Battista*, *Annunciazione* di Nancy. Su queste opere e sull'adattamento delle tele a luoghi non ancora ultimati e ben definiti, cfr. M. CARDINALI-M.B. DE RUGGIERI-C. FALCUCCI, *Le indagini scientifiche e la genesi di «Nostra Signora della Misericordia»*, in *Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005, pp. 47-60, in part. 51-54; D. RADEGLIA, *L'Annunciazione di Nancy di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in "Bollettino ICR", II, 12/22-23, 2011, pp. 5-13, in part. 7; A.M. MARCONI, *Il restauro, ibidem*, pp. 16-29, in part. 20; P. MOIOLI-C. SECARONI, *Indagini radiografiche: la tela ritrovata, ibidem*, pp. 37-41, in part. 39; MARCONI, *Tecnica di esecuzione* cit., pp. 54-55.

<sup>31</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 73, 113. Vedi comunque *infra* sull'iconografia francescana. Nel momento in cui si obbligava con Nuti a dipingere la *Natività*, Caravaggio era certo al corrente della destinazione palermitana; ma non è chiaro se CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit., p. 357, crede di aver trovato un appiglio a favore della datazione siciliana, quando scrive che "a closer examination of the unique iconography of Caravaggio's altarpiece leaves little doubt that it was painted specifically for the Compagnia of San Francesco".

<sup>32</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 71-96 e sua recensione M. CUPPONE, *Il Caravaggio di Palermo e l'Oratorio di San Lorenzo*, in "The Burlington Magazine", 155, 2013, p. 709.

<sup>33</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 115-116. La somma di denaro oggetto dell'operazione, che transitando da Napoli a Palermo non potrà essere considerata il corrispettivo pagato dall'oratorio a Nuti per il quadro acquisito a Roma, è comunque indice dei rapporti certamente intercorsi tra i due soggetti, ancorché appaiono indiretti in tale specifico atto.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 84-85; CURTI, *Caravaggio nella Roma di fine '500* cit.

<sup>35</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., p. 45.

<sup>36</sup> CUPPONE, *Dalla cappella Contarelli* cit., p. 370.

<sup>37</sup> CURTI-SICKEL, *Un quadro «cum figuris»* cit., pp. 82-83. Di diverso avviso MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 56, 114, per il quale il quadro fu forse consegnato prima del novembre 1600 (entro giugno come pattuito o comunque entro la festa di san Lorenzo?) e non si può fare a meno di notare a tal proposito come Mariano Valguarnera sia potuto tornare a Roma, da Palermo, nei primi mesi del 1600 (prima del 5 aprile?), per poi risultare nel capoluogo siciliano l'8 agosto di quell'anno, dunque prima della festività laurenziana: cfr. G. PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano, che dal forestiere tutte le magnificenze, e gli oggetti degni di osservazione della Città di Palermo capitale di questa parte de' R. Dominj*, Palermo 1816, pp. 348-349; MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., p. 84.

<sup>38</sup> CURTI-SICKEL, *Un quadro «cum figuris»* cit., pp. 82-83.

<sup>39</sup> Consegne oltre il termine prefissato riguardano i laterali Contarelli, le tavole Cerasi, la *Morte della Vergine*, il secondo *San Matteo e l'angelo*, cfr. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»* cit., pp. 435-438, 445-446, 493. Lo studioso riteneva che il contratto di commissione del *San Matteo e l'angelo* datato 7 febbraio 1602 si riferisse alla prima versione, e non alla seconda come invece deve essere, cfr. S. PIERGUIDI, Vanta questa Casa di avere quaranta quadri grandi per Altari. *Sulla collezione Giustiniani*, in "Studi Romani", 59, 2011, pp. 199-243, in part. 203-206; per quanto detto su (cfr. *supra* nota 16), l'associazione diretta tra quel contratto e la seconda versione non trova ostacoli nel fatto che, a prima vista e per l'angelo in particolare, non si vedano letteralmente "li corpi intieri" così come richiesto.

<sup>40</sup> Oltre alle già riportate adesioni di chi ha sviluppato autonome acquisizioni e osservazioni – in particolare Calvesi, Mendola, Curti e Cardinali, cui vanno aggiunti i pronunciamenti di Mauceri e Arslan su una datazione, rispettivamente, romana e più specificamente al 1600-1601, e l'intuizione di Moir di collegare il dipinto al documento del 5 aprile 1600 (cfr. *supra* note 1, 11, 21, 29) – uno tra i più autorevoli riscontri positivi viene da C. STRINATI, *Il mistero del primo Caravaggio*, in *Caravaggio Vero* cit., pp. 23-62, in part. 61: "prima dell'omicidio Tomassoni, Caravaggio esegue anche la sublime e dolente *Adorazione del Bambino* già nell'Oratorio di S. Lorenzo a Palermo"; in occasione successiva lo studioso ha indossato, ma solo apparentemente, i panni dell'arbitro, lasciando cioè tirare le somme sulla questione cronologica al lettore, dopo comunque aver egli elencato molti più elementi – e provato ad aggiungerne qualcun altro – a favore della datazione romana, cfr. *Id.*, *Cronologia della Natività di Palermo*, in C. STRINATI-L. SCARLINI-P. GLIDEWELL-A. LOWE, *Operazione Caravaggio*, Milano 2015, pp. 11-21 e, per completezza, la sua recensione M. CUPPONE, *Operazione Caravaggio*, in "ArtItalies. La revue de l'AHAI", 5/23, 2017, pp. 143-145, in corso di pubblicazione. Per altri pareri *pro* 1600, cfr. ZUCCARI, *Caravaggio e la questione del disegno* cit., p. 105; M. MORETTI-A. ZUCCARI, *Sulla pittura sacra di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Le "nuove" iconografie della Vergine e dei Santi*, in *Caravaggio and his Time: Friends, Rivals and Enemies*, a cura di R. Vodret e Y. Kawase, Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo-12 giugno 2016, Tokyo 2016, pp. 295-300, in part. 296 (Moretti data il quadro al 1600 circa); WHITFIELD, *Caravaggio: Opere a Roma* cit.; F. SCALETTI, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse*, Napoli 2017, in corso di pubblicazione. A questi si possono aggiungere quanto meno le adesioni giunte spontaneamente da Herwarth Röttgen, Sergio Benedetti e Nicola Spinosa (comunicazioni scritte, rispettivamente, del 18 febbraio 2013, del 7 gennaio 2016 e del 4 maggio 2017) e quelle di altri ancora (cfr. *supra* nota 23 per Lapucci e De Ruggieri e nota 27 per Carofano, e *infra* note 41-42 per Abbate, Leone, Negro, Roio, Viola, Di Mauro, Italiano ecc.). Vittorio Sgarbi parla ripetutamente di un quadro spedito da Roma nelle sue conferenze (così ad esempio a Roma il 15 febbraio 2016 e, più recentemente, a Barcellona Pozzo di Gotto il 5 novembre

2016), per cui sarà forse dovuto ai lunghi tempi di pubblicazione – se non a un *lapsus* in puro stile Sgarbi – se appare ancora di diverso avviso in V. SGARBI, *Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio e Tiepolo*, Milano 2016, p. XXIV; fatto sta che lo studioso è tuttora convinto della datazione romana, che ritiene “la tesi giusta” (comunicazione orale del 31 gennaio 2017). Da ultimo, durante il suo intervento *Painting from Life: from Caravaggio to Valentin de Boulogne*, nell’ambito delle giornate di studio *Beyond Caravaggio*, Londra, National Gallery, 17-18 novembre 2016, Keith Christiansen si è così espresso sul tema: “[The *Nativity with Saints Francis and Lawrence*] has often but almost certainly wrongly been considered the virtually contemporary painting [to the *Adoration of the shepherds*] [...] I agree with a number of scholars that the picture must date from Caravaggio’s Roman period”.

<sup>41</sup> 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*, a cura di S. La Barbera, Palermo, 27-29 settembre 2007, Palermo 2009, pp. 395-399, in part. 397; V. ABBATE, *Introduzione*, in MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 7-9, ora pienamente convinto dell’arrivo da Roma della *Natività* (comunicazione scritta del 27 dicembre 2016); G. CIPOLLA, *Ai pochi felici. Leonardo Sciascia scrittore d'arte*, in “Letteratura & Arte”, 14, 2016, pp. 23-105, in part. 59; LEONE, *L'Adorazione dei pastori* cit., p. 69, poi concorde con la datazione del 1600 (comunicazione scritta del 12 febbraio 2013); E. NEGRO-N. ROIO, *Caravaggio e i caravaggeschi in Emilia*, Modena 2014, p. 183, ora certi che la *Natività* sia il quadro “cum figuris” (comunicazione scritta dell’11 dicembre 2016); F.P. CAMPIONE, *IV itinerario: dallo Spasimo all'oratorio di S. Lorenzo*, in C. BAJAMONTE-F.P. CAMPIONE, *Guida istruttiva su Palermo e Monreale*, Palermo 2015, pp. 39-44, in part. 44; J.M. GASH, *Caravaggio, Michelangelo Merisi da.*, in “Grove Art Online. Oxford Art Online”, 2015 (consultato il 21 giugno 2017), <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T013950>; R. VODRET, *Caravaggio, l'uomo e l'artista*, in *Caravaggio e Mattia Preti a Taverna: un confronto possibile*, a cura di G. Leone e G. Valentino, Taverna, Museo Civico, 25 marzo-3 maggio 2015, Roma 2015, pp. 76-91, in part. 88-89 – ma dà ancora più credito alla datazione romana in EAD., *Caravaggio “cervello stravagantissimo”*, in *Caravaggio and his Time* cit., pp. 269-277, in part. 274; P. PALAZZOTTO, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica*, Palermo 2016, pp. 61, 68, 193, 198; A. SPADARO, *Documenti e fonti sul soggiorno siciliano di Caravaggio. Qualità della produzione e autorevolezza degli studiosi*, in “Agorà”, 17/56, 2016, pp. 12-16, in part. 16 – aggiunge poi un contributo alla cronologia romana in Id., *Intorno alle “parole siciliane” di Caravaggio*, in “Agorà”, 18/60, 2017, pp. 78-80, in part. 80; R.E. SPEAR, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma 2016, p. 129 (comunque certo che la tela Nuti fosse un soggetto sacro per un altare, cfr. *supra* nota 28); S. TROISI, *Arte a Palermo dal Medioevo a oggi*, in C. BAJAMONTE-F.P. CAMPIONE-C. DE SETA-M.A. SPADARO-F. SPATAFORA-S. TROISI, *Palermo, l'arte e la storia*, Palermo 2016, pp. 81-90, in part. 85. Senza contare nuove espressioni apparentemente concilianti tra le datazioni 1600 e 1609 – del tipo “inizio del 1600” o “inizio del XVII secolo” (cfr. V. VIOLA, *L'Oratorio e la Fieravecchia*, in S. GRASSO-G. MENDOLA-C. SCORDATO-V. VIOLA, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, Leonforte 2013, pp. 9-23, in part. 19; R. PAPA, *Guttuso, Caravaggio e l'iconofobia contemporanea*, in “Incontri – La Sicilia e l'altrove”, 4/15, 2016, pp. 13-16, in part. 15) – ma da intendersi forse orientate, non ancora troppo apertamente, più verso il 1600 (così almeno per Viola, che mi conferma più esplicitamente di concordare sull’anno 1600, con comunicazione scritta dell’11 dicembre 2015).

<sup>42</sup> Alcune perplessità erano espresse a suo tempo in *Documenti*, a cura di M. Di Mauro, in *Caravaggio tra arte e scienza* cit., pp. 422-447, in part. 427, quando ancora non era andato in stampa il volume di Giovanni Mendola, e successivamente da ITALIANO, *Caravaggio in Sicilia* cit., pp. 48-55, che non era a conoscenza del mio primo contributo sul tema; gli autori tuttavia sono ora entrambi concordi nell’assegnare il quadro al 1600 (comunicazioni scritte, rispettivamente, del 14 dicembre 2012 e del 26 novembre 2016). Evito riferimenti puntuali ai pochi studiosi, in sostanza fermi a Baglione e Bellori, che, piuttosto passivamente, in questi ultimi anni hanno citato incidentalmente il quadro come del 1609, non essendo essi a conoscenza, in parte o in tutto, delle recenti e importanti acquisizioni, come ho potuto appurare anche personalmente e non soltanto dalla bibliografia non aggiornata – mi limito, e ringrazio per il confronto personale, al solo F. MORO, *Caravaggio sconosciuto. Le origini del Merisi, eccellente disegnatore, maestro di ritratti e di «cose naturali»*, Torino 2016, pp. 108, 161, che effettivamente, venuto ora a conoscenza delle ultime ricerche, subito si dimostra quanto meno possibilista sulla nuova datazione (comunicazione scritta del 23 gennaio 2017). Bisogna comunque ammettere che molte delle novità sono uscite su sedi meno frequentate da studiosi caravaggesti e non, quali una rivista che tradizionalmente si occupa di storia romana e un bollettino di restauro, senza contare risorse web e una piccola pubblicazione edita da una casa minore e che non ha avuto una grande distribuzione, soprattutto al di fuori del periferico contesto territoriale di riferimento; d’altro canto appare curioso come sia ben informato della questione P. SEMINARA BATTIATO DI LAMPEDUSA, *Caravaggio icona gay*, Guidonia 2015, pp. 59, 204, che mi permetto di citare solo per questa singolarità, sebbene non si tratti di letteratura scientifica.

<sup>43</sup> PAPI, *Caravaggio* cit., pp. 25, 44 e CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit. Entrambi, non facendovi cenno (o comunque non addentrandovisi), non danno il peso che meriterebbero ai più cruciali aspetti documentari, cui appaiono meno interessati (cfr. *supra* nota 4). Comunque Papi, che non dà affatto per scontato il passaggio da Palermo e colloca il dipinto tra 1606-1607 e 1609, in definitiva ritiene la questione “aperta”, e più in generale l’auspicio è che il complesso di elementi nuovi e già noti che il presente contributo porta all’attenzione possa meglio orientare in futuro gli studi. Bisogna pur ammettere d’altro canto che con tutte le fresche acquisizioni sul tema, pubblicate in gran parte fra 2011 e 2012, siamo all’anno zero degli studi sulla cronologia del dipinto, per cui non avrebbe senso menzionare gli studiosi che, prima di quegli anni, si sono espressi per una datazione tradizionale.

<sup>44</sup> S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010, pp. 135, 139, 141-144, 163, 183-184, 198, 201, 224, 228-229 (docc. 532, 541, 545, 549, 556, 581, 630, 680, 698, 775, 788, 793).

<sup>45</sup> S. MERCADANTE, *Lo Spasimo di Sicilia di Raffaello e la sua fortuna. Diffusione di uno schema iconografico*, in “teCLa”, 5/12, 2015, pp. 20-37. Curiosamente, a Paolo Geraci venne richiesto dallo stesso committente di copiare la *Natività* di Caravaggio e lo *Spasimo* di Raffaello, cfr. MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 116-119. Vero destinatario dei quadri fu Orazio Giancardo, e non Gaspare Orioles su cui piuttosto si concentra CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit., p. 363, peraltro attribuendogli la nazionalità genovese quando invece egli apparteneva a una famiglia di antiche origini spagnole, passata in Sicilia già sotto gli Aragonesi, cfr. A. MANGO DI CASALGERARDO, *Nobiliario di Sicilia*, Palermo 1912-1915, ed. Bologna 1970, pp. 24-25.

<sup>46</sup> MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio* cit., p. 108 (doc. 470); M. MORETTI, *I Petriani di Amelia. Fasti, committenze, collezioni tra Roma e l'Umbria*, Isola del Gran Sasso 2012, pp. 75-76.

<sup>47</sup> CUPPONE, “un quadro ch'io gli dipingo” cit. CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit., pp. 354-356, vorrebbe immaginare i Costa membri della compagnia di San Francesco imparentati con l'omonima famiglia di Ottavio, e per di più possibili tramite della committenza della *Natività*. Tuttavia tale legame parentale è piuttosto affrettato poiché non trova conforto nei documenti, cfr. V. ABBATE, *Caravaggio a Palermo*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005, Napoli 2004, pp. 88-95, in part. 92-93; di questo stesso mio avviso è la massima conoscitrice caravaggista della famiglia Costa, Maria Cristina Terzaghi, che ringrazio per il confronto.

<sup>48</sup> G. MARCOLINI, *Cesare d'Este, Caravaggio e Annibale Carracci: un duca, due pittori e una committenza “a mal termine”*, in *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano 1998, pp. 9-35.

<sup>49</sup> J. GASH, *Le Caravage et la Lorraine*, in C. STOULLIG-F. PORTALLÉGRI-D. RADEGLIA, *L'Annonciation du Caravage. La restauration d'un chef-d'œuvre du musée des beaux-arts de Nancy*, Nancy, Musée des Beaux-Arts, 29 ottobre 2010-3 gennaio 2011, Nancy 2010, pp. 14-26.

<sup>50</sup> *I documenti* cit., p. 252 (doc. 30).

<sup>51</sup> Limitandosi ai dipinti romani, biografi e altre fonti letterarie coeve tacciono su: *Bacco* degli Uffizi, *Ragazzo con canestra di frutta*, *Fiscella*, *San Francesco in estasi*, *Marta e Maddalena*, *David* del Prado, *San Giovanni Battista* di Kansas City e della Galleria Corsini, e *San Francesco* di Cremona anch'esso forse eseguito nell'Urbe (il vuoto informativo, che sul *Bacco* a Roma è totale, è comunque colmato per gli altri ma da documenti – in verità per lo più notazioni inventariali – piuttosto tardi rispetto alla fase esecutiva e sostanzialmente tutti successivi alla fine del soggiorno capitolino di Merisi), cfr. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»* cit., pp. 371, 377, 386, 388, 411, 419, 429, 481-483, 503. Naturalmente i documenti Nuti di commissione e saldo si reputano qui essere la testimonianza a Roma della breve presenza della *Natività*. Sul silenzio delle fonti romane, in relazione a una destinazione del dipinto fuori città, cfr. PROHASKA, *Rosenkranzmadonna* cit.

<sup>52</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 30-34, 116-119. Lo studioso considera la possibilità che lo Zoppo di Gangi abbia citato con varianti il san Giuseppe della *Natività* di Merisi, in un quadro datato al secondo decennio del XVII secolo. Per S. TROISI, *Arte a Palermo dal Medioevo a oggi* cit., p. 85, il dipinto della *Natività*, “verisimilmente inviata da Roma nel 1600, rimase pressoché ignorato nella pittura palermitana, incapace di coglierne la radicale novità”. Non si comprende invece come Carrabino possa leggere un certo impatto della pala di S. Lorenzo, a suo dire immediato (ma siamo nel 1621), quando, prima di Van Dyck, si commissiona a Minniti la pala per l'oratorio del Rosario in S. Domenico – se questa andò a sostituire il posto occupato sino al 1612-1613 (e non 1616 come pensa ancora la studiosa) da una tavola. Peraltro, per il siracusano a Palermo, non fu episodica quella commessa, per la quale si sono pure ipotizzati tramite che vanno al di là del personale rapporto avuto a suo tempo con Merisi. Su tutto, cfr. V. ABBATE, *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e Sicilia*, Palermo, Palazzo Ziino, 4 marzo-20 maggio 2001, Venezia 2001, pp. 77-97, in part. 86-87; G. MENDOLA, *L'oratorio della compagnia del Rosario in San Domenico, detta dei Sacchi*, in S. GRASSO-G. MENDOLA-C. SCORDATO-V. VIOLA, *L'oratorio del Rosario in San Domenico a Palermo*, Leonforte 2015, pp. 23-39, in part. 26-27; PALAZZOTTO, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo* cit., p. 88; CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit., p. 359.

<sup>53</sup> Qualcosa di analogo avvenne per Mattia Preti a Napoli, intercettato indirettamente da Malta, cfr. J.T. SPIKE, *Mattia Preti's Passage to Malta*, in “The Burlington Magazine”, 120, 1978, pp. 497-507, in part. 502 (ringrazio Alessandro Cosma per aver istintivamente lanciato questo stimolante parallelismo). È singolare come le più celebri pale d'altare degli oratori palermitani furono commissionate a pittori non siciliani, che le realizzarono al di fuori dei confini isolani, in un contesto di rivalità fra compagnie, cfr. CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit.; tale idea era già espressa da F. MELI, *M. Caravaggio e G. Serpotta nell'Oratorio di San Lorenzo*, Palermo 1923, pp. 4-5, per il quale “agli inizi del secolo XVII i confrati, avuto sentore della fama di Michel. A. Caravaggio, commisero a lui di dipingere la «Natività»”.

<sup>54</sup> SPADARO, *Caravaggio in Sicilia* cit., p. 211: “solo una stringatissima nota del Baglione, probabilmente solo una sineddoche, poiché non nominando alcun'altra città siciliana potrebbe aver usato il nome della capitale per intendere l'Isola”. Altra sineddoche, per molti versi analoga, sarebbe stata per Longhi la belloriana “Ispagna” in luogo della Sicilia (a quel tempo sotto il dominio spagnolo), dove sarebbe giunto l'*Ecce Homo* di Caravaggio e dove difatti circolano la maggior parte delle sue copie, cfr. B. MANCUSO, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Catania 2011, pp. 120-124, ma per un'altra ricostruzione della vicenda cfr. A. VANUGLI, *Il segretario Juan de Lezcano e la sua collezione di dipinti italiani*, in *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán-M. Rivero Rodríguez, Madrid 2010, vol. III, pp. 1487-1542, in part. 1512.

<sup>55</sup> Appare falsa anche l'informazione che tramanda Bellori di un giovane Michelangelo che aiuta il padre capomastro in cantiere, tenendo conto che Fermo Merisi muore quando il bambino ha appena compiuto sei anni, cfr. BELLORI, *Le Vite de' Pittori* cit., ed.



Borea 1976, p. 212. Allo stesso modo si può dubitare che, come annota sempre lo stesso biografo (probabilmente riprendendo, in parte, Giulio Mancini), Caravaggio si possa essere macchiato di un delitto in Lombardia, cfr. G. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005, pp. 233-244. Per quanto riguarda l'ultimo tempo, va considerata pure l'errata attribuzione a Caravaggio di una *Maddalena*, quella nella concattedrale di S. Giovanni a La Valletta, cfr. BELLORI, *Le Vite de' Pittori* cit., ed. Borea 1976, pp. 226-227; M. CINOTTI, *Appendice*, in G.A. DELL'ACQUA, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano 1971, pp. 61-203, in part. 138.

<sup>56</sup> Cfr. ad esempio PIERGUIDI, *Vanta questa Casa* cit., pp. 212-213 e *infra* note 57, 73. Bellori peraltro sembra impreciso anche sui ritratti dei Crescenzi che Caravaggio avrebbe eseguito, cfr. CINOTTI, *Appendice* cit., p. 145 e MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»* cit., pp. 579-580.

<sup>57</sup> Così quanto meno per la *Maddalena penitente* e il *Riposo nella fuga in Egitto* Vittrice registrati direttamente a palazzo Pamphilj, o per il *San Giovanni Battista Mattei* visto in collezione Pio, o ancora per la *Cena in Emmaus Mattei* attribuita erroneamente alla committenza Borghese, cfr. BELLORI, *Le Vite de' Pittori* cit., ed. Borea 1976, pp. 215-217, 223.

<sup>58</sup> Eppure, secondo A. SPADARO, *Caravaggio a Palermo e il San Giacomo nascosto*, in "Agorà", 11/34, 2010, pp. 18-20, in part. 18, le due città della costa orientale subirono calamità naturali e incendi da cui Palermo fu invece preservata, per cui qui si sarebbe conservata più facilmente una relativa documentazione.

<sup>59</sup> ABBATE, *Caravaggio a Palermo* cit., p. 93.

<sup>60</sup> GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi* cit., ed. Bologna 1972, pp. 80-81.

<sup>61</sup> SPADARO, *Caravaggio in Sicilia* cit., pp. 210-215. L'ipotesi, a ben vedere, poggia sulla biografia di Giuseppe Grosso Cacopardo, il quale tuttavia non riconosce un passaggio da Palermo.

<sup>62</sup> Si pensi in particolare alla prima versione della *Conversione di Saulo* del 1600-1601, che a ogni modo è per certi versi composizione piuttosto bizzarra; o a quadri di incerta assegnazione tra primo e secondo soggiorno napoletano e dunque con uno scarto minimo di un paio d'anni: due anni di vicissitudini particolarmente travagliate, che dovettero riflettersi in qualche modo nella pittura. Certo resta ancora da fare molta luce sull'*iter* artistico del milanese, specie dopo che, stante la persistente incertezza sulla data di arrivo a Roma, la recentemente ricostruita collocazione temporale tra 1596 e 1597 di alcune circostanze (soggiorni e presenze presso Carli, d'Arpino, ospedale della Consolazione, Petrigliani, Del Monte), invita a riconsiderare, posdatandola, parte almeno della cronologia. Su tutto, cfr. da ultimo, F. CURTI-M. DI SIVO-O. VERDI, *Introduzione*, in Curti-Di Sivo-Verdi 2012, pp. 151-165; MORETTI, *I Petrigliani di Amelia* cit., pp. 63-64 e sua recensione M. CUPPONE, *I Petrigliani di Amelia. Fasti, committenze, collezioni tra Roma e l'Umbria*, in "Predella" - Miscellanea, 14/35, 2014, pp. 249-251, [http://www.predella.it/images/35/Predella\\_35\\_Miscellanea\\_16\\_249-251\\_LVIII\\_Cuppone.pdf](http://www.predella.it/images/35/Predella_35_Miscellanea_16_249-251_LVIII_Cuppone.pdf), in part. 250.

<sup>63</sup> PIERGUIDI, *Vanta questa Casa* cit., pp. 203-215. Se non è del tutto priva di fondamento l'ipotesi di Luigi Spezzaferro che colloca prima dei laterali Contarelli la tela, che ad ogni modo non dovette subire il rifiuto divulgato da certe fonti, e chiarito che il contratto di commissione del 7 febbraio 1602 si riferisce alla seconda versione, comunque la prima sarà stata realizzata precedentemente e vale a dire entro il 1601 (un termine *ante quem* per essa sarà il 30 gennaio 1602, quando veniva messa in posa sull'altare di S. Luigi la statua di Cobaert). Purtroppo una traduzione in francese, non autorizzata e manipolata in più punti, di una mia biografia caravaggesca, mi vede artatamente sostenere l'ipotesi del rifiuto del primo *San Matteo* (e addirittura delle due tavole Cerasi), cfr. queste e altre differenze tra M. CUPPONE, *Vita di Michelangelo Merisi* cit. e Id., *La vie de Michelangelo Merisi*, in *Caravage*, a cura di C. Strinati, Paris 2015, pp. 15-27.

<sup>64</sup> Sulla prolificità del periodo messinese, cfr. CERTO, *Caravaggio a Messina* cit.

<sup>65</sup> M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio. Prima parte* (Vicende), in "Storia dell'Arte", 17, 1985, pp. 51-85, in part. 71. Tuttavia lo studioso ora sarà evidentemente di diversa opinione, attribuendo la commissione a Fabio Nuti.

<sup>66</sup> Tale idea peraltro mette assieme indistintamente famiglie diverse e indipendenti dell'Ordine, cfr. SPADARO, *Caravaggio in Sicilia* cit., pp. 12, 101, 213-214; MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 85-87, 104. Restando comunque alle opere superstiti e a detta di Susinno, il *Seppellimento di santa Lucia* è commissionato dal senato siracusano (per una chiesa in cui solo più tardi si stabiliranno i Padri Riformati); l'*Adorazione dei pastori*, sia pur destinata a una chiesa cappuccina, è richiesta dal senato di Messina e la *Resurrezione di Lazzaro* invece da un privato per una chiesa dei Padri Crociferi, cfr. SUSINNO, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., ed. Martinelli 1960, pp. 110, 113; A. ZUCCARI, *Caravaggio contro luce. Ideali e capolavori*, Milano 2011, p. 105.

<sup>67</sup> SPADARO, *Caravaggio in Sicilia* cit., pp. 63, 177, 212-215, 221. A un artista valente e di chiara fama come Merisi non era complicato ottenere commissioni pubbliche senza l'intercessione delle più alte sfere tra le istituzioni politico-religiose.

<sup>68</sup> Su Caltagirone, *ibidem*, pp. 56-57, 212-213, 233-234. Sul presunto san Giacomo, *ibidem*, pp. 176-177; MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 105-110, in part. 106-108, dove tuttavia lo studioso crede di poter riconoscere nel pastore san Giuseppe. Sull'iconografia di quest'ultimo, a ben vedere e specie nel confronto con la copia di Geraci, canuto e stempiato e dunque più attempato che giovane, cfr. MELI, *L'ultima opera del Caravaggio* cit., p. 234 e CUPPONE, *Operazione Caravaggio* cit. Che san Giuseppe – in abiti contemporanei come la Vergine – sia il personaggio seduto, pare oltretutto confermato dalla scelta cromatica – giallo per il manto e verde per la veste (corpetto) – in linea con una consuetudine iconografica che vanta diversi precedenti, il più illustre dei quali è forse lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, e appena adottata da Merisi per la figura di san Pietro nella *Vocazione di san Matteo*.

<sup>69</sup> STRINATI, *Cronologia della Natività di Palermo* cit., pp. 19-20.

<sup>70</sup> Le stimmate sono presenti sia nella versione di Hartford che in quella di Carpineto (meno evidente, è sulla mano destra, vedi anche la copia dei Cappuccini), ma non in quella di Cremona perché raffigura il santo ritiratosi in preghiera sulla Verna, in un momento precedente alla stigmatizzazione. Comunque Caravaggio non rappresentava mai san Francesco con la tonsura.

<sup>71</sup> CUPPONE, *Operazione Caravaggio* cit.

<sup>72</sup> Sull'ipotesi di vesti conventuali, cfr. M. PUPILLO, *I San Francesco in meditazione del Caravaggio di Cremona e di Carpineto Romano: appunti di iconografia*, in *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert-Schifferer-J. Klieemann-V. Von Rosen-L. Sickel, Cinisello Balsamo 2007 (= «Studi della Bibliotheca Hertziana», 2/3, 2007) pp. 99-109, in part. 99; ma i conventuali possono e potevano avere un saio grigio o nero, a differenza di quello marrone visibile nel dipinto (ringrazio per gli utili riscontri iconografici padre Rinaldo Cordovani archivista dei Padri Cappuccini, padre Yohannes Teklemariam Bache direttore del Museo Francescano di Roma e fra Lauro Diogo Apoliñario archivista generale dei Conventuali). È da escludere che le vesti indossate dal personaggio qui indagato siano quelle dei confrati dell'oratorio, cfr. MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., p. 39. Sui rapporti tra i confrati dell'oratorio e i conventuali, *ibidem*, pp. 37-42, dove va sottolineato che la compagnia di San Francesco dal 1589 al 1603 fu associata alla confraternita del Cordone di San Francesco, che aveva sede nella vicina chiesa di S. Francesco.

<sup>73</sup> Che la lettura iconografica di Bellori possa non essere sempre infallibile è palesato dal precedente, romano per di più, del *Suonatore di liuto* che egli descrive come “donna”, e dalla *Resurrezione di Lazzaro* in cui non trova corrispondenza il personaggio che a suo dire “si pone la mano al naso per ripararsi dal fetore del cadavere”, cfr. BELLORI, *Le Vite de' Pittori* cit., ed. Borea 1976, pp. 216, 227.

<sup>74</sup> G. ROUCHÈS, *Le Caravage*, Paris 1920, p. 111; MAUCERI, *Il Caravaggio in Sicilia* cit., pp. 560-561.

<sup>75</sup> ARSLAN, *Nota caravaggesca* cit., pp. 206-207, dove lo studioso intitola l'opera anche *Adorazione dei pastori* e dei santi non commenta che il solo Lorenzo (per completezza cfr. pure Id., *Appunto su Caravaggio* cit., p. 51).

<sup>76</sup> H. WAGNER, *Michelangelo da Caravaggio*, Bern 1958, p. 161. Imprecisa risulta CINOTTI, *Appendice* cit., p. 202, secondo la quale per Wagner “il pittore ha conferito il tipo d'un dotto monaco”, mentre lo studioso, a ben vedere, faceva riferimento più in generale a una persona dotta (“Gelehrten”) ma non necessariamente a un religioso. Ringrazio per i riscontri indipendenti e concordi Donatella Chiancone-Schneider, Davide Dossi e Karl Zippelius.

<sup>77</sup> B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze 1951, p. 42: “Presso la rustica figura del pastore, vediamo un frate cappuccino che giunge le mani in preghiera. Di là dalla Vergine, un giovane diacono si china ad ammirare. Questi due *vogliono rappresentare* S. Francesco e S. Lorenzo” (corsivo mio). Più avanti il quadro è intitolato semplicemente “Natività”, senza riferimenti ai due santi, *ibidem*, p. 66.

<sup>78</sup> CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* cit., p. 481; G. FORGIONE, cat. A57, in *Caravaggio tra arte e scienza* cit., pp. 403-404, in part. 404.

<sup>79</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., p. 48. Tali acquisizioni sono ignorate da CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit., pp. 356-357.

<sup>80</sup> Con l'eccezione, giustificata dal racconto evangelico, dell'*Annunciazione* di Nancy, dai dipinti superstiti sembra che Caravaggio non abbia più dipinto figure angeliche una volta lasciata Napoli per Malta. Risuonano a tal proposito le parole, in verità dal sapore molto aneddoticco, di H. FALCONE, *Narciso al fonte, cioè l'uomo, che si specchia nella propria miseria*, Venezia 1675, p. 88, secondo cui Caravaggio a Siracusa si mostrò restio a dipingere nella parte superiore del *Seppellimento di santa Lucia* un gruppo di angeli (ma non si può dare credito al seguito del passo, secondo cui l'artista avrebbe affermato di non saperli ritrarre). Tale testimonianza “sarebbe un piccolo contributo a dover attribuire la *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* al periodo romano” per A. SPADARO, *Intorno alle “parole siciliane” di Caravaggio* cit., p. 80.

<sup>81</sup> *La vita e i miracoli di san Carlo Borromeo tra arte e devozione: il racconto per immagini di Cesare Bonino*, a cura di D. Zardin, Milano 2010, pp. 126-127. Devo a Massimo Moretti, che ringrazio per avermela segnalata, questa felice scoperta.

<sup>82</sup> M. DI SIVO, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma* cit., pp. 90-108, in part. 94, 104-105.

<sup>83</sup> È stato proposto, sottraendo all'attenzione il “par d'ale”, che la veste potesse avere valore devozionale e proprietà terapeutiche e devozionali, cfr. da ultimo ZUCCARI, *Caravaggio controluce* cit., p. 133; M. CALVESI, *Caravaggio, ancora due asterischi: la veste di cappuccino e l'Humilitas*, in “Storia dell'Arte”, II, 42/130, 2011, pp. 39-40. Pare comunque più naturale pensare alla veste, e le ali, come oggetti di scena prestati fra artisti.

<sup>84</sup> A. SPADARO, *Il Caravaggio scomparso. Il mistero irrisolto del quadro rubato e la sua unica copia*, Acireale-Roma 2010; G. CIPOLLA, *Nell'ombra di Caravaggio. Leonardo Sciascia e la Natività dell'Oratorio di San Lorenzo: una storia non semplice*, in *Una storia non semplice. Suggestioni caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis*, a cura di E. De Castro, Palermo, Palazzo Abatellis, 13 maggio-17 settembre 2017, Palermo 2017, in corso di pubblicazione.

<sup>85</sup> PAPA, *Guttuso, Caravaggio* cit., pp. 15-16; CUPPONE, *Operazione Caravaggio* cit.

<sup>86</sup> LAPUCCI, *La Natività di Palermo del Caravaggio* cit.

<sup>87</sup> La scritta sul verso recita appunto “Coll. Federzoni”. Ringrazio per la sua consulenza Albertina Vittoria, studiosa di Luigi Federzoni. Contattati personalmente i discendenti di quest'ultimo, non è stato finora possibile rintracciare il quadro.

<sup>88</sup> Tra le modifiche minori alcune riguardano san Lorenzo, in particolare la traiettoria del cordone con nappe e il motivo a strisce nere binate che corre lungo la dalmatica; di quest'ultimo, nella ‘nuova’ copia manca il breve tratto che nell'originale scende dalla spalla destra verso il bordo sinistro della tela, mentre entrambe le copie note chiariscono come nel prototipo se ne fosse perso un frammento, sotto le nappe e in corrispondenza dell'incrocio fra il tratto verticale e quello orizzontale (del resto tale area era una delle zone più ridipinte, cfr. URBANI, *Schede di restauro* cit., p. 50).

<sup>89</sup> MENDOLA, *Il Caravaggio di Palermo* cit., pp. 120-125 (ma Geraci risulta documentato ancora nel 1649, e non fino al 1642, cfr. G. PINNA-A. PILLITU, *Contributi all'arte del Seicento in Sardegna*, in “Studi sardi”, 30, 1992-1993, pp. 563-632, in part. 585). In buona sostanza la tela catanese era stata finora attribuita a Geraci per deduzione, poiché si pensava che non esistessero altre

copie della pala di S. Lorenzo. Totalmente errata è la riflessione sulla fortuna che quest'ultima avrebbe avuto in ambito palermitano, fatta da Carrabino, che confonde con evidenti copie dell'*Adorazione dei pastori* "dei Cappuccini", peraltro in collezioni messinesi, lasciandosi ingannare dalle citazioni inventariali come "Natività". Cfr. S. DI BELLA, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Messinese", 74, 1997, pp. 5-90, in part. 67-68; CARRABINO, *Oratories of the Compagnie of Palermo* cit., p. 358.

<sup>90</sup> Non è chiaro se Geraci ricopi la figura dell'asino, comunque scarsamente visibile nell'originale stesso. A parte questo, a essere pignoli nel senso più letterale del termine, l'unica altra licenza che egli si permette è, nel cartiglio dell'angelo, quella appunto di omettere i puntini sulle "i"; inoltre nella copia non compare il piccolo meccanismo di fissaggio della piastra, a forma di anello. La tela di Catania, come comunicatomi da Giovanna Comes, ha dimensioni di circa cm 270×200, contro i 268×197 dell'originale.

<sup>91</sup> GIANI-SECCARONI, *Le radiografie della perduta Natività* cit., pp. 41-42 (non sono state eseguite radiografie lungo i margini superiore e sinistro). Già secondo MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»* cit., p. 561, più in generale "l'analisi dei bordi ha escluso l'ipotesi della decurtazione", anche se non è chiaro come e quando egli abbia desunto tale informazione, tenuto conto del furto avvenuto nel 1969 (l'autore lo enunciava per la prima volta in *Id.*, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 1987, p. 549).

<sup>92</sup> Si può fare un parallelo con la copia con varianti del *San Giovanni Battista* Mattei presso la Galleria Doria-Pamphilj, cfr. B. SAVINA, *Caravaggio tra originali e copie. Collezionismo e mercato dell'arte a Roma nel primo Seicento*, Foligno 2013, p. 149.

# La Natività di Palermo del Caravaggio. Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche

ROBERTA LAPUCCI

**D**urante una visita all'oratorio di S. Lorenzo di Palermo, nel settembre 2009, ebbi modo di osservare il telaio della *Natività* del Caravaggio, sui bordi del quale, conservatisi lungo tutto il perimetro e, dato interessante sulle prime, senza alcun segno di giuntura, erano rimasti dei residui di tela, malamente decurtati dai ladri nel 1969. Successivamente, il 9 ottobre 2009 mi fu consegnato, come campione da analizzare, un brandello di questa tela: i primi dati emersi furono presentati in una giornata di studi dalla scrivente nell'ottobre 2010, ma rimasero inediti<sup>1</sup> [fig. 2].

## La fibra della tela

Il campione analizzato è di forma poligonale e della misura di circa 4 cm<sup>2</sup> e i saggi chimici e le prove di solubilizzazione hanno confermato che trattasi di fibra di lino<sup>2</sup>. Le fibre, di natura vegetale, corrispondenti a lino di qualità Lungo Tiglio, sono caratterizzate dalla tipica sezione con striature a X, come visibile al microscopio ad ingrandimento 500X; in sezione trasversale le sezioni sono a contorno poligonale a 5 o 6 angoli vivi [figg. 3a-b]. La trama è regolare (armatura tela), piuttosto rada; fili molto sottili sono alternati ad altri lievemente più spessi, sia nel senso della trama che dell'ordito; sono ben attorti, di buona qualità e non presentano ringrossi a fuso; le fibre risultano depolimerizzate (fragili, poco elastiche). La tela era fissata al telaio con chiodi a testa rotonda, arrugginitisi con il tempo. Purtroppo nei pochi lacerti ancora in loco non erano presenti tracce di strati preparatori, poiché il dipinto era stato tagliato e parzialmente strappato in fretta e furia, dai bordi esterni del telaio – non con un taglio netto interno alla luce della cornice, come avvenuto ad esempio durante il furto del *San Girolamo* de La Valletta<sup>3</sup>.

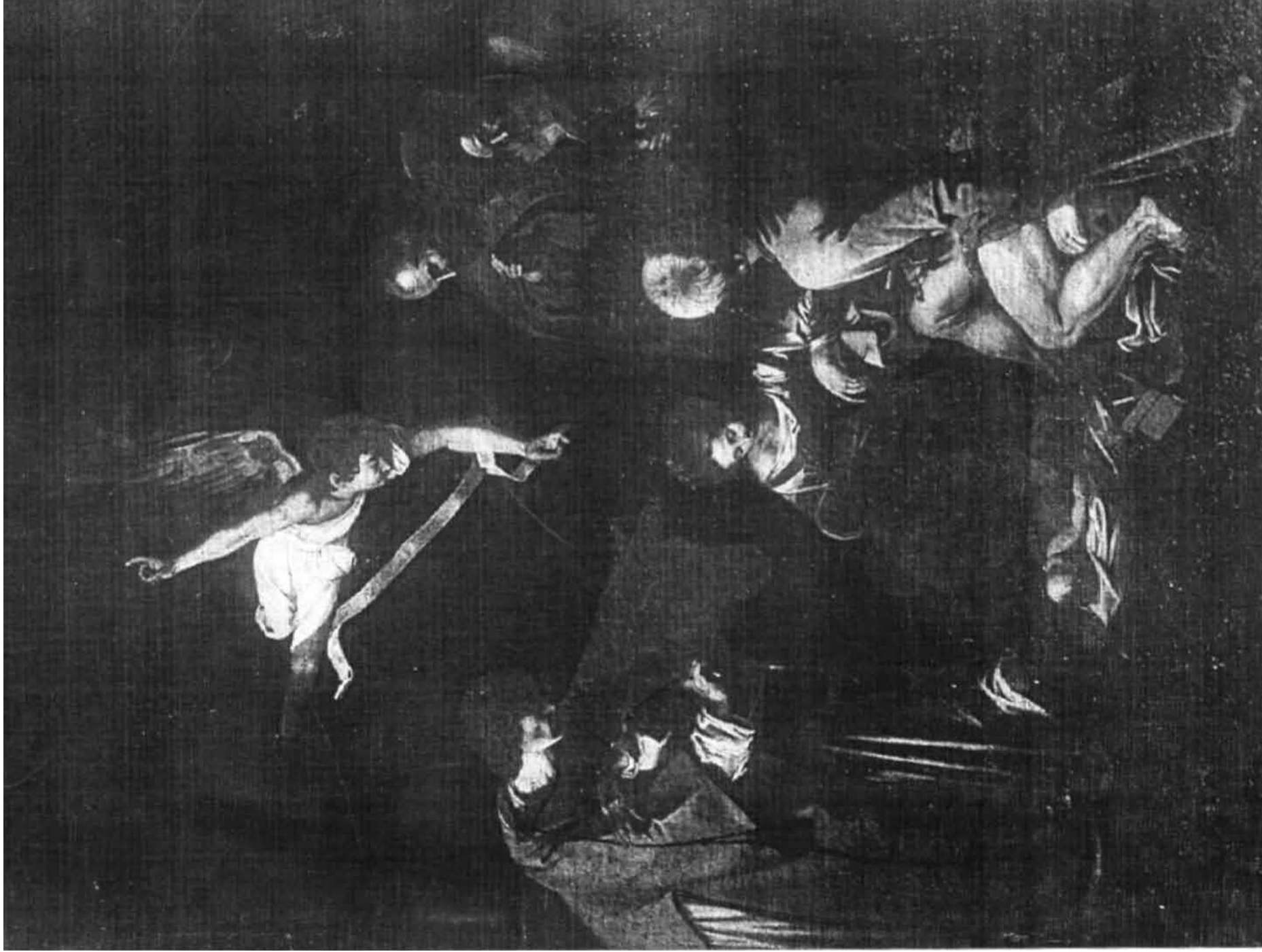


2. Campione di tela prelevato dal telaio della *Natività*.

## Il rifodero

A un'attenta osservazione dello stato di conservazione del brandello di tela, le fibre appaiono di tonalità chiara e solo lievemente foto-ossidate; è quindi più opportuno ritenerla una recente tela di rifodero, tipo una "pattina"<sup>7</sup>, piuttosto che una porzione di tela antica, seicentesca. Va detto comunque che il campione analizzato presenta una riduzione (densità media) di circa 7/8x7/8 fili/cm<sup>2</sup>, dunque piuttosto vicina alla misura calcolata da Claudio Seccaroni, per la tela della *Natività*, in 7,2x7 fili/cm<sup>2</sup>, a partire dalle radiografie effettuate dall'Istituto Centrale per il Restauro<sup>4</sup>. Al fine di comprendere il possibile inquadramento cronologico della tela da me esaminata, è stato necessario ripercorrere e chiarire le vicende relative ai restauri strutturali dell'opera.

In occasione della mostra longhiana di Milano, il 28 gennaio 1951 arrivarono da Messina all'Istituto Centrale per il Restauro di Roma (ICR) l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro* assieme a due tele di Alonso Rodriguez, che "a tamburo battente" (quattro tele di grandi dimensioni e con gravi problemi conservativi), vennero restaurate in soli due mesi e dieci giorni; il 10 aprile partivano per Milano. L'intervento cui furono sottoposte è citato come una



1. Anonimo, *Natività* (da Caravaggio). Ubicazione ignota. Foto Archivio Fondazione Longhi n. 0970129.

A.G. DE MARCHI, *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, a cura di C. Ammannato, Roma, Campisano Editore, 2016.

Un piccolo grande volume per una piccola grande mostra – e inevitabilmente anche a essa ci si dovrà riferire nel recensire il primo. Questo è *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, di Andrea G. De Marchi e a cura di Cinzia Ammannato per i tipi di Campisano, catalogo dell'esposizione tenutasi presso Palazzo Barberini (21 aprile-30 giugno 2016). L'importanza dell'iniziativa difatti va ben oltre la già inaspettata aggiunta al *corpus* muzianesco, fino a interessare gli studi su Caravaggio, nome altisonante e di facile richiamo ma che il titolo volutamente non chiama in causa, con la sobrietà che contraddistingue tutta l'operazione. L'esposizione, dall'allestimento minimalista e imperniata su un dipinto, veniva a essere, senza il consueto lancio alla stampa, quanto di meno strombazzato si sia visto ultimamente in fatto di appuntamenti culturali.

Proprio di recente facevo una riflessione sui cosiddetti *one-painting show*, spesso inutili se non “dannosi nei confronti della storia dell'arte”, ma che trovano un senso sotto particolari condizioni quali un restauro, nuove indagini tecniche, o una restituzione alla collettività, intendendo implicitamente con ciò anche un ritrovamento (M. CUPPONE, *Mostr(u)osamente Caravaggio: le 'ragioni' di un one-painting show*, in “News-Art”, 8 aprile 2016, <http://news-art.it/news/mostr-u-osamente-caravaggio--le--ragioni--di-un-one-paintin.htm>). Ebbene, tutto questo e molto più è stata l'esposizione in oggetto.

Tornando al catalogo, dopo il contributo d'apertura di Ammannato che testimonia dall'interno i tanti elementi di criticità in fatto di organizzazione di mostre in Italia, ciò che viene presentato è anzitutto un *San Matteo e l'angelo*, riconosciuto da De Marchi tra i beni della Guardia di Finanza e di indiscutibile mano di Girolamo Muziano. Il soggetto era stato trattato poche altre volte dal prolifico bresciano, e mai con tale fare monumentale. In uno sfondo neutro segnato da pochi riferimenti ambientali, il gigantismo del santo in particolare, di chiara derivazione michelangiolesca, ben si adatta alle dimensioni della tela (cm 267,5×195,5); impostato, direttamente a pennello, sui due colori del verde e del rosa tanto caro all'artista, egli siede



e scrive il Vangelo in una posa innaturale che rientra nei canoni della Maniera. Asseconda invece esageratamente certe raccomandazioni tridentine l'angelo, mai così pesantemente vestito, che singolarmente indossa la stola e sulle cui ali variopinte il pittore sembra essersi divertito a scaricare la tavolozza.

La piena autografia – benché evidente per *connoisseurship* e al di là di un trigramma sul retro della tela associabile a Muziano, cui pure si riferiva un vecchio ‘cartellino’ in dotazione all'opera –, è confermata peraltro per via documentaria dalla puntuale citazione con misure collimanti negli inventari Mattei; vi si può dunque riconoscere senza indugi la pala d'altare, sostituita nel tempo e finora creduta perduta, proveniente dalla cappella di famiglia all'Aracoeli, il cui ciclo muzianesco del 1586-1589 è ora felicemente ricostruito per intero. E su tale acquisizione la critica non potrà che concordare.

Ma De Marchi fa di più, nel suo appassionante saggio, spingendosi a ritenere il quadro, effettivamente

te più vicino allo stile giovanile di Muziano, frutto originariamente dell'incarico ricevuto nel 1565 da Matthieu Cointrel per la propria cappella in S. Luigi dei francesi, dal quale fu sollevato nel 1580 con un atto di concordia recentemente rinvenuto. Secondo tale allettante ipotesi il telone, entrato nei beni personali del cardinale cui corrisponderebbe una notazione inventariale *post mortem* ("un quadro grande con san Matheo"), sarebbe stato reimpiegato successivamente, riadattandolo alla loro cappella, dai Mattei, tenuto conto pure che al momento in cui essi si rivolgevano formalmente a Muziano, questi aveva già iniziato alcuni episodi delle storie dell'evangelista. E c'è da ragionare che le cose siano potute andare così, per quanto il lettore potrà scoprire e valutare criticamente, dovendosi tuttavia meglio comprendere come all'artista sarebbe stato concesso di disporre di un dipinto dell'eredità Contarelli: forse, fu circostanza per certi versi analoga a quella per cui la pala dell'*Assunzione* in S. Luigi, rimossa dall'altare maggiore, alla morte del cardinale passò in mano al pittore, che la rivendette anni dopo per conto proprio. Ma a ben vedere non è affatto scontata l'associazione della paternità muzianesca al grande "san Matheo" di cui sopra: in quell'inventario, in cui invero la quasi totalità dei quadri è ancora in cerca di autore, sono altri tre i pezzi di cui si attesta chiaramente la mano del Nostro, il quale doveva essere ben noto a casa Contarelli. Nondimeno a tutte le altre valide argomentazioni di De Marchi aggiungo che se, come traspare dal documento del 1580 – vale a dire nello stesso torno di tempo in cui disegnava per S. Pietro un *Isaia* dalle forti corrispondenze formali con il *San Matteo* –, a quella data il bresciano qualcosa aveva realizzato per la cappella Contarelli (tra i previsti riquadri ad affresco, tela centrale e stucchi), più verosimilmente egli avrebbe potuto portare a compimento o quanto meno iniziare proprio la pala, piuttosto che gli affreschi, a meno di pensare altrimenti che questi sarebbero stati poi abbattuti (gli stucchi, saranno riaffidati nel 1591 a Stefano Fuccari). La supposta prima destinazione Contarelli del nuovo Muziano è avvalorata peraltro dalle riduzioni in altezza subite dalla tela – accertate in sede di restauro, ancorché non quantificabili, spiegherebbero meglio l'impaginazione attuale che taglia gli elementi compositivi posti in basso; le dimensioni origina-

rie del dipinto si sarebbero pertanto avvicinate di più a quelle del Caravaggio ora in cappella (cm 296,5×195).

A voler essere 'puntigliosi' e spostandosi agli aspetti più propriamente caravaggeschi inevitabilmente richiamati, è possibile dubitare che i due *San Matteo* siano stati realizzati entrambi nel 1602, come qui si dà per assodato, in linea con una parte della critica. Studi recenti generalmente poco richiamati (S. PIERGUIDI, Vanta questa casa di avere quaranta quadri grandi per Altari. *Sulla collezione Giustiniani*, in "Studi Romani", 59, 2011, pp. 199-243), fanno maggiore luce sulla questione evidenziando peraltro come il contratto caravaggesco del febbraio 1602 non possa che riferirsi alla seconda versione – tenendo anche conto, aggiungo, che la richiesta di raffigurare i due protagonisti "con li corpi intieri" veniva comunque soddisfatta nelle intenzioni iniziali di Merisi, il quale tracciò tramite incisioni l'intero profilo delle gambe dell'angelo salvo poi non dipingerle per un ripensamento; invece l'esemplare Giustiniani doveva essere antecedente al 1602, se d'altra parte corrisponde più a quanto richiesto a Giuseppe Cesari nel 1591: "San Matteo *in sedia* [...] et *a canto a lui* l'angelo *in piedi*" (corsivi miei). Su dettami iconografici, fonti e sfumature per l'ispirazione del tema si concentra il breve ma intenso saggio di Michele Di Monte, che va a indagare sapientemente questioni di natura più filosofico-teologica, non meno importanti per contestualizzare la genesi dei dipinti. D'altro canto, andranno pur ridimensionate certe ascendenze e discendenze altrove adombrate, tra rappresentazioni romane e lombarde dell'evangelista con l'angelo, se in fondo sembra che sia il tema stesso a suggerire una certa impostazione iconografica, di fatto piuttosto ricorrente.

A Palazzo Barberini, ironia (amara) della sorte, accanto al quadro recuperato di Muziano veniva esposta utilmente una riproduzione in scala reale del quadro disperso a Berlino: posta ad altezza dello spettatore, questi aveva la rara occasione di poter valutare se, come qualcuno ha proposto, tale composizione funzionasse più per una collocazione privata *ab origine* in galleria, o sull'alto di un altare (dove tuttavia, per il formato tendente al quadrato, mal si adatterebbe la prima versione posto che, come è lecito pensare, non abbia subito decurtazioni). Inoltre, sotto il profilo tecnico, l'occhio poteva

cimentarsi e apprezzare, nella grande fotografia in bianco e nero, talune sovrapposizioni.

Completavano la piccola esposizione, provenienti rispettivamente dalla collezione permanente e dai depositi della stessa galleria e dunque in antitesi a una incontrollata e così diffusa logica movimentista delle opere per mostre, il *Cristo portacroce* di Muziano per un confronto stilistico sul medesimo autore, e un minuzioso ritratto di Paolo III mutuatato da Tiziano; quest'ultima presenza trovava un senso nella nuova attribuzione a Scipione Pulzone e in un'ottica di valorizzazione delle opere nei depositi.

Tornando al *San Matteo*, se ne apprezza il restauro condotto egregiamente da Chiara Merucci e Maria Milazzi, le quali hanno rilevato diversi pentimenti, piuttosto comuni per l'artista e che De Marchi soprattutto mette in relazione al possibile riadattamento della tela nel passaggio da Contarelli alla cappella Mattei (ma si può pensare a ripensamenti della prima ora intrinseci alla destinazione d'origine). Al di fuori di quanto pubblicato, le stesse restauratrici mi segnalano gentilmente la veste dell'angelo all'altezza del ginocchio sinistro, in un primo momento più ampia e svolazzante. In chiusura, le indagini stratigrafiche di Diego Cauzzi e Claudio Seccaroni, seppur non presentino particolari acquisizioni, comunque ampliano la conoscenza e più in generale costituiscono un significativo tassello della tecnica di Muziano per gli addetti ai lavori, proprio perché ancora poco indagata in tal senso.

Che in definitiva si voglia o meno accogliere l'ipotesi – credibile benché non vi siano prove schiaccianti – di una commissione Contarelli per il *San Matteo e l'angelo* poi Mattei, il ritrovamento e l'aggiunta al catalogo muzianesco sono di per sé una grande acquisizione; e il dipinto riveste una certa importanza anche per essere un precedente iconografico con ogni probabilità osservato da Caravaggio, sempre attento a guardarsi attorno e recepire più stimoli quando si accingeva ad affrontare una nuova impresa pittorica.

*Michele Cuppone*

FLORIANA CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. Vol. 1: Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, Edifir, 2012. *Tra Napoli e Milano Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento II. Salvator Rosa*, Firenze, Edifir, 2014.

Nella scheda di presentazione dei due volumi sul sito della casa editrice possiamo leggere quanto segue: “Il piano complessivo di *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento* si articola in due tomi, il primo dei quali *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, è stato stampato nel novembre 2012. Nell'opera, unitariamente considerata, si ricostruisce una vera e propria storia dell'arte nell'Italia del Seicento”.

Nella lucida postfazione di Marco Tanzi leggiamo invece: “Intriga l'ampio respiro del progetto, la genesi e la struttura del libro (con i due volumi che, nonostante la ferma rivendicazione dell'individualità e dell'autonomia di ciascuno da parte dell'autrice, non si possono, a mio avviso, in alcun modo considerare separatamente) (vol. II, p. 675)”.

Come in un sapiente gioco di specchi – e in modo del tutto involontario ed autonomo – concorrono a definire i due volumi due avverbi in una contrapposizione secca e precisa: unitariamente da un lato, e separatamente dall'altro.

A unire i due tomi del suo lavoro sono le personalità di alcuni artisti e dei loro committenti che, nello scorrere scandito del tempo, in un susseguirsi di prima e di dopo, fissano dati documentari e elementi visivi in una galleria di figure che riacquistano (o ne acquisiscono una tutta nuova) statura propria e identitaria. Ma il legante più profondo dei volumi è rappresentato da quello che, a mio avviso, è stato il vero elemento lievitante (e il riferimento a Gombrich non è causale) dell'opera, ossia il tema del viaggio: viaggiano gli artisti, si spostano le opere (ivi compresi i testi, manoscritti o a stampa che siano), cambiano dimora e città (a volte anche regione e paese) i committenti. Spesso a partire da centri considerati, a torto o a ragione, minori nella geografia storico-artistica, letteraria e più ampiamente culturale finora consolidata, in un rapporto centro e periferia che si è rivelato ampiamente fruttuoso nell'economia dei volumi di cui oggi parliamo e che

## Abstracts

MARIO MARUBBI *Aggiunte al Trecento cremonese: per il “Maestro del 1355”*

(keywords: Maestro del 1355, Bartolomeo e Jacopino “da Reggio”, Cremona, San Giovanni Vecchio)

The discovery of some paintings' fragments dating back to the 14th Century in some churches of Cremona offers the possibility to have more information about the wall painting of that time. In Saint Agostino Church were found some fragments that can be connected with the work of already known painters, like the “Painter of the two-tone nimbus”, the Master of San Geroldo and the workshop of the so-called Bartolomeo and Jacopino “da Reggio”. However, the most important finding was the decoration of the ancient church San Giovanni Vecchio that was, then, transformed in a house where were found some fragments of a cycle of paintings with Christ's life probably painted by the Master of 1355 and commissioned by a member of Stavoli or de' Staulis family.

SARA MAMMANA - ROGGERO ROGGERI *Cristoforo di Bindoccio, Meo di Pero e il ciclo francescano di Pienza. Rarità iconografiche e nuove scoperte*

Gli autori analizzano il ciclo di affreschi sulla vita di S. Francesco, dipinti da Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, attorno al 1380, nell'abside della chiesa omonima di Pienza, cercando, per la prima volta, di attribuire all'uno o all'altro le varie scene e di individuare i momenti di collaborazione. La parte più corposa e importante del saggio è però dedicata alla descrizione iconografica del ciclo che presenta notevoli diversità rispetto alle maggiori testimonianze pittoriche raffiguranti la vita del Santo. Nella realizzazione degli affreschi, infatti, vengono utilizzate soluzioni originali, praticamente uniche, sia per quanto riguarda le fonti letterarie di ispirazione sia per l'uso di soluzioni iconografiche molto rare o addirittura, in alcuni casi, presenti solo in quest'opera. Con uno studio puntuale delle fonti biografiche francescane, dalle più antiche a quelle contemporanee ai pittori, gli autori cercano di far luce sui vari problemi interpretativi delle singole scene e anche sul significato iconografico e concettuale dell'intero ciclo fino ad ora mai indagato in modo analitico.

LAURA PAGNOTTA *Giovanni Paolo de Agostini e un problema di iconografia estense*

(keywords: Giovanni Paolo de Agostini, Alfonso I d'Este, Anna Visconti Sforza)

Il saggio prende in considerazione la personalità artistica del pittore Giovanni Paolo de Agostini del quale, a tutt'oggi, si conoscono soltanto due dipinti firmati: il Doppio ritratto del Detroit Institute of Arts e il Compianto di Cristo morto con due donatori, già nella chiesa di S. Maria alla Porta a Milano ed oggi conservato nel Museo Diocesano di Milano.

Sulla base dell'analisi iconografica del Doppio ritratto è probabile che esso raffiguri un ritratto di due giovani sposi da identificarsi, con ogni probabilità, con Alfonso I d'Este e Anna Visconti Sforza, figlia di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, nonché nipote di Ludovico il Moro. L'ipotesi è che questo Doppio ritratto sia stato commissionato dalla famiglia Visconti Sforza successivamente alla morte di Anna Sforza assecondando una funzione commemorativa di carattere strettamente privato, con cui si voleva ricordare, proprio in un momento in Alfonso dopo alcuni anni di vedovanza era passato a seconde nozze, la prima moglie Anna prematuramente scomparsa.

ELENA GHIDINI *Un'antica ‘trama’ a palazzo. Una scheda per l'Arazzo di Giasone eseguito per Alfonso I Gonzaga di Novellara*

(keywords: Giovanni Rost, Nicola Karcher, Giovanni Stradano)

L'articolo ripercorre le vicende storico artistiche dell'arazzo (Novellara, Museo Gonzaga) raffigurante Giasone e Medea sul vascello degli Argonauti, commissionato dal conte Alfonso I Gonzaga alla metà del Cinquecento per la propria corte di Novellara.

Su basi documentarie sappiamo che l'arazzo fu tessuto a Firenze, nella manifattura di Cosimo I de' Medici, da Giovanni Rost e Nicola Karcher su cartone di Giovanni Stradano. Lo studio si sofferma sull'iconografia dell'episodio raccontato nelle Argonautiche scorgendo anche analogie tipologiche a livello compositivo con La spedizione degli Argonauti di Lorenzo Costa e con la coeva pittura fiamminga.

CHARLES SCRIBNER *Imago Christi: Bernini Saviours. Lost and Found*

(keywords: Gian Lorenzo Bernini, Saviour, Corpus)

“Bernini's ‘imago Christi’ is the subject of two recent discoveries and debated attributions: the bronze Corpus for a crucifix in Toronto and the marble *Saviour* in San Sebastiano, Rome. Analyzing them both stylistically and iconographically, this article argues that the Toronto corpus is not an original Bernini but a later recasting, a pastiche; while defending the attribution of the Salvatore bust in Rome as Bernini's original and final sculpture the author proposes a new kinetic iconographic interpretation of its enigmatic and much-debated gesture of blessing.

MICHELE CUPPONE *La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*

(keywords: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Nativity with Saints Lawrence and Francis, Fabio Nuti, Contarelli chapel)

For long time, the so called Nativity with Saints Lawrence and Francis by Caravaggio, once in the oratory of St Law-



rence in Palermo, was generally considered as executed in 1609 during the artist's Sicilian stay. Recent acquisitions make us believe that, actually, this artwork was executed in Rome, in 1600, and then transferred from here to Sicily. If some important documentary findings were often ignored or not properly read, art historical essays focused less on complementary technical aspects, and opposite. A traditional dating still seemed to be the most credible hypothesis: the present essay aims at making a tabula rasa of all the previous ideas and at clarifying this matter with some logical order, without forgetting any element, rather adding new information. On this occasion, a copy of the painting is introduced, known only by a photograph, in addition to the one already known by Paolo Geraci.

ROBERTA LAPUCCI *La Natività di Palermo del Caravaggio. Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche* (keywords: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Nativity with Saints Lawrence and Francis, Technical Art History) The current essay studies the technical aspects, the structure and the state of preservation of the Nativity of Palermo, before it was stolen in 1969. This research is based on the photographic images, some already known and some still unpublished, and on the scientific tests of the lining canvas which was found along the side edges of the painting. A copy of this artwork, unknown to the critics up till now, is also published here

MASSIMO PIRONDINI *Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo. Opere perdute e nuovi ritrovamenti* (keywords: Jean Boulanger, Palazzo Ducale di Sassuolo, Francesco I d'Este) In the context of the recent discovery of two important works by Giovanni Boulanger once in the Chamber of Fountains of the Palazzo di Sassuolo, summer residence of the Dukes of Modena, the article enumerates and accurately describes (with relative dimensions) the subjects of further twenty-four paintings on canvas, mysteriously disappeared, from the aforementioned building, between the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. These too were from Boulanger, one of the best pupils of Guido Reni and court painter of Francesco I d'Este; that Boulanger who owes most of the wall paintings of the extraordinary Estense "Delizia".

CHIARA MARIN *L'inventario dei beni della vedova di Carlo Saraceni e alcune riflessioni sulla fortuna della 'saracenianna methodus' attraverso i documenti di Toledo* (keywords: Saraceni, inventory, caravaggism) As it has been known so far, no document or inventory had been found in Rome to support the hypothesis that Carlo Saraceni had run a workshop, with the exception of

some volumes 'Stati delle Anime', ranging from 1612 to 1619, where, among the inhabitants of his house in Via Ripetta, the painters Pietro Paolo Condivi, Giovan Battista Parentucci, Antonio Giarola and Jean Le Clerc were noted. If, therefore, the only documents directly related to Saraceni's biography, with quotations of his paintings, had been found only in Venice, the essay in question deals with the discovery of the inventory of works that were probably already in Saraceni's house / workshop in Rome and later on passed to the widow of the painter, Grazia Luna. Among the works cited in the inventory are twenty paintings, on copper and canvas, with typical Saraceni subjects and some objects of interest, such as a painting by Bassano. In addition, through some other new documents founded in Toledo, the essay aims to highlight the influence of the "saracenianna methodus" well beyond the Italian borders and the importance that Saraceni had in the expansion of the caravaggism in Spain and France.

LUCA CALENNE *Osservazioni su Pasquale Chiesa, "scolaro" di Salvator Rosa e "imitatore grandissimo" di Ribera* (keywords: Salvator Rosa, José Ribera, Sebastiano Resta) This Essay throws light on the relationship between Salvator Rosa and his young collaborator "Pasquale genovese", whose death he lamented in a letter directed to his friend Giovan Battista Ricciardi on 15th September 1654. Thanks to Sebastiano Resta's testimony, we are sure that this unknown painter was Pasquale Chiesa, a talented imitator of Ribera, who worked especially for Camillo Pamphilj; his works were in various Roman collection, and in Tuscany too. One of these can be recognized in the Cathedral of St. Martino in Lucca, despite of the current attribution to Paolo Biancucci.

GIANPASQUALE GRECO *Giovan Pietro Bellori, Domenico Guidi e Onorato Fabri per il sepolcro di Alessandro Algardi: vicende di un monumento mai compiuto* (keywords: Algardi, Tomb, Bellori) This article is dedicated to Alessandro Algardi's roman tomb, never requested according to his last will, and so probably never realized. Exactly, it is dedicated to the process of building which Giovan Pietro Bellori refers in his Vite, by describing an already done tomb, and by let believe this misunderstanding to other historians until 20th century. By examining again all the documents about the question, it's possible to recognize the origins of the misunderstanding, not done as a pure mistake, but as a weapon of persuasion, among connoisseurs and Algardi's admirators, to let them build a monumental tomb soon, feeling this absence like something of inappropriate for a so important artist like him.

MARCO DI MAURO *Inediti di Paolo de Matteis tra Marcianise, Salerno e Montecatini*

(keywords: Paolo de Matteis, Neapolitan painting, Baroque)

The essay is focused on some unpublished works by Paolo de Matteis, linked to various stages of his career. To his early activity we can refer the four Evangelists painted in Marcianise cathedral, under the influence of his master Luca Giordano. Till now, these frescos have been attributed to Paolo de Maio, but only for an erroneous transcription of documents. At the complete stage of his maturity we can attribute the Magdalene with angels (private collection in Salerno), a brilliant composition with classical accent. Finally, the Virgin and Child with Saints (private collection in Montecatini Terme) has to be referred to de Matteis too. This work bears marked devotional features, peculiar of his last works.

ENRICO LUCCHESI *Nel segno della grazia. Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo*

A review of the exhibition catalogue *Antonio Balestra. Nel segno della grazia* (winter 2016) can carry out a new critical point of view on this 18<sup>th</sup> century acclaimed painter in Venice, where he lived up to 1718, and in Verona, his birthplace.

About his Roman formation, Balestra's relationship with the learned Francesco Bianchini and the rapports of the latter with the circle of Cardinal Ottoboni should be pointed up. In Rome, Balestra studied old and contemporary paintings, from Raphael to Carracci and Lanfranco, from his teacher Maratti to Luca Giordano, Baciccio and Sebastiano Ricci: at the same time, the young artist could have considered the two canvases painted by Ludovico Antonio David for the church of Sant'Andrea al Quirinale.

Throughout his Venetian years, Balestra was recorded as a "noble" master. He was a close friend of Rosalba Carriera and her 'clan': in 1701, he sketched on the retro of a letter to Rosalba a humoristic drawing, a particular figurative category linked to caricaturist production of another friend of them, Anton Maria Zanetti di Girolamo. The latter's album in Giorgio Cini Foundation contains caricatures of three men entitled "del Balestra". Otherwise, the sources state that Zanetti was a pupil of Balestra, evidence now attested by the etchings after *Saint John the Baptist* for San Nicolò in Verona and after a *Charity*, maybe the painting formerly in Algarotti's collection.

The autobiography sent to Lione Pascoli remains an important document. This manuscript mentions a painting for Camaldoli Abbey, today in the Diocesan Museum of Pienza. Other archival records are related to the friendship between the Veronese painter and Gabriel Mesquida, an artist born in Maiorca: the so-called self-portrait of Balestra in Castelvechio Museum, not exposed in the examined exhibition, seems to be a portrait of Mesquida.

The cousin of Zanetti, Anton Maria Zanetti di Alessandro, wrote in 1771 that Antonio Balestra had a "school" in Venice. The well-known Giambattista Tiepolo sheet *Scuola del Nudo* (1716-18 ca.) represents a classroom with two teachers, here identified as Gregorio Lazzarini and Balestra (the "corrector" named by Morassi in 1971). Following an educational assignment started in 1690, the couple of Venetian painters are leading a life drawing class: among the participants, Tiepolo, the genial pupil of Lazzarini.

HELENA PÉREZ GALLARDO *El príncipe Girón de Anglona y XIII duque de Osuna: apuntes sobre un pionero fotógrafo y desconocido coleccionista*

(keywords: príncipe Girón de Anglona, Scuola Romana di fotografia)

SERENA DE DOMINICIS *L'incidenza della cultura ebraica nell'opera di Antonietta Raphaël*

(keywords: Jewish culture, womanhood, School of via Cavour)

The critics examined over time several aspects of Antonietta Raphaël's work, which swings between painting and sculpture. The main issues, such as the recurring theme of motherhood, womanhood, identity and creation, have been analysed, as well as her fascination for mythology. Her contribution to the "School of via Cavour," with Mario Mafai and Scipione Bonichi, has also been examined.

In this context, we should like to emphasize an issue insufficiently highlighted so far, concerning the Jewish influence. Underlying Raphaël's work was her Jewish background, a solid cultural substrate that acted as both a frame of reference and a filter in the relations with others. Her Jewish roots were more a complex matter of identity than a question of faith. It was primarily on this complex bedrock that Raphaël built her personal polyphonic language. We propose, therefore Jewish culture as a unifying factor in her work, playing an essential role as transversal element throughout her artistic production.