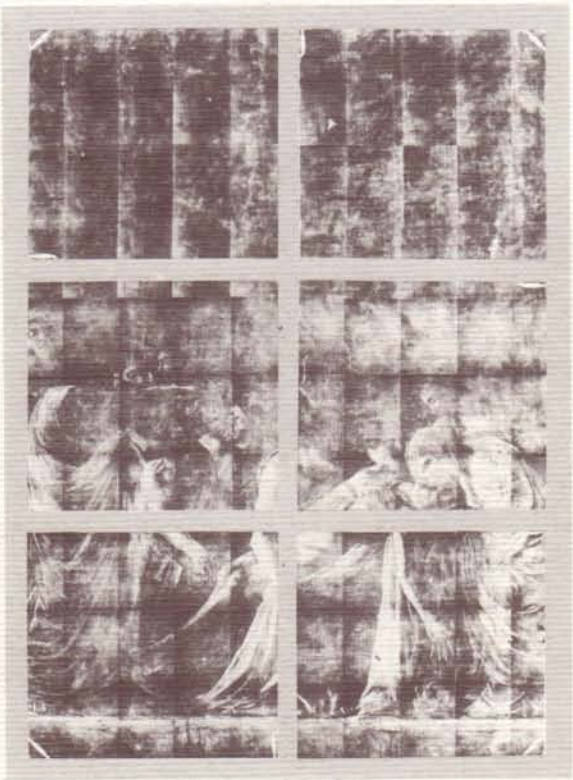
QUADERNI DELL'ATTIVITÀ DIDATTICA
DEL MUSEO REGIONALE DI MESSINA

4



COME DIPINGEVA IL CARAVAGGIO
Le opere messinesi

REGIONE SICILIANA
ASSESSORATO DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI E DELLA P.I.
MUSEO REGIONALE DI MESSINA

Sommario

7 **Francesca Campagna Cicala**
Presentazione

9 **Tavole**

17 **Roberta Lapucci**
Documentazione tecnica sulle opere messinesi del Caravaggio

69 **Maurizio Seracini**
L'indagine riflettografica nel campo della diagnostica delle opere d'arte

73 *Antologia della critica*
a cura di **Gioacchino Barbera**



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Resurrezione di Lazzaro, Messina, Museo Regionale.

TAV. IV



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Adorazione dei pastori, Messina, Museo Regionale.

ROBERTA LAPUCCI

DOCUMENTAZIONE TECNICA SULLE OPERE MESSINESI DEL CARAVAGGIO

L'occasione di poter effettuare, per l'interessamento e la tenace volontà della dr.ssa Francesca Campagna Cicala, una serie di approfondite analisi scientifiche non distruttive sulle grandi tele del Caravaggio conservate presso il Museo Regionale di Messina, ha fornito il pretesto per un riesame generale delle due opere.

È in progetto, e ci si auspica di poterla realizzare nel più breve tempo possibile, una simile campagna di indagini anche per il 'Seppellimento di Santa Lucia' della chiesa di Santa Lucia al sepolcro di Siracusa, attualmente in deposito temporaneo presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (fig. 1); con quest'opera la fase tecnica siciliana del Merisi potrebbe ulteriormente essere precisata nei dettagli.

Questo saggio non vuole essere una mera elencazione di fatti già noti riguardo all'aspetto storico e documentario[1], ma è finalizzato alla presentazione di nuovi elementi che arricchiscano la conoscenza dell'opera come insieme.

Desidero puntualizzare il concetto che anche i referti delle analisi scientifiche possono essere considerati veri e propri documenti poiché bloccano in un fotogramma lo stato di conservazione di un'opera ad una precisa data (quella in cui è stata effettuata l'analisi). Talvolta un nuovo controllo del dipinto a lunga distanza di tempo può permettere di osservare meglio la progressione del danno e di chiarificarne (sulla base dello studio del suo sviluppo) le cause o i fattori che lo hanno determinato o che continuano a incrementarlo.

Questo saggio acquista maggior rilievo per la possibilità di confrontare i referti odierni con alcune radiografie "storiche", purtroppo parziali, eseguite presso l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma oltre quaranta anni fa.

La relazione per ciascuna delle due opere in esame è stata suddivisa nelle seguenti voci: storia del dipinto, scheda tecnica, lettura delle radiografie, lettura delle riflettografie a infrarossi, altre analisi, stato di conservazione, restauri.

Dall'insieme delle radiografie e riflettografie a infrarossi dei dipinti sono emersi aspetti di grande interesse dal punto di vista dell'iconografia e dell'analisi critica e stilistica; tali novità sono presentate nel paragrafo conclusivo in questo saggio, dopo le schede tecniche dei dipinti.

Resurrezione di Lazzaro (fig. 2)

olio su tela, cm. 380 × 275
Messina, Museo Regionale

STORIA DEL DIPINTO

Due documenti, scomparsi nel terremoto di Messina del 1908, ma citati dal Saccà[2] forniscono i termini post e ante-quem per l'esecuzione di questo dipinto. Il primo, nel quale non compare il nome del Caravaggio, riguarda la cessione al commerciante genovese Giovan Battista de' Lazzari della cappella principale della Chiesa dei Padri Crociferi; il de' Lazzari offriva in cambio la costruzione, a sue spese, di tale cappella e la decorazione di essa con un dipinto raffigurante la Madonna, San Giovanni Battista (suo eponimo) e altri Santi (6 dicembre 1608).

Il secondo documento è la ricevuta del quadro di mano del Caravaggio, che però risulta di soggetto diverso del previsto: "in quo quatro fuit et est depincto resurretio Lazzaro cum immagine domini nostri Jesu Christi et cum immaginibus Martae et Magdalenae et aliorum in numero personarum tre ... dipitturas manu fra Michelangelo Caravagio militis Gerosolimitanus"; esso viene accettato come valido anche se in rapporto ai patti del 6 dicembre: "non obstante quia in predictu quatro dipingi debat imago Beatissime semper Vir-

ginis dei genitricis Marie et sancti Johanni Baptiste et aliorum''[3]. Fu in seguito menzionato dal Padre Samperi[4]: ''Michael Angelus Caravagius, Pictor tota Italia praestantissimus eo tempore, quo Messanae versatus est, duo nobilissimi ingenii sui reliquit pignora, unum in templo SS. Petri e Pauli Pisanorum Clericorum Regularium Ministrantius infirmis, hoc est Lazzari a Christo Domino in vitam revocati''.

Fu descritto con una certa approssimazione dal Bellori[5]: ''... e nella chiesa de' Ministri de gl'infermi, nella cappella de' signori Lazzari, la risurretione di Lazzaro il quale, sostentato fuori del sepolcro, apre le braccia alla voce di Christo, che lo chiama, e stende verso di lui la mano. Piange Marta, e si maraviglia Madalena, e vi è uno che si pone la mano al naso per ripararsi dal fetore del cadavero. Il quadro è grande, e le figure hanno il campo d'una grotta, col maggior lume sopra l'ignudo di Lazzaro, e di quelli che lo reggono, et è sommamente in istima per la forza dell'imitazione''.

Il Susinno[6] sviluppò con maggior fantasia la descrizione belloriana affermando che la tela fu pagata mille scudi e narrando che ''per condurre la principal figura del Lazzaro, e di gusto naturalesco, fé dissepellire un cadavero già puzzolente di alcuni giorni, e poselo in braccio ai facchini, che non potendo resistere al fetore, volevano abbandonare quell'atto'', ma il pittore irato, pugnale alla mano, li costrinse a continuare la posa. Dal biografo siciliano proviene inoltre la notizia che, offeso per talune critiche serpeggianti fra coloro che venivano a vedere l'opera, il Caravaggio squarciò la tela a colpi di pugnale e ne fece subito una seconda versione, che sarebbe appunto quella conservata, notizia da accogliersi con riserva, anche se il Röttgen[7] la ritiene tipica del comportamento caravaggesco. L'opera è ancora ricordata dallo Hackert[8]: ''Il quadro insigne dell'altar maggiore rappresentante il Lazzaro quatriduano... opera del celebre Michelangelo Caravaggio''. È ancora citato, con riferimento al Caravaggio e sempre sull'altar maggiore della Chiesa da Giuseppe La Farina[9].

Nel 1866 la pala venne tolta dalla Chiesa dei Crociferi per la soppressione di tale Corporazione religiosa e, a seguito del conseguente incameramento dei beni da parte dello Stato, nel 1879 entrò a far parte del Museo Civico di Messina. Dopo il terremoto del 1908, fu trasferita presso il Museo Regionale. L'autografia, oggi universalmente accolta, è stata molto dibattuta, perché fino al restauro del 1950 i giudizi dovevano esercitarsi su di un'opera offuscata e fortemente ridipinta. La prima rivendicazione avvenne ad opera del Saccà[10], seguito poi dal Voss[11], dal Bottari[12], dall'Oertel[13], dallo Schudt[14], dal Longhi[15], dal Mahon[16], dal Berenson[17]. Non fu considerato autografo dal Rouchès[18] (che lo reputava di un imitatore), dal Venturi[19] (poi ricredutosi in seguito al restauro), dal Pevsner[20] (copia antica), dal Mauceri[21] (disegno del Caravaggio, esecuzione di aiuti, forse Minniti). Dopo il restauro l'approvazione è stata concorde, pur con alcune riserve riguardo all'intervento di aiuti, come in parte, a giudizio del Brandi, sembrava confermare lo stesso restauro[22]. La datazione, pur per sommi capi, si colloca all'interno dei documenti prima citati: 6 dicembre 1608, allorché il Lazzari aveva preso contatto col Caravaggio, di cui ignoriamo l'esatta data di arrivo a Messina e il 10 giugno 1609, data di consegna del dipinto alla Chiesa, il che non presuppone necessariamente che l'opera fosse stata terminata da poco come ritiene il Bologna[23].

SCHEDA TECNICA

Il supporto originale è formato da dodici porzioni (fig. 3) di una tela a trama larga e filo grosso (6×6 fili per cmq), giuntate fra loro secondo tre direttrici longitudinali e due trasversali.

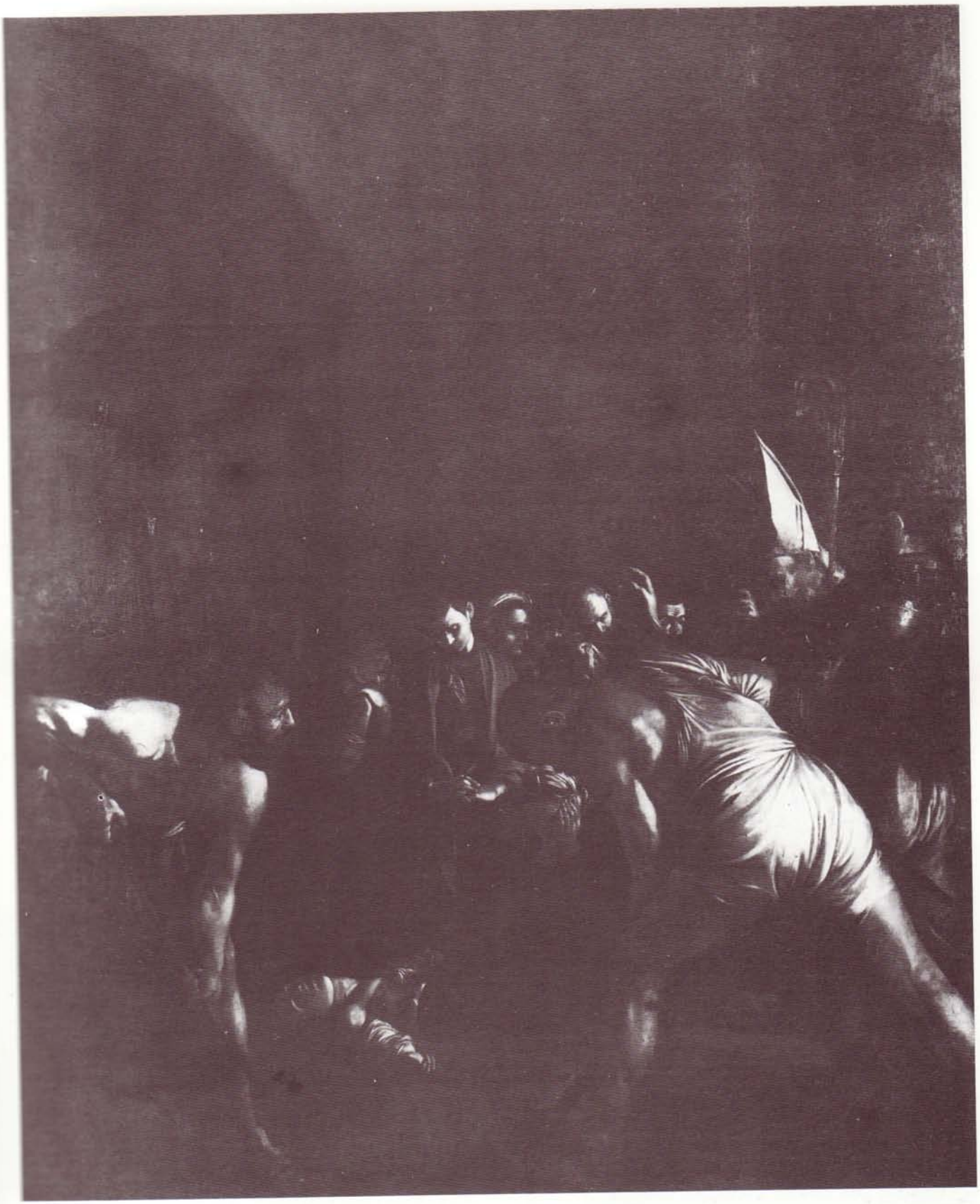


Fig. 1 - Seppellimento di Santa Lucia, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

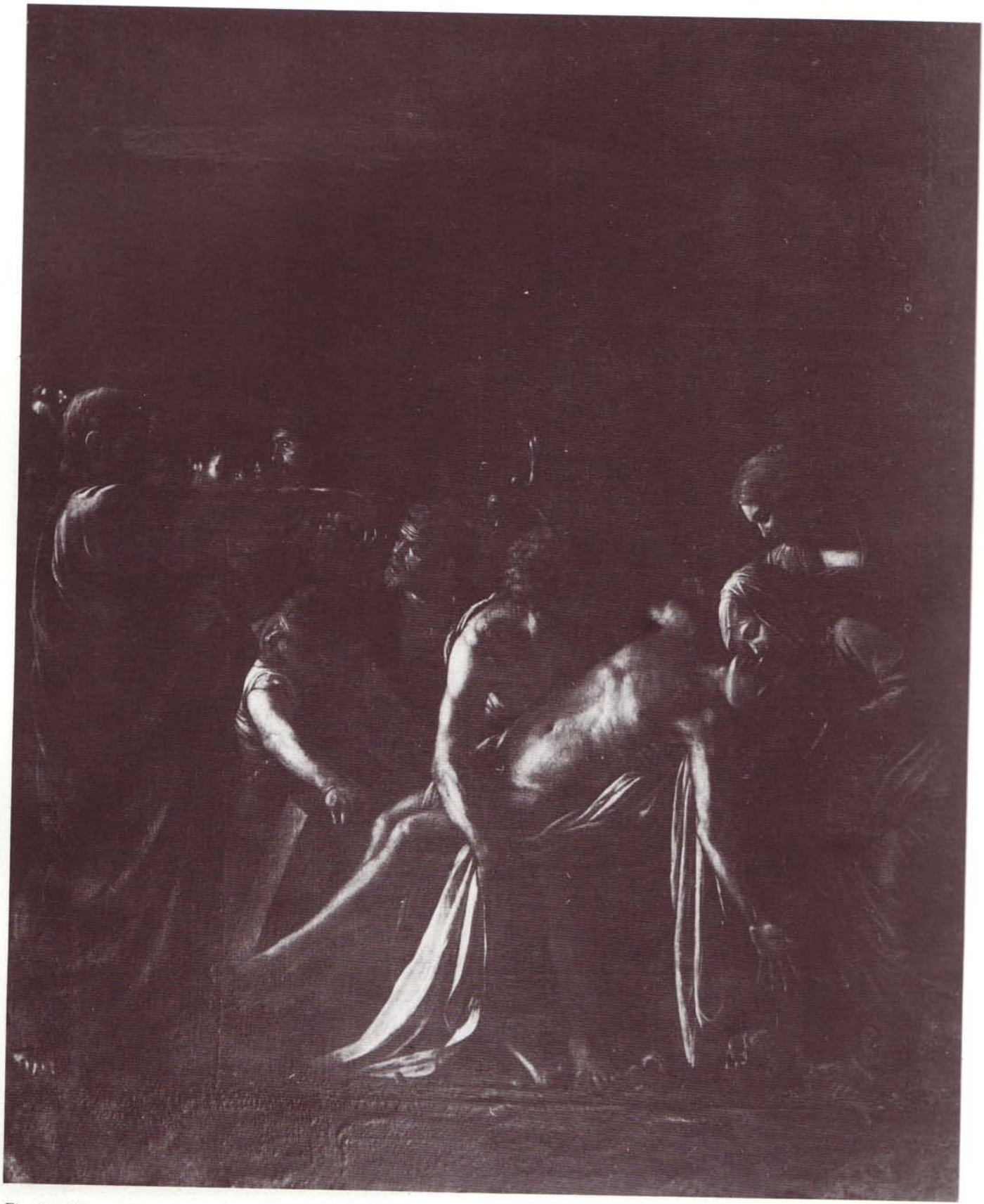
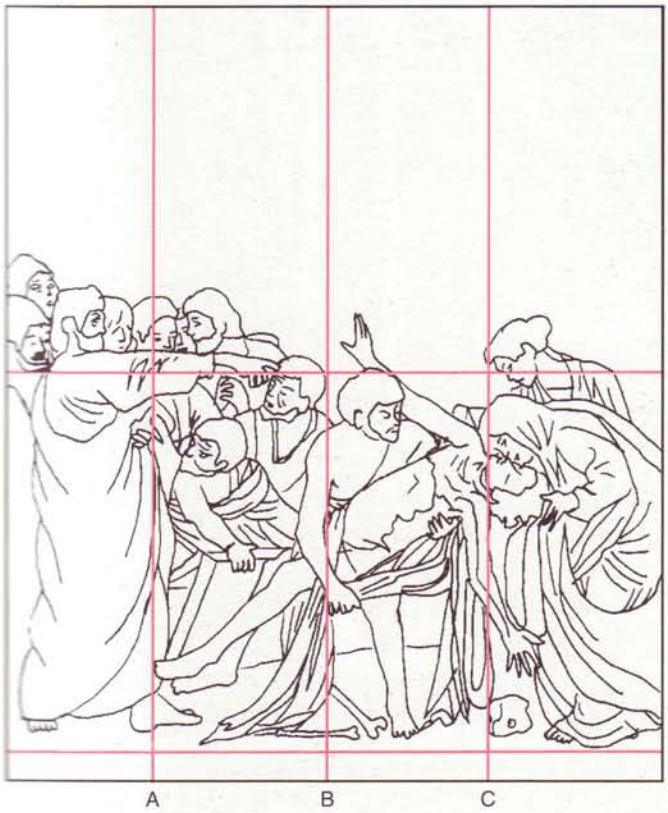
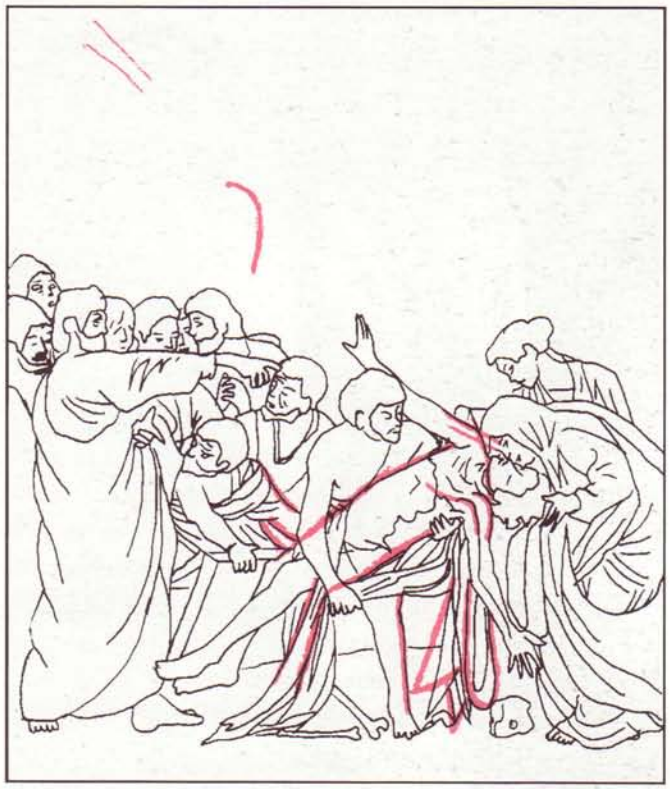


Fig. 2 - Resurrezione di Lazzaro, Messina, Museo Regionale.





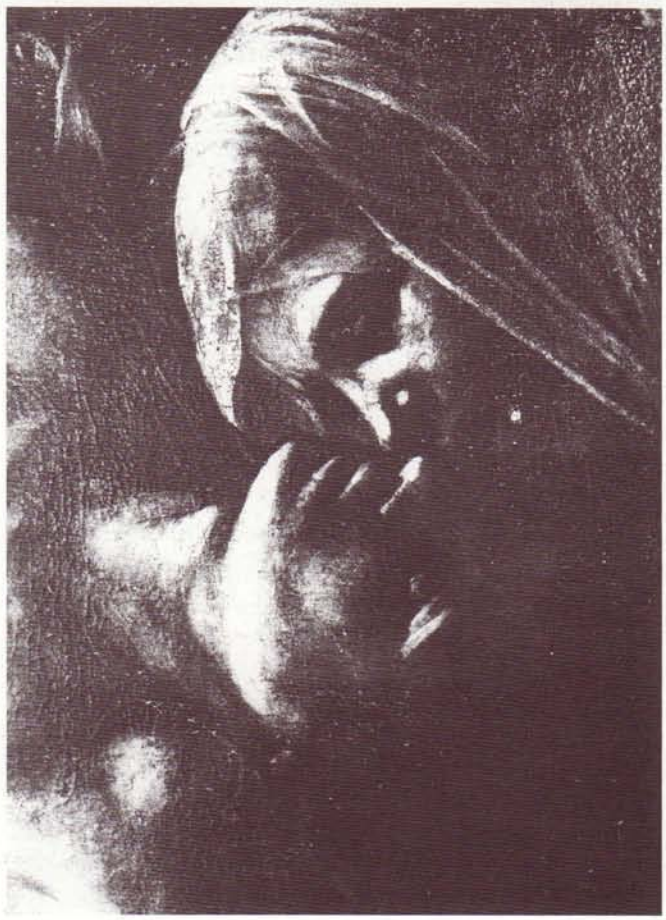


Fig. 3 - Resurrezione di Lazzaro, schema grafico delle giunture della tela.
Fig. 4 - Resurrezione di Lazzaro, schema grafico delle incisioni.
Fig. 5 - Resurrezione di Lazzaro, fotografia a luce radente, particolare: volti di Marta e di Lazzaro (foto I.C.R.).

Attualmente è presente sul dipinto una doppia foderatura effettuata in occasione del restauro del 1951, allorché furono individuate ed eliminate delle striscie applicate come rinforzo sui bordi e alcune pezze di sostegno in altre zone[24], una delle quali risulta ancora visibile sul lato sinistro in corrispondenza del manto di Cristo. Sono presenti due lacerazioni della tela, visibili in radiografia anche se stuccate e restaurate, una a destra della fronte del presunto autoritratto del Caravaggio (uomo con il profilo rivolto a sinistra, ubicato sopra la mano di Cristo) e una sull'omero sinistro di Marta.

Mia Cinotti ha rilevato che il filo grosso è "più attorto che in quella (tela) consimile della 'Natività' di Palermo"[25]; pertanto la qualità del supporto risulta migliore. La tramatura appare identica all'"Adorazione dei pastori' di Messina; l'uso di un materiale di buona qualità in parte giustifica l'alto prezzo (1000 scudi ciascuna) pagato per questi dipinti[26].

Il telaio è ligneo, a espansione, con due traverse orizzontali e una longitudinale.

Nel 1974 Maurizio Marini osservava: "Esiste nei depositi la preziosa cornice originale"[27], oggi ivi non più reperibile[28].

La preparazione, di colore bruno rossastro, è risparmiata lungo i profili degli incarnati e in gran parte delle aree scure della composizione. L'azione disomogenea di spianatura dello strato preparatorio fornisce una risposta maculata (a chiazze bianche e nere) in radiografia, quale si è potuta riscontrare in altri dipinti del periodo napoletano e maltese[29].

In quest'opera Maurizio Marini ha ravvisato: "numerose tracce di stilo o calcatoio in alcune parti delle figure, per esempio nell'orecchio del personaggio dal volto in luce, immediatamente al di sopra della spalla del becchino, che sorregge Lazzaro, nelle braccia, nel torace e in altri dettagli di quest'ultimo, nel margine della testa accosto al profilo di Cristo e in quello di Marta"[30]. La presenza di numerose incisioni (fig. 4) nelle opere della fase messinese (si veda anche l'"Adorazione dei pastori') induce a pensare che il pittore avesse nuovamente messo in posa modelli viventi; in questo caso la testimonianza del Susinno per la 'Resurrezione di Lazzaro'[31] (brandiva il coltello per far stare in posa i becchini) può servire da ulteriore conferma per tale supposizione. Per il rinvenimento da parte della scrivente di altre linee incise, si veda oltre nel testo alle voci: Lettura delle radiografie e Lettura delle riflettografie a infrarossi.

L'abbozzo preliminare risalta soprattutto nelle teste e nel brano pittorico dei due volti accostati di Marta e Lazzaro (fig. 5); talora non si riesce a capire dove finisca detto abbozzo e dove abbia inizio la stesura finale, che sembra già compiuta al primo stadio, caratteristica questa che è stata definita dalla Bardon[32] come 'tecnica dell'emergenza'.

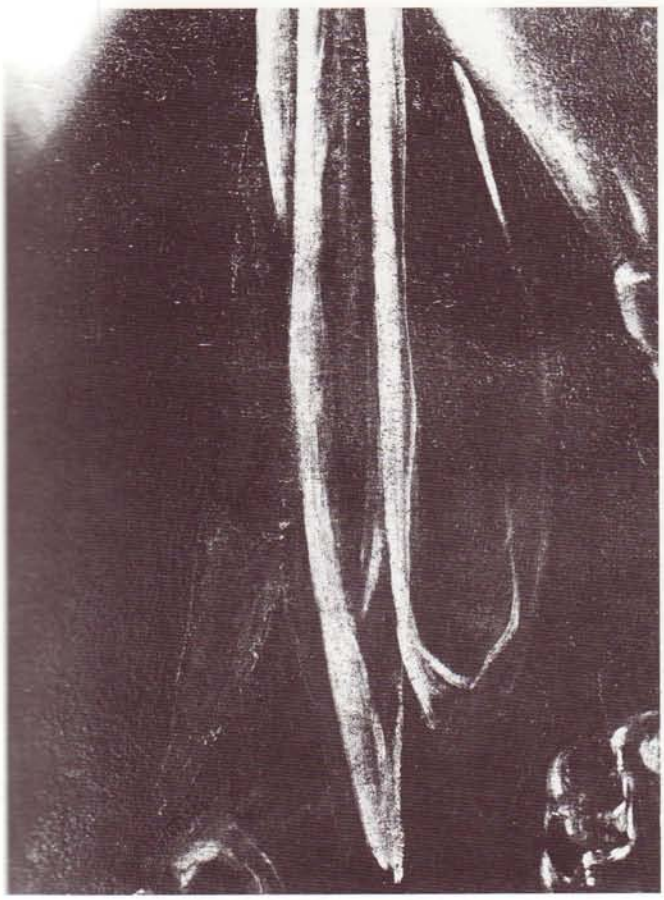
Tipiche le pennellate minute che definiscono le anatomie del volto (occhi, naso, bocca).

L'uso di velature brune per "ammorzare" soprattutto i cinabri e gli azzurri[33] è stato evidenziato da Giovanni Urbani[34] nel velo bianco di Marta della 'Resurrezione di Lazzaro' e nella veste blu della donna dolente sul lato sinistro del 'Seppellimento di Santa Lucia' di Siracusa.

Le zone in luce sono ottenute per toni successivi di biacca sempre più pura, mediante matasse che si avvolgono a spirale, per culminare con un tocco di bianco puro al centro.

Nella ricaduta delle pieghe del lenzuolo (fig. 6) si osservano lunghe pennellate bianche, con i solchi delle setole ben evidenti; una stesura di simile veemenza si osserva nel panneggio del 'San Gerolamo', Roma, Galleria Borghese (fig. 7).

Sopra il piede di Marta, nel manto, la luce è ottenuta con una sola pennellata di ritorno a zig-zag con-





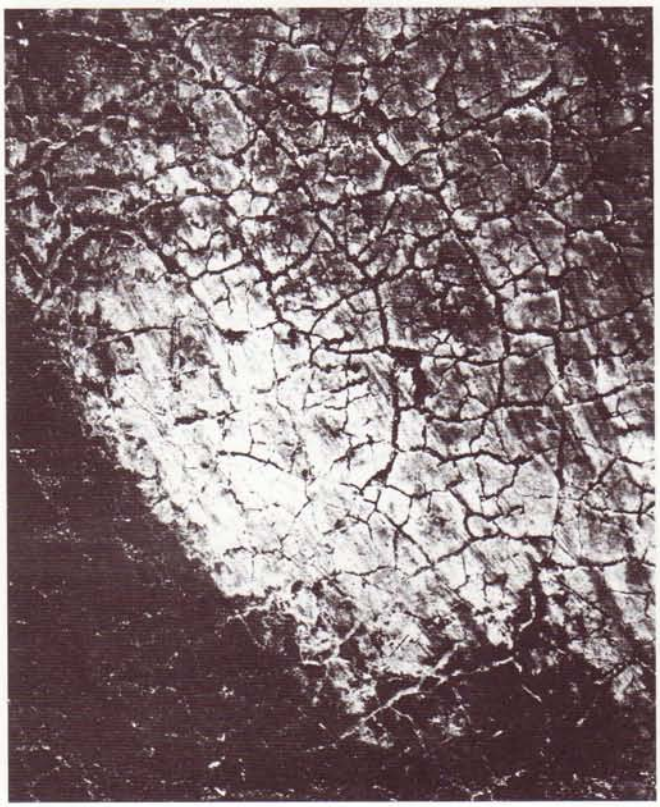


Fig. 6 - Resurrezione di Lazzaro, particolare: caduta delle pieghe del manto.
Fig. 7 - San Gerolamo scrivente, Roma, Galleria Borghese, particolare: caduta delle pieghe del manto.
Fig. 8 - Resurrezione di Lazzaro, macrofotografia, particolare: cretto (foto I.C.R.).

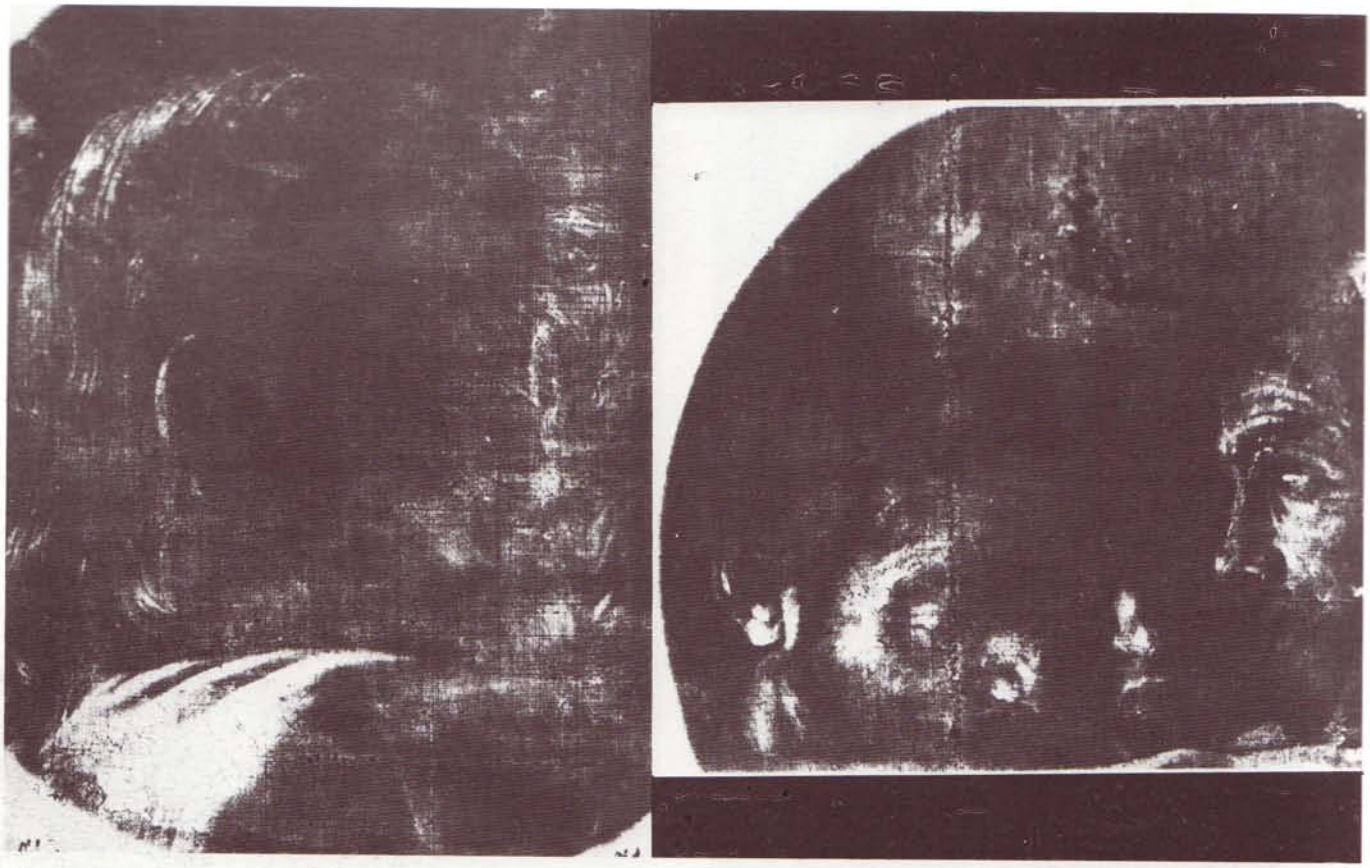


Fig. 9 - Resurrezione di Lazzaro, radiografia, particolare: teste sul lato sinistro (foto I.C.R.).

tinuo, anch'essa già rilevata nel 'San Gerolamo', Roma, Galleria Borghese e nella 'Cena in Emmaus', Londra, The National Gallery[35].

Un cretto di notevole consistenza compare su tutto il dipinto. Di andamento irregolare, ha isole aventi grandezza media di circa cm. 1, molto sollevate e ben staccate fra di loro (craquelé grosso, con cunicoli larghi), si veda la macrofotografia (fig. 8). Nella veste di Cristo, in basso al centro, è presente una crettatura a tela di ragno, dal tipico andamento a cerchi concentrici, dovuta probabilmente ad un evento traumatico (percossa, colpo) subito dall'opera in quel punto.

LETTURA DELLE RADIOGRAFIE

Una prima ricognizione radiografica è stata eseguita nel 1951 presso l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma; sono stati analizzati tutti i volti per poter procedere ad una più attenta pulitura (figg. 9 e 10).

Precedenti letture: È emerso che le teste del Cristo e del becchino che sostiene il corpo di Lazzaro e della Maddalena erano state integralmente ridipinte con luci false nei capelli.

In seguito Maurizio Marini[36] ha rilevato alcuni pentimenti: "il capo di Marta in origine più accosto alla spalla di Lazzaro; il sudario, che pende dietro il braccio sinistro di Lazzaro, più convergente verso il piede del becchino e, più importante, quello che ho potuto rilevare della struttura a graffito nell'impostazione del braccio destro di Lazzaro, più verticale, modificata in senso diagonale, ricavandone un tratto di più spiccata tensione".

Una nuova campagna radiografica (fig. 11) è stata realizzata dall'Ing. Maurizio Seracini della Editech fra il gennaio del 1990 e il luglio del 1993 con i seguenti parametri:

Data di esecuzione: 25 gennaio 1990 (fascia inferiore)
5 luglio 1993 (fascia superiore)
Responsabile: Editech (Ing. M. Seracini)
Tipo di lastra: Dupont NDT55

Dimensioni della lastra: 30×40 cm.
Distanza sorgente-dipinto: 100 cm.
Intensità di corrente: 9 mA
Tensione: 30 kV
Tempo di esposizione: 1'
Strumentazione: Gilardoni Art-Gil M-Gil

Osservazioni dell'autore: Oltre a quanto già esaminato in passato, resta da notare ancora come l'incisione che segue il profilo della coscia e del torso di Lazzaro si prolunghi e sia visibile in radiografia fin sotto il braccio dell'uomo che lo sorregge; un'altra incisione, non vista prima, segna la curva della schiena di Marta. Tutti gli incarnati sono profilati con la caratteristica tecnica 'en reserve' dalla preparazione. La sovrapposizione delle campiture pittoriche segue la consueta progressione dal fondo verso il primo piano; si può così osservare che la mano del Cristo sormonta la stesura chiara della veste dell'uomo retrostante; nella zona di destra, le vesti della Maddalena si prolungano al di sotto del velo che cinge la testa di Marta e del manto che le copre le spalle; il profilo superiore della figura di Marta era stato ideato più stretto nella prima redazione, ed è stato notevolmente ampliato nella fase successiva. Ancora per la Maddalena si evidenzia ai raggi X una ciocca di capelli che emerge in aggetto dalla fronte; le sue vesti e l'incarnato del petto proseguono per alcuni centimentri sotto la testa di Marta, soprattutto in prossimità della spalla sinistra.

Le figure che si affacciano sopra il braccio di Cristo (fig. 12) sul lato sinistro sono state tutte lievemente modificate.

L'uomo che solleva la lastra tombale sormonta in parte il manto di Cristo. Splendide pennellate di biacca, che raggiungono la considerevole lunghezza di cm. 50 circa, si possono osservare nella ricaduta del panno bianco sotto il corpo di Lazzaro. Gli incarnati, nelle



Fig. 10 - Resurrezione di Lazzaro, radiografia, particolare: teste di Marta, di Maddalena e di Lazzaro (foto I.C.R.).

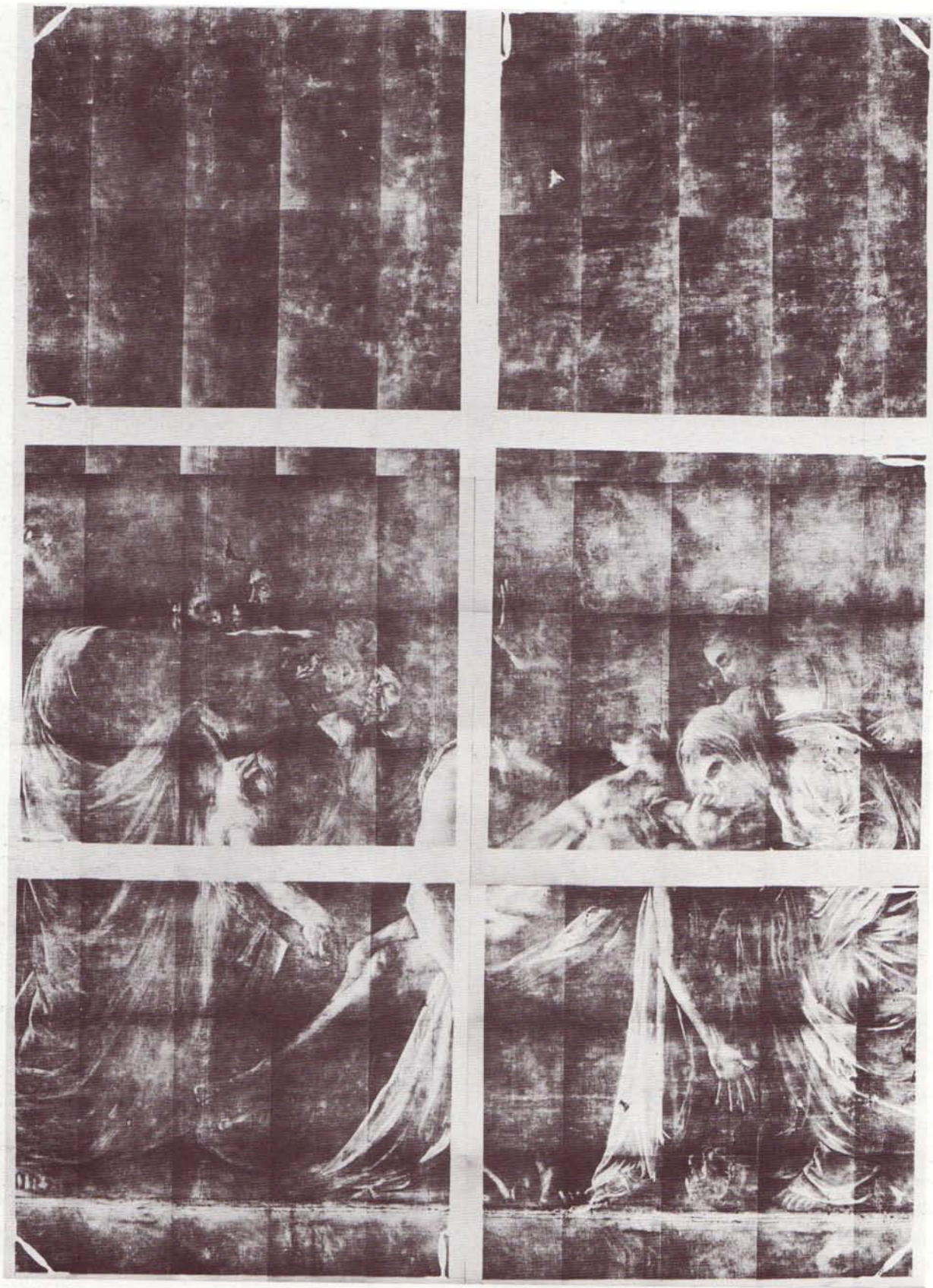


Fig. 11 - Resurrezione di Lazzaro, radiografia, assemblaggio (foto Editech).

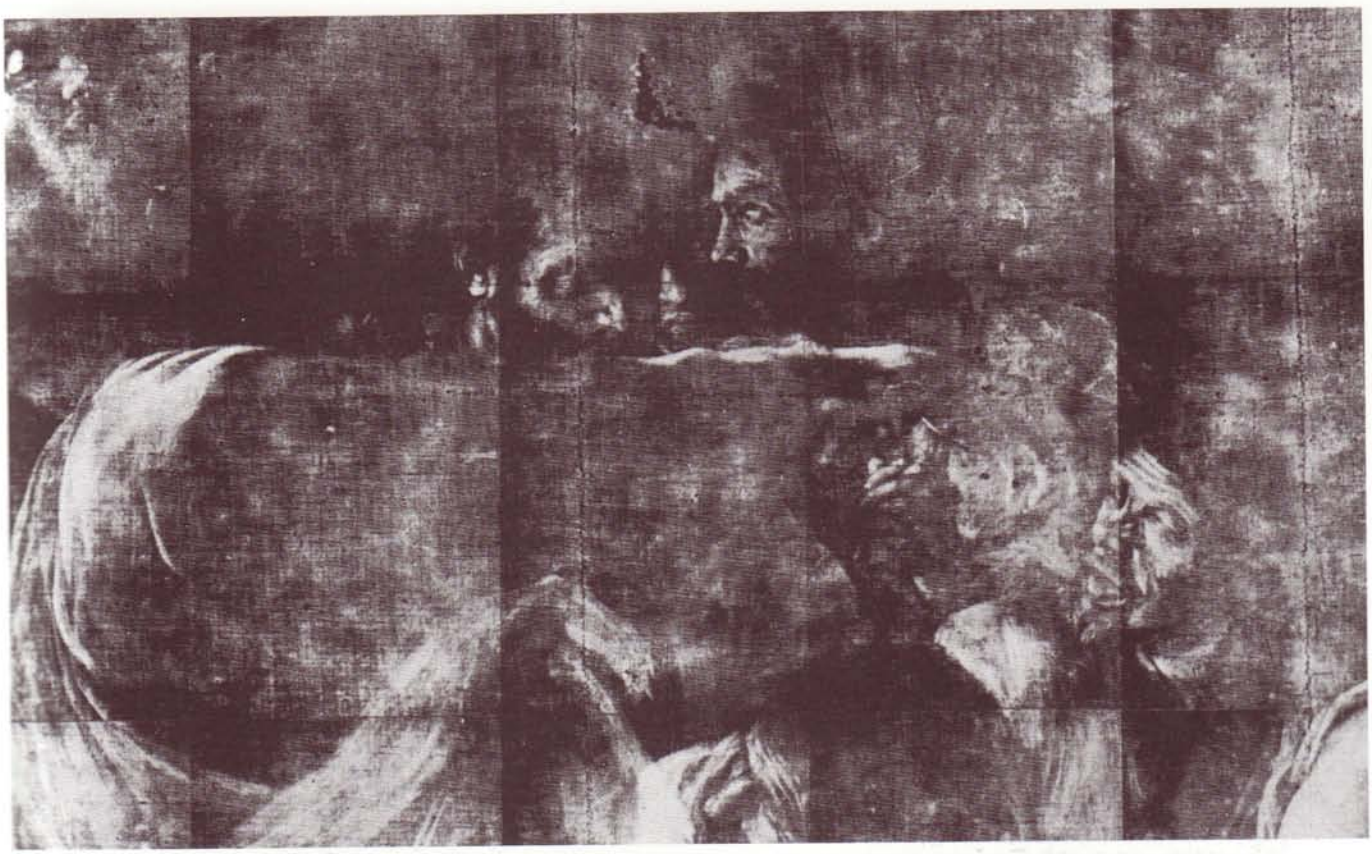


Fig. 12 - Resurrezione di Lazzaro, radiografia, particolare: volto di Cristo e teste sul lato sinistro (foto Editech).



Fig. 13 - Resurrezione di Lazzaro, radiografia, particolare: braccio dell'uomo che solleva la lastra (foto Editech).



Fig. 14 - Resurrezione di Lazzaro, radiografia, particolare: caduta del lenzuolo di Lazzaro e piede del becchino (foto Editech).

zone di massima luce, mostrano le caratteristiche pennellate a matassa di bianco puro, già riscontrate nelle opere tarde. L'uomo che solleva la lastra tombale (fig. 13) invece che col braccio quasi interamente nudo, era stato raffigurato, in una prima versione, con la manica di una camicia bianca che scendeva fino al gomito. La figura alla sua destra aveva, nell'abbozzo preliminare, un'espressione più contratta, con rughe più marcate e bocca aperta. Sempre per quel che riguarda i pentimenti "la zona compresa fra la testa di Marta e la spalla destra di Lazzaro, dove può vedersi una piega del velo ricoperta da una velatura bruna, per la resistenza di quest'ultima ai solventi, è da intendersi come un pentimento dello stesso pittore che anche sul sudario eseguì analoghe correzioni"[37].

Splendida la successione delle pennellate di biacca che si intersecano nell'avambraccio di Marta a delineare le lame di luce nelle pieghe della manica.

La relazione di restauro del 1951 e successivamente Mia Cinotti nel 1983[38] evidenziano una diversità di mano e di tecnica esecutiva (traendone quindi come conclusione la presenza di aiutanti o collaboratori del Caravaggio) in alcune zone "deboli" del dipinto, quali il panneggio del manto di Marta[39] , i suoi piedi, la veste di Cristo, il piede del becchino reggicadavere e il modellato del nudo di Lazzaro (fig. 14).

Il manto di Marta è molto mosso e vibrante; risulta eseguito con un pennello largo dalle setole grosse. Il suo colore giallo-arancio-rosso cangiante, non appartiene alla gamma cromatica usuale del Caravaggio; il rosso più tipico dell'artista è quello che compare in quest'opera nel manto di Cristo.

La radiografia rivela nel panneggio che scende sotto la mano sinistra dell'anziana donna la presenza di pennellate fluide eseguite a velatura sotto le quali si evidenzia un modellato corposo e deciso, più tipicamente caravaggesco.

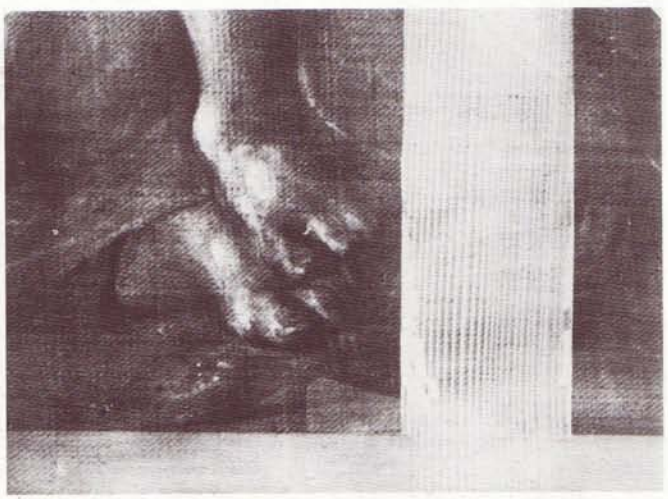


Fig. 15 - Madonna dei Palafrenieri, Roma, Galleria Borghese, radiografia, particolare: piedi di Gesù Bambino e della Vergine.

Una simile stesura liquida compare in certe zone del manto di Cristo. Tuttavia dal punto di vista dell'esecuzione (pennellate molto lunghe e sicure, vibranti ma decise) e della radiopacità non mi sembra di riscontrare alcuna diversità fra le aree dei due manti (di Marta e di Cristo) e il panneggio del lenzuolo che scende sotto il corpo di Lazzaro, il quale appare più chiaro solo perché eseguito con pura biacca. Il piede di Marta prosegue per alcuni centimetri sotto il mantello secondo la consueta sovrapposizione delle stesure pittoriche; salvo quindi considerare il manto eseguito da altra mano (ipotesi che non condivido anche perché proprio in questa zona è presente la pennellata di ritorno a zig-zag continuo), si è costretti a ritenere il piede autografo anche perché eseguito anteriormente al manto stesso, senza disegno preliminare e senza esatta cognizione della sua posizione e delle sue dimensioni ma creando in corso d'opera. Nel piede del becchino non si nota una differenza di radiopacità che ci induca a rifiutarne l'autografia, confermata del re-



Fig. 16 - Resurrezione di Lazzaro, riflettografia a infrarossi, assemblaggio (foto Editech).

sto, anche dal punto di vista morfologico, dalla forte somiglianza con il piede di Gesù Bambino eseguito dal Merisi nella 'Madonna dei Palafrenieri' (fig. 15) che presenta un'analoga divaricazione fra l'alluce e il secondo dito.

Resta da analizzare infine il modellato anatomico di Lazzaro che in radiografia appare realizzato solo con tocchi di biacca sulla preparazione sottostante che agisce da tono scuro, tecnica esecutiva con cui il Caravaggio ha dipinto pressoché tutti gli abbozzi primari delle sue composizioni; l'esecuzione un po' sommaria e a macchia si ricollega in particolare all'abbozzo del 'San Giovanni Battista', Roma, Galleria Corsini e del 'San Gerolamo scrivente', Roma, Galleria Borghese, emersi dall'esame ai raggi X, sotto la stesura finale levigata degli incarnati. Ci si chiede dunque se il modellato del Lazzaro sia stato fortemente abraso e quindi privato delle velature conclusive o se sia stata una precisa volontà del pittore lasciarlo a tale livello di esecuzione[40].

Per concludere piuttosto che individuare la presenza di aiuti, personalmente propendo, sulla base dei referti qui analizzati, per un'omogeneità di mano e di materiali in tutto il dipinto anche se certe zone del manto di Marta e di Cristo risultano "indebolite" da residui non rimossi di antiche ridipinture[41].

LETTURA DELLE RIFLETTOGRAFIE IR

Una completa campagna riflettografica a infrarossi (fig. 14) è stata realizzata dall'Ing. Maurizio Seracini della Editech nel luglio del 1993 con i seguenti parametri:

Data di esecuzione: 5 luglio 1993
Responsabile: Editech (Ing. M. Seracini)
Strumentazione: Telecamera Grundig
Monitor Ikegami
Filtro IR 1,1 micron
Risposta spettrale 2,2 micron

Osservazioni dell'autore: L'analisi dell'assemblaggio riflettografico (fig. 16), mi ha permesso di riscontrare una notevole presenza di incisioni (si veda lo schema grafico alla fig. 4): nel braccio sinistro dell'uomo che solleva la lastra tombale e nel margine superiore della sua gamba sinistra; in tutto il corpo di Lazzaro, nella ricaduta del lenzuolo sotto le sue gambe e sotto il suo braccio sinistro, nel profilo esterno del polpaccio sinistro dell'uomo che sorregge il cadavere. Altre linee incise non sembrano corrispondere ad alcun elemento della figurazione attualmente visibile, come le due righe parallele in alto a sinistra e la porzione di cerchio al centro sopra la testa del presunto autoritratto.

Le cuciture delle porzioni di tela si evidenziano nitidamente all'esame riflettografico a infrarossi sotto forma di rigature nere.

La sovrapposizione delle campiture pittoriche, procede, come sempre, dal fondo avanzando progressivamente verso il primo piano; così il volto di scorcio all'indietro continua sotto la testa di Cristo (la sua espressione - bocca e occhi - è assai simile a quella della 'Medusa' degli Uffizi); sotto il mento della Maddalena la veste bianca prosegue fino al collo; il Caravaggio ha eseguito tutta la tunica rossa di Cristo sovrapponendo ad essa, in un momento successivo, il manto azzurro, anche se in certe zone ancora affiora il rosso sottostante[42].

Per quel che riguarda i pentimenti risulta visibile la prima stesura di una mano appartenente alla figura all'estrema sinistra che si affaccia alla scena in corrispondenza delle terga di Cristo, forse eliminata perché ritenuta poco decorosa e sostituita con quella



Fig. 17 - I Bari, Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, riflettografia a infrarossi, particolare: scorcio della tavola di tric-trac, foto Museo.

attualmente visibile presso la sua spalla destra. La caduta delle pieghe del lenzuolo di Lazzaro era più larga in origine ma è stata poi ristretta per lasciare maggior agio alla lastra tombale così da conferire un più ampio respiro e un senso di maggior spazialità all'azione; nell'altra ricaduta delle pieghe del lenzuolo, sotto il braccio sinistro di Lazzaro, le incisioni non seguono l'andamento del panneggio, che in origine era più grande e piegato verso sinistra; tale pentimento è stato ricoperto dall'autore con un colore bruno simile a quello del fondo, che nel corso di successivi interventi di pulitura è stato abraso; la prima versione sottostante risulta oggi pertanto visibile anche a occhio nudo.

La coscia destra di Lazzaro mostra una doppia profilatura; precedentemente era stata ideata più stretta e non in linea con il busto. Sono ben evidenti anche le ossa dipinte sotto il corpo di Lazzaro (particolarmente il teschio e la tibia).

Mentre l'indagine radiografica non consente di evidenziare nello scenario retrostante niente più di quello che l'esame a occhio nudo rileva, la riflettografia a infrarossi, oltrepassando lo strato ossidato dei colori bruni, permette di distinguere nitidamente sul fondo una porta in pietra di accesso all'ambiente in cui si svolge la scena, contornata da un'elegante cornice anch'essa in pietra e semi-aperta su di una parete bianca. Detta porta è stata eseguita prima dei personaggi, o almeno prima della testa del presunto autoritratto che la sormonta e che quindi pare esser stato aggiunto in un momento successivo.

Il Caravaggio, come di consueto, incontra difficoltà nella realizzazione dello scorcio prospettico del bordo superiore e dello spigolo della porta, riproponendo in maggiori dimensioni lo stesso problema già esaminato relativamente alla tavola di tric-trac nei 'Bari' di Fort Worth (fig. 17)[43].

A destra della porta, nella zona centrale del dipinto, sembra di poter intravedere una fascia lignea, delimitata da due righe nere, che potrebbe forse corrispondere alla rifinitura dello spigolo della stanza; essa segue una direttrice verticale che parte da sopra la testa della figura reggicadavere. Sul lato superiore destro la composizione appare disomogenea e confusa alla lettura mediante riflettografia a infrarossi. Risultano di non facile interpretazione anche certe strane figurazioni presenti sulla porta di accesso alla stanza, ove sembra di scorgere la sagoma di un uomo rannicchiato, a sinistra di essa e in alto, sullo spigolo della porta. È molto probabile che non corrispondano a elementi facenti parte dello strato pittorico ma che si tratti piuttosto di macchie formate da tracce di penetrazione in superficie della colla usata per la rintelatura eseguita nel 1951.

Un'esame più ravvicinato della zona inferiore (fig. 18) consente di rilevare a destra della seconda cucitura, la presenza dei solchi delle setole del pennello con cui è stata stesa la preparazione osservabili anche in radiografia e all'esame in luce visibile.

Il volto di un giovane con un'espressione di orrore simile a quella della 'Medusa' degli Uffizi, era stato realizzato in una prima stesura, poi eliminata, al posto della figura anziana (primo personaggio a destra di Cristo); detto giovane è stato poi spostato nella posizione attualmente visibile, vale a dire dietro la nuca di Cristo.

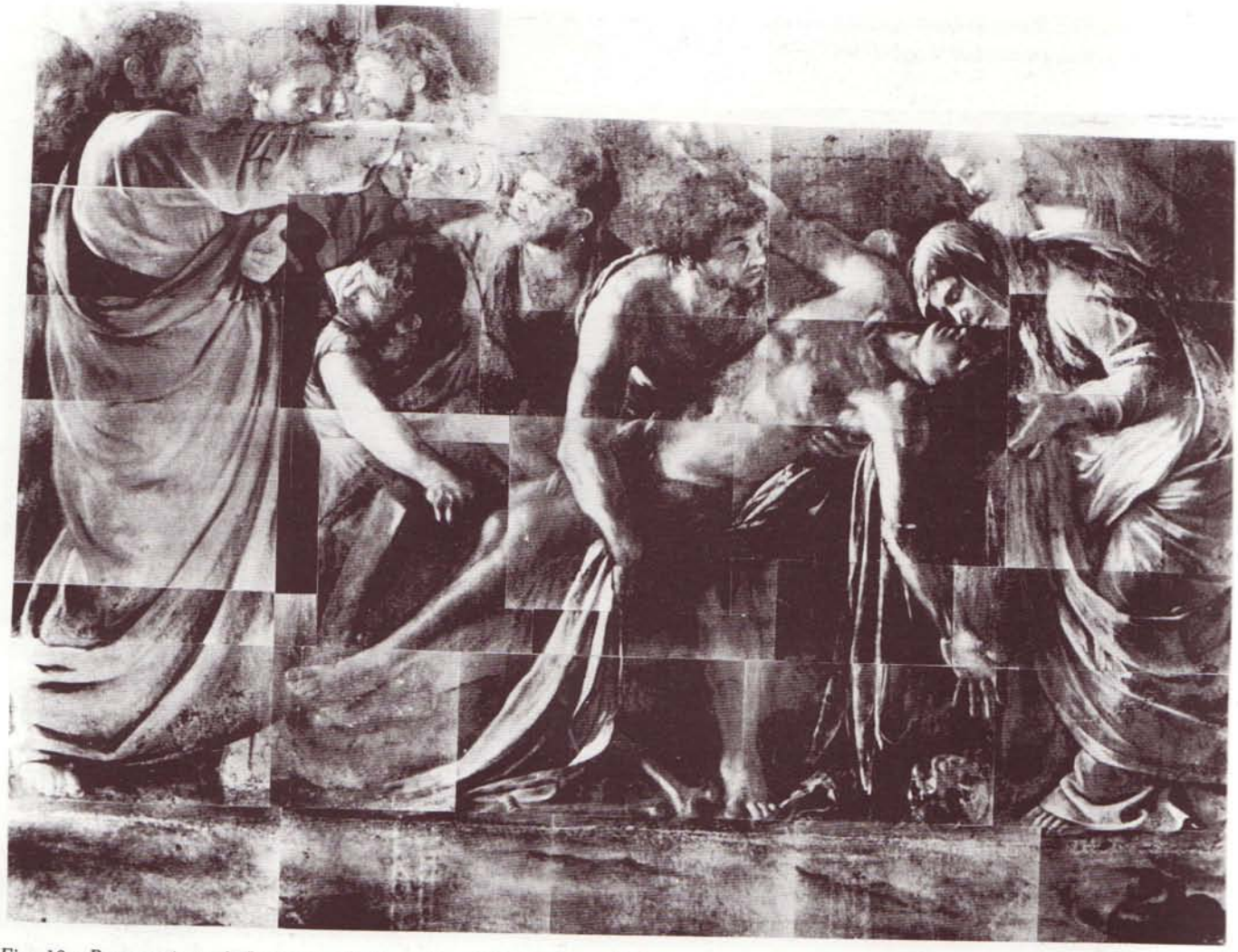


Fig. 18 - Resurrezione di Lazzaro, riflettografia a infrarossi, particolare: personaggi nella zona inferiore del dipinto (foto Editech).



Fig. 19 - Resurrezione di Lazzaro, riflettografia a infrarossi, particolare: Cristo e figure sul lato sinistro (foto Editech).

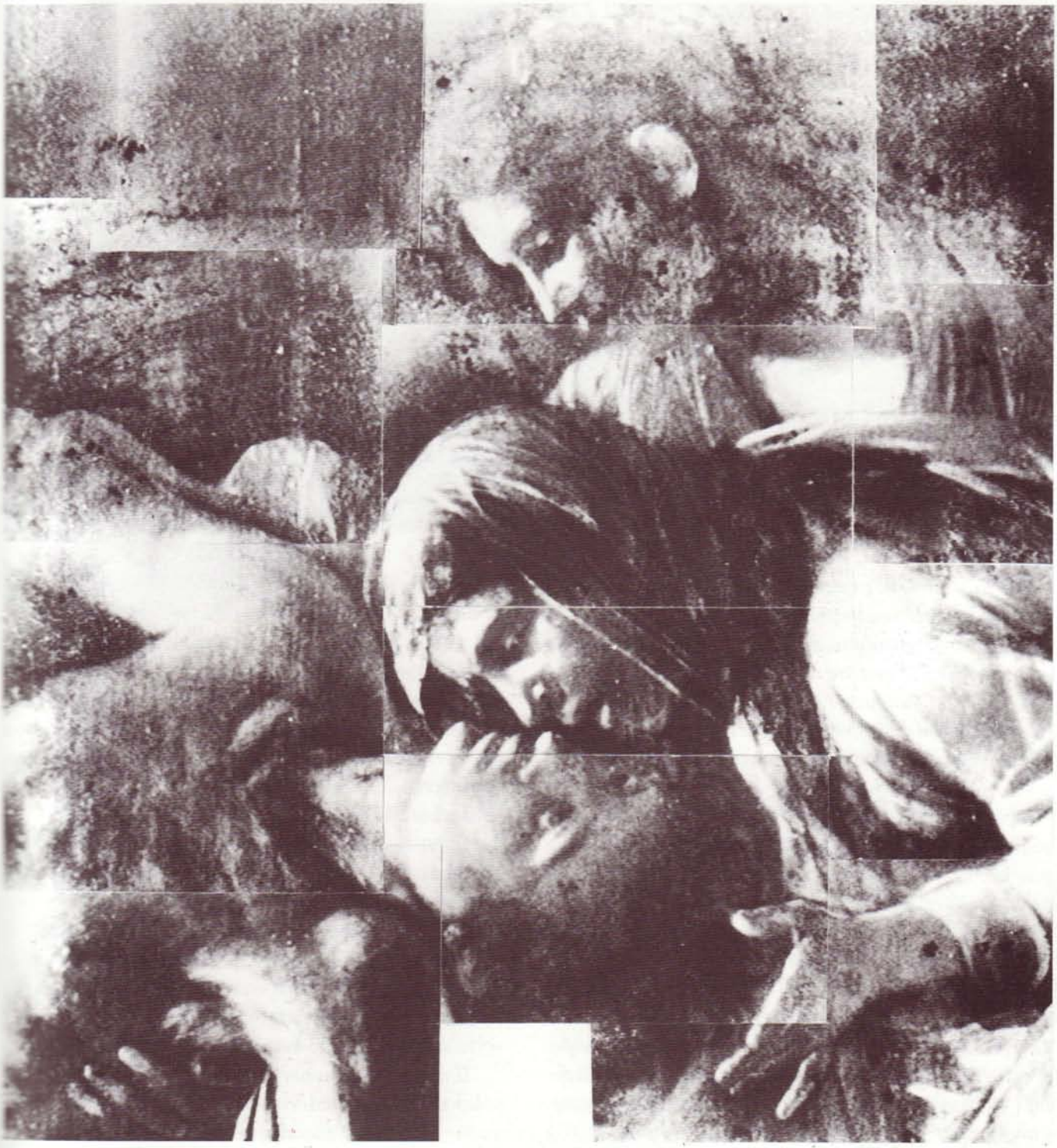


Fig. 20 - *Resurrezione di Lazzaro, riflettografia a infrarossi, particolare: volti di Marta, di Maddalena e di Lazzaro (foto Editech).*

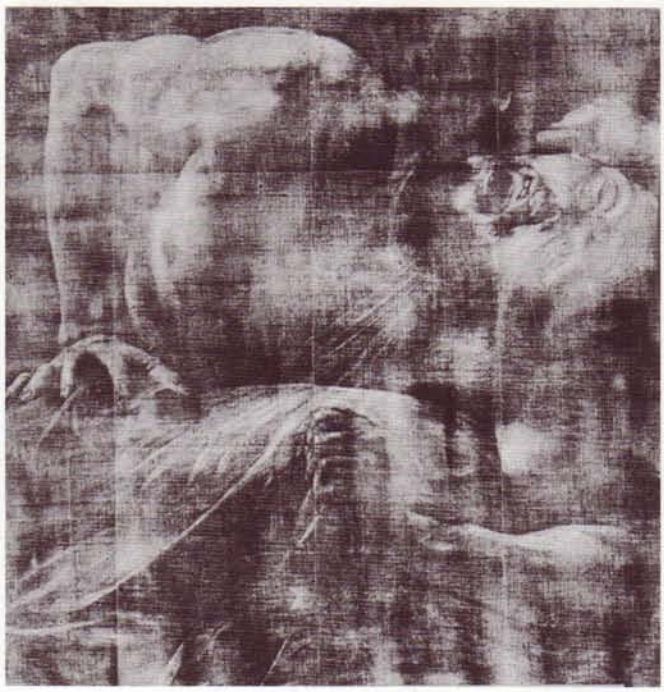


Fig. 21 - Giuditta e Oloferne, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, radiografia, particolare: volto di Oloferne (foto Editech).

La spalla sinistra del presunto autoritratto è stata leggermente ridotta di dimensioni nella stesura finale. Altre correzioni dei margini compositivi si possono notare nella calotta cranica dell'uomo che solleva la lastra tombale e nel suo braccio destro.

Nelle pieghe del manto di Cristo sotto il suo braccio destro si notano alcune riprese di colore scuro (nero) che si sovrappongono ai personaggi retrostanti; esse sembrano aggiunte posteriormente e non autografe.

Nel terreno sul primo piano si osserva una stesura discontinua del fondo particolarmente accentuata sul lato destro; proprio qui mi sembra di poter scorgere, come già nell''Amorino dormiente', Firenze, Galleria Palatina[44], la sagoma di due volatili (quello più a sinistra eseguito due volte, in una prima stesura più grande e in una seconda di dimensioni ridotte), forse allusivi a simboli di morte.

Passando all'analisi dei dettagli riflettografici, nella sequenza di teste (fig. 19) sopra il braccio di Cristo si può intravedere la prima redazione di un volto giovane in luogo di quello anziano, cui si è già accennato. Si nota una ripresa dei margini compositivi per la testa e il volto di Cristo e per la fronte in scorcio della figura all'estrema sinistra. Il mento dell'uomo anziano a destra di Cristo è stato definito per intero prima che fosse coperto dal suo braccio; analogamente per il volto del presunto autoritratto, del quale si scorgono i tendini del collo. Sempre quest'ultimo personaggio presenta un'ampliamento del margine della calotta cranica. Il braccio di Gesù è stato ripreso e modificato nel suo limite superiore.

La testa della figura all'estrema sinistra, poco visibile in lettura autoptica perché abrasa, emerge nitidamente in riflettografia a infrarossi.

Il dettaglio (fig. 20) con Marta, Maddalena e Lazzaro rivela aspetti di particolare interesse; nella testa di Lazzaro si possono individuare le pennellate nere dei capelli che cadono verso il suolo; l'orecchio è stato realizzato due volte, in una prima versione era più largo e in una posizione più bassa. L'occhio destro non era correttamente allineato con il sinistro come già rilevato nella figura di Oloferne della 'Giuditta e Oloferne', Roma, Galleria d'Arte Antica a Palazzo Barberini (fig. 21); il Caravaggio ha dovuto modificarlo spostandolo verso il basso e in una posizione più inclinata.

Per quel che riguarda la figura di Marta il pittore ha realizzato per intero il copricapo chiaro (visibile al di sotto) sul quale ha poi aggiunto il velo; lo stesso velo va a sovrapporsi, nella sua ricaduta, anche sulla veste; era più largo in origine ed è stato poi chiuso sul volto con un doppio margine.

Il mento era più breve e poi è stato allungato. Nel polso si può intravedere una porzione del braccio eseguito più lungo e successivamente nascosto dal polsino; anche in questa zona si osservano delle pennellate di colore scuro (nero) che non appartengono alla stesura originale del Caravaggio.

Certe parti della veste e dell'incarnato della Maddalena si prolungano sotto il manto di Marta, segno evidente che la giovane era già stata eseguita prima che l'anziana sorella fosse aggiunta sopra. Nel volto



Fig. 22 - Resurrezione di Lazzaro, riflettografia a infrarossi, particolare: volti dei due uomini e della figura reggicadavere (foto Editech).

della Maddalena si nota una rilevante modifica della struttura della bocca, da aperta a chiusa e col mento più leonardesco, più idealizzato; immediato si coglie il richiamo all'analogo cambiamento effettuato dal Caravaggio nell'angelo del 'Sacrificio di Isacco', Firenze, Galleria degli Uffizi[45].

L'ultimo dettaglio (fig. 22) con i tre aguzzini mostra ancora riprese dei margini compositivi nei tre volti e in particolare nella calotta cranica dell'uomo a sinistra, nel naso, nel mento e nell'orecchio dell'uomo al centro, nello scorcio della fronte e dell'occhio dell'uomo a destra.

ALTRE ANALISI

1951 - "La fotografia alla Fluorescenza ai raggi Ultravioletti, eseguita prima del restauro, non accusa le ridipinture sepolte sotto i vari strati di vernici lattescenti... A maggior documentazione sono stati eseguiti numerosi prelevamenti degli strati e fatte opportune sezioni per l'esame microscopico (a 200 ingrandimenti) fotografate in bianco e nero e a colori, che hanno potuto confermare la particolare abilità con cui erano state eseguite le ridipinture, scarsamente resistenti ai solventi"[46].

Macrofotografia: il colore di ritocco aveva "in più punti colmato il craquelé originale"[47].

STATO DI CONSERVAZIONE

Sullo stato di conservazione dell'opera già il Bottari[48] notava le "profonde alterazioni dovute in parte alla ossidazione dei colori ... in parte a restauri antichi e recenti". Il dipinto si presenta generalmente in condizioni assai migliori di quelle descritte nella relazione di restauro del 1951, in cui molte zone si davano per perdute[49]; in realtà esse, pur essendo fortemente ossidate, sono ancora visibili in riflettografia a infrarossi.

Le nuove analisi scientifiche consentono di verificare puntualmente la presenza di lacune e mancanze nel dipinto; in linee generali si può notare come esse siano concentrate lungo i bordi perimetrali del dipinto, nella fascia superiore (soprattutto in prossi-

mità del lato destro), sotto i piedi di Lazzaro, sopra il suo avambraccio destro e presso la testa del presunto autoritratto.

RESTAURI

1670 circa - Andrea Suppa - Riporta il Susinno che "vollero i Padri che si lavasse da Andrea la tela del Lazzaro dandosi a credere che potesse divenir vaga; doppo molte scuse finalmente vi cadde l'infelice pittore. Nel mettersi all'opera, in sentendo che fece l'umido quella pittura in subito mandò fuori tanta nerezza, che Andrea restò sopraffatto dallo spavento, ed i padri, credendola dell'intutto rovinata, ne ricavarono il valore. Riparatosi alquanto con asciuttarsi dall'umido, gli comparve in su la superficie di essa tanto di sale tartaroso, quanto che di nera divenne come imbiancata. Fattasi perciò una seria dieta di pittori, la ridussero al suo primiero stato... La disgrazia accaduta ad Andrea ha fatto credere che il Caravaggio nel portar innanzi la predetta opera, avesse fatto il campo a guazzo"[50], affermazione che si è poi rivelata priva di fondamento, mentre il Susinno la riteneva attendibile, giustificandola con lo sperimentalismo di quell'"inquietissimo cervello" per ottenere dei toni carnicini vicinissimi al vero[51].

In realtà nei "toni carnicini", vale a dire negli incarnati, il Caravaggio aveva più volte fatto uso di una tecnica mista a olio e a tempera 'wet on wet', come è emerso dalle indagini chimiche[52]. Non risulta finora che se ne sia servito per le stesure del fondo e le analisi chimiche effettuate nel 1951 sembrerebbero escluderlo. Si rende pertanto necessario cercare di fornire alcune ipotesi che possano giustificare o tentare di chiarire quale possa esser stato il fenomeno occorso al dipinto in occasione del restauro del Suppa.

Innanzi tutto si parla di "sale tartaroso" (tartrato di potassio?) che avrebbe sbiancato il dipinto. Una spiegazione plausibile per un affioramento di sali sulla superficie del dipinto è che lo stesso fosse ubicato in Chiesa a diretto contatto con il muro (umido) e che detti sali dal muro potessero essere migrati (in tempi assai lunghi) nella preparazione[53]. A questo punto è probabile che il Suppa abbia bagnato il dipinto con acqua mista a una sostanza acida o basica (non con acqua sola perché la vernice e l'olio avrebbero opposto una barriera alla penetrazione dell'acqua fino allo strato preparatorio). Solo nel momento in cui il dipinto iniziò ad asciugare i sali (presenti nella preparazione) avrebbero potuto migrare fino alla superficie conferendole un aspetto biancastro. La "dieta" dei pittori che si riunì per rimediare al danno avrebbe potuto lavare il dipinto con una soluzione di acqua e aceto (così pulendolo leggermente dai sali) e verniciarlo di nuovo (la vernice rende i sali trasparenti e ne attutisce l'effetto ottico e visivo).

Tuttavia detti sali non sarebbero stati completamente rimossi, ma solo nascosti alla vista dello spettatore, neppure mediante i successivi interventi di restauro, e tuttora dovrebbero essere presenti (le analisi chimiche effettuate dall'Istituto Centrale per il Restauro nel 1951 ne avrebbero dovuto registrare la presenza, il che non è avvenuto).

Una seconda ipotesi, a mio avviso più probabile, è che si tratti di un fenomeno di sbiancamento ("blanching") già analizzato approfonditamente dai tecnici della National Gallery di Londra relativamente ad altri dipinti del XVII secolo[54] dovuto alla presenza nel dipinto di pigmenti porosi che in presenza di acqua, ne trattengono sulla superficie alcune particelle nebulizzate, formando una sorta di brina bianca. Si tratterebbe di coloranti vegetali (ad esempio decotti di foglie o derivati bituminosi leggeri) che talvolta venivano anche mescolati agli strati di vernice per conferire par-

ticolari colorazioni dorate o che possono esser stati presenti al livello dello strato pittorico stesso. Una nuova verniciatura del dipinto avrebbe completamente eliminato tale effetto visivo di sbiancamento.

Altre spiegazioni (più difficili da sostenere) possono essere uno sbiancamento causato dall'affiorare del gesso della preparazione che in presenza di forte umidità poteva essersi smollata; oppure se il dipinto fosse stato pulito con acqua mista a un acido piuttosto forte e fra le materie coloranti fossero stati presenti dei silicati[55] potrebbe essersi formato uno strato di gel di biossido di silicio (anch'esso dall'aspetto biancastro), fenomeno già noto per le pitture murali ai silicati (per le quali tuttoggi si consiglia di non dipingere in giornate umide o piovose perché imbianca e per il fenomeno delle pioggie acide) ma che finora non si è rilevato in dipinti a olio.

1820 - Letterio Subba - Estese ridipinture[56]. A seguito del terremoto del 1908 il Mauceri[57] osservava che l'opera: "era in condizioni migliori (rispetto alla 'Natività'), ma appariva anch'essa scurita nei fondi per le lamentate ossidazioni, ed ha molto guadagnato dal restauro".

1924 - A cura di Gualtieri De Bacci Venuti - Primo tentativo di consolidamento e di eliminazione delle ridipinture di Letterio Subba[58].

1950-51 - Istituto Centrale per il Restauro - Risanamento dei guasti ed eliminazione delle estese ridipinture dovute ad improvvidi interventi più o meno antichi[59]. "Le operazioni di risanamento consistettero in una doppia rintelatura, nella rimozione di tutti gli strati di vernici non originali e di gran parte delle ridipinture, previe le radiografie di tutte le teste, al fine di eliminare solo quei restauri al di sotto dei quali esisteva ancora la pittura originale. Furono recuperati così la testa e il manto verde del Cristo, le teste del becchino reggicadavere e della Maddalena, il corpo di Lazzaro quasi integralmente, mentre due pentimenti autografi si accertarono nel velo di Marta (in origine spostato più a sinistra, abbozzo coperto poi da velatura bruna, come confermato anche dalla radiografia) e nel lembo ricadente a perpendicolo del sudario (esso pure in origine più a sinistra e con andamento un poco obliquo)"[60]. Ancora fu effettuata un'"integrazione delle parziali cadute di colore (reperibili nella zona alta della tela)"[61]. Ancora oggi si possono osservare tracce residue delle ridipinture scure (brune o nerastre) che Giovanni Urbani nel 1951 definiva "con scarsa resistenza ai solventi e quindi non anteriori ai primi anni del secolo scorso"[62] in alcune zone del dipinto. La pulitura cauta effettuata presso l'Istituto Centrale per il Restauro non le ha del tutto rimosse ed è mediante la riflettografia a infrarossi che se ne può rilevare la presenza, sotto forma di macchie nere, ben differenziate dalla materia originale nei capelli e nella barba di Cristo, nel margine superiore della calotta cranica dell'uomo di tre quarti alla sua destra, nei capelli del presunto autoritratto, nelle pieghe del manto di Cristo sotto il braccio destro, nei capelli dei due uomini presso la lapide nella zona inferiore sinistra del dipinto, nel velo e nel manto di Marta.

Adorazione dei pastori (fig. 23)
olio su tela, cm. 314×211
Messina, Museo Regionale (inv. n. 403)

STORIA DEL DIPINTO

In mancanza dei documenti sappiamo dai biografi che questa pala fu ordinata dal Senato di Messina per l'altar maggiore della Chiesa dei Cappuccini[63] e che fu pagata mille scudi[64].

L'opera venne menzionata per la prima volta dal

Padre Samperi[65] che ne pubblicò anche un'incisione di Placido Donia. In seguito il quadro è ricordato dal Bellori[66]: "figuratavi la Vergine col Bambino fuori la capanna rotta e disfatta d'assi e da travi; e vi è S. Giuseppe appoggiato al bastone con alcuni pastori in adorazione". Citata favorevolmente dal D'Ambrosio[67], l'opera fu descritta minuziosamente dal Susinno[68] che, nonostante un errore di lettura (Madonna a destra e pastori a sinistra), si soffermò a lungo su alcuni particolari come "la sporta con strumenti di falegname alludenti a San Giuseppe", il pastore "in atto adorante con le mani giunte, con una spalla ignuda che rassembra di viva carne", il "campo nero con legni rustici che compongono la capanna", descrivendo altresì la nuova delicatezza pittorica che il biografo attribuiva, con spirito campanilistico, all'apprezzamento da parte del Caravaggio delle opere del pittore messinese Antonio Cattalani il vecchio, dopo di che: "questo gran naturalista fuggì quel tingere di macchia furbesco, ma rimostrossi naturale senza quella fierezza d'ombre"[69]. La grande tela fu commissionata, per il Susinno, dopo la 'Resurrezione di Lazzaro' e "cioè dopo che inoltrassi vieppiù del Caravaggio il concetto colla esperienza del suo ben operare"[70]. La Chiesa è da identificarsi con quella di Santa Maria la Concezione dei Padri Cappuccini[71], e non con quella di Santa Maria degli Angeli fuori le mura, come hanno riportato il Marini e la Cinotti[72].

Nell'Ottocento la pala è ricordata solo dalla letteratura locale; particolare attenzione mostra il giudizio del Grosso Cacopardo[73], per il quale il "gruppo dei tre pastori, espresso con tanta verità ... sembra copiato dalle opere di Polidoro" (Caldara, detto Polidoro da Caravaggio, conterraneo del Merisi) mentre la Madonna appare "ignobilmente protesa tutta lunga sul suolo, una delle solite sue stravanze". Nel 1866 a seguito della soppressione delle Corporazioni religiose[74], la tela venne incamerata dallo Stato e nel 1877 fu trasportata nel Museo Civico. Dopo il terremoto del 1908 pervenne al Museo Regionale.

L'autografia è indiscussa. La datazione è indicata prevalentemente al 1609, come seconda opera messinese dopo il 'Lazzaro' sulla base della citazione del Susinno, o, meno credibilmente, quale prima opera, in base alle affermazioni del Bellori e dell'Hackert[75].

La tavolozza di questo dipinto, definita "monocromatica" dal Mauceri[76] è ravvivata solamente da toni rossi (delle vesti della Madonna e del vecchio pastore), arancioni (del manto di Giuseppe) e bianchi (del panno della cesta).

La complessa costruzione spaziale segue una geometria diagonale impostata su di "un triangolo la cui base è costituita dalla Madonna distesa"[77]. La luce fa sprizzare dal buio i fili di paglia con tocchi saettanti[78].

SCHEDA TECNICA

Il supporto originale è formato da quattro porzioni di una tela a trama regolare di 6×6 fili per cmq, giuntate fra loro secondo tre direttrici longitudinali (fig. 24). Il Susinno[79] riferisce che la tela fu decurtata: "il campo era più alto e ne fu tagliato un gran pezzo per potersi incastrare nella cappella"; quest'ultima aveva forse subito una modifica dimensionale in una ristrutturazione di epoca più tarda.

Per Alfred Moir la parte asportata non doveva in realtà essere così grande come lascia intendere il biografo, ma doveva misurare al massimo 10-15 cm.[80]. Il filo, ben ritorto e di ottima qualità, non presenta ringrossi a fuso (si veda quanto già detto per la 'Resurrezione di Lazzaro').

Il telaio è ligneo, a espansione con due traverse di rinforzo a crociera.

Fra le operazioni eseguite durante il restauro del 23 settembre 1902 risulta che: "... si mise in cornice la Natività del Caravaggio ..."[81]; oggi pertanto si pensa che la cornice attualmente presente non sia più quella originale[82].

La preparazione è bruno-rossastra.

Si osservano alcune linee incise (fig. 25) nel margine superiore del braccio sinistro del San Giuseppe e nel profilo anatomico della spalla e del braccio del secondo pastore da sinistra. Altre incisioni si evidenziano in radiografia nel profilo delle gambe della Vergine, nel risvolto del manto di San Giuseppe in prossimità del collo, nella spalla di Gesù Bambino e nel gomito della Madonna.

Il filo illuminato della lama dell'arnese vicino alla cesta è realizzato con un tratto sottilissimo e continuo di bianco puro. Si riconosce con grande facilità il modo tipico del Merisi di far emergere la luce con matasse di biacca ad andamento concentrico; il pittore ha steso pennellate rapide e decise di bianco che si avvolgono a spirale, per sottolineare la rotondità in luce degli incarnati nell'omero di Gesù Bambino, sulla fronte del primo pastore da sinistra, sul ginocchio e sul petto del secondo personaggio da sinistra, sull'omero destro della figura barbuta in piedi dietro San Giuseppe. Il polsino bianco dell'abito del secondo pastore da sinistra è in un ottimo stato di conservazione; si tratta di una materia molto ricca in cui si possono ben individuare, particolarmente a luce radente, le pennellate finali, mentre, al contrario, il modellato anatomico della stessa figura appare alquanto svelato e leggero. Le luci del volto di San Giuseppe sono ottenute mediante tocchi frenetici e vibranti. Il primo pastore a sinistra indossa una camicia i cui bottoni sono realizzati con pennellate concentriche a spirale.

La leggibilità di quest'opera era notevolmente compromessa "dall'ingiallimento delle vernici non originali, ispessite e ossidate", che sono state rimosse nel corso del restauro del 1950-1951[83]. Dalla relazione di corredo a detto restauro si evince che l'opera conservava ancora al di sotto di esse, quasi ovunque, lo strato di vernice originale (si veda oltre nel testo alla voce Restauri).

Nelle zone chiare del dipinto si può notare la presenza di un cretto sottile, poco rilevato e di andamento irregolare, con isole di dimensioni variabili. Nelle zone scure è presente invece un reticolo di crettatura a maglie molto larghe.

LETTURA DELLE RADIOGRAFIE

Le indagini radiografiche (fig. 26) sono state eseguite dall'Ing. Maurizio Seracini della Editech fra il gennaio del 1990 e il luglio del 1993 con i seguenti parametri:

Data di esecuzione: 25 gennaio 1990 (fascia inferiore); 6 luglio 1993 (fascia superiore)
Responsabile: Editech (Ing. M. Seracini)
Tipo di lastra: Dupont NDT55
Dimensioni della lastra: 30×40 cm.
Distanza sorgente-dipinto: 100 cm.
Intensità di corrente: 8,4 mA
Tensione: 25 kV
Tempo di esposizione: 1'
Strumentazione: Gilardoni Art-Gil M-Gil

Osservazioni dell'autore: La radiografia rivela la presenza di alcune incisioni nel manto, lungo i contorni del braccio di San Giuseppe, nell'orlo della veste presso il polso e nelle pieghe sulla spalla. Un'altra incisione è servita al pittore per collocare nel giusto scorcio il gomito della Madonna. Una linea incisa segue il mar-

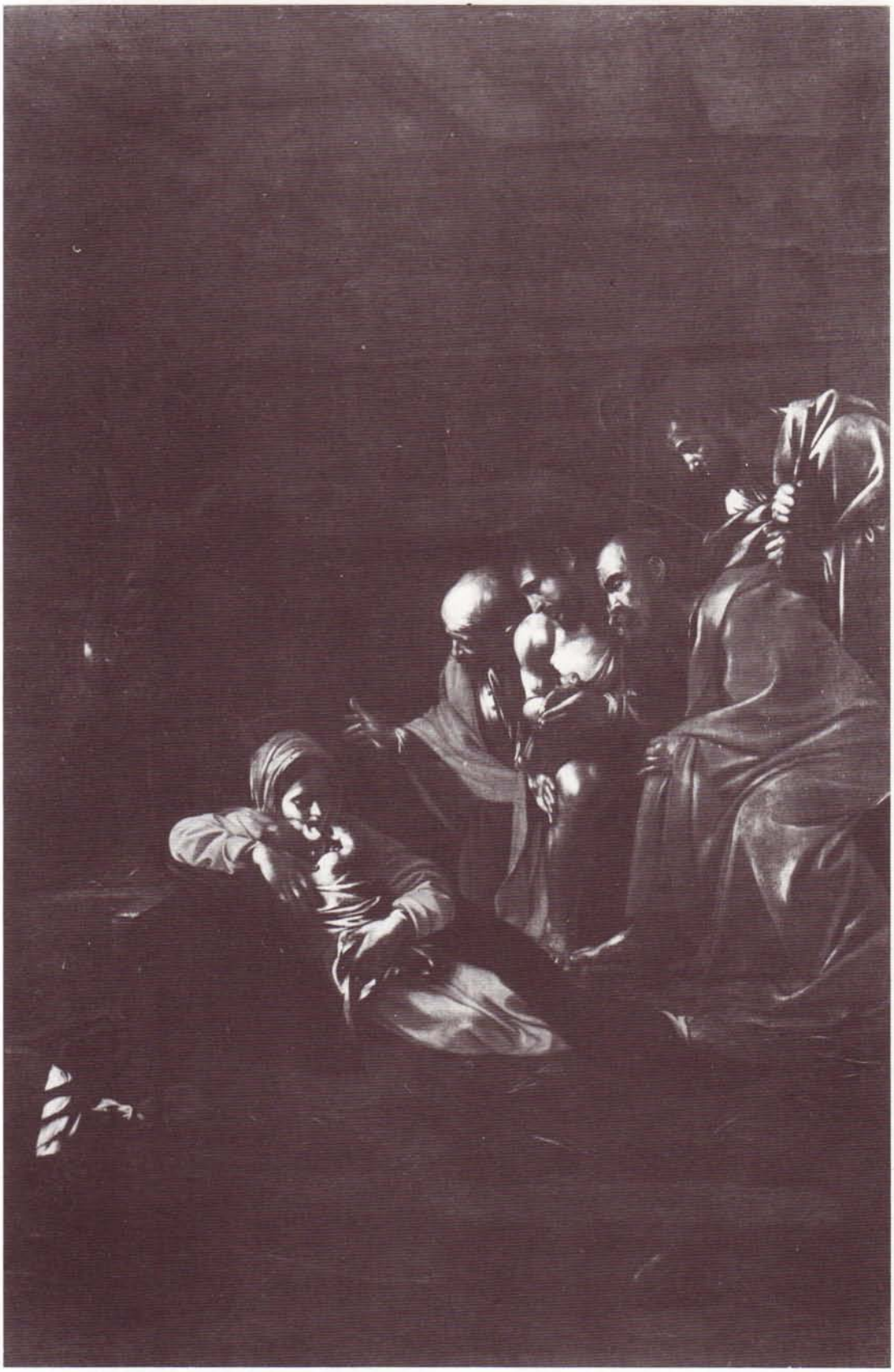


Fig. 23 - Adorazione dei pastori. Messina, Museo Regionale.

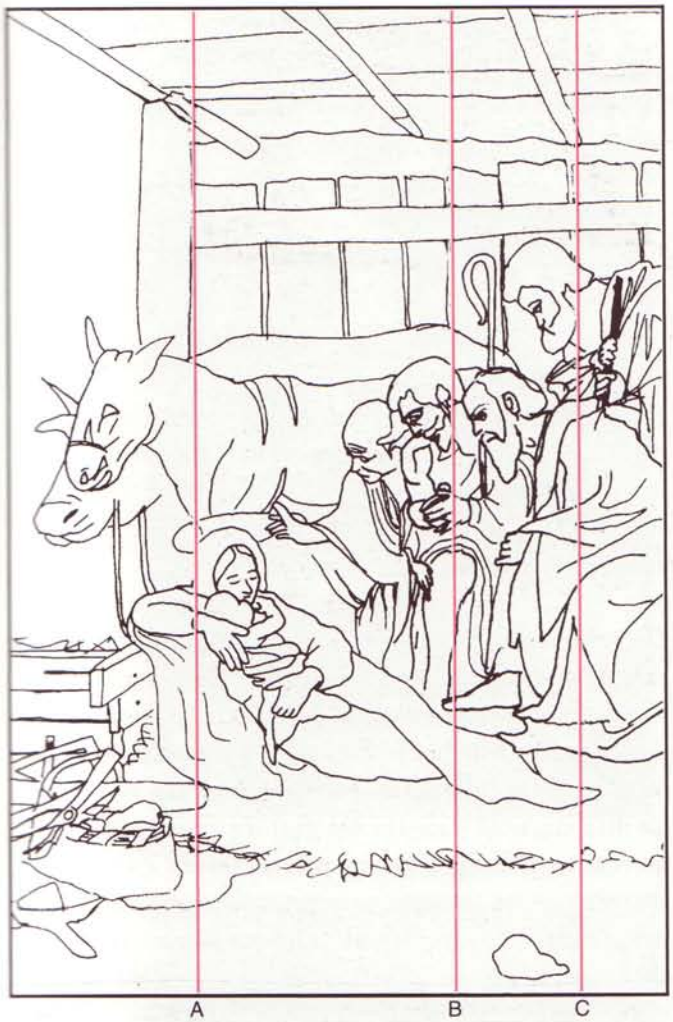


Fig. 24 - Adorazione dei pastori, schema grafico delle giunture della tela.



Fig. 25 - Adorazione dei pastori, schema grafico delle incisioni.

gine della spalla del Bambino; altre due indicano la posizione delle gambe della Vergine avvolte dal manto.

Intorno agli incarnati è stato lasciato in vista un bordo bruno di preparazione, secondo la caratteristica tecnica *en reserve*. Un pennello sottilissimo, intinto di biacca pura, sottolinea i guizzi di luce nelle lame e negli elementi metallici, in particolare nell'arnese vicino alla cesta.

La preparazione stesa in modo non uniforme assume un aspetto maculato (bianco e nero) in radiografia.

Per la presenza di lacune (stuccate o ancora aperte) si veda alla voce Stato di conservazione.

Non si evidenziano pentimenti di rilevante entità, se si eccettua l'inversione destra-sinistra della ricaduta del lembo di panneggio sotto la mano della Vergine, analogo a quello già osservato nel lenzuolo della 'Resurrezione di Lazzaro' (si veda la scheda precedente). Si possono invece notare frequenti modifiche dei contorni compositivi nella testa e nel gomito di Gesù Bambino (fig. 27), nel profilo del volto di San Giuseppe (fig. 28), nell'omero nudo del secondo pastore inginocchiato da sinistra e nella testa calva dell'ultimo pastore ancora a sinistra. La sovrapposizione delle campiture pittoriche segue la consueta progressione dal fondo della composizione verso il primo piano: così i panneggi chiari della veste della Vergine proseguono sotto il suo manto blu e sotto la testa del Bambino, che a sua volta si prolunga sotto il modellato della mano della Madonna. Il bastone del pastore all'estrema destra passa sotto il manto di San Giuseppe, così come si intravede il panneggio del ginocchio al di sotto delle dita della mano sinistra.

LETTURA DELLE RIFLETTOGRAFIE IR

Una completa campagna riflettografica a infrarossi è stata realizzata dall'Ing. Maurizio Seracini della Editech nel luglio 1993 con i seguenti parametri:

Data di esecuzione: 6 luglio 1993
Responsabile: Editech (Ing. M. Seracini)
Strumentazione: Telecamera Grundig
Monitor Ikegami
filtro IR 1,1 micron
Risposta spettrale 2,2 micron

Osservazioni dell'autore: L'analisi dell'assemblaggio riflettografico (fig. 29) ha permesso di rilevare la presenza di alcuni pentimenti: il margine superiore del fianco sinistro della Madonna era leggermente più alto; il gomito destro di Gesù Bambino era più lungo. Le dita mignolo e medio del pastore vicino alla Vergine erano più lunghe in una prima stesura e sono state scorciate in un secondo momento. Il naso dello stesso personaggio è stato dipinto almeno in due se non in tre posizioni diverse. Il volto dell'uomo barbuto in piedi era di profilo; in seguito il pittore è tornato ad allargarlo con un doppio margine sulla fronte e con l'aggiunta della palpebra destra, ruotandolo verso una posizione di tre quarti. La veste che copre il seno sinistro della Madonna si sovrappone alla manica e alle fasce del Bambino, oltreché alla sua manica, procedimento diverso dalla prassi canonica ma forse necessario al pittore per coprire il pentimento cui si è già accennato (cioè lo scorcio del gomito del Bambino). L'esame riflettografico evidenzia nitidamente la struttura dello scenario sul fondo della composizione, ormai notevolmente ossidato e quasi non più leggibile a occhio nudo.

Le campiture pittoriche, come al solito, si sovrappongono a partire dal fondo procedendo gradualmente verso il primo piano; nell'ordine sono state eseguite le assi verticali che costruiscono la capanna e il tetto; su di esse il tronco ligneo di spigolo. Sia le assi che detto tronco proseguono per almeno 30-40 cm. sotto le figure dell'asino e del bue (più specificamen-

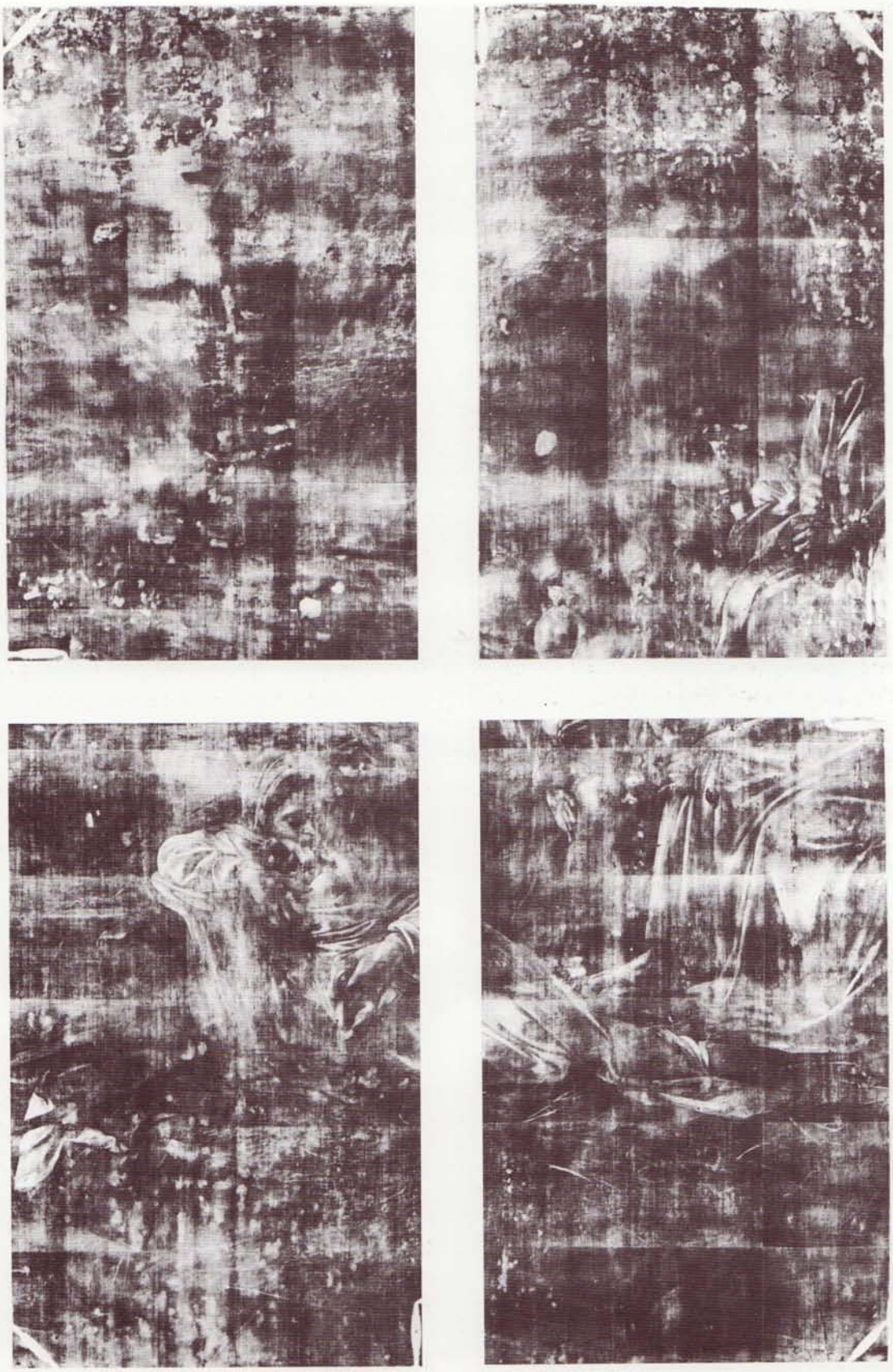


Fig. 26 - Adorazione dei pastori, radiografia, assemblaggio (foto Editech).

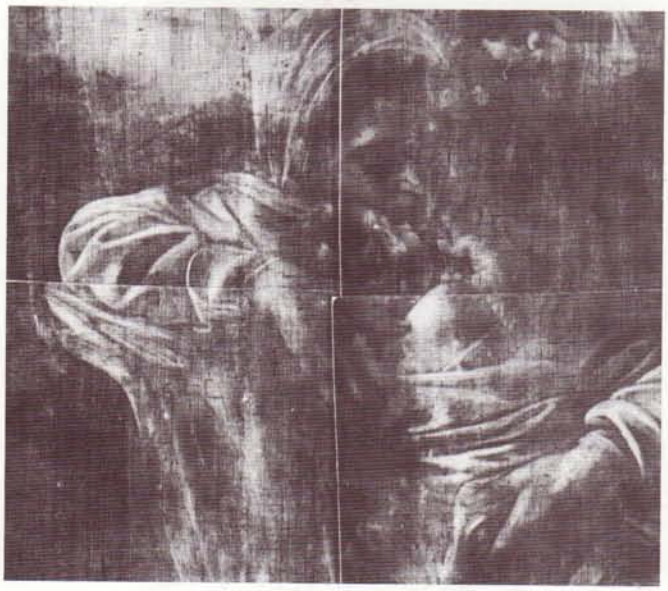


Fig. 27 - Adorazione dei pastori, radiografia, particolare: Madonna e Gesù Bambino (foto Editech).

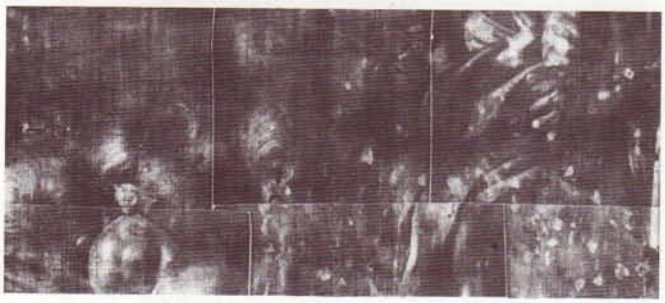




Fig. 28 - Adorazione dei pastori, radiografia, particolare: figure sulla destra (foto Editech).

te il tronco sotto il muso dell'asino e le assi sotto i due dorsi); ciò fa presumere che il pittore creasse la sua composizione in corso d'opera e non avesse previsto, fin dall'inizio, di collocare i due animali in tale luogo.

Lo scenario appare confuso sul lato sinistro ove sembra di scorgere non una parete uniforme su cui si apre una porta (come nel disegno eseguito da Placido Donia nel 1644) (fig. 30) quanto piuttosto il proseguimento delle assi, come sul lato destro.

Il bue, eseguito con un colore bruno, oggi ossidato, appare nitidamente visibile all'esame riflettografico a infrarossi, ancor meglio di quanto lo potesse osservare solo trentacinque anni dopo la sua esecuzione il Donia che non poté scorgere né l'orecchio né il corno dell'animale. Il suo muso prosegue per un considerevole tratto sotto quello dell'asino, pertanto il bue è stato dipinto prima ma gli animali sono stati ideati insieme (il muso del bue non è stato realizzato per intero). Nella zona inferiore la successione delle campiture segue l'ordine seguente: tronco dell'albero, bue, asino, Madonna (la testa della Vergine sormonta il collo dell'asino).

Di particolare interesse risulta l'analisi del dettaglio con la mangiatoia; come già osservato nella 'Resurrezione di Lazzaro', il pittore incontra difficoltà nell'impostare gli angoli in scorcio, qui nel punto di innesto delle assi.

Passando ad analizzare i dettagli, nel gruppo di personaggi sulla destra (fig. 31) si rileva che la mano sinistra del San Giuseppe non era stata prevista fin dall'inizio ma è stata aggiunta sopra successivamente; sotto di essa si intravedono i panneggi del manto. L'orecchio del secondo pastore da sinistra era più alto ed è stato abbassato: era più grande ed è stato ridotto di dimensioni.

Nel particolare con l'asino e il bue (fig. 32) oltre



Fig. 29 - Adorazione dei pastori, riflettografia a infrarossi, assemblaggio (foto Editech).



Fig. 30 - P. Donia, S. Maria del Parto nella Chiesa dei Cappuccini (da P. Samperi, Iconologia della gloriosa Vergine..., Messina, 1644).

a quanto già detto, si osserva una ripresa del contorno dell'orecchio sinistro dell'asino, si nota la presenza di alcune pennellate nere (forse reintegrazioni pittoriche non autografe). Il morso dell'asino è stato aggiunto da ultimo sopra la stesura completa della bocca. Il profilo del muso del bue, in prossimità del suo occhio destro è stato allargato.

Nella zona inclusa fra la fine delle assi della capanna e il tetto (fig. 33) si possono notare una serie di puntinature bianche che corrispondono a lacune stuccate con gesso (radiopaco) e ritoccate.

Analogamente al disegno di Placido Donia, il tetto della capanna scorcia diagonalmente verso il basso sul lato destro (la paglia arriva fino alle assi).

ALTRE ANALISI

Una fotografia della fluorescenza dei raggi ultravioletti fu eseguita dall'Istituto Centrale per il Restauro nel 1951 "dopo la remozione delle ridipinture e la campitura delle lacune". Fu possibile osservare "come non sia stata neppure rimossa da per tutto la vernice lattiscente che ricopriva il fondo e le altre parti che non avevano evidenti ridipinture, così da potere documentare che le sgranature del fondo e degli altri punti le quali non possono risultare dalle fotografie né a luce normale né ai raggi ultravioletti né dalle radiografie, rimontano a danneggiamenti precedenti l'attuale restauro"[84].

STATO DI CONSERVAZIONE

La pellicola pittorica è in buono stato di conservazione, salvo alcune svelature e un generale abbassamento delle tonalità cromatiche dovuto all'ossidazione dei pigmenti. Si è prodotta una grave alterazione per ossidazione del colore bruno usato dal Caravaggio; Giovanni Urbani riteneva che si trattasse di una trasformazione dei silicati contenuti nelle terre brune, tipo "terra di Cassel", in silicati di alluminio[85]. La presenza di antiche muffe ha formato alcune macchie nere oggi inamovibili (fig. 34).

Il fondo, specie nella parte superiore, appare molto guasto. Una grossa frattura diagonale interessa la zona compresa fra la spalla e il volto del pastore più vicino al gruppo sacro. Il polsino bianco dell'abito del secondo pastore da sinistra è in un ottimo stato di conservazione.

Si osservano numerose lacune (parzialmente stuccate e reintegrate) nella fascia superiore del dipinto e, a destra del tronco d'albero, nello squarcio di cielo.

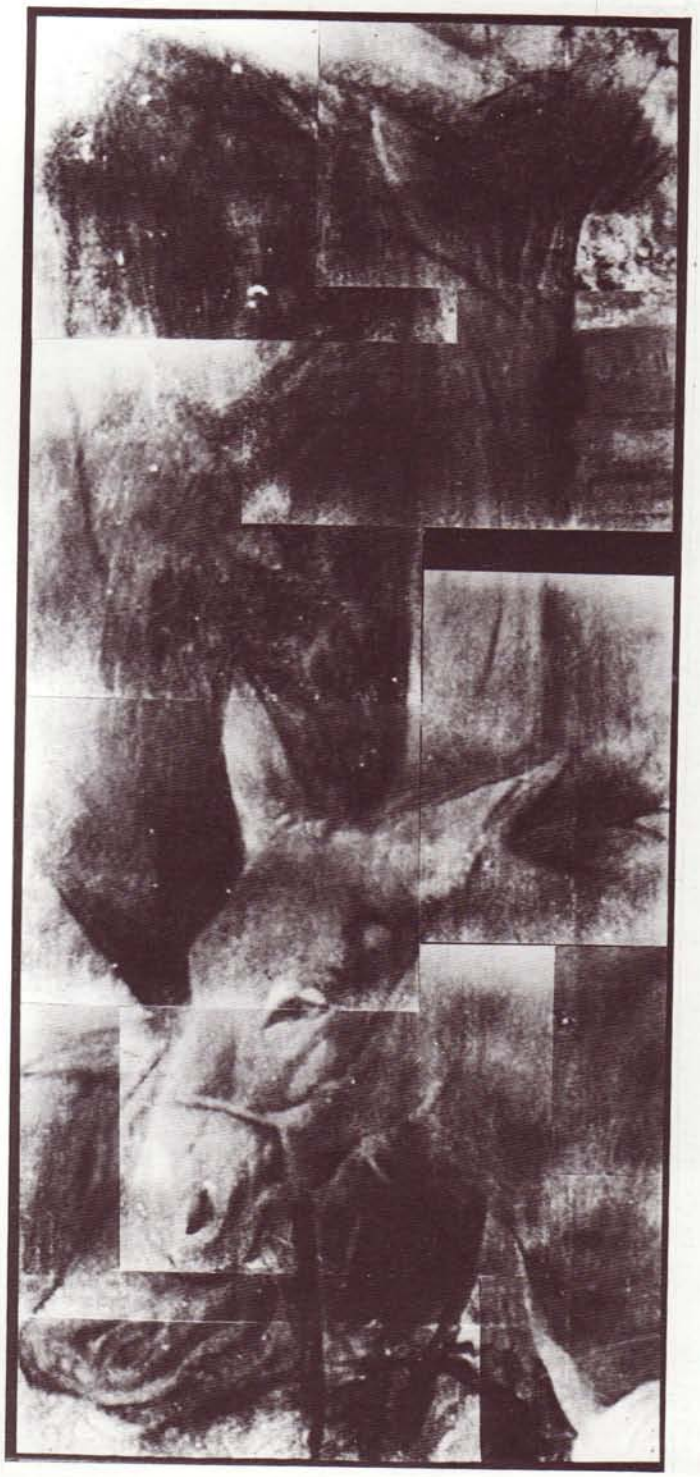
RESTAURI

1921 - A cura di Gualtieri De Bacci Venuti fu staccata la tela da una tavola su cui era stata applicata; fu rimossa un'aggiunta presente nel bordo superiore e fu effettuata una pulitura generale molto prudente[86].



Fig. 31 - Adorazione dei pastori, riflettografia a infrarossi, particolare: Madonna e Gesù Bambino, figure sul lato destro, suolo (foto Editech).

Fig. 32 - Adorazione dei pastori, riflettografia a infrarossi, particolare: asino e bue (foto Editech).



Il Mauceri[87] in una relazione sulle condizioni del dipinto anteriormente al restauro notava come esse fossero "seriamente miserande più che per i danni sofferti durante il terremoto per il lungo abbandono in cui era stato lasciato: staccato dal telaio e in qualche parte ridotto quasi a brandelli, esso era stato fissato ad una tavola e (appariva) ricoperto da un velo di sudiciume e da imbratti di vecchie vernici senza che trasparisse alcuna traccia dell'originario brillante cromatismo ... Gualtieri De Bacci Venuti si dedicò ad esso con amorevoli cure e fece del suo meglio per ridonarlo al godimento dell'arte; purtroppo, a causa di vecchie ossidazioni, i colori non riacquistarono in tutto la loro lucida freschezza".

1950-1951 - Presso l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma a cura di Giovanni Urbani sono state rimosse le ridipinture e un'antica stuccatura a olio, è stata eseguita una doppia foderatura e sono state reintegrate le zone deperite, salvo il piede della Vergine, pressoché scomparso e rimosse le vernici non originali ossidate. Nella relazione del restauro del 1950-51 si afferma che "La pulitura si è arrestata ovunque allo strato di vernice originale ancora perfettamente conservato" e che è stato rimosso lo "spesso strato di vernici ispessite e ossidate che ricoprono tutto il dipinto"[88] (fig. 35).

Si erano così potuti ottenere "Ottimi risultati per la miglior leggibilità della superficie, (che era stata) alterata anche se non in modo grave da numerosi ritocchi sparsi (vedine la puntuale descrizione in Urbani in base alla numerazione di un'apposita quadrettatura riportata su fotografia) e soprattutto dall'ingiallimento delle vernici"[89].

CONCLUSIONI

La 'Resurrezione di Lazzaro' doveva aver subito un rapido processo di ossidazione dei colori del fondo

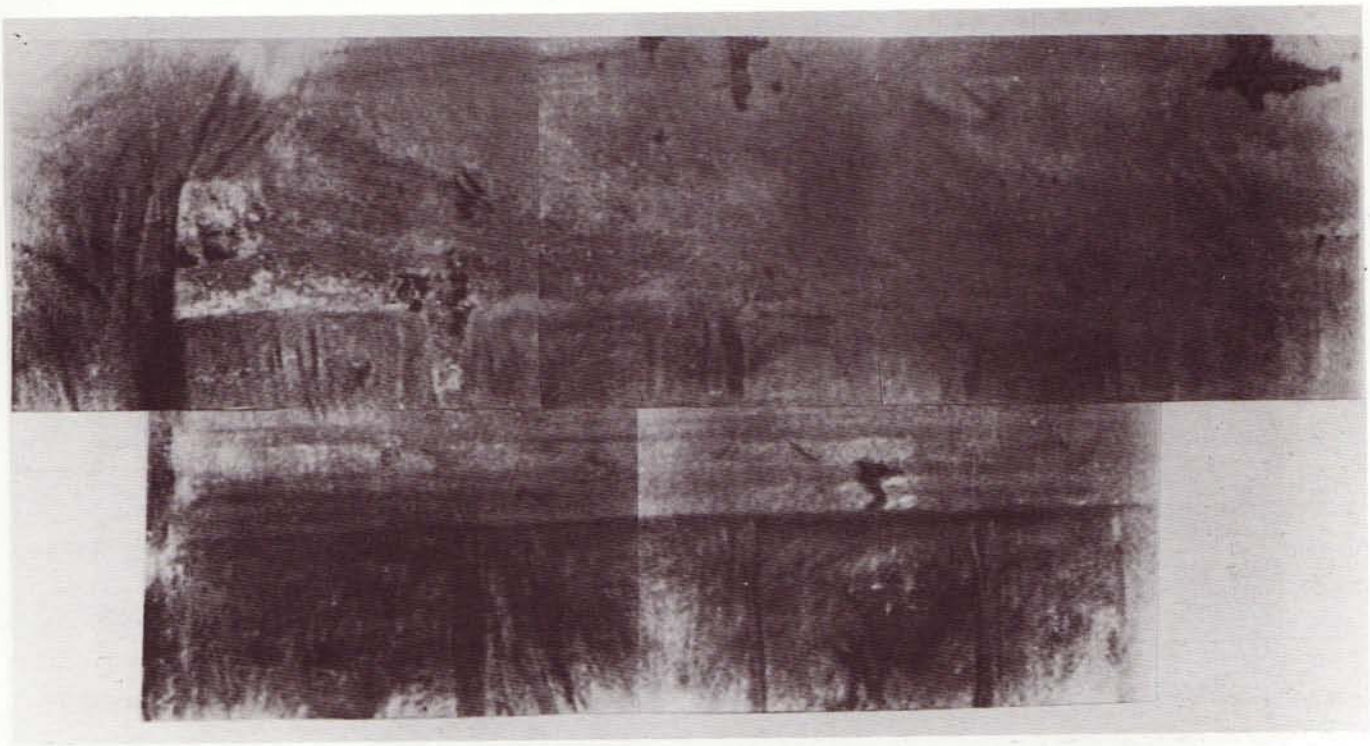




Fig. 33 - Adorazione dei pastori, riflettografia a infrarossi, particolare: capanna (foto Editech).
Fig. 34 - Adorazione dei pastori, macrofotografia, particolare: muffe sul panneggio (foto I.C.R.).



Fig. 35 - Adorazione dei pastori, fluorescenza agli ultravioletti (foto I.C.R.).

se già il Bellori, di solito prodigo di descrizioni analitiche sull'iconografia, appena nel 1672 riusciva a leggervi soltanto: "... Il quadro è grande, e le figure hanno il campo d'una grotta ..."[90].

L'erronea informazione venne diversamente precisata dal Susinno nel 1724: "... volle questo mentecatto pittore procurata una stanza per mezo degli stessi (signori de' Lazzeri) nello spedale. Per secondare il suo capriccioso volere e per vieppiù accontentarlo, ebbe il migliore salone ..."[91].

Dai referti delle analisi scientifiche emerge oggi uno scenario sul fondo che somiglia più all'interno di una stanza[92] che a una grotta, come già aveva ipotizzato Bernard Berenson nel 1951[93]; lo studioso rilevava inoltre che "... La sepoltura sotto l'impiantito delle Chiese era comune in Italia sino a poche generazioni fa ... un solo precedente a simile figurazione ... è in un affresco del Pordenone a Collalto, distrutto durante la prima guerra mondiale"; Lazzaro "... invece di essere resuscitato dentro a un sepolcro verticale all'aperto ... viene tirato su da una fossa scavata sotto a un pavimento"[94], come nel 'Lazzaro' del Cavalier d'Arpino (Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica a Palazzo Barberini)[95] (fig. 36). L'assemblaggio radiografico ha confermato la supposizione del Berenson evidenziando la struttura dentata sul lato inferiore della lastra tombale, che serviva probabilmente ad incernierarla a detto pavimento.

Passando ad analizzare le singole figure va subito effettuata una netta distinzione fra taluni modelli (Lazzaro e le figure deformi che sorreggono la pietra) probabilmente ripresi dal vero, che mostrano tracce dell'uso del metodo dell'incisione[96] e altri modelli che invece non presentano alcun segno né di incisione né di disegno ma che ricorrono nel repertorio dei cosiddetti 'stereotipi' caravaggeschi; in particolare per la figura di Maddalena il Merisi ha raffigurato la stessa modella già utilizzata nella 'Deposizione' Vaticana[97], nella 'Morte della Vergine'[98], nella 'Madonna del Rosario' di Vienna[99].

La figura di Marta invece ha un diretto riferimento cronologicamente molto vicino; osservando la donna che sorregge il bacile sul lato sinistro della 'Decollazione del Battista' eseguita nel periodo maltese, si può notare la forte affinità fra le due figure sia per i lineamenti del profilo, che per l'analoga posa ricurva, anche se vista in controparte, con la gamba sinistra lievemente avanzata.

Il gesto imperioso di Cristo richiama alla mente la simile struttura compositiva della 'Vocazione di San Matteo' Contarelli[100] con Gesù stante all'estremo bordo della scena con il braccio teso ad indicare il fulcro dell'azione (di nuovo visto in controparte), anche se la posizione più allineata al volto e più dritta del braccio presente nella 'Resurrezione di Lazzaro' risultano più vicine a quelle del soldato, poi celato dal pittore, che nella prima versione del 'Martirio di San Matteo' Contarelli, teneva il centro della scena brandendo la spada.

L'"invenzione sublime del gesto di Lazzaro che stirandosi nell'emergere dal sonno eterno attraversa col braccio destro l'oscurità fino ad attingere, con la punta delle dita, la luce..."[101] trova un diretto collegamento, nuovamente in controparte, nel gesto del Cristo della 'Resurrezione di Lazzaro' di Sebastiano del Piombo (Londra, National Gallery) (fig. 37)[102] e sembra essere il prodotto finale di un lungo percorso creativo del Merisi. La posa distesa delle gambe con i piedi incrociati era già stata sperimentata e poi modificata dal Caravaggio nella 'Deposizione' Vaticana[103]; similmente è avvenuto per le braccia, aperte in posizione analoga nell'angelo visibile ai raggi X sul lato destro nella prima redazione della 'Vocazione di San Matteo' Contarelli (figg. 38-39).



Fig. 36 - Cavalier d'Arpino, Resurrezione di Lazzaro, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

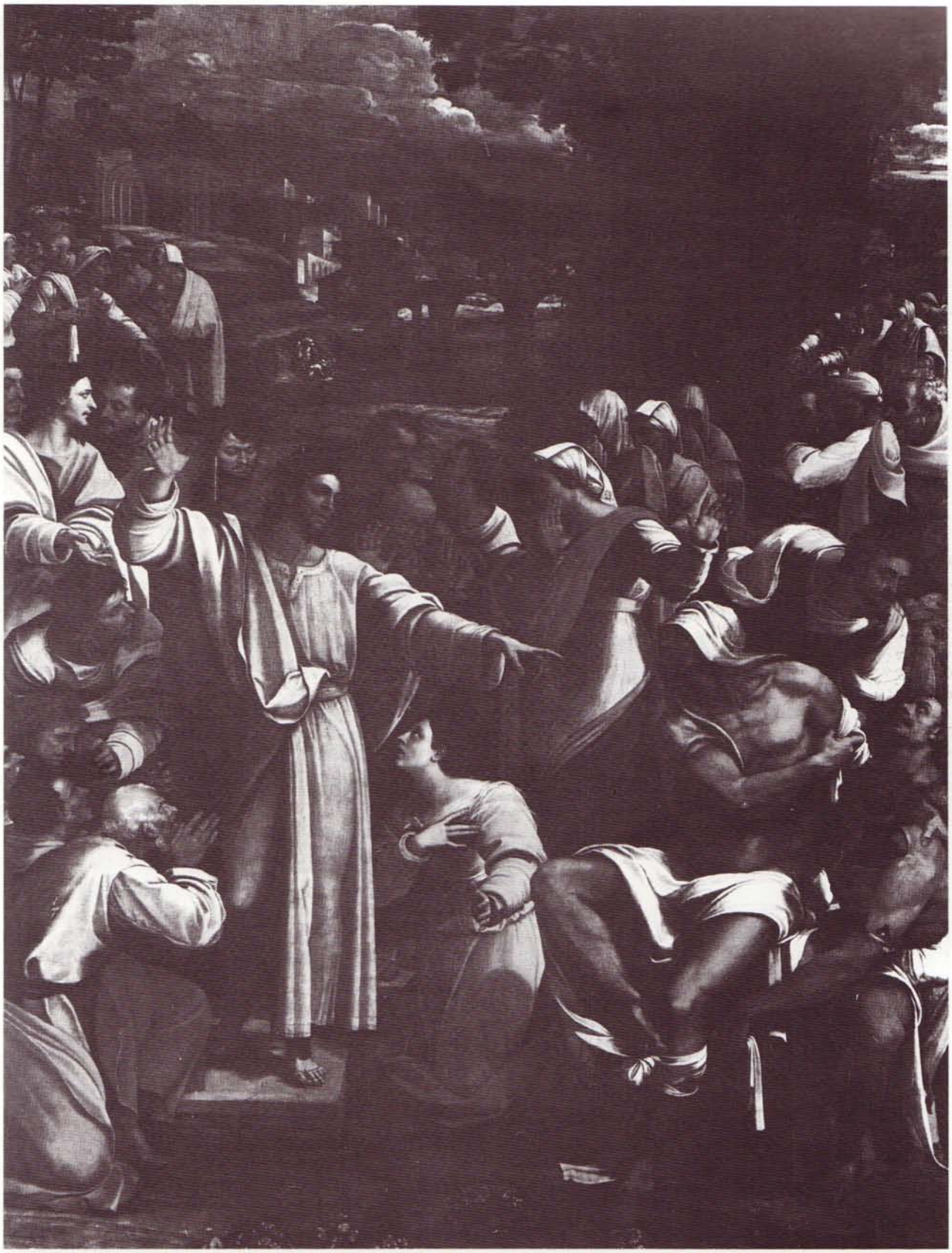


Fig. 37 - Sebastiano del Piombo, Resurrezione di Lazzaro, Londra National Gallery.

Già il Mauceri[104] aveva proposto il nome di Mario Minniti come probabile collaboratore del Caravaggio in quest'opera, dato che fu per sua intercessione che il Merisi ottenne le commissioni messinesi. In seguito Giovanni Urbani[105] affermava che "Secondo le note di restauro del 1950-51, pare che il Caravaggio si sia servito di uno o due aiuti (per ipotesi, Mario Minniti), cui si possono riferire il piede di Marta, alcune zone della sua veste, il piede del becchino al centro, nonché alcuni brani del mantello e, forse, di tutta la figura di Cristo". Maurizio Marini[106] non condivide tale ipotesi per l'evidente univocità del dipinto ed eventualmente si riferisce piuttosto al Rodriguez che al Minniti[107]. Mia Cinotti[108] lo ritiene autografo ma con "presenza di aiuti, confermata dal restauro stesso". Cesare Brandi[109] addirittura vi vede la collaborazione non solo del Minniti ma anche di un pittore fiammingo. Io propendo per la totale autografia dell'opera[110], sulla base delle osservazioni già effettuate alla voce Lettura delle radiografie; non vi sono nel dipinto "salti di stile"[111] quanto piuttosto salti di qualità, forse dovuti alla fretta esecutiva, che si trovano anche in altre opere tarde dell'autore[112].

Grazie all'ausilio della scienza è oggi possibile effettuare anche per l'"Adorazione dei pastori' una 'rinnovata', lettura, simile a quella menzionata dal Bellori nel 1672[113]: "figuratavi la Vergine col Bambino fuori la capanna rotta e disfatta d'assi e da travi ...".

Solo altri cinquanta anni dopo, il dipinto doveva aver subito un forte processo di ossidazione se già il Susinno[114] non riusciva a leggervi altro che un "campo nero con legni rustici che compongono la capanna".

I nuovi elementi iconografici e stilistici oggi evidenti ci consentono di offrire una rilettura del dipinto che rafforza il valore della matrice lombarda e in particolare che denota la permanenza di motivi savoldeschi - e in minor parte anche lotteschi - nelle opere tarde del Merisi.

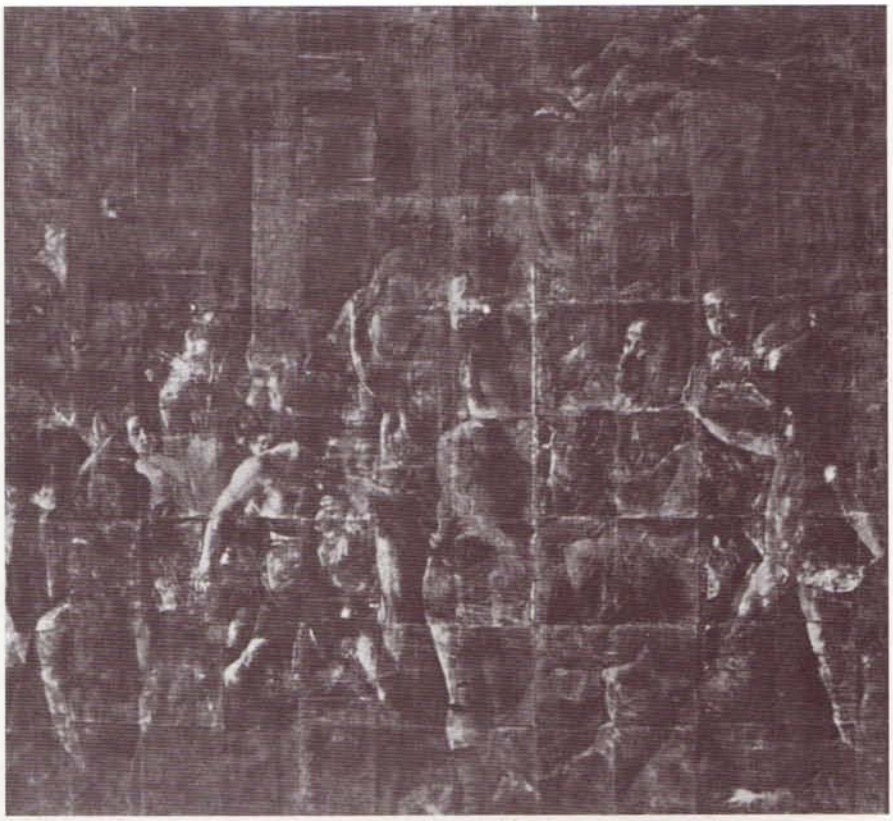
Nel gruppo centrale si può osservare una geometria diagonale a triangolo, probabilmente ancor più accentuata prima del taglio della fascia superiore, e un effetto di luce da sottinsù[115] che si ricollegano alla 'Natività' Albertini del Savoldo (fig. 40).

L'iconografia della scena è usuale "per l'ambientazione nella solita stalla o granaio, con l'asino e il bue nello sfondo e i pastori adoranti"[116]; non usuale per la posa della Madonna col Bambino in braccio stesa a terra su un groviglio di paglia.

Per Walter Friedlaender[117] essa richiama l'antica figura della Madonna del Parto o della Madonna dell'Umiltà, immedesimata con la terra secondo l'etimologia di umiltà da "humus"[118].

Recentemente Alvise Spadaro[119] ha proposto che questa iconografia riecheggi un'antica immagine, assai venerata, della Madonna del Parto che il Padre Placido Samperi[120] ricordava nella Chiesa di San Francesco di Assisi dei Minori osservanti di Messina[121].

Per il Caravaggio l'immagine potrebbe esser stata mutuata da esempi coevi di una diversa iconografia, come quella del 'Riposo della fuga in Egitto', dove talora la Vergine ha una posa sdraiata, anche se il pittore nella fase giovanile aveva rappresentato simile scena (Roma, Galleria Doria Pamphilj) con entrambi i personaggi seduti. Nel 'San Franceso in estasi' di Hartford, il Merisi sperimenta una posizione assai simile a quella della Vergine messinese, sia pure in controparte. Se si vuole anche la posa della Madonna (come già si è detto per quella di Lazzaro) è frutto della rielaborazione di una serie di composizioni precedenti come il 'San Francesco' di Hartford[122], il Saulo nella 'Conversione' Odescalchi Balbi e l'apostolo in primo piano nel 'Cristo nel giardino degli ulivi' (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, Gemäldegalerie) (fig. 41) per



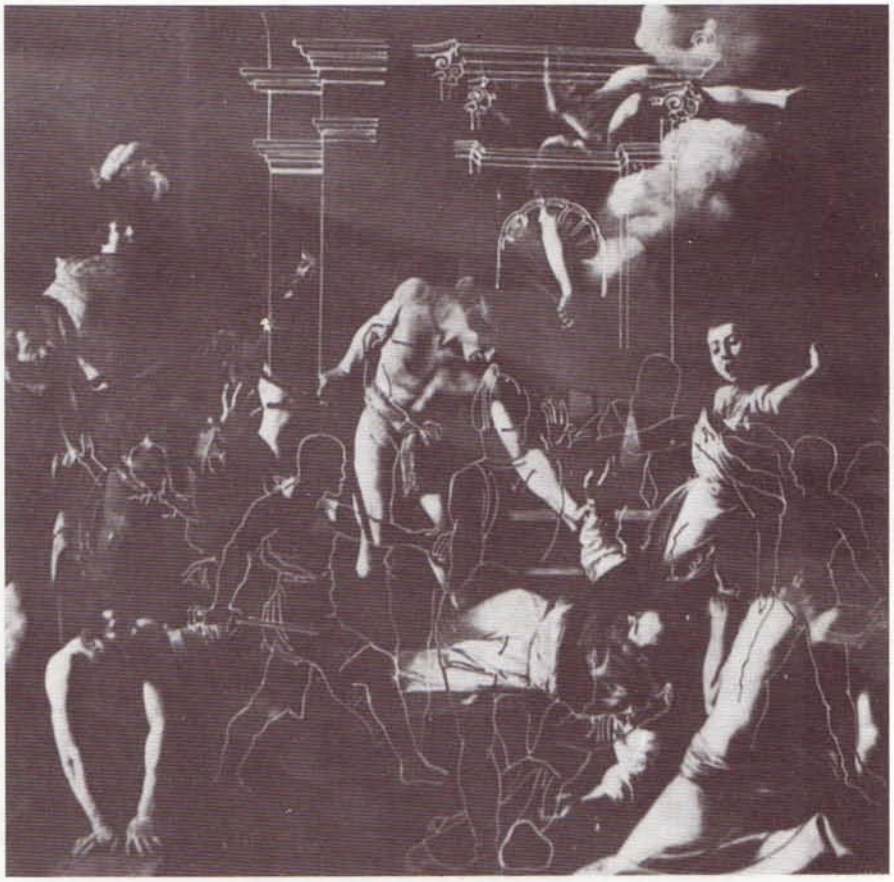


Fig. 38 - Mosaico radiografico del 'Martirio di San Matteo', Roma, San Luigi dei Francesi (foto I.C.R.).

Fig. 39 - Schema grafico delle precedenti stesure visibili in radiografia nel 'Martirio di San Matteo', Roma, San Luigi dei Francesi (foto I.C.R.).



Fig. 40 - Giovanni Gerolamo Savoldo, Natività, Roma, Collezione privata (Albertini).



Fig. 41 - Cristo nel giardino degli ulivi, già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, Gemäldegalerie, particolare.



Fig. 42 - Simone Peterzano, Natività, Milano, Certosa di Garegnano.



Fig. 43 - Polidoro Caldara da Caravaggio, Adorazione dei pastori, disegno, Düsseldorf, Galerie Sabrina Förster.



Fig. 44 - Albrecht Dürer, Adorazione dei pastori, xilografia, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

la posa sdraiata, il 'Riposo' e la 'Maddalena' Doria Pamphilj[123] per la posa reclina del volto della Vergine e per il suo gesto affettuoso di proteggere con la testa il viso del Bambino.

Forse dunque il pittore trasportava con sé alcuni schizzi nel corredo del suo studio; probabilmente aveva meditato su composizioni da lui già eseguite nel periodo romano per realizzare a Malta l''Amorino dormiente', avvalendosi dell'aiuto di disegni tratti da sculture classiche viste a Roma. In seguito riadattò tali immagini e le rielaborò in due forme diverse a pochi mesi di distanza.

Per la figura del San Giuseppe il Bellori[124] ne fornisce una descrizione puntuale pur equivocando l'identità del personaggio che non è quello col bastone ma quello con l'aureola (in primo piano a destra, in ginocchio, avvolto in un rustico mantello) come correttamente rilevava il Susinno[125]. Una figura, non inginocchiata ma stante, assai simile sia nella posa (con la testa slittata avanti in uno scorcio anatomico scorretto poiché troppo avanzato) che nei lineamenti del volto era già stata dipinta dal Merisi sul lato sinistro della 'Morte della Vergine'.

Alla stessa opera parigina si fa più volte riferimento per le tipologie dei pastori, così simili ai popolani delle ultime opere romane; in particolare quello con l'omero nudo si ricollega direttamente all'uomo di profilo nella 'Morte della Vergine' visibile in secondo piano sotto la ricaduta del lembo della tenda.

Un'altra ripresa di motivi figurativi (per le pose) è la stessa spalla nuda sporgente del pastore, che ricorda quella del Cristo della 'Flagellazione' di Napoli e del carnefice della 'Salomè' di Madrid[126].

Ancora sono stati effettuati rimandi con l''Incredulità di San Tommaso', Potsdam, Sanssoucci, Bildergalerie, per il gruppo delle tre teste accostate[127]; esse seguono una diagonale netta che sembra precipitare sul Bambino, analogamente alla 'Natività' Albertini del Savoldo.

Questo assembramento e questa discesa verticale verso il centro dell'azione (Gesù Bambino) fu riconosciuto come elemento di derivazione lombarda - si veda la 'Natività' del Peterzano nella Certosa di Garegnano (fig. 42)[128] - già anticamente dal Grosso Cacopardo[129] che ravvisava, nel gruppo dei tre pastori, vicinanze con Polidoro da Caravaggio ipotizzando che il Merisi si fosse ispirato ad un'opera del conterraneo. Di grande interesse a tal riguardo appare un disegno del Caldara (fig. 43), oggi a Düsseldorf, per le forti somiglianze nei gesti e nelle pose dei pastori[130].

Gli animali sono nitidamente definiti con un gusto analitico per il dettaglio naturalistico, già più volte evidenziato dalla critica[131].

L'ambientazione della scena è in una capanna rustica: la struttura del ricovero è formata da un tronco secco che ne costituisce l'elemento portante; l'albero, spoglio, possiede una valenza simbolica essendo destinato a 'germogliare' con un nuovo virgulto; l'allusione alla vita nuova in Cristo, generalmente compare sotto forma di un ramoscello che rinasce dal vecchio tronco o sotto forma di vite che si arrampica su di esso (figg. 44 e 45)[132]. Nessuno di questi elementi è presente nell'opera caravaggesca come se per lui non vi fosse speranza di salvezza.

La struttura a travicelli del soffitto che sorregge una copertura di paglia si ritrova simile nella 'Natività' del Moretto (fig. 46)[133].

Mia Cinotti[134] osserva che ''l'apertura fra parete e soffitto, quella nella quale Longhi lamentava la perdita della luce d'occaso balenante, spezza le maglie della geometria e introduce la presenza della natura, a riscontro di quella degli uomini''; una simile folgorazione si può osservare attraverso la finestra e sul fondo della 'Natività' del Lotto (fig. 47)[135].



Fig. 45 - Martin Schongauer, La Natività, incisione a bulino, Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo.

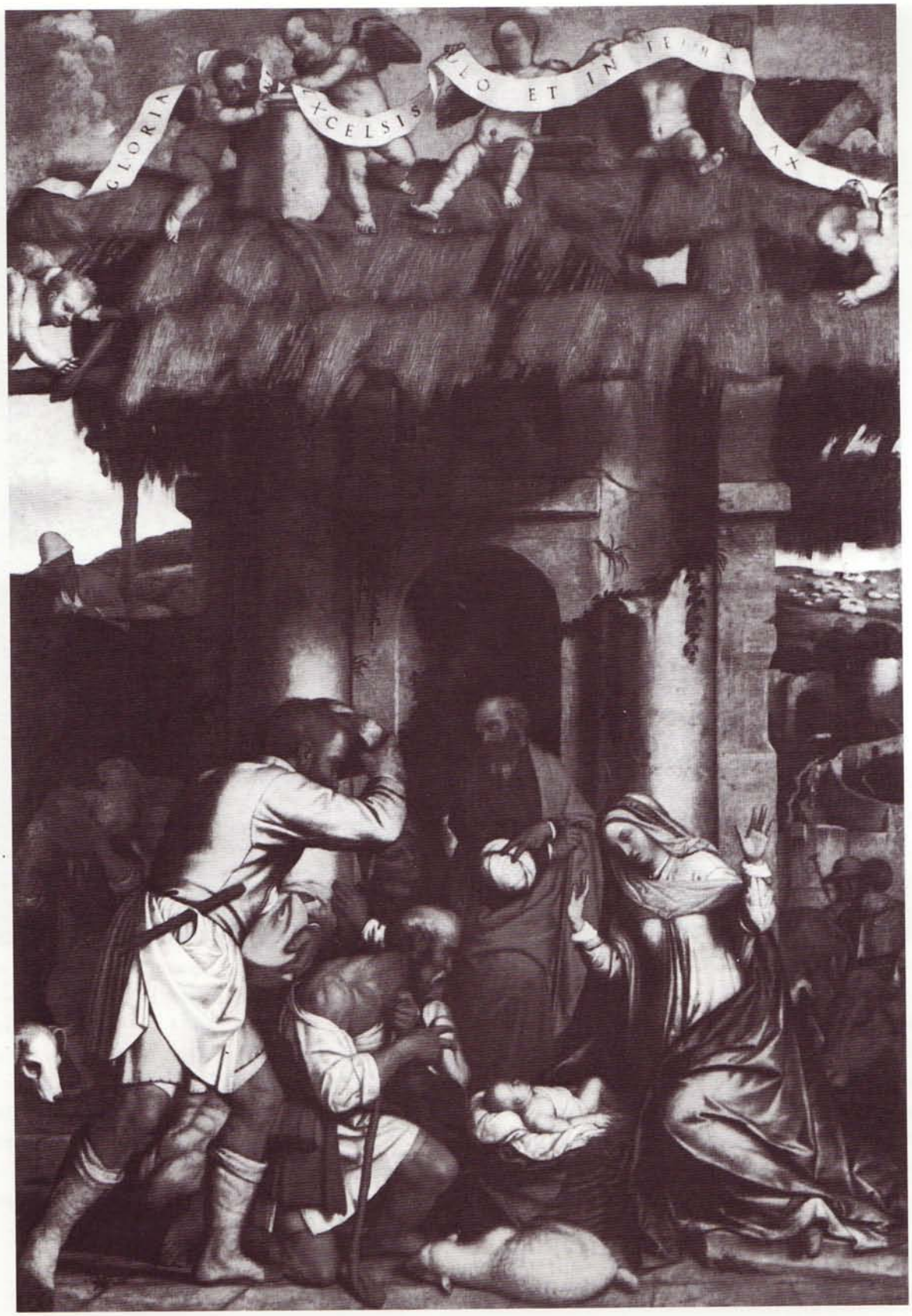


Fig. 46 - Moretto, Adorazione dei pastori, Berlino, Dahlem, Staatliche Museen.

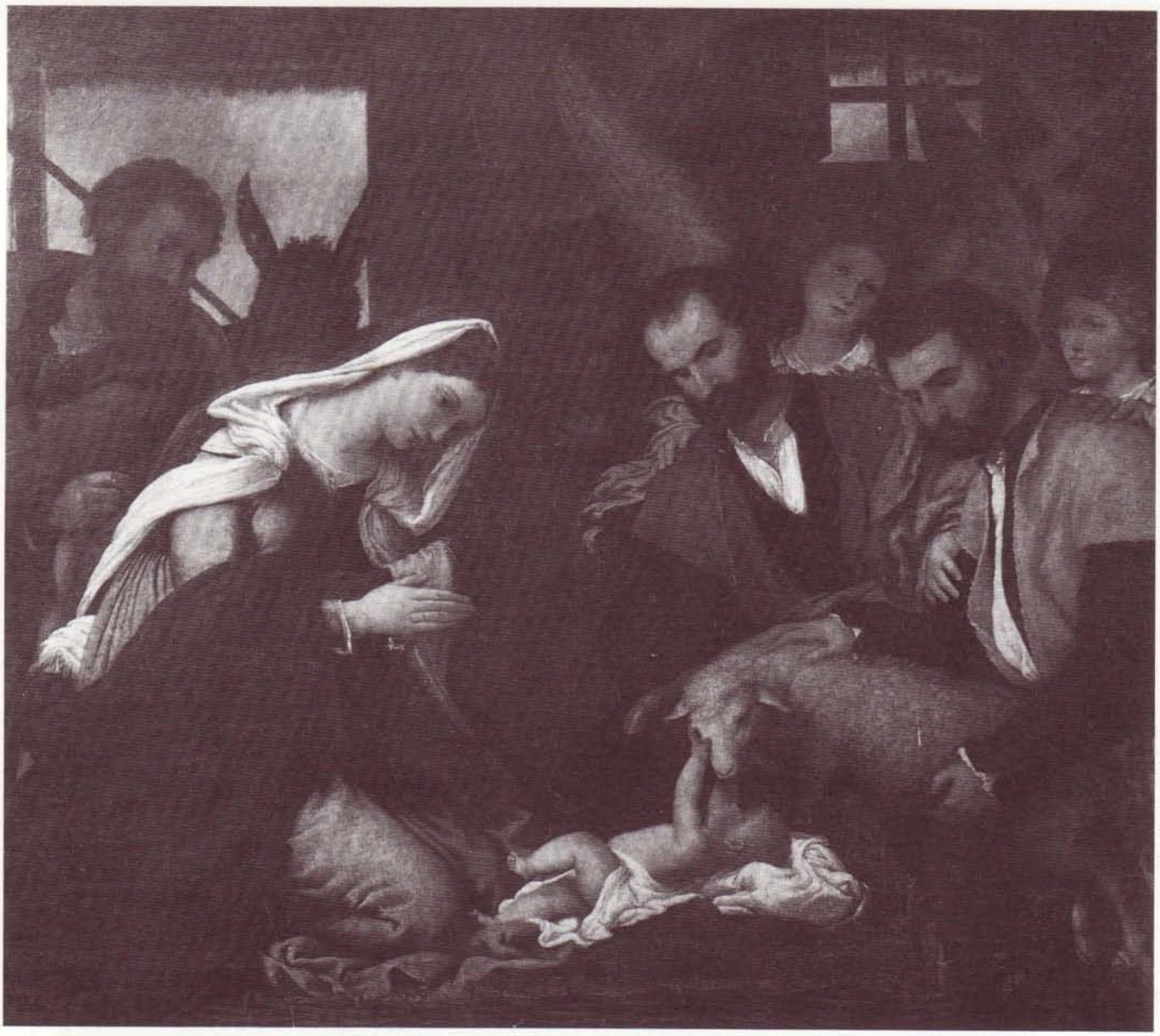


Fig. 47 - Lorenzo Lotto, Natività, Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo.

Roberto Longhi[136] individuava la matrice lombarda del Caravaggio nella natura morta con il cesto bianco, da lui ritenuta "filiazione dell'umile cesta coi pannilini posta dal Moretto nel Presepe per Santa Maria delle Grazie a Brescia" (oggi nella Pinacoteca). "Una specie di 'natura morta dei poveri', - tovagliolo, pagnotta e pialla da falegname, in tre toni di bianco, bruno e nero - si restringe a un'essenza disperata".

Ricorrono frequentemente in queste due opere messinesi, studi di pose già realizzate in controparte (ribaltate destra-sinistra). Questi "ritorni sulle proprie immagini (modelli, gesti e altri spunti formali)" ripropongono la questione del metodo di lavoro del Caravaggio, talvolta "in presa diretta sul modello vivo", talvolta "tesaurizzante le immagini della memoria"[137]; il Caravaggio li usava entrambi anche all'interno di uno stesso dipinto. Ritengo che, come già recentemente proposto da Keith Christiansen[138], il pittore dovesse far uso di disegni realizzati da sculture o da testimonianze figurative celebri, antiche e coeve, e potesse anche riprodurli mediante l'uso di carta trasparente, come era descritto dalle fonti tecniche. In tal modo avrebbe potuto riutilizzarli nelle sue composizioni sia nella corretta posa fedelmente trascritta, sia ribaltandole destra - sinistra al fine di celare un riferimento altrimenti troppo esplicito, come sappiamo era comune che gli artisti facessero nel tardo Cinquecento.

Il Bottari[139] sottolinea la difficile lettura, per le alterazioni e le angherie subite nel tempo, che hanno eliminato ogni impressione d'ambiente (come del resto nelle tele di Malta e Siracusa). Le "... profonde alterazioni dovute in parte alla ossidazione dei colori ... in parte a restauri antichi e recenti ... hanno danneggiato profondamente e irreversibilmente il fondo togliendo alla scena quel carattere d'intimità comune a queste ultime solenni manifestazioni della pittura del Caravaggio e per converso la fà a prima vista apparire scenografica"[140].

Viene da domandarsi se l'effetto del fondo nero cupo in cui le figure sono ottenute soltanto mediante bagliori di luce[141] sia dovuto veramente al desiderio di espressione artistica del Caravaggio o ai danni subiti nel tempo per ossidazione dei colori o per restauri antichi di valenza negativa[142].

Certo è che sia le tele maltesi che quelle siciliane perché eseguite "in condizioni d'animo abbastanza agitato, con colori forse non buoni trovati sul luogo"[143] e probabilmente con una certa fretta, risultano di peggiore qualità dal punto di vista dell'esecuzione e della tecnica anche se, in effetti di maggior forza espressiva.

La fortuna degli storici dell'arte contemporanei è di potersi avvalere, grazie all'ausilio della scienza, di nuovi elementi figurativi che documentano il processo creativo dell'opera e che eliminano, almeno in parte, alcuni degli effetti dannosi dovuti all'invecchiamento naturale o forzato del dipinto; negli scenari sul fondo della 'Resurrezione' e dell''Adorazione dei pastori' si può quindi oggi recuperare quel perduto carattere di intimità che ci consente di ricollocare il pittore nella sua giusta dimensione come epilogo degli ambienti domestici lombardi.

[1] Schede ormai più che esaurienti sono già state presentate in passato, cfr.: *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa), Palermo, 1984, pp. 153-157 (Lazzaro), pp. 158-161 (Adorazione dei pastori); *L'Ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno, Siracusa-Malta, aprile 1985, 1987, pp. 211-229; *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra, (Firenze Roma), Milano, 1992, pp. 386-387 (Adorazione dei pastori, scheda a cura di G. Papi).

[2] V. Saccà, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, in "Archivio Storico Messinese", 1906, VII, pp. 40-69; 1907, VIII, pp. 41-79 (p. 66).

[3] V. Saccà, *op. cit.*, 1907, p. 66

[4] P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio...protettrice di Messina*, Messina, 1644, p. 615.

[5] G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, ed. a cura di E. Borea, con prefazione di G. Previtali, Torino, 1976, p. 210.

[6] F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina*, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze, 1960, pp. 113-114 (ms. 1724).

[7] H. Röttgen, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma, 1974, ried. 1964, 1965, 1966, 1969, p. 100.

[8] F. Hackert-G. Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli, 1792, p. 27.

[9] G. La Farina, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina, 1840, p. 128. Una precedente citazione è contenuta in C.D. Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina*, Napoli 1755, rist. anastatica a cura di G. Molonia, Messina, 1985, p. 233 (ed. a cura di A. Vayola, Messina, 1877, I, p. 214).

[10] V. Saccà, *op. cit.*, 1906-7, p. 66.

[11] H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino, 1924, p. 445.

[12] S. Bottari, *Un'opera dimenticata di Michelangelo da Caravaggio*, in "L'Arte", XXXVIII, fasc. 1, n. 5, vol. VI, gennaio 1935, pp. 39-47 (p. 41).

[13] R. Oertel, *Neapolitanische Malerei des 17-19 Jahrunderts. Ausstellung im Castel Nuovo in Neapel*, in "Pantheon", nn. 21-22, 1938, pp. 225-232 (p. 228).

[14] L. Schudt, *Caravaggio*, Vienna, 1942, p. 52.

[15] R. Longhi, *Ultimi Studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 5-63 (p. 16).

[16] D. Mahon, *Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised*, in "The Burlington Magazine", XCIII, n. 582, settembre 1951, pp. 223-234 (p. 234); *Addenda to Caravaggio*, in "The Burlington Magazine", XCIV, n. 586, gennaio 1952, pp. 3-23 (p. 19).

[17] B. Berenson, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze, 1951, pp. 40-41.

[18] G. Rouchès, *Le Caravage*, Parigi, 1920, pp. 109-110.

[19] L. Venturi, *Caravaggio*, con prefazione di B. Croce, Novara, 1951, ried. 1963, pp. 27-28, 32, 59-60.

[20] N. Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, I, 1928, Berlino-Potsdam, pp. 123-132 (p. 131).

[21] E. Mauceri, *Il Caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodriguez Pittore Messinese*, in "Bollettino d'Arte", 1924-25, IV, serie II, n. 12, giugno 1925, pp. 559-571 (pp. 559-560).

[22] C. Brandi, in G. Urbani, *Restauri caravaggeschi per la Sicilia. Schede di restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1951, II, nn. 5-6, pp. 61-62 e 78-91 (pp. 79-80); nn. 7-8, pp. 47-55.

[23] F. Bologna, *L'identificazione del dipinto (e i rapporti artistici fra Genova e Napoli nei primi decenni del Seicento)*, in F. Bologna - V. Pacelli, *Caravaggio 1610: la 'Sant'Orsola confitta dal tiranno' per Marcantonio Doria*, in "Prospettiva", 23, 1980, pp. 30-45 (p. 36).

[24] G. Urbani, *op. cit.*, 1951, pp. 78-86: (Lazzaro, pp. 86-91; Adorazione dei pastori, p. 78).

[25] M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo, 1983, p. 459.

[26] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, 1960, p. 110; F. Hackert-G. Grano, *op. cit.*, 1792, 1934, I, pp. 1-53 (pp. 46-47).

[27] M. Marini, *Io Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Roma, 1974, p. 477.

[28] Gentile comunicazione verbale della dr.ssa Francesca Campagna Cicala (novembre 1993).

[29] Periodo napoletano: 'Madonna del Rosario', Vienna, Kunsthistorisches Museum, 'Flagellazione', Napoli, San Domenico Maggiore, 'Sette Opere di Misericordia', Napoli, Chiesa del Pio Monte della Misericordia; periodo maltese: 'Ritratto di un Cavaliere di Malta', Firenze, Galleria Palatina, 'Ritratto di Alof de Wignacourt', Parigi, Louvre, 'Amorino dormiente', Firenze, Galleria Palatina.

[30] M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma, 1987, p. 538.

[31] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, p. 112: "... fé disseppellire un cadavero già puzzolente di alcuni giorni, e posselo in braccio ai facchini, che non potendo resistere al fetore, vo-

levano abbandonare quell'atto. Ma questi colla solita ira impugnato il suo pugnale, l'atterrì avventandosi su di loro, finché gli infelici proseguirono per forza l'azzione, ed ebbero quasi a morire ...''.

[32] F. BARDON, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Paris, 1978, p. 191: ''Technique de l'émergence''.

[33] G.P. BELLORI, *op. cit.*, 1672, p. 210.

[34] G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[35] *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, p. 278.

[36] M. MARINI, *op. cit.*, 1987, p. 538.

[37] G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[38] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 459; G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[39] Anche se già nel 1951 (G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84) si arrivò a concludere sulla base del referto radiografico che il manto di Marta doveva essere una stesura originale non essendovi altro strato pittorico sottostante.

[40] Nella relazione di restauro del 1951 (G. URBANI, *op. cit.*, p. 82) si parla di forti abrasioni sia nel torso che nella gamba dovute a un'improvvisa ''spulitura'' antica.

[41] Si veda quanto contenuto nell'ultimo capoverso della voce restauri in questa stessa scheda.

[42] Come nel 'Sacrificio di Isacco', Princeton (New Jersey), collezione Barbara Piasecka Johnson, cfr. *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, pp. 160, 164, 167.

[43] *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, pp. 106-107.

[44] *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, pp. 312, 316.

[45] *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, pp. 228, 230, 236.

[46] G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[47] G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[48] S. BOTTARI, *Un'opera dimenticata di Michelangelo da Caravaggio*, in ''L'Arte'', XXXVIII, fasc. 1, N.S., vol. VI, gennaio 1935, pp. 39-47 (pp. 39-40).

[49] M. MARINI, *op. cit.*, 1987, p. 538.

[50] F. SUSINNO, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, p. 110; F. HACKERT - G. GRANO, *op. cit.*, 1792, p. 47: ''appena il pittore vi pose la mano lavandolo con la semplice acqua, che lo vide tutto ad un tratto divenir nero...'', il dipinto ''...fu facilmente poi restituito da un Congresso di pittori, perché osservarono avervi lo stravagante Caravaggio dipinto le figure a olio su fondo a guazzo''.

[51] E. MAUCERI, *op. cit.*, 1924-5, giugno 1925, pp. 559-571 (p. 562).

[52] *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, p. 46.

[53] Per la pala del 'Seppellimento di Santa Lucia' si parla di ''eccesso di umidità relativa nell'aria'' della Chiesa siracusana (cfr. M. CORDARO, *Il restauro del Seppellimento di Santa Lucia*, in *Caravaggio in Sicilia*, *op. cit.*, 1984, p. 269). Desidero ringraziare il dott. Paolo Bensi per il proficuo scambio di opinioni sul fenomeno dello sbiancamento.

[54] M. WYLD, J. MILLS, J. PLESTERS, *Some Observations on Blanching with Special Reference to the Paintings of Claude*, in ''National Gallery Technical Bulletin'', vol. 4, 1980, pp. 49-63.

[55] G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 91 parla di ''trasformazione dei silicati contenuti nelle terre brune, tipo terra di Cassel in silicati di alluminio'' per l''Adorazione dei pastori' (vedi nella scheda).

[56] E. MAUCERI, *op. cit.*, 1924-5, p. 562; V. SACCÀ, *op. cit.*, 1907, p. 79.

[57] E. MAUCERI, *Restauri e dipinti del Museo Nazionale di Messina*, in ''Bollettino d'arte'', serie II, I, 1921-22, pp. 581-585 (p. 582).

[58] E. MAUCERI, *op. cit.*, 1924-5, p. 562.

[59] Per le condizioni del dipinto prima del 1950, si veda M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 459.

[60] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 459.

[61] M. MARINI, *op. cit.*, 1987, II ediz. riveduta e aggiornata, Roma, 1989, p. 538.

[62] G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[63] F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina*, Messina (ms. 1724), ed. a cura di V. Martinelli, Firenze, 1960, p. 110.

[64] F. HACKERT-G. GRANO, *Memorie dei pittori messinesi*, Messina, 1792, ed. a cura di S. Bottari, in ''Archivio Storico Messinese'', 1934, I, pp. 1-53 (p. 45); va ricordato tuttavia che lo Hackert è un biografo di seconda mano e che qui sembra trasporre un dato già fornito dal Susinno per la 'Resurrezione di Lazzaro'.

[65] P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio...protettrice di Messina*, Messina, 1644, p. 143: ''...su l'altare maggiore della devota chiesa dei Frati Cappuccini...l'artificioso Quadro della Madonna del parto, opera dell'eccellente pittore Michel'Angiolo da Caravaggio''.

[66] G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, ed. a cura di E. Borea, con prefazione di G. Previtali, Torino, 1976, p. 210. Per l'erronea identificazione del San Giuseppe, si veda oltre nel testo.

[67] G. D'AMBROSIO, *Quattro portenti della Natura, dell'Arte, della Grazia e della Gloria*, Messina, 1685, p. 350.

[68] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, pp. 113-4.

[69] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, pp. 113-4.

[70] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, pp. 113-4.

[71] C. Ciolino Maugeri, Scheda Michelangelo Merisi da Caravaggio: Adorazione dei pastori, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, Catalogo della mostra (Siracusa), Palermo, 1984, p. 158. La Chiesa è oggi distrutta.

[72] M. Marini, *Io Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Roma, 1974, p. 448; M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo, 1983, p. 457.

[73] G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX ornata di ritratti*, Messina, 1821, p. 80.

[74] M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 458.

[75] G.P. Bellori, *op. cit.*, 1672, p. 210; F. Hackert, *op. cit.*, 1792, ed. 1934, pp. 45-46. I documenti relativi alla cappella de' Lazzeri non chiariscono niente sulla sequenza delle due opere. A favore della priorità della 'Adorazione' si sono pronunciati: L. Venturi, *Caravaggio*, con prefazione di B. Croce, Novara, 1951 (1952) p. 59; D. Mahon, *Addenda to Caravaggio*, in "The Burlington Magazine", XCIV, 1952, 586, pp. 3-23 (p. 19); R. Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, His life, His legend, His work*, London, 1953, p. 119, n. 64; R. Jullian, *Caravage*, Lyon-Paris, 1961, pp. 203-206; F. Bologna, *L'identificazione del dipinto (e i rapporti artistici fra Genova e Napoli nei primi decenni del Seicento)*, in F. Bologna-V. Pacelli, *Caravaggio 1610: la 'Sant'Orsola confitta dal tiranno' per Marcantonio Doria*, in "Prospettiva", 23, 1980, pp. 30-45 (p. 36).

[76] E. Mauceri, *Il Caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodriguez Pittore Messinese*, in "Bollettino d'Arte", 1924-25, IV, serie II, n. 12, giugno 1925, pp. 559-571 (pp. 559-560).

[77] M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 450.

[78] C. Brandi, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, dispense, Roma, Università La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, 1972-73, p. 105.

[79] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, p. 113.

[80] A. Moir, *Caravaggio*, New York, 1982, p. 158.

[81] *Caravaggio in Sicilia*, *op. cit.*, 1984, p. 160.

[82] Gentile comunicazione verbale della dr.ssa Francesca Campagna Cicala (novembre 1993).

[83] G. Urbani, *Schede di restauro*, in C. Brandi, *Restauri caravaggeschi per la Sicilia*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 5-6, 1951, p. 78.

[84] M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 457.

[85] G. Urbani, *op. cit.*, 1951, p. 91.

[86] G. Urbani, *op. cit.*, 1951, pp. 86-91.

[87] E. Mauceri, *Restauri e dipinti del Museo Nazionale di Messina*, in "Bollettino d'Arte", serie II, I, 1921-22, pp. 581-585.

[88] G. Urbani, *op. cit.*, 1951, pp. 88 e 91.

[89] M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 457.

[90] G.P. Bellori, *op. cit.*, 1672, p. 210.

[91] F. Susinno, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, p. 112.

[92] Si veda quanto già detto alle voci: Lettura delle radiografie e Lettura delle riflettografie a infrarossi. Già Mia Cinotti (*op. cit.*, 1983, p. 460) notava un forte collegamento con l'ambientazione incombente della 'Decollazione' di Malta con il "muro di fondo divorante la metà della tela, rotto solo da una porta mal visibile all'estrema sinistra".

[93] B. Berenson, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze, 1951, p. 41.

[94] B. Berenson, *op. cit.*, 1951, p. 41.

[95] R.E. Spear, *The 'Raising of Lazarus': Caravaggio and the Sixteenth Century tradition*, in "Gazette des Beaux Arts", CVII, febbraio 1965, n. 55, pp. 65-70.

[96] Sull'uso dell'incisione post- 1605 cfr. K. Christiansen, *Caravaggio and l'"Esempio davanti del naturale"*, in "The Art Bulletin", LXVIII, 3, 1986, pp. 421-445.

[97] S. Bottari, *Un'opera dimenticata di Michelangelo da Caravaggio*, in "L'Arte", XXXVIII, fasc. 1, N.S., vol. VI, gennaio 1935, pp. 39-47; H. Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Berna, 1958, pp. 156-8.

[98] M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 460.

[99] Osservazione dell'autore.

[100] B. Berenson, *op. cit.*, 1951, p. 40.

[101] R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, 1952, p. 44.

[102] W. Friedlaender, *Caravaggio studies*, Princeton, 1955, ried. New York, 1969, p. 215.

[103] Forse sulla base della statua di Pasquino, cfr. M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Roma 1987, ried. 1989, p. 206.

[104] E. Mauceri, *op. cit.*, in "Bollettino d'arte", 1924-25, p. 562.

[105] G. Urbani, *op. cit.*, 1951, p. 84.

[106] M. Marini, *op. cit.*, 1987, ried. 1989, p. 538.

[107] M. Marini, *op. cit.*, 1987, ried. 1989, p. 537.

[108] M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 460.

[109] C. Brandi, in G. Urbani, *op. cit.*, 1951, p. 60.

[110] Come già A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*,

Cambridge (Mass. USA), 1967, I, p. 183, nota 6; M. MARINI, *Io Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Roma, 1974, p. 447.

[111] M. MARINI, *op. cit.*, 1987, ried. 1989, p. 538.

[112] 'Cavadenti', Firenze, Galleria Palatina; 'S. Giovanni Battista', Roma, Galleria Borghese.

[113] G.P. BELLORI, *op. cit.*, 1672, p. 210.

[114] F. SUSINNO, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, p. 113.

[115] Presente anche nel volto di Lazzaro e già analizzata come inversione dei valori rinascimentali di chiaroscuro plastico da R. LONGHI, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943, p. 16.

[116] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 458.

[117] W. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, 1955, ried. 1969, p. 216.

[118] I legami con la semplicità e l'umiltà filippina erano forse dovuti ad un avvicinamento con l'Oratorio dei Neri, e alla loro poetica della povertà (W. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, 1955, ried. 1969, pp. 126-127).

[119] A. SPADARO, *op. cit.*, 1987, p. 290.

[120] P. SAMPERI, *Messana... illustrata*, ante 1654, ed. 1742, pp. 175-176.

[121] Si è più volte parlato di un itinerario francescano del pittore in Sicilia, poiché lavorò per tre Chiese dell'ordine a Messina, Siracusa e Palermo ed eseguì il San Francesco Orante (Carpineto Romano o Cappuccini); questa inclinazione francescana è stata oggetto di due proposte recenti: l'Abbate (V. ABBATE, *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia, 1580-1625*, in *Caravaggio in Sicilia...*, *op. cit.*, 1984, pp. 43-76, p. 51), la ritiene collegata alla figura di Gerolamo Errante, Generale dei Cappuccini; lo Spadaro (A. SPADARO, *Proseguendo l'indagine sul soggiorno siciliano del Caravaggio*, in "Foglio d'Arte", VII, dicembre, 1984, pp. 12-13 e 16-17; A. SPADARO, *Note sulla permanenza di Caravaggio in Sicilia*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno, Siracusa-Malta, aprile 1985, pp. 289-292), al Vescovo di Messina, Fra Bonaventura Secusio, minore osservante e mediatore di pace fra Spagna e Francia.

[122] C. BRANDI, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, dispense, Università La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, Istituto di Storia dell'Arte, 1972-73, pp. 105-106.

[123] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 458.

[124] G.P. BELLORI, *op. cit.*, 1672, p. 210; M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 457.

[125] F. SUSINNO, *op. cit.*, 1724, ed. 1960, p. 113.

[126] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 457.

[127] C. BRANDI, *op. cit.*, 1972-73, pp. 105-106.

[128] I legami fra le opere del Caravaggio e le figure della Certosa di Garegnano si fanno sempre più frequenti.

[129] G. GROSSO CACOPARDO, *Guida per la città di Messina*, Siracusa (Messina), 1826, p. 80.

[130] Questo disegno risulta importante anche per il rimando alla posa dell'uomo inginocchiato in primo piano sul lato destro nella 'Madonna del Rosario' di Vienna, Kunsthistorisches Museum.

[131] M. GREGORI, *Michelangelo Merisi...*, *op. cit.*, 1992, p. 64.

[132] Cfr. Catalogo mostra: *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Milano, 1990, pp. 240 e 230.

[133] Berlino, Dahlem, Staatliche Museen, inv. nr. 187. Forse anche la paglia ha un valore simbolico di fortuna, buon augurio.

[134] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 458.

[135] Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

[136] R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, II, I precedenti, in "Pinacoteca", nn. 5-6, pp. 258-320 (pp. 272-273).

[137] M. CINOTTI, *op. cit.*, 1983, p. 458.

[138] K. CHRISTIANSEN, *Some observations on the relationship between Caravaggio's two treatments of the 'Lute Player'*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, 1042, 1990, pp. 21-26.

[139] S. BOTTARI, *op. cit.*, 1935, p. 45.

[140] S. BOTTARI, *op. cit.*, 1935, p. 45.

[141] C. BRANDI, in G. URBANI, *op. cit.*, 1951, p. 60.

[142] Si veda quanto già detto alla voce Restauri.

[143] E. MAUCERI, *op. cit.*, 1924-25, p. 562.