

Caravaggio a Napoli. Ricerche in corso **abstract degli interventi**

SAVERIO RICCI Università della Tuscia
Caravaggio e i filosofi, nuove considerazioni

La connessione tra Caravaggio e il pensiero della sua epoca è stata spesso riferita a una categoria di 'naturalismo' filosofico e scientifico, che senza approfondite specificazioni e distinzioni non sembra abbastanza agevole, evocata in proposito dell'artista. Sul piano storico-biografico, la ricostruzione dei suoi possibili rapporti con autori come Bruno, Campanella e Galileo risulta del resto piuttosto problematica, e si registrano forti asimmetrie tra la vicenda del pittore e quelle di quei filosofi e scienziati, a differenza di altri artisti del tempo, non bastando la convocazione sulla scena di personaggi capaci di mediazione, come Francesco Maria del Monte. Nel contesto napoletano, potrebbero forse risultare suggestive e proficue altre figure 'minori', o altri circoli, della vita intellettuale e scientifica della città, con cui Caravaggio potrebbe, o ha certamente avuto, rapporti meglio definibili; senza che tuttavia questo comporti più di una corrispondenza ambientale, e non precise e dimostrabili influenze. Se il 'galileismo' non era ancora tale al tempo della formazione e della fioritura del Merisi, cominciando a rivelare tutta la sua potenza dissolvente della tradizione, pochi mesi prima della fine del pittore, lo stesso confronto con Bruno, che ha appassionato sia storici dell'arte, che storici della filosofia, potrebbe risultare, di là di pur significative assonanze 'lessicali', in una divergenza, piuttosto che in una convergenza. L'artista e il filosofo, ciascuno dal suo canto e con il suo linguaggio, hanno probabilmente dato espressione ad articolazioni differenti della fine del Rinascimento, capaci di coesistere in un passaggio definibile come di 'prima modernità', in cui il cristianesimo, così diversamente presente nei loro rispettivi 'regni delle ombre', ha interpretato ruoli contrastanti, ora sottoposto a 'rinnovamento', o 'adattamento', ora del tutto respinto, senza appello.

LOREDANA GAZZARRA Pio Monte della Misericordia
L'apparato decorativo delle Sette opere di Misericordia

L'Aula sacra che oggi ospita le *Opere della Misericordia* è frutto di una seconda fase costruttiva del palazzo del Pio Monte della Misericordia. Raccogliendo documenti editi e inediti presentate in occasione della mostra *Caravaggio Napoli*, le ultime ricerche chiariscono elementi sulla antica cappella perduta di Giovan Giacomo di Conforto (1605-1659) e la sua decorazione. Affreschi, stucchi e cornici dorate adornavano la prima cappella del Pio Monte della Misericordia, più piccola e completamente diversa dalla circolare ed elegante chiesa di Francesco Antonio Picchiatti, che avrebbe ospitato fino ad oggi la tela (1658-1671). Inoltre il documento delle 'finestre finte' apre uno squarcio di riflessioni sulla luce non diffusa ma ben direzionata che doveva avere tale ambiente, e così come per le tele in San Luigi dei Francesi, Caravaggio, anche in questo caso, tiene conto del contesto architettonico e dei reali effetti di luce in cui si inseriva il dipinto, importando la realtà luministica nella finzione scenica delle sue raffigurazioni. L'intervento presenterà inoltre le novità emerse dal restauro della preziosa cornice di Giovanni Baglione, condotto in occasione della mostra, che offre spunti di riflessioni sull'apparato decorativo di questa perduta cappella.

GIANLUCA FORGIONE Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Caravaggio e la tradizione: l'invenzione di Nostra Signora della Misericordia

L'intervento si propone di esporre alcuni dei risultati di una nuova ricerca sul significato delle *Sette opere di Misericordia*. La relazione si focalizzerà in particolare sul valore significativo della Madonna della Misericordia, il cui mantello è da identificare nel drappo verde che gli angeli distendono sulla folla. Tale interpretazione permette non soltanto di valutare meglio il rapporto tra Caravaggio e la tradizione iconografica da cui la pala del Pio Monte discende, ma anche di comprendere più chiaramente i termini della fortuna che l'invenzione del Merisi ebbe nella pittura napoletana di primo Seicento, e in particolare nell'opera di Louis Finson.

MARCO CARDINALI Emmebi diagnostica artistica

Costanti e svolte nella tecnica pittorica di Caravaggio a Napoli. Le nuove indagini all'interno delle Sette opere

Fin dalla prima radiografia delle *Sette Opere*, eseguita nel 1969 da Selim Augusti, lo studio del processo esecutivo della pala per il Pio Monte si è intrecciato alla complessa interpretazione dell'iconografia dell'opera. Altrettanto complessa si è però rivelata la lettura del documento radiografico, conducendo prima Raffaello Causa, poi Vincenzo Pacelli, all'ipotesi di importanti cambiamenti redazionali avvenuti nella metà superiore. Una nuova radiografia eseguita nel corso dell'ultimo restauro (2004) ha in parte restituito una migliore leggibilità fornendo elementi di sostegno all'ipotesi, formulata anche da chi scrive, della presenza soggiacente di tracce compositive riferibili alla perduta pala Radulovich. La diffusa radiopacità della tela non consente però una interpretazione definitiva dell'immagine ai raggi X e la recente messa a punto di una nuova tecnica di imaging basata sulla fluorescenza dei raggi X (Ma XRF) ha permesso una ulteriore mirata indagine degli strati pittorici, in occasione della mostra *Caravaggio Napoli*. Se ne ricava un quadro inedito della tecnica di stesura di Caravaggio al suo debutto sulla scena napoletana, mentre la rilevazione distinta delle miscele pittoriche attraverso le modifiche in corso d'opera getta una nuova luce sui suoi processi compositivi.

BRUNO ARCIPRETE Restauratore dei dipinti napoletani di Caravaggio

Considerazioni sul restauro delle Sette opere di Misericordia

Con questo breve intervento si tenta di mettere a confronto la tecnica di esecuzione e i materiali messi in opera da Caravaggio per realizzare le *Sette opere di Misericordia* e la *Flagellazione* de Franchis. I dipinti, pur eseguiti a pochi mesi di distanza, differiscono fra loro in modo eclatante per tecnica di esecuzione, per i materiali usati e per la resa finale. Nella fase iniziale della realizzazione di un dipinto si parte da una scelta programmata dei materiali che manipolati dall'artista, mediante una tecnica specifica, consentiranno la concretizzazione dell'idea. Verranno così a determinarsi vari strati a differenti livelli che concorreranno alla costruzione del manufatto e convergeranno nella superficie dell'opera, ultimo livello - zona estrema della creazione artistica. È importante per chi opera nella conservazione e per gli studi storico-artistici acquisire il maggior numero d'informazioni che un manufatto porta con sé. Mediante l'osservazione dell'opera nel visibile e con l'aiuto della diagnostica, per gli strati costitutivi non visibili, potremo accrescere la sua conoscenza. La materia si rivela così il mezzo principale per la trasmissione delle idee che solo mediante l'azione prenderà forma e si caricherà di contenuti.

ROSSELLA VODRET Già Soprintendente del Polo Museale di Roma

La Giuditta e Oloferne di Tolosa

Nel 2014, a Tolosa, è comparso un dipinto raffigurante di una *Giuditta e Oloferne* che alcuni studiosi (tra i quali Cuzin, Spinosa, Christiansen) hanno riferito a Caravaggio, identificandolo con il quadro documentato a Napoli nel 1607, quando era in vendita, probabilmente presso

la bottega di Louis Finson insieme con la *Madonna del rosario*, ora al KHM. La proposta di aggiungere questa opera al corpus caravaggesco, che ha suscitato un acceso dibattito attributivo, sarà discussa nel corso dell'intervento anche e soprattutto sulle basi delle analisi tecniche eseguite sul dipinto, che hanno consentito di aggiungere nuovi elementi di valutazione.

GIANNI PAPI Storico dell'arte
Caravaggio e Finson: un'amicizia

Il tema dell'intervento sono i rapporti che Caravaggio dovette avere con Louis Finson durante il suo soggiorno a Napoli fra l'autunno del 1606 e giugno 1607. Non esiste una documentazione definitiva di tale amicizia, ma una serie di indizi e di fatti portano a supporre un forte legame fra i due pittori. Finson possedeva opere capitali di Caravaggio; Finson copiò due volte la *Maddalena* che il Merisi eseguì poco prima di partire da Napoli nel suo ultimo viaggio nel luglio 1610; ed è possibile che Finson e il suo socio Abraham Vinck siano intervenuti a risolvere le questioni inerenti la misteriosa pala che Caravaggio realizzò per Niccolò Radolovich. È verosimile che la vicinanza a Caravaggio possa aver determinato un deciso cambiamento nel linguaggio di Finson negli anni 1607-1609, privi purtroppo di opere documentate, ma nei quali dovranno essere collocati i due *San Sebastiano*, entrambi in collezione privata, che attestano un'immagine del pittore fiammingo diversa e più 'caravaggesca' rispetto alle opere successive, che cominciano a datarsi dal 1610 in poi. In questo scenario Gianni Papi affronta anche l'argomento, molto dibattuto negli ultimi anni, riguardante la *Giuditta che decapita Oloferne* comparsa a Parigi presso la Galerie Turquin.

PIER LUDOVICO PUDDU Università Palacky di Olomuc
Riflessioni sulla Flagellazione di Caravaggio già in collezione Borghese

Nella guida della Galleria Borghese del 1650 sono elencate numerose opere ad oggi non rintracciate e/o difficilmente identificabili. Tra le opere riferite a Caravaggio emerge la presenza di quadri privi di sicura identificazione, come nel caso che sarà qui preso in esame ovvero, citando la guida, 'il Cristo alla colonna, è del Caravaggio'. Questo dipinto non figura negli inventari Borghese noti ma solo nelle guide della collezione, almeno fino a quella di Ridolfino Venuti del 1766. Scopo di questo intervento è di identificare il dipinto in questione o quantomeno risalire alla sua iconografia, al fine di discutere dell'eventuale paternità caravaggesca dell'invenzione iconografica e, in caso positivo, della relativa cronologia. Integrando con riscontri documentari l'opinione di Maurizio Marini, sarà indagata la possibile corrispondenza con il *Cristo alla colonna* o *Flagellazione* (già Cantalupo, collezione Camuccini) che già Roberto Longhi giudicava copia di Vincenzo Camuccini da un originale perduto di Caravaggio, la cui iconografia è nota anche grazie agli esemplari di Macerata e Catania. Le nuove evidenze documentarie permettono di smentire l'attribuzione a Camuccini e di riflettere sul possibile autore della tela già a Cantalupo e sulla sua eventuale provenienza da Casa Borghese. L'esistenza di tre antiche versioni del *Cristo alla colonna*, o forse quattro, sembrerebbe almeno avvalorare l'ipotesi della preesistenza a monte di esse di un prototipo caravaggesco, ma anche su questo punto, nonché sull'eventuale datazione dell'archetipo, il giudizio della critica non è unanime, per cui potrà essere utile questo momento di confronto.

M. BEATRICE DE RUGGERI Emmebi diagnostica artistica
La Flagellazione di Caravaggio: dalla "eclisse del committente" alle nuove acquisizioni sulla tecnica e sul processo esecutivo

Le ricerche tecniche sull'opera caravaggesca, per mole di dati, livello di approfondimento e disponibilità dei documenti diagnostici, consentono una ampia conoscenza non solo dei materiali impiegati dall'artista ma anche dei processi esecutivi dei dipinti. Nonostante ciò i limiti insiti nelle singole metodiche hanno talvolta condizionato, ed anche fuorviato, l'interpretazione dei dati. La messa a punto di nuove tecnologie applicate alle opere d'arte, e fra queste della Scansione Macro XRF, pone i ricercatori di fronte a nuove opportunità di conoscenza e, al contempo, offre la possibilità di ripensare i dati già acquisiti in una diversa prospettiva. La *Flagellazione* di Caravaggio vanta una lunga storia di campagne diagnostiche, fin da quando nel 1985 fu pubblicata da Brejon De Lavergnée e Pacelli la radiografia, con la scoperta di un personaggio soggiacente, in corrispondenza del flagellatore di destra. Le campagne diagnostiche che si sono susseguite (1999; 2017) hanno via via fornito nuovi e rilevanti dati alla conoscenza della genesi dell'opera. La recente campagna di scansione macro XRF consente di mostrare per singole immagini la distribuzione dei materiali impiegati dall'artista, ed in particolare di valutare anche la presenza di elementi che la radiografia non è in grado di evidenziare e la riflettografia non può discriminare. Ne scaturiscono ipotesi di lettura del processo esecutivo che considerano, ad esempio, anche le stesure pittoriche nei valori in ombra, rivelando una inaspettata complessità.

GIACOMO BERRA Storico dell'arte

Lettere inedite sul viaggio della marchesa di Caravaggio e del figlio Fabrizio Sforza Colonna, comandante delle galere maltesi, da Genova a Napoli

Attraverso l'analisi di diverse lettere inedite della famiglia Colonna (per alcuni aspetti ancora in corso di studio) è possibile seguire direttamente il viaggio marittimo che la marchesa di Caravaggio Costanza Colonna e il figlio fra' Fabrizio Sforza Colonna, comandante generale delle galere maltesi, intrapresero nel giugno del 1607 da Genova sino a Napoli, con soste anche in altri porti. Costanza, provenendo da Milano, si imbarcò a Genova su una delle cinque galere che il priore Fabrizio, in arrivo da Barcellona, doveva riportare, ben armate, a Malta al fine di intraprendere subito un'impresa in Levante. Durante il viaggio ci furono tappe piacevoli, come il festoso incontro a Genova con i parenti e i nobili della città, e momenti più burrascosi. L'approdo nel porto di Napoli della flotta maltese dopo diversi giorni di navigazione è testimoniato da alcune lettere che riportano anche l'esatto momento dell'attracco. La marchesa di Caravaggio scese prima Napoli e poi anche a Torre del Greco, dove venne accolta dai principi di Stigliano, e ricevette, assieme a Fabrizio, "le visite quasi di tutta Napoli". In particolare Costanza incontrò a lungo il "Ricevitore di Malta" fra' Giovanni Andrea Capece, che si occupava per conto dell'Ordine anche degli imbarchi sulle galere. Si perfezionò forse in quell'occasione il passaggio a Malta del Caravaggio?

KEITH SCIBERRAS Università di Malta

Caravaggio 'ben visto' and the Neapolitan context for his move to Malta'

L'intervento esaminerà le ragioni del viaggio di Caravaggio a Malta nel giugno 1607 e delinea il contesto del mecenatismo dei Cavalieri di Malta a Napoli. Si argomenterà come il pittore non intendesse trasferirsi a Malta per un lungo periodo, e la sua intenzione era molto probabilmente quella di tornare a Napoli entro un paio di settimane o al limite qualche mese.

FRANCESCA CURTI Storica dell'arte

Sulla via della seta: prime ricerche sulla Maddalena Gregori

L'intervento intende illustrare i primi risultati di una serie di ricerche tuttora in corso volte a ricostruire le vicende del dipinto raffigurante la *Maddalena in estasi* attribuito di recente da

Mina Gregori e da Bert Treffers a Caravaggio. Le indagini hanno permesso di individuare i proprietari del dipinto nel Settecento. Si tratta di un'importante e facoltosa famiglia perugina di mercanti di seta che ricopriva cariche di prestigio nell'amministrazione pontificia e cittadina. La presenza della *Maddalena* nelle collezioni di famiglia è testimoniata anche dalle guide locali che la ricordano per l'alta qualità della pittura e per l'eccezionale bellezza. Le ricerche hanno messo in evidenza lo stretto legame esistente tra questa famiglia e i Colonna di Paliano, per motivi di affari inerenti il commercio della seta, un'attività nella quale questi ultimi erano coinvolti sin dalla fine del Cinquecento.

ORietta VERDI Archivio di Stato di Roma

«*Madalena roversa di Caravaggio*»: per una storia del foglio manoscritto che accompagna il dipinto della 'Maddalena Gregori'

Assieme al dipinto di una *Maddalena in estasi* attribuito in anni recenti da Mina Gregori e Bert Treffers a Caravaggio è stato rinvenuto un foglio manoscritto di piccolo formato nel quale si fa esplicito riferimento a una *Madalena roversa di Caravaggio*. Si illustrano in questa sede i risultati delle indagini diagnostiche non distruttive alle quali è stato sottoposto il foglio per rilevare quello che alla semplice ispezione ottica non appare e cioè la natura e l'omogeneità degli inchiostri con cui è vergato il testo, segni della manifattura della carta, la presenza di pieghe e di elementi chimici presenti su di essa, aloni e gore. Si presenta inoltre l'esame paleografico della scrittura che compare sul documento, l'analisi diplomatistica del testo (lingua, stile, contenuto, sottoscrizione) e un'ipotesi sulle modalità di trasmissione del foglio che accompagnava il dipinto, alla luce della campagna di ricerche documentarie condotte da chi scrive e da Francesca Curti per tentare di ricostruire la storia del quadro e dei documenti ad esso riferibili.

Stefano DE MIERI Università della Calabria
Caravaggio tra Santafede, Balducci e Azzolino

L'intervento si propone di indagare un aspetto fin qui poco esplorato dalla critica: l'influenza esercitata dal Caravaggio su alcuni rilevanti artisti di cultura tardo-cinquecentesca attivi a Napoli nel primo Seicento. Fabrizio Santafede, il più famoso e affermato pittore locale nei primi anni del secolo, provò timidamente a innestare nel suo linguaggio di estrazione toscoveneta diversi stimoli caravaggeschi, come documentano le due grandi pale d'altare del Pio Monte della Misericordia o le sue interpretazioni in chiave 'bassanesca' della *Flagellazione* di Rouen, di cui verrà discussa una sconosciuta redazione, simile a quella attualmente conservata a Palermo (Palazzo Abatellis). Anche il fiorentino Giovanni Balducci, attivo a Napoli dal 1596 fino alla prima metà del Seicento, in alcune opere mature sembra aver avvertito qualche suggestione del grande maestro. Più di altri, tuttavia, Balducci dimostra un saldo radicamento nella cultura cinquecentesca di partenza. A tal proposito, risulta interessante l'analisi di un suo dipinto raffigurante le *Sette opere di misericordia*, eseguito intorno al 1610 per l'oratorio della confraternita napoletana di Santa Maria della Misericordia ai Vergini. In quest'opera, fin qui trascurata, se da un lato è possibile scorgere un esplicito richiamo alla celebre tela del Caravaggio con lo stesso tema, dall'altro si coglie l'esigenza di 'emendare' la complessa interpretazione del tema offerta dal Merisi, grazie a una semplificazione didattica in linea con le prescrizioni della Controriforma. L'intervento, infine, intende evidenziare l'apporto del Caravaggio nella produzione del siciliano Giovan Bernardino Azzolino. Sin dal primo decennio, in particolare in alcuni dipinti del Gesù e Maria, risulta evidente il riflesso nella sua produzione del nuovo stile fatto conoscere dall'artista lombardo. E suggestioni latamente caravaggesche continueranno ad essere armonizzate al suo pacato linguaggio devoto ancora negli anni successivi.

VIVIANA FARINA Accademia delle Belle Arti di Napoli
Echi della Salomé in Azzolino, Sellitto e Ribera

La mostra *Caravaggio Napoli* ha offerto nuovamente l'occasione di studiare a confronto le due versioni della Salomé del Merisi, conservate, rispettivamente, presso la National Gallery di Londra e il Palazzo Reale di Madrid. Non vi è accordo tra gli esegeti del maestro - è noto - circa la priorità cronologica dell'invenzione, dunque sull'identificazione della "*Salomé*" che, secondo Giovan Pietro Bellori, venne inviata da Caravaggio di ritorno a Napoli, nel 1609, ad Alof de Wignacourt, Gran Maestro dell'Ordine di Malta. Una tela nuova agli studi e dalla rara iconografia, che inscena il momento in cui Salomé riceve la testa del Battista insieme con la visione di fondo del corpo decollato del santo, rappresenta un importante tassello a favore della tesi che vede il quadro di Londra eseguito nel primo tempo napoletano del Caravaggio. L'analisi dello stile la riconduce alla mano di Giovanni Bernardino Azzolino, l'artista più vicino al genovese Marcantonio Doria, aspirante mecenate del Merisi sin dal 1605 e poi possessore della *Sant'Orsola*, nonché ad un momento antecedente al 1610. La peculiarità interpretativa del tema consente, d'altro lato, di ritenere che la ritrovata *Salomé* sia l'opera cantata dal poeta Giambattista Basile entro il 1609, nonché la medesima registrata in casa Doria nell'inventario dei quadri di Marcantonio del 1620. Circa un decennio dopo, poi, Jusepe de Ribera, suocero di Azzolino, sarebbe partito proprio da tale modello per rileggere la storia dell'eroina biblica così come impostata da Caravaggio, forse addirittura lavorando a quattro mani col Siciliano. La composizione di Azzolino si presenta, dunque, quale la più precoce registrazione della *Salomé* di Londra, precedente alle interpretazioni dei napoletani Battistello Caracciolo e Carlo Sellitto, il quale, in un dipinto riemerso di recente e che con l'occasione si ripresenta a restauro ultimato, mostra di essersi piuttosto ispirato a entrambe le versioni della *Salomé* del grande lombardo.

ANGELA CERASUOLO Museo e Real Bosco di Capodimonte
Tecnica e stile in Battistello Caracciolo, tra affinità e autonomia da Caravaggio

Battistello è uno degli interpreti più precoci e sensibili del linguaggio di Caravaggio a Napoli. La sua adesione, legata probabilmente anche a rapporti diretti e personali con l'artista, non è tuttavia passiva né tanto meno superficiale. Battistello si caratterizza da subito con una sua propria interpretazione del caravaggismo, in cui si unisce un'intima consonanza del sentire ad una modalità espressiva personalissima e distintiva. La specificità del linguaggio di Battistello si evidenzia anche sotto il profilo della tecnica esecutiva, in cui si individua un saldo impianto disegnativo e una predilezione per stesure leggere e soffuse, non priva di conseguenze talvolta deleterie per gli aspetti conservativi delle sue opere. Il contributo intende discutere le modalità di questo artista, esaminate anche attraverso le indagini scientifiche, per delineare alcuni tratti che ne determinano la potente singolare cifra stilistica e al tempo stesso cercare di individuare natura e effetti di talune alterazioni a cui sono state soggette le sue opere.