

## RELATORI

### LUIGI AGUS

Accademia di Belle Arti di Palermo

Professore di storia dell'arte, prima presso l'ISSR Euromediterraneo della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna e dell'Accademia di Belle Arti di Sassari, è attualmente in ruolo presso quella di Palermo, nonché accademico corrispondente della Real Academia di Cordoba. È autore di oltre cento pubblicazioni, tra cui diverse monografie, ha partecipato a convegni e congressi internazionali, proponendo inediti studi sia sull'arte sarda che su quella siciliana.

#### *Tracce del naturalismo seicentesco in Sardegna*

Caravaggio non ebbe mai alcun rapporto con la Sardegna, né lo ebbero quei “molti giovani” che ne seguirono l'esempio dedicandosi “ad imitare dal naturale” e “solamente del colorito appagansi” (Baglione), così come sono poche le opere riconducibili a quella temperie culturale del primo Seicento di cui il maestro lombardo fu personaggio di primissimo piano. Utilizzare quindi per l'Isola il termine “caravaggismo” risulterebbe improprio, mentre più consono sarebbe sostituirlo con “naturalismo”, posto anche che alcuni soggetti e alcuni espedienti tecnici hanno origini ben più remote rispetto all'artista lombardo e fanno parte di un lento processo di osservazione della realtà, che rimonta almeno al XIII secolo, passa per i fiamminghi e tocca la Penisola in modo significativo nel '500, soprattutto Emilia, Lombardia e Veneto: ambienti in cui lo stesso Caravaggio si formò.

Una definizione che più che identificare chi usava “colorire dal naturale” (Bellori), andrebbe estesa a quel filone di ricerca artistica interessata a stimolare umori e sentimenti individuali. Aspetti esaltati dal Concilio di Trento, i cui teorici, come Paleotti, invitavano a realizzare opere per “movere gli animi de' riguardanti”. In tal modo un numero crescente di artisti, dal tardo '500 in poi, si interessarono agli effetti di luce rifiutando ogni forma di idealizzazione, restando affascinati dagli esiti straordinari raggiunti da Caravaggio.

Per quanto riguarda la Sardegna, entro tale filone, si possono annoverare una serie di opere d'importazione o locali, talvolta di notevole qualità, come il *Cristo alla colonna* (Cagliari, cattedrale), già assegnato a Reni e Tiarini, o le due *Crocifissioni* di Orazio de Ferrari (Cagliari, Quartu S. Elena) o per alcune più deboli tele della Pinacoteca di Ploaghe e della cattedrale di Alghero, per cui si proporrà una derivazione, in toto o in parte, da incisioni, che testimoniano come, sia la produzione dei grandi maestri, sia dei minori fosse debitrice di iconografie standardizzate d'ambito riformato, trasposte con accenti drammatici e realistici per renderle più “naturali”.

Altrettanto drammatiche e intense sono alcune tele custodite a Cagliari e Sassari, come il *Cristo flagellato* di Sant'Eulalia, che pur non derivando direttamente noti prototipi, si inseriscono nel novero delle immagini seriali riformate elaborate nelle botteghe italiane o spagnole. Interesse che pare confermato da diverse opere importate di qualità come il *Sant'Onofrio* del Fracanzano (Mores, parrocchiale), il *Martirio di San Gavino* di Gregorio e Mattia Preti (Sassari, chiesa delle Cappuccine) o ancora il *San Girolamo* e i *SS. Brunone e Raimondo Peñafort* della Pinacoteca di Cagliari e la *Santa Rosalia*, della cattedrale di Sassari, per cui verranno proposte inedite precise assegnazioni. Sempre d'importazione ed elevata qualità sono le tele del *San Sebastiano curato da Sant'Irene* e del *Martirio*

*S. Lorenzo* (entrambe a Cagliari) di Orazio de Ferrari, utilizzate quali prototipi o motivi d'ispirazione per altre repliche, anche di diverso ambito, come si argomenterà attraverso inediti raffronti.

Altrettanto interessanti sono infine una serie di tele a "lume di notte" tra cui spicca un gruppo di tre opere, custodite nella cattedrale di Cagliari, raffiguranti *Gesù davanti ad Anna, Maria Maddalena e Sant'Agata curata da San Pietro*, a cui si aggiungeva un perduto, ma documentato, *Cristo al Pretorio*. Si tratta di un piccolo corpus, mai considerato nel suo complesso, perfettamente coerente che verrà analizzato partendo dalla *Sant'Agata*, di cui sono state rintracciate altre cinque repliche tutte di mani differenti, già ricondotte in parte al Rustichino, ma che invece paiono derivare da un perduto prototipo di cui si ricostruirà filologicamente l'origine, arrivando anche a proporre una datazione e una paternità precisa. Analisi che porterà a ricostruire le circostanze in cui maturò la committenza delle tele cagliaritanee, che rappresentano un esempio, seppur di secondo piano, della diffusione del naturalismo honthorstiano nell'isola.

---

## **MARCO BUSSAGLI**

Accademia di Belle Arti di Roma

Laureato in Storia dell'Arte, è professore di prima fascia presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Borsista presso il Warburg and Courtauld Institute e la British Library di Londra, ha insegnato Iconologia per la specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università L.U.M.S.A. di Palermo e Arte Contemporanea alla Facoltà di Architettura de "La Sapienza" di Roma (Valle Giulia). Ha al suo attivo più di 200 pubblicazioni tra testi scientifici, voci enciclopediche, articoli di alta divulgazione e libri, tradotti in Inglese, Francese, Tedesco, Polacco, Russo, Giapponese e Coreano.

Curatore di mostre di successo, come Escher, ha pubblicato con Giunti Gruppo editoriale il suo ultimo libro: *Bosch. Tavole di diverse bizzarrie*.

È cavaliere della Repubblica Italiana per meriti artistici e scientifici.

### ***Il ragazzo col cesto di frutta: novità e riflessioni.***

Il contributo prende le mosse da un precedente studio di chi scrive pubblicato nel 2010 sulla rivista *Art e Dossier* nel quale si ricostruiva la procedura con la quale Caravaggio aveva affrontato la realizzazione dell'opera. Dal punto di vista della simbologia, se si vuole accantonare la lectio facilior della pura esercitazione naturalistica, penso che si possa condividere la proposta di Dalma Frascarelli del 2011 dove il Ragazzo con il cesto di frutta del Caravaggio viene letto dall'autrice in chiave sacramentale e liturgica, in riferimento al mistero eucaristico e al rito dell'offerta. Il richiamo al rituale paleocristiano con l'offerta di primizie all'altare, mentre veniva intonato un canto, troverebbe riscontro nella figura del giovane interpretato come un cantore, sulla base di vari confronti iconografici con opere del Merisi e di altri pittori. La raccolta di canti sacri intitolata *Mottetti del frutto*, edita da Antonio Gardano nel 1538 viene indicata dall'autrice come una possibile fonte di ispirazione seguita dal giovane Caravaggio. Alla luce di queste considerazioni, si può reinterpretare la resa anatomica della figura che tuttavia non inficia la precedente interpretazione di chi scrive e che qui deve comunque essere riproposta. L'analisi della conformazione anatomica della spalla destra del ragazzo dipinto da Caravaggio, troppo tesa per una posa nella quale il cesto sia sostenuto con

entrambe le mani, come dimostra il confronto con un modello vivente appositamente impiegato, apre uno squarcio sulla ricostruzione delle modalità di lavoro del grande artista, allora assai giovane. Certamente (anche perché all'epoca non doveva avere grande disponibilità di modelli: considero l'opera realizzata prima del soggiorno romano, documentato dal 1596), prese se stesso a soggetto e, specchiandosi, con una mano (la sinistra) teneva il cesto alla base, mentre con l'altra (la destra), schizzava sulla tela la posa che vedeva, prima disegnando, come è stato dimostrato dalle analisi diagnostiche intraprese grazie all'impegno di Rossella Vodret. La traccia di questa posizione sbilanciata rimane fin nella pittura e nell'eccessiva tensione del deltoide, come pure nella depressione della fossa sopraclavicolare. È chiaro che osservando il quadro, proprio perché dipinto allo specchio, i riferimenti di destra-sinistra risultano invertiti e, quindi, il ragazzo sostiene il cesto con la destra, mentre l'altro braccio sembra essere assente. Infatti, pare sostituito dalla tormentata voluta della veste a sinistra e dallo scorcio esasperato della mano corrispondente che, tuttavia, non risultano compatibili con l'ingombro di un altro braccio che sostenga il cesto con la stessa posizione del destro. Nonostante questi aspetti, se si assume come ipotesi quella del cantore che offre le proprie primizie, l'intera figura assume una coerenza che, altrimenti, si perde. Infatti, mentre canta, il giovane si dispone a posare il cesto sull'ara delle offerte. Va notato che la posizione della testa leggermente reclinata indietro e la bocca dischiusa sono certo compatibili con l'atteggiamento di un cantore; mentre gli occhi che guardano in obliquo verso il basso, paiono orientati a cercare il posto più adatto su cui posare il cesto. Allo stesso modo, la mano in scorcio, con il pollice aperto, è compatibile con il movimento di spingere in avanti il cesto per posarlo di lì a poco e completare l'atto dell'offerta.

---

## **SIMONA CAPELLI**

Storico dell'arte, docente di materie letterarie nelle scuole secondarie di secondo grado della provincia di Como. Laurea in Lettere moderne, tesi in Storia dell'Arte, presso l'Università Statale degli Studi di Milano. Diploma di specializzazione in Storia dell'Arte medievale e moderna presso l'Università Cattolica di Milano, tesi in Storia dell'Arte barocca. Curatore scientifico della mostra *I David: due pittori tra Sei e Settecento* (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma). Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate Mendrisio CH, 17 settembre- 28 novembre 2004. Collaboratore scientifico della mostra "Serodine e brezza caravaggesca sulla Regione dei Laghi" in 14 ottobre 2012-13 gennaio 2013; Dipartimento Pinacoteca Züst di Rancate- MENDRISIO. Docente a contratto presso l'Università degli Studi dell'Insubria (sede di Como), insegnamento di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Anno Accademico 2009/2010. Autore di numerosi saggi e contributi scientifici.

### ***Le copie caravaggesche e il caravaggismo nel territorio lariano***

È assai poco probabile che nel territorio della diocesi comasca si possa rintracciare un elevato numero di testimonianze pittoriche di matrice caravaggesca, tali da poter decretare l'esistenza del caravaggismo, inteso come processo storico-artistico- in questo lembo di territorio lombardo. Le esigue presenze di incliti caravaggeschi infatti, permettono di problematizzare tale situazione come oggetto di un'analisi critica che vede una serie di ragioni fra loro collegate, alcune prevedibili, ma altre più significative che dovranno essere accolte come diretta conseguenza della situazione geografica, storica e sociale che caratterizza queste terre. La prima ragione –scontata-da cui partire è l'assenza sul territorio di opere del Merisi: tale lacuna è infatti responsabile di non aver creato una mimesi nella "scuola" pittorica locale e conseguentemente un "gusto" nella committenza autoctona.

Del resto se anche fossero giunte opere originali di Caravaggio, vien da chiedersi quanto quella sferzante ondata di teatrale realismo avrebbe potuto essere compresa dalla collettività e quale impatto avrebbe potuto avere sulle tendenze pittoriche locali che, ancora negli anni trenta del XVII secolo, esprimevano un orientamento figurativo di matrice manieristico-controriformata. In tal senso già nella mia disamina, in occasione della mostra Serodine e brezza caravaggesca sulla Regione dei Laghi del 2021, "Opere pittoriche a Como e sulla sponda occidentale del Lario tra il 1590 e il 1630: la transizione tra manierismo e caravaggismo nel gusto di committenti e collezionisti", non mancavo di mettere in luce come le interpretazioni pittoriche del primo trentennio del XVII secolo, siano una traduzione tardiva del manierismo di estrazione buonarrotiana, conosciuto evidentemente attraverso la circolazione delle incisioni; tali derivazioni sono diffuse sia tra le mura della città, si veda il caso della decorazione della cappella Gallio nella chiesa di Sant'Eusebio, sia nelle zone periferiche si veda il dipinto raffigurante la Pietà nella chiesa di San Giuliano a Stazzona. Appare dunque evidente che il fenomeno del "caravaggismo" nel territorio lariano, scaturisce strettamente da due aspetti storici: da un lato l'arrivo di opere commissionate da prestigiosi committenti di quelle famiglie nobili che avevano capito l'importanza della carriera ecclesiastica nella città pontificia, dall'altro la grande migrazione di maestranze che inviavano opere dalle loro nuove città di residenza.

---

**VALENTINA CERTO**

Università LUMSA di Palermo

Storica dell'arte, specialista in didattica dell'arte e storia dell'arte moderna; professore a contratto di Tecniche Espressive ed Educazione all'immagine e del Laboratorio di Educazione Artistica e all'Immagine presso l'Università Lumsa di Palermo; Cultore della Materia "Arte e Musei" presso l'Università degli Studi di Messina. E' membro dell'Ufficio Pastorale del Turismo e del Tempo Libero dell'Arcidiocesi di Messina, Lipari, Santa Lucia del Mela. Attualmente collabora ai progetti della Legge 77/2006 – Misure speciali a favore dei Siti Unesco italiani: #SmartEducationUnescoSicilia: cinque sensi per sette siti e ID LANDS: le forme dell'identità. Dal 2018 collabora al programma di Rai Storia Passato e Presente, come partecipante al dibattito storico. Autrice di numerosi articoli in rivista, monografie per ragazzi e saggi.

### ***Caravaggio a Messina: fonti, documenti e opere di un "tumultuoso pittore"***

Il contributo intende analizzare il rapporto tra Caravaggio e Messina, soffermandosi in particolare sulle vicende relative al soggiorno del pittore in città (dicembre 1608/ estate 1609), attraverso una dettagliata contestualizzazione storica e un attento studio delle fonti, dei documenti e delle opere.

In un primo momento, saranno analizzate le vicende urbanistiche e architettoniche, storiche, sociali, economiche e soprattutto artistiche della città dello Stretto, nel periodo che intercorre tra la fine del '500 e l'inizio del '600. A tal fine sono state consultate diverse opere di storiografia municipalista: dalla *Messina città nobilissima descritta in sette libri* di Giuseppe Buonfiglio e Costanzo del 1606, alle opere di Placido Samperi (*Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio, Maria protettrice di Messina* del 1644 e *Messana...illustrata*, pubblicata postuma nel 1742) dagli *Annali* di Caio Domenico Gallo del 1756-1804, alla *Guida per la città di Messina* di Giuseppe Grosso Cacopardo del 1896, per finire, all'inizio del XX secolo, con la guida *Messina com'era* pubblicata nel 1902.

Questa introduzione mira a far comprendere che la scelta di Messina, dopo Siracusa, non fu casuale: nella città portuale Caravaggio aveva trovato la sperata protezione, probabilmente proprio dai Cavalieri di Malta, e poteva contare su importanti agganci e committenti tanto che la sua attività artistica fu fervida e frenetica. Il pittore, come tramandano storici e biografi, ebbe molte commissioni sia private che pubbliche: nel Museo Regionale di Messina (MuMe) si conservano la *Resurrezione di Lazzaro* e *l'Adorazione dei pastori*; ovvero una commissione privata e una pubblica. A queste si può aggiungere il ritratto di *Cavaliere di Malta* della Galleria fiorentina di Palazzo Pitti, riconosciuto come Antonio Martelli, cavaliere documentato a Messina nello stesso periodo di Caravaggio. E, tramite una rilettura delle fonti e dei documenti, si cercherà di ricostruire il restante *corpus* di opere che Caravaggio ha dipinto a Messina, alcune presenti nelle collezioni dell'epoca e/o successive (Di Giacomo, Valdina, Adonnino), che risultano disperse o perdute.

Per ricostruire l'attività artistica di Caravaggio a Messina sono state consultate le seguenti fonti siciliane: *Historia Sagra intitolata Mare Oceano di tutte le religioni del mondo* (1613) di Silvestro Maurolico, *Le vite de' pittori messinesi* (1724) di Francesco Susinno, le *Memorie de' pittori messinesi* (1792) di Gaetano Grano-Philippe Hackert, le *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XIII al secolo XIX* di Giuseppe Grosso Cacopardo (1821), *Parte prima delle notizie di pittori e musicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms. XV.H.18.)* di Agostino Gallo (trascritto e pubblicato dalla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo nel 2003) - comparate con i classici Baglione e Bellori. E ancora i documenti messinesi, persi probabilmente durante il terremoto del 1908 ma trascritti da Virgilio Saccà e altri documenti relativi al collezionismo messinese e siciliano conservati presso gli Archivi di Messina e Palermo.

---

## **SILVIA DANESI SQUARZINA**

Università di Roma La Sapienza

Professore Ordinario Emerito di Storia dell'Arte Moderna presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma La Sapienza, Coordinatore del Dottorato in Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte, già Direttore dell'Istituto di Storia dell'arte e della Scuola di Specializzazione. È autrice di studi sull'arte dell'Umanesimo, su Ottocento e Novecento; ha riunito la dispersa collezione e reso note opere sconosciute ritrovate, come la statua della prima versione incompiuta del *Cristo* di Michelangelo per S. Maria sopra Minerva. La sua edizione degli inventari Giustiniani, 3 voll., Einaudi 2003, è stata premiata dall'Accademia dei Lincei. I suoi studi recenti si orientano su Michelangelo e i disegni per la Cappella Paolina, ha poi curato con Antonio Paolucci il volume su *Michelangelo e la cappella Paolina*, edizioni Musei Vaticani 2016; ha partecipato al convegno su Caravaggio curato da Francesca Cappelletti, Parigi 2019, ha in corso la pubblicazione presso la Biblioteca Apostolica Vaticana di un manoscritto con alcuni "Discorsi" inediti del marchese Vincenzo Giustiniani.

### ***Religione, storia, autobiografia in alcune opere di Caravaggio***

Negli anni del soggiorno romano vediamo formarsi la personalità di Caravaggio. Dopo un gruppo di dipinti in formato da "stanza" e il cui soggetto possiamo complessivamente definire di "genere", avviene la transizione epocale verso opere di formato grande, solenne, di tematica religiosa e calate in una dimensione storica.

Basti citare la cappella Contarelli, la cappella Cerasi, La deposizione di Cristo al sepolcro nella chiesa della Vallicella.

A queste opere corrispondono intuizioni e contatti con un mondo nuovo che non è quello del mercato bensì quello della religiosità della Riforma cattolica; grandi cardinali prevalentemente radicati nel nord dell'Italia e trasferiti a Roma, come i due Borromeo, il cardinale Sfondrato, il cardinale Benedetto Giustiniani, legatissimo allo Sfondrato (e menzionato nel testamento di quest'ultimo che gli lascia un dipinto). È passato inosservato finora il nesso, tutto da ricostruire, fra gli Sfondrato e i Merisi.

il 7 marzo 1584 il fratello di Michelangelo Merisi, Giovanni Battista, riceve dal vescovo di Cremona, Niccolò Sfondrato, gli ordini minori; possiamo supporre che il nome Sfondrato sia da aggiungere fra coloro che proteggono l'inserimento nel mondo curiale romano del pittore lombardo. I nessi fra Curia romana e religiosità del Nord Italia, austera e profonda, saranno formativi per la maturazione del Merisi. Resta aurorale, eppure fondamentale, l'apprendistato presso il Peterzano. Una prova di come l'artista desiderava calare se stesso nel mondo della fede cattolica, ci viene dalla frequenza sorprendente e insolita del suo volto in drammatiche scene di martirio dei santi e della vita terrena di Cristo.

Il viso dell'artista, dalle fattezze inconfondibili, appare più e più volte con un ruolo dichiaratamente di testimone della attualizzazione della storia.

Attraverso la citazione di se stesso il passato diventa presente, la donna con il gozzo che appare nella Crocifissione di Sant'Andrea (Cleveland) è un piccolo brano autobiografico che ci ricorda la frequenza della malattia del gozzo nelle valli bergamasche.

Altrettanto autobiografico è il personaggio di alto lignaggio, con corazza lucente e cappello piumato, che vediamo nell'*Incoronazione di spine*, già Giustiniani, oggi a Vienna e anche nella *Crocifissione di Sant'Andrea*. Ritratto di tre quarti, l'uomo, splendidamente dipinto, raffigura il potere da cui Caravaggio, perennemente in conflitto col suo tempo, si sente perseguitato.

Il climax dell'evocazione autobiografica e della dichiarazione di resa incondizionata ai potenti è il  *Davide con la testa di Golia*  (con i lineamenti del Merisi) della Galleria Borghese.

Caravaggio offre la sua testa mozza e i suoi dipinti allo spietato Scipione Borghese, avido collezionista, mosso dal desiderio e dalla speranza di ritornare a Roma dove aveva trovato il suo punto di partenza artistico e esistenziale.

---

## **MICHELE DOLZ**

Pontificia Università della Santa Croce, Roma

Nato a Castellón, Spagna, vive in Italia dal 1976. È docente di Storia dell'Arte Cristiana presso la Pontificia Università della Santa Croce (Roma) e autore di numerose pubblicazioni sul rapporto arte e spiritualità, tra cui gli studi sull'influenza della *devotio moderna* nell'opera degli artisti veneziani e milanesi di fine Quattrocento.

### ***L'ambiente spirituale e religioso nella Milano borromaica ai tempi del giovane Caravaggio***

Quando Michelangelo Merisi iniziò l'apprendistato nella bottega del Peterzano a Milano, il vescovo Carlo Borromeo era morto da due anni e la sua opera riformatrice era ben radicata nella città e nella

diocesi. Si respirava l'aria severa e devota che il santo vescovo aveva portato dopo quasi un secolo di abbandono.

Il Concilio di Trento, conclusosi nel 1564 e di cui egli stesso era stato principale protagonista, impose ai vescovi di insegnare «che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione», che «nei santi sono posti sotto gli occhi dei fedeli le meraviglie e gli esempi salutari di Dio, così che ne ringrazino Dio, cerchino di regolare la loro vita e i loro costumi secondo l'imitazione dei santi, siano spinti ad adorare ed amare Dio e ad esercitare la pietà». Il vescovo aveva poi l'obbligo di sancire ed eliminare ogni abuso e di impedire pratiche superstiziose. Il Borromeo giunse a Milano determinato a mettere in pratica il decreto tridentino. Nel 1577 pubblicò le *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, testo normativo sulle chiese e tutto ciò che in esse si conserva ed espone. Riguardo alle immagini, le voleva rappresentate «*pie religiose*» e scendeva nei particolari: per esempio, non dovevano raffigurare le sembianze di persone note, la postura e l'abbigliamento dovevano essere conformi alla dignità e santità del modello, dovevano rispondere alla verità storica, ecc. Si delinea così uno stile chiaro, sobrio, devoto. Una sorta di modello ideale è il Sacro Monte di Varallo, rifugio spirituale dello stesso san Carlo. Il suo collaboratore e biografo Carlo Bascapé narra le visite del cardinale a quel complesso «per meditare nuovamente mentre percorreva le cappelle della passione costruite in quel luogo, sulla dolorosa immagine del Signore raffigurato con le sue piaghe e tutte le sofferenze nella Santa Sindone. Lì nutrì il suo spirito con la contemplazione delle divine verità, mentre sosteneva il corpo soltanto con pane e acqua; inoltre trascorse tutta la notte in una delle molte cappelle disseminate lungo il monte, vegliando in preghiera». Testi come questo danno ragione dello stile che si impose a Milano e in tutta la Lombardia negli ultimi quarant'anni del Cinquecento.

Il rigore realista borromaico incontrò in felice sintesi le nuove correnti pittoriche fatte di naturalismo e luminismo, Savoldo a capo. Era uscita di scena la generazione dei leonardeschi. In Simone Peterzano si trovano queste caratteristiche, specialmente negli affreschi di San Martino. Ma era arrivato a Milano un Gaudenzio Ferrari maturo che amava i forti effetti chiaroscurali. Altrettanto si dica di alcuni di certe opere dei Campi, della luce artificiale filtrata nell'*Orazione nell'orto* di Giovan Paolo Lomazzo a San Carlo al Corso o del *San Matteo e l'angelo* della chiesa di San Raffaele, nel quale molti hanno visto un'ispirazione per la Cappella Contarelli a Roma. Il cantiere di Santa Maria dei Miracoli a Milano è la migliore testimonianza di questo nuovo spirito. Lì troviamo, per esempio, la *Conversione di San Paolo*, del Moretto, in cui tutto lo spazio è occupato soltanto dal cavallo e da Paolo caduto a terra, che ben ricordano per l'evidenza dell'immagine, la tela simile di Caravaggio a Santa Maria del Popolo.

In questo contesto, si studiano le fonti della spiritualità «diffusa» nella Milano della giovinezza di Caravaggio, dal 1586 al 1592 circa, la spiritualità che diede origine alle opere citate.

----

## **DINKO FABRIS**

Università della Basilicata, Matera-Potenza

Musicologo, insegna all'Università della Basilicata a Matera ed è external supervisor nei corsi dottorali DocArtes dell'Università di Leiden.

E' stato il primo italiano presidente dell'International Musicological Society. Dal 2020 dirige anche il Dipartimento di ricerca editoria e comunicazione del Teatro di San Carlo a Napoli. Membro di diversi

comitati scientifici, tra cui quelli delle edizioni di Cavalli e Gesualdo (Bärenreiter), è stato nominato "Grande Esperto" Afam in seno all'ANVUR. Tra le sue pubblicazioni, in gran parte dedicate alla musica antica napoletana, alle antiche notazioni e all'iconografia musicale (compresi 4 studi di ambito caravaggesco), il volume in inglese *Music in seventeenth-century Naples* (rist. Routledge 2016) e *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musicale di Napoli* (Cafagna 2016).

### ***Il punto sui quadri musicali di Caravaggio***

Nonostante la loro fama già al tempo di Merisi e l'importanza attribuita dagli studiosi negli ultimi settanta anni ai quattro quadri di Caravaggio basati su scene musicali (contando per uno le versioni plurime del suonatore di liuto), fino a tempi relativamente recenti non era mai stata approfondita l'indagine sugli elementi tecnici musicali ed organologici, fondamentali per una più accurata analisi dei possibili significati di quelle scene, tuttora non chiariti. Soltanto negli anni '80 del Novecento, in due studi condotti parallelamente ma all'insaputa uno dell'altro da Franca Trincheri Camiz e Agostino Ziino (1983) e H. Colin Slim (1985) sono stati riconosciuti alcuni dei brani musicali riprodotti nelle varie scene (una nuova proposta di identificazione delle musiche del Concerto si deve a D'Alessandro) e si è proposta l'identificazione del famoso suonatore di liuto come un castrato in atto di cantare con la bocca socchiusa. Nei decenni successivi l'attenzione degli studiosi si è incentrata sui significati allegorici ma anche su vari interpretazioni realistiche dei soggetti musicali. Quando nel Convegno di Milano del 2010 su *La musica al tempo di Caravaggio* esposi per la prima volta il mio punto di vista di musicologo e di musicista mi resi conto che occorreva spiegare e documentare impressioni che per noi specialisti sembrano ovvie. Gli strumenti musicali basilari che compaiono in tutti e quattro i quadri musicali di Caravaggio sono sempre gli stessi: un violino arcaico e un liuto altrettanto fuori moda, entrambi perlopiù insuonabili. Anche le pagine musicali riprodotte si riferiscono per la quasi totalità ad autori vissuti nei primi decenni del Cinquecento: un brano sacro probabilmente stampato a Roma nel 1526 e madrigali tratti dal *Primo libro* di Arcadelt (1539). Sembra evidente che le scene rappresentate da Caravaggio non fossero affatto rappresentazioni realistiche di esecuzioni musicali del proprio tempo, basate sulla prassi esecutiva per voce sola e basso continuo del nuovo stile recitativo intorno al 1600, bensì esecuzioni impossibili di musiche di un passato aureo, rimpianto e ormai perduto per sempre, vero soggetto di quelle scene evocato anche dagli abiti dei ragazzi "all'antica". Inoltre, come potevano quei quattro quadri con gli stessi strumenti e in parte gli stessi esecutori, essere stati dipinti per committenti diversi nell'arco di dodici anni, quanti si contavano nelle cronologie anteriori al 2010? Proposi dunque che tutti i soggetti musicali conosciuti di Caravaggio fossero stati realizzati nel giro di pochi anni e per uno stesso circolo di mecenati, impegnati in una sorta di "gioco di committenze" sullo stesso tema musicale: il circolo intorno al cardinal Del Monte negli ultimissimi anni del Cinquecento. Una mostra all'Archivio di Stato di Roma, allestita nello stesso periodo, sembrò provare che Caravaggio sia arrivato a Roma molto più tardi di quel che si pensava, proprio negli ultimi anni del secolo. Altri studi organologici intanto confermarono le mie prime impressioni e lo studio di una terza versione del suonatore di liuto (che si è aggiunta in collezione privata a Londra alle due note a San Pietroburgo e a New York) mi ha convinto a proseguire nell'esplorazione dei significati nascosti della "musica impossibile" dipinta da Caravaggio a Roma negli ultimi anni del Cinquecento. Da questa base cercherò di fare il punto sulle conoscenze attuali e sulle prospettive di ricerca.

---



## **LAURA FACCHIN**

Università degli Studi dell'Insubria

Docente di Storia Sociale dell'Arte e Storia dell'Arte Moderna all'Università dell'Insubria (Varese-Como). Da oltre un quindicennio studia l'attività degli Artisti dei Laghi lombardo-ticinesi nell'età Moderna, partecipando a convegni e progetti di ricerca internazionali.

Si occupa, inoltre, di collezionismo e relazioni artistiche in Italia centro-settentrionale dal XVII al XIX secolo, ambito nel quale ha pubblicato il volume *Francesco III d'Este "Serenissimo Signore" tra Modena, Milano e Varese* (2017). Ha al suo attivo la curatela e co-curatela di mostre fra Piemonte e Lombardia.

### ***Caravaggio e gli Artisti dei Laghi a Roma: spunti di riflessione.***

L'intervento rilegge le diverse commissioni del Merisi per le sedi ecclesiastiche romane, dalla cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi alla Cerasi in Santa Maria del Popolo, da Santa Maria della Scala alla basilica di Sant'Agostino, alla luce degli interventi, in quegli stessi siti, degli artisti lombardo-ticinesi, suoi conterranei, sia nel settore lapideo che in quello dello stucco. Oltre a mettere in luce apporti e dialettiche fra le diverse tipologie di espressioni figurative, considerando le logiche tipiche dell'imprenditorialità lacuale, si considererà il rapporto con i pittori provenienti dal territorio insubre, a partire dalla paradigmatica figura di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, la cui presenza nell'Urbe, come noto, è documentata negli ultimi due decenni del Cinquecento, con particolare attenzione ai superstiti lavori intrapresi dall'artista nella cappella della Concezione della chiesa di San Silvestro in Capite (1596).

Infine, in considerazione dell'appartenenza, a tutti gli effetti, del Merisi allo Stato di Milano, sarà riletto il suo rapporto con la potente e strutturata arciconfraternita dei Santi Ambrogio e Carlo, la cui sede al Corso divenne chiesa nazionale dei Lombardi nell'Urbe.

---

## **CLAUDIO FALCUCCI**

Università degli Studi dell'Insubria, Varese

Laureato in Ingegneria Nucleare presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" si occupa dell'applicazione di tecniche di indagine scientifica allo studio e alla conservazione dei Beni Culturali.

In questo settore, dal 1993 al 1995 è stato borsista del Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Nel 1995 ha costituito la società Emmebici – Metodologie di Indagine per i Beni Culturali, presso cui ha operato fino al 2005. Ha poi costituito lo studio M.I.D.A. – Metodologie di Indagine per la Diagnostica Artistica presso cui attualmente svolge la sua attività professionale.

Negli anni ha condotto tra l'altro indagini sul *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina, sui dipinti di Raffaello nella Stanza della Segnatura, su quelli di Beato Angelico nella Cappella Niccolina e su oltre trenta dipinti di Caravaggio.

Dal 1996 è stato docente a contratto in oltre 40 corsi di *Fisica applicata ai beni culturali*, *Archeometria*, *Diagnostica artistica* e *Storia delle tecniche artistiche* presso la Scuola di

Specializzazione in Beni Storico-artistici e quella in Beni Archeologici della “Sapienza” Università di Roma, presso le Università della Tuscia di Viterbo e Suor Orsola Benincasa di Napoli e presso l’Accademia di Belle Arti di Napoli.

Nel 2010 ha curato la mostra *Caravaggio. La bottega del genio* presso Palazzo Venezia a Roma. Nel 2017 è stato responsabile della sezione tecnica della mostra *Dentro Caravaggio* (Milano, Palazzo Reale).

### ***Caravaggio: novità dalle analisi tecniche***

Vedi Rossella Vodret

--

### **MASSIMILIANO FERRARIO**

Università degli Studi dell’Insubria

Docente a contratto di Storia dell’Arte Contemporanea e responsabile scientifico del Centro di Ricerca sulla Storia dell’Arte Contemporanea (CRiSAC) dell’Università degli Studi dell’Insubria (Varese-Como). Ha al suo attivo svariate pubblicazioni, in particolare sul tema degli Artisti Lombardo-Ticinesi fra XIX e XX secolo e su quello dell’arte sacra contemporanea.

### ***Neocaravaggismi contemporanei: l’eredità del Merisi dall’Ottocento a oggi***

La riscoperta di Caravaggio, in parte già prefigurata fra l’ultimo quarto del XVIII secolo e i primi decenni del XIX, manifesta compiutamente i suoi effetti a partire da metà Ottocento, in netto anticipo rispetto al rilancio storiografico, purovisibilista e formalista, dell’arte del Seicento, avviato nel primo quarto del XX secolo (Wölfflin, Riegl, Voss) e definitosi tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta (Mahon, Longhi, Wittkower, Haskell).

Partendo dagli influssi caravaggeschi ravvisabili nella ricerca di autori come Wright of Derby, Goya, David e Géricault, nel contributo saranno sondate le tappe principali della ricezione e della rilettura del naturalismo di Michelangelo Merisi lungo la stagione del Realismo francese - *in primis* courbettiano - per poi approdare a Cézanne, apripista della stagione avanguardista, pregna di omaggi all’estro del pittore lombardo, presenti anche nel periodo del *rappel à l’ordre*.

Una fascinazione trasversale in grado di esprimersi sul doppio binario che caratterizza il dibattito artistico della prima metà del Novecento, alimentando audaci letture critiche, come quella testoriana, e sfociando in una vera e propria mitizzazione, destinata a divenire un *leitmotiv* anche nell’ambito di alcune delle più caratteristiche espressioni di neoavanguardia contemporanee e postmoderne: dalla *performance*, alla *video art*, dall’azionismo ai *tableaux vivants*, sino all’iperrealismo, alla fotografia e alla *street art*.

--

### **DALMA FRASCARELLI**

Accademia di Belle Arti di Roma

Dalma Frascarelli è docente di Storia dell'Arte Moderna e di Storia della Moda presso l'Accademia di Belle Arti di Roma ed è membro dell'Istituto Nazionale di Studi Romani. Le sue indagini sono rivolte alla produzione artistica tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Settecento, in particolare al collezionismo, ai rapporti tra arte e controriforma e tra arte e storia delle idee, argomenti ai quali ha dedicato numerose pubblicazioni. Nell'ambito degli studi caravaggeschi ha pubblicato il saggio "*Admirabiles fructus*". *Nuove proposte per una lettura iconologica del Ragazzo con il cesto di frutta e la Canestra del Caravaggio*, in *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, CAM, 2009; *Il Ragazzo con il cesto di frutta di Caravaggio: un quadro musicale?*, in "Storia dell'Arte", 28, 2011; *Notturmo caravaggesco tra naturalismo e allegoria: Le sette opere di Misericordia*, (in corso di stampa).

### ***Caravaggio e la pittura tra incredulità e controriforma***

Tra i temi che continuano ad alimentare il dibattito su Caravaggio, uno dei più controversi resta la corretta chiave di lettura da utilizzare per interpretare le sue opere. Nell'ambito dell'appassionante discussione non si può non tenere conto delle fortissime contraddizioni che caratterizzarono l'epoca in cui la pittura del maestro si affermò e che vide da un lato il successo della controriforma e, dall'altro, un'accelerazione in senso laico impressa dal pensiero filosofico e dalla nascita del metodo scientifico. Per avvertire la complessità della cultura del tempo basti pensare che nel gran teatro del mondo di cui il pittore fu un protagonista, agivano figure come l'intransigente Roberto Bellarmino, che meritò l'appellativo di "martello degli eretici", e Giordano Bruno al quale alcuni studiosi hanno voluto accostare Caravaggio, subendo l'evidente fascino del modello storiografico fornito dalle *Vite parallele* plutarchiane. Spesso la questione è stata affrontata in modo non corretto, partendo dalla scontata fede religiosa dell'artista o, al contrario, dalla sua presunta miscredenza e finendo con l'istituire tribunali della coscienza che certamente non interessano, né sono pertinenti alla ricerca storica. Se è impossibile immaginare che nel secolo di Galileo e dell'atomismo la pittura possa essere rimasta impermeabile agli inediti sguardi sulla natura e sulla storia, c'è da chiedersi se e in che misura tali cambiamenti abbiano riguardato l'arte di Caravaggio. Si tratta di capire, più nel dettaglio, se sia possibile parlare di una rinuncia alla metafisica come sostenuto da una parte della critica che, negando la presenza di un'allegoresi nelle opere del Merisi, tende a spacciare sempre più frequentemente il naturalismo caravaggesco per realismo. Se la speculazione antidogmatica e laica seicentesca, sulla scorta del pensiero di Machiavelli, tendeva a storicizzare il fenomeno religioso e a leggerlo - per usare un termine moderno- in senso sostanzialmente antropologico, l'irruzione del sacro nel vissuto quotidiano messa in atto da Caravaggio sembra piuttosto rispondere a quell'esigenza di coinvolgimento e persuasione dello spettatore che costituiva un asse portante della cultura della controriforma. Non altrimenti sarebbe possibile comprendere un quadro paradigmatico come *Le sette opere di Misericordia* dove il registro allegorico imposto dal soggetto è usato dal Merisi in modo personalissimo, attraverso una continua e sapiente oscillazione tra simbolo e realtà storica e naturale. All'interno di tale processo di reificazione dell'allegoria che caratterizza la celebre pala, trova la sua spiegazione ogni oggetto, ogni personaggio, ogni dettaglio descrittivo, fino alla singolare scelta dell'ambientazione notturna indicata dalla luna romanticamente velata che fa capolino tra le grandi ali dell'angelo. Una luna certamente ancora lontana da quella che pochi anni dopo Ludovico Cigoli avrebbe affrescato a Roma, nella chiesa di S. Maria Maggiore, in omaggio al suo amico Galileo.

---

**RICCARDO GANDOLFI**

Archivio di Stato di Roma

Riccardo Gandolfi è Archivistato di Stato presso l'Archivio di Stato di Roma. Formatosi alla Sapienza, ha conseguito, nel medesimo ateneo, il Dottorato di ricerca in Storia dell'arte moderna, con uno studio sul pittore e scrittore romano Gaspare Celio, i cui esiti sono stati pubblicati in diversi contributi scientifici e nel volume *Le vite degli artisti di Gaspare Celio* edito da Olschki nel 2021. Le sue ricerche si incentrano principalmente sull'arte a Roma tra XVI e XVII secolo, con particolare riferimento al Caravaggio, sul quale ha pubblicato articoli in riviste italiane e internazionali. Specifica attenzione è stata inoltre riservata alla figura di Prospero Orsi, celebre "turcimanno" di Michelangelo Merisi, su cui è in preparazione uno studio monografico.

### ***Caravaggio e il «turcimanno» Prospero Orsi: riflessioni sui primi committenti romani***

Con il progredire degli studi è emerso, con sempre maggiore chiarezza, il ruolo decisivo svolto da Prospero Orsi (*alias* Prosperino delle Grottesche) nel favorire le dinamiche che portarono Caravaggio al successo. Ricordato dalle fonti come il "turcimanno" del Merisi, Orsi non fu un semplice intermediario commerciale, bensì fu una figura determinante per la consacrazione pubblica del pittore.

Partendo da nuove ricerche e considerazioni, la relazione intende indagare quanto il rapporto tra il Merisi e il suo turcimanno abbia condizionato i primi anni romani del pittore lombardo. Grazie alla lettura sinottica della biografia di Orsi e delle prime committenze del Caravaggio, verranno poste all'attenzione degli studi alcune conferme e nuovi spunti di riflessione. In particolare sarà preso in esame il contesto socioculturale di provenienza di Orsi e i suoi rapporti con famiglie di primo piano della Roma di inizio Seicento (come i Vittrice, i Mattei, i Giustiniani etc.) nel tentativo di chiarire quanto tali contatti abbiano favorito – grazie al tramite di Prosperino – l'affermazione del Merisi. Da una simile prospettiva anche la rilettura di documentazione edita porterà alla formulazione di considerazioni originali sulle biografie di Caravaggio e di Orsi. Per quanto la ricchissima bibliografia abbia indagato i più disparati aspetti della carriera e delle vicende umane del Merisi, l'analisi approfondita e documentaria del suo rapporto con Prosperino permetterà di gettare nuova luce su aspetti poco chiari di un legame che si rivelerà determinante per la costruzione dei primi e fondamentali contatti tra il pittore lombardo e i suoi committenti.

----

### **FABIOLA GIANCOTTI**

Ricercatrice, editore, scrittrice, artcurator. Ha incominciato la ricerca intorno a san Carlo Borromeo a Milano nel 1984, anno della celebrazione del quarto centenario della morte. Il pretesto è stato quello di raccogliere e pubblicare alcune opere d'arte, prodotte da importanti artisti italiani e stranieri del Novecento, che hanno dedicato a san Carlo tele, sculture, saggi e poesie.

Nel 2010, in occasione del quarto centenario della canonizzazione ha pubblicato il primo volume di 1000 pagine, con studi, ricerche, saggi, 62 opere d'arte inedite e un glossario/dizionario dell'opera borromaica. Ha curato, in seguito, altre pubblicazioni dedicate a san Carlo e a Caravaggio (audiolibri, film, ebook, saggi, articoli e interviste). Varie le partecipazioni a convegni, congressi e conferenze.

### ***La questione Caravaggio: da Leonardo da Vinci a San Carlo Borromeo***

Una breve analisi sulla formazione di Caravaggio a Milano. Luoghi, circostanze, date certe, incontri. Il Peterzano e le committenze del Borromeo.

La lettura della *Canestra di frutta* con la *Cena* di Leonardo. La lezione che Caravaggio trae dalla *Cena* di Leonardo e l'omaggio al genio fiorentino con la *Canestra* dell'Ambrosiana. Una lettura.

La *Cena* di Leonardo nel testo di san Carlo Borromeo.

Quando, se e per quali vie, Caravaggio ha incrociato san Carlo. In almeno due occasioni, Caravaggio è stato vicinissimo al cardinale Carlo Borromeo anche se non ha lasciato nulla che lo riguardi direttamente. Notizie e letture.

L'era borromaica e Caravaggio. Dal 1565 al 1610, la figura del Borromeo è pregnante e esclusiva in Lombardia. Mentre è in vita: per gli interventi e le riforme nella Diocesi di Milano (che comprendeva allora la Lombardia, il Ticino, parte del Piemonte). Carlo Borromeo muore nel 1584, a 19 anni dal suo insediamento a Milano. Dopo la sua morte: immediatamente comincia l'iter per il processo di canonizzazione che, fino al 1610, coinvolgerà anche gli artisti, i poeti, e molti altri intellettuali interpellati a produrre opere per la canonizzazione prima e per la memoria poi. La direzione viene anzitutto da Federico Borromeo, cugino di san Carlo e suo successore alla guida della diocesi di Milano. Nel 1610, le opere pittoriche su Carlo Borromeo erano già infinite, e in tutta Italia. Caravaggio non rientrerà in questa fiorente committenza. I motivi sono abbastanza intuibili e ne daremo conto.

Gli artisti che, nei primi lustri del Seicento (in Italia e in Svizzera), si sono formati guardando a Caravaggio e che hanno contribuito all'iconografia carolina (analisi delle opere dei cosiddetti caravaggeschi, e non solo, dove compare la figura di san Carlo, o altri elementi sorti a seguito della sua canonizzazione o dell'applicazione delle regole della Controriforma, e dove si riscontrano elementi della pittura del Caravaggio). L'indagine è rivolta ai pittori di area lombarda e ticinese, qui operanti anche se provenienti da altre regioni.

----

## **MICHELA GIANFRANCESCHI**

Dopo la laurea e il diploma della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, nel 2015 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Storia dell'Arte Moderna presso la Sapienza Università di Roma. Negli anni ha collaborato con l'Archivio Storico della Quadriennale di Roma, la Soprintendenza Archivistica per il Lazio, l'Archivio della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, la Sapienza, l'Università Europea di Roma, i Musei Vaticani, dove attualmente è assistente del Reparto per l'Arte dei secoli XVII e XVIII. Ha pubblicato vari saggi e articoli scientifici. Del 2011 è il volume *Le incisioni da Caravaggio e caravaggeschi*, Roma (Logart Press).

### ***Aspetti della diffusione del caravaggismo, attraverso le stampe del Seicento***

#### ***Luce e ombra nelle stampe caravaggesche.***

Fin dall'inizio del Seicento fu evidente come la pittura di Caravaggio, fatta di ombre possenti e tagli di luce fulminei, non si prestasse ad una facile trascrizione in bianco e nero: spesso gli incisori di formazione tardo cinquecentesca continuavano a preferire le composizioni più chiare, illuminate diffusamente e dai contorni limpidi e definiti.

La storia della traduzione a stampa delle opere di Merisi e di quelle dei suoi seguaci, gli artisti cosiddetti caravaggeschi, che interpretarono il rivoluzionario linguaggio del maestro lombardo

aggiornandolo nei modi più differenti fino al terzo decennio del Seicento, si determina in parallelo nella ricerca tecnico stilistica e nella diffusione di specifici soggetti.

Sensibili al rinnovamento incipiente del linguaggio pittorico, alcuni artisti iniziarono a sperimentare nuovi modi per rendere attraverso l'incisione il tenebrismo di alcune composizioni. I primi a mostrare interesse per la trascrizione della pittura caravaggesca furono giovani incisori di origine e formazione prevalentemente nord-europee.

Intorno al 1610 Nicolaes Lastman e Dirck van Baburen realizzarono alcune prove grafiche che costituiscono tra i primi esempi noti di trascrizioni legate all'universo figurativo caravaggesco. Da quel momento in poi le opere di Merisi e dei suoi aderenti, alcune con più fortuna di altre, cominciarono ad essere tradotte a stampa piuttosto frequentemente, diffondendosi attraverso l'Europa in fogli sciolti e all'interno dei prestigiosi *recueils* che documentavano le più celebri collezioni d'arte del tempo.

Il presente contributo intende raccogliere una selezione di casi atti a dimostrare la velocità con cui il fenomeno caravaggesco si diffuse attraverso le stampe in tutta Europa, costituendo un nuovo livello di comunicazione artistica, alternativo a quello delle copie e talvolta inaspettatamente efficace. Si conferma così il ruolo fondamentale del mezzo incisivo nella trasmissione di determinate invenzioni pittoriche, talvolta rielaborate nei significati profondi, attraverso le iscrizioni, talvolta mutate completamente dal punto di vista stilistico. Ciò al fine di offrire nuovi spunti di riflessione sul concetto di caravaggismo, nella sua più o meno diretta discendenza da Merisi e nella sua straordinaria evoluzione nell'arco dei decenni, attraverso differenti tecniche, culture, linguaggi, visioni artistiche.

---

## **PAOLO GIANSIRACUSA**

Accademia di Belle Arti di Catania

Professore Emerito Ordinario di Storia dell'Arte nelle Accademie di Belle Arti.

Già Docente di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea  
alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Catania.

Componente dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa-Roma.

Fondatore e Direttore della Rivista Nazionale d'Arte "*Quaderni del Mediterraneo*".

Paolo Giansiracusa è professore emerito di *Storia dell'Arte* dell'Accademia di Belle Arti di Catania, istituzione universitaria in cui come docente ordinario ha mantenuto la titolarità della prima cattedra per circa quaranta anni. Ha insegnato *Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea* alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Catania e ha tenuto lezioni di *Storia dell'Arte* nelle Università degli Studi di Enna e Dublino (Irlanda) e per le Accademie di Belle Arti di Reggio Calabria, Agrigento e l'Accademia d'Arte Drammatica di Siracusa. Ha fondato e diretto per oltre un ventennio l'Accademia di Belle Arti di Siracusa. Ha allestito e diretto il Museo d'Arte Contemporanea della Città di Floridia, il Museo di Scultura all'Aperto della Città di Bronte, la Galleria d'Arte Contemporanea di Siracusa, il Museo d'Arte Sacra dei PP.Cappuccini di Caltagirone.

### ***Caravaggio, Mario Minniti e Vincenzo Mirabella nei mesi del soggiorno siracusano (ottobre-novembre 1608)***

Caravaggio a Siracusa.

La presenza del Merisi a Siracusa può essere *orientativamente* circoscritta all'interno di un breve

intervallo di tempo costituito da due date entrambe ricadenti nel 1608: il 6 di ottobre, giorno in cui la Commissione d'Inchiesta maltese, incaricata di predisporre l'istruttoria del processo contro l'Artista, scopre che il recluso non è più all'interno della prigione a fossa, detta *guva* (cella a campagna intagliata nella viva roccia, con le pareti lisce e oblique così da essere invalicabile per il malcapitato prigioniero) in cui era stato rinchiuso; il 6 di dicembre, data del contratto di commissione stipulato dal Notaio Giuseppe Plutino con il quale il mercante Giovanni Battista de' Lazzari s'impegna a costruire, a sue spese, la cappella maggiore della Chiesa dei Padri Crociferi di Messina e di decorarla con un dipinto.

L'avverbio *orientativamente* è d'obbligo perché nessun documento certifica l'arrivo del Merisi a Siracusa, così come nessuna notizia storica conosciamo intorno alla partenza dalla città aretusea per raggiungere Messina. Sempre con elasticità cronologica si può aggiungere quanto segue:

a) il dipinto siracusano dovette essere collocato sull'altare maggiore della Basilica di Santa Lucia al Sepolcro prima dei festeggiamenti del 13 dicembre del 1608;

b) non è automatico che la data del contratto messinese comprendesse contemporaneamente l'impegno del Merisi nei confronti di Giovanni Battista de' Lazzari. Infatti la data di consegna della Resurrezione di Lazzaro (10 giugno 1609), considerati i tempi brevi della sua esecuzione tecnica, lascia immaginare che Caravaggio sia giunto a Messina tempo dopo la stipula del contratto del Notaio Plutino. Infatti nel rogito non si fa alcun riferimento all'artista e nemmeno al tema dell'opera.

Lo stesso soggiorno siracusano, arbitrariamente arricchito dai vari cronisti che si sono occupati del periodo siciliano del Caravaggio, è privo di documenti. Niente è finora emerso dagli archivi ed è probabile che l'accordo pubblico tra il Senato di Siracusa e l'artista, finalizzato all'esecuzione del dipinto relativo al Seppellimento di Santa Lucia, sia stato disperso.

Per quanto riguarda le personalità locali che il Merisi ebbe modo di frequentare si da per scontata la figura del pittore Mario Minniti. Ciò a motivo dell'antica amicizia, maturata negli anni romani. Al Minniti e al suo sodalizio siracusano col Caravaggio fa riferimento il biografo messinese Francesco Susinno (Messina, 1670-1739 ?), pittore anch'egli, nell'opera *Le Vite de' Pittori Messinesi* datata 1724 e pubblicata per la prima volta nel 1960.

A Siracusa il Caravaggio conobbe l'erudito Vincenzo Mirabella, personalità illustre della città aretusea che ebbe modo di accompagnare l'artista nell'area archeologica della Neapolis dove i monumenti dell'età greca sono intagliati nella viva roccia. Nella sua opera, *Dichiarazione della Pianta delle Antiche Siracuse* (1613), il Mirabella racconta del nome che il Caravaggio assegnò ad una delle cavità della Latomia del Paradiso, l'Orecchio di Dionisio. Dall'analisi degli aspetti compositivi del dipinto dedicato al *Seppellimento di Santa Lucia* si apprende altresì che, forse con lo stesso Mirabella, il Merisi ebbe modo di visitare la Cripta di San Marziano, nella Catacomba di San Giovanni Evangelista, e la chiesa medievale di San Martino dove è custodito un prezioso polittico del Quattrocento. Le citazioni pittoriche dell'artista consentono di poter individuare con chiarezza lo studio che accompagnò l'esecuzione della grande tela.

L'autoritratto, incastonato nel gruppo degli astanti, è un'ulteriore conferma del suo soggiorno nella città aretusea di cui colse la luce ambientale e il valore sacro dei luoghi luciani. Il suo *Seppellimento*, dipinto ambientato secondo i canoni espressivi del barocco, prosegue nella finzione la luce della realtà e si cala con emozione nei luoghi del martirio e della sepoltura. La scena del dipinto si presenta pertanto come la continuazione naturale del contesto storico e religioso riguardante la passio di Santa Lucia.

---

**ANDREA LONARDO**

Ufficio per la Cultura e l'Università della Diocesi di Roma

Direttore dell'Ufficio per la cultura e l'università della diocesi di Roma e fondatore del Centro culturale "Gli scritti".

Insegna *Questioni di Cristologia* presso la Facoltà di Scienze dell'Educazione Auxilium e *Bibbia, scuola e catechesi* e *Introduzione al Catechismo della Chiesa Cattolica* presso l'Istituto di scienze religiose Ecclesia mater di Roma.

Su Caravaggio ha pubblicato 5 sezioni - *Caravaggio: un pittore controriformista?*, *La Cappella Paolina in miniatura per il cardinale Cerasi*, *Nella Madonna dei Pellegrini il classico incontra il moderno*, *A casa di san Filippo*, *Tornare per desiderio nella Roma papale dopo l'esperienza crociata maltese*, nel volume A. Rodolfo (a cura di), *Michelangelo da Caravaggio che fa a Roma cose meravigliose*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2014.

### ***I dipinti per le chiese romane: rivoluzione e ortodossia***

Nella relazione si indagheranno i dipinti per le chiese romane, sia quelli ancora in loco, sia quelli rifiutati (o non presenti nelle Cappelle per le quali furono pensati per altri motivi che saranno indagati).

Si sottolineerà il modo rivoluzionario con cui il Merisi reinterpreta i dati della tradizione, mantenendosi però fermamente nell'alveo dell'ortodossia, come nel caso della *Madonna di Loreto*, nella quale la Vergine è rappresentata mentre discende dal cielo per venire incontro ai pellegrini.

Nella stessa prospettiva si presenteranno le mie nuove ricerche che in maniera irrefutabile hanno rilevato come il San Pietro crocifisso di Michelangelo della Paolina e l'analogo principe degli apostoli del Caravaggio al suo seguito nella Cerasi rivolgano il loro sguardo, nel momento della morte, non a chi entra nelle rispettive Cappelle, bensì all'altare dove si celebra l'eucarestia.

In un'analogha prospettiva saranno indagate *La Madonna del Serpe* e *La morte della Vergine* per mostrare come esse siano "rivoluzionarie" e, al contempo, assolutamente cattoliche, a rappresentare iconograficamente l'Immacolata Concezione e Santa Maria degli Angeli.

---

### **STEFANIA MACIOCE**

Università La Sapienza di Roma

Stefania Macioce è professore di Storia dell'arte moderna alla Sapienza Università di Roma dal 1998; e nel 2018 ha ottenuto l'idoneità a Professore Ordinario. Laureatasi a Roma presso l'Università degli Studi "La Sapienza", con Maurizio Calvesi, ha conseguito poi il titolo di dottore di ricerca nella medesima sede. Ha insegnato per diversi anni nell'Università degli Studi di Udine in qualità di ricercatore. Ha svolto ricerche presso il Warburg Institute di Londra e nell'Archivio dell'Ordine di Malta a La Valletta, insegnando nella locale università.

I suoi studi riguardano principalmente la figura di Caravaggio sul quale ha pubblicato diversi libri saggi (in particolare su "Storia dell'arte") risultato di ricerche archivistiche relative al soggiorno romano e maltese del pittore, sulla retorica e sulle incisioni, e sull'iconografia musicale con contributi al catalogo di diverse mostre di Vienna, Madrid, Bergamo, Siracusa, e alla grande mostra di Roma nel centenario del 2010. Il suo lavoro fondamentale è il volume *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma Ugo Bozzi Editore (2003) cui ha fatto seguito una seconda edizione aggiornata 2010, che costituisce un punto di riferimento basilare per gli studi caravaggeschi tanto che è in preparazione la terza edizione. Sempre in occasione del centenario caravaggesco ha pubblicato *I cavalieri di Malta e Caravaggio*, Roma LogartPress 2010 e in tale occasione ha ricevuto la Croce di Merito dell'ordine di Malta.



Tra i volumi più recenti *La musica al tempo di Caravaggio*, Roma Gangemi 2013.

### ***Caravaggio e l'Ordine di Malta***

Caravaggio arriva a Malta nel luglio 1607. Le circostanze che portano Caravaggio nell'isola non sono ancora del tutto chiare., Da Napoli dove il pittore era fuggito da Roma, dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni nella rissa del 28 maggio 1606 in Via della Scrofa e la conseguente interdizione dalla capitale, il pittore vuole raggiungere Malta, avamposto militare e cattolico governato dai Cavalieri di San Giovanni . Lo scopo è quello di essere presentato a influenti mecenati delle arti che possono aiutarlo a ottenere il rientro a Roma una volta ottenuta la grazia del Papa. Le fonti sottolineano le ambiziose aspirazioni del pittore verso la cavalleria, e anche la ricerca quasi spasmodica di sicurezza e protezione per sfuggire alla condanna: alcune lettere del Gran Maestro incaricato ad Alof de Wignacourt, nel dicembre 1607 mostrano trattative con la Santa Sede, per l'ingresso del pittore nell'Ordine, viene menzionato un personaggio 'virtuosissimo'; il cui nome è sottaciuto perché l'omicidio commesso dopo una rissa potrebbe essere un ostacolo (*non li obsti l'haver in rissa commesso un'homicidio*).

Il bando capitale sulla testa del pittore non significa necessariamente una condanna a morte: questo tipo di sentenza, una volta pronunciata, veniva spesso revocata, finendo più spesso all'espulsione da Roma per un periodo di circa cinque anni, o in casi estremi, all'esilio, si può citare in proposito il caso di Onorio Longhi. Ma per Caravaggio il fatto di essere allontanato dalla città pontificia, o comunque allontanato, è per Caravaggio una condanna morale grave. Perseguitato nel ultimo periodo cruciale della sua vita è costantemente in fuga e cerca una redenzione proprio a Malta, qui trova un nuovo onore all'interno del nobile Ordine di San Giovanni Il 15 febbraio 1608, con il consenso papale, egli viene accolto come a Cavaliere di Obbedienza Magistrale, con solenne cerimonia di investitura il 14 luglio 1608.

Da questo momento il pittore si presenta con la veste dell'Ordine, espressione visibile del suo trionfo sociale. Varie stampe mostrano questo dettaglio: l'esempio più noto è pubblicata l'incisione attribuita ad Albert Clouwet nel libro di Bellori, un'altra incisione pubblicata da Sandrart, cui si aggiunge la stampa di Charles Landon. Così i suoi lavori eseguiti a Malta sono stati documentati da incisioni e disegni. Il ritratto del Grand Maestro Alof de Wignacourt è oggi al Louvre è del resto l'emblema di una committenza prestigiosa da parte dell' Ordine e ad esso farà seguito la grande *Decollazione del Battista*, realizzata per l'Oratorio di san Giovanni a La Valletta.

Poco dopo tuttavia il pittore è nuovamente coinvolto in una rissa e imprigionato a Forte Sant'Angelo, carcere dal quale evaderà in circostanze misteriose. Inizia l'epopea della fuga. Nei suoi successivi soggiorni in Sicilia e a Napoli, dove deposita i suoi dipinti nel palazzo a Chiaia di Costanza Colonna Marchesa di Caravaggio; il pittore risulta affannosamente in fuga: da Napoli passa a Porto Ercole e qui trova una tragica morte morendo "*malamente come malamente havea vivuto*" (Baglione).

Ma qual è il ruolo svolto dalla marchesa di Caravaggio nella fuga del pittore? Nuove interessanti ipotesi emergono da recenti ricerche documentarie.

---

**CARLA MARIANI**

Ha studiato presso il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti di Roma, ha poi seguito dei corsi come auditrice presso l'Istituto Centrale del Restauro. Ha iniziato la sua carriera nel restauro e conservazione dei dipinti antichi, professione che ancora svolge, studiando in modo approfondito le tecniche, i materiali e la conduzione pittorica di grandi maestri di cui ha restaurato alcune opere.

Ha fatto varie pubblicazioni su riviste specializzate e volumi monografici. Accluso elenco.

Ha tenuto due cicli di conferenze presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini sulle tecniche pittoriche. Altre presso associazioni culturali private

Sempre svolgendo la professione, ha partecipato alla trasmissione Atlantide di Andrea Purgatori a proposito della Cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi sui dipinti di Caravaggio.

Sta collaborando con la rivista "ArteDossier" per cui ha preparato un articolo intitolato *Gaspard Dughet e la campagna romana* di prossima pubblicazione.

### ***Caravaggio e la sua ombra***

Le modalità esecutive di un artista, sono gli strumenti attraverso i quali egli costruisce la sua opera, che permettono all'idea di manifestarsi.

In tutte le discipline e in tutte le epoche questo è valido, ma la duttilità della pittura ha permesso e permette una maggiore ricerca ed elaborazione.

In Caravaggio questa potenzialità si esprime nelle sue massime manifestazioni, in quanto la sua tecnica segue la sua evoluzione o meglio si fonde con essa in un unico prodotto in cui è difficile distinguere se l'idea è condizionata dalla tecnica o viceversa.

La sua formazione lombarda, lo porta inizialmente ad esprimersi con un cromatismo contenuto, sulla base di una preparazione fredda e scura.

Subito la sua materia si scalda, sempre mantenendo una essenzialità cromatica che però nulla toglie luminosità delle sue opere dove il "rosso di cinabro" è sempre presente.

È stato anche considerata la possibilità che il maestro si sia avvalso dell'aiuto della camera ottica od oscura, ma chi scrive è propenso a pensare che l'artificio poteva essere più semplicemente, lo specchio.

Insieme alla sua drammatizzazione, che si manifesta nei soggetti e nel suo modo di rappresentarli, i pigmenti e soprattutto la preparazione o imprimitura della tela si scuriscono fino a che la seconda diventi quasi nera o comunque fortemente bruna.

Nella fase matura e più sofferta della sua vita e della sua opera, la sua tecnica si semplifica e si asciuga, il maestro usa maggiormente la tecnica a risparmio, mentre i colori si contraggono fino a ridursi al bianco, il nero, il rosso.

Nei dipinti che esamineremo, che sono "La Cattura di Cristo" del 1603 e il ritratto di "Paolo V Borghese" del 1605, questo percorso sarà puntualmente descritto ed analizzato insieme ai modi che il pittore utilizzava per delimitare sulla preparazione nuda, l'ingombro della sue composizioni o le zone illuminate.

I graffiti o le pennellate di ocre.

Nei suoi ultimi dipinti e in particolar modo in quello che si crede sia l'ultimo, ossia il David con la testa di Golia della Borghese, il suo cromatismo si riduce sostanzialmente al bianco e nero, come i colori ancestrali dei nostri progenitori.

Luce, ombra, giorno, notte.

---

Storico, numismatico, nato a Flawil, SG, maturità federale al Collegio Papio di Ascona, 1975; Phil.I, storia e scienze politiche, Uni Zurigo, 1979; Curatore Numismatica classica Centro Numismatico Ascona 1979-1992; Studi d'arte antica e contemporanea, dall'Irak alla Cina, 1985-1992; consulente del Museo comunale d'Arte Moderna di Ascona, CdA Ufficio del Turismo Ascona, Commissione cultura Comune di Ascona, ecc. 1990; fondatore Gruppo Aion ad Ascona, 1991; Collaborazioni con Philip Berman, Philadelphia Museum of Art, 1995-1998 (ad esempio: L'Anima e il Volto - Milano, Palazzo Reale, 1999); Apertura Centro Aion Ascona, 2003, esposizioni ed eventi culturali nel centro Aion, 2003-2012; lezioni sul mercato internazionale dell'arte, IULM Milano; Promozione esposizioni in musei in Italia, Cina; esecutivo Fondazione Eranos dal 2005 - membro del CdF nominato dal Cantone; co-responsabile esposizioni arte sacra Chiesa di San Carlo Borromeo Lugano; membro della fondazione Caponnetto, referente per la Svizzera.

### ***A lu scguisii (= L'ho sbirciato, l'ho intravvisto) ul Caravaggio***

Dalle valli e dai Laghi verso la luce della città, dai “facchini della Val di Blenio” nella Milano di San Carlo Borromeo, alla Roma del Caravaggio. Pittori in sintonia con l'animo caravaggesco e pittori che per indole e cultura rifiutavano la concezione morale di Natura del Caravaggio. I piedi sporchi del Serodine, empatia e similitudini caratteriali fra il naturalismo del Caravaggio e quello dei pittori delle terre dei Laghi. Caravaggeschi nordici e francesi con Serodine a Roma. Il lascito di Bartolomeo Papio morto a Roma, la nascita del Collegio e la nuova attrattiva del Borgo di Ascona. La via di casa, l'ordinazione della Pala con l'Incoronazione della Vergine da parte della Chiesa parrocchiale di Ascona al Serodine, compaesano che lavorava a Roma? Artisti che operavano “alla Serodine” e nuovi “compagni di strada”. Serodine accostato a Rembrandt da Roberto Longhi, poi recentemente ancora a Velázquez, Van Gogh, Soutine ...ed in Svizzera?

---

### **FAUSTO NICOLAI**

Fausto Nicolai (Ph.D, Art History 2008) is an independent scholar with a research focus on the visual arts, patronage and art market of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries Italy. He has published articles and essays in international specialist journals such as *The Burlington Magazine*, *Journal of History of Collections*, *Prospettiva* and *Paragone*. Lately he extended his study on the critical and collecting rediscovery of the early Italian painting in the 20<sup>th</sup> century and he was granted fellowships by the Frick Collection and the Metropolitan Museum to develop this subject and prepare a book on it.

### ***Nuove riflessioni sull'Ecce Homo (1605) Massimi di Caravaggio***

#### ***Retracing Caravaggio's Ecce Homo (1605) for Massimo Massimi***

Massimo Massimi (1576-1644) was a roman nobleman and fine collector and one of the few who was in touch with Caravaggio directly. In fact, he commissioned to Merisi two paintings: a *Crowing with Thorns* and an *Ecce Homo*. With a certain confidence the first has been recognized as the work today in the Cassa di Risparmio di Prato collection, while the *Ecce Homo* currently held at Palazzo Rosso in Genova has tentatively been identified as the one owned by Massimo Massimi.

With my talk I intend to reconstruct the story of the Massimi's *Ecce Homo* providing some new observations and notes, largely through research amongst the Massimi family papers. I will reunite and combine all of the data both from edited sources and archival documents in the effort to retrace

the *Ecce Homo* and its collecting vicissitudes. In the light of that reconstruction, I will propose that at the moment the Caravaggio's *Ecce Homo* commissioned by Massimo Massimi is still missing.

Massimo Massimi (1576-1644) fu un aristocratico romano, nonché raffinato collezionista e uno dei pochi che ebbe contatti diretti con Caravaggio. Infatti, egli commissionò al Merisi ben due dipinti: una *Incoronazione di spine* e un *Ecce Homo*. Con una certa sicurezza la prima è stata riconosciuta nell'opera oggi nella collezione della Cassa di Risparmio di Prato, mentre l'*Ecce Homo* attualmente conservato a Palazzo Rosso a Genova è stato tentativamente identificato con quello posseduto da Massimo Massimi.

Con il mio intervento intendo ricostruire la storia dell'*Ecce Homo* Massimi fornendo alcune nuove osservazioni e note, basate in gran parte su una specifica ricerca tra le carte della famiglia Massimo. Riunirò e combinerò tutti i dati sia da fonti già edite che da documenti d'archivio nel tentativo di ripercorrere le vicissitudini collezionistiche dell' *Ecce Homo*. Alla luce di tale ricostruzione, proporrò che al momento l'*Ecce Homo* realizzato da Caravaggio su commissione di Massimo Massimi risulta ancora irreperibile.

--

## **RODOLFO PAPA**

Accademia Urbana delle Arti, Roma

Storico dell'arte, filosofo dell'arte, pittore, è docente e presidente della Accademia Urbana delle Arti, Roma. Dal 2000 è Membro Ordinario della Pontificia Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Si occupa di ricerche teoretiche nell'ambito della fondazione dell'arte e dell'arte cristiana in particolare, e di ricerche storiche, con particolare riferimento al Rinascimento ed anche all'arte contemporanea; ha approfondito e sviluppato la lettura delle immagini mediante l'analisi iconologica. Tra le sue pubblicazioni su Caravaggio: *Caravaggio. Vita d'Artista* (Giunti, Firenze 2002; tradotto in molte lingue); *Caravaggio. L'arte e la natura* (Giunti, Firenze 2008); *Caravaggio lo stupore dell'arte* (Arsenale, Verona 2009, anche in francese e inglese) e tre fascicoli di "ArteDossier".

### ***Questioni iconografiche su san Giovanni Battista in Caravaggio***

Intendiamo affrontare il tema del "San Giovannino" nelle opere di Caravaggio, non limitandoci alla questione documentaria perché, sebbene metodologicamente importante, se resa esclusiva può essere in alcuni casi addirittura fuorviante, ma intendiamo concentrarci prioritariamente sulla lettura iconografica di alcuni dipinti attribuiti a Caravaggio ed accomunati dal titolo *San Giovanni*.

In modo particolare si analizza il dipinto della Galleria Capitolina, facendo riferimento ai miei studi condotti a partire dal 1994, mettendo in evidenza che tutto ciò che troviamo dipinto in questa tela non può essere riferito iconograficamente ad un "San Giovanni". Conducendo un ampio confronto con altre opere dello stesso Caravaggio, per esempio la tela *San Giovanni Corsini*, e con opere di altri autori, mettendo a tema in modo speciale alcuni elementi quali la pianta in basso a destra, aiutati da letteratura coeva, possiamo dedurre che le scelte iconografiche operate da Caravaggio descrivono con coerenza un Isacco, cosa che appare confermata anche dal confronto con la tela caravaggesca del *Sacrificio di Isacco* degli Uffizi che utilizza in modo evidente lo stesso modello. Sarebbe peraltro interessante verificare se le due tele scaturiscano dallo stesso ambito culturale, indipendentemente dalle collezioni nelle quali sono stati trovati in Archivio.

Interpretata come un “Isacco”, la tela della Capitolina non appare più incoerente, ma del tutto pertinente, pur proponendo una grande innovazione iconografica propria dello stile di Caravaggio del primo periodo romano.

Il *San Giovanni* della Galleria Borghese allo stesso modo non risulta possedere gli attributi necessari per poter esser ricognito come un “San Giovanni”. In questo caso la lettura iconografica si concentra su una questione tecnico-pittorica rappresentativa: il manto dell’ariete risulta, infatti, dipinto in un modo peculiare, da alcuni interpretato come “ambrato”, con riferimento però allo stile dell’ultimo periodo della vita di Caravaggio del 1609-1610, ma più propriamente è dipinto per rappresentare un vello d’oro, volutamente svelando l’identità del soggetto mitologico, che si inserisce peraltro entro una lunga tradizione quattro-cinquecentesca della cultura europea cristiana.

--

## MARCO PUPILLO

È curatore del Museo Napoleonico di Roma. Laureato alla Sapienza in “Storia dell’arte moderna” con Maurizio Calvesi, ha poi conseguito il dottorato di ricerca in “Storia e critica dei beni artistici e ambientali” (VIII ciclo) presso l’Università di Milano (1996) e ottenuto una borsa di studio post-dottorato presso l’Università di Padova (1998/2000). Dal 2002 lavora presso la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Si è occupato di artisti e committenti a Roma e in Veneto tra Cinque e Seicento (Caravaggio, famiglie Crescenzi e Gualdo, confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini, ecc.), nonché i rapporti tra arte, critica e società a Roma nel primo Ottocento (Canova, Guattani, Camuccini, Camporese ecc.) Ha pubblicato una monografia (2001) e oltre cinquanta saggi su riviste scientifiche, atti di convegni, volumi miscelanei ecc.; ha curato due mostre sulla Repubblica Romana del 1798/99 (2015) e su Roma in epoca napoleonica (2019).

### *Gli zingari di Caravaggio: modelli letterari e realtà sociale*

Come succede anche nella gran parte delle altre sue composizioni, con le due versioni della *Buona Ventura* (Pinacoteca Capitolina e Louvre) Michelangelo da Caravaggio realizza un’immagine del tutto inedita, dando avvio a un nuovo filone iconografico, destinato a una larga fortuna tra seguaci e imitatori lungo la prima metà del sec. XVII.

Il critico classicista Giovan Pietro Bellori (1672) riserva particolare attenzione al dipinto, facendone una sorta di banco di prova della volontà del pittore di non rifarsi ad alcuno dei modelli dell’arte del passato ma alla sola natura. Nel racconto di Bellori Caravaggio “chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala in albergo la ritrasse [...] tradusse Michele sì puramente il vero che viene a confermare i suoi detti”. La critica novecentesca ha progressivamente respinto la lettura dell’immagine come quella di una semplice *tranche de vie* romana, sottolineando gli intenti didascalici e moraleggianti della composizione. In particolare essa è stata messa in relazione con la diffusione dello zingaro come personaggio stereotipo nella letteratura del tempo, segnatamente nella commedia dell’arte e nella letteratura cosiddetta di “furfanteria”, dove la presenza del popolo rom è accostata al tema del del raggirò e della seduzione. Nessuno dei testi considerati (composizioni poetiche, testi teatrali, “zingaresche”), tuttavia, precede l’invenzione caravaggesca, né si trovano corrispondenze puntuali con l’immagine creata da Michelangelo Merisi. Si è inoltre ipotizzato che il pittore non abbia preso a modello una zingara ma la sua raffigurazione scenica, ossia chi la impersona sul palco.

Il contributo proposto intende riesaminare questa linea interpretativa, scegliendo un differente angolo visuale. La composizione caravaggesca non è più qui messa in relazione unicamente con l'*imagerie* seicentesca, figurativa e letteraria, ma con i dati storici sul vissuto e le dinamiche sociali della contrastata presenza dei rom nell'Urbe negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento. Alla luce di questi contesti la ricerca rilegge la novità dell'immagine, i suoi intendimenti e il suo possibile significato.

---

## **ALESSANDRA RODOLFO**

Musei Vaticani

Storica dell'arte ha studiato a Roma presso l'Università Sapienza. Dal 2004 lavora presso i Musei Vaticani dove attualmente è curatore del Reparto per l'Arte dei secoli XVII e XVIII e del Reparto Arazzi e Tessuti. Ha al suo attivo varie pubblicazioni scientifiche e interventi in convegni internazionali oltre che la direzione di numerosi restauri. Ha curato e fatto parte dei comitati scientifici di varie mostre. In ultimo, in occasione delle celebrazioni raffaellesche per il Cinquecentenario della morte dell'artista, ha curato l'esposizione degli arazzi in Cappella Sistina.

### ***Alcune riflessioni e novità sulla maniera "grande" di Claude Vignon***

Il francese Claude Vignon fu a Roma nel corso di tutto il secondo decennio del Seicento, ripartendo alla volta della Francia all'incirca nel 1623. Gli anni romani benché poco documentati si rivelano essere per il pittore molto vivaci e ricchi di contatti e suggestioni, come attesta il gruppo di opere e le incisioni (queste ultime spesso utili anche per le datazioni) che Vignon realizzò in quel periodo.

Le sue opere "romane", estremamente complesse e stratificate nei rimandi stilistici e tipologici, testimoniano la vicinanza in quegli anni dell'artista al gruppo dei pittori francesi – Valentin de Boulogne, Simon Vouet, Nicolas Tournier, Nicolas Regnier. In particolare con Vouet strinse un legame d'amicizia affiancato da un interesse del pittore per l'olandese Ter Brugghen e il romano Orazio Borgianni.

Fu attraverso questi contatti che Vignon assorbì per un breve periodo la pittura caravaggesca nelle più sottili espressioni traducendola in modo del tutto originale. Tra i soggetti più rappresentati dall'artista in questi anni emergono le figure di santi, in particolare san Girolamo che studia, in diretto dialogo con gli esempi di Valentin e dello stesso Merisi, accanto a ritratti di suonatori e personaggi da taverna.

I suoi ritratti di piccolo formato, le sue scene di vita popolare, le tavole con mezze figure si inserirono nel contesto degli artisti, soprattutto francesi, che ruotavano intorno a Bartolomeo Manfredi. E' proprio in questi anni che viene collocata la breve parentesi caravaggesca del francese, evidente nella scelta di alcuni soggetti, strettamente connessi al mondo merisiano, così come la tendenza a comporre le scene con brani estrapolati da differenti contesti e rielaborati secondo necessità.

Il contributo vuole ripercorrere l'evoluzione della pittura di Vignon nel breve periodo romano della sua carriera, sulla falsa riga del rapporto con il naturalismo caravaggesco ancora vivo nell'Urbe proponendo lo studio di un dipinto inedito, un'aggiunta al catalogo dell'artista da collocare cronologicamente in base a una riflessione sulle opere del francese, sulla sua pittura sensibile a diverse esperienze che vanno dal complesso mondo caravaggesco fatto di pittori che a Roma portavano avanti gli stilemi caravaggeschi aggiornandoli alle ultime tendenze alla grande tradizione veneta ma anche ai diversi artisti nordici passati per Roma all'inizio del secolo.

--

## CARLA ROSSI

Università di Zurigo

*Titularprofessorin* di Filologia Romanza presso l'Università di Zurigo, dove ha una doppia abilitazione all'insegnamento universitario. Si occupa da trent'anni di ricerche archivistiche in ambito filologico, codicologico e storico-artistico. Ha al suo attivo oltre un centinaio di pubblicazioni, tra edizioni critiche, monografie, saggi e articoli, tra cui svariati studi sull'attività poetica del pittore Agnolo Bronzino. Attualmente dirige il Research Centre for European Philological Tradition, per il quale ha ideato un corso unico in Europa, atto a formare esperti codicologi che collaborino con case d'asta e gallerie antiquarie. Membro della Società Internazionale di Storia della Miniatura, nel 2021 ha pubblicato il volume *Miniatrici di Dio e del Diavolo, il contributo femminile alla miniatura europea*. Al Caravaggio ha dedicato un volume nel 1996 e vari saggi.

### *Analisi paleografica, codicologica e filologica del presunto atto di morte del Caravaggio*

Nel dicembre del 2001, due ricercatori, consultando i registri della parrocchia di Sant'Erasmo a Porto Ercole, in un in un libro di conti del 1656, rinvennero un foglio sciolto, oggi conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Pitigliano-Sovana-Orbetello, su cui si legge: "A li. 18 luglio 1609 nel ospedale di S. Maria Ausiliatrice / morse Michel angelo Merisi da Caravaggio, dipintore / per malattia"; sul retro: "A li 31 luglio morse Alfier Gaspar Montero". Impossibile definire quale sia il lato primario del foglio; solo la morte dell'alfiere Montero (Porto Ercole faceva allora parte dello Stato dei Presidi, sotto la giurisdizione della corona spagnola) venne trascritta nel registro della parrocchia, con la seguente annotazione: "1609 — corrente 1610".

Le circostanze del rinvenimento da parte di uno storico locale sono molto controverse. Dal punto di vista paleografico, la grafia risale indicativamente ad un periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (o appartiene a qualcuno che ha imparato a scrivere entro quell'arco temporale). Sempre dal punto di vista paleografico, è certamente un'anomalia la registrazione compiuta su un foglio singolo e posta al centro della carta: perché questo rilievo? Perché una carta sciolta? Dal punto di vista codicologico, a parte il margine inferiore e quello destro (originali), gli altri sono stati ritagliati probabilmente con tagliacarte, perché? Il taglio spiega le dimensioni attuali (largo 20 cm e alto 16), solitamente, nell'analisi di documenti antichi, questi vengono considerati forti indizi di falsificazione. Come si spiega la scritta nel margine superiore del *recto* (di cui si scorgono frammenti)? Va giustificata anche la presenza dell'annotazione nel *verso*: anch'essa in posizione anomala (cioè perfettamente giustificata, ma ora spostata verso il margine superiore). Le due annotazioni appartengono alla medesima mano e alla medesima fase di scrittura: dunque perché non scriverle di seguito? Colpisce, inoltre, il fatto che il foglio non mostri piegature e presenti solo modesti danni dovuti al tempo. Formalmente, sa di posticcia anche la linea tirata al termine della registrazione, la quale è imitativa delle forme del registro, ma qui del tutto fuori luogo. Dopo aver fornito una risposta filologica, codicologica e paleografica a queste domande, merita una certa considerazione il discorso sul chi potrebbe avere annotato la registrazione sul foglio e a vantaggio di chi.

--

## SERGIO ROSSI

Sapienza Università di Roma

Si è laureato nel 1971 con Giulio Carlo Argan presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove, ininterrottamente dal 1972 al 2015, ha svolto attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Storia dell'Arte, in particolare per le materie di Storia dell'Arte Moderna e Storia Sociale dell'Arte. Rossi ha al suo attivo oltre cento pubblicazioni tra libri, curatele di cataloghi di mostre e atti di convegni, voci di enciclopedie e saggi in Riviste d'arte o volumi miscelanei. Ne citiamo alcuni: *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Roma e Firenze dal XIV al XVI secolo*, edito da Feltrinelli nel 1980; *I luoghi di Raffaello a Roma e Oltre Raffaello* (cataloghi delle mostre), Multigrafica editrice, Roma, 1983 e 1984; *Pensieri d'artista. Teoria, vita e lavoro nei Maestri del Rinascimento italiano*, Campanotto editore, Udine, 1994 (II ed. 2002); *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello*, edizioni Tau, Todi, 2012 e *Oltre il Giubileo I. Pittura e Misericordia a Roma 1300-1675*, Lithos editrice, Roma, 2017. Da questo steso anno Rossi è cofondatore e condirettore della Rivista internazionale di studi, "Theory and Criticism of Literature and Arts". Nel 2016, a cura di Stefano Valeri, è stato inoltre pubblicato, per i tipi della Lithos editrice di Roma, il volume *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, raccolta di saggi in suo onore in occasione della cessazione del suo impegno di docente universitario. Attualmente è assiduo collaboratore della Rivista "About Art" dove ha pubblicato di recente oltre 20 tra articoli e veri e propri saggi che spaziano dalla pittura del '400 all'arte contemporanea.

### ***Lo scandalo Caravaggio***

Lo "scandalo Caravaggio" riguarda la sua vita e addirittura la sua morte: "morì malamente così come male aveva vissuto" (Baglione); la sua arte e la sua influenza sui giovani artisti sono definite dal Bellori "veleno perniciosissimo"; ma soprattutto faranno scandalo le presunte immagini della Vergine per i cui lineamenti Caravaggio si sarebbe servito di prostitute ritratte per l'occasione, a partire dalla cosiddetta Madonna dei Pellegrini, il cui volto per altro tornerà a distanza di anni ne *Le sette opere di misericordia* ma anche, ad esempio, ne *La morte della Vergine*. Il mio intervento tenderà invece a dimostrare come, ad di là della sua natura volutamente provocatoria e per questo rivoluzionaria, la pittura caravaggesca si svolge comunque entro l'alveo di una convinta adesione alla dottrina cattolica ed in aperta contrapposizione alle teorie luterane, anche se, nella vita come nell'arte, Caravaggio si muoverà sempre in bilico tra peccato e ricerca della redenzione.

--

### **FABIO SCALETTI**

Scrittore e critico d'arte, è esperto di Caravaggio, del quale ha pubblicato il *Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse* (2 volumi, Napoli, 2017). Sul Merisi ha scritto anche *Caravaggio. Il pittore della luce* (Torino, 2020). È autore di una serie di libri sui grandi maestri del Rinascimento, tradotti in diverse lingue: *Leonardo 500* (Bologna, 2019), *Raffaello 500* (Bologna, 2020) e *Michelangelo* (Bologna, 2021). Con Claudio Strinati ha scritto *Caravaggio Vero* (Reggio Emilia, 2014) e *Il Rinascimento nei Musei Italiani* (Bologna, 2017). Ha in corso di preparazione una monografia sul Tintoretto.

### ***Caravaggio: la questione attributiva***

All'interno degli studi sul Caravaggio non si è ancora sopito l'acceso confronto tra "restrizionisti" ed "espansionisti", i primi accusando gli antagonisti di accettare indistintamente ogni proposta di



autenticità, confidando nello stile, e i secondi imputando alla controparte di rifiutare ogni attribuzione per partito preso, solo perché non ha la raccomandazione delle fonti. Gli uni sono succubi delle testimonianze scritte, gli altri dell'occhio.

Per dare un'impostazione di massima e nel contempo una proposta di soluzione al problema dell'attribuzione di un quadro a Michelangelo Merisi, si potrebbe dire che senza il sostegno dello stile un "Caravaggio" è sospetto, senza quello delle fonti è improbabile, senza quello della scienza è impossibile. Spogliando tale formula della veste in negativo ed esplicitandola in positivo, si potrebbe dire che un "Caravaggio" seduce se ha l'appoggio dello stile, convince se ha anche quello delle fonti, ed è sicuro se si aggiunge quello della scienza. La questione, resa ancora più ardua e delicata dal valore commerciale dei singoli dipinti, e non potendo rimettersi alla "parola" dell'artista, che non era solito firmarsi, trova in effetti una rassicurante stella polare con cui orientarsi nel *mare magnum* della letteratura e della cronaca caravaggesche in quelli che sono i tre capisaldi della *connoisseurship* caravaggesca, cioè dell'autenticazione di un "Caravaggio": innanzitutto il giudizio stilistico, che a sua volta comprende i confronti morfologici e lo studio dell'agire pittorico a livello macroscopico (ciò che nella scrittura corrisponderebbe a una perizia calligrafica); in seconda battuta la ricerca storica, che colleziona e raffronta le testimonianze antiche sull'opera, valutandone inoltre gli incartamenti di accompagnamento (quelle che potrebbero essere definite le sue credenziali scritte); e infine le ricognizioni diagnostiche, cioè gli esiti delle indagini radiografiche, riflettografiche e chimiche che, spesso nell'ambito di un restauro, possono a livello scientifico indicare o meno la compatibilità del manufatto con l'esclusivo *modus operandi* del Lombardo (una sorta di prova del DNA).

Tali fondamenti, che per esigenze di *marketing* linguistico, potrebbero essere icasticamente espressi come le "tre P" dell'*expertise* caravaggesca (Perizia, *Pedigree* e Prove), possono essere considerati disgiuntamente ma sempre di più saranno da valutare congiuntamente.

Questo scottante argomento viene illustrato attraverso dei casi che hanno tenuto banco negli ultimi tempi, a cominciare dai quadri dalla nuova iconografia attribuiti da una parte più o meno consistente della critica, come l'*Ecce Homo* di collezione madrilenza di cui tanto hanno parlato nella prima metà del 2021 i mezzi di informazione, l'altra versione dello stesso soggetto (Cittadella, raccolta privata), il *San Gerolamo penitente* (collezione privata) cosiddetto "Mastrillo" (il committente napoletano), e la *Giuditta e Oloferne* rinvenuta a Tolosa e oggi in collezione newyorkese.

Ma attualissima e altrettanto spinosa è la questione dei cosiddetti "doppi", con la promozione ad autografo da parte di alcuni studiosi di dipinti che "replicano" quadri già autenticati dalla critica: l'*Incredulità di san Tommaso*, dove due tele di collezione privata svizzera si propongono come versioni fatte per nobili committenti (Mattei e Ludovisi) del capolavoro un tempo dei Giustiniani e ora al museo di Potsdam-Berlino; il *San Francesco in meditazione*, dove la tela già in raccolta Cecconi potrebbe essere il prototipo di quella, originale, di Carpineto Romano e di quella, forse lavoro di collaborazione, della Chiesa dei Cappuccini di Roma; il *Ragazzo morso da un ramarro*, dove un quadro di collezione romana è stato ultimamente affiancato ai quadri autografi della National Gallery di Londra e della Fondazione Longhi di Firenze.

Senza contare da un lato il clamoroso ritrovamento della *Maddalena in estasi* (già Perugia, conti Pacelli), opera che tra l'altro potrebbe avere il proprio "doppio" nella versione già Klain o in un'altra in raccolta elvetica, e, dall'altro, l'identificazione dell'esemplare "giusto" del *Ragazzo che pela un frutto* tra i tanti candidati in circolazione: collezione privata romana, Dickinson Group di Londra, raccolte reali inglesi, collezione svizzera (già Sabin a Londra e Ishizuka a Tokyo).

## SYBILLE EBERT-SCHIFFERER

Direttrice emerita della Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte. Nata ad Amburgo, ha studiato storia dell'arte, musicologia, storia del teatro e filosofia alle università di Monaco di Baviera e Berlino (Technische Universität), con una borsa di studio per Roma nell'anno 1976/77. Ha ottenuto la laurea nel 1982 e il dottorato nel 1985 con una tesi sul significato politico della decorazione scultorea e pittorica del Palazzo dei Conservatori intorno al 1500. Dopo una collaborazione a progetto al museo di scultura Liebieghaus di Francoforte come assistente per una mostra sui bronzetti rinascimentali italiani, ha diretto il reparto mostre alla sede espositiva Schirn Kunsthalle nella stessa città, realizzandovi mostre sul barocco italiano come "Guido Reni e l'Europa" (nel 1988). Dopo una carriera museale, dal 1998 come direttrice generale (Soprintendente) dei musei statali d'arte della Sassonia, fu chiamata come direttrice alla Bibliotheca Hertziana nel 2001. È professore onorario della Technische Universität di Dresda, Cavaliere Ufficiale dell'O.M.R.I. e insignita della Croce Federale al Merito su nastro, nonché membro onorario di o corrispondente di varie accademie. Tra le sue pubblicazioni, la monografia su Caravaggio (1a ed. 2009) ha conosciuto quattro edizioni in tedesco ed è stata tradotta in inglese e francese; nel marzo 2021 è uscito un suo tascabile sul Merisi nella serie "Wissen" (Sapere) dell'editore C.H. Beck.

### *Caravaggio e l'intelligenza della pittura*

Dalle insinuazioni del suo nemico e biografo Giovanni Baglione fino al film di Derek Jarman e parecchi cosiddetti film documentari, Caravaggio è avvolto di un filone nero che lo vorrebbe al di fuori della tradizione e della pratica pittorica, modellando fino a oggi la sua immagine presso il grande pubblico: emarginato, incapace di dipingere senza il modello davanti agli occhi, irriverente verso la tradizione artistica, senza disegno e quindi senza capacità concettuale mentale, perciò anti-intellettuale. Questa proiezione sottostava, volontariamente o no, anche a tante interpretazioni delle sue opere da parte della critica. In anni più recenti però, un numero crescente di specialisti del Merisi concordano nell'assegnare al pittore un calcolatissimo procedimento compositivo. Infatti, la mole di lavoro analitico e iconografico svolto sulle sue opere negli ultimi decenni non poteva non rivelare l'intelligenza delle sue invenzioni. L'intervento non vuole pretendere che Caravaggio sia stato un intellettuale - non ne sappiamo niente -, ma intende dimostrare, attraverso l'analisi di opere esemplari come il *S. Giovanni Battista* dei Musei Capitolini o la *Cattura di Cristo* di Dublino che disponeva di una straordinaria intelligenza pittorica, intesa come capacità di elaborare concetti attraverso immagini, siano esse memorizzate, trasformate o volutamente autoreferenziali nel sistema artistico. Non di rado le sue opere contengono dichiarazioni sulle capacità dell'arte pittorica, elementi di metapittura (*métapeinture*, Victor Stoichita, 1993) che testimoniano di quanto egli riflettesse la sua propria arte. Ne sono prova anche i frequenti riferimenti paragonali (per esempio a Leonardo o Michelangelo Buonarroti). Una tale complessità richiede idealmente la comprensione da parte di almeno alcuni destinatari, e anche la "comprensione di un'opera" è una delle definizioni di "intelligenza". Più Caravaggio è vicino a una rete di intenditori d'arte e dilettanti colti (sostanzialmente a Roma), più le sue composizioni sono sofisticate, mirando a intrattenere con questo pubblico (quale un Vincenzo Giustiniani o un Giulio Mancini) una "concordanza d'intenti" (altra definizione di intelligenza) non priva di complicità. Ciò non esclude, naturalmente, che le sue opere non abbiano anche un livello di comprensione immediatamente accessibile a tutti.

---

## **ANDREA SPIRITI**

Università degli Studi dell'Insubria

Professore Ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università degli Studi dell'Insubria e ivi Direttore del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea, Direttore scientifico della rivista "Gli Artisti dei Laghi", Coordinatore Scientifico del Museo Giovanni Paolo II – Fondazione Porczyński di Varsavia, *investigador de referencia* dell'Istituto Universitario *La Corte en Europa* di Madrid, membro di comitati scientifici e redazioni di riviste di settore. Specialista di storia dell'arte moderna nei secoli XVI-XVIII, autore di circa trecentocinquanta pubblicazioni relative all'iconologia politica, alla città ideale, alla consorteria Arese, all'arte dello stucco, alla rappresentazione della natura, al classicismo di secondo Seicento, alla nascita del rococò; ma soprattutto agli artisti dei laghi lombardi.

### ***Caravaggio e gli artisti dei laghi***

Il mito consolidato dell'unicità e dell'isolamento di Michelangelo Merisi hanno posto in secondo piano il suo rapporto, che fu invece articolato e fecondo, con il mondo lombardo e in specie milanese. Anche qui, poi, ha pesato il pregiudizio longhiano sulla centralità educativa dell'asse Campi-Peterzano, con annessa lettura del manierismo milanese in chiave cremonese-bergamasca, ponendo cioè in secondo piano sia l'importanza della tradizione locale da Aurelio Luini a Lomazzo sia l'apporto dei modelli fiamminghi onnipresenti nella metropoli ambrosiana. Al parziale rimedio su queste linee che si è constatato negli ultimi decenni non corrisponde l'adeguato riconoscimento dei nessi pure importanti che dovettero intercorrere fra il Merisi e gli artisti dei laghi: le grandi consorterie familiari provenienti dall'area Lario-Ceresio e caratterizzate da prassi operative e gestionali del tutto peculiari. In realtà, tale rapporto è ovvio vista la massiccia presenza di lacuali a Milano nel secondo Cinquecento; e di contro il modello del Caravaggio non rimarrà trascurato dagli artisti dei laghi successivi. Scopo del contributo è appunto unire alcune considerazioni metodologiche e generali a casi esemplificativi, spazianti (vista la peculiarità dei lacuali) dalla pittura alla scultura.

---

## **CLAUDIO STRINATI**

Professore, storico dell'arte, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di san Luca

Claudio Strinati, nato a Roma nel 1948 è un divulgatore storico dell'arte di fama nazionale. Ha svolto in gioventù attività di docente nei licei pubblici statali, poi di funzionario nel Ministero della Cultura e attualmente di Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di san Luca. E' insignito della Legion d' Onore della Repubblica francese.

### ***La famiglia del Caravaggio***

Determinante ma sfuggente il senso della famiglia nelle opere del Caravaggio. Le poche testimonianze in proposito, ad esempio del Mancini e del van Mander, descrivono un giovane uomo sprezzante della propria famiglia ma visceralmente dedito all'amicizia. I suoi quadri, però, sono invece spesso improntati a immenso, esplicito amore per la famiglia, e per la figura della Madre

soprattutto. Basterebbe l'esempio della Madonna dei palafrenieri, opera più unica che rara nella produzione artistica del Seicento paragonabile forse soltanto a certi lavori di Federico Zuccari che del Caravaggio sembrerebbe essere stato severo censore.

---

## **LAURA TESTA**

Università degli Studi dell'Insubria, Varese

Dottore di ricerca in Storia dell'arte moderna, si è laureata e specializzata in Storia dell'arte all'Università La Sapienza di Roma, da anni si dedica ad indagini storiche e archivistiche finalizzate allo studio del collezionismo italiano dal XVI al XVIII secolo. In questo ambito ha pubblicato diversi saggi sulle raccolte Aldobrandini, rintracciandone le singole opere per precisarne la consistenza e le motivazioni culturali. Focalizzandosi in particolare sulla pittura caravaggesca -da Caravaggio a Saraceni, Gentileschi e Serodine- ha partecipato a convegni di carattere nazionale ed internazionale e ha pubblicato numerosi saggi in riviste specializzate e libri collettanei. È autrice dei volumi "Il trattenimento di virtuosi", Argos, Roma 1994 sulla collezione Mattei (in collaborazione con F. Cappelletti), e "La casa dell'eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734)", Istituto di Studi Romani, Roma 2004 (con D. Frascarelli) che ha ricevuto il I° premio di scrittura femminile per la sezione Arti visive "Il Paese delle Donne" (VI edizione 2005). Oltre a svolgere attività didattica presso atenei e licei, si è interessata della tutela e della valorizzazione del patrimonio artistico, occupandosi di attività di ricerca per le Soprintendenze del Ministero per i Beni Culturali, la Regione Lazio, il Comune di Roma e l'Istituto Centrale del Restauro.

### ***Caravaggio e la committenza della famiglia Mattei***

La parabola familiare della *Gens Mattheiana* si inserisce pienamente nel processo di rifeudalizzazione che investe la società italiana a partire dalla fine XVI secolo e nel corso del XVII. Con questo termine gli storici indicano l'interesse che mercanti e banchieri mostrano di avere per la terra, investendo così il loro denaro nell'acquisto di proprietà fondiarie o di feudi per acquisire titoli nobiliari e prestigio sociale. Durante i secoli XIV e XV i Mattei si occupavano di allevamento del bestiame e commercio agricolo, essi appartenevano dunque a quel settore del patriziato romano costituito dai cosiddetti "bovattieri", ossia una classe di imprenditori agricoli che emerge nel Trecento e che si compone di famiglie il cui patronimico si fissa nel corso della seconda metà del secolo. Proprietari e affittuari di grandi tenute, ma soprattutto -oltre che allevatori di bovini- grandi produttori di grano, erano membri della corporazione dei *bobacterii* e esercitavano anche professioni mercantili o artigianali.

I Mattei mantennero le loro dimore nel rione Trastevere fino al terzo quarto del secolo XV. Il trasferimento nel rione S. Angelo, a partire dal 1473, con la progressiva estensione dei beni su tutto l'isolato, che si svolge in modo graduale e continuo, deriva dalla necessità pratica di avvicinamento ai nuovi gangli di vita cittadina e costituisce un importante segno di promozione sociale.

La prima metà del XVI secolo corrisponde ad un periodo di grande floridezza economica per la casata dei Mattei, che continua ad accrescere le sue proprietà terriere e ad incrementare le sue sostanze. E' con Ciriaco *senior*, "ingordo et insatiabile di officii", che i Mattei, pur non abbandonando né le terre né i "negoti", iniziano a trasformarsi in gentiluomini e *rentier*.

A partire da questo momento e per tutta la seconda metà del Cinquecento i proventi dei Mattei derivanti dalle tenute e dall'allevamento del bestiame vengono reinvestiti ed incrementati ancora grazie all'acquisto di uffici vacabili, censi, compagnie d'ufficio o titoli del debito pubblico.

Il percorso d'accesso al nuovo *status* dell'alta aristocrazia cittadina, si conclude negli ultimi decenni del secolo grazie all'acquisto tra 1592 e 1600 dei feudi di Antona, Giove, Castel S. Pietro, Rocca Sinibalda e Belmonte (da cui derivarono i titoli di marchese e duca) e all'istituzione della Primogenitura nobiliare il 17 agosto 1600, per tramandare intatta la coesione del patrimonio immobiliare e finanziario. Questo processo è facilitato da un lato dalle alleanze matrimoniali con le più antiche casate italiane, dall'altro dall'ingresso nella Curia di Girolamo Mattei, il quale, progredisce nella carriera ecclesiastica fino ad essere nominato cardinale nel 1586 dal papa Sisto V. L'ultimo decennio del Cinquecento ed i primi del Seicento sono fondamentali per il consolidamento del prestigio familiare: i Mattei di Giove approntano residenze e ville prestigiose e si rivolgono ad artisti dalla fama ormai consolidata, come il Roncalli e Paul Brill o di recente affermazione, come Caravaggio, oppure ad altri appena emergenti come Pietro da Cortona, per decorare le loro dimore ed incrementare le quadriere, che affiancano alle già ricche collezioni di statue e marmi antichi di famiglia, adeguandole alle necessità di rappresentanza del nuovo *status*.

L'intervento si propone di analizzare, attraverso un riesame della documentazione archivistica, delle fonti storiche e dei recenti contributi storiografici, il ruolo socio- economico della famiglia Mattei di Giove a Roma e l'influenza esercitata dai fratelli Girolamo, Ciriaco e Asdrubale sul mercato artistico romano per la promozione della corrente naturalista, focalizzandosi sui rapporti con Caravaggio, con altri artisti caravaggeschi emergenti e con importanti intermediari, pittori ed intendenti d'arte, come Prospero Orsi e Giovanni Battista Crescenzi.

---

## **BERT TREFFERS**

Storico dell'arte, esperto di Caravaggio, Olanda

Bert Treffers ha studiato storia dell'arte all'Università di Groningen presso uno dei massimi esperti dell'arte Senese del Due- e Trecento, il professor Henk van Os. Da studente ha assistito van Os nella realizzazione di una mostra di arte tedesca della seconda metà dell'Ottocento (Böcklin, Franz von Stuck, Klinger).

Subito dopo essersi laureato, ha iniziato ad insegnare all'Università Cattolica (ora Radbaud) a Nimega, l'arte dell'Ottocento, in particolare il Romanticismo (Friedrich e.a.) ed il cosiddetto *Gründerzeit* (von Marées, Feurebach e Makart) ed il Simbolismo belga e francese (Khnopff).

Treffers ha dedicato inoltre particolare attenzione al legame tra la letteratura e l'arte visiva del

periodo trattato. Dagli anni Ottanta in poi, si occupava sempre di più di Caravaggio. Nel 1987 e 1988 furono pubblicati i primi risultati di una ricerca che lo occuperà fino ad oggi: nel 1987 sul *San Francesco in Estasi* ora a Hartford (Florentiner Mitteilungen) e l'anno dopo sulla cappella Contarelli (Storia dell'arte) e, nello stesso anno nell' *Antonianum*, un saggio sulla carismatica figura, all'epoca molto discussa, di un frate francescano che si trovava a San Pietro in Montorio, dove morì nel 1596.

Da questo momento cominciava a partecipare attivamente al vivace dibattito su Caravaggio, che era diventato l'icona di una forma di supposta modernità.

Contribuiva a delle mostre tra cui quelle a Londra e Roma (Scienza e Miracoli, 1998; Il Genio di Roma 1592-1623, 2001; Visioni ed Estasi, nel Vaticano e a Rieti su Antonio Gherardi nel 2003). Nel gennaio 2022 uscirà presso l'editore Paparo il suo *Caravaggio. Arte e fede, Forma e Funzione*. Dal 2001 al 2010 gestiva il reparto degli studi di Storia dell'arte all'Istituto Olandese (ora Istituto Reale Neerlandese) di Roma.

Ora vive a Amsterdam e parte dell'anno a Montalcino.

### ***In viaggio con Caravaggio: un itinerario spirituale***

La funzione principale dell'arte di Caravaggio consiste nello stimolare la fede di chi è già credente, nelle forme conformi alle direttive della Chiesa di Roma.

I suoi quadri sono prima di tutto quadri destinati alle chiese, costruiti sapientemente per trasmettere i misteri della fede.

Ogni cosa dipinta ha così una doppia funzione: presentarsi come "oggetto naturale", che allo stesso momento si rivela parte di un intero sistema di segni, che nel loro insieme indicano al fedele come trasformar la morte nella via della salvezza in Cristo."

Chi ha la pazienza di guardare quei quadri con in mano le sacre scritture ed i salmi, si vede subito confrontato con una pittura che nel suo naturalismo è anche arte concettuale, grazie ad una forma di metaforismo di origine biblica.

Chi non ha conoscenza del gergo religioso, non entrerà mai nell'universo pittorico di Caravaggio e rimarrà estraneo fino all'incomprensione di quest'arte intelligente e colta: un'arte la cui forma e funzione entravano in una coesione così perfetta, che presto non fu più concepita tale, perché ambedue, forma e funzione, erano troppo legate al momento storico particolare della loro pur breve e specifica simbiosi.

Ridurre l'arte di Caravaggio ad un'icona di un campione di un eretico anacronistico libertinismo, non rende giustizia al vero valore di quell'impresa ardua, spesso ammirata negli ultimi decenni per motivi spesso scurrili.

È lo scopo di questa relazione fare un *tour* fra i suoi dipinti, per vedere cosa li accomuna ed infine poter scoprire che tutti insieme formano una catena di concetti, correlati grazie all'uso consistente di una precisa gamma di dati visivi, ossia segni, che nella loro palpabilità diventano indicazioni per trovare una strada che, per chi capisce di che cosa si tratta, potrebbe diventare una forma di pellegrinaggio verso quel lieto fine che albeggia sull'ultimo dipinto di Caravaggio, dove un giovane Giovanni Battista guarda verso l'alba che spunta al di fuori del quadro.

.....

---

## JOAN RAMON TRIADÓ TUR

Joan Ramon Triadó Tur es catedrático emérito de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona (UB). Miembro de la junta directiva del Comité Español de Historia del Arte (2004- 2010). Doctor en Historia del Arte con la tesis *El bodegón en la pintura española del siglo XVII* [1982]. Sus líneas de investigación y docencia se centran en las relaciones de la pintura española del siglo XVII con las escuelas europeas, especialmente la italiana. Ha dirigido un gran número de tesis doctorales, centradas en el arte español y europeo de los siglos XVII y XVIII.

### ***Caravaggio como modelo; Caravaggio como referencia en los pintores españoles del primer tercio del siglo XVII.***

*Lo que Caravaggio señala a los pintores españoles es una actitud, no unos modelos. “Caravaggistas” van a ser los copistas de la realidad, no los copistas de Caravaggio. Y como la realidad es múltiple y diversa, el tono de los pintores españoles ha de ser necesariamente diverso.*

Esta afirmación de Alfonso Emilio Pérez Sánchez en la introducción al catálogo *Caravaggio y el naturalisme Español* de la exposición realizada en los Reales Alcázares de Sevilla con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte el año 1973, es en parte deudora de una visión pancaravaggista de la influencia de Caravaggio en los pintores europeos seiscentistas, y más concretamente de los artifices hispanos. Es nuestra intención desconstruir esta línea de investigación de marcado pancaravaggismo, que amplía en el caso español y también europeo, de manera desmesurada, el catálogo de seguidores directos e indirectos de Caravaggio. Nos centraremos en artistas que de manera directa vieron su obra en los primeros años del siglo XVII. Son los pintores Juan Bautista Maino (1600-1610); Luis Tristán (1606) y Pedro de Orrente (1604-1612). Una segunda generación es la de los pintores que llegan a Roma después de la huida de Caravaggio. Son los casos del valenciano Jose de Ribera, documentado en Roma entre 1613 i 1616, y la del catalán Francisco Ribalta a quien se le supone un viaje a Italia entre 1613 y 1616, periodo en el que no tenemos noticias de su actividad en España. Una copia del *Martirio de San Pedro* de la Capilla Cerasi, hoy en el Museo del Patriarca de Valencia, está firmada en el dorso F. Ribalta. Otro de los pintores españoles activos en Roma, aunque en fecha más tardía es Pedro Nuñez del Valle que firma como *Académico Romano* en su obra *San Orencio* del año 1623. Es evidente que un papel destacado de la influencia caravaggésca a nivel formal son las obras que sabemos llegaron a España en fechas tempranas. Destaca el *Martirio de san Andrés* del año 1607, encargo de Juan Alonso Pimentel de Herrera, conde de Benavente, virrey de Nápoles, que la llevó a Valladolid el año 1610. De esta obra se conocen varias copias en colección privada de Suiza, en el Museo de Santa Cruz de Toledo i en el Musée des Beaux Arts de Dijon. Como bien confirma Alfonso Pérez Sánchez en el citado catálogo *Caravaggio y el naturalismo español* “llegaron copias a España del Martirio de san Pedro, que Pachecio cita, y las varias del Sacrificio de Isaac [...] el David del Prado, el San Juan Bautista de Toledo, quizás de su mano”. Pero es a nivel conceptual donde la lección de Caravaggio está presente y queremos demostrar. Es el caso de Velázquez, quien solo conoce la obra de Caravaggio a través de su suegro

Pacheco, pero que hace suya, convirtiéndose, como analizamos, en su máximo seguidor. Velázquez al igual que Caravaggio desmitifica, o mejor humaniza, el mito. Entre su Baco del año 1628 anterior a su primer viaje a Italia, más conocido como *Los Borrachos*, y los de Caravaggio, las similitudes conceptuales, que no formales, son las mismas. Demostraremos que en su estadía en Roma pudo ver las obras de Caravaggio presentes en las iglesias romanas y así captar directamente el espíritu y la radical propuesta del maestro lombardo. Es un caso opuesto a Maino quien dulcifica la propuesta de Caravaggio copiando de él solo las superficialidades, es decir los pies sucios, el realismo de los personajes, las ropas rotas... Por último, Ribera, el Ribera que de manera poco documentada Gianni Papi, destructor de la figura del Maestro del Juicio de Salomón, atribuye una serie de obras de pintores poco coincidentes en la manera y en el concepto. La ideología artística de Caravaggio es, tanto desde el punto de vista formal, compositivo y cromático como desde el conceptual, poco entendida y poco seguida por la mayoría de artistas españoles. Muchos copian su clarobscurismo dramático y su realismo figurativo, sin comprender sus valores ideológicos y conceptuales. Concluimos afirmando que la radical propuesta de Caravaggio solo será utilizada de manera epidérmica, pero poco comprendida conceptualmente. El mundo de Caravaggio es terrenal, lejos de la espiritualidad barroca de muchos de sus supuestos seguidores. La deriva barroca de Ribera es un buen ejemplo.

---

## **DANIEL M. UNGER**

Ben-Gurion University, Israel

Daniel M. Unger teaches the history of early modern art at Ben-Gurion University, Israel. His most recent publications are a book titled: *Redefining Eclecticism in Early Modern Bolognese Painting: Ideology, Practice, and Criticism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019 and an article titled: "Iconography and Visual Hagiography: Carlo Borromeo's Portrayals in Bolognese Churches (1611-18)." *Renaissance Religions: Modes & Meanings in Italian Renaissance Religion*. Europa Sacra 23. Eds. Peter Howard, Nicholas Terpstra and Riccardo Saccenti. Turnhout: Brepols, 2021. 175–203. Currently, Unger is editing a book titled: *Titian's 'Allegory of Marriage': New Approaches*, which will be published by Amsterdam University Press.

### ***Between Nazareth and Loreto: The Fusion of Time in Caravaggio's Madonna di Loreto***

My paper will focus on Caravaggio's *Madonna di Loreto* or *Madonna dei Pellegrini* and its unique representation. In his painting, Caravaggio depicted an encounter between two pilgrims and the Madonna with baby Jesus. At first glance, the importance of Loreto and the miraculous voyage of the Madonna's house from Nazareth to Loreto is unrecognizable. The historical dimension of the miracle, so prominently displayed in earlier representations of the Loreto miracle is absent. Yet, Caravaggio's choice of representation still marks its presence by adding bricks beneath the where the plaster has cracked and fallen away beyond the doorpost. These stone bricks, as I would like to argue, may help us identify additional meaning in the painting. The bricks connect two worlds, that of the Madonna and child in Nazareth and that of the two pilgrims in Loreto. Caravaggio creates a superposition of two locations and two times with the help of a common wall. The viewers are exposed to two historical moments as well as to two geographical locations simultaneously, while they are located in



a third place and time — Sant' Agostino in Rome. The integration of both moments in time and place defuses the historical character of the scene. The unhistorical perception yet replicated authority of the location depicted, enhances the importance and significance of the scene. It is my intention to explain this, and substantiate the point with reports on both locations from pilgrims' travelogues.

---

## **ANTONIO VANNUGLI**

Università del Piemonte Orientale

Antonio Vannugli (Roma 1959) ha studiato con Maurizio Calvesi presso l'Università di Roma "La Sapienza", dove nel 1992 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca. Professore associato di Storia dell'arte moderna dal 2002, insegna presso l'Università del Piemonte Orientale; nel 2018 ha ottenuto l'abilitazione a professore ordinario. I suoi principali interessi di ricerca si concentrano sul mecenatismo e il collezionismo spagnolo di arte italiana durante l'età moderna, campo di studi approfondito durante lunghi soggiorni in Spagna sotto la guida di Alfonso E. Pérez Sánchez, e sulla pittura italiana del Cinquecento e del Seicento, con particolare attenzione verso Roma e l'Italia centrale".

### ***Carlo Saraceni e il tema della Morte della Vergine***

Nel 1610, Carlo Saraceni fu chiamato a rimediare allo spiacevole e clamoroso episodio che quattro anni prima aveva avuto per protagonisti il Caravaggio, l'avvocato Laerzio Cherubini da Norcia e i Carmelitani Scalzi di Santa Maria della Scala. Le diverse versioni della *Morte*, o meglio del *Transito della Vergine* di Saraceni, fino a quella posta in opera e tuttora sull'altare della cappella, testimoniano il non facile percorso che il pittore veneziano dovette compiere per arrivare a una soluzione iconografica condivisa da tutte le parti in causa. L'esperienza trascorsa non rimase però priva di effetti sull'artista, che quando si trovò pochi anni dopo a dover affrontare il medesimo tema nella cappella in Santa Maria in Aquiro acquisita in giuspatronato da parte dei coniugi Ferrari, mercanti casalesi residenti a Roma, non mancò di farne tesoro inserendo con singolare acutezza di ingegno un'allusione alla corretta ricostruzione dell'episodio apocrifo propugnata dalla Chiesa, in modo da evitare, sul momento agli occhi dell'osservatore attento e avvertito e in prospettiva a risposta di eventuali contestazioni, di correre ulteriori rischi".

---

## **ROSSELLA VODRET**

Dopo la laurea e la specializzazione alla " Sapienza" di Roma, ha studiato, con borse di studio, a Parigi e Vienna e svolto ricerche a Londra e Los Angeles. Ha ricoperto gli incarichi di Soprintendente per il Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico della Calabria, della Puglia, del Lazio e di Soprintendente Speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale di Roma. Ha insegnato come professore a contratto presso varie Università italiane e partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali. E' autore di numerose pubblicazioni e di volumi tradotti in più lingue. Specialista della pittura romana del primo Seicento e in particolare di Caravaggio e i suoi seguaci, ha diretto importanti lavori di restauro, progetti di ricerca internazionali e curato una serie di esposizioni in Italia, Europa, Stati Uniti, Brasile, Argentina, Giappone e Cina. I suoi studi si sono indirizzati in particolare alla ricerca d'archivio e alle analisi tecnico-diagnostiche sulle opere di Caravaggio, che ha portato a importanti scoperte scientifiche che hanno consentito

significativi progressi sulla conoscenza della straordinaria tecnica esecutiva del grande pittore lombardo. Per la sua attività scientifica è stata insignita della Legion d'onore.

*Caravaggio: novità dalle analisi tecniche*

Nel corso di una recente ricerca - condotta in preparazione della nuova monografia su Caravaggio, pubblicata da Silvana editoriale nel 2021 in occasione dei 450 anni della nascita del grande pittore lombardo – sono state recuperate e nuovamente studiate tutte le analisi tecniche condotte su opere di Caravaggio finora disponibili.

Da questi studi, confluiti in una serie di schede tecniche redatte per il volume da Claudio Falcucci, che completano le schede storico artistiche, sono emersi una serie di nuovi interessanti elementi, alcuni dei quali, particolarmente significativi e importanti, verranno presentati nel corso dell'intervento

---

## **CLOVIS WHITFIELD**

Educated at Cambridge Fine Arts degree 1961, BA and MA Courtauld Institute, London University, Teaching, Bath Academy of Art, Visiting Professor, Indiana University 1967/68, Research at Thos. Agnew & Sons, Associate Director, 1969 -76, P&D Colnaghi & Co 1977-81, Walpole Gallery Director 1983-1988, exhibitions, articles in Burlington Magazine, Storia dell' Arte, etc, monograph on Caravaggio, "Caravaggio's Eye' Paul Holberton Press, 2011 (also Italian edition l'Occhio di Caravaggio), numerous articles on Caravaggio in Paragone, Aboutartonline.

### ***I disegni di Caravaggio***

Caravaggio is not known for drawing, but it has become clear from the scientific examination of his pictures that he did use a graphic method in preparation for painting. The medium was a thin mixture of black or dark pigment in a liquid, applied with a fine brush would leave a linear mark like that of a felt-tip pen leaves, but could also be applied with a wider brush. Most of these indications were overpainted by subsequent brushstrokes, but it so happened that works that have suffered abrasion show the preparation much more clearly and demonstrate how much he depended on the accuracy of his observation both for formal analysis and for replication tone and colours.

These lines, which in some of the early works are composed of charcoal, have been revealed by IRR studies, and they indicate the outlines not only of prominent features, but also the limits of areas of light, shade, and colour.

This study casts light on his technique, in which the strokes that have become known as *abbozzi* and the incisions in the surface of the paint need to be considered in the sequence of his sometimes obsessive observation of his model. The forceful indications of eyebrows, ears etc, were introduced at an early stage, while the well-known incisions for outlines seem to be connected with the position of the model rather than being associated with a pictorial process or invention and design. Apart from the *abbozzi*, he also used strong dark lines for elements like the mouth, and a broader brush to give

the foundation for the rendering of lips. Equally there was a considerable range in the shape and bristles of the brushes that he used.

The lines were not an inventive medium, but part of his meticulous observation, to be followed later with an equally accurate replication of the colours, tones and shadows of what he observed, and one of the reasons why in the next generations he was blamed for 'merely copying' what he saw. Some of them are indeed still visible, because he was adept at matching formal limits and realising that the eye interprets the finality of outline. But he was not inclined to present amodal perceptual completion, in other words there is no continuation of profiles, be it people or objects, beyond what was actually visible to his eye.

In conclusion, it is obvious that *disegno* as it was seen in Caravaggio's time was associated with the ability to invent a *design*, the acquired facility of illustrating anatomy, gesture and expression from long practice and memory. The artist relied instead on the extrapolation of a superficial observation of form, and equally it is abundantly clear that he used linear measurements to analyse passage by passage what he had in front of him, and replicate it in a mosaic of observations.

---

## ALESSANDRO ZUCCARI

Università La Sapienza di Roma

### ***Il Ragazzo con vaso di rose: un'invenzione del Caravaggio tra le «mezze figure» giovanili***

Il *Ragazzo con vaso di rose*, di collezione privata svizzera, è un'opera enigmatica che alcuni illustri studiosi hanno attribuito al Caravaggio. Sebbene tale attribuzione non sia unanimemente condivisa, e io stesso non lo ritenga un autografo, il dipinto è di notevole interesse perché deriva da un'invenzione del maestro lombardo, da accostare alle «mezze figure» della sua produzione giovanile. Il soggetto ha avuto interpretazioni poco convincenti anche per l'impropria lettura dei *naturalia* che vi sono raffigurati. Pertanto, si propone un esame approfondito dell'immagine, oggi meglio leggibile grazie all'ultimo restauro compiuto da Carlo Giantomassi e dalla compianta Donatella Zari, e tentare di interpretarne il significato che in origine le era attribuito.

Individuando tutti gli elementi rappresentati, compresi quelli della "natura morta" disposta sul proscenio, e confrontandoli con specifiche fonti iconografiche e letterarie, è possibile decifrare i temi evocati nel *Ragazzo con vaso di rose* nel periodo in cui realizzava il *Mondafrutto*, il *Ragazzo con il cesto di frutta* e il *Ragazzo morso da un ramarro*. Tale analisi sembra confermare quell'intento moraleggiante e pedagogico di cui il pittore – prima che il cardinal Del Monte lo conducesse al successo – si fece interprete anche per conto di personaggi dotti e austeri, come Cesare Crispolti e Pandolfo Pucci, sul cui indirizzo letterario e pedagogico Laura Teza ha offerto nuovi elementi che contribuiscono alla comprensione degli *juvenilia* merisiani. La traccia di lettura che qui si propone si

inserisce in questo filone di studi, volto a indagare la poetica del Caravaggio nel contesto culturale che gli è proprio e a coglierne i possibili significati.

## **COMUNICAZIONI**

### **PIETRO DI LORETO**

Laureato in Lettere e in Sociologia presso la Sapienza Università di Roma, ha pubblicato testi di Storia contemporanea per l'editore il Mulino (1991 e 1993) e curato testi di Arte per l'editore d'arte etgraphiae e per l'editore Ugo Bozzi. Ha organizzato e preso parte a conferenze e convegni nonché a esposizioni quale curatore o schedatore di opere. Ha fondato nel 2018 la rivista di Storia dell'Arte e Cultura *About Art online*, di cui è Direttore responsabile; cura la pagina culturale del quotidiano d'informazione on line "*Informarezzo*" ed è responsabile editoriale della casa editrice etgraphiae. È in uscita presso l'editore etgraphiae il suo volume *L'Archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, e sta preparando un libro dal titolo provvisorio "*Visti da dentro. Monografie e libri d'arte analizzati e recensiti*".

#### ***Caravaggio online. I motivi di un ulteriore successo***

Ci si chiede da tempo perché la fama di Caravaggio abbia raggiunto, specialmente in questi ultimi anni, vertici tali da far parlare molti non solo di una vera e propria "caravaggiomania", ma addirittura di un'autentica ossessione per Caravaggio. Ed a leggere il numero di accessi registrati da vari divulgatori, spesso studiosi di grande fama e spessore, nelle loro lezioni sulla vita e sulle opere del genio lombardo, sulle varie piattaforme online sorte come funghi in questo periodo contrassegnato dalla pandemia, c'è da credere che anche sui social la consistenza del fenomeno, ovvero l'ossessione che si diceva, sia davvero rimarchevole.

Oggi, insomma, si deve dire che la figura di Caravaggio è in grado di dominare anche la scena mediatica. E non è poi così complicato capirne i motivi. In effetti lo sviluppo tumultuoso del web, con l'ingresso ormai stabile, e molte volte fin troppo pervasivo, nella nostra vita quotidiana, dei social (Facebook, Instagram, Twitter, ecc) ha via via trasformato il modo stesso di vedere l'arte, laddove poi le ricostruzioni delle biografie degli artisti – a volte romanzate al limite della credibilità per

compiacere il pubblico- hanno perfino superato quanto meno in una larga parte dell'immaginario collettivo la considerazione per le loro opere. Si pensi alla storia di Artemisia Gentileschi, certo un'ottima artista ma non propriamente una mente rivoluzionaria, divenuta nel tempo una sorta di vessillo ante litteram del femminismo, al punto se non da oscurare quanto meno da sovrapporre la sua opera a quella certamente più elevata di suo padre Orazio.

Se consideriamo la vicenda umana di Caravaggio il discorso è ancor più evidente, tanto che si può ritenere che la tumultuosa affermazione del caravaggismo abbia conosciuto implicazioni sociali che hanno oltrepassato quelle -in ogni caso determinanti- meramente artistiche, e i dati che si possono prendere dai social come dicevamo stanno lì a confermarlo. Basterebbe il dato che abbiamo rilevato noi stessi il giorno in cui pubblicammo in anteprima internazionale la notizia della scoperta dell'ormai famosissimo Ecce Homo di Madrid grazie all'articolo che il Prof. Massimo Pulini ci aveva consegnato già da diversi giorni, pregandoci di non divulgarlo prima dell'asta in cui il quadro era stato proposto.

Sulla rivista online che dirigo il tema è stato dibattuto da vari studiosi, attenti a tutti gli aspetti che hanno caratterizzato la figura e l'opera di questo geniale artista, e sono state proposte varie tesi alcune molto attraenti: per alcuni l'esplosione del 'caso' si deve alla particolarità della sua vicenda biografica; per altri, è il fatto che in una società sempre più massificata e globalizzata il pubblico generalmente sembrerebbe attratto più da figure che vanno controcorrente, come la sua, non inserita nel mainstream, come si dice oggi; per altri ancora il fatto di aver rivoluzionato l'arte attraverso l'osservazione diretta della realtà smarcandosi dall'alfabeto pittorico di stampo idealista di Raffaello. Si tratta come è chiaro di osservazioni, ancorché qui riportate in modo succinto, comunque da non trascurare, perchè se non vogliamo scomodare la tesi della critica d'arte 'formalista', alla Heinrich Wölfflin per capirci, secondo cui la storia dell'arte sarebbe una sorta di continuo "alternarsi" di principi opposti che trovano applicazione come reazioni a forme espressive precedenti, queste tesi certo non esauriscono la questione e tuttavia inducono a far ritenere determinante l'aspetto 'esteriore', cioè come una cosa si presenta nella forma piuttosto che la sostanza, per vincere la battaglia della popolarità sui social (sarebbe meglio dire del numero di 'like'). Un tema di estrema attualità, e non solo riguardo a Caravaggio.

--

## **MATTEO GARGIULO**

Ha conseguito la Laurea triennale in Storia dell'arte presso l' Université de Pau et des pays de l'Adour e sta concludendo il Master di ricerca "Storia, civiltà e patrimonio" – specialità: Arti, culture e società presso la medesima università, con un lavoro di ricerca sul tema "L'iconografia francescana nell'opera di El Greco : nuove prospettive d'interpretazione". Ha frequentato il corso triennale di Arte sacra presso l'Accademia Urbana delle arti di Roma

### ***Modelli bizantini nella pittura di Caravaggio***

Molti studi recenti hanno evidenziato il ruolo dei modelli bizantini nello sviluppo delle immagini sacre nel Rinascimento. Grandi maestri, come Michelangelo e Tiziano, hanno guardato alla tradizione dell'Oriente cristiano per produrre delle opere che rispondessero alle esigenze della Riforma cattolica. Con questo lavoro analizzeremo tale fenomeno, per mostrare infine come Caravaggio si inserisce nel processo di riscoperta dell'arte bizantina attraverso un'analisi iconologica de "La morte della Vergine".

