



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

ESTRATTI DALLA PUBBLICAZIONE

[TERZO DIALOGO]

ATTORNO A CARAVAGGIO

Nicola Spinosa

Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione

Com'è ampiamente noto, Caravaggio, costretto a fuggire da Roma, dopo aver ucciso in uno scontro, il 28 maggio 1606, Ranuccio Tomassoni, si era rifugiato, ferito, nel palazzo dei Colonna a Paliano e poi a Palestrina, sotto la protezione della marchesa Costanza Colonna Sforza.

Prima di trasferirsi a Napoli il 6 ottobre, dopo una probabile tappa anche a Zagarolo, il pittore era stato ospite di Marzio Colonna. Durante la sosta nei feudi dei Colonna, Caravaggio, a Paliano piuttosto che a Palestrina, come talvolta riferito, dipinge, secondo quanto indicato dalle fonti (Mancini 1620; Baglione 1642; Bellori 1672; Baldinucci 1681-1728), una *Cena in Emmaus* e una *Maddalena in estasi*.

La *Cena*, inviata dal pittore a Roma per essere venduta, tramite la banca Herrera e Costa, ai marchesi Patrizi, che forse ne erano stati i committenti già prima della fuga di Caravaggio nei feudi dei Colonna, era segnata nell'inventario dei dipinti appartenuti al marchese Costanzo Patrizi, redatto nel febbraio del 1624, e risulta presente in casa Patrizi a Roma fino a quando, nel 1939, accogliendo un'iniziale proposta indirizzata a tal fine da Ettore Modigliani all'allora ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, non entrò a fare parte delle raccolte della Pinacoteca di Brera. La tela fu infatti acquistata, presso Patrizio Patrizi, con fondi raccolti dagli Amici di Brera e integrati con contributi di due mecenati milanesi. Tale opera, databile al tempo del soggiorno di Caravaggio presso i Colonna, fu realizzata, probabilmente a Paliano, con un'essenzialità e una rapidità di stesure pittoriche tali da evidenziare in alcuni tratti la preparazione sottostante e da fare apparire alcuni particolari addirittura "non finiti" o appena abbozzati: con soluzioni che risulteranno sempre più accentuate nella sua

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

produzione successiva alla fuga da Roma, anche per sue nuove, sempre più sofferte e sempre più convincenti concezioni dell'essere e dell'esistere, come del "fare pittura". La *Cena in Emmaus* di Brera presenta significative differenze sia stilistiche sia concettuali rispetto alla tela d'identico soggetto che Caravaggio dipinse nel 1602 per Ciriaco Mattei, transitata, dopo il 1605, nella collezione di Scipione Borghese, presso i cui discendenti restò fino al 1801, per entrare a far parte delle raccolte della National Gallery di Londra nel 1839. Sulle evidenti differenze, non solo cronologiche, ma anche sottilmente iconografiche, chiaramente iconologiche e decisamente stilistiche, che intercorrono tra la versione della *Cena* per Ciriaco Mattei e questa della Pinacoteca di Brera, risulta ancora illuminante il contributo fornito dalla Gregori e da Gerhard Wolf con Hannah Baader nel catalogo della mostra presentata proprio a Brera nel 2009, a cura di Valentina Maderna e Amalia Pacia, dove ci fu la "messa a confronto" dei due dipinti: catalogo al quale, oltre che per ampiezza e puntualità di annotazioni critiche, qui per brevità si rinvia.

La *Maddalena in estasi*, invece, è segnalata per la prima volta, insieme a due *San Giovanni Battista*, in una lettera del nunzio apostolico a Napoli e vescovo di Capua, Deodato Gentile, indirizzata il 29 luglio 1610 al cardinale Scipione Borghese a Roma. In questa lettera Gentile, annunciando la morte di Caravaggio avvenuta il 18 luglio, precisa che l'artista era partito da Napoli su una feluca con tre dipinti destinati in dono al cardinale e che, dopo l'arresto del pittore a Palo e il ritorno della feluca a Napoli, le tele si trovavano in casa della marchesa Colonna Sforza, allora ospite del nipote Luigi Carafa, nel Palazzo Colonna di Stigliano (poi Palazzo Cellammare) al Borgo di Chiaia. Di lì a pochi giorni, come risulta da un'altra lettera del 31 luglio inviata da Gentile sempre al cardinale Borghese, i tre dipinti tornati a Napoli, a causa della precedente espulsione di Caravaggio, per note vicende, dall'ordine dei cavalieri di Malta e della conseguente confisca di tutti i suoi beni, erano stati sequestrati dal priore dell'ordine residente a Capua.

Si sa che Gentile – come anticipa in un'altra lettera del 26 agosto 1611 – riuscì a far pervenire al cardinale Borghese solo il *San Giovanni Battista* seduto su una roccia con vicino un caprone (Roma, Galleria Borghese). Nessuna traccia, invece, della seconda tela con il Battista destinata da Caravaggio al Borghese: che è stata identificata o con una versione di una raccolta privata, nella quale il santo è raffigurato giovanissimo disteso su un manto rosso (purtroppo il dipinto è irrimediabilmente alterato da un esteso restauro, condotto in passato, che rende ormai impossibile riconoscerne l'autografia caravaggesca); oppure con un'altra composizione, con il santo ancora quasi fanciullo che si abbeverava a una fonte, della quale sono note varie versioni per lo più considerate copie o derivazioni con varianti, più o meno anonime, dell'originale finora non rintracciato (alcune sono state anche attribuite al napoletano Battistello Caracciolo o al siciliano di origine spagnola Alonso Rodriguez: Bologna in *Battistello Caracciolo* 1991; Pacelli 1994; Marini 2001; Spinosa 2010).

Anche della *Maddalena in estasi*, che alla data del 31 luglio 1610 risultava temporaneamente presso il viceré di Napoli, conte di Benavente, si conoscono da tempo numerose repliche per lo più anonime (Bodart 1966 e 1970; Marini 2001 e 2005; Brejon

de Lavergnée in *Caravaggio* 2004; Papi 2014). Sole eccezioni tre tele: due del franco-fiammingo Louis Finson, originario di Bruges e attivo a Napoli dal 1604-1605 al 1612 (la prima nelle raccolte del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia, cfr. Hilaire in *L'âge d'or* 2015; la seconda, datata 1613, che, già in una collezione privata di Saint Rémy-de-Provence, ora appartiene a un'altra raccolta privata ed è attualmente esposta, con scheda di Keith Sciberras in catalogo, alla mostra sulla Maddalena curata da Vittorio Sgarbi presso il Museo della Santa Casa di Loreto); la terza, firmata e datata nel 1620, di Wybrandt de Geest, cognato di Rembrandt (Barcellona, collezione privata).

In occasioni e tempi diversi si è anche proposto d'identificare, sempre poco credibilmente, l'originale della *Maddalena in estasi* con dipinti anonimi presenti, in consistente numero, in varie raccolte private: con una tela appartenente in passato a una privata raccolta palermitana e poi scomparsa (Longhi 1951: riproduzione fotografica presso l'archivio della Fondazione Roberto Longhi a Firenze); con la redazione di un'altra raccolta privata italiana, che, già in collezione Klain a Roma, si è ipotizzato fosse la stessa presente ancora alla fine dell'Ottocento presso i Carafa Colonna a Napoli, discendenti di Luigi Carafa, nipote della marchesa Costanza Colonna Sforza (Marini 2001 e 2005); o, più di recente, con una versione comparsa in una raccolta privata europea e resa nota dalla Gregori nel 2014 e che nel 2015 è stata esposta in una mostra caravaggesca curata da Rosella Vodret presso il Museum of Western Art a Tokyo.

È, invece, ancora inedita la *Maddalena in estasi* (100 x 123,5 cm; 112 x 135 cm, con cornice) qui esposta e che Paolo Volponi acquistò nel febbraio del 1987 presso l'antiquario Giorgio Pea a Roma: anche questa redazione, sebbene presenti soluzioni qualitativamente rilevanti in alcuni tratti e, come la versione ex Klain, non presenti, dipinto in alto a sinistra, l'inserito simbolico della piccola croce che compare nella gran parte delle altre copie note (un inserto che, peraltro, per la sua concezione del sacro e del devoto, difficilmente sarebbe stato dipinto da Caravaggio), sembra rientrare, soprattutto per la modesta resa pittorica delle mani della santa intrecciate sul petto, nel consistente nucleo di derivazioni dall'originale caravaggesco, che ne attestano, comunque, la notevole ed estesa fortuna.

In contrasto con quanti hanno finora identificato le note copie, comprese quelle firmate da Finson, della *Maddalena in estasi* di Caravaggio, datandola al suo soggiorno nei feudi dei Colonna, si è dichiarato, a mio parere convincentemente, Gianni Papi (2001 e 2014). Quest'ultimo, basandosi, oltre che su rilievi stilistici e precise concordanze con opere del secondo soggiorno del pittore a Napoli, anche su possibili riscontri presenti nella documentazione d'archivio relativa alla collezione di Luigi Carafa, nipote della marchesa Colonna, resa nota nel 2013 da Antonio E. Denunzio, ritiene, invece, che la *Maddalena in estasi*, presente con altri suoi dipinti sulla feluca partita da Napoli con Caravaggio e poi più volte copiata dallo stesso Finson (al punto da far supporre che quest'ultimo fosse entrato in possesso del dipinto e l'avesse portato con sé dopo aver lasciato Napoli per Roma e poi per la Francia tra la fine del 1612 e gli inizi del 1613), non sarebbe stata realizzata nei feudi dei Colonna, ma negli ultimi mesi del suo secondo soggiorno in ambiente napoletano, in concomitanza, come confermano le affinità stilistiche, con la realizzazione di opere quali, tra le altre, il già citato *San*

Giovanni Battista della Galleria Borghese, la *Negazione di san Pietro* del Metropolitan Museum di New York e *Il tiranno che trafugge Ursula* (anche genericamente indicato come *Martirio di sant'Orsola*) delle raccolte napoletane d'Intesa Sanpaolo a Palazzo Zevallos Stigliano. Al punto da spingersi a ipotizzare la possibilità che Caravaggio abbia dipinto due diverse redazioni della *Maddalena in estasi*: una prima versione durante la sosta a Paliano, di cui non si conosce finora alcuna copia o derivazione, e una seconda realizzata durante il secondo soggiorno napoletano, dalla quale deriverebbero le tante repliche firmate o anonime finora note.

Al di là di quest'ipotesi di datazione e collocazione stilistica del prototipo caravaggesco della *Maddalena in estasi*, ciò che in questa sede interessa in particolare segnalare è che, in relazione al tema dell'ormai sempre più dilagante ed esteso "fenomeno" di riferire a Caravaggio opere spesso oscillanti tra la "copia anonima" o la "replica d'autore" di suoi originali, noti o ancora da rintracciare, un "filo rosso" collega il nome di Finson al pittore lombardo, non solo per le sue due citate copie della *Maddalena in estasi*, ma anche per altri due dipinti del Merisi documentati per qualche tempo a Napoli proprio nell'atelier dello stesso Finson e del suo amico e "socio in affari", il fiammingo Abraham Vinck, documentato nella Capitale meridionale dalla fine del Cinquecento alla fine del 1612 o agli inizi dell'anno successivo.

Si tratta della sontuosa, monumentale e affollata *Madonna del Rosario* appartenente alle raccolte del Kunsthistorisches Museum di Vienna, di cui Finson avrebbe dipinto una copia messa in vendita ad Amsterdam nel 1631 dal mercante Charles de Koninck, e della *Giuditta taglia la testa a Oloferne* ricordata in lettere e documenti d'archivio e della quale si è da tempo indicata come probabile copia una tela (140 × 161 cm) appartenente alle collezioni di Intesa Sanpaolo esposte a Napoli in Palazzo Zevallos Stigliano e assegnata anche di recente a Louis Finson.

Solo nel 2014 è comparsa a Parigi, presso il Cabinet Turquin, ma proveniente da un'antica dimora di Tolosa, dov'era conservata almeno dalla metà dell'Ottocento, una tela con *Giuditta taglia la testa di Oloferne* (144 × 173,5 cm; 167,5 × 196,5 cm, con cornice) quasi del tutto identica alla redazione del Banco di Napoli esposta a Palazzo Zevallos Stigliano (vedi pp. 106-111). Così da essere anch'essa posta in relazione con la *Giuditta* che, insieme alla *Madonna del Rosario* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, era a Napoli come opera di Caravaggio sicuramente nel 1607.

I due dipinti, infatti, sono segnalati a questa data in due occasioni: una prima volta in una lettera inviata da Napoli al duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, il 15 settembre dal suo agente e "fiduciario" Ottavio Gentile, che segnala di aver visto in casa di un pittore fiammingo (non cita il nome) "qualche cosa di buone di Michelangelo Caravaggio che ha fatto qui che si venderanno" (non è indicato di quali opere si tratti, ma gli studi sono concordi, sulla base di altri riferimenti documentari, a identificarle con la *Madonna del Rosario* e con la *Giuditta* di cui sopra); una seconda volta in una lettera del 27 settembre, inviata da Napoli sempre al duca di Mantova dal pittore fiammingo Frans Pourbus, nella Capitale del viceregno meridionale per autenticare i dipinti del principe di Conca, che dice di aver "visto qui doi quadri bellissimoi di mano de Michel Angelo da Caravaggio: l'uno è d'un rosario et era fatto per un'ancona et è grande

da 18 palmi et non vogliono manco di 400 ducati; l'altro è un quadro mezzano da camera di mezze figure et è un Oliferno con Giuditta, et non lo dariano a manco di 300 ducati. Non ho voluto fare alcuna proferta non sapendo l'intentione di Vostra Altezza, me hanno però promesso di non darli via sin tanto che saranno avvisati del piacere di Vostra Altezza” (per le due lettere: Bodart 1970; Macioce 2003, con bibliografia precedente).

Ancora più evidente, quindi, rispetto alla lettera di pochi giorni prima di Gentile al duca di Mantova, che Pourbus non solo faccia preciso riferimento, indicandone i soggetti e le dimensioni, alle due tele con la *Madonna del Rosario* a Vienna e con la *Giuditta*, identificata attraverso le due citate e identiche redazioni di Napoli e di Tolosa, ma che a vendere i due dipinti di Caravaggio fossero, per l'uso del plurale, almeno due proprietari. L'identità dei quali emerge chiaramente dalla lettura di un terzo e successivo documento riferibile alle due tele: il testamento redatto da Louis Finson in Amsterdam il 19 settembre 1617, a pochi giorni dalla scomparsa, con il quale lascia erede di tutti i suoi beni il pittore fiammingo Abraham Vinck, compresi i due dipinti con la *Madonna del Rosario* e con *Giuditta*, dei quali dichiara essere il comproprietario. Ed è noto che Vinck, a Napoli dalla fine del Cinquecento, qui aveva condiviso un atelier proprio con Finson, da quando quest'ultimo nel 1604 si era trasferito da Roma nella Capitale meridionale. Più che probabile, quindi, che le due tele di Caravaggio segnalate al duca di Mantova da Gentile e da Pourbus fossero state viste in vendita proprio nell'atelier napoletano di Finson e di Vinck. Così come risulta evidente che, partiti entrambi da Napoli tra la fine del 1612 e gli inizi del 1613 (Finson per recarsi a lavorare in Provenza, Vinck per tornare in patria), abbiano portato con sé i due dipinti di Caravaggio, di cui sarebbero stati i comproprietari: dipinti che, come risulta dal testamento di Finson, ricompaiono ad Amsterdam, dove quest'ultimo si ricongiunge con il suo amico e sodale di lunga data Abraham Vinck, nominandolo suo erede.

Alla morte di Finson, della *Giuditta* si perde ogni traccia, mentre dopo il 1619, scomparso anche Vinck, la *Madonna del Rosario* viene acquistata per milleottocento fiorini da una commissione di pittori e “amatori” fiamminghi, di cui faceva parte Peter Paul Rubens, e destinata a essere collocata su un altare della chiesa dei Domenicani ad Anversa. Nel 1786, dopo una visita ad Anversa del 1781 da parte di Giuseppe II imperatore d'Austria, nel corso della quale quest'ultimo aveva espresso ammirazione per il dipinto, la *Madonna del Rosario* gli viene venduta o donata ed entra a far parte delle raccolte imperiali, per essere poi esposta nel Kunsthistorisches Museum.

Sulla base di rilievi stilistici, ma anche dell'ipotizzata identificazione del personaggio ritratto nella *Madonna del Rosario*, in ginocchio e in primo piano a sinistra, con il conte di Benavente, viceré di Napoli dal 1603 al 1610 (Denunzio 2004 e 2009), parte della critica si è pronunciata per una datazione del dipinto al tempo del primo soggiorno napoletano di Caravaggio (Marini 2001). Ipotesi, questa, smentita, muovendo da più estese e approfondite considerazioni sulle qualità stilistiche della tela a Vienna, da quanti più convincentemente propendono per una sua collocazione alla fase finale dell'attività romana del pittore lombardo (Prohaska 2010). Così come, sempre sulla base delle peculiarità stilistiche riscontrate nella copia della *Giuditta* ora esposta in

23

Palazzo Zevallos Stigliano, la critica ha finora sempre sostenuto che l'originale considerato disperso fosse stato realizzato da Caravaggio a Napoli prima della partenza per Malta, alla metà del 1607. Anche perché nella *Giuditta* compare con caratteri somatici quasi identici, al punto da ipotizzare il riferimento a una stessa modella, la vecchia col gozzo (probabile ripresa sia di un modello "dal vero" sia di un noto esempio della statuaria ellenistica) presente anche nella tela con il *Sant'Andrea legato alla Croce* del Cleveland Museum of Art, dipinto dal pittore lombardo per il viceré conte di Benavente durante il suo primo soggiorno napoletano. Di questa tela si conoscono tre copie: nel Museo de Santa Cruz a Toledo; nel Musée des Beaux-Arts di Digione, assegnata sia a Finson sia a Vinck; in una raccolta privata svizzera, proveniente dalla collezione Back-Vega a Vienna (Carofano 2015), di recente considerata, poco credibilmente, possibile opera autografa di Caravaggio. In aggiunta, la critica si è da qualche tempo orientata a ritenere anche la *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano, in passato assegnata anche ad Artemisia Gentileschi, copia dell'originale di Caravaggio realizzata proprio da Finson, presso cui – si è visto – era a Napoli, insieme alla *Madonna del Rosario* di Vienna, nel settembre del 1607 e che, come ricordato, aveva anche copiato la dispersa *Maddalena in estasi* del pittore lombardo nelle due tele firmate del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia e di una raccolta privata (Leone de Castris 1984 e in Louis Finson 2007; Capitelli *et alii* in *Giuditta decapita Oloferne* 2013). Di parere diverso Ferdinando Bologna (1992 e in *Caravaggio* 2004), che, pur confermando la *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano quale copia dell'originale caravaggesco dipinto, anche a suo giudizio, a Napoli tra il 1606 e il 1607, l'ha assegnata al cosiddetto Maestro dell'Emmaus di Pau, poi identificato, poco credibilmente, con il giovane Filippo Vitale da Giuseppe Porzio (Porzio 2012).

24

D'altra parte, risulta evidente, a chi "sa vedere" senza fermarsi alla sola lettura delle "carte d'archivio" (che, comunque, bisogna "saper leggere"), che in nessun modo la *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano può essere stata dipinta da Finson. Basta infatti metterla a confronto, con mente e occhi lucidi, sia con le sue *Maddalene* firmate sia con altri suoi dipinti realizzati a Napoli pur muovendo da modelli di Caravaggio liberamente interpretati e rivisti (il *Sansone e Dalila* del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia; la *Salomè con la testa del Battista* dell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig; la *Resurrezione di Cristo* del 1610 per la chiesa di Saint-Jean-de-Malte di Aix-en-Provence; la stessa pur notevole *Allegoria dei quattro elementi*, con firma e data 1611, già presso Rob Smeets a Milano; e l'*Annunciazione* del 1612 per la distrutta chiesa napoletana di San Tommaso d'Aquino, oggi nei depositi del Museo di Capodimonte), per giungere alla conclusione che la tela di Palazzo Zevallos Stigliano non è altro che il risultato di un modesto e ancora anonimo copista di Caravaggio, le cui capacità di resa pittorica non toccano neppure i livelli qualitativi, peraltro non eccelsi, dello stesso Finson più caravaggesco.

Non è improbabile che, a prescindere dai risultati dei rilievi stilistici, quanti hanno optato per una datazione delle due tele al tempo del primo soggiorno napoletano del pittore lombardo, abbiano tenuto in considerazione, con eccessiva fiducia, anche quanto affermato da Gentile nella citata lettera al duca di Mantova: che i dipinti di Caravaggio visti a Napoli sarebbero stati da quest'ultimo qui eseguiti. Il che non si-

gnifica necessariamente che entrambe le tele fossero state effettivamente realizzate proprio a Napoli e che almeno una delle due (verosimilmente la *Madonna del Rosario*) fosse stata qui trasferita dallo stesso pittore lombardo, dopo la fuga da Roma e la sosta nei feudi dei Colonna.

Così come si è anche scritto che i due dipinti sarebbero entrati in possesso di Finson e di Vinck per acquisto. Il che, senz'averne alcuna implicazione sulla data di esecuzione delle due tele, starebbe solo a indicare o che a venderle ai due fiamminghi sia stato lo stesso Caravaggio in partenza per Malta, oppure che i due, ricevute le tele da Caravaggio, forse anche perché venissero vendute, le abbiano fatte passare come opere acquistate presso il pittore lombardo, in viaggio verso l'isola. In entrambi i casi, si tratta di due ipotesi che nessun rilievo hanno per la datazione sia della *Madonna del Rosario* sia della *Giuditta taglia la testa di Oloferne*. Mentre, comunque sia, risulta ben evidente, una volta messe a confronto la *Madonna del Rosario* e la *Giuditta*, anche se nota ora attraverso le identiche redazioni di Napoli e di Tolosa, che in nessun modo i due dipinti, segnati da marcate differenze stilistiche, possono appartenere a uno stesso momento dell'attività di Caravaggio.

Tuttavia, mentre per la datazione della tela a Vienna la proposta più convincente resta quella di collocarla in prossimità della *Madonna dei palafrenieri* della Galleria Borghese o della *Morte della Vergine* al Louvre, più complesso è stabilire, invece, dove e quando Caravaggio dipinse la *Giuditta* attestata a Napoli, insieme alla *Madonna del Rosario*, nella bottega di Finson e Vinck nel settembre del 1607 e poi ricomparsa ad Amsterdam nel 1617. Un dipinto che, in ogni caso, visto a Napoli, a Roma o, meno probabilmente, ad Amsterdam, direttamente o attraverso alcune copie, trovò in breve notevole e prolungata "fortuna" se, oltre alla redazione di Palazzo Zevallos Stigliano, sono sicuramente a esso collegabili alcune tele d'identico soggetto e con soluzioni compositive affini: una di collezione privata assegnata allo stesso Finson o ad anonimo napoletano (Spinosa in *Ritorno al barocco* 2009), ma dal Papi (2014) assegnata al Maestro di San Silvestro, identificato con il frisone Martin Faber, attivo per qualche tempo a Napoli e in Provenza con il pittore franco-fiammingo; oppure un altro dipinto di accentuata inclinazione caravaggesca con la *Giuditta* rivolta verso il riguardante come nelle due tele di Palazzo Zevallos Stigliano e di Tolosa, comparso presso la Galleria Porcini a Napoli e assegnato al cosiddetto Maestro dell'Incredulità di San Tommaso, forse Jean Ducamps o, ancora, una tela di Filippo Vitale databile dopo il 1630, già presso la Galleria Maurizio Nobile a Bologna.

Una prima ipotesi per la *Giuditta* di Caravaggio vista a Napoli e ricomparsa ad Amsterdam può essere fornita dai risultati di un confronto iconografico e stilistico delle due identiche redazioni della *Giuditta* di Napoli e di Tolosa, rinviando per ora un giudizio critico sulle qualità e sull'identità della seconda, con l'altra nota versione dello stesso soggetto dipinta da Caravaggio per Ottavio Costa, banchiere di Albenga attivo a Roma: la *Giuditta taglia la testa di Oloferne* (145 x 195 cm) delle raccolte della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, delle quali entrò a far parte, per acquisto nel 1971, proveniente dalla collezione di Vincenzo Coppi, presso la cui famiglia d'origine si sarebbe trovata fin dagli anni quaranta del Seicento. Il dipinto, che a lungo la critica riteneva realizzato nel 1599, oggi, sulla base di dati documentari e di più estesi rilievi

25

iconografici e stilistici, si data più convincentemente al 1602, dopo le tele per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo e in San Luigi dei Francesi (ma vicino alla seconda redazione del *San Matteo e l'angelo* per l'altare della stessa chiesa) e poco prima del *San Giovanni Battista* del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, anch'esso dipinto per Ottavio Costa, e della *Morte della Vergine* al Louvre (Cuppone 2016, anche per la bibliografia precedente e per le diverse proposte di datazione).

Già il solo confronto iconografico tra la *Giuditta* Costa-Coppi di Palazzo Barberini e le due tele di Napoli e di Tolosa mostra evidenti e sostanziali differenze nella rappresentazione dello stesso episodio tratto dall'Antico Testamento, anche rispetto alla narrazione contenuta nel testo biblico (*Libro di Giuditta*, 13,1-10). Nel quale si racconta – è noto – che, nel corso dell'assedio posto da oltre un mese alla città di Betulia, in Giudea, da un esercito assiro al comando di Oloferne, Giuditta, avvenente e ricca vedova rimasta per tre anni, dalla morte del marito, sempre in casa indossando una veste nera, saputo che i Betuliani erano sul punto di arrendersi, si offrì di recarsi presso il generale assiro per ucciderlo. Ornatasi di gioielli preziosi e liberatasi dell'abito vedovile, si presentò a quest'ultimo, accompagnata dall'anziana serva, Abra, recandogli doni e fingendo di voler tradire la sua gente. Oloferne, affascinato dalla bellezza della giovane donna, dopo averle offerto un lauto banchetto, l'invitò nella sua tenda per possederla. Giuditta, mentre il generale, ubriaco, era ancora disteso sul letto, gli mozzò la testa, bloccata per i capelli, e la depose nel sacco sostenuto dalla vecchia, rimasta in attesa all'ingresso della tenda, per poi esporla trionfalmente agli abitanti di Betulia.

Nella tela dipinta per Ottavio Costa, di *Giuditta*, ripresa parzialmente di fianco, risultano privilegiate, pur nella rappresentazione dell'attimo di maggiore tensione del drammatico evento, le seducenti apparenze fisiche, evidenziate, intenzionalmente, dal contrasto con l'aspetto, al limite del grottesco, dell'anziana fantesca, ripresa di profilo, naso adunco, gozzo prominente e volto segnato da rughe profonde. *Giuditta*, agghindata con gioielli preziosi, indossa, per sedurre Oloferne, un'ampia e sontuosa gonna di tessuto damascato, fermata sul davanti da una cordicella finemente annodata, insieme a una sottile e trasparente camicia bianca, dalla larga scollatura rettangolare che mette in risalto la prorompente sodezza dei suoi prosperi seni. I capelli ramati sono sapientemente raccolti sul collo e il bel viso tondeggiante è illeggiadrito dal raffinato orecchino con perla "a goccia". I tre protagonisti sono rappresentati e bloccati su uno stesso piano, come in un altorilievo greco-romano, secondo un impianto ancora di matrice cinquecentesca. Il taglio delle luci e delle ombre definisce nitidamente concretezza e consistenza di forme e volumi. Le materie cromatiche, rischiarate e quasi preziose, dalle tonalità finemente accordate, sono sapientemente distribuite sulla tela con stesure larghe e dense. La resa di atteggiamenti espressivi e reazioni emotive è attenta, controllata e quasi contenuta.

Nelle due redazioni di Napoli e di Tolosa, *Giuditta* è rappresentata, invece, in età più avanzata e con una bellezza ormai matura di forme e apparenze. Diversamente da quanto riferito nel testo biblico e riprodotto nella tela di Palazzo Barberini, indossa l'abito nero della vedovanza, anche se di raso o velluto prezioso, di taglio elegante e con riflessi in argento, su una camicia bianca, con i polsini finemente arricciati, che

lascia solo di poco scoperto il pur florido seno. I capelli sono raccolti sotto un velo anch'esso nero e, come narrato dal testo biblico, sta mozzando la testa di Oloferne con un secondo colpo della spada rivolta verso l'alto, finemente decorata sull'elsa e sulla lama con motivi ornamentali ageminati in oro (nella versione Costa-Coppi è, invece, una daga rivolta verso il basso, con la lama convessa, "alla francese", più simile forse alla scimitarra di cui sembra si parli nella Bibbia). Le è accanto, come nella versione per Ottavio Costa, Abra, l'anziana serva (nel testo biblico, si è detto, è rimasta fuori della tenda) con il viso sempre segnato da rughe, ma più profonde, quasi incise simmetricamente, e con un'espressione non più di complice assenso, come nella tela di Palazzo Barberini, quanto piuttosto di evidente stupore e intima preoccupazione per la temeraria fermezza della sua "signora". Oloferne, anche qui disteso sul letto con le lenzuola disfatte, con la gola recisa e un fiotto di sangue, si agita urlando, tra la vita e la morte, sembrando ora più sconvolto dall'imprevista aggressione, oltretutto subita dalla donna con la quale aveva avuto (o avrebbe voluto avere?) un rapporto amoroso, che dal dolore o dalla consapevolezza della morte imminente. Diversa è anche la definizione strutturale della tenda, con una resa più concreta e quasi misurabile dell'invaso spaziale, anche per la sapiente e scenografica disposizione della cortina di panno rosso, sontuosamente annodata in alto a sinistra, come nella *Morte della Vergine* al Louvre o nella *Madonna del Rosario* a Vienna, e sospesa a destra a un palo di sostegno o a un tronco d'albero. Il fascio di luce, che irrompe da sinistra nella tenda, squarcia, come sulla scena di un fosco dramma teatrale, le ombre dense e minacciose, sfiora le figure dei tre protagonisti (nella versione Costa-Coppi sfiora Oloferne e investe frontalmente Giuditta con la vecchia serva) e le blocca in un legame, fisico ed emotivo, ancor più indissolubile di quanto non appaia nella versione del 1602. L'eroina biblica non è più intenta, come nella tela di Palazzo Barberini, a fissare, quasi con un senso di ripugnanza e di repulsione, la testa di Oloferne con la gola recisa. Ma, come Giuseppe d'Arimatea nella *Deposizione* al Vaticano, ora si volge verso il riguardante e, dilatando tempi e spazi dell'evento oltre ogni limite imposto dalla narrazione dell'episodio e dalle dimensioni della tela, lo costringe a essere testimone e complice – come in un dramma shakespeariano dalle tinte ugualmente fosche o corrusche – dell'eroica decisione presa e dell'efferato delitto che sta commettendo. Evidente, in ogni caso, al di là delle differenze segnalate, quanto la *Giuditta* nella versione lasciata da Caravaggio a Napoli insieme alla *Madonna del Rosario* ora a Vienna, prima della partenza per Malta, sia diversa da quella dipinta per Ottavio Costa. Diversa, certo, per scelte iconografiche, soluzioni compositive, resa pittorica e trattazione di stati d'animo come di reazioni espressive, ma soprattutto perché riflette e documenta una mutata consapevolezza da parte del pittore, rispetto ai tempi della *Giuditta* ora a Palazzo Barberini, sul diverso significato che violenza e brutalità, insite nel delitto commesso dall'eroina biblica in nome della libertà del suo popolo e di se stessa da ogni forma di oppressione e sopruso, avevano assunto nel momento di redigere questa seconda versione del brano narrato nell'Antico Testamento: un episodio che ora, per questa sua seconda rappresentazione, dai toni più cupi e foschi, non è più letto e tradotto in immagini per il suo contenuto morale e il suo valore esemplare, secondo le interpretazioni e i "precetti" recenti di

27

Santa Romana Chiesa, quanto rivisto e illustrato per le sue stringenti connessioni con l'irreversibile condizione dell'uomo, nel suo essere limitato ed esistere eterno, in un intreccio e succedersi costanti e indissolubili d'impennate e cadute, di atti d'esaltante eroismo come di gesti di efferata violenza.

Una nuova coscienza o "presa d'atto" della condizione dell'uomo, che Caravaggio venne acquisendo, in un alternarsi di lucido ottimismo e tetra disperazione, soprattutto a seguito delle successive esperienze di vita che culminarono nell'uccisione di Ranuccio Tomassoni e nella fuga da Roma nel maggio del 1606. Esperienze di vita che non potevano non segnare progressivamente, a partire dagli ultimi tempi del soggiorno romano e fino alla tragica scomparsa in un sanatorio di Porto Ercole, anche le sue inclinazioni e scelte in pittura: con esiti sempre più divergenti dalle soluzioni elaborate, sulla base di una diversa concezione dell'uomo, della natura, dell'essere e dell'esistere, come del fare arte, in anni immediatamente precedenti, tra fine Cinque e inizio Seicento. Proprio quando dipinse, in fitta successione, opere tra le quali, ad esempio, dopo le tele per la cappella Cerasi e per San Luigi dei Francesi, si colloca la prima versione della *Giuditta taglia la testa di Oloferne* per Ottavio Costa, da cui, si è visto, risulta tanto distante la seconda redazione della stessa *Giuditta* documentata a Napoli nel 1607 e ad Amsterdam nel 1617. Al punto che ne consegue, quasi d'obbligo, di fissarne la datazione a qualche anno di distanza dalla versione ora a Palazzo Barberini: o poco prima della fuga del pittore da Roma o al tempo del suo primo soggiorno napoletano.

Nel primo caso la *Giuditta*, a Napoli nel 1607 e ad Amsterdam nel 1617, da identificare ormai con sufficiente certezza nella versione nota attraverso le due identiche tele di Palazzo Zevallos Stigliano e della raccolta privata di Tolosa, si collocerebbe, per concordanze stilistiche, dopo il *San Giovanni Battista* del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, pure dipinto per Ottavio Costa, ma tra il 1603 e il 1604, e in prossimità soprattutto del *San Girolamo* del monastero di Monserrat, della *Madonna dei pellegrini* della chiesa di Sant'Agostino a Roma, del *San Giovanni Battista* della Galleria Corsini e del *San Girolamo che scrive* della Galleria Borghese sempre a Roma, della *Morte della Vergine* al Louvre.

A fissarne una collocazione durante il primo soggiorno a Napoli, dopo la realizzazione a Paliano della *Cena* qui a Brera, sollecitano, invece, le non meno accennate ed evidenti affinità con la *Flagellazione di Cristo* del Musée des Beaux-Arts di Rouen, proveniente dall'eredità napoletana di Filippo Vandeneynnden, le due *Salomè con la testa del Battista* del Palazzo Reale di Madrid e della National Gallery di Londra (quest'ultima riferita, tuttavia, anche al secondo soggiorno napoletano di Caravaggio) e, soprattutto, con la già citata tela con *Sant'Andrea legato alla croce* del Cleveland Museum of Art.

Personalmente, pur con qualche dubbio, propendo per la seconda ipotesi: anche perché emergono ben evidenti e rimarchevoli le concordanze riscontrabili tra questa seconda redazione della *Giuditta* e le tele di Caravaggio dipinte a Napoli tra il 1606 e il 1607. Soprattutto se il riscontro si basa sull'esame diretto della tela di Tolosa e sul confronto con la copia di Napoli: un esame diretto (quindi non basato sulle sole

immagini fotografiche in circolazione sui media) che, dopo una serie di dettagliate indagini radiografiche, che ne hanno evidenziato qualche raro pentimento e una notevole rapidità di esecuzione, seguite da un parziale intervento di pulitura della superficie cromatica, non solo ha confermato della *Giuditta* comparsa in Francia il discreto stato di conservazione, ma – ciò che più conta – ha consentito di coglierne l'altissimo livello qualitativo sia rispetto alla copia (a mio giudizio ancora anonima) di Palazzo Zevallos Stigliano sia rispetto alle opere certe di Louis Finson, al quale anche la tela di Tolosa è stata da qualche parte inopinatamente assegnata. Al punto da farmi propendere – ma non sono il solo – a identificare la *Giuditta* “francese” con l'originale di Caravaggio visto nel 1607, insieme alla *Madonna del Rosario*, nell'atelier di Vinck e Finson a Napoli e nel 1617 ad Amsterdam.

Convengo, tuttavia, che, sia per assegnare con certezza alla mano del pittore lombardo la *Giuditta* di Tolosa sia per fissarne una sua più convincente collocazione alla fine della sua attività in ambiente romano e al tempo del suo primo soggiorno napoletano, si rende quanto mai opportuno e indispensabile un suo confronto o “dialogo” diretto con altri dipinti dell'ultimo Caravaggio tra Roma e Napoli: in particolare, con tele come, ad esempio, la *Madonna dei pellegrini* di Sant'Agostino a Roma e il *Sant'Andrea legato alla croce* del Cleveland Museum of Art.

Qui a Brera, in ogni caso, un esame finalmente diretto della *Giuditta* comparsa in Francia, con accanto la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca milanese, con la copia di Palazzo Zevallos Stigliano e con dipinti sicuramente di mano di Finson, certamente potrà consentire giudizi sull'autografia del dipinto meno approssimativi o generici di quelli fin qui espressi.

La *Giuditta* “francese”, sottoposta ai vincoli di tutela da parte dello Stato francese, fu fortunatamente individuata – come già noto – in un'antica dimora tolosana nel corso di interventi strutturali e di restauro, che si erano resi necessari per eliminare infiltrazioni di acqua e per adeguare l'edificio a un nuovo utilizzo.

Il telaio con cui si presenta è di sicura manifattura francese del periodo napoleonico, così come la tela di rifodero applicata su quella originale, che, per la tessitura a trama larga, chiaramente visibile, è di sicura produzione napoletana del XVII secolo, ma era in uso spesso anche fuori Napoli e nella vicina Roma. Di rilievo è la constatazione che il supporto originale è costituito, come quello della *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano, da due tele di diverse dimensioni cucite orizzontalmente all'altezza della mano sinistra di Oloferne e della destra dell'eroina biblica.

La superficie pittorica ha subito in un lontano passato (fine Ottocento o inizio Novecento?) uno o più interventi conservativi, evidenti soprattutto nel lembo della tenda rossa all'estrema destra, sul retro della figura di Giuditta. Così come, per brevi tratti, presentava, prima del recente intervento conservativo di cui si è detto, ancora qualche traccia di umidità e irrilevanti cadute di colore in zone di non primaria importanza.

Alcune parti risultano realizzate, come nella *Cena in Emmaus* di Brera, con stesure di colore rapide e di ridotta densità materica, come nei casi del lenzuolo che copre il letto su cui si agita riverso Oloferne, dell'abito in velluto nero e dei bordi della camicia indossati da Giuditta o del panno bianco che avvolge spalle e torace di Abra: al punto

che in qualche tratto si nota ancora la preparazione sottostante.

Le indagini radiografiche condotte sull'intera superficie pittorica hanno evidenziato, come già accennato, pochissimi pentimenti, in parte già riscontrabili a vista: come, ad esempio, rispetto alla stesura iniziale, la riduzione della lunghezza della destra di Oloferne; una variante nella definizione del volume e nella collocazione del suo braccio sinistro; la diversa acconciatura dei capelli di Giuditta, che fuoriescono dal velo nero regolarmente sulla fronte, ma precedentemente dipinti "a riccioli"; o, sebbene non si tratti di un vero e proprio pentimento, quanto di una variazione decisa già "in corso d'opera", la stesura di un lembo del velo nero di Giuditta sulla tunica di Abra.

Da segnalare, inoltre, che su tutta la superficie del dipinto non sono state riscontrate tracce di quelle incisioni sulla preparazione individuate in altre opere di Caravaggio e, in particolare, nei suoi lavori giovanili (incisioni, peraltro, che alla fine del Cinque e nel primo Seicento non sono esclusive del pittore lombardo): tracce alle quali parte della critica recente ha attribuito così rilevante valore, da essere considerate, non sempre a ragione, indizi inoppugnabili della sicura autografia di ogni altra sua presunta composizione, anche databile in anni e momenti diversi della sua attività.

Notevole, in ogni caso, il livello qualitativo dell'intera composizione, quale emerge anche dallo studio e "messa a fuoco" di vari dettagli. Come, tra gli altri, il particolare, di altissimo effetto nell'evidenziare e accrescere il clima infuocato che avvolge la terrificante rappresentazione della violenta morte di Oloferne, della tenda rossa sontuosamente annodata in alto a sinistra e che evidentemente richiama, per affinità di soluzioni, il drappo rosso a fare da fondale alla scena di umanissima e concentrata tristezza della *Morte della Vergine* al Louvre o che incombe, annodato alla colonna, su quel grande "teatro dell'umanità" più vera trasferito sulla pala della *Madonna del Rosario* a Vienna. Così com'è altissima la trattazione della "mezza figura" di Oloferne, non diversa per vigore di modellato da una scultura d'età ellenistica, che, pur replicando nelle apparenze quella dipinta nella versione di Palazzo Barberini (identica la posizione della mano destra, aperta e "bloccata" sul letto, a fare inutilmente da perno per tentare di voltarsi verso Giuditta e che significativamente anticipa o riprende la stessa posizione della mano destra, apparentemente poggiata sul vuoto, dell'angelo in volo nella *Madonna della Misericordia* al Pio Monte di Napoli), è, per stesure e tonalità di colore, di un'immediatezza e di una verità anche più toccanti. Proprio come, anche rispetto alla *Giuditta* per Ottavio Costa, lo è la resa dei tratti del volto di Oloferne, sconvolto, urlante, ma ora anche inferocito come una belva ferita a morte. Tutti rilievi che, insieme a pochi altri (le mani di Giuditta, la sinistra della vecchia serve a reggere il sacco, l'elsa bellissima della spada dalla lama risplendente), evidenziano il diverso e più alto livello qualitativo della tela di Tolosa rispetto all'identica versione di Palazzo Zevallos Stigliano.

Certo, anche nella *Giuditta* di Tolosa non mancano, in alcuni tratti, soluzioni che possono alimentare dubbi e perplessità sulla possibilità che, nel caso, siamo finalmente dinanzi all'autografo di Caravaggio scomparso ad Amsterdam e finalmente

ritrovato. Tra tutti, la mano destra di Giuditta, forse in parte alterata da un malacorto intervento conservativo, e il volto di Abra, segnato – si è già detto per la copia di Palazzo Zevallos Stigliano – da rughe profonde, dipinte, tuttavia, con rigoroso schematismo, del tutto estraneo ai modi del pittore lombardo. Anche se, per apparenze somatiche, la vecchia serva di Giuditta sembrerebbe essere stretta “parente” o dell’anziana pellegrina inginocchiata dinanzi alla Madonna col Bambino nella citata pala in Sant’Agostino a Roma o della pensierosa moglie dell’oste nella *Cena in Emmaus* di Brera o, soprattutto, non solo perché anche lei “gozzuta”, della vecchia ai piedi di sant’Andrea sulla croce nella tela ora a Cleveland. Possibile che altre e più approfondite indagini sui pigmenti del volto della serva di Giuditta concorreranno in futuro a mettere in luce i motivi della soluzione adottata e che ancora mi lascia perplesso.

Resta comunque, al di là di questi marginali rilievi, che è proprio la disposizione delle mani di Giuditta e dell’anziana serva a costituire, insieme alla testa reclinata e solo in parte recisa di Oloferne, disperato e inferocito tra la vita e la morte, il nucleo centrale e altamente qualificante dell’intera composizione, più serrata di quanto non lo sia la versione per Ottavio Costa: nucleo intorno al quale la tragica vicenda si è bloccata per sempre nel momento culminante di più drammatica tensione fisica, psichica e visiva. Con una resa così concreta e concentrata del dato reale, soprattutto con una così partecipe e sofferta rappresentazione dell’evento raffigurato, rispetto alla stessa versione realizzata per Ottavio Costa, quale rare volte si riscontra, allo stesso altissimo grado di umana tensione, in altri dipinti di Caravaggio datati o databili subito dopo le tele del 1600 per San Luigi dei Francesi e poco prima della precipitosa fuga da Roma nel maggio del 1606.

Sicché, per qualità indicate, è da escludere che nel caso della *Giuditta* di Tolosa si possa essere dinanzi a un’altra copia dell’originale visto a Napoli e poi ricomparso ad Amsterdam, da assegnare, semmai, anche nel suo caso, come per la copia di Palazzo Zevallos Stigliano, al “solito” Finson, come pure da qualche parte si è tentato di proporre, e che da qualche tempo è diventato ormai il “contenitore” preferito della gran parte di quei dipinti anonimi che di volta in volta sono messi in relazione con originali dell’ultimo Caravaggio dispersi o ancora non identificati.

E, allora, come affrontare e pensare di risolvere quello che ormai si configura, anche nel caso della *Giuditta taglia la testa di Oloferne* ritrovata a Tolosa come un “giallo” poliziesco di difficile soluzione? Forse qualche contributo in tal senso potrà finalmente venire, a “volere e saper vedere”, con la sua presentazione, per la prima volta in Italia, qui a Brera, accanto alla *Cena in Emmaus*, alla *Maddalena* di Marsiglia firmata proprio da Finson e alla copia della stessa *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano. Che è quanto, seppur con qualche dubbio, tutti ci auguriamo.