

CARAVAGGIO

nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto

Il Doppio e la Copia



CARAVAGGIO

nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto

Il Doppio e la Copia

a cura di

Giulia Silvia Ghia

Claudio Strinati

Roma, 21 giugno - 16 luglio 2017

Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma

Palazzo Barberini

©

Proprietà letteraria riservata

Gangemi Editore spa

Via Giulia 142, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata, fotocopiata o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni.

Le nostre edizioni sono disponibili in Italia e all'estero anche in versione ebook.

Our publications, both as books and ebooks, are available in Italy and abroad.

ISBN 978-88-492-3484-8

In copertina: Michelangelo Merisi (detto Caravaggio), *Flagellazione di Cristo*, Napoli, Museo di Capodimonte (in deposito da Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore);

sul retro: Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma - Palazzo Barberini (in deposito da Carpineto Romano, chiesa di San Pietro);

sulle bandelle: Caravaggio, copia da, *Flagellazione di Cristo*, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore; Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, Roma, Museo dei Cappuccini (da Roma, chiesa dell'Immacolata Concezione)

CARAVAGGIO

nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto

Il Doppio e la Copia



1987-2017

Custodi di un'eredità

GANGEMI EDITORE[®]
INTERNATIONAL

MINISTERO DELL'INTERNO
DIPARTIMENTO PER LE LIBERTÀ
CIVILI E L'IMMIGRAZIONE

Ministro
Marco Minniti

*Capo del Dipartimento per le Libertà
Civili e l'Immigrazione*
Gerarda Pantalone

*Direttore Centrale per l'Amministrazione
del Fondo Edifici di Culto*
Angelo Carbone

Comitato tecnico
*Capo dell'Ufficio Pianificazione e Affari
Generali della Direzione Centrale per
l'Amministrazione del Fondo Edifici di
Culto*
Maria Marzullo

*Incarico speciale in relazione alle
attività connesse alla programmazione
ed al coordinamento delle iniziative in
programma per la celebrazione del
trentennale del Fondo Edifici di Culto*
Ugo Righini

*Incarico speciale, Dirigente di
coordinamento per le iniziative di
valorizzazione del patrimonio storico e
artistico del Fondo Edifici di Culto*
Anna Mitrano

*Dirigente dell'Area II, Accertamento
della consistenza del patrimonio ed atti
concessori per uso di culto*
Silvana Rispoli

*Dirigente dell'Area I, Amministrazione
del patrimonio fruttifero*
Milvia Caminiti

*Dirigente del Servizio I –
Documentazione*
Paola Varvazzo

*Dirigente responsabile dei sistemi
informatici*
Sandra Giannitrapani

*Dirigente dell'Area IV, Bilancio e
consuntivo del Fondo Edifici di Culto*
Maria del Rosario Visconti

*Dirigente dell'Area V, Affari finanziari
e contabili*
Raffaele Manfredi

Fondo Edifici di Culto
Giovanna Capitano
Stefania Santini
Daniela Moscati
Paola Roselli
Antonino Di Bartolo
Massimo Rastrelli

Elaborazioni fotografiche
Dino Giommi

MINISTERO DEI BENI E DELLE
ATTIVITÀ CULTURALI E DEL
TURISMO

Ministro
Dario Franceschini

PER LA GARANZIA DI STATO

Direzione Generale Musei
Direttore Generale
Ugo Soragni

Dirigente Servizio I
Antonio Tarasco

Ufficio Garanzia di Stato
Antonio Piscitelli

*Direzione generale belle arti, e
paesaggio*
Direttore generale
Caterina Bon Valsassina

Servizio IV
Maria Utili
Daniela Cecchini

*Segretariato regionale Ministero dei
Beni e delle Attività Culturali e del
Turismo per il Lazio*
Alessandra Di Matteo

*Comitato tecnico scientifico per le belle
arti*
Presidente
Michela di Macco

Segreteria
Sergio Mazza
Daniela Sgarbossa

Ministero dell'Economia e delle Finanze
Dipartimento Ragioneria dello Stato
Ispettorato generale del bilancio
Ufficio XIII
Aldo Lamberti

Collaboratori
Sebastiano Verdesca
Carla Russo
Luisa Gasperini

Corte dei Conti
*Ufficio di Controllo sugli atti del
Ministero, dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca, del
Ministero per i Beni e le Attività
Culturali, del Ministero della Salute e
del Ministero del Lavoro e delle
Politiche Sociali*
Consigliere
Roberto Benedetti
Chiara Bersani

Collaborazione
Lina Pace

GALLERIE NAZIONALI DI ARTE
ANTICA DI ROMA

Direttore
Flaminia Gennari Santori

Consiglio di Amministrazione
Flaminia Gennari Santori, *presidente*
Edith Gabrielli
Serena Romano
Paola Santarelli
Claudio Strinati

Comitato scientifico
Flaminia Gennari Santori, *presidente*
Liliana Barroero
Claudia Cieri Via
Valter Curzi
Annick Lemoine

Collegio dei revisori dei conti
Gabriella Maria Salvatore, *presidente*
Paolo Mezzogori
Davide Rossetti

MOSTRA

a cura di

Giulia Silvia Ghia

Progetto di ricerca

Marco Cardinali

Maria Beatrice De Ruggieri

Didattica in mostra

Giulia Silvia Ghia

Traduzioni in inglese

Chiara Ippoliti

Progettazione grafica

Cristina Casamirra

Indagini scientifiche

e imaging multispettrale

Emmebi diagnostica artistica

Allestimento

Progetto Artiser snc

Trasporto

Arteria

Ufficio stampa

Maria Bonmassar

Si ringrazia per la preziosa

collaborazione

Simona Baldi

Sylvain Bellenger

Francesca Cappelletti

Padre Rinaldo Cordovani

Alessandro Cosma

Flaminia Gennari Santori

Fra Francesco Maria Ricci

Claudio Strinati

Concetta Tropea

Michela Ulivi

Rossella Vodret

e tutto il personale delle Gallerie

Nazionali di Arte Antica di Roma

Immagini fotografiche

Dino Giommi (Fondo Edifici di Culto)

Emmebi diagnostica artistica

Tutte le fotografie delle opere in mostra

sono di proprietà del Fondo Edifici di

Culto

fondoedificiculto@interno.it

CATALOGO

a cura di

Giulia Silvia Ghia

Claudio Strinati

Progetto di ricerca

Marco Cardinali

Maria Beatrice De Ruggieri

Coordinamento scientifico

Marco Cardinali

Michele Cuppone

Maria Beatrice De Ruggieri

Ricerche bibliografiche, di archivio

e cura redazionale

Michele Cuppone

Testi

Bruno Arciprete

Marco Cardinali

Claudia Castagnoli

Dora Catalano

Laura Caterina Cherubini

Michele Cuppone

Maria Teresa de Falco

Maria Beatrice De Ruggieri

Giulia Silvia Ghia

Carlo Giantomassi

Alessandra Imbellone

Ida Maietta

Giuseppe Porzio

Claudio Strinati

Francesco Virnicchi

Rossella Vodret

Indagini scientifiche

e imaging multispettrale

Emmebi diagnostica artistica

Elaborazioni digitali

Matteo Positano (Emmebi diagnostica
artistica)

Monica Herciu (Emmebi diagnostica
artistica)

Immagini fotografiche

Dino Giommi (Fondo Edifici di Culto)

Emmebi diagnostica artistica

Fra le competenze del Ministero dell'Interno quella dell'amministrazione del Fondo Edifici di Culto – dalla cui istituzione sono trascorsi trenta anni – mi inorgoglisce in modo particolare.

Si tratta, infatti, di un patrimonio storico-artistico di valore inestimabile gestito dalla Direzione Centrale del Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione al fine di garantirne non solo la conservazione ma anche la promozione e valorizzazione.

Molte delle opere degli artisti che hanno reso grande il nostro Paese agli occhi del mondo sono oggi conservate e tutelate proprio dal FEC che con la mostra “*Custodi di un'eredità*” intende suggellare tale concetto che ben sintetizza l'attività istituzionale del Fondo stesso.

Celebrare questi primi trenta anni di attività esponendo al pubblico alcune opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio è un omaggio alla bellezza dell'arte e insieme alla nostra identità culturale, strumento di vera inclusione in una dimensione plurale quale è quella della società in cui viviamo.

Questo grande artista, complesso e leggendario, precursore del Barocco italiano, è stato considerato un Maestro e un modello anche dai suoi contemporanei.

Le sue opere più celebri vantano numerose copie di altissimo pregio artistico, tanto da ingenerare il dubbio che si tratti di vere e proprie repliche d'autore.

La differenza tra copia e doppio nell'arte è alla base di questa mostra che mette a confronto tra loro i due celebri *San Francesco in meditazione* – rispettivamente conservati al Museo dei Cappuccini di Via Veneto e alle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – e la *Flagellazione di Cristo*, in prestito permanente al Museo Nazionale di Capodimonte, con la famosa copia collocata nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, di proprietà del Fondo. Un prezioso contributo alla mostra è, inoltre, stato fornito dalle risultanze delle indagini diagnostiche che hanno consentito di rivelare lo studio alla base del lavoro del copista.

La mostra, pertanto, realizza il duplice scopo di diffondere la conoscenza dell'attività istituzionale del Fondo e contribuire alla riflessione sulla funzione educativa dell'arte di Caravaggio che, nel disvelare così potentemente la condizione umana, è in grado di ricondurre la pluralità a unità, sia che si tratti dell'opera e delle sue repliche, sia che si tratti di coloro che le contemmano e che in esse si riconoscono.

Marco Minniti
Ministro dell'Interno



Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione Direzione Centrale per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto

Nel 2017 il Fondo Edifici di Culto (FEC) celebra i suoi primi “trenta anni di attività”.

Con decorrenza dal 1 gennaio 1987, la legge 20 maggio 1985, n. 222, attuativa dell'accordo fra Repubblica Italiana e la Santa Sede del 1984, ha disposto la soppressione del Fondo Culto, del Fondo di beneficenza e religione nella città di Roma oltre delle Aziende speciali di culto. La medesima normativa, dalla stessa data, ha istituito il Fondo Edifici di Culto (FEC) cui ha assegnato i patrimoni degli enti soppressi.

Dal 1987, il FEC è chiamato a custodire un patrimonio in cui sono confluiti i beni di proprietà degli organismi istituiti dalle cosiddette “leggi eversive” conseguenti all'Unità d'Italia.

IL FEC è custode di questo patrimonio e svolge ormai da trenta anni l'attività volta alla conservazione, manutenzione, tutela e valorizzazione di immobili, costituiti principalmente da edifici di culto di grandissimo pregio storico, artistico, religioso e culturale, e dalle opere d'arte ivi custodite.

Il particolare rilievo istituzionale e i profili di culto connessi ai beni custoditi sono evidenziati dalla particolare posizione giuridica dell'Ente che è rappresentato giuridicamente dal Ministro dell'Interno ed è amministrato per mezzo del Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto.

Degli oltre 780 edifici sacri amministrati alcuni sono universalmente conosciuti per l'alto rilievo storico-artistico: la chiesa dei Santi Severino e Sossio, Santa Chiara con annesso monastero, San Domenico Maggiore e San Gregorio Armeno a Napoli, la basilica di Santa Croce, Santa Maria Novella e San Marco a Firenze; Santa Maria in Aracoeli, Santa Maria del Popolo, Santa Maria della Vittoria, Sant'Ignazio, Santa Maria Nova (o Santa Francesca Romana), Santa Maria sopra Minerva, Sant'Andrea della Valle, la basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio a Roma; l'abbazia di Farfa a Fara Sabina e quella di Praglia a Teolo; la chiesa del Gesù-Casa Professa e Santa Maria dell'Ammiraglio o della Martorana a Palermo; San Domenico, Santa Maria dei Servi e la chiesa del Corpus Domini a Bologna.

Caravaggio, Michelangelo, Guido Reni, Gian Lorenzo Bernini, Domenico Vaccaro, Cavalier d'Arpino, Tiziano, Bernardino Luini, Paolo Veneziano, Francesco Francia sono alcuni degli autori più illustri e rappresentativi dei più grandi capolavori della storia dell'arte internazionale, le cui opere sono conservate nelle chiese del Fondo Edifici di Culto.

Insieme alle chiese, il Fondo annovera nel suo patrimonio importanti aree museali, la cui gestione è assicurata dal Ministero nell'interesse della cultura. Tra queste le “Case Romane” sottostanti la basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio a Roma: un suggestivo luogo archeologico consistente in una *domus* romana unica per la sua ricchezza e conservazione; il Museo dell'Opera di Santa Chiara con l'adiacente chiostro maiolicato nell'omonimo Monastero campano e la Sala degli arredi sacri all'interno della basilica di San Domenico Maggiore a Napoli.

Inoltre, va ricordato che il Fondo è proprietario di beni di altra natura, tra i quali spicca per la sua particolarità la Foresta di Tarvisio, un'estensione di circa 23.000 ettari all'interno della Provincia di Udine, confinante con la Slovenia e l'Austria: un'area naturale incontaminata che si presenta ancora in tutta la sua integrità e particolarmente apprezzata per la presenza di rari esemplari di flora e fauna.

Il Fondo Edifici di Culto annovera tra i suoi beni anche un interessante fondo librario antico, custodito nella Biblioteca della Direzione Centrale e costituito da circa 400 volumi editi dall'anno 1552. Le edizioni di grande pregio storico ed artistico, per le splendide illustrazioni eseguite con incisioni xilografiche e calcografiche, riguardano non solo opere giuridiche ma anche classici della letteratura.

Il FEC ha un proprio Archivio storico situato nella ex Biblioteca Sessoriana del Complesso di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, costituito da oltre diecimila documenti storici che vanno dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento.

Annualmente il Fondo finanzia interventi di restauro e conservazione per circa 6 milioni di euro, e svolge attività finalizzate a far conoscere e a valorizzare il proprio patrimonio attraverso eventi culturali di notevole rilevanza artistica quali, in particolare, mostre e pubblicazioni.

INDICE

SAGGI

- 13 **Il senso della mostra**
Giulia Silvia Ghia
- 23 **Riflessioni sull'iconografia dei capolavori esposti**
Claudio Strinati
- 27 **“Il S. Francesco in piedi del Caravaggio” nello spoglio tra fonti antiche e moderne**
Michele Cuppone
- 29 **“Copiare da altre pitture”. Metodi di copiatura nel Seicento secondo la letteratura artistica e qualche verifica sulle opere di Caravaggio e dei caravaggeschi**
Maria Beatrice De Ruggieri
- 37 **Le copie da Caravaggio tra *connoisseurship*, critica d'arte e *technical art history***
Marco Cardinali

SCHEDE

OPERE

SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE

- 48 **I due San Francesco in meditazione**
Rossella Vodret
- 51 **La tecnica artistica del San Francesco di Carpineto**
Maria Beatrice De Ruggieri
- 52 **La storia conservativa del San Francesco di Carpineto**
Carlo Giantomassi
- 53 **La tecnica artistica del San Francesco dei Cappuccini**
Maria Beatrice De Ruggieri
- 54 **La storia conservativa del San Francesco dei Cappuccini**
Carlo Giantomassi

FLAGELLAZIONE DI CRISTO

- 55 **La Flagellazione di Cristo di Caravaggio**
Giuseppe Porzio
- 56 **La tecnica artistica della Flagellazione di Caravaggio**
Marco Cardinali
- 58 **La storia conservativa della Flagellazione di Caravaggio**
Bruno Arciprete
- 60 **La Flagellazione di Cristo da Caravaggio**
Giuseppe Porzio
- 61 **La tecnica artistica della Flagellazione da Caravaggio**
Marco Cardinali
- 62 **La storia conservativa della Flagellazione da Caravaggio**
Maria Teresa de Falco, Francesco Virnicchi

LUOGHI

- 63 **Chiesa di San Pietro a Carpineto Romano**
Claudia Castagnoli, Dora Catalano
- 64 **Chiesa dell'Immacolata Concezione a Roma**
Laura Caterina Cherubini, Alessandra Imbellone
- 67 **Chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli**
Ida Maietta

TAVOLE

- 70 **SAN FRANCESCO IN MEDITAZIONE**
- 86 **FLAGELLAZIONE DI CRISTO**
- 109 **Bibliografia**
a cura di Michele Cuppone

Il senso della mostra

Giulia Silvia Ghia

Caravaggio tra Milano, Roma e Napoli

È un dato ormai condiviso e documentato che Caravaggio nacque a Milano il 29 settembre del 1571 e trascorse la sua infanzia tra Milano e Caravaggio. Tuttavia se si mettono insieme le notizie relative alla sua vita, prendendo in considerazione sia le biografie scritte¹, che i documenti rinvenuti principalmente negli archivi milanesi e capitolini, nonché le notizie raccolte nei libri parrocchiali (i cosiddetti “Stati delle Anime”²), si scopre che vi è un buco tra l’1 luglio 1592, in cui era attestato a Milano per la stipula di un atto notarile e il marzo 1596, data a cui fa riferimento la prima testimonianza romana³.

Perché andò via da Milano e dove andò in questi quattro anni, sono questioni ancora irrisolte.

Recentemente è stato scoperto un manoscritto inedito delle *Vite dei Pittori* di Gaspare Celio databile al 1614⁴, da cui si evince una notizia alquanto significativa:

Michelangelo da Caravaggio cominciò in Milano ad attendere alla pittura. Ma avendo ucciso un suo amico, se ne andò a Roma, dove passando poveramente andava facendo per un bottegaro detto Lorenzo ciciliano, alcune teste di santi, per cinque baiocchi l’una, e ne faceva doi, et se ne andava a mangiare.⁵

Caravaggio fuggì dunque da Milano per un probabile episodio goliardico finito male, forse seguito da un periodo di detenzione. Quest’ultima notizia era accennata in una postilla, redatta da Giovan Pietro Bellori, su una copia delle *Vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* di Giovanni Baglione. Ma Bellori stesso omise riferimenti all’episodio nella biografia merisiana che egli a sua volta scrisse. Un primo omicidio dunque sarebbe stato il movente della sua fuga da Milano? E in ogni caso, dove si spostò in seguito?

È possibile che giunse a Roma prima del 1596 e che sia stato silente e calmo senza compiere alcuna malefatta, per cui non è documentato nulla a suo riguardo in questo lasso di tempo (1592-1596)⁶? Oppure che da Milano scappò a Venezia compiendo – se non l’avesse già fatto prima – quel famoso viaggio tra gli artisti veneti, registrando nella formidabile memoria di cui era dotato, i segreti del mestiere?

La questione della permanenza a Venezia è ancora tutta da accertare, ma è plausibile che vi andò per una serie di motivi. Forse il più evidente è legato al fatto che Caravaggio esordì nella bottega di Simone Peterzano, allievo di Tiziano. È dunque possibile che il suo maestro lombardo gli abbia più volte suggerito di recarsi a “studiare” a Venezia. Comunque siano andate le cose, l’influsso della pittura veneta è ben evidente nella produzione del Merisi. Alla pittura di Tiziano, tra i più eccelsi artisti della laguna, osannato già in vita, il Merisi sembra essersi ispirato per la *Flagellazione* oggi conservata nel Musée des Beaux-Arts a Rouen, mentre per la *Flagellazione* in mostra (tav. XXXII), dalla chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli e oggi a Capodimonte, l’ispirazione potrebbe essergli venuta dall’osservazione di un altro artista veneto, Sebastiano del Piombo, che aveva tra l’altro dipinto, ad olio su muro, lo stesso tema nella chiesa di San Pietro in Montorio a Roma.

Mi permetto di inserire qui una riflessione sulle fonti figurative che potrebbero aver ispirato il Merisi nel cimentarsi con questo soggetto. Altre due “Flagellazioni” presenti sul territorio romano, di proprietà del Fondo Edifici di Culto, rappresentano ad oggi un vero mistero. Mi riferisco all’affresco della *Flagellazione* nella chiesa di Santa Maria in Monticelli (Fig. 1), che ha un’attribuzione priva di fondamento ad Antonio Carracci e la *Flagellazione* della chiesa di Santa Prassede di cui davvero poco si sa⁷ (Fig. 2). Se fossero antecedenti alle più note e già citate prodotte dal Merisi, queste due “Flagellazioni” romane ne sarebbero il prodotto più prossimo. Citazioni evidenti, o richiami alla memoria le riscontriamo spesso in Merisi. Al maestro Peterzano e ad Ambrogio Figino, altro noto artista nell’area milanese, si ispira per opere come la *Madonna dei Palafrenieri* della Galleria Borghese e come la *Deposizione di Cristo* dei Musei Vaticani. La prima è una vera e propria citazione della *Madonna della Serpe* del Figino realizzata nel 1583 forse per la chiesa di San Fedele a Milano, e la seconda



Fig. 1 – Anonimo, *Flagellazione di Cristo*, Roma, chiesa di Santa Maria in Monticelli

esplicita citazione della *Deposizione* di Peterzano del 1584, sempre per la stessa chiesa milanese. Questi due precedenti iconografici, sono stati dunque realizzati negli anni in cui Merisi era ancora a Milano.

Tra gli artisti che influenzarono Caravaggio non può non essere ricordato Giovanni Girolamo Savoldo. Questi fu un pittore bresciano, tra l'altro molto attivo a Venezia, passato alla storia anche grazie alle parole di Giorgio Vasari che ricorda presso la Zecca di Milano, di mano del Savoldo, "quattro quadri di notte e fuochi", che alcuni studiosi identificano come opere facenti parte della serie realizzata per Francesco II Sforza. Il più noto fra questi è senza dubbio il *San Matteo e l'angelo* (1534), oggi al Metropolitan di New York, ambientato in un notturno con una fonte di luce interna al dipinto, che accentua fortemente gli effetti chiaroscurali. Certamente questa maniera "nordica" di dipingere la luce fece breccia nel Caravaggio che difatti la sviluppò continuamente in tutta la sua carriera artistica.

A Roma una pittura illuminata con luci "interne" ai dipinti non si era mai vista. Caravaggio dunque traduce alla sua maniera, unica e geniale, questa tradizione pittorica di rendere la luce di matrice nordica presente nella produzione di artisti veneti come anche milanesi e soprattutto fiamminghi, evol-

vendola in modo teatrale e portando la fonte luminosa fuori dalla scena dipinta. Per la produzione romana del tempo legata ad un manierismo esasperato ai limiti del lezioso, la cifra stilistica del Merisi fu un tuono a ciel sereno.

Ma una data in particolare risulta indicativa per le influenze artistiche assimilate dal Merisi: il 1598. In questo anno, Caravaggio è a Roma da almeno due anni se non di più, quando giungono nella città eterna, una cospicua parte delle collezioni ferraresi. Il ducato degli Este era rimasto senza eredi e la Santa Sede tornò ivi ad avere la titolarità della sovranità feudale. Mediante l'operato del "Cardinal Legato" Aldobrandini, giunsero nelle collezioni dei nobili romani, alcuni protettori dello stesso Caravaggio, capolavori di Garofalo, l'Ortolano, Lorenzo Costa, Nicolò dell'Abate, lo Scarsellino, Ludovico Mazzolino, Cosmè Tura, Beccaccino, Girolamo da Carpi e Tiziano⁸.

Tutto questo risulta ancora più interessante se lo si pone in relazione con un cambiamento di gusto nei committenti romani che determinò poi il caratterizzarsi di evoluzioni "neovenete" di lì a pochi anni, evidenti ad esempio nell'arte dei Carracci e che avrebbero dato i migliori frutti in seguito nella pittura barocca di Pietro da Cortona. Al tempo di Caravaggio questo mutamento di gusto era solo agli inizi e non si era in grado di metterlo a fuoco e di comprenderlo appieno. Non è un caso dunque se la prima committenza pubblica che Caravaggio riceve nel 1599 viene così commentata dall'acerrimo suo nemico Giovanni Baglione che, nelle *Vite*, mette in bocca al pittore accademico Federico Zuccari la seguente reazione:

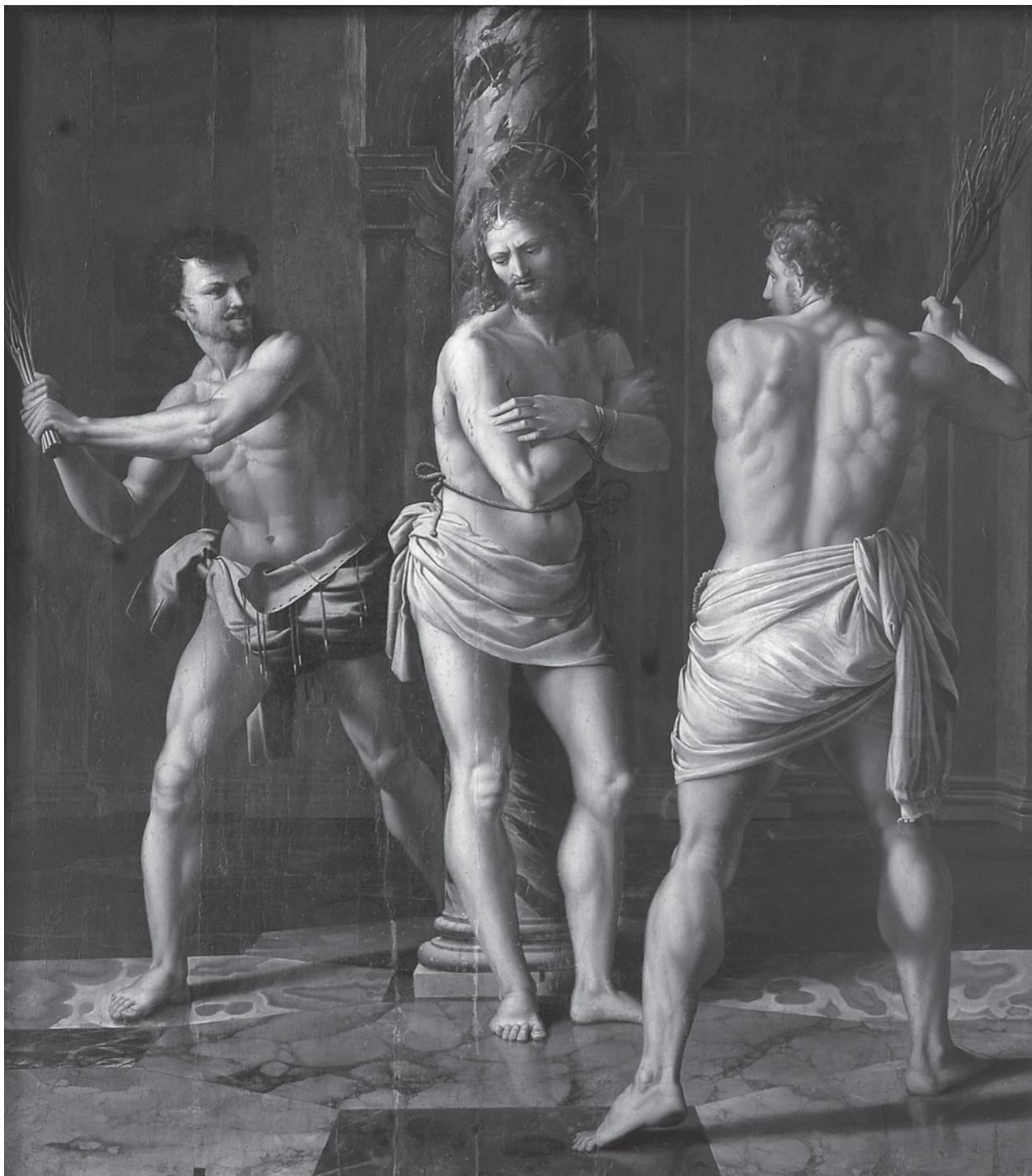


Fig. 2 – Anonimo, *Flagellazione di Cristo*, Roma, chiesa di Santa Prassede

Che rumore è questo? e guardando il tutto diligentemente, soggiunse. Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'Apostolato; e sogghignando, e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle, & andossene con Dio.⁹

Siamo dunque alle soglie dell'anno giubilare del 1600, che vede nuovamente Roma al centro del mondo, dopo gli anni critici della rivoluzione protestante e del Concilio di Trento. Negli stati delle anime che registrarono i momenti più salienti della vita degli abitanti romani presso le relative parrocchie (nascite, battesimi, matrimoni e morti), sono stati trovati circa 3.000 nomi di artisti attivi tra il 1600 e il 1630. Oltre senz'altro all'incremento della produzione artistica dovuta alle committenze per i due giubilei, taluni artisti erano attirati a Roma dalla fama di Caravaggio, il primo artefice di quella rivoluzione pittorica che si completerà in un certo senso nell'architettura barocca. Proprio la situazione artistica capitolina ancorata alla

“tarda maniera” e in un certo modo inconsapevolmente desiderosa di una rivoluzione, gli permise in breve tempo di stringere preziosi e fecondi legami con alcuni degli esponenti del potentato locale, culturalmente più avanzato e forse anche più ‘coraggioso’ e senz’altro più spregiudicato. Il cardinale nepote Scipione Borghese, la famiglia Giustiniani, i Mattei, il cardinale Francesco Maria del Monte e ancora Maffeo Barberini furono i suoi più attenti protettori. Molto probabilmente il merito di questa rapida ascesa, oltre che della sua indiscutibile bravura, va alla marchesa Costanza Colonna. Si è ipotizzato infatti che ad introdurlo nell’ambiente romano possa essere stata proprio lei, sposa del marchese Francesco Sforza di Caravaggio. È infatti accertato da fonti documentarie che Costanza soggiornò a Roma almeno dal giugno del 1592 fino alla tarda primavera del 1593. Forse proprio grazie all’intermediazione della marchesa Michelangelo trovò alloggio presso il Monsignor Pandolfo Pucci di Recanati, in Borgo dove – secondo il biografo, nonché medico contemporaneo a Caravaggio, Giulio Mancini – usava lamentarsi per i servizi che gli venivano richiesti (forse le “copie di devotio”¹⁰), ma soprattutto per il vitto esclusivamente a base di insalata propinatogli da Pucci, tanto che in seguito attribuì a quest’ultimo il soprannome “monsignor Insalata”. Di questi primi tempi a essere ricordate dalle fonti sono soprattutto le difficoltà economiche di Caravaggio, piuttosto che la sua produzione. Così, nelle sue postille alle *Vite* di Baglione, viene descritto da Bellori “estremamente bisognoso et ignudo” e pronto a qualsiasi lavoro gli venisse offerto dalle numerose botteghe attive all’epoca in città. La produzione pittorica dei primi anni è sicuramente legata a immediate necessità di sussistenza, e si traduceva in lavori di poca importanza e a copie di dipinti a tematica devozionale. Sappiamo dalle parole dei biografi che il primo artista che lo accoglie nella sua bottega è Lorenzo Carli, “pittore Siciliano, che di opere grossolane tenea bottega”¹¹, vicino la chiesa di Sant’Agostino.

Il periodo trascorso presso Carli è probabilmente breve, ma vale a Michelangelo una delle poche amicizie più durature della sua vita: quella con il giovane pittore siracusano Mario Minniti, all’epoca un giovinetto conterraneo del Carli, giunto a Roma probabilmente da pochi anni. Il sodalizio tra Caravaggio e Mario Minniti, sembra essere durato alcuni anni, forse fino al 1600 circa quando, Mario prese moglie ed entro il 1605 tornò in Sicilia a Siracusa, aprendo una sua bottega che divenne alquanto fiorente e dove nel 1608 approda Caravaggio in fuga da Malta. Abbandonata la bottega del Carli, è probabile che Michelangelo si trasferì presso la bottega del senese Antiveduto Gramatica, suo coetaneo specializzato in ritratti, per approdare poi in quella più prestigiosa del Cavalier d’Arpino dove diventò amico di Prospero Orsi, personaggio chiave nella vita dello stesso Caravaggio. La produzione artistica di questo primo periodo, la cui sequenza nelle datazioni è ancora frutto di discussione tra gli esperti, è per lo più caratterizzata da quadri da stanza e dalle dimensioni piuttosto contenute. Tra questi, ve ne sono tre che presentano delle stesure sottogiacenti per nulla riferibili alla composizione finale. La *Buona ventura* dei Musei Capitolini presenta, al di sotto dello strato visibile, una Madonna molto simile a quelle prodotte in quantità dalla bottega di Lorenzo Carli. La *Canestra di frutta* dell’Ambrosiana ha, sotto il visibile, una grottesca simile a quelle che portarono ad affibbiare a Prospero Orsi il nomignolo di “Prosperino delle grottesche”. E ancora, al di sotto del *Davide e Golia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, vi è una pittura alla ‘maniera’ del Cavalier d’Arpino o, secondo alcuni, di un artista verosimilmente fiammingo¹². È dunque plausibile che questi soggetti siano stati realizzati su opere iniziate presso le botteghe che il Merisi frequentava, dato che, in questi primi anni in cui ancora non aveva raggiunto la fama, era per lui costoso procurarsi le materie prime per dipingere. Tra l’altro, l’opera di Vienna è realizzata su tavola, materiale più pregiato della tela. Il riutilizzo della tavola da parte del Caravaggio, apre alcune riflessioni sui primi momenti dell’artista a Napoli, come si vedrà più avanti.

Sul finire del 1596, Prospero Orsi entrò in disaccordo con il Cavalier d’Arpino e non lavorerà più per lui. È molto probabile che in quella data anche Caravaggio se ne andò da quella bottega. Anche perché proprio sul finire del 1596, a seguito di una rissa con un palafreniere che gli causò una ferita alla gamba, Caravaggio trascorse un periodo di degenza presso l’ospedale della Consolazione, e quando ne uscì, grazie alla mediazione di Prospero, cominciò a entrare in quel giro di facoltosi committenti che fecero letteralmente la sua fortuna¹³. In una dimensione economicamente più tranquilla Caravaggio incrementò la sua produzione artistica e spesso, dato il successo iconografico di un soggetto, gliene veniva commissionato un doppio. Nel catalogo caravaggesco sono presenti opere identiche, come le due versioni *del Ragazzo morso dal ramarro* della Fondazione Longhi e della National Gallery di Londra, o magari difformi solo in alcuni punti come il caso delle due versioni del *Suonatore di liuto* dell’Hermitage di San Pietroburgo e di collezione privata (già al Metropolitan di New York). Nella versione di San Pietroburgo a sinistra ci sono dei fiori e una natura morta composta da fiori e frutti che poggiano insieme allo strumento musicale e allo spartito su di un piano di marmo. Nella versione già al Metropolitan, invece al posto della natura morta a sinistra compare una spinetta e sul bordo in primo piano un flauto. Il tutto poggiato su di un tappeto da tavolo. Caravaggio affrontò con soluzioni differenti la riproposta di soggetti che erano desiderati da più committenti. Il successo immediato delle sue opere, novità assoluta nel panorama romano di quegli anni, unitamente alla mancanza di una sua bottega che po-

tesse esaudire le numerose richieste, condusse alla proliferazione di copie che spesso dai documenti e dagli inventari sono state riportate come originali¹⁴. Più la sua fama si accresceva e più le sue opere si duplicarono, anche per il differente valore che la copia aveva all'epoca. Una copia di un'opera d'arte dava più fama alla stessa, con il rischio però di deprezzarla. Pertanto era possibile eseguire un duplicato di un originale solo se il proprietario lo concedeva o per farne regalo ad una personalità del suo rango o ad un parente, o anche semplicemente per averne lui stesso copia in due sue proprietà diverse, o ancora per motivi puramente commerciali. Ad esempio Ottavio Costa oltre a commissionare dipinti al Caravaggio "comprò diversi suoi quadri quando ancora l'artista era noto soltanto ad una stretta cerchia di amatori (...) e sempre in ambito caravaggesco, egli seppe comprendere il valore delle copie, di cui in più casi promosse la realizzazione ad uso e consumo suoi e dei suoi intimi, contribuendo largamente all'istituzione di una pratica che, soprattutto negli anni in cui Caravaggio lasciò Roma, diventerà non solo prassi comune, ma addirittura concezione, idea e, di conseguenza, mercato"¹⁵. Nello stesso tempo egli stesso era estremamente geloso di alcuni suoi quadri. È il caso della *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*, custodita nel palazzo del suo committente Ottavio Costa collezionista tra i più aggiornati e all'avanguardia, dietro una tenda per essere mostrata con parsimonia a selezionati intenditori¹⁶. Ma come si dirà più avanti la produzione delle copie non s'innescò finché Caravaggio era presente a Roma. Qui la vera opportunità decisiva nella sua carriera, arrivò ancora una volta grazie a Prospero Orsi che, stando a quanto scritto da Gaspare Celio, lo introdusse presso il cardinale Francesco Maria del Monte. Caravaggio si fermò da lui almeno tre anni durante i quali la sua arte passò dai quadri da stanza alla prima committenza pubblica: la cappella Contarelli in San Luigi dei francesi. Committenza questa che preoccupò non poco l'artista, come si evince dalle diverse versioni di sua mano sottogiacenti la prima delle tre tele delle storie di san Matteo¹⁷.

Da ciò ne scaturì il legame con Vincenzo Giustiniani, vicino di casa del cardinale Del Monte che fu mecenate di Caravaggio, collezionando molte delle sue opere e verosimilmente contribuendo alla formazione culturale del pittore. In più di un'occasione, grazie alle sue ramificate influenze, riuscì a salvare l'artista dalle gravose questioni legali nelle quali era spesso implicato per colpa della sua indole aggressiva.

Caravaggio infatti non aveva certamente un carattere facile. Fonti e documenti d'archivio testimoniano che era irascibile ed irrequieto. Prese spesso parte a risse violente, schiamazzi che lo portano a frequentare il carcere di Tor di Nona. Passerà alla storia il piatto di carciofi tirato in faccia ad un garzone di osteria. Tanto era il suo spirito libertino e irriverente che nel 1603 subì il noto processo per diffamazione nei confronti di un altro pittore a lui avverso, Giovanni Baglione, che querelò anche gli amici del Merisi, Orazio Gentileschi, Onorio Longhi e Filippo Trisegni, rei a suo dire di aver scritto sonetti diffamatori nei confronti dello stesso Baglione e del suo collega Tommaso Salini¹⁸. Dalle testimonianze documentarie, si evince che gli amici del Merisi, tra cui vanno annoverati personaggi come l'avvocato Andrea Ruffetti (amico anche di Onorio Longhi), i poeti Marzio Milesi e Giovanni Battista Marino erano portatori delle più vivaci esigenze d'opposizione nei confronti delle gerarchie della società vigente e per questo probabilmente qualificati dalla classe dominante come amorali, irrispettosi e delinquenti comuni. E tra loro proprio Ruffetti fu tra i fondatori della bizzarra Accademia degli Umoristi, improntata a spiriti libertini e frequentata da veri miscredenti tra i quali il medico papale senese, Giulio Mancini.

Era questo dunque il contesto socio-culturale di cui faceva parte Caravaggio e che lo sosterrà quando, negli ultimi giorni del maggio del 1606, dovette lasciare Roma.

Questa comunità di fastidiosi "irriverenti" si contrapponeva molto probabilmente ad un'altra realtà costituita dai giovani di nobili famiglie. Sgherri, litigi, risse erano all'ordine del giorno tra i giovani delle due fazioni. Fu infatti proprio a causa di una rissa presso un campo di pallacorda, che Caravaggio ferì a morte Ranuccio Tomassoni.

Il 24 ottobre del 1605, ferito alla gola e all'orecchio sinistro, Caravaggio si trovava nella casa romana del suo amico avvocato Andrea Ruffetti, nei pressi di Piazza Colonna. Lì viene interrogato dal notaio della Corte criminale¹⁹, che lo descrive appunto ferito e che ne raccoglie la dichiarazione quasi provocatoria che quelle ferite se le era procurate da solo con la spada cadendo per strada e senza essere visto da nessuno. Durante la permanenza in casa dell'amico, Caravaggio realizzerà la superba tela della *Madonna della serpe*, o dei Palafrenieri, per l'altare in Vaticano dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri²⁰.

Negli ultimi giorni del maggio del 1606 Caravaggio fu costretto a lasciare Roma. Su di lui gravava ormai una condanna alla pena capitale che poteva essere eseguita da chiunque lo avesse incontrato per strada entro i confini pontifici.

Sotto la protezione della famiglia Colonna, e aiutato dalla comunità dei suoi 'irriverenti' amici, inizia così il suo peregrinare tra Paliano, Zagarolo e Palestrina, nei feudi di don Marzio Colonna. Seppur fuggiasco e lontano da Roma a Caravaggio non mancarono commesse, forse per ringraziare chi lo ospitava nonostante la pena capitale che pendeva sulla sua testa. Sono generalmente assegnate a questo periodo le produzioni di una

“mezza figura di Maddalena” di cui la studiosa Mina Gregori ne avrebbe recentemente ritrovato l’originale²¹, e della *Cena in Emmaus*. Non vi sono documenti espliciti riguardo alla realizzazione di un’altra tela da stanza, il *San Francesco in meditazione* in mostra (Tav. I), ritrovata nel 1968, dalla studiosa Maria Vittoria Brugnoli, a Carpineto, nel coro della chiesa di San Pietro. Al di là della vicende e discussioni circa l’attribuzione, che riguardano anche il suo ‘doppio’ conservato nella chiesa dell’Immacolata Concezione di via Veneto a Roma, per cui si rimanda ai contributi di Rossella Vodret e di Michele Cuppone, è a mio parere significativo che Caravaggio abbia voluto realizzare in questo momento della sua vita, una tela così ‘intima’ che raccontasse in un certo senso la profonda amarezza che stava vivendo in quel momento della sua vita.

A questi anni vissuti in modo rocambolesco e da fuggiasco appartiene un susseguirsi di intense e complesse imprese artistiche e proprio per questo direi eccezionali. Il passa parola di Caravaggio in fuga, tra i suoi mecenati, committenti e mercanti lo porterà ad essere quasi atteso a Napoli. E fu così che appena giunto nella città partenopea egli ricevette il suo primo incarico per quella che doveva essere una pala d’altare. Fu proprio un mercante, Niccolò Radolovich, che il 6 ottobre del 1606 gli commissionò il suo primo quadro napoletano purtroppo non pervenuto sino a noi ma documentato, raffigurante una Madonna con il Bambino in braccio, circondata da angeli e al di sotto i santi Francesco e Domenico abbracciati tra san Niccolò e san Vito. È plausibile che questa prima committenza documentata provenisse da un mecenate, Niccolò Radolovich appunto, condiviso con il pittore fiammingo Abraham Vinck, attivo e molto noto a Napoli. Questo dato potrebbe confermare l’ipotesi di un Caravaggio che, giunto da poco a Napoli, si appoggiasse a una bottega di pittori quella di Abraham Vinck e Louis Finson poi divenuti suoi amici, come d’altronde aveva fatto già in passato, al suo arrivo a Roma²².

Certamente c’è ancora da stupirsi e da ragionare sul come Caravaggio, pittore trasgressivo, spregiudicato e per di più reo di omicidio, si sia fatto strada nelle committenze napoletane. Riflettendo su questo tema, studiosi come Ferdinando Bologna e Denise Maria Pagano²³, hanno attribuito al Marchese di Villa, Giovanni Manso, il ruolo dell’intellettuale che si espose apertamente a promuovere un artista della portata di Caravaggio. D’altronde erano note le propensioni del Manso verso le più moderne, laiche e pericolose teorie scientifiche e filosofiche del tempo. Il Marchese di Villa era legato al noto matematico e astronomo napoletano Colantonio Stigliani ed era il più grande sostenitore delle teorie galileiane dei primi scienziati napoletani. Membro egli stesso dell’Accademia degli Svegliati, il Manso ebbe la fortuna di conoscere il grande filosofo Tommaso Campanella. Un giro di conoscenze ed interessi che non possono non costituire una garanzia per l’introduzione del Merisi ad una élite napoletana colta e moderna. Tra l’altro Manso conosceva don Marzio Colonna, che abbiamo già incontrato durante la fuga del Merisi da Roma, membro del Consiglio Collaterale del Regno e dal 1601 sindaco della circoscrizione dove sorgeva il Pio Monte della Misericordia. Fu così che il 9 gennaio 1607, Caravaggio terminò la meravigliosa pala delle *Sette opere di misericordia*, pagata ben 400 ducati. Il Consiglio del Pio Monte della Misericordia non poteva che scegliere questo pittore. È infatti particolare che dalla prima capitolazione originaria del Pio Monte redatta nel 1603, era già molto chiara la propensione dei fondatori all’esercizio della misericordia corporale e inoltre l’assoluta indipendenza dal controllo ecclesiastico ufficiale, ossia le loro opere di misericordia dovevano essere libere dalla giurisdizione dell’arcivescovo. Alla luce di quanto emerso dalla lettura di questi testi era inevitabile che Caravaggio fosse chiamato a dare forma al manifesto di questa neonata corporazione, la pala d’altare della loro nuova chiesa.

Pur non abbandonando mai la produzione da stanza – sono di questi anni infatti, tra i tanti, la *Salomè con la testa del Battista* della National Gallery di Londra o il *Davide con la testa di Golia* di Vienna – fu nelle committenze d’altare che il Merisi propose la sua vera rivoluzione narrativa. È della prima metà del 1607 la *Crocifissione di Sant’Andrea*, oggi a Cleveland, commissionata del tutto verosimilmente da Don Juan Pimentel y Herrera, conte di Benavente e viceré di Napoli dal 1603 al 1610. Sempre entro il 1607 è anche la realizzazione della splendida *Madonna del Rosario* oggi a Vienna. La cronologia del quadro è molto dibattuta dalla critica. In un resoconto di Frans Pourbus del 1607 e indirizzato al duca di Mantova, Vincenzo I Gonzaga, si da conto di una grande pala d’altare di mano del Merisi raffigurante “un rosario” in possesso del pittore fiammingo Louis Finson. Da qui parte della critica ha supposto la sua realizzazione negli anni napoletani, mentre altri, per ragioni stilistiche, la ritengono realizzata in un periodo antecedente e dunque eseguita a Roma. Purtroppo non essendo evidente dai documenti ne chi sia stato il committente e neanche dove era destinata, il problema resta aperto. Un’altra commissione, che attesta l’amicizia tra Battistello Caracciolo e Caravaggio, è documentata presso il Banco dello Spirito Santo. Qui è registrato il 28 aprile del 1607 un pagamento di 30 ducati eseguito da Geronimo Mastrillo, proprietario di un palazzo fuori Nola con annessa cappella, a Battistello Caracciolo come somma conclusiva (il resto lo aveva già ricevuto in contanti) per un *San Girolamo* realizzato e consegnato a lui da Caravaggio²⁴.

Continuando sulle questioni ancora non risolte e che difficilmente lo saranno, nel maggio del 1607, Caravaggio si apprestava a concludere per la famiglia De Franchis la commissione della *Flagellazione*, in mostra,

sulla cui datazione esatta ancora si dibatte. Nonostante il ritrovamento di due documenti circa i pagamenti ricevuti dal Merisi dalla famiglia De Franchis, uno proveniente dal Banco dello Spirito Santo e l'altro dal banco di Sant'Eligio, la critica non è mai stata concorde sulla datazione, oscillando comunque, relativamente alla stesura finale del quadro, tra il primo e il secondo soggiorno napoletano. Questo disaccordo nasce anche dalla lavorazione che fu abbastanza travagliata: segni di pentimenti e ridipinture sono evidenti nella parte inferiore, soprattutto all'altezza del perizoma del torturatore di destra, ove le radiografie hanno rivelato una testa d'uomo cancellata. Non è dato sapere se questa testa d'uomo fosse magari il committente, per cui però non si comprenderebbe il motivo della sua eliminazione dalla composizione o se magari non fosse stata realizzata per un altro soggetto poi abbandonato in corso d'opera; questo infatti suggerirebbe il grado avanzato di finitura pittorica ben visibile nella nuova riflettografia pubblicata nella scheda di catalogo dedicata a questo dipinto a cui si rimanda per un approfondimento.

Non vorrei dilungarmi oltre i limiti imposti dal titolo di questo saggio, si conoscono infatti bene le ulteriori tappe della vita 'errante' di questo sommo pittore, che dopo i soggiorni di Malta e Sicilia (Siracusa e Messina, forse anche Palermo²⁵), riapprodò a Napoli alla fine dell'estate del 1609 finché, in attesa di ottenere il perdono del Papa, agli inizi dell'estate del 1610 si mette sulla via del ritorno a Roma dove però non giunse mai.

Morì il 18 luglio del 1610 all'età di 38 anni.

Dopo Caravaggio: Gli esordi delle copie

Roberto Longhi, padre degli studi su Caravaggio, ha sempre sostenuto che Caravaggio difficilmente avrebbe replicato se stesso. Eppure nel catalogo caravaggesco sono presenti opere identiche, come le due versioni del *Ragazzo morso dal ramarro* della Fondazione Longhi e della National Gallery di Londra, sulla cui duplice autografia ancora la critica si dibatte, o magari difformi solo in alcuni particolari, come nel caso delle due versioni del *Suonatore di liuto* dell'Hermitage di San Pietroburgo e quella già al Metropolitan di New York. La questione dei doppi e delle copie è certamente un ambito estremamente affascinante e di cui ancora poco si conosce.

Fino alla precipitosa fuga da Roma, nel 1606, i dipinti di Caravaggio non sembrano aver avuto molti imitatori ed è ormai acquisito il dato che egli non abbia gestito una bottega in senso tradizionale, dove potevano essere eseguite repliche e copie. Le fonti contemporanee, fra cui Giovanni Baglione, lo descrivono ostile nei confronti di chiunque osasse tentare di emulare il suo *modus pingendi*. Sarà dopo il 1606, che gli artisti avranno meno remore nel copiare i suoi dipinti. Più la sua fama si accresceva e più le sue copie si moltiplicavano. Certamente copiare un dipinto che si trovava in collezione privata era un privilegio perché il dipinto originale se oggetto di copia avrebbe potuto deprezzarsi, tanto che le copie concesse erano tenute in gran pregio e vendute a caro prezzo. Ma oltre al fatto di volere possedere un dipinto che, seppur in copia, riproducesse l'*inventio* del Caravaggio, ciò che si scatenò letteralmente all'interno degli appassionati detentori delle opere del Merisi, fu la richiesta e dunque la realizzazione di copie dei soggetti più apprezzati, finalizzate alla vendita. Ciò che emerge intrecciando documenti e dati storico-artistici, è proprio il fatto che una volta che i "dipinti uscivano dallo studio del maestro lombardo ed entravano nei palazzi dei committenti, le tele sfuggivano al controllo del pittore. Chi deteneva il copyright sembrano essere i patroni e i collezionisti, per nulla affatto l'autore"²⁶. Alla diffusione dei suoi soggetti contribuirono moltissimo figure come Ottavio Costa e Vincenzo Giustiniani. Ambedue amanti della pittura del Caravaggio, possessori di diversi suoi dipinti, negli inventari delle loro famiglie si annoverano, tra gli originali, numerose copie di dipinti sempre del Merisi ma non sempre presenti nelle loro rispettive collezioni in originale. È significativo l'ingaggio di Vincenzo Giustiniani a favore di due artisti, Angelo Caroselli e Nicolas Régnier per eseguire alcune repliche tra cui il *San Matteo e l'angelo* e una *Maddalena* del Merisi. Questi pittori come molti altri giovani artisti in via di formazione artistica potevano avere nella quadreria di Vincenzo Giustiniani la loro 'accademia' tanto che i dipinti originali del Merisi in suo possesso ebbero più fortuna rispetto ad altri dipinti in altre collezioni private.

Non è dunque un caso che le prime due opere del Caravaggio a essere copiate, come attestato nei documenti, risultano essere la copia dell'*Incredulità di san Tommaso*, vista a Genova in casa di Orazio dal Negro nel 1606 da Vincenzo Giustiniani, proprietario dell'originale, e la copia della *Buona ventura* (l'originale faceva parte della collezione del cardinale Del Monte) realizzata nel dicembre dello stesso anno su commissione di Giulio Mancini, noto medico e biografo amico di Caravaggio, per il fratello Deifebo. Segue poi nel gennaio del 1607 una seconda copia dell'*Incredulità di san Tommaso* voluta dal senese Savini.

In questi primissimi anni di vuoto lasciato da Caravaggio a Roma, sono i proprietari delle sue opere a dettare legge. In merito è esemplare la volontà di Ottavio Costa registrata nel testamento di non alienare la *Giuditta che taglia la testa ad Oloferne* di Caravaggio, consapevole del fatto che aveva difeso l'invenzione artistica

dall'esecuzione di copie. Ottavio Costa insieme al già citato Vincenzo Giustiniani e tra gli altri a Scipione Borghese non si accontentarono di collezionare quadri da "stanza", infatti non esitarono a trattenere nei propri palazzi dipinti destinati ad ornare altari di chiese operando una sorta di "rivoluzione copernicana"²⁷. Sganciando il dipinto dalla propria destinazione di arredo e valutandolo per la qualità e per l'artista che lo aveva prodotto. In tal senso è emblematico l'episodio che riguarda il famosissimo, già al tempo, dipinto della *Morte della Vergine*. Rifiutato dall'Ordine dei Carmelitani Scalzi della chiesa di Santa Maria della Scala, perché la Vergine era rappresentata come una morta annegata, gonfia e forse anche incinta, il dipinto fu acquistato, grazie anche alle insistenze del pittore Pieter Paul Rubens dall'ambasciatore del Duca di Mantova, che ne concesse la pubblica esposizione nel palazzo al Corso del cardinale Del Monte a beneficio dello studio da parte dei pittori, ma vietandone nella maniera più assoluta alcuna riproduzione²⁸.

Le prime precoci manifestazioni del caravaggismo si affacciano dunque sulla scena romana subito dopo il fatidico 1606, ma sarà con il secondo decennio del Seicento che la cosiddetta "schola", secondo la definizione di Giulio Mancini, diffonderà il linguaggio del naturalismo. Lo stile di Caravaggio ebbe una portata europea, una diffusione avvenuta da una parte attraverso i dipinti del maestro, in originale o in doppio, dall'altra attraverso l'operato dei suoi seguaci. Il corpus più consistente di opere di Merisi era infatti concentrato a Roma, in chiese e collezioni private. Opere importanti, erano visibili anche a Napoli e in tutte le altre città dell'Italia meridionale nelle quali egli aveva soggiornato.

Lo sviluppo del collezionismo, di cui si è accennato, rese molto ambiti i soggetti caravaggeschi e, quando era impossibile procurarsi tele originali del maestro, alcuni collezionisti acquistavano e commissionavano copie. Molte di esse probabilmente furono spacciate per originali dai loro autori o da mercanti con pochi scrupoli, come si evince dagli inventari contemporanei.

La parabola del caravaggismo, durata fino al quarto decennio del Seicento grazie anche alla duplicazione delle sue composizioni, contiene al suo interno decine di pittori, noti e senza nome. Alla prima stretta cerchia di imitatori della maniera di Caravaggio, si unirono ben presto alcuni pittori italiani della generazione successiva, come il messinese Alonzo Rodriguez, il marchigiano Giovanni Francesco Guerrieri, il piemontese Tanzio da Varallo, il senese Rutilio Manetti, il pisano Orazio Riminaldi, il lucchese Pietro Paolini, il ligure Domenico Fiasella, i napoletani Massimo Stanzione e Giovan Battista Caracciolo detto Battistello e il viterbese Bartolomeo Cavarozzi. Ancor più importanti per i futuri sviluppi della pittura seicentesca i caravaggeschi e diversi stranieri, tra i quali spiccano l'olandese Hendrick Ter Brugghen, Gerrit van Honthorst (Gherardo delle Notti) di Utrecht, il francese Valentin de Boulogne, lo spagnolo Jusepe de Ribera, che trascorse qualche anno a Roma prima di stabilirsi a Napoli e il franco fiammingo Louis Finson, forse il più noto copista del maestro lombardo a lungo attivo in Italia, tra Roma e Napoli.

Ma copisti documentati di Caravaggio furono anche artisti che caravaggeschi non furono, tra tutti Angelo Caroselli, ingaggiato come copista del Merisi, come si è detto, proprio dal marchese Giustiniani, e il più giovane Andrea Vaccaro. A quest'ultimo è tradizionalmente ricondotta una delle copie presentate in mostra e ai cui studi di Giuseppe Porzio, Marco Cardinali e Beatrice De Ruggieri si rimanda in questo catalogo.

Confrontare due doppi come questi in mostra – diversi per qualità, formato, contesto e finalità – consente di riflettere sulle molteplici accezioni che le copie e le opere di derivazione possono assumere, laddove la diffusione di un linguaggio, di innovazioni nello stile e nella iconografia sacra, intreccia numerose prospettive della storia dell'arte, del mercato, del collezionismo e della cultura.

Riflessioni conservative

Le campagne di indagini diagnostiche che si sono susseguite negli anni, con strumenti sempre più all'avanguardia, hanno permesso di fare luce sui materiali e le modalità con cui Caravaggio componeva i suoi quadri. Oggi sappiamo che in principio disegnava a carboncino i contorni delle figure. Le indagini diagnostiche hanno rilevato segni di disegno in opere giovanili come il *Ragazzo con la canestra di frutta* della Galleria Borghese, perché il tratto grafico è rimasto visibile sulla preparazione ancora abbastanza chiara. È probabile che allo scurirsi delle preparazioni utilizzate per una pittura sempre più rapida, Caravaggio trovò un nuovo modo di disegnare utilizzando le incisioni (tipiche della tecnica ad affresco) o un disegno a pennello per contornare le figure. Frutto delle ricerche diagnostiche sono anche le notizie relative alle diverse tavolozze che utilizzò nei suoi quadri e al diverso modo di applicare gli strati pittorici per raggiungere precisi scopi coloristici e luministici, oltre che ai diversi pigmenti miscelati mai a caso per l'ottenimento delle varie gradazioni degli strati preparatori²⁹.

Eppure se si entra in San Luigi dei francesi e ci si pone davanti alla cappella Contarelli senza l'illuminazione artificiale, una domanda nasce spontanea perché dei tre meravigliosi quadri dedicati a san Matteo si vede ben poco,

seppur fuori magari splende il sole? Possibile che questi dipinti uscirono così scuri dalla bottega dell'artista? Cosa potevano dunque vedere i visitatori di questa cappella prima dell'invenzione delle luci elettriche?

La risposta sta nel fatto che in realtà conosciamo molto poco le opere del Merisi nella loro materia, nel loro dialogo con il tempo che le ha fatte giungere fino a noi. È chiaro che l'aspetto attuale delle opere di Caravaggio come della maggior parte dei dipinti realizzati almeno nei primi trent'anni del Seicento, risultano alterate rispetto al momento in cui furono creati. E questo per due principali motivi.

Il primo è legato ai materiali costitutivi utilizzati dall'artista. I pigmenti che sono per la maggior parte costituiti da minerali, che reagiscono tra di loro e con l'ossigeno e anche con l'olio in cui sono miscelati. In sostanza i materiali costitutivi invecchiano in maniera irreversibile, come d'altronde ogni essere vivente, e invecchiandosi si alterano. L'olio ingiallisce e i pigmenti miscelati nell'olio ingialliscono con esso e alterano il loro colore, diventano ad esempio trasparenti. Con il tempo si perdono al visibile soprattutto i mezzi toni, con il risultato che oggi il nostro occhio riesce a percepire solo ciò che è in luce e ciò che è in ombra senza un graduale passaggio.

Eppure queste parti ormai trasparenti, non sono perdute per sempre, possono infatti essere viste mediante l'infrarosso o i raggi X, dove spesso si riesce a comprendere l'andamento di un pannello all'interno delle pieghe più scure o anche le pennellate che formavano la parte scura di un volto, ecc. Ora queste alterazioni sono particolarmente evidenti nei dipinti dei primi tre decenni del Seicento. In questo periodo la produzione artistica, come già è stato detto, ha avuto un forte incremento soprattutto a Roma, sia per i due Giubilei del 1600 e del 1625 ma soprattutto per l'aumentare dei committenti benestanti che volevano rendere belle le loro case e le loro cappelle acquistate nelle chiese. I pittori avevano l'esigenza di realizzare delle composizioni con materiali che asciugassero in fretta. Per una buona riuscita di un dipinto a olio è infatti necessario che prima di sovrapporre uno strato costitutivo su di un altro, questo sia abbastanza asciutto per evitare una fusione degli strati e la resa finale non idonea di un colore. Sia gli strati preparatori che le stesure di colore, si realizzavano miscelando in diverse percentuali i pigmenti con l'olio. Solitamente era necessario un discreto lasso di tempo per far asciugare una preparazione o una campitura di colore prima di poter procedere alla stesura successiva. Per questo motivo gli artisti soprattutto nel Seicento elaborarono delle soluzioni per consentire un'asciugatura più rapida o anche una tecnica pittorica che permettesse di dipingere "wet in wet". La prima soluzione prevedeva l'aggiunta di pigmenti o oli siccativi che potessero garantire un'asciugatura più rapida. La seconda soluzione, che riguardava la sola stesura dei colori, era l'aggiunta di una goccia di vernice insieme al pigmento e all'olio che permetteva di isolare lo strato successivo da quello precedente. Si può ben immaginare che l'utilizzo di questi espedienti aveva delle conseguenze dannose sull'invecchiamento dei materiali.

Il secondo motivo per cui le opere risultano alterate rispetto al momento in cui furono realizzate, è legato alla loro storia conservativa. Oltre ad essere importante sapere dove e come sono state custodite negli anni, è fondamentale, per comprendere cosa si ha davanti agli occhi quando si è di fronte ad un dipinto antico, è conoscerne l'anamnesi conservativa, quanti interventi di restauro ha subito in che epoca e da chi?

Facendo riferimento sempre alla cappella Contarelli, tutti e tre i dipinti hanno subito almeno sei restauri (documentati) negli ultimi 150 anni, di cui solo l'ultimo, avvenuto negli anni Sessanta del Novecento, è stato condotto con i criteri moderni del restauro.

Se ci si ferma a pensare ai metodi empirici che si utilizzavano per eseguire le diverse operazioni di restauro, prima della metà del secolo scorso, quando si voleva far riemergere a tutti i costi dagli scuri un'originale alteratosi per sempre, è un miracolo che opere di tale importanza siano giunte sino a noi. Vero è che alcune vi sono giunte ormai con il *ductus* pittorico completamente ricostruito dalle mani di sapienti restauratori e mi riferisco ad opere come il *Martirio di sant'Orsola* di Palazzo Zevallos a Napoli e il *Concerto* del Metropolitan Museum di New York, ma altre invece (non troppo restaurate in passato) hanno subito l'alterazione del tempo come ad esempio il meraviglioso *Riposo durante la fuga in Egitto* della Galleria Doria Pamphilj di Roma.

Certo è che senza annoverare l'aspetto conservativo, tra gli elementi di studio, è molto difficile disquisire su attribuzioni e datazioni senza commettere errori. La storia dei due dipinti pressoché identici, i *San Francesco in meditazione*, presenti in mostra (Tavv. I-II), dimostra come sia necessario andare sempre oltre gli aspetti storico-artistici e documentaristici. L'anamnesi conservativa, lo stato di conservazione, il conseguente restauro e le indagini diagnostiche ci permettono di valutare correttamente le modalità di esecuzione di un'opera d'arte, di comprendere pienamente i materiali che la costituiscono e quelli che sono stati sovrapposti durante i passati restauri, di esaminare quanta materia di mano dell'artista faccia ancora parte dell'opera da lui realizzata. Studiando tutta questa serie di elementi, contestualmente al restauro dei due dipinti e agli studi di archivio e storico-artistici, è stato possibile chiarire che i *San Francesco* in mostra, non erano due doppi di mano dello stesso Caravaggio, ma che l'originale, considerato prima una copia, era quello realizzato per la chiesa di San Pietro a Carpineto, oggi in deposito presso le Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma. La 'nuova' fonte riemersa durante le ricerche bibliografiche e di archivio, realizzate per questo vo-

lume, apporta un ulteriore elemento di riflessione intorno al dibattito attributivo. È dunque nel raccontare questa pluralità di temi, che si pongono come valore aggiunto alla conoscenza di Caravaggio e della sua produzione artistica, che una mostra come quella che qui si propone trova la sua ragione d'essere.

Note

¹ Solo per citare quelle più rilevanti, cfr. VAN MANDER 1604, p. 310; BAGLIONE 1642; BELLORI 1672; MANCINI 1956-1957.

² *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011.

³ In data 11 luglio 1597 il barbiere Luca, interrogato, pur non ricordandosi il nome del maestro Caravaggio, ma dicendo di conoscerlo e di sapere che era un pittore, che era venuto un paio di volte presso la sua bottega, "a acconciarsi" e ad essere medicato, di averlo servito una volta e anche medicato, così lo descrive: "Questo pittore è un giovenaccio grande di vinti o vinticinque anni, con poca di barba negra, grassotto, con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine, che portava un paio di calzette negre un poco stracciate, che porta li capelli grandi, lunghi dinanzi", cfr. *I documenti* 2011a, p. 236.

⁴ Gaspare Celio e Caravaggio erano contemporanei, nati nello stesso anno 1571.

⁵ GANDOLFI in corso di pubblicazione.

⁶ CURTI, DI SIVO, VERDI 2011.

⁷ Sulla *Flagellazione* di Santa Prassede cfr. STRINATI 2011 (parla più genericamente di "laboratorio caravaggesco"); CALVESI 2015 (giunge ad attribuire la tela allo stesso Caravaggio).

⁸ *Il Museo senza confini* 2003.

⁹ BAGLIONE, p. 137.

¹⁰ MANCINI 1956-1957, vol. 1, p. 224.

¹¹ BAGLIONE, p. 136.

¹² TERZAGHI 2013, pp. 31-35.

¹³ BARONCELLI 2011.

¹⁴ VODRET 2009, p. 54.

¹⁵ TERZAGHI 2007, pp. 120-121.

¹⁶ CUPPONE 2017; ID. 2016c.

¹⁷ ZUCCARI 2016; CARDINALI 2016.

¹⁸ Soprattutto nella lettura degli atti dei processi, va tenuto conto della natura della testimonianza documentaria. I documenti riportano delle testimonianze che sono solitamente raccolte di fronte a un giudice. Dunque magari lo stesso testimone può mancare di obiettività perché ostile a Caravaggio stesso o magari esalta un dettaglio per portare vantaggi a sé stesso, per scagionarsi. Anche i documenti dunque non possono essere considerati come delle verità assolute, vanno contestualizzati per evitare fraintendimenti dannosi alla storia. Ringrazio Michele Di Sivo, per gli scambi avuti in merito a questo argomento.

¹⁹ *I documenti* 2011a, p. 266.

²⁰ Questo dato è documentato da un lettera scritta, in un tempo ormai lontano dai fatti (4 settembre 1620), da Gian Vittorio Rossi all'amico Castellini, in cui si racconta che Ruffetti, quando la pala compiuta era ancora in casa sua, chiese al Castellini di produrre un'epigrafe in lode dell'opera stessa. La pala stette sull'altare per cui era stata realizzata solo per pochi giorni. Il cardinale Scipione Borghese la acquistò a stretto giro. Cfr. MACIOCE 2010, pp. 191-192.

²¹ Il quadro tuttavia da alcuni studiosi è riferito al secondo periodo napoletano, cfr. PAPI 2016a, pp. 33, 46-47.

²² TERZAGHI 2013, pp. 31-35.

²³ BOLOGNA 2004, pp. 21-23; PAGANO 2005, pp. 14-15.

²⁴ TERZAGHI 2014, pp. 36-37.

²⁵ CUPPONE 2016a; ID. 2016b.

²⁶ TERZAGHI 2007, p. 308.

²⁷ TERZAGHI 2007, p. 305.

²⁸ FURLOTTI 2003, p. 484, doc. 721.

²⁹ Su questi argomenti, cfr. *Caravaggio. Opere a Roma* 2016.

Riflessioni sull'iconografia dei capolavori esposti

Claudio Strinati

Nell'ambito delle repliche di prototipi caravaggeschi, una particolare rilevanza assumono quelle relative al *Ragazzo che monda un frutto* (identificato come limoncello) e quelle relative al *San Francesco in meditazione*. C'è qualcosa in comune tra queste due serie iconografiche. Ferme restando le diverse interpretazioni che possono essere molteplici e finanche contrapposte, resta il fatto che, sia il *San Francesco orante* sia il cosiddetto *Mondafrutto* sono mezze figure (il primo tuttavia ha un'impostazione solenne e più grande del normale mezzo busto, tanto da dare la sensazione di essere visto a figura pressoché intera), che riflettono su problematiche morali. Entrambe le iconografie prevedono che il personaggio usi le sue mani per tenere qualcosa che assume massima rilevanza nella definizione del tema iconografico: in un caso il frutto che viene sbucciato sicuramente con un significato di tipo simbolico-etico, nell'altro il teschio con analoga impostazione. In senso lato potrebbe dirsi che il tema sotteso a queste due serie iconografiche è quello dell'amarezza. Nel caso dell'agrumo la deduzione è letterale, essendo esso aspro e simbolo degli imminenti dispiaceri destinati a una gioventù che si affaccia inconsapevole all'esistenza. Nel caso della serie dei *San Francesco* l'amarezza è provocata dalla morte del Redentore. Il teschio viene contemplato da uno sguardo amaro (questa volta in senso metaforico) la cui interpretazione è comunque aperta alle più disparate ipotesi. Del resto la dimensione spirituale dell'amarezza (termine in uso all'epoca del Caravaggio stesso) si ritrova esplicita in opere certe e insiemi del Merisi, ad esempio nel *David e Golia* della Galleria Borghese o nella *Salomè con la testa del Battista* nelle collezioni reali di Spagna.

Il sentimento dell'amarezza è una conseguenza della delusione rispetto a ciò che ci attendiamo e che non arriva o arriva in maniera completamente diversa dalle aspettative. E sembra accertato che la vita del Caravaggio fosse ripetutamente funestata dall'amarezza nel senso più pieno e evidente del termine. Caravaggio si amareggia, nella narrazione delle fonti, per essere messo a fare solo fiori e frutta nella bottega del Cavalier d'Arpino invece di dipingere figure, sua unica e ardente aspirazione; è probabilmente amareggiato dal vedersi rifiutare la *Morte della Vergine* destinata a Santa Maria della Scala, per motivazioni ignobili. E sicuramente dovette provare tremenda amarezza quando, raggiunto uno degli scopi supremi della sua vita, l'accesso al Cavalierato di Malta, se lo vede rifiutare poco dopo. L'amarezza per una condanna, del resto, guida tutta la sua vita e amarissima dovette essere l'attesa della morte nell'isolamento e nel dolore.

Quindi il grande tema dell'amarezza fu subito formulato da lui se si ammette la tesi che il prototipo del *Mondafrutto* fosse veramente concepito dal Merisi all'inizio della sua carriera. È solo un'ipotesi, però, e sembra incredibile che, in presenza di molte versioni antiche e sovente di buona fattura, non sia mai stato possibile risalire al vero prototipo, vero intendendo quello inequivocabilmente eseguito dalla mano del maestro.

Anche per il *San Francesco in meditazione* la ricerca sul vero e sicuro prototipo ha avuto una lentissima evoluzione ed è stata disseminata di incertezze, alle quali si accompagna qui in catalogo una 'nuova' fonte. Anche se oggi possiamo essere sicuri che il *San Francesco* di mano del Caravaggio sia fondamentalmente quello di Carpineto, resta il fatto che l'estrema somiglianza della versione dei Cappuccini ha fatto a lungo riflettere su una possibile strettissima vicinanza tra i due quadri al punto che la proposta di attribuzione del quadro dei Cappuccini a Bartolomeo Manfredi, autorevolmente formulata, va proprio in tale direzione e apre la strada a possibili approfondimenti inerenti ad altre versioni emerse dalla ricerca degli ultimi quarant'anni, a volte con caratteristiche degne di una possibile autografia caravaggesca. Il *San Francesco in meditazione*, opera comunque molto più matura e austera del *Mondafrutto*, è tutto pensato proprio dal punto di vista dell'amarezza. Il prototipo prevede un'ombra che smussa i contorni (riscontrabile in tutte le versioni più attendibilmente riferibili al Caravaggio in persona) e provoca come un senso di sublime mortificazione in chi osserva. Ora nel sentimento della mortificazione è proprio la parola "morte" che determina il significato e non c'è dubbio che il santo stia, come amleticamente atteggiato, meditando sulla morte di Cristo e sulla morte in sé. Più che in qualunque altra opera caravaggesca, nel prototipo del *San Francesco in meditazione* i contorni tendono a perdersi trasformandosi il tipico buio caravaggesco in una più mistica e percepibile ombra che confonde, appunto, i contorni delle cose, in un'ottica quasi leonardesca, nel senso proprio di "sfu-

mato” leonardesco. Un’assoluta sobrietà di formulazione sembra poi avvicinare il prototipo del *San Francesco in meditazione* alla *Cena in Emmaus* Patrizi (ora a Brera), altra opera alquanto anomala nel processo dell’ingagliardimento degli “oscuri” per usare l’appropriato termine belloriano.

Nei casi a confronto del *Ragazzo che sbuccia il frutto* e del *San Francesco in meditazione* ci troviamo di fronte a quella che il Mancini giudicò come la migliore attitudine caravaggesca, quella di sapere fare bene una figura, una soltanto alla volta, per essere invece un po’ più debole e incerto nelle composizioni.

A onor del vero l’esperienza critica esperita da ciascuno di noi non tenderebbe a confermare appieno tale tesi, altrimenti dovremmo considerare minori quelli che sono i capolavori autentici caravaggeschi, come i laterali della cappella Contarelli o le *Sette opere di misericordia* per il Pio Monte della Misericordia a Napoli. Tuttavia è vero che nelle composizioni di più personaggi il Caravaggio tende sempre a creare la sensazione di un sostanziale isolamento delle figure e le *Sette opere di misericordia* ne sono l’esempio più bello e clamoroso. Quadro arduo, incomprensibile per certi versi, fittissimo al limite dell’indecifrabile, l’eccelsa pala d’altare è in effetti una sommatoria di personaggi isolati piuttosto che una composizione volta a narrare una storia organica e consequenziale. Ci si può allora chiedere se, in ogni caso, le composizioni più replicate o copiate a seconda dei punti di vista, siano proprio quelle inerenti a un personaggio solo. Non è così e basterebbero a smentirlo i casi di altri due prototipi memorabili, l’*Incredulità di san Tommaso* e la *Cattura di Cristo*. È anche vero, tuttavia, che nell’uno e nell’altro caso il Merisi ha utilizzato il criterio del blocco dei personaggi che costituiscono un *unicum* indistricabile che fa corpo tutto insieme, quasi senza soluzione di continuità tra una figura e l’altra, come se quei memorabili prototipi fossero ugualmente fatti di una figura sola che globalmente percepita costituisce l’insieme compatto di un gruppo di figure saldate da un solo plesso compositivo.

Qualunque sia la soluzione più appropriata sul piano attributivo resta il fatto che in alcuni casi si può legittimamente parlare, riguardo al Caravaggio, dell’esistenza di prototipi. Ora è certamente vero che il Caravaggio non ebbe allievi, non tenne bottega, non ebbe collaboratori esplicitamente riconosciuti come tali, ma è altrettanto vero che fu lui a essere stato uomo di bottega. La formidabile chiarificazione compiuta attraverso l’antica biografia scritta su di lui da Gaspare Celio, importante scoperta di Riccardo Gandolfi, non richiede una particolare interpretazione per corroborare tale tesi.

Caravaggio appare talmente uomo di bottega che prima si appoggia a Lorenzo Carli, poi è dedito a produzioni seriali di “teste” come facevano tutti quelli che all’epoca erano in associazione di impresa, che è cosa diversa dalla bottega tradizionale ma è la forma di funzionamento del lavoro artistico a Roma nel passaggio tra i due secoli e quindi è una forma peculiare di bottega ma comunque lo è nella sostanza.

Così fa per il Cavalier d’Arpino ma si trova male, così fa con Prospero Orsi che addirittura consolida una sua bottega-associazione di impresa proprio perché riesce a togliere Caravaggio da Arpino e portarlo con sé. Il bello è che lo fa lavorare con criteri di bottega evoluta prescrivendogli i soggetti e lo stile (il *Suonatore di liuto*, la maniera giorgionesca, stando al Bellori). A un certo punto sarà anche la volta di Antiveduto Gramatica, uno che lavora spesso in associazione. Poi non si sa bene cosa accada da questo punto di vista ma van Mander dice che Caravaggio per certi periodi non lavora affatto e per altri lo fa a ritmi sostenutissimi. E questi ritmi se li impone da solo? O non è più credibile che risponda alle esigenze di una produzione di bottega che lo vede comunque vicino ai Crescenzi, a Orazio Gentileschi, a Filippo Trisegni che lo accompagna nelle sue scorribande e ha connessioni a sua volta almeno con Mao Salini che, guarda caso, il Caravaggio apostrofa nel processo del 1603 come uno che non si sa neppure se faccia veramente il pittore di mestiere, quando questo fatto doveva essergli ben chiaro?

A Napoli si presume che abbia rapporti lavorativi almeno con Battistello Caracciolo, a Malta in occasione della nomina a Cavaliere gli assegnano due schiavi e per fare che cosa?

E le immani e inspiegabili discrepanze stilistiche che si vedono su due formidabili autografi come la *Resurrezione di Lazzaro* di Messina e il pur martoriato *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa a cosa sono dovuti, visto che stiamo parlando di un genio che sarebbe stato solitario, senza seguaci né collaboratori? Possiamo credere al fatto che stava malissimo e non ce la faceva più? E anche ammettendo questo, come si spiegano quei due vertici peraltro sublimi della sua arte?

Del resto il legame del Caravaggio con l’alto mercato è evidente se si considera come uno dei personaggi chiave della sua biografia giovanile è Costantino Spada, uno che di commercio e di relazioni sociali doveva intendersene parecchio. Pensare che Caravaggio abbia anche lavorato un po’ per lui non è del tutto assurdo, basti ricordare come Giulio Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura*, del Caravaggio dice esplicitamente che all’inizio della attività faceva quadri “per vendere”. D’altra parte proprio una presenza attiva sul mercato può giustificare la nascita di tante versioni di un prototipo magnifico e apprezzatissimo. Dunque tutti questi *San Francesco* da quale esigenza sono veramente scaturiti?

È un vero peccato, in proposito, che non si sappia nulla, al di là delle numerose testimonianze documentarie, di quel Vittorio Travagni che in quegli anni lavora in associazione di impresa, è probabile collaboratore di Antiveduto e morendo lascia un inventario di quadri di sua proprietà tra cui si trova la *Cattura di Cristo*. Può avere avuto parte nell'elaborazione del prototipo e nella formulazione delle varie versioni? Impossibile dirlo in mancanza di opere certe di questo artista ma la sua figura, ricostruita appunto solo per via documentaria, sembra un'ulteriore spia sul metodo di lavoro utilizzato dal Caravaggio che si potrebbe ormai pensare non fu affatto alieno dai meccanismi delle associazioni di impresa e di bottega, ma non nella funzione di maestro come verrebbe automatico pensare, bensì partecipe sul piano sia dell'elaborazione dei prototipi sia su quello della vendita.

A questo punto è lecito chiedersi se il prototipo del *San Francesco in meditazione* sia stato un prototipo celebre e ricercato o meno.

Dal numero delle versioni che emergono (alcune delle quali al di là dei due prototipi esposti in questa mostra sono di qualità elevata e di sicura antichità) sembrerebbe di sì, anche se, come mi fa notare Michele Cuppone, l'elemento significativo delle stimate che si intravedono nel prototipo principale sembra accantonato in tante altre versioni, semplificate, dunque, sia dal punto di vista stilistico sia da quello contenutistico.

Ma, in ogni caso, è un prototipo per religiosi, senza alcun interesse ulteriore per le collezioni nobiliari e borghesi? Si sarebbe tentati di dirlo visto che le due massime versioni (una delle quali è ormai giudicata pienamente autografa dagli studi di Rossella Vodret) sono strettamente legate ad ambienti religiosi come la chiesa di San Pietro a Carpineto Romano e alla probabile donazione ai Cappuccini di quella dell'Immacolata Concezione a Roma.

Opere, appunto devote che potrebbero risvegliare nello studioso la memoria del fatto che il vero esordio del Caravaggio attestato da alcune fonti antiche dovette essere di copie di devozione e mezze figure alquanto "strapazzate".

Che il prototipo del *San Francesco orante* abbia un potentissima componente devozionale sembrerebbe accertabile, ancorché lo stato d'animo dominante, quello dell'inquieta amarezza, non è il solo connotato di esclusivi valori religiosi.

In realtà la meditazione dell'assistiate è una meditazione sul dolore, anzi un'autentica cognizione del dolore che induce al raccoglimento, al silenzio, all'immobilità.

Tali temi non sono di certo esclusivamente caravaggeschi ma più che altro collaterali all'etica figurativa del Caravaggio per come la possiamo ricavare da una lettura, ancorché sempre molto controversa, delle sue opere certe. Siamo ben lontani, nel prototipo francescano, dalla torsione di san Pietro mentre viene legato alla croce nella cappella Cerasi o al cupo orrore della decollazione del Battista di Malta dove un clima altrettanto cupo e incombente veicola però quell'idea di immensa dilatazione della capacità visiva che rende sublimi le ultime opere sacre e che non ha nulla a che vedere con l'introspezione e la quiete interiore promananti dal prototipo del *San Francesco in meditazione*. E anche il paragone forse più pertinente con quel prototipo che è quello con il *David e Golia* della Galleria Borghese, risulta però insoddisfacente sul piano delle motivazioni profonde del sistema iconografico.

Senza dubbio il *David e Golia* è un supremo modello di quella dimensione della Misericordia che accompagna tutta l'opera del Caravaggio e culmina nella *Flagellazione* di San Domenico Maggiore oggi a Capodimonte (opera che non a caso viene subito copiata con fervore e dedizione a riprova dell'altissimo monito morale che ne promana) e nella fenomenale pala d'altare delle *Sette opere di misericordia* a Napoli dove quel tema è unico e esclusivo e marca l'intera opera, facendone forse il capolavoro massimo del Caravaggio che, in effetti, comincia da quel momento un lento ma inarrestabile declino.

Ma l'esplicita dimensione della Misericordia che trasforma, già parzialmente nella *Flagellazione* di Napoli e totalmente nel *David e Golia* della Borghese, il carnefice-vincitore in un mesto e accorato giustiziere che avverte l'inanità dell'infliggere la morte e il dolore, è la chiara dimostrazione, nell'ottica caravaggesca, della impossibilità di togliere il male dal mondo. Non è, tale concezione, in perfetta sintonia col prototipo del *San Francesco in meditazione*, quieto, muto, solitario e in definitiva poco e mal visibile.

Dunque nell'ambito dell'etica caravaggesca quest'ultimo può essere visto non tanto un'anomalia, formidabile e commovente anomalia, ma un momento diverso. Difficile stabilirne la cronologia della genesi. Lo si è inquadrato talvolta quel prototipo nel periodo ultimo, ma non vi sono né evidenze documentarie né tecniche per poter sostenere tale tesi fino in fondo.

È curioso ma anzi che la maggiore sintonia espressiva sia con un prototipo che tutti suppongono della prima fase, come il *Mondafrutto*.

Resta il fascino supremo di questo esperimento figurativo che tende più a celare che a dire, più a nascondere che a mettere in evidenza, in questa singolarissimo eco di quell'"essere o non essere" che, in verità, veniva scritto da Shakespeare nello stesso momento storico e che ha fatto pensare come nel prototipo caravaggesco il san Francesco, preso in mano il teschio, lo deponga ai piedi della Croce rinnovando in sé il sacrificio di Cristo supremamente attestato dal miracolo delle Stimate.

lo donò per sua divozione a questa Chiesa, Entrando nel medesimo Coro, li due Ovati sopra le Porticelle sono del detto Padre Norberto. Il S. Luca dipinto in Quadro, appeso al muro, è del Maffari da Bologna. Il S. Francesco in piedi del Caravaggio. Il S. Gio: Evangelista del Lunelli; e la Maddalena con Cristo in figura di Ortolano del Sermoneta. Nella Facciata principale li due Quadretti con l'effigie di Maria Santissima, e S. Giu-

Fig. 1 – Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma, Roma 1750, vol. 2, p. 239

materiali, condotto per mezzo delle ricerche tecniche su tutti gli esemplari in discussione e su un novero sufficientemente ampio di opere della “schola” e dei pittori che secondo le fonti replicarono i dipinti di Caravaggio (Finson, Galanino, Caroselli, Manfredi ecc.).

Manca ancora per Caravaggio e i caravaggeschi una banca dati – e di immagini – che raccolga le diverse evidenze documentali e i contributi delle differenti metodologie di studio, come è avvenuto in Europa con altre esperienze consolidate, quale ad esempio il *Rembrandt Research Project* o, più recentemente, il *Bosch Project* e il *Cranach Digital Archive*. Di recente questa necessità è stata espressamente sollevata da David Stone, a commento della mancanza di una solida base scientifica nelle recenti iniziative espositive intorno a Caravaggio⁹.

Al contrario, nella generalità del dibattito e delle proposte in merito, l’impiego delle ricerche tecniche costituisce tuttora un’appendice, annessa per dovere d’ufficio senza una reale presentazione e integrazione del loro contributo. Appare evidente e un po’ stridente che nel recente volume splendidamente illustrato e dedicato alla versione Back-Vega, derivata dall’originale della *Crocefissione di sant’Andrea* conservato a Cleveland, non vengano riprodotti dettagli in infrarosso (viene pubblicato soltanto il montaggio radiografico), con la conseguenza di escludere dal dibattito di autografia e dallo studio comparativo proprio quegli aspetti relativi alla costruzione delle ombre e alla sovrapposizione delle pieghe del drappaggio, che sono cruciali nella distinzione tra copia e replica (si pensi alle due versioni del *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo e di New York). Senza parlare della mancanza sia dell’analisi stratigrafica – che esclude dal discorso ogni considerazione sul tono e sulla composizione della mistica¹⁰ – e sia della documentazione scientifica di confronto sulla tecnica compositiva dell’originale e delle altre versioni conservate (Toledo, Digione). Ne risulta un ragionamento troncato a metà: un’interessante ipotesi di ricostruzione storica illustrata da una bella rassegna di dettagli, tratti da un dipinto di indubbia qualità.

Quanto alla possibilità di riconoscere il carattere di copia nel *corpus* dei doppi di Caravaggio ed eventualmente la personalità del copista, va considerato che Caravaggio, diversamente da Guido Reni¹¹, non disponeva di un affollato *atelier* e non poteva organizzare il lavoro attraverso la delega di determinati processi e fasi esecutive. Fin dal Rinascimento, nell’organizzazione delle botteghe, la parcellizzazione del lavoro e l’esecuzione in serie di versioni di una composizione sotto il controllo del caposcuola rendevano pressoché indistinguibili una versione dall’altra, alla stregua di infiniti originali come nel caso delle *Madonne* del Sassoferrato.

La diversa situazione di fatto nella diffusione del linguaggio di Caravaggio avrebbe potuto stimolare l’avvio di un’approfondita campagna di analisi comparata, per definire e contestualizzare i tratti e i procedimenti esecutivi caratteristici delle copie.

Al contrario, proprio la scarsa contiguità tra Caravaggio e i suoi seguaci, dovuta a un percorso di vita e a una predisposizione d’animo che non potevano avvicinarlo ai suoi copisti, era ciò che contrastava Maurizio Marini, il quale ipotizzava che i fidi amici e collaboratori, come Prospero Orsi o Mario Minniti, intervenissero accanto al maestro nell’esecuzione delle seconde versioni¹². Al contempo, la incompatibilità di superficie e testitura tra le versioni uguali, pur se sovente accompagnata da una buona qualità pittorica nella copia di derivazione, viene spesso saltata dalla ‘scoperta’ per mezzo delle analisi scientifiche di modifiche e pentimenti che attesterebbero la copia quale prima versione.

La sopravvalutazione e/o cattiva interpretazione di alcune tracce materiali sono ricorrenti e sono state stigmatizzate da più di uno studioso: riprofilature e raddoppi di contorni, lievi riproporzionamenti e correzioni, riduzioni o ampliamenti della scena rispetto al formato dell’originale sono elementi che più facilmente pertengono al copista, alla sua maggiore o minore libertà e scioltezza nell’esecuzione della copia¹³.

A questa inclinazione verso l’interpretazione errata si aggiungono le numerose letture ‘fantasiose’ delle radiografie, cui anche chi scrive è talvolta fatalmente incappato¹⁴. La serie dei *San Francesco in meditazione* esposta a Düsseldorf è corredata nel catalogo da schede del tutto prive di uniformità nei criteri di lettura dell’analisi tecnica, con descrizioni di pentimenti e modifiche che semplicemente non esistono nella radiografia pubblicata¹⁵. Ma si tratta di un esempio fra tanti (e alcuni ben comprensibili), per il limite oggettivo della radiografia: una lettura stratigrafica schiacciata sul piano e contemporaneamente una visione selettiva in funzione dell’elemento più ‘pesante’ presente nella stratigrafia del punto. L’integrazione delle diverse tecniche di *imaging* multispettrale e la sperimentazione dei nuovi metodi di scansione – di cui si considereranno alcuni esempi – possono in prospettiva limitare gli errori passati e soprattutto allestire la fototeca ‘composita e dinamica’ della *technical art history*.

Allo stato delle ricerche, della documentazione prodotta e delle tesi formulate, ritengo che la posizione di Roberto Longhi abbia ancora fondamento e che le poche opere di derivazione riconducibili a Caravaggio appartengano al periodo giovanile e della prima maturità. In tema di ‘doppi’, dopo anni di nuove e ‘traballanti’ attribuzioni a Caravaggio, più consistenti esiti critici sul tema in questione saranno probabilmente quelli relativi allo studio delle copie e delle derivazioni in quanto tali.

Nel gruppo ampio e composito di copie, seconde versioni e derivazioni che l’arte di Caravaggio ispirò precocemente, i due confronti proposti in questa sede sono esemplificativi per la completa diversità delle loro caratteristiche e del loro quadro di riferimento. Appartengono a due contesti geografici e cronologici distinti, l’uno riferito

materiali, condotto per mezzo delle ricerche tecniche su tutti gli esemplari in discussione e su un novero sufficientemente ampio di opere della “schola” e dei pittori che secondo le fonti replicarono i dipinti di Caravaggio (Finson, Galanino, Caroselli, Manfredi ecc.).

Manca ancora per Caravaggio e i caravaggeschi una banca dati – e di immagini – che raccolga le diverse evidenze documentali e i contributi delle differenti metodologie di studio, come è avvenuto in Europa con altre esperienze consolidate, quale ad esempio il *Rembrandt Research Project* o, più recentemente, il *Bosch Project* e il *Cranach Digital Archive*. Di recente questa necessità è stata espressamente sollevata da David Stone, a commento della mancanza di una solida base scientifica nelle recenti iniziative espositive intorno a Caravaggio⁹.

Al contrario, nella generalità del dibattito e delle proposte in merito, l’impiego delle ricerche tecniche costituisce tuttora un’appendice, annessa per dovere d’ufficio senza una reale presentazione e integrazione del loro contributo. Appare evidente e un po’ stridente che nel recente volume splendidamente illustrato e dedicato alla versione Back-Vega, derivata dall’originale della *Crocefissione di sant’Andrea* conservato a Cleveland, non vengano riprodotti dettagli in infrarosso (viene pubblicato soltanto il montaggio radiografico), con la conseguenza di escludere dal dibattito di autografia e dallo studio comparativo proprio quegli aspetti relativi alla costruzione delle ombre e alla sovrapposizione delle pieghe del drappaggio, che sono cruciali nella distinzione tra copia e replica (si pensi alle due versioni del *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo e di New York). Senza parlare della mancanza sia dell’analisi stratigrafica – che esclude dal discorso ogni considerazione sul tono e sulla composizione della mestica¹⁰ – e sia della documentazione scientifica di confronto sulla tecnica compositiva dell’originale e delle altre versioni conservate (Toledo, Digione). Ne risulta un ragionamento troncato a metà: un’interessante ipotesi di ricostruzione storica illustrata da una bella rassegna di dettagli, tratti da un dipinto di indubbia qualità.

Quanto alla possibilità di riconoscere il carattere di copia nel *corpus* dei doppi di Caravaggio ed eventualmente la personalità del copista, va considerato che Caravaggio, diversamente da Guido Reni¹¹, non disponeva di un affollato *atelier* e non poteva organizzare il lavoro attraverso la delega di determinati processi e fasi esecutive. Fin dal Rinascimento, nell’organizzazione delle botteghe, la parcellizzazione del lavoro e l’esecuzione in serie di versioni di una composizione sotto il controllo del caposcuola rendevano pressoché indistinguibili una versione dall’altra, alla stregua di infiniti originali come nel caso delle *Madonne* del Sassoferrato.

La diversa situazione di fatto nella diffusione del linguaggio di Caravaggio avrebbe potuto stimolare l’avvio di un’approfondita campagna di analisi comparata, per definire e contestualizzare i tratti e i procedimenti esecutivi caratteristici delle copie.

Al contrario, proprio la scarsa contiguità tra Caravaggio e i suoi seguaci, dovuta a un percorso di vita e a una predisposizione d’animo che non potevano avvicinarlo ai suoi copisti, era ciò che contrastava Maurizio Marini, il quale ipotizzava che i fidi amici e collaboratori, come Prospero Orsi o Mario Minniti, intervenissero accanto al maestro nell’esecuzione delle seconde versioni¹². Al contempo, la incompatibilità di superficie e tessitura tra le versioni uguali, pur se sovente accompagnata da una buona qualità pittorica nella copia di derivazione, viene spesso saltata dalla ‘scoperta’ per mezzo delle analisi scientifiche di modifiche e pentimenti che attesterebbero la copia quale prima versione.

La sopravvalutazione e/o cattiva interpretazione di alcune tracce materiali sono ricorrenti e sono state stigmatizzate da più di uno studioso: riprofilature e raddoppi di contorni, lievi riproporzionamenti e correzioni, riduzioni o ampliamenti della scena rispetto al formato dell’originale sono elementi che più facilmente pertengono al copista, alla sua maggiore o minore libertà e scioltezza nell’esecuzione della copia¹³.

A questa inclinazione verso l’interpretazione errata si aggiungono le numerose letture ‘fantasiose’ delle radiografie, cui anche chi scrive è talvolta fatalmente incappato¹⁴. La serie dei *San Francesco in meditazione* esposta a Düsseldorf è corredata nel catalogo da schede del tutto prive di uniformità nei criteri di lettura dell’analisi tecnica, con descrizioni di pentimenti e modifiche che semplicemente non esistono nella radiografia pubblicata¹⁵. Ma si tratta di un esempio fra tanti (e alcuni ben comprensibili), per il limite oggettivo della radiografia: una lettura stratigrafica schiacciata sul piano e contemporaneamente una visione selettiva in funzione dell’elemento più ‘pesante’ presente nella stratigrafia del punto. L’integrazione delle diverse tecniche di *imaging* multispettrale e la sperimentazione dei nuovi metodi di scansione – di cui si considereranno alcuni esempi – possono in prospettiva limitare gli errori passati e soprattutto allestire la fototeca ‘composita e dinamica’ della *technical art history*.

Allo stato delle ricerche, della documentazione prodotta e delle tesi formulate, ritengo che la posizione di Roberto Longhi abbia ancora fondamento e che le poche opere di derivazione riconducibili a Caravaggio appartengano al periodo giovanile e della prima maturità. In tema di ‘doppi’, dopo anni di nuove e ‘traballanti’ attribuzioni a Caravaggio, più consistenti esiti critici sul tema in questione saranno probabilmente quelli relativi allo studio delle copie e delle derivazioni in quanto tali.

Nel gruppo ampio e composito di copie, seconde versioni e derivazioni che l’arte di Caravaggio ispirò precocemente, i due confronti proposti in questa sede sono esemplificativi per la completa diversità delle loro caratteristiche e del loro quadro di riferimento. Appartengono a due contesti geografici e cronologici distinti, l’uno riferito

alla produzione romana, l'altro a quella napoletana del maestro. Sono di proporzioni non confrontabili, l'uno nelle dimensioni di quadro da stanza per una devozione privata o all'interno di una cappella, l'altro nelle dimensioni di una grande pala d'altare. Esprimono infine due diverse finalità nella riproduzione del modello, di completa similitudine o di parziale reinterpretazione.

Il San Francesco in meditazione: dal doppio alla serie

La serie dei *San Francesco* è composta da numerose versioni¹⁶. Cinque esemplari sono stati studiati anche con l'ausilio delle indagini scientifiche, sebbene soltanto i due in mostra dispongano di una documentazione di confronto ampia e puntuale, recentemente arricchita da una nuova tecnica di *imaging*, la spettrometria XRF in scansione macro (MA-XRF)¹⁷. Ciononostante, sulla base della documentazione radiografica e riflettografica, alcune osservazioni comparative possono essere estese all'insieme del gruppo, costituito dalle due tele esposte e dalle copie di collezione privata maltese, Lampronti ed ex Cecconi (Tavv. I-II, figg. 1-3).

Una prima notazione è d'obbligo, dal momento che l'argomento ha avuto un rilievo centrale nel dibattito attributivo e di contesto cronologico dell'originale, ora a Palazzo Barberini. La trasformazione del cappuccio e del colletto per adattare la veste del san Francesco all'abito dei frati Minori Riformati non compare in nessuna delle derivazioni considerate. La trasformazione è stata generalmente ricondotta dagli studiosi a una committenza legata al cardinale Pietro Aldobrandini, che fondò nel 1609 circa la chiesa di San Pietro a Carpineto e fu inizialmente in dubbio se affidarla ai Cappuccini – il cui abito è rappresentato nella tela del Caravaggio – o ai Minori Riformati.

La trasformazione dovette consistere nell'aggiunta di una stesura che accorciasse il cappuccio e arrotondasse il colletto, della quale restano soltanto alcune tracce di pennellate presumibilmente a base di terra d'ombra, come si evidenzia nell'immagine della distribuzione del manganese (Tav. XXIX). L'assenza nelle copie in esame di analoghe tracce, sia a un'osservazione ravvicinata sia all'infrarosso, suggerisce alternativamente che l'originale sia stato precluso alla visione dei più e riprodotto sul modello di una derivazione precoce, ovvero che la trasformazione sia avvenuta in un secondo tempo, non così prossimo al momento dell'esecuzione del dipinto.

In realtà la maggior parte delle versioni presenta un'estrema somiglianza anche nei particolari e le differenze sono legate principalmente alla diversa qualità. La fedeltà delle derivazioni sulla base della presenza o meno di alcuni dettagli può d'altronde dipendere da aspetti conservativi. Cosicché può risultare avventato lo stabilire su tale base la dipendenza dell'una dall'altra versione.

Ad esempio la copia di Malta, ultima redazione a essere resa nota agli studi, sembrerebbe rispecchiare alcuni

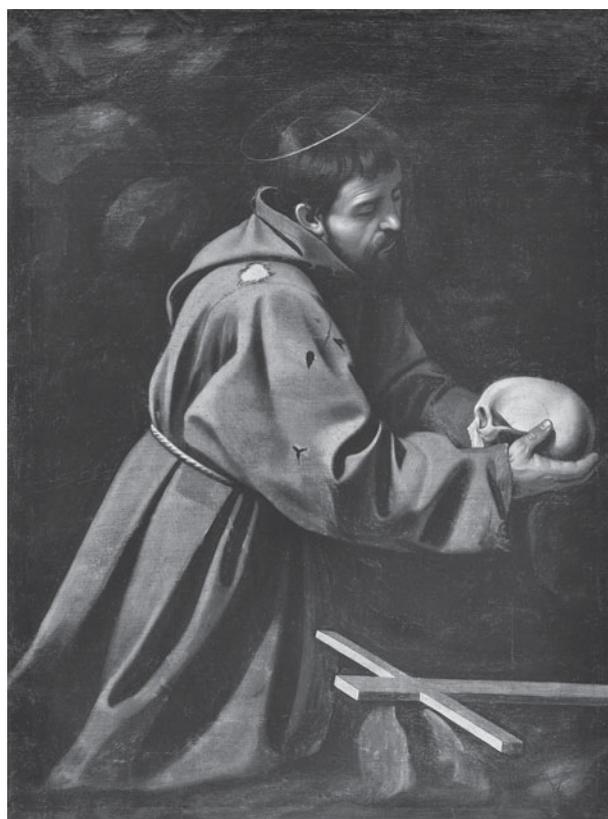


Fig. 1 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Malta)

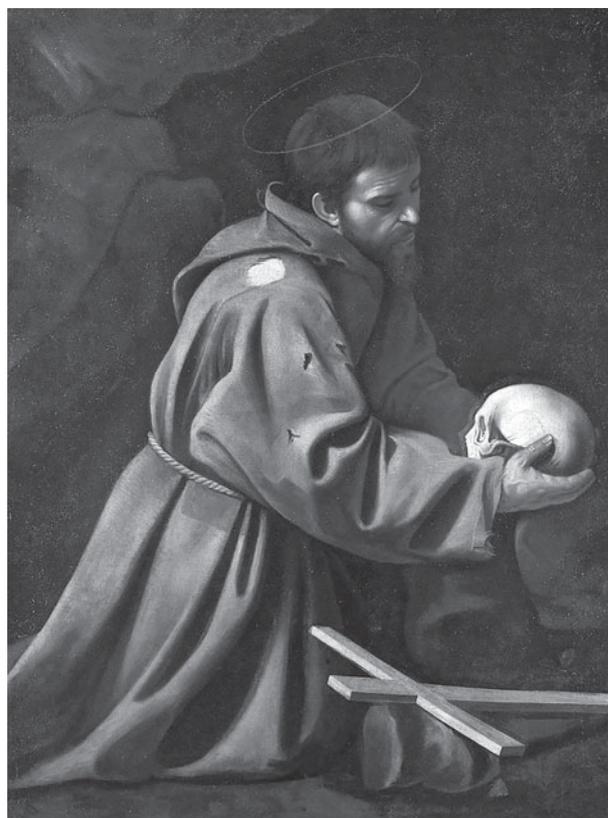


Fig. 2 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti)



Fig. 5 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della radiografia



Fig. 6 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della riflettografia IR



Fig. 7 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della radiografia



Fig. 8 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della riflettografia IR

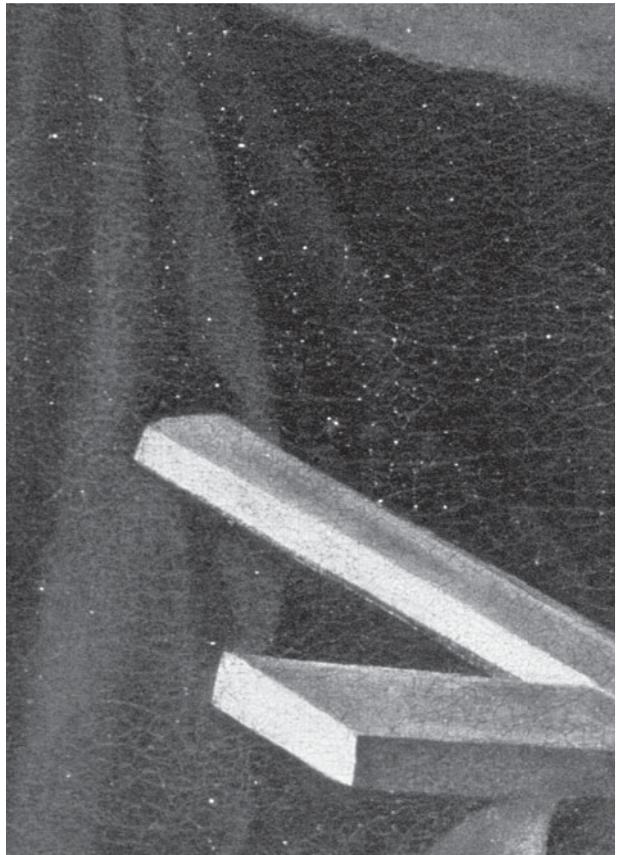


Fig. 9 – Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, dettaglio



Fig. 10 – Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, MA-XRF: particolare dell'immagine della distribuzione del mercurio; Caravaggio, *Maddalena*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, MA-XRF: particolare dell'immagine della distribuzione del mercurio; Caravaggio, *Riposo nella fuga in Egitto*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, MA-XRF: particolare dell'immagine della distribuzione del mercurio

Diversamente, nel confronto tra le due versioni della *Flagellazione*, la descrizione delle modifiche intervenute nell'esecuzione dell'originale ora a Capodimonte non ha – come è ovvio – alcun rilievo attributivo, bensì consente di approfondire da un lato la complessa genesi compositiva e iconografica del capolavoro per San Domenico Maggiore e dall'altro l'approccio del copista e la sua capacità di introspezione nel modello da riprodurre²³.

Come è noto fin dai primi anni Ottanta del Novecento, il fulcro del dibattito critico intorno all'invenzione compositiva della pala, che avrà grande impatto nella cultura figurativa contemporanea, è costituito dalla presenza sottostante di una figura maschile nella metà destra del dipinto²⁴. In piedi e con lo sguardo verso il Cristo alla colonna, la figura è parzialmente dipinta prima di essere abbandonata e nascosta dal carnefice di profilo. La definizione del volto è compiuta, con baffi e barba, mentre l'abito è abbozzato soltanto nella parte superiore, non rintracciandosi elementi figurativi ascrivibili alla figura in corrispondenza delle gambe del carnefice (Fig. 11). Sono anche note le ipotesi di identificazione del personaggio, due principalmente: un ritratto del committente Tommaso De Franchis, secondo la proposta di Vincenzo Pacelli e Brejon de Lavergnée; un san Francesco, secondo la lettura di Maurizio Marini, che richiama il possibile tributo del committente al santo eponimo del proprio nome di famiglia (De Franchis = di Francesco). Infine Denise Maria Pagano ha avanzato la suggestione di un possibile autoritratto²⁵.

La nuova indagine riflettografica permette di leggere più chiaramente le caratteristiche dell'abito, perfezionando l'ipotesi di Marini, che si è rivelata più attenta al documento radiografico. Nessun elemento del colletto e delle pieghe visibili ai raggi X sono effettivamente riconducibili a una tipologia di abito civile, mentre in infrarosso emergono pennellate nere curvilinee e una lunga orizzontale che attraversa il petto della figura fino a ricongiungersi con l'impronta del margine a più anse di un indumento poggiato sulla spalla. Sovrapponendo le tracce chiare ai raggi X e quelle scure rilevate in infrarosso, è ben leggibile la forma di uno scapolare, completo di un ampio cappuccio che gira a metà della nuca (Tav. XXXVIII). A sinistra dell'incarnato in luce del collo, la radiografia individua due aree radiopache e circoscritte dalle pennellate scure, visibili in riflettografia. Si tratta delle pieghe interne, verosimilmente chiare, dello scapolare, che dunque è presumibile appartenga a un saio domenicano. Sulla base del rilievo di tali inedite tracce compositive, il riferimento della figura 'nascosta' può trasferirsi dal santo eponimo del cognome del committente al santo patrono della chiesa cui è destinata la pala. Le sembianze del domenicano, sia questi un frate o un santo, sono peraltro generalmente confrontabili con quelle del san Domenico e del san Pietro martire, raffigurati nella pala con la *Madonna del Rosario*, notoriamente in vendita a Napoli negli stessi anni. Come è stato proposto nella lettura delle indagini svolte in occasione dell'ultimo restauro²⁶, la complessa genesi e trasformazione della *Flagellazione* muove da un *Ecce Homo*, che vede la partecipazione compassionevole del testimone domenicano e quella distratta del carnefice accovacciato. La cancellazione del domenicano attraverso uno strato di ripreparazione (Tav. XLII, mb051/15) dovette avvenire contemporaneamente alla riformulazione del carnefice in basso. Azione e posizione di quest'ultimo, come descritto altrove in questa sede²⁷, vennero radicalmente modificate ruotando il tronco della figura verso lo spettatore, aggiungendo la gamba destra al margine della scena, mutando in gamba sinistra la gamba destra piegata e stendendo innaturalmente fino a terra il braccio sinistro, che precedentemente fletteva intorno al ginocchio (Tav. LI). La 'faticosa' anatomia della reda-

Opere Luoghi



I due *San Francesco in meditazione***Caravaggio, *San Francesco in meditazione***

1606

olio su tela, cm 128,2 x 97,4

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini (in deposito da Carpineto Romano, chiesa di San Pietro)

Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*

1611-1617

olio su tela, cm 128,5 x 97,6

Roma, Museo dei Cappuccini (dalla chiesa dell'Immacolata Concezione)

I due dipinti raffiguranti *San Francesco in meditazione*, tradizionalmente attribuiti a Caravaggio, sono stati per anni al centro di una complessa e appassionante vicenda attributiva. Il primo è conservato nella chiesa dell'Immacolata Concezione a Roma, detta anche dei Cappuccini, il secondo, proviene dalla chiesa di San Pietro a Carpineto Romano, ed è attualmente in deposito presso Palazzo Barberini a Roma¹.

Il quadro dei Cappuccini era stato attribuito a Caravaggio nel 1908 da Giulio Cantalamessa², che ne fissò la datazione al 1603 ca. sulla base di un noto documento che ricorda il prestito a Caravaggio, da parte di Orazio Gentileschi, di una veste da frate cappuccino (oltre ad un "par d'ali"), che evidentemente furono utilizzati dal maestro lombardo come modello per un dipinto in corso di realizzazione³.

Lo stesso Cantalamessa citava, a sostegno dell'importanza del dipinto, un cartellino che si trovava sul retro della tela, ma da allora considerato poi perduto. Il cartellino cartaceo, ritrovato nel corso del restauro del 2000 incollato sul retro della tela originale (Fig. 1), riporta con grafia secentesca il nome del donatore, Francesco de' Rustici, e la sua raccomandazione ai frati di non dare il dipinto ad alcuno:

Il S[igno]re francesco de Rustici da sto / quadro a i padri Capucini con talè / . . . nd . . . [comando?] 'che' [no]n si possi dare ' a niscu[no]

È possibile identificare Francesco de' Rustici in un personaggio legato all'ambiente cappuccino e morto a Roma a 73 anni nel 1617⁴, termine *ante quem* per la donazione del dipinto ai Cappuccini⁵.

L'attribuzione, accolta dalla maggior parte della critica, rimase immutata fino al 1968, quando Maria Vittoria Brugnoli⁶ rese noto il ritrovamento di un'altra versione del *San Francesco in meditazione*, ritrovata nella chiesa di San Pietro a Carpineto e del tutto identica a quella conservata presso i Cap-

puccini di via Veneto. La tela si trovava in condizioni rovinose, ma la studiosa riuscì a riconoscerci un'opera di Caravaggio che, malgrado le pessime condizioni conservative, appariva in strettissima relazione con il dipinto della chiesa dell'Immacolata Concezione.

La stessa Brugnoli avanzava anche la proposta di ancorare cronologicamente l'opera all'estate 1606, epoca in cui il pittore, in fuga da Roma dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni avvenuto il 28 maggio, si era rifugiato nei feudi Colonna sui Colli Albani (tra Paliano, Palestrina e Zagarolo), tutti vicini a Carpineto, feudo degli Aldobrandini.

L'attribuzione e la datazione del dipinto di Carpineto proposte dalla Brugnoli erano basate essenzialmente sulla considerazione di due fattori: la presenza di un importante pentimento visibile nel cappuccio del saio, scoperto nel corso della pulitura a seguito del ritrovamento (in realtà, come accertato dal restauro del 2000, si tratta di una modifica non autografa, databile *post* 1611), e le vicende relative alla chiesa in cui la tela era conservata.

Al momento del rinvenimento del quadro carpinetano, il cappuccio del saio di san Francesco risultava avere la forma arrotondata, caratteristica della veste dei frati minori riformati; le analisi tecniche effettuate nel corso del restauro hanno dimostrato che questo particolare inizialmente era stato dipinto a punta, secondo una forma caratteristica dell'Ordine dei Cappuccini. Dunque il santo in una prima redazione doveva indossare il saio dei Cappuccini, e la sua destinazione era quindi legata a questo Ordine. Solo in un secondo tempo il cappuccio venne trasformato in quello dei frati minori riformati⁷.

Secondo la ricostruzione della Brugnoli, la modifica era dovuta a ragioni di destinazione della chiesa e della sua committenza. Il cardinale Pietro Aldobrandini – fondatore nel 1609 ca. della chiesa di San Pietro a Carpineto in onore del suo santo eponimo e ritenuto committente del quadro⁸ – aveva infatti intenzione in un primo tempo di affidare l'edificio e il convento ai Cappuccini, ma nel 1611 decise invece di affidarli ai Padri Minori Riformati⁹.

Studiosi siciliani per primi, Campagna Cicala e Spadaro, hanno proposto una diversa cronologia del dipinto, riferendolo proprio al periodo trascorso dall'artista in Sicilia (1608-1609)¹⁰. Autografia e cronologia della versione di Carpineto a un eventuale momento palermitano venivano rilanciate da Marini, mentre Calvesi optava per una datazione compresa fra 1606 e 1608¹¹.

Il restauro di entrambe le opere, diretto da chi scrive, grazie anche alle indagini tecniche svolte, ha portato al definitivo riconoscimento della tela di Carpineto come opera autografa¹². Elementi essenziali sono stati, da un lato, la presenza di importanti modifiche compositive nella redazione della figura (soprattutto la mano sinistra che regge il teschio che in un primo tempo era di dimensioni maggiori e lo avvolgeva (Tavv. XV-XVI), del tutto assenti nella versione romana, dall'altro la presenza, nel quadro di Carpineto, di una serie di particolari tecnici esecutivi caratteristici di Caravaggio (tipo e colore della preparazione, tipologia di incisioni, uso della preparazione a vista nelle ombre e nei profili delle campiture ecc.), elementi che risultano invece del tutto estranei alla tela della Concezione.

A questi elementi si aggiungono fonda-

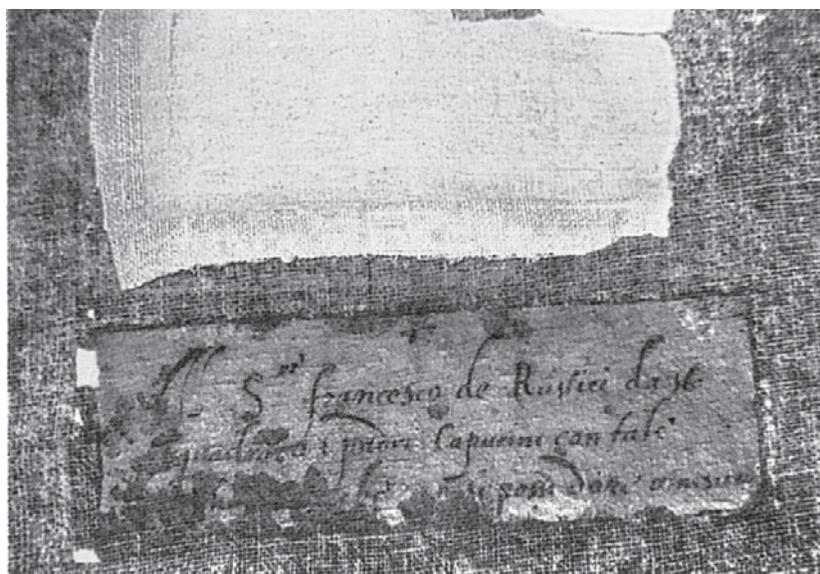


Fig. 1 – Cartellino apposto sul retro della tela del *San Francesco* di Carpineto Romano

tali dati stilistici, resi più evidenti dopo l'ultimo restauro. Nonostante l'apparente somiglianza in realtà i due *San Francesco* nascondono una serie di significative differenze. Nell'uso della luce – forte e chiara, per esaltare la volumetria delle forme – il quadro della Concezione appare più vicino alle opere romane del pittore, mentre la luce livida e tagliente della tela di Carpineto è più simile ai dipinti più tardi. In quest'ultima versione la costruzione spaziale appare più salda (ad esempio nella sagomatura del saio, del tutto assente nel dipinto romano, che risulta complessivamente più piatto), così come molto diversa è la realizzazione dei dettagli. Nel *San Francesco* romano, ad esempio, l'esecuzione del cordone del saio è sommaria, resa con un semplice tratto di pennello sul quale sono delineati i motivi della corda; nel quadro di Carpineto è invece costruita accuratamente, con singole pennellate (Tavv. XXI-XXII). Analogamente, la costruzione dei panneggi appare di qualità stilistica assai più elevata nel quadro di Carpineto, dove sono eseguiti secondo la tipica tecnica di Caravaggio di dipingere solo le parti in luce e i mezzi toni, lasciando tutte le parti in ombra e lo sfondo a livello di sola preparazione. Inoltre nel quadro romano è stata di fatto resa invisibile la toppa sul saio, al posto della quale appare solo una leggera ombra, mentre il particolare è evidenziato realisticamente nel dipinto di Carpineto.

Sebbene la tavolozza utilizzata nei due quadri sia simile, nella tela di Carpineto è però presente il rosso cinabro, usato da Caravaggio sul naso e sulle orecchie di San Francesco, rappresentati realisticamente rosse per il freddo, dal momento che la scena raffigurata si svolge sul monte della Verna, un luogo, quindi, freddo e umido¹³. Questo curioso particolare, del tutto assente nel quadro della Concezione, è un segno non solo della stretta conoscenza e aderenza ai testi, ma anche di un'attenzione straordinaria alla raffigurazione del dato reale, completamente ignorato dall'autore della versione romana del dipinto.

Tra i due dipinti, il più 'bello' e piacevole appare senz'altro l'esemplare della Concezione, che offre una versione 'addolcita' della figura, tornita da una luce calda; mentre l'altro, segnato da una luce livida e tagliente, risulta aspro, duro, essenziale. Si tratta in realtà di una differenza sostanziale, probabilmente la più importante: forse proprio questa 'piacevolezza', scambiata per qualità stilistica, può aver tratto in inganno alcuni critici. Soltanto se si abbandona quella categoria mentale che riconosce la qualità, e soprattutto l'originalità, nella sensazione del 'bello', è possibile apprezzare le asprezze e l'essenzialità del quadro di Carpineto, la luce fredda che non fonde ma sottolinea la durezza delle forme, la precisa trattazione dei singoli particolari, la realistica sfumatura rossa sul naso e sulle orecchie del santo. Segni ora inequivocabili, ma resi fino a quel momento 'invisibili' dalla

'piacevolezza' della tela della Concezione. Stilisticamente, il dipinto di Carpineto è di grande effetto e suggestione: Francesco è solo di fronte all'immagine della morte. L'iconografia del santo isolato, non rappresentato nel momento di ricevere le stimmate, ma in quello della riflessione mistica, era diffuso nell'Italia settentrionale: a tale ambito la Gregori associa l'incisione di Annibale Carracci (1585) con *San Francesco* che guarda intensamente il teschio poggiato sulle proprie ginocchia¹⁴. Di assoluta essenzialità la scena di questo dipinto: immerso nella penombra dell'eremo, Francesco, vestito di un saio lacerato, osserva meditabondo il teschio che tiene in mano, emblema della morte. L'assenza d'ogni altro elemento esalta la grandezza morale del santo e la profondità del suo pensiero. La luce netta e potente illumina il volto intensissimo, scavato dalle privazioni, costruito con poche pennellate essenziali, mentre la gamma cromatica è volutamente ridotta a pochi colori di base.

Il *San Francesco* della Concezione deve essere considerato dunque una derivazione del quadro di Carpineto, opera quest'ultima originale di Caravaggio, anche se una derivazione di altissima qualità.

Ma chi era in grado di eseguire una copia tanto fedele del capolavoro caravaggesco, seppure ingentilita ed emendata dagli elementi realistici più crudi e riproducendo la luce calda dei quadri romani di Caravaggio? Sull'identità dell'autore sono state avanzate varie ipotesi. Maurizio Marini, ritenendo che il dipinto fosse stato eseguito da Caravaggio in Sicilia lo ha in un primo momento riferito a Mario Minniti¹⁵, che poteva aver visto nell'isola l'originale; chi scrive ha invece proposto il nome di Bartolomeo Manfredi¹⁶.

Come è stato già osservato, una caratteristica 'piacevolezza', emendata dalle asprezze del quadro di Carpineto, contraddistingue la versione della Concezione rispetto all'originale caravaggesco¹⁷. Sappiamo dal biografo seicentesco Giulio Mancini che Bartolomeo Manfredi si era specializzato in una produzione che, traducendo in forme ingentilite "ma con più fine, unione e dolcezza"¹⁸, l'opera di Caravaggio, ebbe grande fortuna, soprattutto dopo la partenza da Roma del maestro nel 1606 e nel corso del secondo decennio del Seicento. Approfittando del vuoto venutosi a creare per l'assenza del Merisi, Manfredi eseguì dipinti che, secondo la testimonianza velatamente velenosa del biografo Giovanni Baglione erano spesso spacciati per opere originali di Caravaggio¹⁹. È difficile stabilire dove l'autore della copia romana possa aver visto l'originale, anche se è probabile, per le vicende esposte, che ciò possa essere avvenuto in casa Aldobrandini. A sostegno di tale ipotesi vi sottolineo un dato di notevole interesse, che contribuisce inoltre a circoscrivere la datazione del dipinto. La versione dei Cappuccini riproduce fedelmente la prima versione del *San Francesco* di Carpineto, con il cappuccio del saio

nella forma a punta, tipico dei Cappuccini. La copia deve dunque essere stata eseguita quando l'originale non era ancora stato corretto, e sicuramente prima del 1617, anno di morte di Francesco de' Rustici, donatore del quadro ai Cappuccini. Non è un caso che tale cronologia coincida proprio con il periodo di maggiore successo delle opere eseguite da Bartolomeo Manfredi, con uno stile che 'addolciva' quello di Caravaggio.

La modifica del quadro di Carpineto, avvenuta dopo la morte del Merisi, lascia aperto il problema, finora insoluto, relativo all'autore di una tale correzione. Un'ipotesi affascinante – che però per il momento non è possibile verificare – potrebbe indicare proprio nel Manfredi il pittore incaricato di modificare il cappuccio della tela di Carpineto. È verosimile infatti che, per intervenire su un quadro di Caravaggio, si pensasse di chiamare un pittore di fama che, in quel momento, si proponeva come l'erede del grande maestro. Lo stesso Manfredi, prima di intervenire sulla tela, potrebbe inoltre aver eseguito la copia della Concezione, sia con lo scopo di documentare l'aspetto originale del capolavoro del maestro prima della correzione, sia, se si vuol dare credito alla testimonianza del biografo Baglione²⁰, per proporre sul mercato romano una delle sue opere, forse spacciata per un dipinto originale di Caravaggio²¹. Il dipinto dovette arrivare presto a Roma, forse come opera del Merisi; in questa luce, appare più comprensibile la raccomandazione di Francesco de' Rustici di non dare il quadro a nessuno, segnata sul cartellino ritrovato sul retro della tela.

Sono note numerose copie sia dell'originale sia, soprattutto, della versione dei Cappuccini²², eseguite probabilmente per essere inviate nei vari conventi dell'Ordine.

Rossella Vodret

¹ Si veda per questo VODRET 2009, pp. 21-31, 50-55 ed EAD. 2010, con bibl. completa. A ogni modo, valga il rimando a EAD. 2004; EAD. 2007. In precedenza, inoltre, erano stati pubblicati alcuni sommari resoconti, per i quali, in particolare, cfr. EAD. 2000, studio citato e commentato poi da MARINI 1987, pp. 549-551 e da ID. 2005, pp. 562-565, con bibl. critica completa, e da MACIOCE 2003, pp. 5-8, con bibl. precedente. Si rimanda, per una sintesi del problema e per i dati tecnici esecutivi del *San Francesco* di Carpineto a *Caravaggio. Opere a Roma* 2016, vol. 2, pp. 622-651.

² CANTALAMESSA 1908.

³ Da ultimo, cfr. *I documenti* 2011b, pp. 104-105.

⁴ PUPILLO 2004, con bibl. precedente.

⁵ Riproduzione fotografica in VODRET 2004, p. 70 ed EAD. 2010, pp. 64-65.

⁶ BRUGNOLI 1968; EAD. 1970.

⁷ La questione dell'abito dell'Ordine era un tema centrale delle questioni tra Riformati e Cappuccini e oggetto di aspre contese.

⁸ Sui rapporti tra gli Aldobrandini e Caravaggio, cfr. CALVESI 1990, p. 324; TESTA 2002.

⁹ Circa la cronologia dell'opera, testimonianze storiche documentarie imponevano di datarla al 1606, epoca, come detto, della fuga di Caravaggio da Roma nei feudi Colonna confinanti con quelli Aldobrandini. Tuttavia la data proposta risulta precoce rispetto a quella della fondazione della chiesa di san Pietro documentata al 1609, cfr. ZUCCARI 1990; PUPILLO 2004. Così la Brugnoli, per giustificare tale cronologia, ipotizzava, credo giustamente, che il *San Francesco* fosse da collegare alla committenza privata del cardinale Aldobrandini, che l'avrebbe in seguito donata al convento di Carpineto da lui fondato. *L'iter* della fondazione della chiesa di Carpineto si può ricostruire grazie ai documenti pubblicati da TESTA 2002 e in particolare grazie ad un manoscritto conservato nell'Archivio Provinciale Aracoeli-Storico, AFR 13, Ludovico da Modena, *Fondazioni dei conventi della Provincia Romana*, t. II, pp. 498-499. Secondo tali fonti Pietro Aldobrandini pensò di costruire nel suo feudo di Carpineto un convento da consegnare ai frati minori con l'intento di dare ai suoi vassalli aiuto spirituale. Tornato a Roma nel 1609 si consultò con padre Giacomo di Carpineto, minore cappuccino, lettore di teologia e a lui molto devoto, che però indicò i Riformati migliori nella "cacciagion dell'anima" e quindi più adatti alla popolazione

di Carpineto. Il cardinale Aldobrandini accettò il consiglio e si rivolse al padre Silvestro di Radda, custode della romana Riforma, per avere alcuni religiosi che scegliessero il sito in cui edificare la chiesa. Dai documenti pubblicati, sappiamo che nel 1611 la comunità discuteva ancora a chi affidare la chiesa, già esistente, di Santa Maria del Popolo a Carpineto, e decise poi di proporre al cardinale la costruzione di una nuova chiesa. Il 4 dicembre 1611 gli "Officiali" della comunità si recarono a Roma per proporre a Pietro Aldobrandini di costruire un nuovo monastero da affidare agli "Osservanti della Riforma di S. Francesco", proposta che venne accettata dal cardinale. Gli effettivi lavori, e i conseguenti pagamenti, per la costruzione della chiesa e del convento sono documentati solo a partire dall'aprile del 1613 e continueranno fino al 1617, con le spese per l'arredo della chiesa.

¹⁰ CAMPAGNA CICALA 1984, p. 103; SPADARO 1984.

¹¹ MARINI 1987, pp. 549-551; CALVESI 1990, p. 425.

¹² VODRET 2000.

¹³ ZUCCARI 2011, p. 137.

¹⁴ GREGORI 1985.

¹⁵ Marini ha pensato in un primo momento a Minniti (comunicazione orale del 15 novembre 2000, in occasione della presentazione del restauro presso Palazzo Barberini) per poi ade-

rire prima dubitativamente (MARINI 2001a, p. 17), poi in modo più convinto (ID. 1987, pp. 549-551 e ID. 2005, p. 563) alla proposta di Bartolomeo Manfredi, avanzata da chi scrive nel 2000. Lo stesso studioso nel catalogo della mostra palermitana del 2001 ha pubblicato un'interessante copia del *San Francesco in meditazione* di Carpineto, l'unica finora che sia stata riferita a Minniti, cfr. ID. 2001b.

¹⁶ VODRET 2000, p. 145.

¹⁷ VODRET 2004.

¹⁸ MANCINI 1956-1957, vol. 1, p. 251.

¹⁹ Secondo BAGLIONE 1642, p. 159, spesso le opere di Manfredi "furono ritenute di mano di Caravaggio" tanto da ingannare anche gli stessi pittori chiamati a giudicarle. Anche BELLORI 1672, p. 215, sottolinea lo stretto legame di Manfredi con Caravaggio, commentando che egli "non fu semplice imitatore, ma si trasformò nel Caravaggio, e nel dipingere parve che con gli occhi di esso riguardasse il naturale".

²⁰ BAGLIONE 1642, p. 159.

²¹ Si vedano in proposito gli ultimi interessanti contributi di Luigi Spezzaferro relativi proprio al problema del mercato di originali e copie di opere di Caravaggio, sviluppatosi a Roma nel secondo decennio del Seicento, in particolare cfr. SPEZZAFERRO 2002.

²² BERRA 1995.

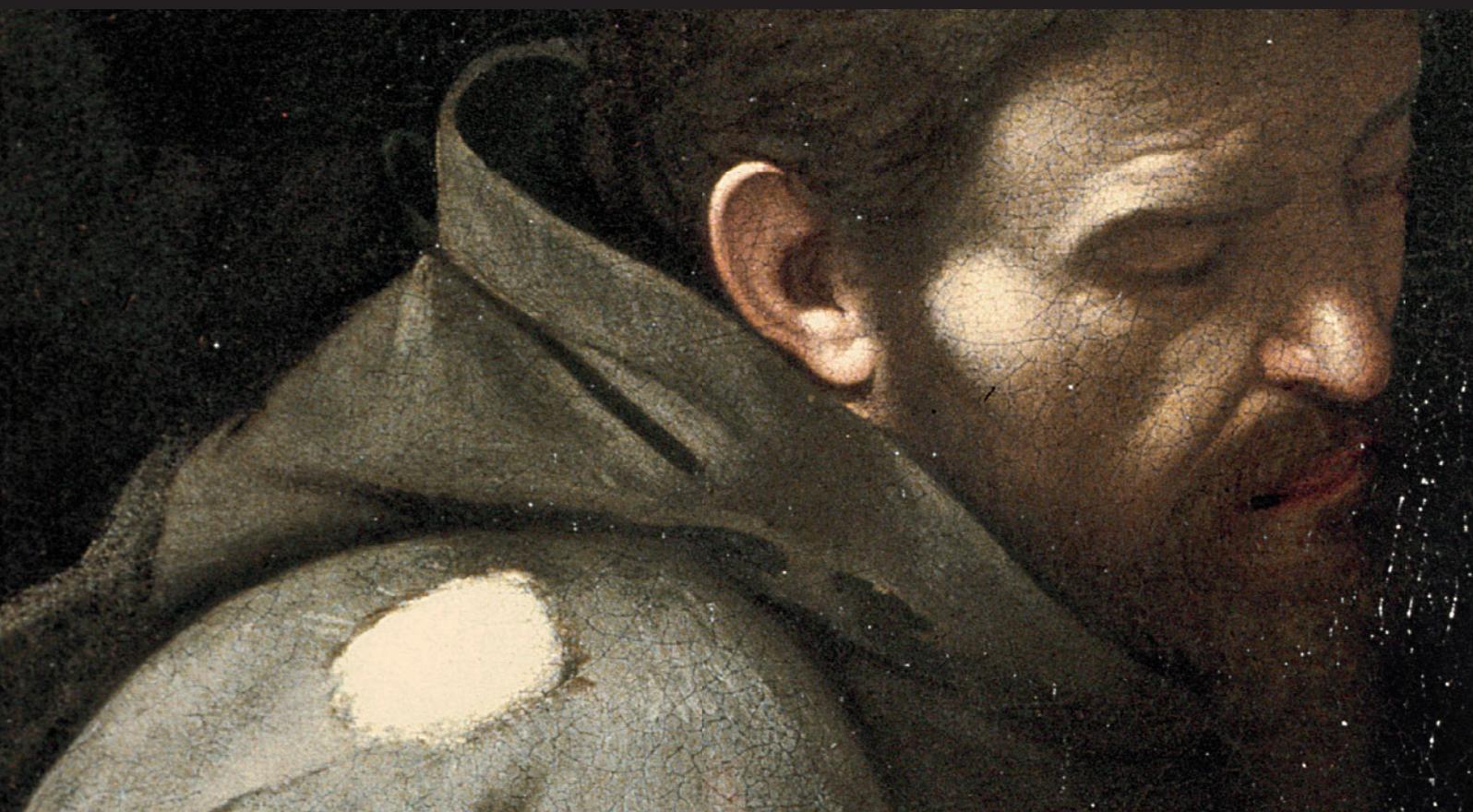
Tavole

CARAVAGGIO

nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto

Il Doppio e la Copia

San Francesco in meditazione



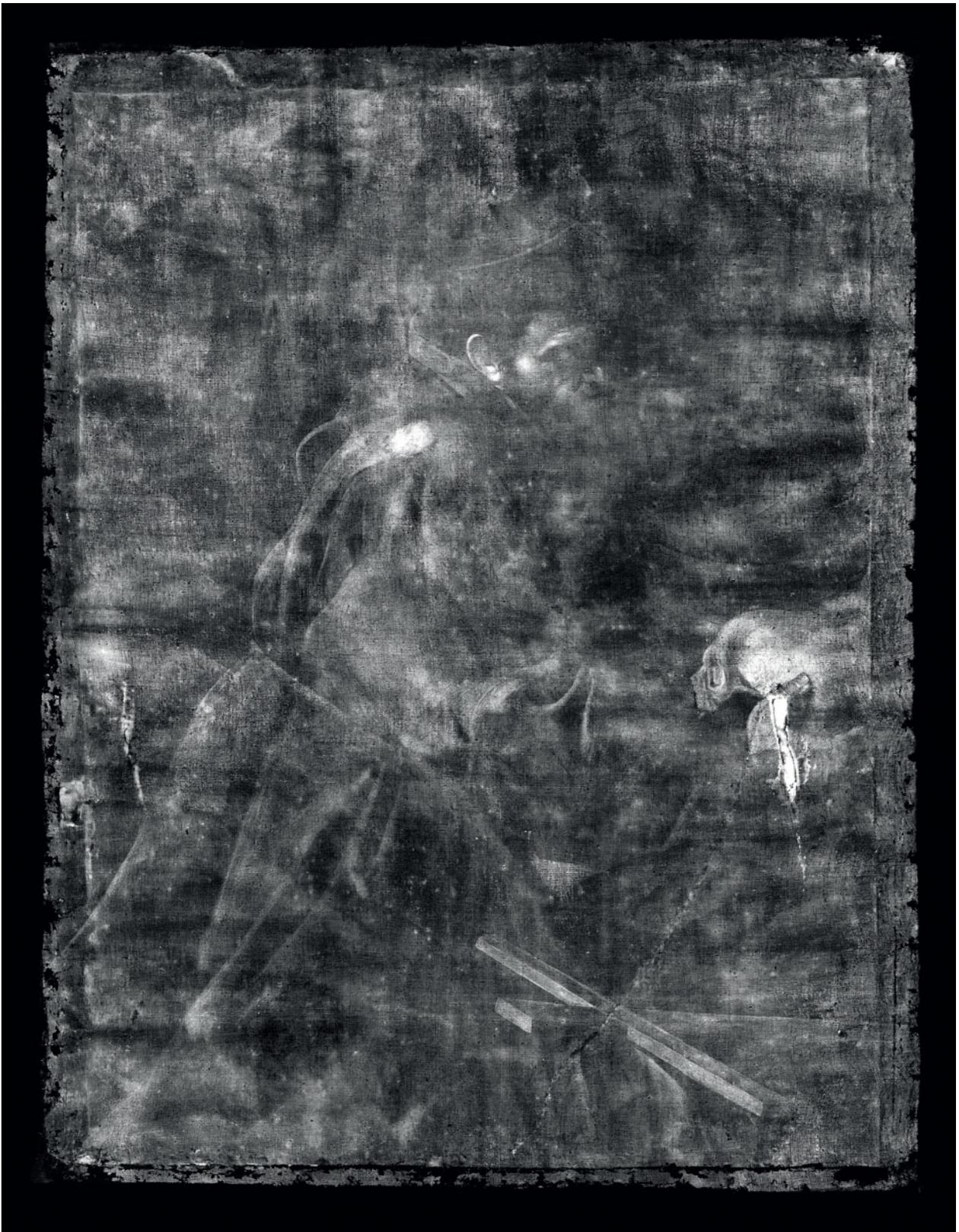


Tav. I

Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, olio su tela, cm 128,2 x 97,4, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini (in deposito da Carpineto Romano, chiesa di San Pietro)



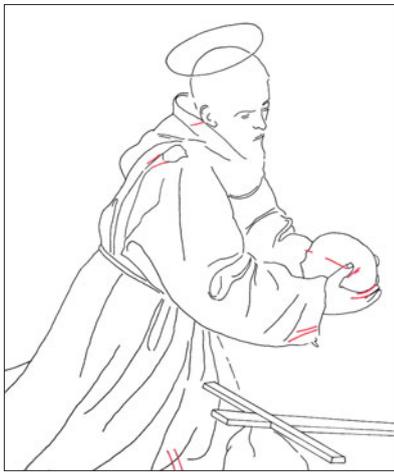
Tav. II
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, olio su tela, cm 128,5 x 97,6, Roma, Museo dei Cappuccini (dalla chiesa dell'Immacolata Concezione)



Tav. III
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, radiografia



Tav. IV
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, radiografia



Caravaggio, *San Francesco in meditazione*

mb128/10

- a) strato bruno presente a livello residuale e fluorescente in luce ultravioletta (residuo di tela?)
- b) strato bruno, costituito da una matrice bruna e da inclusi di granulometria prevalentemente fine e finissima, bianchi, bruni e rari aranciati
- c) strato giallo, costituito da una matrice giallo-bruna e da inclusi bianchi, aranciati, gialli e bruni, fini e finissimi
- d) strato, sottile e discontinuo, contenente inclusi neri finissimi, non fluorescenti in luce ultravioletta

mb129/10

- a) strato bruno contenente abbondanti silico-alluminati di colore bruno e nero, terre, rara terra d'ombra, ocre gialla e rara rossa, rare particelle a base di ferro e zolfo (solfato o solfuro di ferro), oltre a quarzo, dolomite, carbonato di calcio; da notare la diffusa presenza di fosforo
- b) strato bruno, ben compenetrato con il sottostante, costituito da una matrice bruna ricca di silico-alluminati e da inclusi traslucidi di quarzo, di carbonato di calcio, terre rosse e gialle, particelle a base di ferro e zolfo (solfato o solfuro di ferro)
- c) strato bruno costituito prevalentemente da bianco di piombo, da terre rosse, gialle e brune fini e finissime

- d) strato bruno di natura organica, intensamente fluorescente in luce ultravioletta
- e) strato molto decoeso, meglio riconoscibile in luce ultravioletta, costituito prevalentemente da bianco di piombo e da particelle nere finissime, rare rosse e altre gialle a base di ferro
- f) strato bruno, a tratti assente, costituito prevalentemente da gesso e da rari e fini inclusi di terre e di cinabro

mb130/10

- a) strato bruno costituito da abbondanti silico-alluminati bruni e neri, alcuni ricchi di titanio; sono inoltre presenti particelle di quarzo, di carbonato di calcio, dolomite oltre a terre gialle e rosse, particelle a base di ferro e zolfo (solfato di ferro) e raro cinabro finissimo
- b) strato bruno, simile al precedente
- c) strato costituito da una matrice bianca a base di bianco di piombo e da particelle fini di cinabro e altre di colore rosso più cupo di ocre rossa
- d) strato sottile e discontinuo di colore bruno e di aspetto organico; in luce ultravioletta è fluorescente

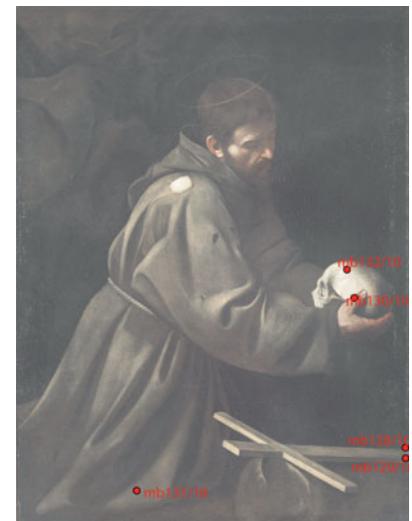
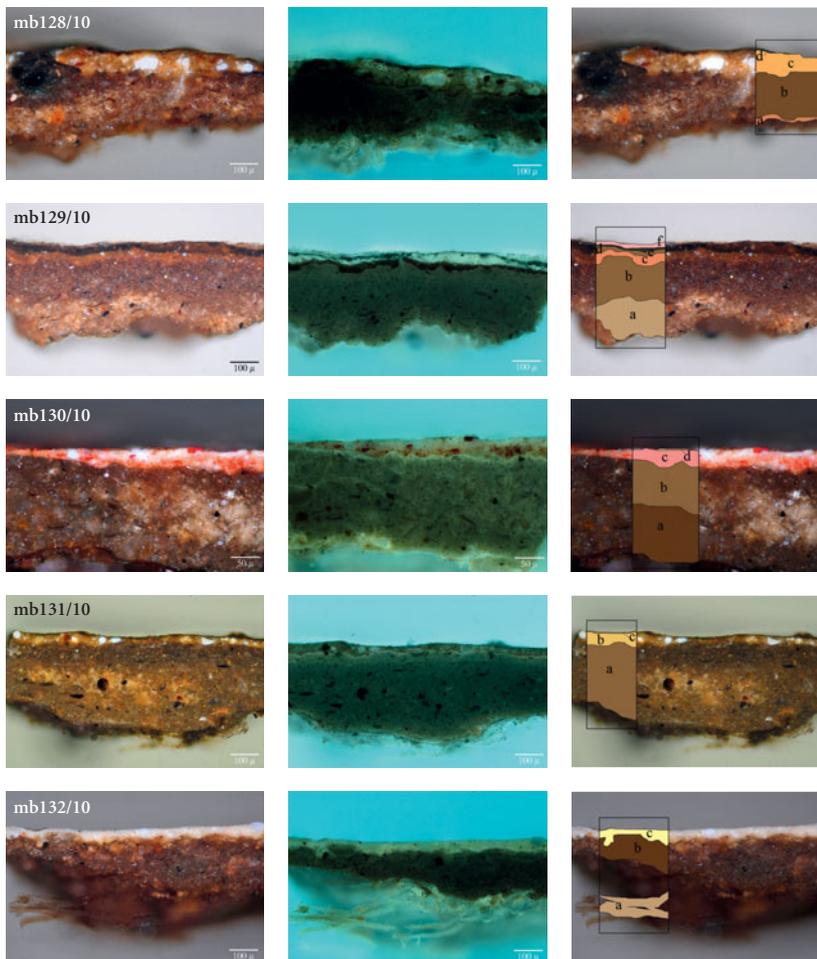
mb131/10

- a) strato bruno costituito da silico-alluminati bruni e neri, da quarzo di aspetto traslucido, terre (alcune a base di ferro e titanio), terre gialle fini e rare rosse finissime, carbonato di calcio e dolomite
- b) strato costituito da una matrice giallo-bruna a base di terre gialle e brune, fini e finissime, e bianco di piombo; tracce di rame e fosforo, non facilmente attribuibili
- c) sottile strato superficiale costituito da terre, carbonato di calcio e bianco di piombo

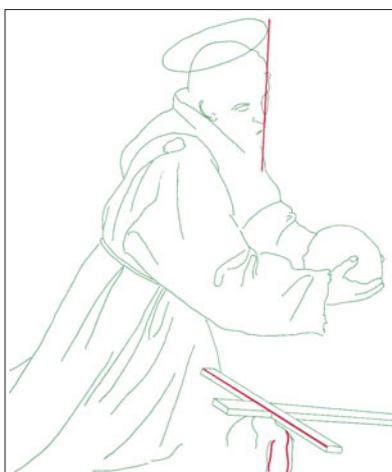
mb132/10

- a) lacerti di fibre fluorescenti
- b) strato bruno, costituito da silico-alluminati di colore bruno e nero, da quarzo, carbonato di calcio, dolomite, terre, in alcuni casi ricche di titanio, particelle a base di ferro e zolfo (solfato di ferro) e ocre rosse fini e finissime
- c) strato giallo costituito da una matrice contenente inclusi di ocre gialla fine e finissima e di bianco di piombo

Tav. VII
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, grafico delle incisioni



Tav. IX
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, stratigrafie su sezione lucida



Tav. VIII
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, grafico delle incisioni

Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*

mb002/16

- a) strato bruno di aspetto traslucido e probabile natura organica
- b) strato di preparazione bruno chiaro contenente inclusi bruni, neri e rossi, altri traslucidi e bianchi grossolani e fini, e altri gialli
- c) strato di preparazione bruno chiaro, simile al precedente
- d) strato giallo-bruno, a tratti assente, contenente inclusi bruni e rossi finissimi
- e) strato bruno di aspetto organico

mb003/16

- a) strato di preparazione bruno chiaro contenente inclusi bruni, neri e rossi finissimi, altri traslucidi e bianchi grossolani e fini, e altri gialli
- b) strato di preparazione bruno chiaro, simile al precedente

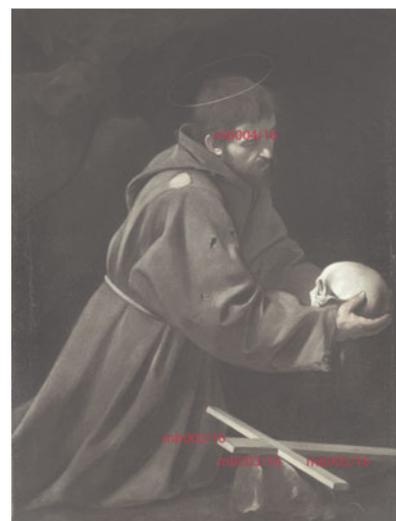
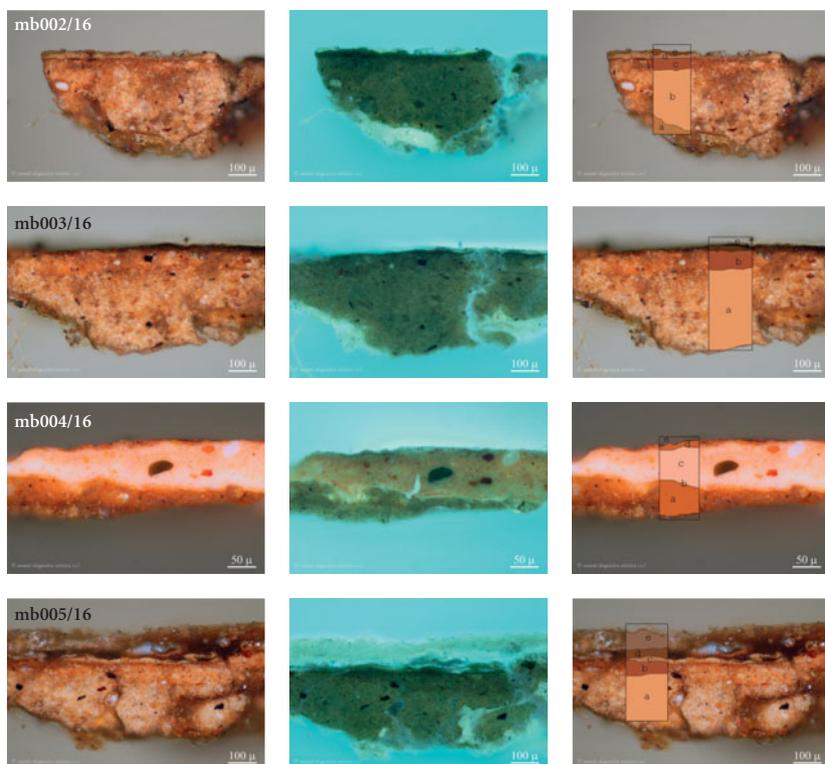
- c) strato bruno scuro, a tratti assente, contenente inclusi finissimi bruni e neri
- d) strato bruno di aspetto organico, presente solo a tratti
- e) strato traslucido di aspetto organico, presente solo a tratti

mb004/16

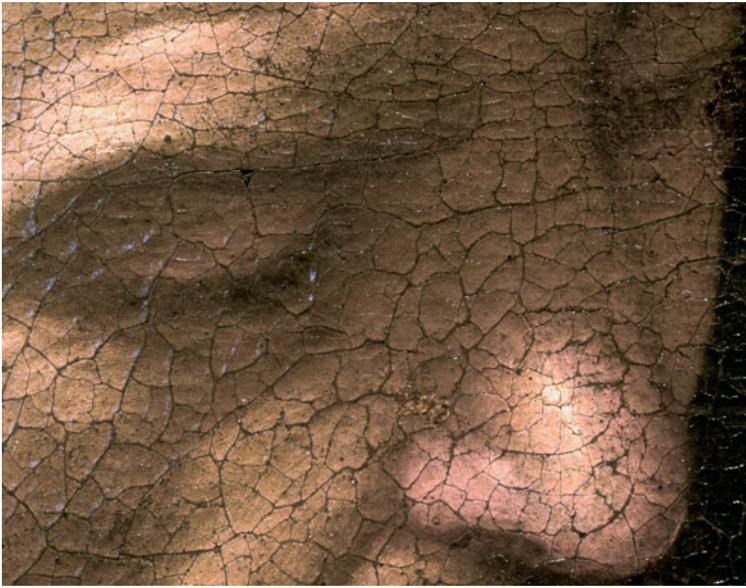
- a) strato di preparazione bruno contenente inclusi bruni, rossi, bianchi, gialli e traslucidi finissimi
- b) sottile strato di probabile natura organica visibile in luce ultravioletta
- c) strato giallo-aranciato, cromaticamente disomogeneo, contenente inclusi rossi, traslucidi, neri, bianchi e gialli
- d) strato bruno di aspetto organico, a tratti assente
- e) strato traslucido di aspetto organico

mb005/16

- a) strato di preparazione bruno chiaro contenente inclusi bruni, neri e rossi, altri traslucidi, bianchi e gialli
- b) strato di preparazione bruno chiaro, simile al precedente
- c) strato giallo-bruno, frammentario e a tratti assente, contenente inclusi finissimi gialli e bruni
- d) strato bruno traslucido di aspetto organico
- e) strato bruno traslucido di aspetto organico



Tav. X
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, stratigrafie su sezione lucida



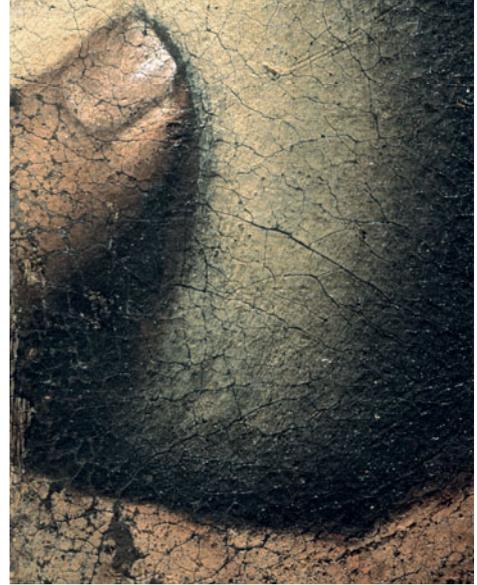
Tav. XI
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare del volto



Tav. XIII
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare dell'orecchio



Tav. XV
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare della mano



Tav. XVII
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare del dito sul teschio



Tav. XII
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare del volto



Tav. XIV
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare dell'orecchio



Tav. XVI
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare della mano



Tav. XVIII
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare del dito sul teschio

Bibliografia generale

a cura di Michele Cuppone

- F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma 1997-2009.
- M. ALFELD, K. JANSSENS, G. VAN DER SNICKT, M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, M. POSITANO, *Analisi di due versioni del San Francesco in meditazione di Caravaggio mediante spettrometria XRF in scansione macro (MA-XRF)*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 420-439.
- Alla ricerca di "Ghiograti". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di R. Vodret, Roma 2011.
- M.L. ANDERSON, *The Crisis in Art History: Ten Problems, Ten Solutions*, in «Visual Resources», 2011, 4, pp. 336-343.
- Archivio Provinciale Araceli-Storico, AFR 13, Ludovico da Modena, *Fondazioni dei conventi della Provincia Romana*, t. II, pp. 498-499.
- B. ARCIPRETE, *Tecnica di esecuzione e uso dei materiali: le Opere di misericordia e alcuni dipinti napoletani, in Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005, pp. 26-34.
- B. ARCIPRETE, *Il restauro, in La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999, pp. 32-40.
- Y. ASCHER, *The Church and the Piazza: Reflections on the South Side of the Church of S. Domenico Maggiore in Naples*, in «Architectural History», 2002, 45, pp. 92-112.
- Atlante delle analisi. Sezioni stratigrafiche e analisi XRF*, a cura di M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, M. Positano e F. Talarico, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 459-533.
- G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori e architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
- F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728.
- F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681.
- C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.
- O. BARONCELLI, «Di servitore se gli era dichiarato nemico»: *Caravaggio tra il Cavalier d'Arpino e il priore Luciano Bianchi*, in «Roma moderna e contemporanea», 2011, 2, pp. 199-212.
- L. BAUER, S. COLTON, *Tracing in some works by Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», 2000, 1168, pp. 434-436.
- M. BEAL, *A Study of Richard Symonds: His Italian Notebooks and Their Relevance to Seventeenth-Century Painting Techniques*, New York-London 1984.
- G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.
- B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze 1951.
- G. BERRA, *Le 'copie' del San Francesco in meditazione sulla morte di Caravaggio*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui Grandi Maestri*, a cura di P. di Loreto, in corso di pubblicazione.
- G. BERRA, *Il "S. Francesco in meditazione sulla morte" di Caravaggio: altre copie e precisazioni sull'iconografia*, in «Arte Cristiana», 1995, 767, pp. 101-118.
- F. BOLOGNA, *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Torino 2006.
- F. BOLOGNA, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, Napoli 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005, Napoli 2004, pp. 16-47.
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969.
- E. BORDIGNON FAVERO, *Giovanni Battista Volpato critico e pittore*, Treviso 1994.
- S. BORDINI, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991.
- V. BORGHINI, *Il Riposo in cui della pittura e della scultura si favella*, Firenze 1584.
- P. BRACCO, O. CIAPPI, *La Decollazione del Battista del Caravaggio: tecnica di esecuzione, stato di conservazione, restauro*, in *Caravaggio al Carmine. Il restauro della Decollazione del Battista di Malta*, catalogo della mostra, Firenze 31 marzo-31 maggio 1999, a cura di M. Ciatti e C. Silla, Ginevra-Milano 1999, pp. 17-25.
- H. BRIGSTOCKE, R.E. SPEAR *The Ratta Sybil: Replication in Domenichino's Studio*, in «Artibus et historiae», 1996, 34, pp. 45-52.
- M.V. BRUGNOLI, cat. 30, in *Mostra dei restauri 1969*, catalogo della mostra, Roma aprile-maggio 1970, Roma 1970, pp. 23-24.
- M.V. BRUGNOLI, *Un 'San Francesco' da attribuire al Caravaggio e la sua copia*, in «Bollettino d'Arte», 1968, 1, pp. 11-15.
- C. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005.
- M. CALVESI, *Caravaggio: un caposaldo*, in «Storia dell'Arte», 2015, 140, pp. 9-20.
- M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.
- F. CAMPAGNA CICALA, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Siracusa 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985, Palermo 1984.
- G. CANTALAMESSA, *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», 1908, 11, pp. 401-402.
- G. CANTONE, *Napoli Barocca e Cosimo Fanzagò*, Napoli 1984.
- B. CAPASSO, *Topografia della città di Napoli nel XVI secolo*, Napoli 1895.
- Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011.
- Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016.
- Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, catalogo della mostra, Düsseldorf 5 settembre 2006-7 gennaio 2007, a cura di J. Harten e J.H. Martin, Ostfildern 2006.
- M. CARDINALI, *Le copie da Caravaggio e il contributo della Technical Art History. La Flagellazione e alcuni casi emblematici, in La copia pittorica a Napoli tra Cinquecento e Seicento. Produzione, collezionismo, produzione*, atti della giornata di studio, Napoli 23 gennaio 2017, a cura di D.G. Cueto e A. Zezza, in corso di pubblicazione.
- M. CARDINALI, *La tecnica pittorica, in Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 2, pp. 628-631.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Studying the doubles of Caravaggio. From Connoisseurship to Technical Art History, in Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2015, pp. 83-95.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI (2010a), *Da copia evidente a replica presunta. Le tracce materiali nei doppi di Caravaggio*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma 17-18 maggio 2007, a cura di S. Amadio, C. Mazzarelli e F.R. Chiocci, San Casciano in Val di Pesa 2010, pp. 99-126.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI (2010b), *Il contributo delle indagini scientifiche, in I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di R. Vodret, Soveria Mannelli 2010, pp. 67-70.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Le indagini scientifiche e la genesi di «Nostra Signora della Misericordia»*, in *Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli, 2005, pp. 47-60.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Appendice II. Il San Francesco in meditazione di Caravaggio e il suo doppio*, in R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 45-78, in part. 60-67.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Le indagini diagnostiche, in La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999, pp. 51-60.
- G. CARPANETO, *Rione VI. Parione. Storie e itinerari, in I rioni e i quartieri di Roma*, a cura di A. Tagliaferri e V. Varriale, Roma 2008, vol. 3, pp. 175-268.
- M.I. CATALANO, *Costantino Marasi e Andrea Malasomma*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 24 ottobre 1984-14 aprile 1985, Napoli 1984, vol. 2, p. 209.
- R. CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1967-1978, vol. 5, pp. 915-994.
- S. CAUSA, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007.
- P. CAVAZZINI, *Accademie, autodidatti e studio dal modello nella Roma del Caravaggio*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 2009-2010, 15-16, pp. 81-92.
- C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli 1692.
- A. CERASUOLO, *La copia del San Giovanni Battista di Caravaggio del Museo di Capodimonte: studio tecnico ed intervento di restauro*, in *Da Caravaggio. Il San Giovanni Battista e le sue copie*, atti della giornata di studio, Empoli 11 aprile 2015, a cura di V. Siemoni, Empoli 2016, pp. 19-24.
- A. CERASUOLO, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.
- A. CERASUOLO, *Sulle tecniche di riproduzione seriale e l'impiogo dei lucidi: ipotesi per la bottega dei Bassano*, in «Bollettino del Museo Civico», 2013, 34, pp. 787-801.
- L.C. CHERUBINI, A. IMBELLONE, *Chiesa di Santa Maria Immacolata Concezione a via Veneto, in Tesori di Arte e di Fede. Il patrimonio architettonico e artistico del Fondo Edifici di Culto: Roma*, Roma 2012-2017.
- K. CHRISTIANSEN, *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*, in «Metropolitan Museum Journal», 2004, 39, pp. 101-126.
- K. CHRISTIANSEN, *L'arte di Orazio Gentileschi, in Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, Roma-New York-Saint Louis 20 ottobre 2001-15 settembre 2002, a cura di Id. e J.W. Mann, Ginevra-Milano 2001, pp. 3-37.
- K. CHRISTIANSEN, *Thoughts on the Lombard Training of Caravaggio*, in *Come dipingeva il Caravaggio*, atti della giornata di studio, Firenze 28 gennaio 1992, a cura di M. Gregori, Milano 1996, pp. 7-28.
- K. CHRISTIANSEN, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, catalogo della mostra, New York 9 febbraio-22 aprile 1990, New York 1990.
- M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983.
- M. COMMODO IZZO, *Andrea Vaccaro pittore, 1604-1670*, Napoli 1951.
- M. CUPPONE, «*Un quadro ch'io gli dipingo*». *Nuova luce su Caravaggio per Ottavio Costa, dalla Giuditta al San Giovanni Battista*, in *Caravaggio e i suoi*

atti delle giornate di studi, Monte Santa Maria Tiberina 8-9 ottobre 2016, a cura di P. Carofano, 2017, in corso di pubblicazione.

M. CUPPONE (2016a), *La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*, in «Valori Tattili», 2016, 8, in corso di pubblicazione.

M. CUPPONE (2016b), *Caravaggio. La Natività di Palermo: un quadro del 1600 o 1609?*, in «News-Art», <http://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di-caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm>, 1 gennaio 2016.

M. CUPPONE (2016c), cat. 1, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, Roma 30 novembre 2016-7 maggio 2017, coordinamento scientifico di F. Baldassarri, Ginevra-Milano 2016, p. 80.

M. CUPPONE (2016d), «*un quadro ch'io gli dipingo? Una nota sulla Giuditta e Oloferne di Caravaggio*», in «News-Art», <http://news-art.it/news/caravaggio-quando-dipinse-la-giuditta-e-oloferne-.htm>, 4 giugno 2016.

F. CURTI, M. DI SIVO, O. VERDI, *Introduzione*, in «Roma moderna e contemporanea», 2011, 2, pp. 151-165.

N. D'ARBITRIO, *San Domenico Maggiore "La Nova Sacristia". Le arche, gli apparati e gli abiti dei re aragonesi*, Napoli 2001.

C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli Sacra*, Napoli 1623.

B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007.

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli 1742-1743.

C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra del D'Engenio*, Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III», X B 20-24.

A. DE RINALDIS, *Cristo legato alla colonna di Michelangelo da Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», 1928-1929, 2, pp. 49-54.

M.B. DE RUGGIERI, «*Disegnando le attitudini con le pennellate a colori*». *Appunti sulla tecnica pittorica di Artemisia Gentileschi*, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Roma 30 novembre 2016-7 maggio 2017, coordinamento scientifico di F. Baldassarri, Roma 2016, pp. 289-195.

M.B. DE RUGGIERI, *Von Caravaggio zu den Caravaggisten*, in M.B. DE RUGGIERI, M. CARDINALI, «*Kurze aber wahre Geschichte der caravaggesken Technik*», in W. PROHASKA, G. SWOBODA, *Caravaggio und der internationale Caravaggismus*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 20-57, in part. 35-55.

G. DE VITO, *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli 1996, pp. 63-144.

A. DELFINO, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984, pp. 157-161.

European Paintings 15th-18th Century. Copying, Replicating and Emulating, atti del convegno, Copenhagen 21-22 maggio 2012, a cura di E. Hermens, London 2014.

C. FALCUCCI, *Análise diagnóstica e técnica de execução*, in *Caravaggio e seus seguidores. Confirmações e problemas*, catalogo della mostra, São Paulo-Buenos Aires, a cura di G. Leone, Brasil 2012, pp. 132-135.

L. FREEMAN BAUER, *Van Dyck, replicas and tracing*, in «The Burlington Magazine», 2007, 1247, pp. 99-101.

L. FREEMAN BAUER, *More evidence of artists' tracings*, in «The Burlington Magazine», 1994, 1102, p. 38.

C. FROSININI, *Carte lucide nella trattatistica e nelle fonti (con alcune ipotesi di tracce materiali)*, in *Carte lucide e carte trasparenti nella pratica artistica tra otto e novecento: uso, conservazione, restauro*, atti del convegno internazionale di studio, Tortona 3-4 ottobre 2014, Volpedo 2016, pp. 13-28.

B. FURLOTTI, *Le Collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo 2003.

G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.

M.C. GALASSI, *Visual evidence for the use of carta lucida in the Italian Renaissance workshop*, in *The Renaissance Workshop*, a cura di D. Saunders, M. Spring e A. Meek, Londra 10-11 maggio 2012, London 2013, pp. 130-137.

R. GANDOLFI, *La Vita di Caravaggio nell'inedita biografia di Gaspare Celio*, in *Sine Ira et Studio*, atti della giornata di studi, Roma 1 marzo 2017, in corso di pubblicazione.

G.S. GHIA, *Analisi dei materiali artistici nelle fonti e l'uso in Caravaggio: storia conservativa delle ventidue tele del Merisi custodite a Roma*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 266-305.

G.S. GHIA, *I dipinti della cappella Contarelli tra materiali costitutivi e storia conservativa*, in *Caravaggio La cappella Contarelli*, catalogo della mostra, Roma 10 marzo-15 ottobre 2011, a cura di M. Cardinali e M.B. De Ruggieri, Roma 2011, pp. 35-42.

O. GIANNONE, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, ed. a cura di O. Morisani, Napoli 1940.

C. GIANTOMASSI, D. ZARI, *Storia conservativa*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 2, pp. 632-633.

C. GIANTOMASSI, D. ZARI, *Relazione sullo stato di conservazione e sull'intervento di restauro*, in *I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di R. Vodret, Soveria Mannelli 2010, pp. 71-73.

C. GIANTOMASSI, D. ZARI, *Appendice I. Relazione sullo stato di conservazione e sull'intervento di restauro*, in R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 45-78, in part. 57-60.

Giuditta decapita Oloferne: Louis Finson interprete di Caravaggio, catalogo della mostra, Napoli 27 settembre-8 dicembre 2013, a cura di G. Capitelli, A.E. Denunzio, G. Porzio e M.C. Terzaghi, Napoli 2013.

V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, ed. a cura di A. Banti, Firenze 1981.

M. GREGORI, cat. 82 e 83, in *The Age of Caravaggio*, catalogo della mostra, New York 5 febbraio-14 aprile 1985, Napoli 12 maggio-30 giugno 1985, New York 1985, pp. 294-298.

M. GREGORI, cat. 15, in *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra, Londra 2 ottobre-12 dicembre 1982, a cura di C. Whitfield e J. Martineau, London 1982, pp. 124-125.

H. HIBBARD, *Caravaggio*, New York 1983.

I documenti (2011a), a cura di A. Cesarini, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, pp. 233-275.

I documenti. Il processo. La trascrizione integrale (2011b), a cura di M. Di Sivo, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, Roma 2011, pp. 97-108.

I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di Ead., Soveria Mannelli 2010, pp. 17-65.

Il Museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane, a cura di J. Bentini e S. Guarino, Milano 2003.

La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999.

R. LAPUCCI, *La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra, Firenze 12 dicembre 1991-15 marzo 1992, Roma 26 marzo-24 maggio 1992, a cura di M. Gregori, Milano 1991, pp. 31-51.

P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.

R. LONGHI, *Un'opera estrema del Caravaggio*, in «Paragone. Arte», 1959, 111, pp. 21-32.

R. LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano 1952.

R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1943, 1, pp. 5-63.

S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010.

S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e Documenti 1532-1724*, Roma 2003.

I. MAIETTA, *L'evoluzione del convento e le vicende del suo patrimonio artistico attraverso i secoli*, in *La Fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia e I. Maietta, Napoli 2016, pp. 89-137.

I. MAIETTA, *Scultori lombardi a Napoli tra Quattrocento e Cinquecento: aggiunte a Pietro Belverte*,

in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, atti della giornata di studi, Milano 8 maggio 2000, Milano 2002, pp. 85-103.

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, Roma 1956-1957.

M. MARANGONI, *Il Caravaggio*, Firenze 1922.

A.M. MARCONI, *Tecnica di esecuzione*, in *Caravaggio. La Resurrezione*, catalogo della mostra, Roma 16 giugno-15 luglio 2012, a cura di D. Radeaglia, Roma 2012, pp. 53-58.

A.M. MARCONI, *Il restauro*, in «Bollettino ICR», 2011, 22-23, pp. 16-29.

M. MARINI (2006a), *Maddalena in estasi. Scheda filologica*, in *Michelangelo da Caravaggio. La Maddalena di Paliano*, catalogo della mostra, Paliano 30 giugno-2 luglio 2006, a cura di M. Marini, Roma 2006, p. 32.

M. MARINI (2006b), *Michelangelo da Caravaggio e i suoi "Doppi"*, Düsseldorf 2006.

M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 2005.

M. MARINI (2001a), *Michelangelo da Caravaggio in Sicilia*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra, Palermo 4 marzo-20 maggio 2001, a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati e R. Vodret, Venezia 2001, pp. 3-23.

M. MARINI (2001b), cat. 11, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra, Palermo 4 marzo-20 maggio 2001, a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati e R. Vodret, Venezia 2001, pp. 130-131.

M. MARINI, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 1987.

M. MARINI, *Equivochi del caravaggismo 2: A) Apunti sulla tecnica del "naturalismo" seicentesco, tra Caravaggio e "Manfrediana methodus"; B) Caravaggio e i suoi "doppi". Il problema delle possibili collaborazioni*, in «Artibus et historiae», 1983, 8, pp. 119-154.

M. MARINI, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974.

C. MAZZARELLI, *Dipingere in copia (1750-1780). Da Roma all'Europa*, in corso di pubblicazione.

C. MAZZARELLI, *La copia. Per un "diagramma parallelo"*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma 17-18 maggio 2007, a cura di S. Amadio, C. Mazzarelli e F.R. Chiocci, San Casciano in Val di Pesa 2010, pp. 15-33.

M. MIELE, *Ricerche su San Domenico Maggiore. II. I rapporti col Seggio di Nido*, in «Napoli Nobilissima», 2006, 3-4, pp. 95-108.

P. MOIOLI, C. SECCARONI, *Indagini radiografiche: la tela ritrovata*, in «Bollettino ICR», 2011, 22-23, pp. 37-41.

A. MOIR, *Caravaggio and His Copyists*, New York 1976.

Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, Milano aprile-giugno 1951, Firenze 1951.

S. NORLANDER ELIASSON, M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *St John the Baptist, in Italian Paintings. Three centuries of collecting. Nationalmuseum, Stockholm*, a cura di S. Norlander Eliasson, D. Prytz, J. Eriksson e S. Ekman, Ostfildern 2015, pp. 159-163.

S. ORTOLANI, *La pittura napoletana del secolo XVII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, Napoli 1938, pp. 13-113.

V. PACELLI, *Un bozzetto di Andrea Vaccaro per la copia della Flagellazione di Caravaggio in San Domenico Maggiore*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2011, 22, pp. 167-170.

V. PACELLI, *I. Le evidenze documentarie (e i rapporti artistici fra Napoli e Genova agli inizi del Seicento)*, in ID., F. BOLOGNA, *Caravaggio, 1610: la "Sant'Orsola confitta dal Tiranno" per Marcantonio Doria*, in «Prospettiva», 1980, 23, pp. 24-45, in part. 24-30.

V. PACELLI, *New Documents concerning Caravaggio in Naples*, in «The Burlington Magazine», 1977, 897, pp. 819-829.

V. PACELLI, A. BREJON DE LAVERGNÉE, *L'eclisse del committente? Congetture su un ritratto nella "Flagellazione" di Caravaggio rivelato dalla radiografia*, in «Paragone. Arte», 1985, 419-421-423, pp. 209-218.

D.M. PAGANO, *La storia conservativa*, in *Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005, pp. 14-22.

- D.M. PAGANO, *Il dipinto*, in *La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999, pp. 11-28.
- F. PALLIAGA, *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2014.
- G. PAPI (2016a), *Caravaggio*, Firenze 2016.
- G. PAPI (2016b), *Caravaggio. La Crocifissione di Sant'Andrea Back-Vega. The Back-Vega Crucifixion of St Andrew*, Milano 2016.
- D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima esposta agli occhi e alla mente de' curiosi*, Napoli 1700.
- G.P. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- V. PERROTTA, *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli 1828.
- R. PICONE, *Restauri e trasformazioni nel complesso domenicano di Napoli: dagli interventi del tardo Seicento ai ripristini ottocenteschi in La Fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia e I. Maietta, Napoli 2016, pp. 138-162.
- R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra 'abbellimento' e ripristino*, Napoli 1996.
- R. PICONE (1993a), *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di San Domenico Maggiore in Napoli (I)*, in «Napoli Nobilissima», 1993, 1-2, pp. 34-55.
- R. PICONE (1993b), *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di S. Domenico maggiore in Napoli (II)*, in «Napoli Nobilissima», 1993, 5-6, pp. 216-255.
- M. POSITANO, I. ALIATIS, C. CONTI, *Le indagini micro-distruttive*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinesello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 306-325.
- M. PUPILLO, *Francesco de' Rustici e la copia dei Cappuccini del San Francesco in meditazione di Caravaggio*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 79-94.
- P. SANNUCCI, *I materiali e la tecnica, in Identificazione di un Caravaggio*, a cura di G.P. Corrales, Venezia 1990, pp. 47-74.
- B. SAVINA, *Caravaggio tra originali e copie. Collezionismo e mercato dell'arte a Roma nel primo Seicento*, Foligno 2013.
- A. SPADARO, *Un umile francescano, un diplomatico da ribattezzare*, in «Foglio d'Arte», 1984, 12, pp. 16-17.
- D. RADEGLIA, *L'Annunciazione di Nancy di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in «Bollettino ICR», 2011, 22-23, pp. 5-13.
- Roma ampliata, e rinnovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa*, Roma 1739.
- Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifizj antichi, e Moderni Sagri, e Profani della Città di Roma*, Roma 1765.
- Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifizj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, Roma 1750.
- Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifizj antichi, e Moderni Sagri, e Profani della Città di Roma*, Roma 1745.
- M. ROSSETTI, *Note sul soggiorno napoletano di Angelo Caroselli (1585-1652), appunti sulla parentesi fiorentina e alcune opere inedite*, in «L'Acropoli», 2010, 5, pp. 531-559.
- H. ROTOLO, *Restauri antichi e nuovi nel palazzo di Antonello Petrucci in Napoli*, Napoli 2003.
- D. SANGUINETI, *Bartolomeo Cavarozzi e le 'Sacre famiglie': tracce per una congiuntura caravaggesca tra Genova e la Spagna*, in *Bartolomeo Cavarozzi: "Sacre famiglie" a confronto*, catalogo della mostra, Torino 6 ottobre 2005-26 febbraio 2006, a cura di D. Sanguineti, Milano 2005, pp. 13-39.
- S. SCHÜTZE, *Caravaggio. L'opera completa*, Köln 2009.
- D. SOGGIU, *Prudenzia Bruni e la casa di Caravaggio*, in «Roma moderna e contemporanea», 2011, 2, pp. 237-257.
- L. SICKEL, *Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannes. Geschichte einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2007-2008, 38, pp. 231-295.
- G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789.
- G. SCAVIZZI, *Caravaggio e caravaggeschi*, catalogo della mostra, Napoli 10 febbraio-20 marzo 1963, Napoli 1963.
- K. SCIBERRAS, cat. 7, in *Caravaggio e seus seguidores. Confirmações e problemas*, catalogo della mostra, São Paulo-Buenos Aires, a cura di G. Leone, Brasil 2012, pp. 130-135.
- D.L. SPARTI, *Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del convegno, Parigi 10-13 giugno 2013, a cura di M. Deramaix, P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim e J. Vignes, Genève 2008, pp. 391-423.
- R.E. SPEAR, recensione a *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinesello Balsamo 2016, in «Renaissance Quarterly», 2017, 3, in corso di pubblicazione.
- R.E. SPEAR, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London 1997, p. 225.
- R.E. SPEAR, *What is an Original?*, in «Melbourne Art Journal», 2004, pp. 15-32.
- R.E. SPEAR, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London 1997.
- R.E. SPEAR, *Studies in Conservation and Connoisseurship: Problematic Paintings by Manfredi, Saraceni and Guercino*, in «The Dayton Art Institute Bulletin», 1975, 1, pp. 5-17.
- L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001, a cura di C. Volpi, Città di Castello 2002, pp. 23-50.
- J.T. SPIKE, *Caravaggio*, New York-London 2010.
- D.M. STONE, *Caravaggio Betrayals: The Lost Painter and the "Great Swindle"*, in *Caravaggio. Reflections and Refractions*, a cura di L. Pericolo e D.M. Stone, Farnham-Burlington 2014, pp. 13-30.
- S. VOLPICELLA, *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1847 (*Storia dei monumenti del reame delle Due Sicilie*, Napoli 1846-1850, vol. 2).
- M.W. STOUGHTON, recensione ad A. MOIR, *Caravaggio and His Copyists* cit., in «The Art Quarterly», 1977-1978, 4, pp. 405-409.
- C. STRINATI, *San Francesco del Caravaggio*, in *Il Museo dei Cappuccini*, Roma 2012, pp. 71-79.
- C. STRINATI, *Quesiti caravaggeschi*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, pp. 24-31.
- A. SUTHERLAND HARRIS, *Artemisia and Orazio: Drawing Conclusions*, in *Artemisia Gentileschi: taking Stock*, a cura di J.W. Mann, Turnhout 2005, pp. 131-146.
- F. TALARICO, G. SIDOTI, G. VIGLIANO, *Caravaggio attraverso lo studio delle sezioni stratigrafiche "storiche" dell'ISCR: i dipinti della Cappella Contarelli e le due versioni del San Francesco in meditazione*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinesello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 374-419.
- M. TANZI, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra, Castellone 11 ottobre-30 novembre 1997, Milano 1997.
- M.C. TERZAGHI, *Le copie e i copisti di Caravaggio a Napoli*, in *La copia pittorica a Napoli tra Cinquecento e Seicento. Produzione, collezionismo, produzione*, atti della giornata di studio, Napoli 23 gennaio 2017, a cura di D.G. Cueto e A. Zezza, in corso di pubblicazione.
- M.C. TERZAGHI, *Tanzio, Caravaggio e compagni tra Roma e Napoli*, in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, Napoli, 24 ottobre 2014-11 gennaio 2015, a cura di M.C. Terzaghi, Cinesello Balsamo 2014, pp. 19-49.
- M.C. TERZAGHI, *Napoli, primo Seicento: Louis Finson copista di Caravaggio*, in *Giuditta decapita Oloferne: Louis Finson interprete di Caravaggio*, catalogo della mostra, Napoli 27 settembre-8 dicembre 2013, a cura di G. Capitelli, A.E. Denunzio, G. Porzio e M.C. Terzaghi, Napoli 2013, pp. 29-43.
- M.C. TERZAGHI, *Caravaggio tra copie e rifiuti*, in «Paragone. Arte», 2008, 705, pp. 32-71.
- M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni, tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007.
- Tesori di Arte e di Fedè. Il patrimonio architettonico e artistico del Fondo Edifici di Culto*, in corso di pubblicazione.
- L. TESTA, «...In ogni modo domatina uscimo»:
- Caravaggio e gli Aldobrandini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001, a cura di C. Volpi, Città di Castello 2002, pp. 129-154.
- Tiziano per Napoli. L'Annunciazione di San Domenico Maggiore. Vicende storico-artistiche, tecnica di esecuzione e restauro*, a cura di A.C. Alabiso, Castellammare di Stabia 2010.
- J.P. TORRELLI, *Amico della verità. Vita e opere di Tommaso d'Aquino*, Bologna 2006.
- R.M. VALLE, B. MINICHINI, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854*, Napoli 1854.
- K. VAN DOOREN, *Granet, il pittore cappuccino. Opere sue e dei suoi seguaci nel Museo Francese di Roma*, in «Amici dei Musei», 2003, 96, pp. 34-43.
- K. VAN MANDER, *Het Leven der Moderne, oft dees-tijtsche doortlichtighe Italiaensche Schilders*, Harlem 1604, in S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010, p. 310.
- B. VIOLA, *Il complesso di S. Pietro*, in *La Reggia dei Volsci*, a cura di F. Fedeli Bernardini, Roma 2006, pp. 107-120.
- G. VITALE, *Case ed abitanti della regio Nilensis in età duale: osservazioni, in Palazzo Corigliano tra archeologia e storia*, a cura di I. Bragantini e P. Gastaldi, Napoli 1985, pp. 12-18.
- R. VODRET, *I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di Ead., Soveria Mannelli 2010, pp. 17-65.
- R. VODRET, *Caravaggio: the Mystery of the Two Saint Francis in Meditation*, in *Caravaggio: the Mystery of the Two Saint Francis in Meditation*, catalogo della mostra, Stockholm 20 gennaio-14 marzo 2010, Helsinki 26 marzo-9 maggio 2010, a cura di Ead., Cinesello Balsamo 2009, pp. 21-57.
- R. VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, Cinesello Balsamo 2009.
- R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio, un caso risolto: i due S. Francesco in meditazione*, in *Caravaggio. L'immagine del Divino*, catalogo della mostra, Trapani 15 dicembre 2007-14 marzo 2008, a cura di D. Mahon, Roma 2007, pp. 306-327.
- R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 45-78.
- R. VODRET, *Il giallo dei due San Francesco*, in «ARS», 2000, 35, pp. 140-145.
- R. VODRET, M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Un nuovo ritrovamento documentario e il problema della luce nello studio di Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, pp. 130-136.
- G.B. VOLPATO, *Modo da tener nel dipingere*, ed. M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting*, London 1849, vol. 2, pp. 726-755.
- H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925.
- R. WALD, *Scheda tecnica*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra, Roma 26 gennaio-15 maggio 2001, Berlino 15 giugno-9 settembre 2001, a cura di S.D. Squarzina, Milano 2001, pp. 292-293.
- C. WHITFIELD, cat. 11, in *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, catalogo della mostra, Düsseldorf 5 settembre 2006-7 gennaio 2007, a cura di J. Harten e J.H. Martin, Ostfildern 2006, pp. 215-216.
- E.M. WIESEMAN, *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London 2010, pp. 46-49.
- A. ZUCCARI, *Considerazioni sui mutamenti iconografici e compositivi dei "lateral" Contarelli*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinesello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 210-221.
- A. ZUCCARI, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano 2011.
- A. ZUCCARI, *San Felice e i luoghi d'arte cappuccini. Dal convento di S. Bonaventura ai tuguri dipinti dal Caravaggio*, in *San Felice da Cantalice. I suoi tempi, il culto e la diocesi di Cittaducale dalle origini alla canonizzazione del santo*, atti del convegno, Rieti-Cantalice-Cittaducale 28-30 settembre 1987, a cura di G. Maceroni e A.M. Tassi, Rieti 1990, pp. 175-223.

GANGEMI EDITORE®
INTERNATIONAL

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GIUGNO 2017
www.gangemieditore.it

alla produzione romana, l'altro a quella napoletana del maestro. Sono di proporzioni non confrontabili, l'uno nelle dimensioni di quadro da stanza per una devozione privata o all'interno di una cappella, l'altro nelle dimensioni di una grande pala d'altare. Esprimono infine due diverse finalità nella riproduzione del modello, di completa similitudine o di parziale reinterpretazione.

Il San Francesco in meditazione: dal doppio alla serie

La serie dei *San Francesco* è composta da numerose versioni¹⁶. Cinque esemplari sono stati studiati anche con l'ausilio delle indagini scientifiche, sebbene soltanto i due in mostra dispongano di una documentazione di confronto ampia e puntuale, recentemente arricchita da una nuova tecnica di *imaging*, la spettrometria XRF in scansione macro (MA-XRF)¹⁷. Ciononostante, sulla base della documentazione radiografica e riflettografica, alcune osservazioni comparative possono essere estese all'insieme del gruppo, costituito dalle due tele esposte e dalle copie di collezione privata maltese, Lampronti ed ex Cecconi (Tavv. I-II, figg. 1-3).

Una prima notazione è d'obbligo, dal momento che l'argomento ha avuto un rilievo centrale nel dibattito attributivo e di contesto cronologico dell'originale, ora a Palazzo Barberini. La trasformazione del cappuccio e del colletto per adattare la veste del san Francesco all'abito dei frati Minori Riformati non compare in nessuna delle derivazioni considerate. La trasformazione è stata generalmente ricondotta dagli studiosi a una committenza legata al cardinale Pietro Aldobrandini, che fondò nel 1609 circa la chiesa di San Pietro a Carpineto e fu inizialmente in dubbio se affidarla ai Cappuccini – il cui abito è rappresentato nella tela del Caravaggio – o ai Minori Riformati.

La trasformazione dovette consistere nell'aggiunta di una stesura che accorciasse il cappuccio e arrotondasse il colletto, della quale restano soltanto alcune tracce di pennellate presumibilmente a base di terra d'ombra, come si evidenzia nell'immagine della distribuzione del manganese (Tav. XXIX). L'assenza nelle copie in esame di analoghe tracce, sia a un'osservazione ravvicinata sia all'infrarosso, suggerisce alternativamente che l'originale sia stato precluso alla visione dei più e riprodotto sul modello di una derivazione precoce, ovvero che la trasformazione sia avvenuta in un secondo tempo, non così prossimo al momento dell'esecuzione del dipinto.

In realtà la maggior parte delle versioni presenta un'estrema somiglianza anche nei particolari e le differenze sono legate principalmente alla diversa qualità. La fedeltà delle derivazioni sulla base della presenza o meno di alcuni dettagli può d'altronde dipendere da aspetti conservativi. Cosicché può risultare avventato lo stabilire su tale base la dipendenza dell'una dall'altra versione.

Ad esempio la copia di Malta, ultima redazione a essere resa nota agli studi, sembrerebbe rispecchiare alcuni



Fig. 1 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Malta)

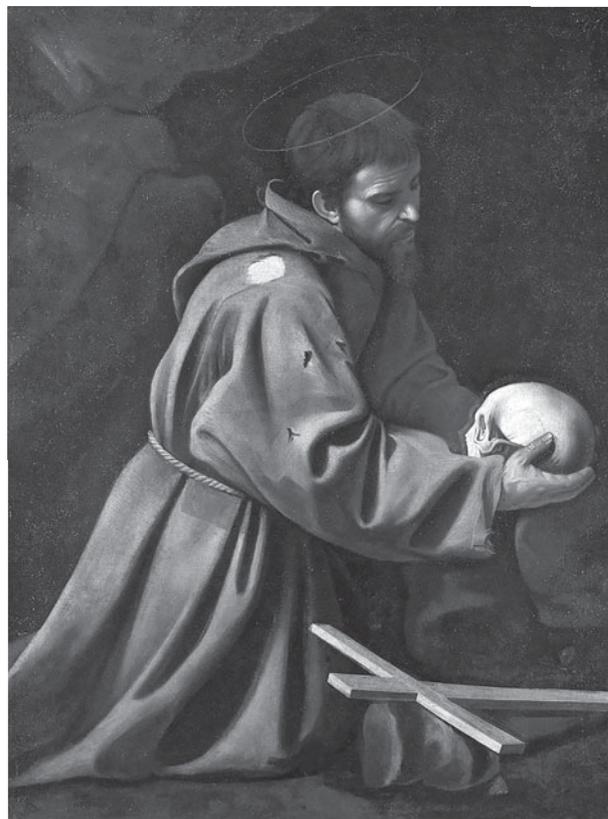


Fig. 2 – Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti)



Fig. 5 – Caravaggio, copia da *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della radiografia



Fig. 6 – Caravaggio, copia da *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della riflettografia IR



Fig. 7 – Caravaggio, copia da *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della radiografia



Fig. 8 – Caravaggio, copia da *San Francesco in meditazione*, collezione privata (Lampronti), dettaglio della riflettografia IR

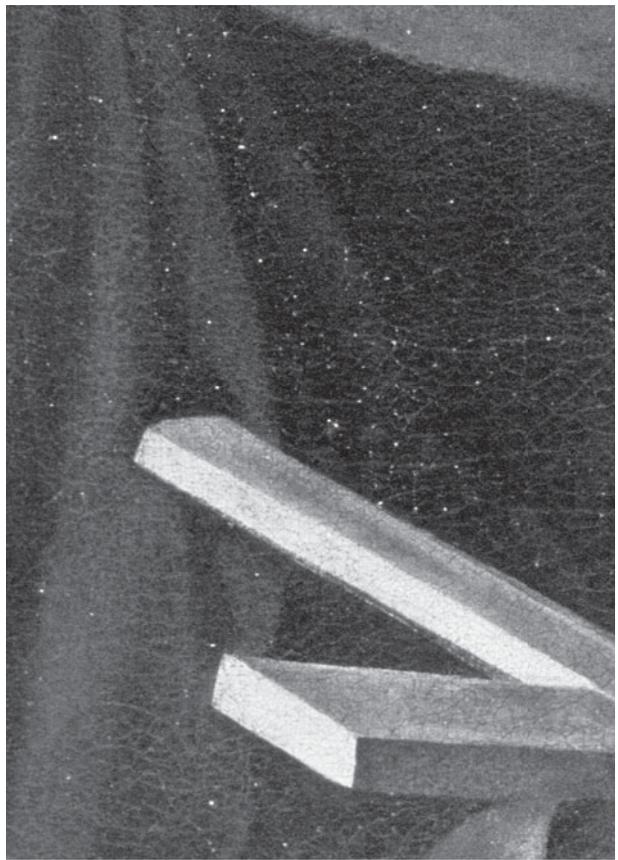


Fig. 9 – Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, dettaglio



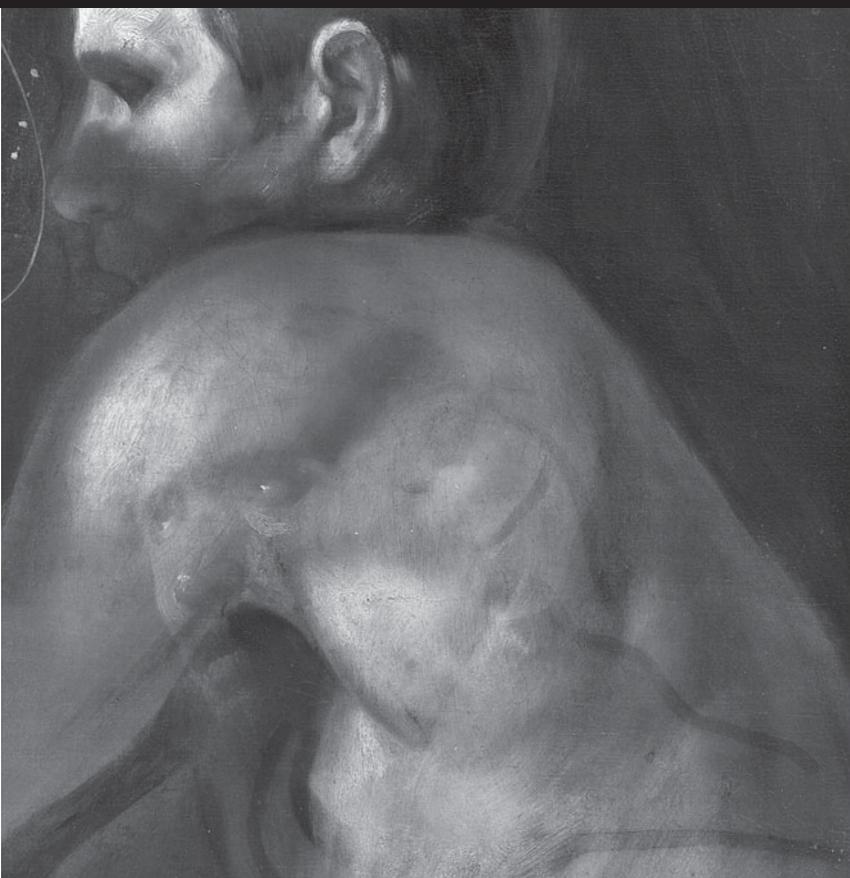
Fig. 10 – Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini, MA-XRF: particolare dell'immagine della distribuzione del mercurio; Caravaggio, *Maddalena*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, MA-XRF: particolare dell'immagine della distribuzione del mercurio; Caravaggio, *Riposo nella fuga in Egitto*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, MA-XRF: particolare dell'immagine della distribuzione del mercurio

Diversamente, nel confronto tra le due versioni della *Flagellazione*, la descrizione delle modifiche intervenute nell'esecuzione dell'originale ora a Capodimonte non ha – come è ovvio – alcun rilievo attributivo, bensì consente di approfondire da un lato la complessa genesi compositiva e iconografica del capolavoro per San Domenico Maggiore e dall'altro l'approccio del copista e la sua capacità di introspezione nel modello da riprodurre²³.

Come è noto fin dai primi anni Ottanta del Novecento, il fulcro del dibattito critico intorno all'invenzione compositiva della pala, che avrà grande impatto nella cultura figurativa contemporanea, è costituito dalla presenza sottostante di una figura maschile nella metà destra del dipinto²⁴. In piedi e con lo sguardo verso il Cristo alla colonna, la figura è parzialmente dipinta prima di essere abbandonata e nascosta dal carnefice di profilo. La definizione del volto è compiuta, con baffi e barba, mentre l'abito è abbozzato soltanto nella parte superiore, non rintracciandosi elementi figurativi ascrivibili alla figura in corrispondenza delle gambe del carnefice (Fig. 11). Sono anche note le ipotesi di identificazione del personaggio, due principalmente: un ritratto del committente Tommaso De Franchis, secondo la proposta di Vincenzo Pacelli e Brejon de Lavergnée; un san Francesco, secondo la lettura di Maurizio Marini, che richiama il possibile tributo del committente al santo eponimo del proprio nome di famiglia (De Franchis = di Francesco). Infine Denise Maria Pagano ha avanzato la suggestione di un possibile autoritratto²⁵.

La nuova indagine riflettografica permette di leggere più chiaramente le caratteristiche dell'abito, perfezionando l'ipotesi di Marini, che si è rivelata più attenta al documento radiografico. Nessun elemento del colletto e delle pieghe visibili ai raggi X sono effettivamente riconducibili a una tipologia di abito civile, mentre in infrarosso emergono pennellate nere curvilinee e una lunga orizzontale che attraversa il petto della figura fino a ricongiungersi con l'impronta del margine a più anse di un indumento poggiato sulla spalla. Sovrapponendo le tracce chiare ai raggi X e quelle scure rilevate in infrarosso, è ben leggibile la forma di uno scapolare, completo di un ampio cappuccio che gira a metà della nuca (Tav. XXXVIII). A sinistra dell'incarnato in luce del collo, la radiografia individua due aree radiopache e circoscritte dalle pennellate scure, visibili in riflettografia. Si tratta delle pieghe interne, verosimilmente chiare, dello scapolare, che dunque è presumibile appartenga a un saio domenicano. Sulla base del rilievo di tali inedite tracce compositive, il riferimento della figura 'nascosta' può trasferirsi dal santo eponimo del cognome del committente al santo patrono della chiesa cui è destinata la pala. Le sembianze del domenicano, sia questi un frate o un santo, sono peraltro generalmente confrontabili con quelle del san Domenico e del san Pietro martire, raffigurati nella pala con la *Madonna del Rosario*, notoriamente in vendita a Napoli negli stessi anni. Come è stato proposto nella lettura delle indagini svolte in occasione dell'ultimo restauro²⁶, la complessa genesi e trasformazione della *Flagellazione* muove da un *Ecce Homo*, che vede la partecipazione compassionevole del testimone domenicano e quella distratta del carnefice accovacciato. La cancellazione del domenicano attraverso uno strato di ripreparazione (Tav. XLII, mb051/15) dovette avvenire contemporaneamente alla riformulazione del carnefice in basso. Azione e posizione di quest'ultimo, come descritto altrove in questa sede²⁷, vennero radicalmente modificate ruotando il tronco della figura verso lo spettatore, aggiungendo la gamba destra al margine della scena, mutando in gamba sinistra la gamba destra piegata e stendendo innaturalmente fino a terra il braccio sinistro, che precedentemente fletteva intorno al ginocchio (Tav. LI). La 'faticosa' anatomia della reda-

Opere Luoghi



I due *San Francesco in meditazione***Caravaggio, *San Francesco in meditazione***

1606

olio su tela, cm 128,2 x 97,4

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini (in deposito da Carpineto Romano, chiesa di San Pietro)

Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*

1611-1617

olio su tela, cm 128,5 x 97,6

Roma, Museo dei Cappuccini (dalla chiesa dell'Immacolata Concezione)

I due dipinti raffiguranti *San Francesco in meditazione*, tradizionalmente attribuiti a Caravaggio, sono stati per anni al centro di una complessa e appassionante vicenda attributiva. Il primo è conservato nella chiesa dell'Immacolata Concezione a Roma, detta anche dei Cappuccini, il secondo, proviene dalla chiesa di San Pietro a Carpineto Romano, ed è attualmente in deposito presso Palazzo Barberini a Roma¹.

Il quadro dei Cappuccini era stato attribuito a Caravaggio nel 1908 da Giulio Cantalamessa², che ne fissò la datazione al 1603 ca. sulla base di un noto documento che ricorda il prestito a Caravaggio, da parte di Orazio Gentileschi, di una veste da frate cappuccino (oltre ad un "par d'ali"), che evidentemente furono utilizzati dal maestro lombardo come modello per un dipinto in corso di realizzazione³.

Lo stesso Cantalamessa citava, a sostegno dell'importanza del dipinto, un cartellino che si trovava sul retro della tela, ma da allora considerato poi perduto. Il cartellino cartaceo, ritrovato nel corso del restauro del 2000 incollato sul retro della tela originale (Fig. 1), riporta con grafia secentesca il nome del donatore, Francesco de' Rustici, e la sua raccomandazione ai frati di non dare il dipinto ad alcuno:

Il S[igno]re francesco de Rustici da sto / quadro a i padri Capucini con talè / . . . nd . . . [comando?] 'che' [no]n si possi dare ' a niscu[no]

È possibile identificare Francesco de' Rustici in un personaggio legato all'ambiente cappuccino e morto a Roma a 73 anni nel 1617⁴, termine *ante quem* per la donazione del dipinto ai Cappuccini⁵.

L'attribuzione, accolta dalla maggior parte della critica, rimase immutata fino al 1968, quando Maria Vittoria Brugnoli⁶ rese noto il ritrovamento di un'altra versione del *San Francesco in meditazione*, ritrovata nella chiesa di San Pietro a Carpineto e del tutto identica a quella conservata presso i Cap-

puccini di via Veneto. La tela si trovava in condizioni rovinose, ma la studiosa riuscì a riconoscerci un'opera di Caravaggio che, malgrado le pessime condizioni conservative, appariva in strettissima relazione con il dipinto della chiesa dell'Immacolata Concezione.

La stessa Brugnoli avanzava anche la proposta di ancorare cronologicamente l'opera all'estate 1606, epoca in cui il pittore, in fuga da Roma dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni avvenuto il 28 maggio, si era rifugiato nei feudi Colonna sui Colli Albani (tra Paliano, Palestrina e Zagarolo), tutti vicini a Carpineto, feudo degli Aldobrandini.

L'attribuzione e la datazione del dipinto di Carpineto proposte dalla Brugnoli erano basate essenzialmente sulla considerazione di due fattori: la presenza di un importante pentimento visibile nel cappuccio del saio, scoperto nel corso della pulitura a seguito del ritrovamento (in realtà, come accertato dal restauro del 2000, si tratta di una modifica non autografa, databile *post* 1611), e le vicende relative alla chiesa in cui la tela era conservata.

Al momento del rinvenimento del quadro carpinetano, il cappuccio del saio di san Francesco risultava avere la forma arrotondata, caratteristica della veste dei frati minori riformati; le analisi tecniche effettuate nel corso del restauro hanno dimostrato che questo particolare inizialmente era stato dipinto a punta, secondo una forma caratteristica dell'Ordine dei Cappuccini. Dunque il santo in una prima redazione doveva indossare il saio dei Cappuccini, e la sua destinazione era quindi legata a questo Ordine. Solo in un secondo tempo il cappuccio venne trasformato in quello dei frati minori riformati⁷.

Secondo la ricostruzione della Brugnoli, la modifica era dovuta a ragioni di destinazione della chiesa e della sua committenza. Il cardinale Pietro Aldobrandini – fondatore nel 1609 ca. della chiesa di San Pietro a Carpineto in onore del suo santo eponimo e ritenuto committente del quadro⁸ – aveva infatti intenzione in un primo tempo di affidare l'edificio e il convento ai Cappuccini, ma nel 1611 decise invece di affidarli ai Padri Minori Riformati⁹.

Studiosi siciliani per primi, Campagna Cicala e Spadaro, hanno proposto una diversa cronologia del dipinto, riferendolo proprio al periodo trascorso dall'artista in Sicilia (1608-1609)¹⁰. Autografia e cronologia della versione di Carpineto a un eventuale momento palermitano venivano rilanciate da Marini, mentre Calvesi optava per una datazione compresa fra 1606 e 1608¹¹.

Il restauro di entrambe le opere, diretto da chi scrive, grazie anche alle indagini tecniche svolte, ha portato al definitivo riconoscimento della tela di Carpineto come opera autografa¹². Elementi essenziali sono stati, da un lato, la presenza di importanti modifiche compositive nella redazione della figura (soprattutto la mano sinistra che regge il teschio che in un primo tempo era di dimensioni maggiori e lo avvolgeva (Tavv. XV-XVI), del tutto assenti nella versione romana, dall'altro la presenza, nel quadro di Carpineto, di una serie di particolari tecnici esecutivi caratteristici di Caravaggio (tipo e colore della preparazione, tipologia di incisioni, uso della preparazione a vista nelle ombre e nei profili delle campiture ecc.), elementi che risultano invece del tutto estranei alla tela della Concezione.

A questi elementi si aggiungono fonda-

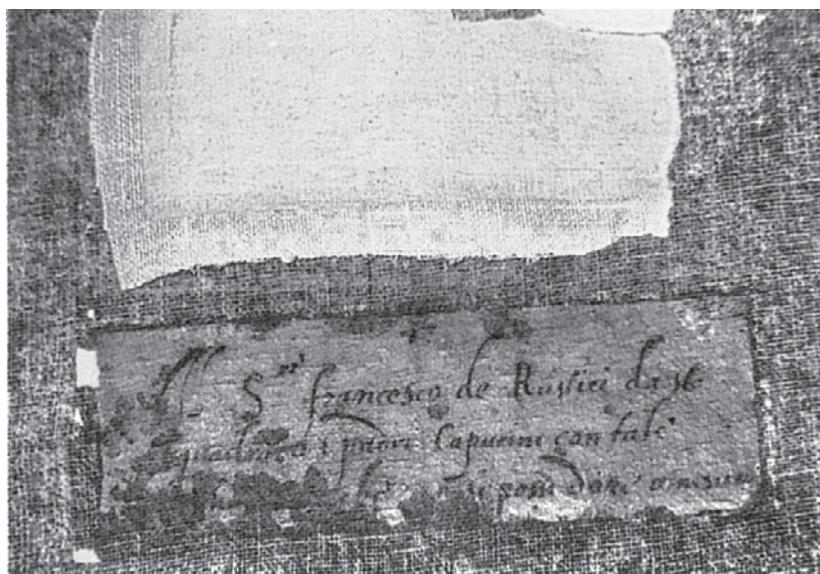


Fig. 1 – Cartellino apposto sul retro della tela del *San Francesco* di Carpineto Romano

tali dati stilistici, resi più evidenti dopo l'ultimo restauro. Nonostante l'apparente somiglianza in realtà i due *San Francesco* nascondono una serie di significative differenze. Nell'uso della luce – forte e chiara, per esaltare la volumetria delle forme – il quadro della Concezione appare più vicino alle opere romane del pittore, mentre la luce livida e tagliente della tela di Carpineto è più simile ai dipinti più tardi. In quest'ultima versione la costruzione spaziale appare più salda (ad esempio nella sagomatura del saio, del tutto assente nel dipinto romano, che risulta complessivamente più piatto), così come molto diversa è la realizzazione dei dettagli. Nel *San Francesco* romano, ad esempio, l'esecuzione del cordone del saio è sommaria, resa con un semplice tratto di pennello sul quale sono delineati i motivi della corda; nel quadro di Carpineto è invece costruita accuratamente, con singole pennellate (Tavv. XXI-XXII). Analogamente, la costruzione dei panneggi appare di qualità stilistica assai più elevata nel quadro di Carpineto, dove sono eseguiti secondo la tipica tecnica di Caravaggio di dipingere solo le parti in luce e i mezzi toni, lasciando tutte le parti in ombra e lo sfondo a livello di sola preparazione. Inoltre nel quadro romano è stata di fatto resa invisibile la toppa sul saio, al posto della quale appare solo una leggera ombra, mentre il particolare è evidenziato realisticamente nel dipinto di Carpineto.

Sebbene la tavolozza utilizzata nei due quadri sia simile, nella tela di Carpineto è però presente il rosso cinabro, usato da Caravaggio sul naso e sulle orecchie di San Francesco, rappresentati realisticamente rosse per il freddo, dal momento che la scena raffigurata si svolge sul monte della Verna, un luogo, quindi, freddo e umido¹³. Questo curioso particolare, del tutto assente nel quadro della Concezione, è un segno non solo della stretta conoscenza e aderenza ai testi, ma anche di un'attenzione straordinaria alla raffigurazione del dato reale, completamente ignorato dall'autore della versione romana del dipinto.

Tra i due dipinti, il più 'bello' e piacevole appare senz'altro l'esemplare della Concezione, che offre una versione 'addolcita' della figura, tornita da una luce calda; mentre l'altro, segnato da una luce livida e tagliente, risulta aspro, duro, essenziale. Si tratta in realtà di una differenza sostanziale, probabilmente la più importante: forse proprio questa 'piacevolezza', scambiata per qualità stilistica, può aver tratto in inganno alcuni critici. Soltanto se si abbandona quella categoria mentale che riconosce la qualità, e soprattutto l'originalità, nella sensazione del 'bello', è possibile apprezzare le asprezze e l'essenzialità del quadro di Carpineto, la luce fredda che non fonde ma sottolinea la durezza delle forme, la precisa trattazione dei singoli particolari, la realistica sfumatura rossa sul naso e sulle orecchie del santo. Segni ora inequivocabili, ma resi fino a quel momento 'invisibili' dalla

'piacevolezza' della tela della Concezione. Stilisticamente, il dipinto di Carpineto è di grande effetto e suggestione: Francesco è solo di fronte all'immagine della morte. L'iconografia del santo isolato, non rappresentato nel momento di ricevere le stimmate, ma in quello della riflessione mistica, era diffuso nell'Italia settentrionale: a tale ambito la Gregori associa l'incisione di Annibale Carracci (1585) con *San Francesco* che guarda intensamente il teschio poggiato sulle proprie ginocchia¹⁴. Di assoluta essenzialità la scena di questo dipinto: immerso nella penombra dell'eremo, Francesco, vestito di un saio lacerato, osserva meditabondo il teschio che tiene in mano, emblema della morte. L'assenza d'ogni altro elemento esalta la grandezza morale del santo e la profondità del suo pensiero. La luce netta e potente illumina il volto intensissimo, scavato dalle privazioni, costruito con poche pennellate essenziali, mentre la gamma cromatica è volutamente ridotta a pochi colori di base.

Il *San Francesco* della Concezione deve essere considerato dunque una derivazione del quadro di Carpineto, opera quest'ultima originale di Caravaggio, anche se una derivazione di altissima qualità.

Ma chi era in grado di eseguire una copia tanto fedele del capolavoro caravaggesco, seppure ingentilita ed emendata dagli elementi realistici più crudi e riproducendo la luce calda dei quadri romani di Caravaggio? Sull'identità dell'autore sono state avanzate varie ipotesi. Maurizio Marini, ritenendo che il dipinto fosse stato eseguito da Caravaggio in Sicilia lo ha in un primo momento riferito a Mario Minniti¹⁵, che poteva aver visto nell'isola l'originale; chi scrive ha invece proposto il nome di Bartolomeo Manfredi¹⁶.

Come è stato già osservato, una caratteristica 'piacevolezza', emendata dalle asprezze del quadro di Carpineto, contraddistingue la versione della Concezione rispetto all'originale caravaggesco¹⁷. Sappiamo dal biografo seicentesco Giulio Mancini che Bartolomeo Manfredi si era specializzato in una produzione che, traducendo in forme ingentilite "ma con più fine, unione e dolcezza"¹⁸, l'opera di Caravaggio, ebbe grande fortuna, soprattutto dopo la partenza da Roma del maestro nel 1606 e nel corso del secondo decennio del Seicento. Approfittando del vuoto venutosi a creare per l'assenza del Merisi, Manfredi eseguì dipinti che, secondo la testimonianza velatamente velenosa del biografo Giovanni Baglione erano spesso spacciati per opere originali di Caravaggio¹⁹. È difficile stabilire dove l'autore della copia romana possa aver visto l'originale, anche se è probabile, per le vicende esposte, che ciò possa essere avvenuto in casa Aldobrandini. A sostegno di tale ipotesi vi è sottolineato un dato di notevole interesse, che contribuisce inoltre a circoscrivere la datazione del dipinto. La versione dei Cappuccini riproduce fedelmente la prima versione del *San Francesco* di Carpineto, con il cappuccio del saio

nella forma a punta, tipico dei Cappuccini. La copia deve dunque essere stata eseguita quando l'originale non era ancora stato corretto, e sicuramente prima del 1617, anno di morte di Francesco de' Rustici, donatore del quadro ai Cappuccini. Non è un caso che tale cronologia coincida proprio con il periodo di maggiore successo delle opere eseguite da Bartolomeo Manfredi, con uno stile che 'addolciva' quello di Caravaggio.

La modifica del quadro di Carpineto, avvenuta dopo la morte del Merisi, lascia aperto il problema, finora insoluto, relativo all'autore di una tale correzione. Un'ipotesi affascinante – che però per il momento non è possibile verificare – potrebbe indicare proprio nel Manfredi il pittore incaricato di modificare il cappuccio della tela di Carpineto. È verosimile infatti che, per intervenire su un quadro di Caravaggio, si pensasse di chiamare un pittore di fama che, in quel momento, si proponeva come l'erede del grande maestro. Lo stesso Manfredi, prima di intervenire sulla tela, potrebbe inoltre aver eseguito la copia della Concezione, sia con lo scopo di documentare l'aspetto originale del capolavoro del maestro prima della correzione, sia, se si vuol dare credito alla testimonianza del biografo Baglione²⁰, per proporre sul mercato romano una delle sue opere, forse spacciata per un dipinto originale di Caravaggio²¹. Il dipinto dovette arrivare presto a Roma, forse come opera del Merisi; in questa luce, appare più comprensibile la raccomandazione di Francesco de' Rustici di non dare il quadro a nessuno, segnata sul cartellino ritrovato sul retro della tela.

Sono note numerose copie sia dell'originale sia, soprattutto, della versione dei Cappuccini²², eseguite probabilmente per essere inviate nei vari conventi dell'Ordine.

Rossella Vodret

¹ Si veda per questo VODRET 2009, pp. 21-31, 50-55 ed EAD. 2010, con bibl. completa. A ogni modo, valga il rimando a EAD. 2004; EAD. 2007. In precedenza, inoltre, erano stati pubblicati alcuni sommari resoconti, per i quali, in particolare, cfr. EAD. 2000, studio citato e commentato poi da MARINI 1987, pp. 549-551 e da ID. 2005, pp. 562-565, con bibl. critica completa, e da MACIOCE 2003, pp. 5-8, con bibl. precedente. Si rimanda, per una sintesi del problema e per i dati tecnici esecutivi del *San Francesco* di Carpineto a *Caravaggio. Opere a Roma* 2016, vol. 2, pp. 622-651.

² CANTALAMESSA 1908.

³ Da ultimo, cfr. *I documenti* 2011b, pp. 104-105.

⁴ PUPILLO 2004, con bibl. precedente.

⁵ Riproduzione fotografica in VODRET 2004, p. 70 ed EAD. 2010, pp. 64-65.

⁶ BRUGNOLI 1968; EAD. 1970.

⁷ La questione dell'abito dell'Ordine era un tema centrale delle questioni tra Riformati e Cappuccini e oggetto di aspre contese.

⁸ Sui rapporti tra gli Aldobrandini e Caravaggio, cfr. CALVESI 1990, p. 324; TESTA 2002.

⁹ Circa la cronologia dell'opera, testimonianze storiche documentarie imponevano di datarla al 1606, epoca, come detto, della fuga di Caravaggio da Roma nei feudi Colonna confinanti con quelli Aldobrandini. Tuttavia la data proposta risulta precoce rispetto a quella della fondazione della chiesa di san Pietro documentata al 1609, cfr. ZUCCARI 1990; PUPILLO 2004. Così la Brugnoli, per giustificare tale cronologia, ipotizzava, credo giustamente, che il *San Francesco* fosse da collegare alla committenza privata del cardinale Aldobrandini, che l'avrebbe in seguito donata al convento di Carpineto da lui fondato. *L'iter* della fondazione della chiesa di Carpineto si può ricostruire grazie ai documenti pubblicati da TESTA 2002 e in particolare grazie ad un manoscritto conservato nell'Archivio Provinciale Aracoeli-Storico, AFR 13, Ludovico da Modena, *Fondazioni dei conventi della Provincia Romana*, t. II, pp. 498-499. Secondo tali fonti Pietro Aldobrandini pensò di costruire nel suo feudo di Carpineto un convento da consegnare ai frati minori con l'intento di dare ai suoi vassalli aiuto spirituale. Tornato a Roma nel 1609 si consultò con padre Giacomo di Carpineto, minore cappuccino, lettore di teologia e a lui molto devoto, che però indicò i Riformati migliori nella "cacciagion dell'anima" e quindi più adatti alla popolazione

di Carpineto. Il cardinale Aldobrandini accettò il consiglio e si rivolse al padre Silvestro di Radda, custode della romana Riforma, per avere alcuni religiosi che scegliessero il sito in cui edificare la chiesa. Dai documenti pubblicati, sappiamo che nel 1611 la comunità discuteva ancora a chi affidare la chiesa, già esistente, di Santa Maria del Popolo a Carpineto, e decise poi di proporre al cardinale la costruzione di una nuova chiesa. Il 4 dicembre 1611 gli "Officiali" della comunità si recarono a Roma per proporre a Pietro Aldobrandini di costruire un nuovo monastero da affidare agli "Osservanti della Riforma di S. Francesco", proposta che venne accettata dal cardinale. Gli effettivi lavori, e i conseguenti pagamenti, per la costruzione della chiesa e del convento sono documentati solo a partire dall'aprile del 1613 e continueranno fino al 1617, con le spese per l'arredo della chiesa.

¹⁰ CAMPAGNA CICALA 1984, p. 103; SPADARO 1984.

¹¹ MARINI 1987, pp. 549-551; CALVESI 1990, p. 425.

¹² VODRET 2000.

¹³ ZUCCARI 2011, p. 137.

¹⁴ GREGORI 1985.

¹⁵ Marini ha pensato in un primo momento a Minniti (comunicazione orale del 15 novembre 2000, in occasione della presentazione del restauro presso Palazzo Barberini) per poi ade-

rire prima dubitativamente (MARINI 2001a, p. 17), poi in modo più convinto (ID. 1987, pp. 549-551 e ID. 2005, p. 563) alla proposta di Bartolomeo Manfredi, avanzata da chi scrive nel 2000. Lo stesso studioso nel catalogo della mostra palermitana del 2001 ha pubblicato un'interessante copia del *San Francesco in meditazione* di Carpineto, l'unica finora che sia stata riferita a Minniti, cfr. ID. 2001b.

¹⁶ VODRET 2000, p. 145.

¹⁷ VODRET 2004.

¹⁸ MANCINI 1956-1957, vol. 1, p. 251.

¹⁹ Secondo BAGLIONE 1642, p. 159, spesso le opere di Manfredi "furono ritenute di mano di Caravaggio" tanto da ingannare anche gli stessi pittori chiamati a giudicarle. Anche BELLORI 1672, p. 215, sottolinea lo stretto legame di Manfredi con Caravaggio, commentando che egli "non fu semplice imitatore, ma si trasformò nel Caravaggio, e nel dipingere parve che con gli occhi di esso riguardasse il naturale".

²⁰ BAGLIONE 1642, p. 159.

²¹ Si vedano in proposito gli ultimi interessanti contributi di Luigi Spezzaferro relativi proprio al problema del mercato di originali e copie di opere di Caravaggio, sviluppatosi a Roma nel secondo decennio del Seicento, in particolare cfr. SPEZZAFERRO 2002.

²² BERRA 1995.

Tavole

CARAVAGGIO

nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto

Il Doppio e la Copia

San Francesco in meditazione





Tav. I

Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, olio su tela, cm 128,2 x 97,4, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma – Palazzo Barberini (in deposito da Carpineto Romano, chiesa di San Pietro)



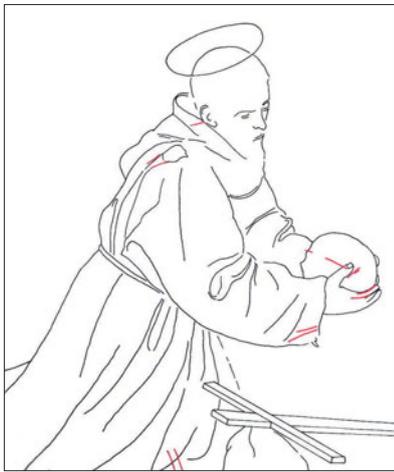
Tav. II
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, olio su tela, cm 128,5 x 97,6, Roma, Museo dei Cappuccini (dalla chiesa dell'Immacolata Concezione)



Tav. III
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, radiografia



Tav. IV
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, radiografia



Tav. VII
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, grafico delle incisioni

Caravaggio, *San Francesco in meditazione*

mb128/10

- a) strato bruno presente a livello residuale e fluorescente in luce ultravioletta (residuo di tela?)
- b) strato bruno, costituito da una matrice bruna e da inclusi di granulometria prevalentemente fine e finissima, bianchi, bruni e rari aranciati
- c) strato giallo, costituito da una matrice giallo-bruna e da inclusi bianchi, aranciati, gialli e bruni, fini e finissimi
- d) strato, sottile e discontinuo, contenente inclusi neri finissimi, non fluorescenti in luce ultravioletta

mb129/10

- a) strato bruno contenente abbondanti silico-alluminati di colore bruno e nero, terre, rara terra d'ombra, ocre gialla e rara rossa, rare particelle a base di ferro e zolfo (solfato o solfuro di ferro), oltre a quarzo, dolomite, carbonato di calcio; da notare la diffusa presenza di fosforo
- b) strato bruno, ben compenetrato con il sottostante, costituito da una matrice bruna ricca di silico-alluminati e da inclusi traslucidi di quarzo, di carbonato di calcio, terre rosse e gialle, particelle a base di ferro e zolfo (solfato o solfuro di ferro)
- c) strato bruno costituito prevalentemente da bianco di piombo, da terre rosse, gialle e brune fini e finissime

- d) strato bruno di natura organica, intensamente fluorescente in luce ultravioletta
- e) strato molto decoeso, meglio riconoscibile in luce ultravioletta, costituito prevalentemente da bianco di piombo e da particelle nere finissime, rare rosse e altre gialle a base di ferro
- f) strato bruno, a tratti assente, costituito prevalentemente da gesso e da rari e fini inclusi di terre e di cinabro

mb130/10

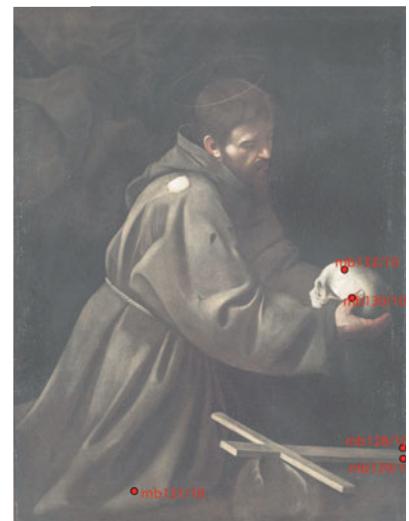
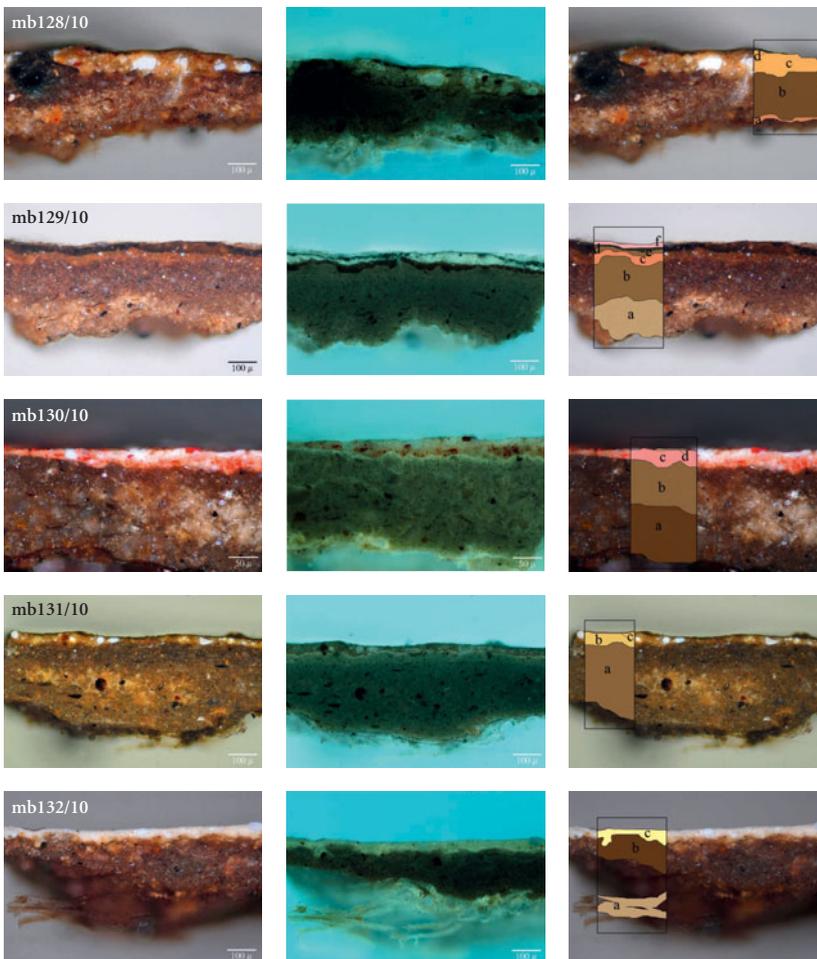
- a) strato bruno costituito da abbondanti silico-alluminati bruni e neri, alcuni ricchi di titanio; sono inoltre presenti particelle di quarzo, di carbonato di calcio, dolomite oltre a terre gialle e rosse, particelle a base di ferro e zolfo (solfato di ferro) e raro cinabro finissimo
- b) strato bruno, simile al precedente
- c) strato costituito da una matrice bianca a base di bianco di piombo e da particelle fini di cinabro e altre di colore rosso più cupo di ocre rossa
- d) strato sottile e discontinuo di colore bruno e di aspetto organico; in luce ultravioletta è fluorescente

mb131/10

- a) strato bruno costituito da silico-alluminati bruni e neri, da quarzo di aspetto traslucido, terre (alcune a base di ferro e titanio), terre gialle fini e rare rosse finissime, carbonato di calcio e dolomite
- b) strato costituito da una matrice giallo-bruna a base di terre gialle e brune, fini e finissime, e bianco di piombo; tracce di rame e fosforo, non facilmente attribuibili
- c) sottile strato superficiale costituito da terre, carbonato di calcio e bianco di piombo

mb132/10

- a) lacerti di fibre fluorescenti
- b) strato bruno, costituito da silico-alluminati di colore bruno e nero, da quarzo, carbonato di calcio, dolomite, terre, in alcuni casi ricche di titanio, particelle a base di ferro e zolfo (solfuro o solfato di ferro) e ocre rosse fini e finissime
- c) strato giallo costituito da una matrice contenente inclusi di ocre gialla fine e finissima e di bianco di piombo



Tav. IX
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, stratigrafie su sezione lucida



Tav. VIII
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, grafico delle incisioni

Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*

mb002/16

- a) strato bruno di aspetto traslucido e probabile natura organica
- b) strato di preparazione bruno chiaro contenente inclusi bruni, neri e rossi, altri traslucidi e bianchi grossolani e fini, e altri gialli
- c) strato di preparazione bruno chiaro, simile al precedente
- d) strato giallo-bruno, a tratti assente, contenente inclusi bruni e rossi finissimi
- e) strato bruno di aspetto organico

mb003/16

- a) strato di preparazione bruno chiaro contenente inclusi bruni, neri e rossi finissimi, altri traslucidi e bianchi grossolani e fini, e altri gialli
- b) strato di preparazione bruno chiaro, simile al precedente

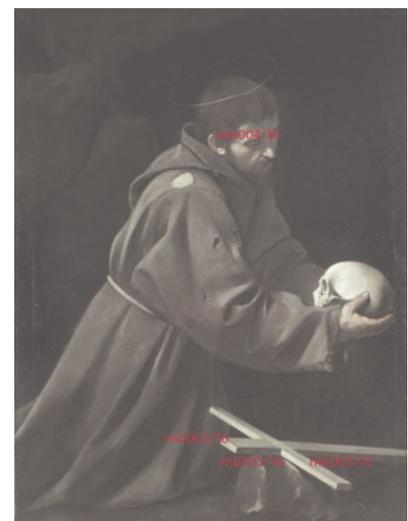
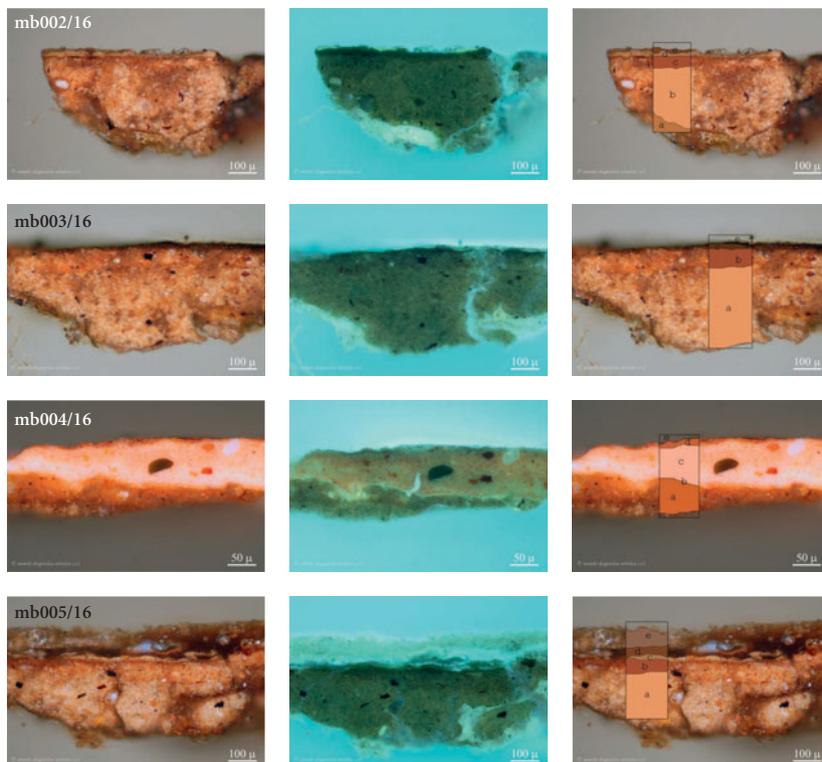
- c) strato bruno scuro, a tratti assente, contenente inclusi finissimi bruni e neri
- d) strato bruno di aspetto organico, presente solo a tratti
- e) strato traslucido di aspetto organico, presente solo a tratti

mb004/16

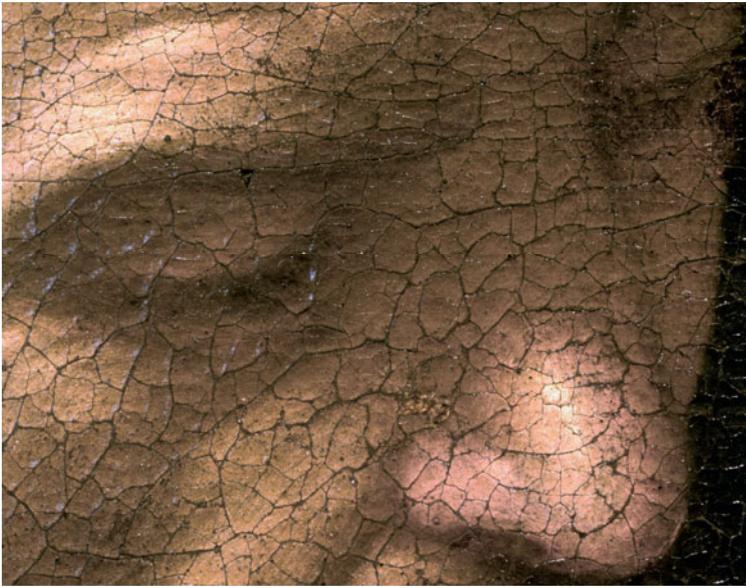
- a) strato di preparazione bruno contenente inclusi bruni, rossi, bianchi, gialli e traslucidi finissimi
- b) sottile strato di probabile natura organica visibile in luce ultravioletta
- c) strato giallo-aranciato, cromaticamente disomogeneo, contenente inclusi rossi, traslucidi, neri, bianchi e gialli
- d) strato bruno di aspetto organico, a tratti assente
- e) strato traslucido di aspetto organico

mb005/16

- a) strato di preparazione bruno chiaro contenente inclusi bruni, neri e rossi, altri traslucidi, bianchi e gialli
- b) strato di preparazione bruno chiaro, simile al precedente
- c) strato giallo-bruno, frammentario e a tratti assente, contenente inclusi finissimi gialli e bruni
- d) strato bruno traslucido di aspetto organico
- e) strato bruno traslucido di aspetto organico



Tav. X
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, stratigrafie su sezione lucida



Tav. XI
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare del volto



Tav. XIII
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare dell'orecchio



Tav. XV
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare della mano



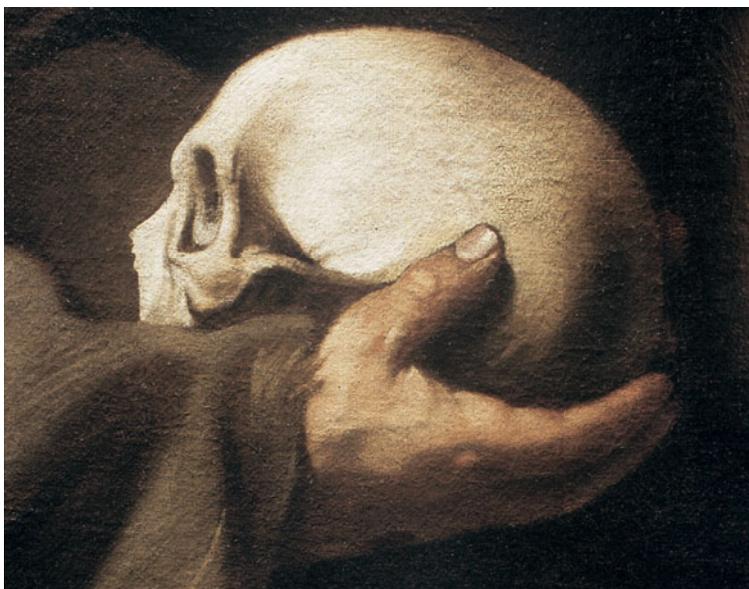
Tav. XVII
Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare del dito sul teschio



Tav. XII
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare del volto



Tav. XIV
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare dell'orecchio



Tav. XVI
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare della mano



Tav. XVIII
Caravaggio, copia da, *San Francesco in meditazione*, particolare del dito sul teschio

Bibliografia generale

a cura di Michele Cuppone

- F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma 1997-2009.
- M. ALFELD, K. JANSSENS, G. VAN DER SNICKT, M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, M. POSITANO, *Analisi di due versioni del San Francesco in meditazione di Caravaggio mediante spettrometria XRF in scansione macro (MA-XRF)*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 420-439.
- Alla ricerca di "Ghiograti"? *Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di R. Vodret, Roma 2011.
- M.L. ANDERSON, *The Crisis in Art History: Ten Problems, Ten Solutions*, in «Visual Resources», 2011, 4, pp. 336-343.
- Archivio Provinciale Araceli-Storico, AFR 13, Ludovico da Modena, *Fondazioni dei conventi della Provincia Romana*, t. II, pp. 498-499.
- B. ARCIPRETE, *Tecnica di esecuzione e uso dei materiali: le Opere di misericordia e alcuni dipinti napoletani, in Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005, pp. 26-34.
- B. ARCIPRETE, *Il restauro, in La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999, pp. 32-40.
- Y. ASCHER, *The Church and the Piazza: Reflections on the South Side of the Church of S. Domenico Maggiore in Naples*, in «Architectural History», 2002, 45, pp. 92-112.
- Atlante delle analisi. Sezioni stratigrafiche e analisi XRF*, a cura di M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, M. Positano e F. Talarico, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 459-533.
- G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori e architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
- F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728.
- F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681.
- C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.
- O. BARONCELLI, «Di servitore se gli era dichiarato nemico»: *Caravaggio tra il Cavalier d'Arpino e il priore Luciano Bianchi*, in «Roma moderna e contemporanea», 2011, 2, pp. 199-212.
- L. BAUER, S. COLTON, *Tracing in some works by Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», 2000, 1168, pp. 434-436.
- M. BEAL, *A Study of Richard Symonds: His Italian Notebooks and Their Relevance to Seventeenth-Century Painting Techniques*, New York-London 1984.
- G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672.
- B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze 1951.
- G. BERRA, *Le 'copie' del San Francesco in meditazione sulla morte del Caravaggio*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui Grandi Maestri*, a cura di P. di Loreto, in corso di pubblicazione.
- G. BERRA, *Il "S. Francesco in meditazione sulla morte" del Caravaggio: altre copie e precisazioni sull'iconografia*, in «Arte Cristiana», 1995, 767, pp. 101-118.
- F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Torino 2006.
- F. BOLOGNA, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, Napoli 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005, Napoli 2004, pp. 16-47.
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969.
- E. BORDIGNON FAVERO, *Giovanni Battista Volpato critico e pittore*, Treviso 1994.
- S. BORDINI, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991.
- V. BORGHINI, *Il Riposo in cui della pittura e della scultura si favella*, Firenze 1584.
- P. BRACCO, O. CIAPPI, *La Decollazione del Battista del Caravaggio: tecnica di esecuzione, stato di conservazione, restauro*, in *Caravaggio al Carmine. Il restauro della Decollazione del Battista di Malta*, catalogo della mostra, Firenze 31 marzo-31 maggio 1999, a cura di M. Ciatti e C. Silla, Ginevra-Milano 1999, pp. 17-25.
- H. BRIGSTOCKE, R.E. SPEAR *The Ratta Sybil: Replication in Domenichino's Studio*, in «Artibus et historiae», 1996, 34, pp. 45-52.
- M.V. BRUGNOLI, cat. 30, in *Mostra dei restauri 1969*, catalogo della mostra, Roma aprile-maggio 1970, Roma 1970, pp. 23-24.
- M.V. BRUGNOLI, *Un 'San Francesco' da attribuire al Caravaggio e la sua copia*, in «Bollettino d'Arte», 1968, 1, pp. 11-15.
- C. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005.
- M. CALVESI, *Caravaggio: un caposaldo*, in «Storia dell'Arte», 2015, 140, pp. 9-20.
- M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.
- F. CAMPAGNA CICALA, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Siracusa 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985, Palermo 1984.
- G. CANTALAMESSA, *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», 1908, 11, pp. 401-402.
- G. CANTONE, *Napoli Barocca e Cosimo Fanzagò*, Napoli 1984.
- B. CAPASSO, *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli 1895.
- Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011.
- Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016.
- Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, catalogo della mostra, Düsseldorf 5 settembre 2006-7 gennaio 2007, a cura di J. Harten e J.H. Martin, Ostfildern 2006.
- M. CARDINALI, *Le copie da Caravaggio e il contributo della Technical Art History. La Flagellazione e alcuni casi emblematici, in La copia pittorica a Napoli tra Cinquecento e Seicento. Produzione, collezionismo, produzione*, atti della giornata di studio, Napoli 23 gennaio 2017, a cura di D.G. Cueto e A. Zezza, in corso di pubblicazione.
- M. CARDINALI, *La tecnica pittorica, in Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 2, pp. 628-631.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Studying the doubles of Caravaggio. From Connoisseurship to Technical Art History, in Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2015, pp. 83-95.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI (2010a), *Da copia evidente a replica presunta. Le tracce materiali nei doppi di Caravaggio*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma 17-18 maggio 2007, a cura di S. Amadio, C. Mazzarelli e F.R. Chiocci, San Casciano in Val di Pesa 2010, pp. 99-126.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI (2010b), *Il contributo delle indagini scientifiche, in I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in*
- meditazione*, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di R. Vodret, Soveria Mannelli 2010, pp. 67-70.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Le indagini scientifiche e la genesi di «Nostra Signora della Misericordia»*, in *Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli, 2005, pp. 47-60.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Appendice II. Il San Francesco in meditazione di Caravaggio e il suo doppio*, in R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 45-78, in part. 60-67.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Le indagini diagnostiche, in La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999, pp. 51-60.
- G. CARPANETO, *Rione VI. Parione. Storie e itinerari, in I rioni e i quartieri di Roma*, a cura di A. Tagliavanti e V. Varriale, Roma 2008, vol. 3, pp. 175-268.
- M.I. CATALANO, *Costantino Marasi e Andrea Malasomma, in Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 24 ottobre 1984-14 aprile 1985, Napoli 1984, vol. 2, p. 209.
- R. CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco, in Storia di Napoli*, Napoli 1967-1978, vol. 5, pp. 915-994.
- S. CAUSA, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007.
- P. CAVAZZINI, *Accademie, autodidatti e studio dal modello nella Roma del Caravaggio*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 2009-2010, 15-16, pp. 81-92.
- C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli 1692.
- A. CERASUOLO, *La copia del San Giovanni Battista di Caravaggio del Museo di Capodimonte: studio tecnico ed intervento di restauro*, in *Da Caravaggio. Il San Giovanni Battista e le sue copie*, atti della giornata di studio, Empoli 11 aprile 2015, a cura di V. Siemoni, Empoli 2016, pp. 19-24.
- A. CERASUOLO, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.
- A. CERASUOLO, *Sulle tecniche di riproduzione seriale e l'impiego dei lucidi: ipotesi per la bottega dei Bassano*, in «Bollettino del Museo Civico», 2013, 34, pp. 787-801.
- L.C. CHERUBINI, A. IMBELLONE, *Chiesa di Santa Maria Immacolata Concezione a via Veneto, in Tesori di Arte e di Fede. Il patrimonio architettonico e artistico del Fondo Edifici di Culto: Roma*, Roma 2012-2017.
- K. CHRISTIANSEN, *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*, in «Metropolitan Museum Journal», 2004, 39, pp. 101-126.
- K. CHRISTIANSEN, *L'arte di Orazio Gentileschi, in Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, Roma-New York-Saint Louis 20 ottobre 2001-15 settembre 2002, a cura di Id. e J.W. Mann, Ginevra-Milano 2001, pp. 3-37.
- K. CHRISTIANSEN, *Thoughts on the Lombard Training of Caravaggio*, in *Come dipingeva il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983.
- K. CHRISTIANSEN, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, catalogo della mostra, New York 9 febbraio-22 aprile 1990, New York 1990.
- M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983.
- M. COMMODO IZZO, *Andrea Vaccaro pittore, 1604-1670*, Napoli 1951.
- M. CUPPONE, «Un quadro ch'io gli dipingo». *Nuova luce su Caravaggio per Ottavio Costa, dalla Giuditta al San Giovanni Battista*, in *Caravaggio e i suoi*

atti delle giornate di studi, Monte Santa Maria Tiberina 8-9 ottobre 2016, a cura di P. Carofano, 2017, in corso di pubblicazione.

M. CUPPONE (2016a), *La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*, in «Valori Tattili», 2016, 8, in corso di pubblicazione.

M. CUPPONE (2016b), *Caravaggio. La Natività di Palermo: un quadro del 1600 o 1609?*, in «News-Art», <http://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di-caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm>, 1 gennaio 2016.

M. CUPPONE (2016c), cat. 1, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, Roma 30 novembre 2016-7 maggio 2017, coordinamento scientifico di F. Baldassarri, Ginevra-Milano 2016, p. 80.

M. CUPPONE (2016d), «*un quadro ch'io gli dipingo? Una nota sulla Giuditta e Oloferne di Caravaggio*», in «News-Art», <http://news-art.it/news/caravaggio-quando-dipinse-la-giuditta-e-oloferne-.htm>, 4 giugno 2016.

F. CURTI, M. DI SIVO, O. VERDI, *Introduzione*, in «Roma moderna e contemporanea», 2011, 2, pp. 151-165.

N. D'ARBITRIO, *San Domenico Maggiore "La Nova Sacristia". Le arche, gli apparati e gli abiti dei re aragonesi*, Napoli 2001.

C. D'ENGENIO CARACCILOLO, *Napoli Sacra*, Napoli 1623.

B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007.

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli 1742-1743.

C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra del D'Engenio*, Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III», X B 20-24.

A. DE RINALDIS, *Cristo legato alla colonna di Michelangelo da Caravaggio*, in «Bollettino d'Arte», 1928-1929, 2, pp. 49-54.

M.B. DE RUGGIERI, «*Disegnando le attitudini con le pennellate a colori*». *Appunti sulla tecnica pittorica di Artemisia Gentileschi*, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Roma 30 novembre 2016-7 maggio 2017, coordinamento scientifico di F. Baldassarri, Roma 2016, pp. 289-295.

M.B. DE RUGGIERI, *Von Caravaggio zu den Caravaggisten*, in M.B. DE RUGGIERI, M. CARDINALI, «*Kurze aber wahre Geschichte*» der caravaggesken Technik, in W. PROHASKA, G. SWOBODA, *Caravaggio und der internationale Caravaggismus*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 20-57, in part. 35-55.

G. DE VITO, *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli 1996, pp. 63-144.

A. DELFINO, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984, pp. 157-161.

European Paintings 15th-18th Century. Copying, Replicating and Emulating, atti del convegno, Copenhagen 21-22 maggio 2012, a cura di E. Hermens, London 2014.

C. FALCUCCI, *Análise diagnóstica e técnica de execução*, in *Caravaggio e seus seguidores. Confirmações e problemas*, catalogo della mostra, São Paulo-Buenos Aires, a cura di G. Leone, Brasil 2012, pp. 132-135.

L. FREEMAN BAUER, *Van Dyck, replicas and tracing*, in «The Burlington Magazine», 2007, 1247, pp. 99-101.

L. FREEMAN BAUER, *More evidence of artists' tracings*, in «The Burlington Magazine», 1994, 1102, p. 38.

C. FROSININI, *Carte lucide nella trattatistica e nelle fonti (con alcune ipotesi di tracce materiali)*, in *Carte lucide e carte trasparenti nella pratica artistica tra otto e novecento: uso, conservazione, restauro*, atti del convegno internazionale di studio, Tortona 3-4 ottobre 2014, Volpedo 2016, pp. 13-28.

B. FURLOTTI, *Le Collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo 2003.

G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872.

M.C. GALASSI, *Visual evidence for the use of carta lucida in the Italian Renaissance workshop*, in *The Renaissance Workshop*, a cura di D. Saunders, M. Spring e A. Meek, Londra 10-11 maggio 2012, London 2013, pp. 130-137.

R. GANDOLFI, *La Vita di Caravaggio nell'inedita biografia di Gaspare Celso*, in *Sine Ira et Studio*, atti della giornata di studi, Roma 1 marzo 2017, in corso di pubblicazione.

G.S. GHIA, *Analisi dei materiali artistici nelle fonti e l'uso in Caravaggio: storia conservativa delle ventidue tele del Merisi custodite a Roma*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 266-305.

G.S. GHIA, *I dipinti della cappella Contarelli tra materiali costitutivi e storia conservativa*, in *Caravaggio La cappella Contarelli*, catalogo della mostra, Roma 10 marzo-15 ottobre 2011, a cura di M. Cardinali e M.B. De Ruggieri, Roma 2011, pp. 35-42.

O. GIANNONE, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, ed. a cura di O. Morisani, Napoli 1940.

C. GIANTOMASSI, D. ZARI, *Storia conservativa*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 2, pp. 632-633.

C. GIANTOMASSI, D. ZARI, *Relazione sullo stato di conservazione e sull'intervento di restauro*, in *I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di R. Vodret, Soveria Mannelli 2010, pp. 71-73.

C. GIANTOMASSI, D. ZARI, *Appendice I. Relazione sullo stato di conservazione e sull'intervento di restauro*, in R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 45-78, in part. 57-60.

Giuditta decapita Oloferne: Louis Finson interprete di Caravaggio, catalogo della mostra, Napoli 27 settembre-8 dicembre 2013, a cura di G. Capitelli, A.E. Denunzio, G. Porzio e M.C. Terzaghi, Napoli 2013.

V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, ed. a cura di A. Banti, Firenze 1981.

M. GREGORI, cat. 82 e 83, in *The Age of Caravaggio*, catalogo della mostra, New York 5 febbraio-14 aprile 1985, Napoli 12 maggio-30 giugno 1985, New York 1985, pp. 294-298.

M. GREGORI, cat. 15, in *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra, Londra 2 ottobre-12 dicembre 1982, a cura di C. Whitfield e J. Martineau, London 1982, pp. 124-125.

H. HIBBARD, *Caravaggio*, New York 1983.

I documenti (2011a), a cura di A. Cesarini, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, pp. 233-275.

I documenti. Il processo. La trascrizione integrale (2011b), a cura di M. Di Sivo, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, Roma 2011, pp. 97-108.

I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di Ead., Soveria Mannelli 2010, pp. 17-65.

Il Museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane, a cura di J. Bentini e S. Guarino, Milano 2003.

La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999.

R. LAPUCCI, *La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra, Firenze 12 dicembre 1991-15 marzo 1992, Roma 26 marzo-24 maggio 1992, a cura di M. Gregori, Milano 1991, pp. 31-51.

P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.

R. LONGHI, *Un'opera estrema del Caravaggio*, in «Paragone. Arte», 1959, 111, pp. 21-32.

R. LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano 1952.

R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1943, 1, pp. 5-63.

S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010.

S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e Documenti 1532-1724*, Roma 2003.

I. MAIETTA, *L'evoluzione del convento e le vicende del suo patrimonio artistico attraverso i secoli*, in *La Fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia e I. Maietta, Napoli 2016, pp. 89-137.

I. MAIETTA, *Scultori lombardi a Napoli tra Quattrocento e Cinquecento: aggiunte a Pietro Belverte*,

in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, atti della giornata di studi, Milano 8 maggio 2000, Milano 2002, pp. 85-103.

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, Roma 1956-1957.

M. MARANGONI, *Il Caravaggio*, Firenze 1922.

A.M. MARCONI, *Tecnica di esecuzione*, in *Caravaggio. La Resurrezione* di Lazzaro, catalogo della mostra, Roma 16 giugno-15 luglio 2012, a cura di D. Radeaglia, Roma 2012, pp. 53-58.

A.M. MARCONI, *Il restauro*, in «Bollettino ICR», 2011, 22-23, pp. 16-29.

M. MARINI (2006a), *Maddalena in estasi. Scheda filologica*, in *Michelangelo da Caravaggio. La Maddalena di Paliano*, catalogo della mostra, Paliano 30 giugno-2 luglio 2006, a cura di M. Marini, Roma 2006, p. 32.

M. MARINI (2006b), *Michelangelo da Caravaggio e i suoi «Doppi»*, Düsseldorf 2006.

M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 2005.

M. MARINI (2001a), *Michelangelo da Caravaggio in Sicilia*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra, Palermo 4 marzo-20 maggio 2001, a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati e R. Vodret, Venezia 2001, pp. 3-23.

M. MARINI (2001b), cat. 11, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra, Palermo 4 marzo-20 maggio 2001, a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati e R. Vodret, Venezia 2001, pp. 130-131.

M. MARINI, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 1987.

M. MARINI, *Equivochi del caravaggismo 2: A) Apunti sulla tecnica del 'naturalismo' seicentesco, tra Caravaggio e "Manfrediana methodus". B) Caravaggio e i suoi 'doppi'. Il problema delle possibili collaborazioni*, in «Artibus et historiae», 1983, 8, pp. 119-154.

M. MARINI, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974.

C. MAZZARELLI, *Dipingere in copia (1750-1780). Da Roma all'Europa*, in corso di pubblicazione.

C. MAZZARELLI, *La copia. Per un «diagramma parallelo»*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma 17-18 maggio 2007, a cura di S. Amadio, C. Mazzarelli e F.R. Chiocci, San Casciano in Val di Pesa 2010, pp. 15-33.

M. MIELE, *Ricerche su San Domenico Maggiore. II. I rapporti col Seggio di Nido*, in «Napoli Nobilissima», 2006, 3-4, pp. 95-108.

P. MOIOLI, C. SECCARONI, *Indagini radiografiche: la tela ritrovata*, in «Bollettino ICR», 2011, 22-23, pp. 37-41.

A. MOIR, *Caravaggio and His Copyists*, New York 1976.

Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, Milano aprile-giugno 1951, Firenze 1951.

S. NORLANDER ELIASSON, M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *St John the Baptist, in Italian Paintings. Three centuries of collecting. Nationalmuseum, Stockholm*, a cura di S. Norlander Eliasson, D. Prytz, J. Eriksson e S. Ekman, Ostfildern 2015, pp. 159-163.

S. ORTOLANI, *La pittura napoletana del secolo XVII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, Napoli 1938, pp. 13-113.

V. PACELLI, *Un bozzetto di Andrea Vaccaro per la copia della Flagellazione di Caravaggio in San Domenico Maggiore*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2011, 22, pp. 167-170.

V. PACELLI, *I. Le evidenze documentarie (e i rapporti artistici fra Napoli e Genova agli inizi del Seicento)*, in ID., F. BOLOGNA, *Caravaggio, 1610: la 'Sant'Orsola confitta dal Tiranno' per Marcantonio Doria*, in «Prospettiva», 1980, 23, pp. 24-45, in part. 24-30.

V. PACELLI, *New Documents concerning Caravaggio in Naples*, in «The Burlington Magazine», 1977, 897, pp. 819-829.

V. PACELLI, A. BREJON DE LAVERGNEE, *L'eclisse del committente? Congetture su un ritratto nella 'Flagellazione' di Caravaggio rivelato dalla radiografia*, in «Paragone. Arte», 1985, 419-421-423, pp. 209-218.

D.M. PAGANO, *La storia conservativa*, in *Caravaggio a Napoli dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005, pp. 14-22.

- D.M. PAGANO, *Il dipinto*, in *La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 1999, pp. 11-28.
- F. PALLAGA, *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2014.
- G. PAPI (2016a), *Caravaggio*, Firenze 2016.
- G. PAPI (2016b), *Caravaggio. La Crocifissione di Sant'Andrea Back-Vega. The Back-Vega Crucifixion of St Andrew*, Milano 2016.
- D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima esposta agli occhi e alla mente de' curiosi*, Napoli 1700.
- G.P. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- V. PERROTTA, *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli 1828.
- R. PICONE, *Restauro e trasformazioni nel complesso domenicano di Napoli: dagli interventi del tardo Seicento ai ripristini ottocenteschi in La Fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e restauro*, a cura di O. Foglia e I. Maietta, Napoli 2016, pp. 138-162.
- R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra 'abbellimento' e ripristino*, Napoli 1996.
- R. PICONE (1993a), *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di San Domenico Maggiore in Napoli (I)*, in «Napoli Nobilissima», 1993, 1-2, pp. 34-55.
- R. PICONE (1993b), *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di S. Domenico maggiore in Napoli (II)*, in «Napoli Nobilissima», 1993, 5-6, pp. 216-255.
- M. POSITANO, I. ALIATIS, C. CONTI, *Le indagini micro-distruttive*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 306-325.
- M. PUPILLO, *Francesco de' Rustici e la copia dei Cappuccini del San Francesco in meditazione di Caravaggio*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 79-94.
- P. SANNUCCI, *I materiali e la tecnica, in Identificazione di un Caravaggio*, a cura di G.P. Corrales, Venezia 1990, pp. 47-74.
- B. SAVINA, *Caravaggio tra originali e copie. Collezionismo e mercato dell'arte a Roma nel primo Seicento*, Foligno 2013.
- A. SPADARO, *Un umile francescano, un diplomatico da ribattezzare*, in «Foglio d'Arte», 1984, 12, pp. 16-17.
- D. RADEGLIA, *L'Annunciazione di Nancy di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in «Bollettino ICR», 2011, 22-23, pp. 5-13.
- Roma ampliata, e rinnovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edificij notabili, che sono in essa*, Roma 1739.
- Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edificij antichi, e Moderni Sagri, e Profani della Città di Roma*, Roma 1765.
- Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edificij Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, Roma 1750.
- Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edificij antichi, e Moderni Sagri, e Profani della Città di Roma*, Roma 1745.
- M. ROSSETTI, *Note sul soggiorno napoletano di Angelo Caroselli (1585-1652), appunti sulla parentesi fiorentina e alcune opere inedite*, in «L'Acropoli», 2010, 5, pp. 531-559.
- H. ROTOLO, *Restauro antichi e nuovi nel palazzo di Antonello Petrucci in Napoli*, Napoli 2003.
- D. SANGUINETI, *Bartolomeo Cavarozzi e le 'Sacre famiglie': tracce per una congiuntura caravaggesca tra Genova e la Spagna*, in *Bartolomeo Cavarozzi: "Sacre famiglie" a confronto*, catalogo della mostra, Torino 6 ottobre 2005-26 febbraio 2006, a cura di D. Sanguineti, Milano 2005, pp. 13-39.
- S. SCHÜTZE, *Caravaggio. L'opera completa*, Köln 2009.
- D. SOGGIU, *Prudenzia Bruni e la casa di Caravaggio*, in «Roma moderna e contemporanea», 2011, 2, pp. 237-257.
- L. SICKEL, *Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannes. Geschichte einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2007-2008, 38, pp. 231-295.
- G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789.
- G. SCAVIZZI, *Caravaggio e caravaggeschi*, catalogo della mostra, Napoli 10 febbraio-20 marzo 1963, Napoli 1963.
- K. SCIBERRAS, cat. 7, in *Caravaggio e seus seguidores. Confirmações e problemas*, catalogo della mostra, São Paulo-Buenos Aires, a cura di G. Leone, Brasil 2012, pp. 130-135.
- D.L. SPARTI, *Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, atti del convegno, Parigi 10-13 giugno 2013, a cura di M. Deramaix, P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim e J. Vignes, Genève 2008, pp. 391-423.
- R.E. SPEAR, recensione a *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, in «Renaissance Quarterly», 2017, 3, in corso di pubblicazione.
- R.E. SPEAR, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London 1997, p. 225.
- R.E. SPEAR, *What is an Original?*, in «Melbourne Art Journal», 2004, pp. 15-32.
- R.E. SPEAR, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London 1997.
- R.E. SPEAR, *Studies in Conservation and Connoisseurship: Problematic Paintings by Manfredi, Saraceni and Guercino*, in «The Dayton Art Institute Bulletin», 1975, 1, pp. 5-17.
- L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001, a cura di C. Volpi, Città di Castello 2002, pp. 23-50.
- J.T. SPIKE, *Caravaggio*, New York-London 2010.
- D.M. STONE, *Caravaggio Betrayals: The Lost Painter and the "Great Swindle"*, in *Caravaggio. Reflections and Refractions*, a cura di L. Pericolo e D.M. Stone, Farnham-Burlington 2014, pp. 13-30.
- S. VOLPICELLA, *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli 1847 (*Storia dei monumenti del reame delle Due Sicilie*, Napoli 1846-1850, vol. 2).
- M.W. STOUGHTON, recensione ad A. MOIR, *Caravaggio and His Copyists* cit., in «The Art Quarterly», 1977-1978, 4, pp. 405-409.
- C. STRINATI, *San Francesco del Caravaggio*, in *Il Museo dei Cappuccini*, Roma 2012, pp. 71-79.
- C. STRINATI, *Quesiti caravaggeschi*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, pp. 24-31.
- A. SUTHERLAND HARRIS, *Artemisia and Orazio: Drawing Conclusions*, in *Artemisia Gentileschi: taking Stock*, a cura di J.W. Mann, Turnhout 2005, pp. 131-146.
- F. TALARICO, G. SIDOTI, G. VIGLIANO, *Caravaggio attraverso lo studio delle sezioni stratigrafiche "storiche" dell'ISCR: i dipinti della Cappella Contarelli e le due versioni del San Francesco in meditazione*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 374-419.
- M. TANZI, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra, Castelleone 11 ottobre-30 novembre 1997, Milano 1997.
- M.C. TERZAGHI, *Le copie e i copisti di Caravaggio a Napoli*, in *La copia pittorica a Napoli tra Cinquecento e Seicento. Produzione, collezionismo, produzione*, atti della giornata si studio, Napoli 23 gennaio 2017, a cura di D.G. Cueto e A. Zezza, in corso di pubblicazione.
- M.C. TERZAGHI, *Tanzio, Caravaggio e compagni tra Roma e Napoli*, in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, Napoli, 24 ottobre 2014-11 gennaio 2015, a cura di M.C. Terzaghi, Cinisello Balsamo 2014, pp. 19-49.
- M.C. TERZAGHI, *Napoli, primo Seicento: Louis Finson copista di Caravaggio*, in *Giuditta decapita Oloferne: Louis Finson interprete di Caravaggio*, catalogo della mostra, Napoli 27 settembre-8 dicembre 2013, a cura di G. Capitelli, A.E. Denunzio, G. Porzio e M.C. Terzaghi, Napoli 2013, pp. 29-43.
- M.C. TERZAGHI, *Caravaggio tra copie e rifiuti*, in «Paragone. Arte», 2008, 705, pp. 32-71.
- M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni, tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007.
- Tesori di Arte e di Fedè. Il patrimonio architettonico e artistico del Fondo Edifici di Culto*, in corso di pubblicazione.
- L. TESTA, «...In ogni modo domatina uscimo»:
- Caravaggio e gli Aldobrandini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001, a cura di C. Volpi, Città di Castello 2002, pp. 129-154.
- Tiziano per Napoli. L'Annunciazione di San Domenico Maggiore. Vicende storico-artistiche, tecnica di esecuzione e restauro*, a cura di A.C. Alabiso, Castellammare di Stabia 2010.
- J.P. TORRELLI, *Amico della verità. Vita e opere di Tommaso d'Aquino*, Bologna 2006.
- R.M. VALLE, B. MINICHINI, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854*, Napoli 1854.
- K. VAN DOOREN, *Granet, il pittore cappuccino. Opere sue e dei suoi seguaci nel Museo Francese di Roma*, in «Amici dei Musei», 2003, 96, pp. 34-43.
- K. VAN MANDER, *Het Leven der Moderne, oft dees-tijtsche doortlichtighe Italiaensche Schilders*, Harlem 1604, in S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010, p. 310.
- B. VIOLA, *Il complesso di S. Pietro*, in *La Reggia dei Volsci*, a cura di F. Fedeli Bernardini, Roma 2006, pp. 107-120.
- G. VITALE, *Case ed abitanti della regio Nilensis in età ducale: osservazioni*, in *Palazzo Corigliano tra archeologia e storia*, a cura di I. Bragantini e P. Gastaldi, Napoli 1985, pp. 12-18.
- R. VODRET, *I doppi di Caravaggio: il Mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, catalogo della mostra, Carpineto Romano 5-15 settembre 2010, a cura di Ead., Soveria Mannelli 2010, pp. 17-65.
- R. VODRET, *Caravaggio: the Mystery of the Two Saint Francis in Meditation*, in *Caravaggio: the Mystery of the Two Saint Francis in Meditation*, catalogo della mostra, Stockholm 20 gennaio-14 marzo 2010, Helsinki 26 marzo-9 maggio 2010, a cura di Ead., Cinisello Balsamo 2009, pp. 21-57.
- R. VODRET, *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo 2009.
- R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio, un caso risolto: i due S. Francesco in meditazione*, in *Caravaggio. L'immagine del Divino*, catalogo della mostra, Trapani 15 dicembre 2007-14 marzo 2008, a cura di D. Mahon, Roma 2007, pp. 306-327.
- R. VODRET, *I "doppi" di Caravaggio: le due versioni del S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 2004, 108, pp. 45-78.
- R. VODRET, *Il giallo dei due San Francesco*, in «ARS», 2000, 35, pp. 140-145.
- R. VODRET, M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Un nuovo ritrovamento documentario e il problema della luce nello studio di Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, Roma 11 febbraio-15 maggio 2011, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011, pp. 130-136.
- G.B. VOLPATO, *Modo da tener nel dipingere*, ed. M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting*, London 1849, vol. 2, pp. 726-755.
- H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925.
- R. WALD, *Scheda tecnica*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra, Roma 26 gennaio-15 maggio 2001, Berlino 15 giugno-9 settembre 2001, a cura di S.D. Squarizza, Milano 2001, pp. 292-293.
- C. WHITFIELD, cat. 11, in *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, catalogo della mostra, Düsseldorf 5 settembre 2006-7 gennaio 2007, a cura di J. Harten e J.H. Martin, Ostfildern 2006, pp. 215-216.
- E.M. WIESEMAN, *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London 2010, pp. 46-49.
- A. ZUCCARI, *Considerazioni sui mutamenti iconografici e compositivi dei "lateral" Contarelli*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri e G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. 1, pp. 210-221.
- A. ZUCCARI, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano 2011.
- A. ZUCCARI, *San Felice e i luoghi d'arte cappuccini. Dal convento di S. Bonaventura ai tuguri dipinti dal Caravaggio*, in *San Felice da Cantalice. I suoi tempi, il culto e la diocesi di Cittaducale dalle origini alla canonizzazione del santo*, atti del convegno, Rieti-Cantalice-Cittaducale 28-30 settembre 1987, a cura di G. Maceroni e A.M. Tassi, Rieti 1990, pp. 175-223.

GANGEMI EDITORE®
INTERNATIONAL

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GIUGNO 2017
www.gangemieditore.it