

Una poltrona per due: il caso del *San Francesco che medita sul teschio* di Michelangelo Merisi da Caravaggio

di *Fabio Scaletti*



Figure 1 e 2, da sinistra: Caravaggio, *San Francesco in meditazione sulla morte* (1606), chiesa di San Pietro, Carpineto Romano, Roma (in deposito alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma), e la sua copia/replica presso la chiesa cappuccina di Santa Maria dell'Immacolata Concezione, Roma

Uno dei problemi caravaggeschi più scottanti, anche per le implicazioni economiche e di prestigio che ne derivano, è quello dei “doppi”, cioè quadri tra loro pressoché identici di cui però uno è l'originale e l'altro (o gli altri) è replica (se di mano dell'autore stesso) o copia (se prodotto da altri: seguaci, imitatori, ecc.). Oltre ai dilemmi del *Ragazzo morso da un ramarro* (1594), risolto con l'autografia sia dell'esemplare della National Gallery di Londra che di quello della Fondazione Longhi di Firenze (allo stato unico caso conclamato di duplice autenticità), e del *San Giovannino* (1602), chiarito con l'attribuzione al grande artista della tela della Pinacoteca Capitolina, di cui quella della Galleria Doria Pamphilj è prevalentemente reputata copia, il caso di “doppio” da più lungo tempo dibattuto negli studi su Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Milano 1571 – Porto Ercole 1610) è forse quello del *San Francesco in meditazione sulla morte* (1606, ma sulla datazione non c'è accordo), tanto che tuttora la critica è divisa tra i due esemplari della chiesa di San Pietro a Carpineto Romano, in provincia di Roma (oggi in deposito alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma – olio su tela, cm 128,2 x 97,4 – *figura 1*), e di Santa Maria della Concezione, chiesa dei Cappuccini

situata nel cuore dell'Urbe, in via Veneto (olio su tela, cm 130 x 98 – *figura 2*). Lo stesso scrivente, che pure propende per l'autografia del quadro di Carpineto Romano (cfr. 2008, scheda n. 54), già durante una piccola esposizione tenutasi nella primavera del 2006 al Museo dei Beni Culturali Cappuccini di Milano aveva potuto “lustrarsi gli occhi” con la bellezza del dipinto della Concezione, arrivando a dire che esso “ha una qualità elevatissima di esecuzione, tanto che non sarebbe così assurdo riferirvisi come a una replica parzialmente autografa” (ibidem). Ebbene, una mostra al varesino castello di Masnago (novembre 2009 – gennaio 2010) ha fornito la ghiotta occasione per ammirare l'uno di fronte all'altro i due contendenti (entrambi di proprietà dello Stato Italiano – Fondo Edifici di Culto), comparando le reciproche sembianze in un solo sguardo¹. Non citata, o, forse meglio, non individuata con sicurezza dalle fonti scritte, questa invenzione del Caravaggio, la più shakespeariana per la sua drammaticità schietta, intima e al contempo universale (del resto è proprio in quegli anni che, attraverso le parole anziché i colori, il grande poeta inglese aveva costretto l'uomo a fare i conti con la sua invincibile debolezza), è stata messa agli atti circa cent'anni fa, quando G. Cantalamessa propose come originale il dipinto trovato nella sacrestia della chiesa dei Cappuccini (“Penso che davanti a questo quadro si deve senza esitazione pronunziar il nome di Michelangelo da Caravaggio”, 1908), incontrando approvazioni, come quelle di Matteo Marangoni (“niente di più caravaggesco della croce poggiata in isbieco”, 1922), di C. Baroni (1956, tav. 54) e di Roberto Longhi, che, dopo averlo voluto alla fondamentale mostra milanese del 1951 (n. 28 del catalogo), magnificava quel “santo amico, fedelissimo, che nella stanzetta cavata entro il tufo, postosi accanto la croce povera, piallata in fretta dal converso falegname del convento, e rattristandosi sul teschio polito, si espone a noi vicinissimo nella ruvida tonaca” (1968, p. 59), ma anche rifiuti, su tutti Lionello Venturi, che lo espungeva dalla monografia del 1951 (p. 41), e perplessità, come quella di A. Ottino Della Chiesa, turbata soprattutto dalla penuria di

¹ Oltre ai due quadri menzionati, esistono diverse altre riproduzioni di tale iconografia, a riprova non solo della sua fortuna ma anche dell'esistenza di un prototipo autentico di grande reputazione. Maurizio Marini (in AA.VV., *Sulle orme di Caravaggio, tra Roma e la Sicilia*, 2001, p. 17) ne ricorda sei, alcune riferibili ad accoliti del Merisi come Mario Minniti e Antiveduto Gramatica (quella dei Cappuccini la dà a Bartolomeo Manfredi), mentre Ferdinando Bologna, che in una posizione piuttosto isolata ritiene ancora da reperire l'autografo, segnala (2006, p. 331) che “all'asta Finarte n. 762 del novembre 1990, col numero 167 e l'attribuzione a Scuola romana del secolo XVII, è passata un'altra copia dell'originale perduto, le cui caratteristiche la mostravano molto più vicina al n. 63 [il quadro di Santa Maria della Concezione] che al n. 64 [quello di San Pietro], e tali da ribadire per il prototipo una datazione più vicina al 1606 che al 1603”. Anche G. Berra (1995), come riporta Rossella Vodret (in AA.VV., *Caravaggio e i Suoi*, 1999, scheda n. 3), pone la tela dei Cappuccini quale matrice delle varie copie censite. Infine, K. Christiansen (in AA.VV., *Caravaggio, l'ultimo tempo*, 2004, p. 104), dichiara di avere esaminato una copia a Malta. A puro titolo di curiosità, do conto della voce, intercettata alla rassegna varesina, dell'esistenza di un ulteriore esemplare presso una (indeterminata) chiesa del circondario.

Visto che si sta disquisendo di “doppi”, ultimamente sono giunte alla ribalta non poche tele supposte repliche o prime stesure autografe di capolavori accertati del Caravaggio. Limitandoci ad alcune delle più discusse, Maurizio Marini sponsorizza un *Sacrificio di Isacco* in raccolta privata modenese (originale in collezione Piasecka Johnson), Denis Mahon un *Giocatori di carte* ora all'Ashmolean di Oxford (autografo nel museo di Fort Worth in Texas) e Roberta Lapucci un *San Gerolamo* di collezione privata maltese (originale nell'oratorio della Co-Cattedrale di La Valletta).

testimonianze antiche (1967, n. 57). La tela è rimasta oggetto unico di attenzione fino a quando M.V. Brugnoli nel 1968 pubblicò il quadro esistente in un'altra sacrestia, quella della chiesa di San Pietro a Carpineto Romano (scorto nel 1967 da M. Marini), innescando la bipartita disputa attributiva a cui il restauro simultaneo delle due opere nel 2000 dovrebbe aver messo fine (il condizionale dipende dal fatto che non tutti valutano allo stesso modo i referti scientifici) a vantaggio dell'esemplare di scoperta più recente, assegnando all'altro, a seconda delle opinioni, lo *status* di replica autografa o di copia².

Provando a tracciare una panoramica dei pareri più attuali, i sostenitori della versione della Concezione, la prima in lizza, sono capeggiati da Mina Gregori, che, dopo averli visti entrambi a una mostra romana nell'inverno 1982-83, "è giunta alla conclusione che l'originale è il quadro della chiesa dei Cappuccini, mentre per quello di Carpineto Romano si deve parlare senza esitazioni di una copia" (in AA.VV., *Caravaggio e il suo tempo*, 1985, schede nn. 82 e 83), rilevando "con quale chiarezza nell'esemplare romano si leggono la costruzione e la distribuzione delle luci nel saio, mentre nel secondo esemplare risultano confuse" (ibidem). Aderiscono alla posizione della caravaggista (confermatasi in 1994, p. 151, n. 50; idem nell'edizione 2006), G. Lambert (2001, p. 72), S. Zuffi (2007, p. 154), L. Castellucci (1993, p. 62), A. Spadaro (2008, p. 86), C. Puglisi (1998, n. 51), J. Frèches (1995, p. 81), K. Sciberras (2006, p. 124) e Keith Christiansen, che continua "a propendere per l'autografia della versione dei Cappuccini", considerando "ambivalente, nel migliore dei casi, l'evidenza tecnica adottata in favore di quella di Carpineto Romano" (in AA.VV., *Caravaggio, l'ultimo tempo*, 2004, p. 104).

Lo studioso si riferisce alle risultanze delle citate indagini diagnostiche effettuate nel 2000, che Rossella Vodret ha prima anticipato (AA.VV., *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Milano, 2000, scheda n. 45) e poi più volte illustrato. Difatti dalle analisi (*figura 3*), scrive la Vodret, "È emerso che nel *San Francesco* di Carpineto sono presenti non solo una serie di pentimenti compositivi nella esecuzione del dipinto (del tutto assenti invece nell'esemplare della Concezione), ma, soprattutto, una tecnica esecutiva – nella preparazione e nella costruzione della figura – del tutto analoga a quella riscontrata in altre opere di Caravaggio e alla quale è invece completamente estranea quella della tela romana [...] La differenza sostanziale tra i due dipinti è tuttavia nella realizzazione complessiva delle

² I capolavori di Caravaggio presentano sempre, non necessariamente insieme, alcuni connotati peculiari smascherabili con le moderne apparecchiature d'indagine, indicatori di autografia tra i quali vi sono, come elenca Roberta Lapucci (in AA.VV., *Michelangelo Merisi da Caravaggio e i suoi primi seguaci*, Salonicco, 1997, p. 29), "l'uso misto di materiali diversi (terre, sabbia, biacca, ecc.) negli strati preparatori, la presenza di strati pittorici sottostanti a base di biacca per definire l'abbozzo preliminare di una composizione, le incisioni in luogo del disegno, i cambiamenti compositivi e le modifiche in corso di esecuzione; inoltre l'uso di una campitura stesa su una sottostante non del tutto asciugata, pratica definita dagli anglosassoni *wet on wet*, la preparazione lasciata in vista *en reserve* nei mezzi toni in penombra o lungo i profili degli incarnati e delle vesti. E ancora certe pennellate nelle emergenze luminose che si avvolgono a spirale e altre che seguono un percorso a zig-zag continuo negli incarnati".

figure: addolcito, ‘piacevole’, illuminato da una luce calda che tornisce le forme il *San Francesco della Concezione*; aspro, duro, essenziale, invece, l’originale caravaggesco, sfiorato da una luce livida e tagliente” (in AA.VV., *Caravaggio, l’ultimo tempo*, op. cit., scheda n. 20). Sulla stessa lunghezza d’onda Maurizio Marini (v. 2001, scheda n. 105), il quale, oltre a osservare che, nella tela di Palazzo Barberini (da lui datata al 1609), “una rivelazione macroscopica riguarda la prima stesura sottostante quella attuale. Caravaggio, infatti, ha realizzato un san Francesco semi inginocchiato, orante o, forse, con un uccellino tra le mani, in una scala ridotta (un terzo circa di quello definitivo)”, evidenzia che essa è “realizzata per impasti cromatici dai quali si visualizza contemporaneamente la sequenza chiaroscurale: dall’ombra di fondo all’illuminazione dei chiari, ossia una tecnica opposta a quella con cui è dipinta la versione dei Cappuccini. A ciò si aggiunga che la preparazione della tela di Carpineto è tipica del Caravaggio, sia per la presenza di grossi grani di malachite (che conferisce vibrazioni alle superfici e un’intonazione più fredda alla pittura, donde escono esaltate le cromie più calde, rossi, cinabri, etc.), e sia per la duplice stesura finale di preparazione scura con l’ultimo strato più denso di bruni”.

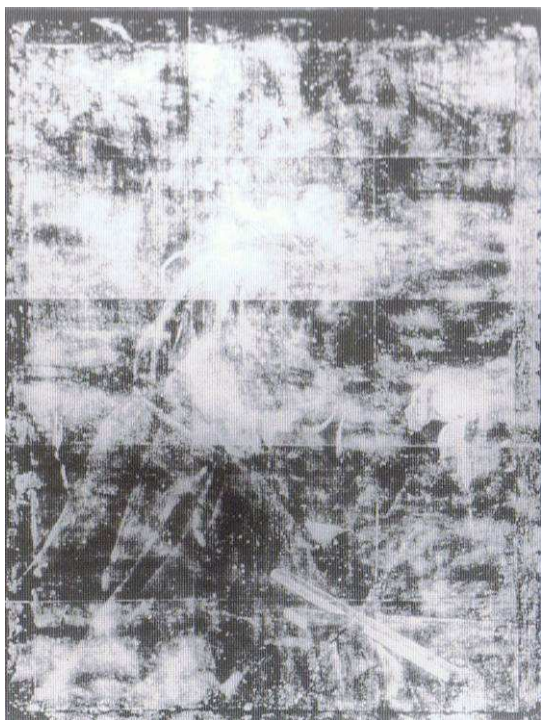


Figura 3: Radiografia dell’originale di Carpineto Romano

Sulla malachite, oltre a M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e C. Falcucci (cfr. Spezzaferro e altri, 2009, p. 39, nota 4), si sofferma uno dei restauratori, Carlo Giantomassi, asserendo giustamente che la sua presenza “potrebbe far retrodatare il dipinto al 1606 e, più precisamente, al soggiorno del pittore nei feudi Colonna” (ibidem, p. 30, nota 5), la famiglia per la quale il quadro potrebbe essere stato fatto, prima di passare a Pietro Aldobrandini, che a sua volta, nel 1609, lo concesse alla chiesa, in costruzione, di Carpineto Romano, ed è verosimilmente in tale circostanza, o poco dopo, che in questo esemplare viene variata (probabilmente da altri) la forma del cappuccio, passando da quella aguzza caratteristica dei Cappuccini a quella, più tonda, dei Minori Riformati, nuovi titolari dell’edificio sacro. Confrontando i due quadri, Giantomassi (ibidem, p. 27) osserva che “il dipinto dei Cappuccini ha una stesura pittorica più sottile e semplificata, il colore è disteso in modo pressoché uniforme, senza particolari rialzi materici, la tonalità generale risulta vagamente giallo-rossiccia [...] Si può

inoltre notare come le ombre in questa tela dei Cappuccini siano ottenute con velature brune. Il *San Francesco* di Carpineto è invece dipinto con un impasto cromatico e una stesura pittorica più vigorosi, la materia corposa definisce nitidamente l'immagine nella sua apparenza reale, i contorni non sono mai disegnati, bensì realizzati come sfrangiati dalla luce, le ombre ottenute in gran parte risparmiando la preparazione o con impasti di colore denso, dove era necessario coprire i pentimenti, e non con velature”.

Riguardo le celebri incisioni sulla tela, prodotte con il manico del pennello o con uno stilo per inquadrare la composizione, in sostituzione del disegno cartaceo preparatorio, Giantomassi spiega di averle repertate su ambedue i dipinti, ma mentre quelle della versione della Concezione si connettono alla redazione visibile, quelle del quadro di Carpineto si comprendono meglio solo in relazione all'immagine sottostante. A proposito di schizzi nascosti, proprio la presenza, sotto la stesura definitiva, di un abbozzo a base di biacca, una specie di rapida prima stesura in bianco e nero del dipinto, è un segno decisivo di autenticità per Paolo Saporì (si veda il suo saggio in Spezzaferro e altri, op. cit., pp. 40-58), tanto che “è impossibile che abbozzi monocromatici siano rilevati radiograficamente in copie o in astute repliche con varianti”, ciò che gli consente di privilegiare l'esemplare di Palazzo Barberini, nella cui croce appare un “disegno geometrico perfettamente condotto a filetti di bianco” (p. 49).



Figura 4: Riflettografia infrarossa del cordone del saio nella versione dei Cappuccini (in alto) e in quella di Carpineto Romano (in basso)



Sul fronte esecutivo, ancora Maurizio Marini (2001, p. 564) rimarca la veridicità di alcuni brani, in primo luogo il cordone (*figura 4*), “definito nei dettagli e nei chiaroscuri dell'intreccio, mentre [nella tela della Concezione, in alto] è sommariamente indicato da una lunga pennellata chiara su cui sono tratteggiati i motivi della corda. A questo si deve aggiungere il tono di cinabro rosso-violaceo nel naso e nelle orecchie che nel quadro di Carpineto vogliono alludere realisticamente al freddo patito dal santo in una caverna invernale, non riscontrabile nel quadro di Roma”, sintomo di naturalismo colto anche da Alessandro Zuccari e da Rossella Vodret (cfr. AA.VV., *Da Tiziano a Caravaggio a Tiepolo*, 2002, scheda n. 35).

Da sottolineare la lettura antitetica dell'imprecisione ottica presente nella croce dell'esemplare oggi alla Galleria Nazionale (le due parti dell'asse verticale non perfettamente allineate, risultato di un'esecuzione in diretta, condizionata dal dato percettivo, senza studio preliminare). Se infatti per Maurizio Marini essa, essendo “studiata sulla geometria del vero, concorre a ribadire l'autografia della tela di Carpineto” (2001, p. 338), al contrario

Mina Gregori (op. cit., 1985, p. 295), parlando della croce del dipinto della chiesa di via Veneto, nota “la sua lucidissima e impeccabile definizione prospettica, che nel quadro di Carpineto Romano il copista non è riuscito a riprodurre”.

I responsi del laboratorio hanno giocoforza moltiplicato i *supporter* della tela di Carpineto Romano. A coloro che già prima dell'intervento conservativo/investigativo del 2000 la sottoscrivevano o la favorivano – ad esempio M. Cinotti (1983, scheda n. 6), M. Calvesi (1990, p. 425, “replica di bottega o copia” quella dei Cappuccini), H. Langdon (1998, p. 291), P. Robb (1998, p. 535), M. Bona Castellotti (1998, p. 89, precisando peraltro che l'autografia, a fronte di altre versioni, permane oggetto di discussione), C. Tempesta (in AA.VV., *Caravaggio nei musei romani*, Roma, 1986, pp. 40-43), che la predilige per “la presenza della preparazione bruna ricordata dal Bellori e dei granuli di sabbia”, lo stesso M. Marini (in AA.VV., *Caravaggio*, Madrid-Bilbao, 1999, pp. 40-41, nota 78), confermandola al 1609, prototipo delle diverse copie esistenti con natali meridionali, tra cui quella dei Cappuccini e una segnalata nel 1996 da A. Vannugli – si sono affiancati A. Guasti e F. Neri (2004, p. 122, copia quella dei Cappuccini), Gilberto Algranti (in AA.VV., *Caravaggio e l'Europa*, 2005, p. 139, con punto interrogativo sull'autografia del quadro dell'Immacolata), Antonella Lippo (scheda n. 50 in V. Sgarbi, 2005), che rammenta quanto tra le due versioni appaia differente “sia il modo di strutturare il rapporto luce-ombra, che solo nel caso di Carpineto rimanda ai modi operativi del Caravaggio (Macioce, 2003, p. 5), che la stesura del colore e i rapporti spaziali dell'intera composizione”, e G.J. Salvy (2008, pp. 280-81), che giudica l'esemplare del convento cappuccino di Roma “*copie de bonne qualité, peut-être due à Bartolomeo Manfredi*”, nella quale “*une lumière forte et claire souligne les volumes d'une façon quelque peu exagérée*”. Ad essi si uniscono Sebastian Schütze (2009, nn. 44, 44a, 44b), che, riguardo una terza versione in collezione privata romana, afferma che “non c'è dubbio che si tratti di una copia”, nettamente inferiore alle altre due per “fattura di esecuzione”, e Marco Pupillo (si veda AA.VV., *Caravaggio e il suo ambiente*, 2007, pp. 104-109, copia quella della Concezione), per il quale, riprendendo un'idea di Alessandro Zuccari, in questa composizione, solitamente letta in termini di melanconia e *ars moriendi*, Caravaggio si sarebbe ispirato alla vita di Felice da Cantalice, frate cappuccino, che nel tardo Cinquecento a Roma colloquiava con le ossa dei morti e fabbricava nude croci mancanti del crocifisso.

Nella schiera degli studiosi pro Carpineto si potrebbero probabilmente arruolare anche Francesca Marini (2003, scheda a pp. 140-41) e Witting/Patrizi (2007, pp. 156-57), se non fosse che i loro volumi incespicano nel vizio (che nel caso della letteratura sul *San Francesco che medita sul teschio* assume una forma quasi epidemica) di non far concordare il testo o la didascalia con l'illustrazione relativa (ciò che vale pure per M. Jover, 2007, pp. 169-70).

Posizioni più sfumate per A. Pomella (2004, pp. 38-39), che cita solo il quadro dei Cappuccini, considerato comunque, sul fronte attributivo, ancora “oggetto di ricerca da parte degli storici dell’arte”, J. Gash (2003, scheda n. 41, “*good copy*” quella della Concezione, registrando l’appoggio della critica alla versione di Carpineto), e G. Bonsanti (1984, p. 79), che le colloca entrambe tra le “opere assai dibattute”, così come pensa E. König (1997, p. 24, ill. 16), sempre che si sia correttamente interpretata un’accidentata trattazione.

Sembrerebbero inclini all’autografia di entrambi i manufatti Rodolfo Papa e John Spike, visto che il primo attribuisce la tela di Carpineto ma aggiunge che “esiste una replica presso l’oratorio dei Cappuccini” (2008, p. 124), e il secondo (2001, p. 46) definisce quest’ultima replica autografa. “Buone tutte e due” anche per Claudio Strinati (2009, p. 6), autore di un’approfondita disamina delle due tele in occasione della suddetta mostra dei primi anni Ottanta (cfr. AA.VV., *L’immagine di S. Francesco nella Controriforma*, Roma, 1982, schede nn. 82 e 83).

Infine, eludono la *querelle* attributiva, ignorando questo soggetto nelle loro monografie, R. Giorgi (1998), T. Wilson-Smith (1998), G. Formichetti (2000), J. Varriano (2006) e Francesca Cappelletti (2007).

Completata questa sintetica carrellata storico-critica, nel tornare alla mostra di Masnago da cui si è preso le mosse, la visita ci ha confermato nel giudizio riportato più sopra. L’esemplare di Carpineto Romano è l’originale, come attestato, prove scientifiche a parte (materiali e modalità esecutive), dalla sua superiore intensità emotiva (che ha la sua sorgente di irraggiamento nel travagliato sguardo del santo), eppure la tela dei Padri Cappuccini sfoggia delle doti formali di tutto rispetto, che non solo d’impatto la potrebbero per certi versi perfino far preferire rispetto all’altra, più “impressionistica” se ci si passa il termine, ma che la fanno stare scomoda nelle strette vesti della mera copia (va tenuto presente che i rispettivi lucidi non si sovrappongono). Si potrebbe allora immaginare che il prototipo ora a Palazzo Barberini sia stato creato dal Merisi nel 1606 per i Colonna, che gli davano asilo (e da lì pervenuto, via Aldobrandini, alla chiesa di Carpineto Romano, come prima ricostruito), mentre l’esemplare della Concezione, fatto redigere per fare cassa dallo stesso artista, che ne avrebbe sorvegliato la stesura (impostandola, intervenendo nei passaggi più ardui o limitandosi a discuterne?), sia stato mandato direttamente a Roma oppure portato nel Mezzogiorno, territorio del ramo collaterale dei Carafa-Colonna ed epicentro di ulteriori copie, prima di prendere posto nel convento dei Cappuccini (quello marchigiano di Monte Cavallo e poi in quello di Roma?), su dono vincolato all’inalienabilità di Francesco Rustici (*ante* 1617), come recita il cartellino attaccato sul rovescio della tela. Insomma, un originale (Carpineto) e una replica modicamente autografa (Cappuccini).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Caravaggio e il suo tempo*, New York-Napoli, 1985.
- AA.VV., *Da Tiziano a Caravaggio a Tiepolo. Capolavori di tre secoli di arte italiana*, Firenze, 2002.
- AA.VV., *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*, Napoli, 2004.
- AA.VV., *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano, 2005.
- AA.VV., *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, Cinisello Balsamo (Mi), 2007.
- Baroni C., *Tutta la pittura del Caravaggio*, Milano, 1956.
- Bologna F., *L'incredulità del Caravaggio*, Torino, 2006.
- Bona Castellotti M., *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998.
- Bonsanti G., *Caravaggio*, Firenze, 1984 (con appendice di aggiornamento del 1991).
- Calvesi M., *Le realtà del Caravaggio*, Torino, 1990.
- Cappelletti F., *Caravaggio e i caravaggeschi*, Firenze, 2007.
- Castellucci L., *Caravaggio*, Milano, 1993.
- Cinotti M., *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo, 1983.
- Frèches J., *Le Caravage. Peintre et assassin*, Paris, 1995.
- Gash J., *Caravaggio*, London, 2003.
- Gregori M., *Caravaggio*, Milano, 1994.
- Guasti A., Neri F., *Caravaggio, l'opera pittorica completa*, Santarcangelo di Romagna (Fo), 2004.
- Jover M., *Caravaggio*, Paris, 2007.
- Lambert G., *Caravaggio*, Colonia, 2001.
- Langdon H., *Caravaggio. Una vita*, Palermo, 2003 (testo del 1998).
- Longhi R., *Caravaggio*, Roma, 2006 (ried. su testo del 1968).
- Marini F. (a cura di), *Caravaggio*, Milano, 2003.
- Marini M., *Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma, 2001.
- Ottino Della Chiesa A., *L'opera completa del Caravaggio*, Milano, 1967.
- Papa R., *Caravaggio. L'arte e la natura*, Firenze, 2008.
- Pomella A., *Caravaggio*, Roma, 2004.
- Puglisi C., *Caravaggio*, Londra, 1998.
- Robb P., *M – L'enigma Caravaggio*, Milano, 2001 (testo del 1998).
- Salvy G.J., *Le Caravage*, Paris, 2008.
- Scaletti F., *Caravaggio. La vita del grande artista raccontata attraverso i suoi quadri*, Milano, 2008.
- Schütze S., *Caravaggio. L'opera completa*, Colonia, 2009.
- Sgarbi V., *Caravaggio*, Milano, 2005.
- Spadaro A., *Caravaggio in Sicilia. Il percorso smarrito*, Acireale-Roma, 2008.
- Spezzaferro L. (e altri), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Cinisello Balsamo (Mi), 2009.
- Strinati C., *La [vera] vita di Caravaggio*, Napoli, 2009.
- Venturi L., *Il Caravaggio*, con prefazione di Benedetto Croce, Novara, 1951.
- Witting F., Patrizi M.L., *Caravaggio*, New York, 2007.
- Zuffi S., *Caravaggio*, Milano, 2007.