MA IL «CARAVAGGIO DELLA REGINA» È DAVVERO DEL CARAVAGGIO?

La Chiamata di Pietro e Andrea *è attribuibile a Caravaggio con ogni certezza?*
E se invece fosse di Bernardo Strozzi?

di Pietro Caiazza

§ 1. Nel 1637 un intermediario e agente d'arte inglese, William Frizell, imbarcava a Napoli, alla volta dell'Inghilterra, un gruppo di ventitré dipinti, tra i quali figurava un «*Caravaggio*. Item the picture of 3 disciples (...)». Tale dipinto, da quel momento attribuito al Caravaggio, fu acquistato dal re Carlo I d'Inghilterra per la sua Royal Collection, e dal 1639 esso compare così attribuito nei successivi inventarî, ancorché in un inventario del 1651 risulti «by Caravaggio *or an imitator*», segno che l'attribuzione del 1637 creava già all'epoca qualche dubbio.

Queste sono le prime notizie in assoluto che noi abbiamo relative a tale dipinto, già interpretato come *Tre discepoli*, poi come *Andata ad Emmaus*, infine più recentemente stabilito dal Longhi come *Chiamata di Pietro e Andrea* (che chiameremo qui anche semplicemente "*Hampton Court*", **fig. 1**). È però da annotare bene come, prima della data del 1637, di questo dipinto non si

sappia assolutamente nulla, né per quel che concerne l'autore, né per quel che concerne il committente, né per la sua presenza in qualche collezione: nessuno dei biografi del Caravaggio ne parla, nessun inventario lo registra, nessuna carta d'archivio ne tratta. La paternità del Caravaggio fu affermata dunque solo dal Frizell, e non prima del 1637.

Dalla metà degli anni Settanta dello scorso secolo, Maurizio Marini si è impegnato molto sia per caldeggiare il restauro del dipinto (in cattive condizioni nei depositi delle collezioni reali inglesi ad Hampton Court Palace), sia per sostenere l'autografia caravaggiana del dipinto (faccio riferimento, qui di seguito, per l'insieme della questione, a *Come lavorava Caravaggio*, Roma 2006).

In un primo tempo (fino al 1983) il Marini (*Come lavorava* cit., pp. 29 e 59-62) era convinto che si trattasse della copia di uno *smarrito originale* del Caravaggio, commissionato dal genovese Ottavio Costa e pertanto inviato *subito* a Genova, dove sarebbe stato copiato. La "committenza genovese" era dedotta dal Marini dal fatto che esisteva a Genova, in collezione privata, *una copia* (che chiameremo da ora, in base alla data della sua pubblicazione, "*Genova 1980*", **fig. 2**) di quel dipinto ora ad Hampton Court, copia redatta «*inequivocabilmente*» - precisa Marini - dal pittore genovese Bernardo Strozzi (1581/1582-1644, detto anche "il Cappuccino genovese" perché appartenne a tale Ordine fino al 1609, rimanendo poi a Genova fino al 1632 e fuggendo infine a Venezia dal 1633 fino alla morte nel 1644): la quale copia, salvo alcune varianti (soprattutto il viso giovanile di Gesù, ed i pesci in mano a Pietro con l'aggiunta qui di una splendida aragosta), "riproduceva" con molta fedeltà il dipinto londinese.

Tuttavia, la comparsa, nel 1983, di *una ulteriore copia* (anch'essa in collezione privata, e che chiameremo, ancora dalla data della sua pubblicazione, come "*Genova 1983*", **fig. 3**) del dipinto ritenuto originale del Caravaggio, e molto più simile alla tela oggi ad Hampton Court, creò un problema: ed infatti essa obbligava il Marini ad una profonda revisione della originaria tesi circa la precedente "committenza genovese" della tela di Hampton Court, giudicata poi da lui stesso come «*impercorribile*» . Pertanto, nella sua proposta definitiva (*Come lavorava* cit., pp. 51-79), il Marini ha sostenuto che in realtà per quel dipinto oggi ad Hampton Court dovette trattarsi di una "committenza romana". Secondo tale proposta:

1) a Roma, il marchese Vincenzo Giustiniani – grande collezionista, amico e protettore del Caravaggio – sarebbe stato da tempo addentro ad una «macchinazione» dei cattolici inglesi contro la monarchia degli Stuart (che si concretizzò anche nella cosiddetta "Congiura delle Polveri" del 1605, con relativa repressione di Carlo I contro i gesuiti inglesi). Il Giustiniani avrebbe pertanto chiesto verso il 1599/1600, a Roma, al Caravaggio, un dipinto che alludesse all'intento (o auspicio) di mantenere una qualche comunione dell'Inghilterra con la Chiesa di Roma rappresentata, nel dipinto, da Pietro (ma anche da Andrea, quale santo protettore della Scozia);

2) tale dipinto sarebbe stato visto e copiato nel 1600, in palazzo Giustiniani, dal giovane «sacerdote» cappuccino Bernardo Strozzi, venuto – secondo il Marini – da Genova a Roma per l'anno giubilare, ancorché di questo viaggio non esista documentazione, prova o traccia. Costui avrebbe tratto dal dipinto originale del Caravaggio non più la copia originariamente ipotizzata dal Marini (e cioè, quella con l'aragosta, **fig. 2**), bensì codesta nuova copia, e cioè "*Genova 1983*" (**fig. 3**);

3) l'"originale" del Caravaggio (**fig. 1**) sarebbe stato donato nel 1604 dal marchese Giustiniani a Thomas Howard conte di Arundel, tra i maggiori esponenti del cattolicesimo inglese, in visita – secondo il Marini – da lui a Roma, affinché lo portasse in Inghilterra;

4) lo Strozzi avrebbe poi ricavato, per conto suo a Genova, da quella copia redatta a Roma (**fig. 3**), una seconda copia, che sarebbe quella con l'aragosta ("*Genova 1980*", **fig. 2**).

§ 2. Il Marini si è visto costretto a collocare la redazione (non più *copia* da originale perduto, bensì originale *autografo* del Caravaggio) della tela di Hampton Court nel 1599/1600 perché il successivo anno giubilare 1600 costituiva l'unico momento nel quale gli riusciva di poter immaginare (ma *senza prove*) la presenza dello Strozzi a Roma per il giubileo «alle cui celebrazioni, *in qualità di sacerdote*, Bernardo Strozzi non poteva *certamente* non aver partecipato, *anche in mancanza di prove documentarie*» (*Come lavorava* cit., p. 59, corsivi miei).

Orbene, nessuna delle proposizioni sulle quali è costruita la proposta del Marini risulta al minimo sostenibile:

1) Bernardo Strozzi entrò come *novizio* cappuccino nel convento di San Barnaba a Genova a circa 18 anni (cioè, tra il 1599 ed il 1600). Dopo l'anno di noviziato, il professo cappuccino doveva persistere – a norma della *Constitutioni* dell'Ordine – per altri tre anni nella vita da novizio, prima dei voti solenni. Inoltre, in forza della norma della Sess. 23, c. XII *de reform*. dei decreti tridentini (richiamata nelle *Constitutioni*), un chierico non poteva essere suddiacono prima dei 22 anni (per Strozzi: 1603/1604), né diacono prima dei 23 anni (per Strozzi: 1604/1605), né tantomeno «*sacerdote*» (come scrive Marini) prima dei 25 anni (per Strozzi: 1606/1607). Nel 1600 costui doveva dunque aver appena terminato l'anno di noviziato, e *non era sacerdote*, e pertanto non doveva partecipare necessariamente alle «celebrazioni» giubilari romane né, essendo appena professo, si può immaginare che fosse inviato a Roma per il Giubileo, né tanto meno che in tale ipotizzata occasione gli riuscisse di copiare proprio *quel* dipinto, nel palazzo Giustiniani;

2) Thomas Howard, conte di Arundel, fu in Italia (da solo) *la prima volta* nel 1612, e dovette tornare precipitosamente a Londra per l'improvvisa morte del principe di Galles, suo protettore. Ritornò poi in Italia *la seconda volta* nel 1613/1614 con la moglie, lady Alethea Talbot: pertanto, non può essere stato a Roma, presso il marchese Giustiniani, nel 1604 per ricevere in dono il dipinto del Caravaggio;

3) quand'anche il Caravaggio avesse dipinto quella tela nel 1600, essa deve essere in ogni caso rimasta in Italia fino al 1637, quando infatti il Frizell la portò in Inghilterra. Però, in questo caso, non si capisce a) a chi l'avrebbe donata il marchese nel 1604; b) né perché essa non compaia nell'inventario della collezione Giustiniani del 1621; c) né perché il marchese l'avrebbe alienata nel 1636/1637, alla vigilia della sua morte (27 dicembre 1637), quando poi è notissima la sua rigorosa disposizione testamentaria che proibiva agli eredi qualsiasi alienazione di qualsiasi parte della collezione;

4) il viaggio di Vincenzo Giustiniani in Europa (5 mesi, dal marzo all'agosto del 1606) vide la sua tappa londinese dal 12 al 17 giugno 1606, e nell'occasione il marchese incontrò anche italiani costretti a lasciare il paese a seguito della "Congiura delle Polveri": ma non pare che egli fosse coinvolto nella «cospirazione».

§ 3. Se Bernardo Strozzi *non* è stato a Roma nel 1600 e se, anzi, egli con tutta probabilità a Roma non è mai stato (almeno: né per impegni "giubilari" né per impegni "artistici"), da dove allora può egli aver ricavato le *almeno* due copie – o *repliche* – della *Chiamata di Pietro e Andrea*? Questa è la domanda che resta.

Epperò, dato che nessun documento e nessun dato biografico attribuiscono al Caravaggio l'autografia della tela oggi ad Hampton Court, dato altresì che la prima connessione tra la tela ed il nome del Caravaggio emerge solo nell'elenco londinese del 1637, e dato infine che nulla può escludere che l'attribuzione del Frizell al Caravaggio fosse erronea (vuoi per buona fede, vuoi per cattiva fede per gonfiarne il prezzo), il sospetto che in realtà la tela di Hampton Court non sia né autografa né copia da un "prototipo" del Caravaggio sembra – in base alle incongruenze sopra rilevate – quasi obbligato.

Dato però che le due tele redatte dallo Strozzi ("*Genova 1980*" **fig. 2**, e "*Genova 1983*" **fig. 3**) esistono, ed in un modo o nell'altro esse *debbono* avere una spiegazione logica e convincente circa la loro realizzazione, si può affacciare qui l'ipotesi che in realtà l'autore di "*Hampton Court*" (**fig. 1**) non sia affatto il Caravaggio – ancorché così risulti nell'elenco del 1637 e negli inventarî successivi – ma sia opera anch'essa dello Strozzi il quale, in effetti, da una parte *non ha mai copiato un'opera d'altri* in tutta la sua produzione artistica, e dall'altra parte era abituato a redigere molte *repliche* dei suoi dipinti, ripetendo in modo sorprendentemente fedele anche nel periodo veneziano (1633-1644) *sue opere* il cui "prototipo" era stato da lui redatto durante il periodo genovese (1600-1632). Né è da dimenticare – per aggiunta – che una fase di questo periodo genovese (verso gli anni 1615-1620) fu fortemente caratterizzata da una sua notevole adesione al "caravaggismo".

Nell'ambito di questa ipotesi, ci sono buoni indizî per capovolgere il ragionamento del Marini, e per pensare che in realtà il "prototipo" della *Chiamata* sia la redazione genovese con l'aragosta (**fig. 2**), mentre le altre due (quella ancora "genovese" **fig. 3**, e quella di Hampton Court **fig. 1**) sarebbero due *repliche* dello stesso soggetto, ovviamente redatte nello stile nel quale lo Strozzi aveva originariamente definito il "prototipo": e se esso fu definito nel periodo "caravaggista" genovese, è ben possibile che anche delle *repliche* realizzate a distanza di anni o decennî abbiano potuto mantenere la medesima impostazione (specie per il contrasto tra luci ed ombre).

§ 4. Non potendo qui sviluppare l'intero percorso delle argomentazioni relative a codesta ipotesi di fondo – per le quali rimando ad un più ampio e specifico saggio, già redatto – mi limito per ora ad accennare ad alcune osservazioni su tre punti precisi delle tre tele in discussione, e cioè:

1) le mani di Gesù;

2) i pesci che regge Pietro;

3) la mano sinistra di Andrea.

1) Quanto al primo punto, le mani del Maestro, così come appaiono in tutte e tre le tele ("*Hampton Court*"=**fig. 4**, "*Genova 1980*"=**fig. 5**, e "*Genova 1983*"=**fig. 6**), non si apparentano in nulla alle mani rappresentate dal Caravaggio in tutti i suoi dipinti, se si eccettuano vagamente forse i dipinti giovanili (quali il *Concerto* di New York o il *Suonatore di liuto* dell'Hermitage). In particolare, le mani di Gesù in tutti quei dipinti del Caravaggio nei quali esse si mostrano con maggiore evidenza, non somigliano per nulla a quelle del Gesù nei nostri tre dipinti, nei quali invece compaiono dita vistosamente *affusolate*. In aggiunta, le unghie delle mani del Cristo nelle tre tele di cui discutiamo sono del tipo *rotondo*, diverse da quello *a mandorla* e da quello *quadrato* (che sono i tre tipi fondamentali delle unghie dell'essere umano). Caravaggio non ha mai – dopo gli inizi "delmontiani" – rappresentato dita così *affusolate* e dalle unghie *rotonde*, mentre invece nei dipinti del Caravaggio compaiono con notevole costanza unghie del tipo *quadrato* (cioè, con l'orlo segnato da una linea quasi retta), sia per le mani di Gesù (cito qui ad es. i particolari dalla

Vocazione di Matteo di Roma=**fig. 7**, dalla *Cena in Emmaus* di Londra=**fig. 8**, dalla *Resurrezione di Lazzaro* di Messina=**fig. 9**) sia per le mani di altri personaggi (cito qui ad es. il groviglio di mani nella *Madonna del Rosario* di Vienna=**fig. 10**). In realtà, dunque, è possibile sostenere che Caravaggio non avrebbe mai dipinto le mani e le dita di Gesù così come esse compaiono nella tela oggi ad Hampton Court (e nelle altre due tele).

2) Quanto al secondo punto, occorre notare come la redazione di "*Genova 1980*" (**fig. 2**) presenti nelle mani di Pietro tre pesci (**fig. 11**), e cioè una splendida aragosta definita con colori vivacissimi e posta tra due altri pesci, altrettanto efficacemente rappresentati nelle pinne sia pettorali sia addominali, e che sono due orate (l'aragosta è retta dalla mano di Pietro per le due vistosissime antenne, mentre le due orate devono essere rette da un corto amo, come dimostra la bocca aperta dell'orata che si vede di piatto per il suo lato destro). Viceversa, le altre due redazioni ("*Hampton Court*" **fig. 12**, e "*Genova 1983*", **fig. 3**) presentano una modificazione (che potrebbe dirsi anche "mortificazione") del numero e delle specie dei pesci e anche della loro resa pittorica, in quanto essi sono qui ridotti a due (con l'eliminazione dell'aragosta), mentre una delle due orate viene trasformata nella testa molto scura di un pesce di dimensioni presumibilmente molto più grandi, e di specie incerta (una cernia?), e mentre l'altra orata che resta (e che non è in nessun modo un "*pesce di san Pietro*", come si è tentato di sostenere) è redatta male (priva di pinna pettorale). Questo secondo brano relativo ai pesci (come già quello delle mani di Gesù) impone una domanda: ci troviamo qui dinanzi a due redazioni del tutto simili ("*Hampton Court*" e la sua copia di "*Genova 1983*"), che sarebbero state poi "migliorate" in una successiva copia ("*Genova 1980*"), come pensava il Marini? ovvero ci troviamo dinanzi ad un *originale* dello Strozzi di grande bellezza ed efficacia ("*Genova 1980*"), poi "replicato", con qualche variazione, in due redazioni successive ("*Hampton Court*" e "*Genova 1983*")?

3) Quanto al terzo punto, occorre osservare bene la mano sinistra del personaggio al centro del dipinto, che è Andrea, il fratello pescatore di Pietro. Ed infatti, dal confronto tra le tre redazioni (mai finora effettuato, come pare) è possibile notare una vistosa variazione del brano, nel senso che in "*Genova 1980*", **fig. 2** – che per Marini sarebbe la ulteriore copia redatta dallo Strozzi a Genova sulla scorta della sua prima copia, "*Genova 1983*" **fig. 3**, a sua volta sempre da lui redatta a Roma dinanzi al presunto "prototipo" caravaggiano, e cioè "*Hampton Court*" **fig. 1** – Andrea presenta con evidenza la sua mano sinistra appoggiata al petto con tutte le cinque dita aperte, che si vedono infatti in buona parte (**fig. 13**): questo modulo della mano aperta e appoggiata al petto è peraltro un modulo stilistico-devozionale *vistosamente presente* nelle opere dello Strozzi (cito qui ad es. la sola *Vocazione di Matteo*, ora a Worcester, Art Museum, **fig. 14**, ma se ne potrebbero citare molte altre). Viceversa, quella mano di Andrea già subisce una "menomazione" in "*Genova 1983*", **fig. 15** (in cui si vede solo mezzo pollice, un indice nemmeno intero, e le due sole nocche di anulare e mignolo articolate sul palmo della mano, mentre il dito medio sembra come eradicato o sparito). Ancora viceversa, nella versione di "*Hampton Court*" (**fig. 16**), della mano aperta si finisce per vedere addirittura solo mezzo pollice e l'indice nemmeno intero, mentre sparisce ogni traccia delle altre tre dita (medio, anulare e mignolo) che infatti non si vedono per nulla, come se la mano fosse non più aperta, bensì a pugno chiuso, e col solo indice come indirizzato al petto.

Su quest'ultimo punto si devono fare ancora due osservazioni:

1) la prima è che sotto il profilo stilistico lo sviluppo "genealogico" del brano sembra *partire* dalla mano completamente aperta e devotamente appoggiata sul petto di Andrea ("*Genova 1980*",

fig. 2), come era proprio nello stile dello Strozzi, piuttosto che *arrivare* a questa partendo da un incompleto indice puntato al petto, con una mano che sembra menomata (**fig. 16**);

2) la seconda osservazione è che tale correzione del brano della mano di Andrea (in "*Genova 1983*" e poi ancora più vistosamente in "*Hampton Court*") potrebbe anche essere discesa da una scelta dello Strozzi (o della sua bottega, fraintendendo) di modificare l'originaria impostazione della mano interamente aperta (come era ed è in "*Genova 1980*"), ovvero da altre ragioni che per ora non si possono individuare: ma codesta scelta, quand'anche sostenibile, dimostrerebbe anche per tal via che "*Genova 1980*" in realtà *precede* le altre due redazioni.

Resta in ogni caso più difficile – in forza di tali osservazioni – ipotizzare che *da* un incerto indice puntato da una incerta mano (in "*Hampton Court*", quale supposto originale del Caravaggio, che però non era per nulla abituato a rendere così la mano col dito puntato al petto, come può vedersi dal particolare famosissimo della sua *Vocazione di Matteo* nella cappella Contarelli, **fig. 17**) lo Strozzi abbia *poi* scelto di aprire (per così dire) progressivamente la mano del fratello di Pietro fino a renderla (e a farla intendere) un po' più aperta nella sua prima copia ("*Genova 1983*"), e poi del tutto aperta nella sua seconda copia ("*Genova 1980*").

§ 5. Queste sono le principali considerazioni – qui sinteticamente riassunte – che inducono a sospettare che in realtà la tela oggi ad Hampton Court non sia di mano di Caravaggio. E tutto ciò perché:

1) nessun dato biografico o documento d'archivio o dato di inventario o notizia di qualsiasi fonte relativa alla vita ed all'opera del Caravaggio testimonia anche indirettamente in tal senso, fino al 1637;

2) la prima attribuzione di "*Hampton Court*" al Caravaggio resta quella del 1637, fatta in vista della vendita alla collezione di re Carlo I dei dipinti portati in quell'anno a Londra dal Frizell, sul quale non può non gravare il sospetto di un'attribuzione o erronea, o interessata ad una maggior valutazione di prezzo;

3) in ogni caso, Bernardo Strozzi non può essere stato a Roma nell'anno 1600, e non può dunque aver ricavato una prima copia direttamente dall'ipotizzato originale caravaggiano in possesso del marchese Giustiniani;

4) le due "copie" attualmente a Genova devono avere in qualche modo una loro spiegazione più convincente, dato che esistono, e dato dunque che esse da qualche parte sono state redatte.

L'ipotesi che resta allora possibile avanzare è quella secondo la quale in realtà tutte e tre le tele di cui stiamo parlando siano di mano dello Strozzi, e secondo la quale dunque il "prototipo" del tema della *Chiamata* sia (o possa essere) "*Genova 1980*" **fig. 2** (di qualità notevolmente alta), *replicata* poi dallo Strozzi in altre due versioni ("*Hampton Court*" **fig. 1** e "*Genova 1983*" **fig. 3**), che vedono come principali variazioni: 1) il volto di Gesù (più maturo rispetto al volto adolescenziale di "*Genova 1980*"); 2) il brano dei pesci (semplificato, con l'eliminazione dell'aragosta e con la modificazione di uno dei due pesci residui); e 3) la mano di Andrea (portata da mano aperta a mano grossolanamente chiusa con indice puntato al petto).

A mio parere, esistono tutti i presupposti per poter ritenere percorribile codesta ipotesi di attribuzione, che naturalmente dovrà essere oggetto di più ampie valutazioni e verifiche.

ILLUSTRAZIONI

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

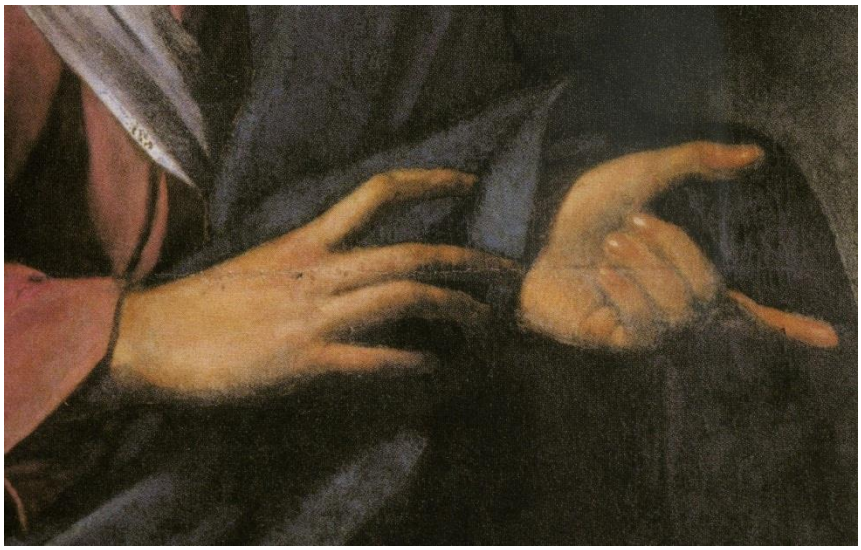

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

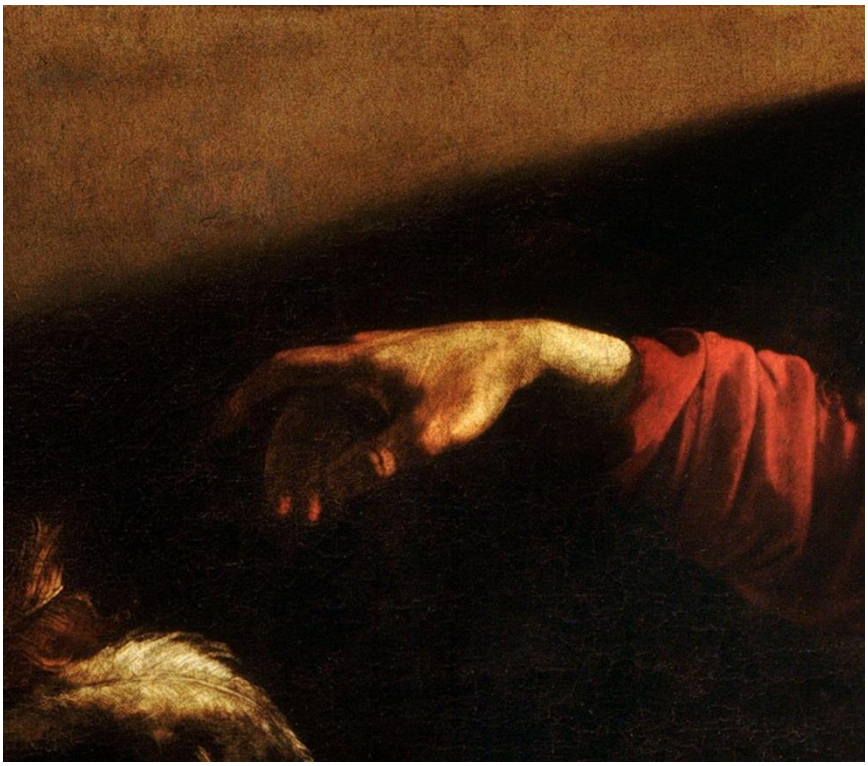

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

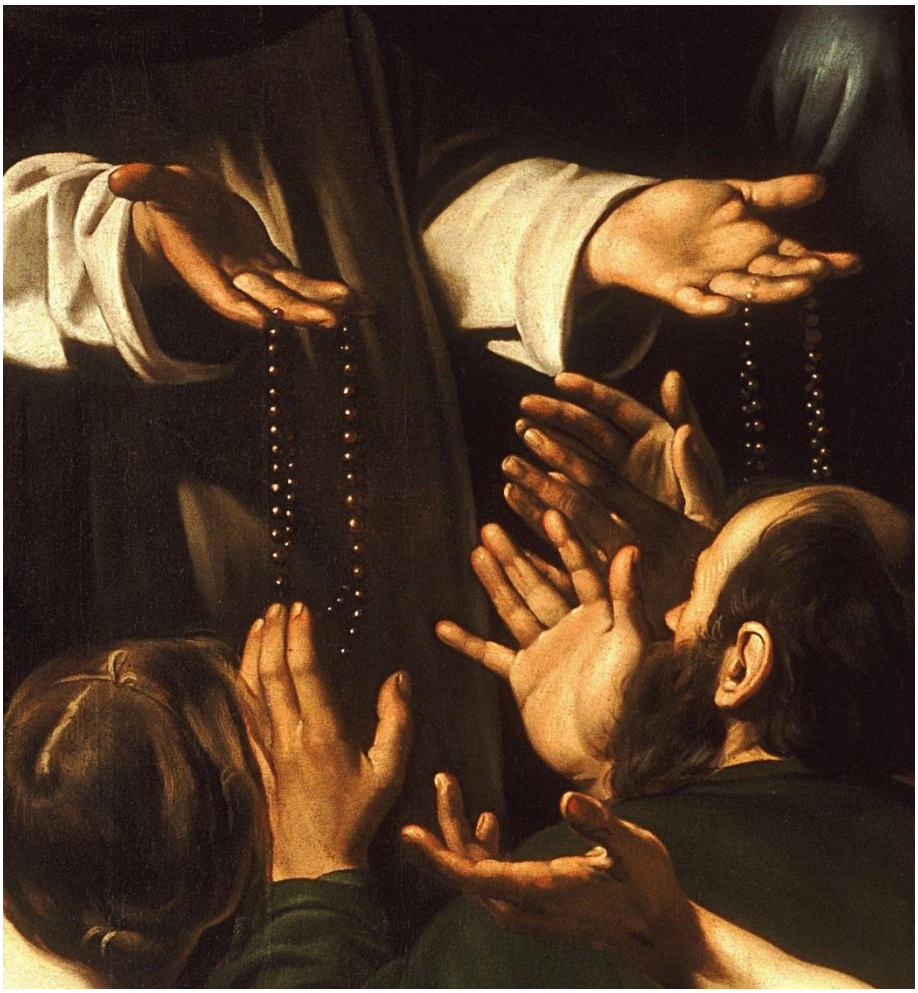

Fig. 10

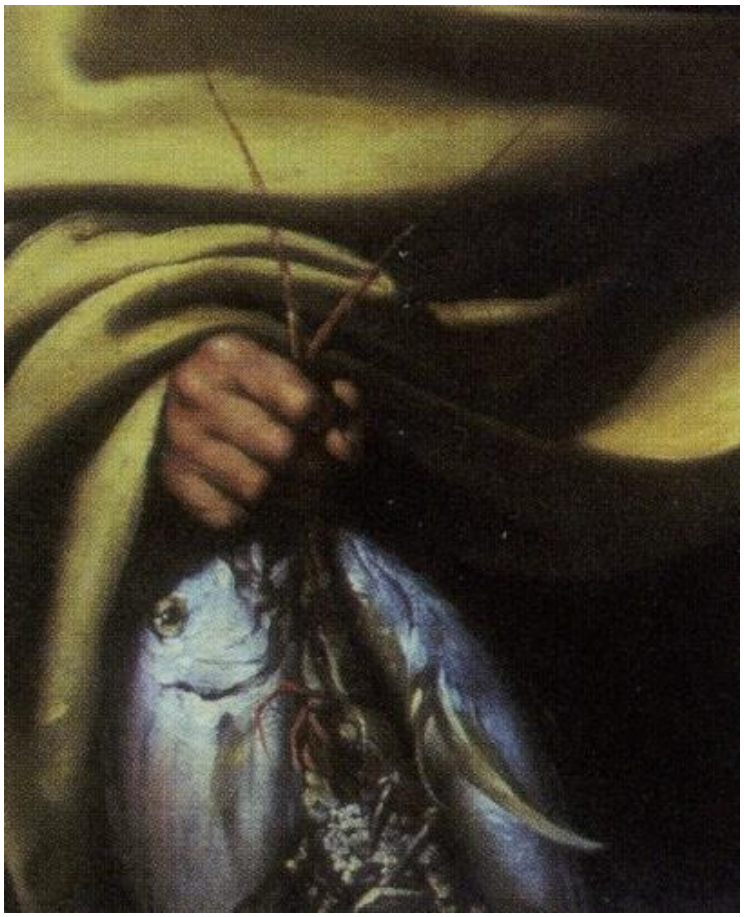

Fig. 11

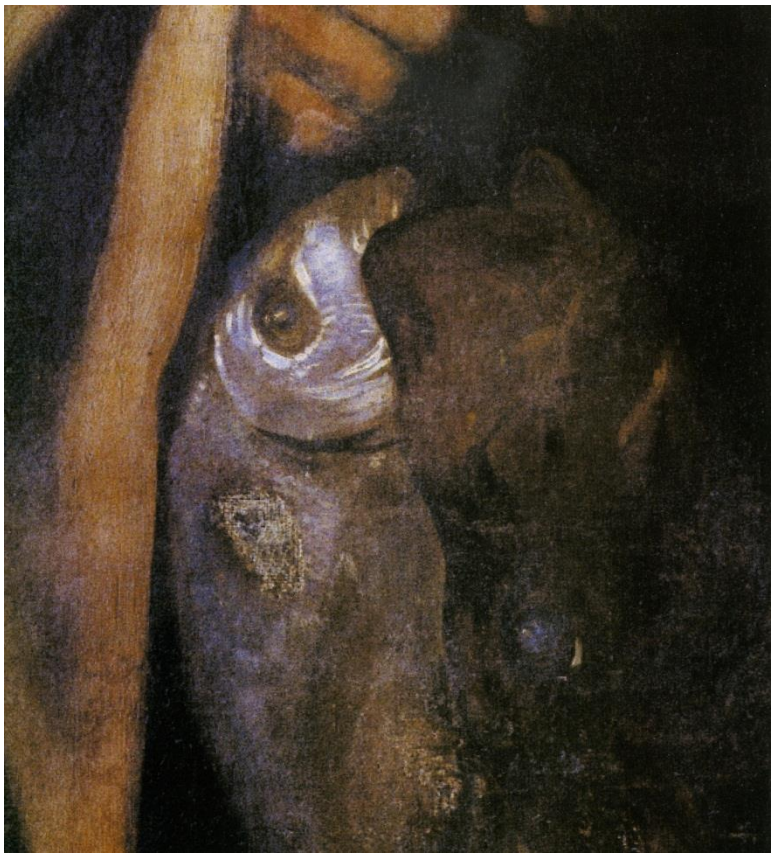

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

Articolo pubblicato su: www.caravaggio400.org (Sezione "Biblioteca on line"), ottobre 2015