

e propri disegni. Infatti, nell'aprile del medesimo anno giubilare, in merito a una pala commissionatagli dal senese Fabio Nuti, recentemente identificata con la perduta *Natività* di Palermo, fu richiesto al Caravaggio di attenersi allo «sbozzo»¹³, termine che sembra indicare non un progetto grafico, ma un bozzetto dipinto, il cui uso era già ricorrente¹⁴. Inoltre, nel contratto del 14 giugno del 1601 stipulato con Laerte Cherubini per la *Morte della Vergine* di Santa Maria della Scala, l'artista doveva dipingere secondo il «designum» preliminare già consegnato, in modo che il quadro fosse fatto «similiter»¹⁵.

Tenendo presente i dati fin qui ricordati, c'è da chiedersi come si è affermata l'idea che il Merisi fosse avulso dalla pratica del disegno. Uno dei maggiori sostenitori di questo assunto è stato Roberto Longhi, che già nel 1914 sosteneva: «Per quanto riguarda gli intenti formali, il Caravaggio reusciva a ripudiare completamente il valore disegnativo che ogni oggetto aveva assunto nella tradizione secolare dei Fiorentini»¹⁶.

Tale idea, pur contenendo un nucleo di verità – ovvero la distanza che separa il maestro lombardo dalla concezione e dalla pratica del disegno vantata dall'illustre tradizione fiorentina –, era nata da una inappropriata lettura delle fonti biografiche che si è protratta fino a tempi recenti. Lo si evince, ad esempio, da quanto afferma una grande studiosa del Merisi come Mina Gregori, in un saggio del 1992: «[il Caravaggio] aveva dipinto quasi sempre dal vero e dal modello, senza passare, come voleva una consolidata tradizione artistica, attraverso l'elaborazione disegnativa che perveniva a idealizzare il dato naturale. I procedimenti che lo dimostrano sono principalmente le incisioni e gli abbozzi preliminari»¹⁷. Se l'affermazione iniziale è condivisibile, perché è indubbio che il Merisi dipingesse con il modello davanti, la successiva, meno scontata, deriva anche da una semplificata interpretazione delle fonti e in primo luogo delle notizie fornite nel 1604 dal

¹³ Nel contratto del 5 aprile 1600 si specifica che il quadro commissionato da Fabio Nuti deve essere fatto «iuxta mensuram et designum ab ipso d. Fabio sibi datum et consignatum et alias ut dicitur conforme allo sbozzo per esso signor Michelangelo fatto per detto signor Fabio [...]» (ivi, p. 115).

¹⁴ Al pari dei disegni, non è rimasta traccia di bozzetti pittorici riconducibili con certezza al Caravaggio; eppure il maestro milanese dovette realizzarli in più di un'occasione.

¹⁵ Cfr. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, p. 133.

¹⁶ R. LONGHI, *Orazio Borgianni*, «L'arte», XVII, 1914, 17, pp. 17-23: 17.

¹⁷ M. GREGORI, *Come dipingeva il Caravaggio*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori. Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 12 dicembre 1991 – 15 marzo 1992, Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 26 marzo – 24 maggio 1992*, a cura di M. Gregori, Milano, Electa, 1992, pp. 13-29: 15. Cfr. anche R. LAPUCCI, *La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi*, ivi, pp. 31-51.

Merisi, dunque, non ha inventato il disegno pittorico, ma ne ha anticipato quell'uso disinvolto che è caratteristico delle opere tarde di Guido Reni e diviene ricorrente in numerosi pittori del Seicento.

Un'altra significativa scoperta fatta per mezzo delle indagini diagnostiche condotte sulle tele Contarelli riguarda la seconda versione del *San Matteo e l'angelo*, eseguita e posta sull'altare della cappella nel 1602. Con la visione a luce radente è stato possibile appurare che l'artista ha tracciato alcune incisioni ben marcate sulla preparazione verde intenso della tela (fig. 16), eseguite con uno stilo o una punta. Queste definiscono in linea di massima il contorno del corpo e della gamba destra dell'evangelista, e indicano prospetticamente il piano del tavolo, la seduta dello sgabello e, cosa sorprendente, anche la forma delle gambe dell'angelo in volo mai effettivamente dipinte: sia di quella piegata e avvolta nel manto bianco (di cui si vede il piede), sia dell'altra del tutto ignorata nella redazione pittorica perché in parte nascosta dalla bella voluta del panneggio e in parte inghiottita dall'oscurità del fondo⁴³. Ne risulta che le immagini del santo e dell'angelo sono in buona parte profilate dalle incisioni e appaiono studiate dal vero a figura nuda, così come prevedeva la pratica accademica.

Il Caravaggio, dunque, ha progettato accuratamente il dipinto servendosi di due modelli, uno senile e uno giovanile (la resa prospettica di quest'ultimo presuppone una ripresa dal basso), e ne ha riportato la sagoma sulla tela anche per stabilire gli opportuni rapporti proporzionali. Non si conoscono i passaggi intermedi dell'operazione (che non si distaccano totalmente dalle procedure tipiche dell'accademia), ma le tracce di *underdrawing* – evidenziate dalla visione a infrarosso nei volti dei due protagonisti e nei profili in luce privi di incisioni (come nel busto dell'angelo)⁴⁴ – rivelano che il pittore si servì di una tecnica basata sul disegno, condotta con procedimenti differenti in funzione del valore chiaroscurale delle forme. E il fatto che la figura

Venezia. Per la contiguità del Merisi con le tecniche di tradizione veneta, si veda P. SAPORI, "Sbozzi" alla veneta e autografi di Caravaggio, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità. Atti del convegno internazionale di studi, Milano 3 e 4 febbraio 2006*, a cura di L. Spezzaferro, coordinamento scientifico di M. Fratarcangeli, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 40-58. Tale contributo, pur percorrendo un'interessante pista di ricerca, non è esente da palesi imprecisioni: ad esempio, in merito all'uso di «abbozzi monocromatici a biacca» che Caravaggio, invece, non faceva, almeno non nel senso che intende Saporì.

⁴³ Cfr. VODRET, *Caravaggio e la "palestra" della cappella Contarelli* p. 20; CARDINALI – DE RUGGIERI, *Attraversando la pittura di Caravaggio*, p. 33 e figg. 84-86.

⁴⁴ Per un'accurata lettura dei dati tecnici emersi nelle indagini del *San Matteo e l'angelo*, vd. ivi, pp. 32-33.

angelica riprenda, seppur ribaltata, quella dipinta nella perduta *Natività di Palermo*⁴⁵ dimostra che il Merisi non solo riutilizzava lo stesso modello, ma ne riproponeva anche la posa già studiata e sicuramente già disegnata.

Le tracce di incisioni nelle opere del Caravaggio erano state individuate da tempo, tuttavia le analisi più recenti hanno chiarito che non appartengono a un metodo esclusivo del maestro milanese e, come si è già precisato, fanno parte di una pratica esecutiva fondata su progetti grafici tutt'altro che sommari e improvvisati. Risultati di grande interesse erano stati acquisiti dalle ricerche sulla tecnica del Merisi condotte in particolare da Keith Christiansen e Thomas Schneider in occasione della mostra *The Age of Caravaggio* (New York e Napoli, 1985) e dall'importante campagna di indagini presentata nel catalogo della mostra *Michelangelo Merisi. Come nascono i capolavori* (Firenze e Roma, 1992), curato da Mina Gregori⁴⁶. Indicativamente ne ricordo due esempi eloquenti che riguardano la *Santa Caterina d'Alessandria* della Collezione Thyssen (fig. 17), dipinta nel 1598-1599 per il cardinal Francesco Maria Del Monte, e il *San Giovanni Battista* di Kansas City (fig. 19), eseguito nel 1602 per il banchiere Ottavio Costa⁴⁷.

Le incisioni rinvenute nel primo dei due dipinti ne dimostrano l'utilizzo da parte del Caravaggio già prima dei laterali Contarelli, quando il pittore – come dice Bellori – «cominciò a ingagliardire gli oscuri» (e non è privo di significato che l'uso più incisivo e contrastato della luce abbia inizio nel periodo in cui il pittore era ospite di Del Monte e sia connesso a soggetti di carattere religioso)⁴⁸. Le fotografie a luce radente hanno permesso di leggere

⁴⁵ Per questo convincente confronto e per l'identificazione della tela palermitana (trafugata nel 1969) con la pala commissionata da Fabio Nuti e realizzata nel 1600, cfr. 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 e O. Verdi, «Roma moderna e contemporanea», XIX, 2011, 2, pp. 355-372.

⁴⁶ Tra i vari contributi sulle incisioni nella tecnica di Caravaggio si segnalano: K. CHRISTIANSEN, *Caravaggio and "L'esempio davanti del naturale"*, «The art bulletin», 68, 1986, pp. 421-445; M. CARDINALI – M. B. DE RUGGIERI – C. FALCUCCI, *Le incisioni nel processo compositivo di Caravaggio*, «Ricerche di Storia dell'arte», 87, 2005, pp. 50-62.

⁴⁷ Per la datazione del dipinto cfr. M. C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, pp. 298-299.

⁴⁸ Contemporanei o appena successivi alla *Santa Caterina* sono la *Marta e Maddalena* di Detroit e la *Giuditta e Oloferne* di Palazzo Barberini. Come ha da tempo dimostrato Calvesi, le straordinarie scelte luministiche avviate dal Caravaggio in questi dipinti non manifestano soltanto un'innovativa prassi tecnico-stilistica ma esprimono anche un valore simbolico ispirato al noto tema teologico della luce come metafora della grazia divina. Cfr. M. CALVESI,