

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica (DBC)

Corso di Laurea triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di laurea

Caravaggio in Sicilia: La Natività di Palermo e il suo furto Caravaggio in Sicily: the Nativity of Palermo and its theft.

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa Alessandra Pattanaro

Laureanda:

Ganci Anna Maria

Matricola: 2023882

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

INDICE

Caravaggio in Sicilia: la Natività e il suo furto.

Introduzione

Capitolo 1: l'artista, Michelangelo Merisi da Caravaggio

La biografia

I viaggi in Italia: Napoli, Malta e la Sicilia

Lo stile

Capitolo 2: La Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi

L'oratorio di San Lorenzo

Analisi stilistica e tecnica della Natività

La datazione

Il confronto tra la Natività di Palermo e l'Adorazione dei Pastori di Messina

Restauro, copie e riproduzioni dell'opera

Capitolo 3: il furto della Natività di Caravaggio a Palermo

Introduzione al furto

Come avvenne il furto

Le confessioni dei collaboratori di giustizia e le ipotesi sul destino dell'opera

Influssi dell'evento sulla letteratura e non solo

La riproduzione dell'opera

Capitolo 4: il Caravaggismo in Sicilia e le influenze sugli artisti siciliani

Il Caravaggismo

Il Caravaggismo in Sicilia

Alonzo Rodriguez, Mario Minniti e altri caravaggeschi siciliani

Appendice delle immagini

Bibliografia

Introduzione

«domani parto per Palermo. Lazzari dissemi essersi inteso co' frati francescani di colà che averiami assicurato non solo lavoro ma pur anco la protezione de le guardie de lo papa e da li Cavalieri di Malta che ambedue voglion la morte mea...»¹

È così che inizia la parentesi siciliana di uno dei più celebri artisti del Seicento. Si tratta di Michelangelo Merisi da Caravaggio e di quello che fu il suo breve ma significativo periodo trascorso nell'isola. Nonostante l'artista vi sia stato per non più di un'estate, gli effetti potenti ed influenti che riuscì a scaturire furono significativi e lasciarono una traccia indelebile, non solo grazie alle opere conservate ancora oggi, che sono testimonianza della sua presenza, ma anche agli influssi stilistici che subirono gli artisti locali che verranno per questa ragione definiti "caravaggeschi". Artista dalla personalità carismatica e affascinante nella sua irrequietezza, è riuscito per tutta la sua esistenza e per i secoli a venire, ad attirare in qualche modo l'attenzione su di sé, non solo grazie alle sue opere di incredibile valore artistico, ma anche a causa del susseguirsi di infrazioni e delitti di cui si fece protagonista. Da allora non v'è notizia che riguardi l'artista che non finisca sulle prime pagine dei giornali con grande evidenza creando una particolare infatuazione collettiva. In questa sede ciò di cui si tratterà è un evento che nella sua ambiguità risulta intrigante, e che non vede l'artista come protagonista ma una delle sue opere, la quale era collocata nel capoluogo dell'isola: si tratta di uno dei casi di furto più celebri, e mai risolto, della storia dell'arte, che fa sì che l'opera dell'artista faccia parte della top 10 delle opere d'arte rubata più ricercate al mondo dall'FBI: si tratta della *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* che venne rubata nella notte tra il 17 e il 18 ottobre del 1969 nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo. Ancora oggi la serie di ipotesi accumulate in anni di indagini non è risolutiva e non si è potuti giungere alla delineazione di un'unica versione del come si svolsero i fatti. Dalla sua genesi al suo epilogo, l'opera in questione è caratterizzata da una densa trama di ambiguità e contraddizioni che non la rendono di semplice lettura, ma che al contrario, nonostante i numerosi studi che la videro protagonista, alimentano comunque una serie di perplessità che non sempre riescono a mettere tutti gli studiosi d'accordo. A partire dal luogo di realizzazione e alla datazione della stessa, fino al furto per mano della malavita siciliana o di committenze estere nel mercato nero delle opere d'arte, alla speranza che possa ancora essere trovata contro le ipotesi che sia già andata distrutta, la storia della *Natività* è fitta di ipotesi e domande senza risposte, di percorsi intricati che non confluiscono in affermazioni definitive. L'intento che ci si propone di perseguire in questa sede non è dunque di designare una delle ipotesi indagate come certa, ma di fornire un'enumerazione di tutte le informazioni in nostro possesso, in modo da tracciare le possibili traiettorie del caso, sebbene l'impossibilità nel conoscere il destino dell'opera. Si coglierà l'occasione, oltretutto, per approfondire, oltre che l'opera in sé e il suo furto, il passaggio stesso dell'artista lombardo nel meridione siciliano e quelli che furono gli effetti di lunga durata che il suo stile scaturì nelle coscienze degli artisti locali e non solo, poichè anche questo non pare essere un percorso del tutto lineare e ben definito, ma piuttosto denso di voci di critici e studiosi di ogni secolo.

¹ 1: A. Camilleri, *il colore del Sole*. Mondadori, Milano 2007

L'autore scrive e riporta una sorta di diario dell'artista che traccia i peregrinaggi dello stesso, seppur in maniera romanzata e fittizia.

Capitolo 1: *L'artista, Michelangelo Merisi da Caravaggio*

Biografia

Michelangelo Merisi da Caravaggio, noto anche semplicemente con lo pseudonimo di Caravaggio, fu uno dei pittori italiani maggiormente celebri del Seicento. La sua fama non fu immediata ma venne dettata nel corso dei secoli grazie al suo stile, alla sua influenza duratura nella pittura occidentale e al fascino dettato dalla sua genialità ribelle e dalla sua personalità irrequieta. Il suo successo, altalenante in vita, venne riscoperto nel Ventesimo secolo da importanti studiosi italiani tra i quali anche Lionello Venturi e Roberto Longhi.

Figlio di Fermo Merisi e Lucia Aratori, Caravaggio nacque a Milano il 29 settembre 1571, dove gli sposi si erano trasferiti in seguito alle nozze probabilmente a causa del lavoro del padre che nelle carte d'archivio è citato con l'appellativo di "maestro", analogo a quello attribuito a suo nonno ("magister"). Non è un caso dunque che il figlio Michelangelo nasca nella parrocchia di Santo Stefano in Brolo, nel quartiere milanese dove alloggiavano le maestranze della Veneranda fabbrica del Duomo (dove si deve supporre che Fermo Merisi prestò la sua opera come mastro muratore), testimoniata nei registri di nascita dall'atto del suo battesimo avvenuto il giorno seguente. Le origini della famiglia non sono umili: il padre appartiene ad un ramo della dinastia milanese dei Merisi e Marchese di Caravaggio, è architetto, sovrintendente e amministratore di casa di Francesco Sforza, e disponeva di alcune proprietà. I genitori si sposarono sotto la protezione e l'aiuto del Marchese di Caravaggio e conte di Galliate Francesco I Sforza¹, che fece loro da testimone di nozze. Inoltre alle nozze furono presenti oltre il marchese Francesco Sforza stesso, il nobile Marco Antonio Secco d'Aragona e il notaio Antonio Gennari: presenze che rivelano una importante rete di relazioni sociali che saranno determinanti nell'arco della travagliata vita di Michelangelo², come il rapporto con la Marchesa di Caravaggio Costanza Colonna. A Milano la famiglia resterà fino al 1577 quando, a causa di un'epidemia di peste, fu costretta a trasferirsi nella città di Caravaggio nel bergamasco, che al contrario di quanto si è sempre creduto non fu la città natale dell'artista, ma dove trascorse gran parte della propria infanzia. Dopo la morte del padre nello stesso 1577, con il ricavato della vendita di parte dei terreni di famiglia, la madre poté pagare gli studi artistici del figlio che fin da subito aveva manifestato una certa predisposizione e passione per la pittura. È così che circa all'età di 12 anni Caravaggio entra nella bottega di Simone Peterzano, artista bergamasco che si professava allievo di Tiziano Vecellio, nel 1584- come recita il contratto del 6 aprile 1584 firmato dalla madre per poco più di 40 scudi d'oro- affinché gli insegni l'arte della pittura presso la sua bottega milanese. Qui Michelangelo ha la possibilità di assimilare la tradizione del realismo lombardo di Moretto, Romanino e Savoldo, esponenti delle scuole lombarde locali. Stando a quanto riportano i biografi Mia Cinotti e Gian Alberto dell'Acqua, tale contratto sanzionava un rapporto già in atto, poiché Michelangelo risulta abitante nella casa del maestro. Di questi anni, dall'infanzia all'apprendistato in bottega, si hanno pochissime notizie documentate e tutto ciò che si sa è basato sulle ricostruzioni dei primi biografi di Caravaggio, come Giovan Pietro Bellori,

¹ lo storico Maurizio Calvesi, sostenerrebbe che Fermo Merisi fosse, in realtà, un semplice maestro di casa al soldo degli stessi marchesi della città di Caravaggio residenti a Milano, e che esercitasse «sia pure modestamente, il mestiere di architetto» (wikipedia)

²Rossella Vodret Adamo, Caravaggio. L'opera Completa, Ediz. Illustrata. Silvana, 2010

Giulio Mancini e Giovanni Baglione, che furono contemporanei e testimoni oculari della vita dell'artista³. L'apprendistato del giovane Michelangelo si protrasse per circa 4 anni, terminando nel 1588, quando ha 17 anni. Dalle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, si cominciano ad avere notizie in merito al carattere del giovane Caravaggio in quegli anni, descritto come un fanciullo diligente nello studio nonostante facesse qualche stravaganza causata « da quel calore e spirito così grande». Da quell'anno fino al 1592, non si hanno molte notizie se non che sono gli ultimi anni di permanenza in Lombardia prima di raggiungere Roma: secondo Mancini al 29 novembre 1591 risale la morte della madre, per la quale ci è pervenuta la documentazione della spartizione dell'eredità, risolta la quale l'artista lascia la regione. Tuttavia secondo alcuni documenti emersi nel 2010 dall'Archivio di Stato di Roma, testimonianza del barbiere Pietropaolo Pellegrino, l'artista non visse stabilmente a Roma fino al 1596, anno nel quale è documentata la sua residenza presso la bottega del pittore siciliano Lorenzo Carli. Sugli anni tra il 1592 e il 1595 è possibile avanzare solo ipotesi, essendo caratterizzati da un assoluto silenzio documentario. Secondo il biografo Bellori, il giovane pittore, «d'ingegno torbido, e contentioso», fuggì da Milano per altre ragioni, definite vagamente «discordie», e quindi giunse «in Venetia ove si compiacque tanto del colorito di Giorgione, che se lo propose per iscorta nell'imitatione»⁴. Secondo lui il pittore si sarebbe recato a Venezia col maestro Peterzano per un soggiorno di breve durata⁵. Il trasferimento nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini avviene nel 1593 e durante i primi mesi cambierà varie sistemazioni. Si è ipotizzato che sia stato indirizzato e assistito al suo arrivo dallo zio Ludovico, cappellano della confraternita caravaggina di San Giuseppe, e da altri familiari legati alla sfera ecclesiastica. È considerato anche possibile che sia stato introdotto nell'ambiente romano grazie all'intermediazione della Marchesa Costanza Colonna, che come è accertato dalle fonti, soggiornò a Roma dal giugno 1592 fino alla tarda primavera dell'anno successivo. La prima sistemazione dell'artista fu nel palazzo Colonna presso il monsignor Pandolfo Pucci di Recanati, maestro di casa della nobildonna Camilla Peretti, sorella di papa Sisto V⁶. L'unico elemento certo su cui tutte le fonti concordano sono le difficoltà economiche di Caravaggio in questi anni, tanto da essere descritto come «estremamente bisognoso et ignudo» e pronto per questo a realizzare qualsiasi lavoro gli venisse offerto, per cui la produzione artistica di questo periodo è legata a immediate necessità di sussistenza. Giovanni Baglione fornisce una preziosa indicazione riguardante l'occupazione successiva dell'artista, accolto dal pittore siciliano Lorenzo Carli, che lo ospiterà e assumerà presso la sua bottega in via della Scrofa, in zona dei Pantani, dove risiedevano per lo più artisti di provenienza lombarda⁷. Il tirocinio presso la sua bottega fu

³ Le varie date dei documenti sono certe, considerando che in questo periodo era appena stato riformato il calendario.

⁴ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

⁵ Tale notizia, sostenuta solo dal Bellori, è ancor oggi fortemente dibattuta, giacché non ci sono altri riscontri d'archivio. Tuttavia, i legami stilistici con la scuola veneta di Giorgione, Tiziano e Tintoretto sarebbero ancor più facilmente spiegabili, anche se occorre precisare che il suo stile avrebbe potuto risentire in ogni caso degli influssi veneti, poiché il dominio della Serenissima arrivava fino a Bergamo.

⁶ In merito alla permanenza in questo luogo, secondo Mancini, Michelangelo usava lamentarsi per i servizi che gli venivano richiesti, non convenienti al suo essere, e per il vitto esclusivamente a base di insalata propinatogli da Pucci che venne per questo appellato "Monsignor Insalata"

⁷ Secondo Bellori, egli affidò a Caravaggio soprattutto il compito di dipingere «teste per un grosso l'una».

breve ma utile affinché l'artista conoscesse Mario Minniti, un pittore siracusano che rappresenterà una delle amicizie più longeve dell'artista. Concluso il sodalizio con Carli, iniziato tra il 1595 e il 1596, ne iniziò un altro con Antiveduto Grammatica, per il quale frequentò per alcuni mesi la bottega del pittore Giuseppe Cesari, anche detto Cavalier d'Arpino, uno dei maggiori esponenti del tardo manierismo, oltre ad essere all'epoca il pittore favorito del papa regnante. Si è ipotizzato che in questo periodo Caravaggio possa aver assistito Cesari nell'esecuzione degli affreschi della Cappella Contarelli. Ma è più probabile che il Merisi sia stato adibito dal pittore arpinate all'esecuzione di dettagli decorativi, fiori frutta ed elementi della realtà quotidiana come riferisce Bellori:

« fu applicato a dipingere fiori, e frutti sì bene contraffatti che da lui vennero a frequentarsi a quella maggiore vaghezza che tanto hoggi diletta. Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua e del vetro e co' riflessi della fenestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade e altri quadri eccellentemente fece di simile imitazione ».⁸

Questi incarichi che sono stati messi in relazione alla particolare abilità per cui all'epoca avevano fama i pittori settentrionali, che non dovevano risultare molto graditi a Caravaggio e ben concordano con un certo malcontento che l'artista nutriva anche nei confronti del suo maestro⁹. Il rapporto con Cesari si interruppe in seguito al ricovero dell'artista presso l'Ospedale della Consolazione, nel quale venne ricoverato a causa di una ferita causatagli alla gamba dallo zoccolo di un cavallo. Durante la convalescenza il pittore non smetterà di dipingere e anzi realizzerà numerose opere per il priore dell'ospedale, che le porterà a Siviglia. A questo periodo probabilmente risale la realizzazione del *Bacchino malato*, uno dei primi « quadretti da lui nello specchio ritratti », ovvero degli autoritratti dipinti utilizzando uno specchio, consono anche per il colorito pallido giustificato dalla convalescenza. L'artista, come ci indica Bellori indirettamente, non era in grado di dipingere senza un modello, ma al tempo stesso non potendosi permettere uno si trovò a doversi adeguare attraverso l'utilizzo degli specchi. Dimesso dall'ospedale, l'artista comincia a muoversi da sé negli ambienti dell'aristocrazia e dell'alto clero e l'amicizia con Prospero Orsi gli consente di entrare in un giro di committenze facoltose, mentre grazie al suo amico pittore Costantino Spata¹⁰, nel 1597 conobbe il cardinal Francesco Maria del Monte¹¹, figura fondamentale nella sua esistenza. A proposito Bellori sostiene che del Monte: « ridusse in buono stato Michele e lo sollevò dandogli luogo onorato in casa fra i gentiluomini »¹². Inizia per l'artista un periodo di relativa tranquillità economica e di conoscenze intellettualmente brillanti: grazie al cardinale

⁸ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

⁹ È possibile sapere da Mancini che questi aveva messo a disposizione di Caravaggio un semplice pagliericcio per dormire e lo stesso biografo ci informa di un coinvolgimento di Caravaggio e di entrambi i fratelli Cesari in qualche misfatto.

¹⁰ Spata fu un mercante d'arte che a partire dal 1593 gestiva un commercio di quadri nella piazza di San Luigi dei Francesi, vicina al palazzo del cardinale. Stando alla testimonianza di Baglione, Caravaggio avrebbe affidato alcuni dei suoi quadri all'amico per la vendita, esposizione delle quali vale allo stesso la vera grande svolta nella propria affermazione personale.

¹¹ Il cardinale, grandissimo appassionato di cultura e arte, incantato dalla sua pittura, acquistò alcuni dei suoi quadri e fece entrare l'artista al suo servizio, permettendogli di stabilirsi presso la sua abitazione a Palazzo Madama per divenire suo pittore di casa, e presso il quale rimase per tre anni.

¹² Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

ha infatti modo di entrare in contatto con i mecenati maggiormente in vista appartenenti alla facoltosa aristocrazia romana. Le più importanti famiglie romane diventano suoi committenti, tra cui: i Giustiniani, i Barberini, i Borghese, i Vittrici, i Mattei, i Costa e i Patrizi.

Nonostante la vita agiata e stimolante offerta dal cardinale, le intemperanze caratteriali di Michelangelo non tardarono a emergere nuovamente, dalle conseguenze delle quali riuscì a salvarsi solo grazie all'intervento dei suoi amici e potenti protettori. Risale all'11 luglio 1597 il documento relativo ad un'indagine in merito ad un'aggressione subita dal garzone del barbiere Pietropaolo, incarcerato con l'accusa di tacere il nome dell'aggressore. Il nome di Caravaggio viene fuori dalla testimonianza riportata dal barbiere Luca, che restituisce anche un'efficace descrizione del giovane Caravaggio in quegli anni, descritto così: «un giovenaccio grande di vinti o vinticinque anni con poco di barba negra grassotto con ciglia grosse et occhio negro che va vestito di negro non troppo bene in ordine che portava un paio di calzette negre un poco stracciate che porta li capelli grandi lunghi dinanzi »¹³. L'anno successivo viene anche arrestato e condotto nel carcere di Tor di Nona per detenzione abusiva di armi. La reazione dell'artista ne denota l'atteggiamento aggressivo e non dedito alla legge, poichè sostiene di avere la facoltà di portare le armi «per essere pictore del cardinal del Monte » del quale dice « io ho la parte del cardinal per me e per il servitore et alloggio in casa. Io so iscritto a rolo ». Tutto ciò denota il livello sociale ed economico raggiunto, in quanto stipendiato del prelado. Viene ricordato anche con queste parole:

« c'è anche un Michelangelo da Caravaggio che fa a Roma cose meravigliose. Però accanto al buon grano c'è l'erbaccia: infatti egli non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane se ne va a spasso per un mese o due con la spada al fianco e un servo dietro di sé, e gira da un gioco di palla all'altro, sempre pronto ad attaccare briga e ad azzuffarsi, tanto che è raro che lo si possa frequentare.... nonostante questo, la sua pittura è fuori discussione».¹⁴

È probabile che sia grazie a lui che ottiene la prima grande commissione pubblica per la Chiesa di San Luigi dei Francesi, per la realizzazione dei laterali della cappella Contarelli con la *Vocazione di San Matteo* e il *Martirio di San Matteo*, eseguiti a cavallo tra il 1599 e il 1600. A partire dalla realizzazione di queste opere, le richieste per quadri pubblici o privati si susseguirono notevolmente, accavallandosi fra loro, al punto che nella città possedere un suo quadro cominciò a costituire una sorta di status symbol. Per il suo debutto pubblico nell'ambiente romano Caravaggio dovette attenersi a indicazioni precise sugli standard da seguire, come le tele di grande formato, che dovevano contenere numerose figure. È possibile che Michelangelo avrebbe affinato la sua tecnica gradualmente esercitandosi inizialmente sul *Martirio*, che costituirebbe la prima opera realizzata. L'ipotesi è avvalorata dalla presenza di una serie di sgrammaticature, sproporzioni e incertezze compositive presenti nell'opera ed emerse dalle analisi diagnostiche e radiografiche, come se l'artista abbia faticato a raggiungere un soddisfacente procedimento di ripresa diretta dai modelli di fronte ai nuovi grandi formati¹⁵. Solo due mesi dopo aver consegnato i dipinti per la cappella Contarelli,

¹³ Rossella Vodret Adamo, Caravaggio. L'opera Completa, Ediz. Illustrata. Silvana, 2010

¹⁴ Karel van Mander, 1603-04

¹⁵ Dalla analisi eseguite dall'istituto centrale del restauro, nel 1951, è emersa la presenza di una redazione compiuta sottostante all'opera che è possibile osservare oggi, che al contrario di quanto si era stato pensato non era un semplice abbozzo, che Caravaggio dovette coprire insoddisfatto con uno strato di preparazione in più.

Caravaggio ricevette la commissione di due tele laterali per la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. Calvesi suggerisce che fu forse Francesco Borromeo a mettere in contatto il Merisi con gli Oratoriani, ai quali si potrebbe collegare anche l'ingaggio dei Crescenzi.

Il biografo-pittore Giovanni Baglione (1642), mai tenero con Caravaggio, ci informa che le due prime versioni su tavola « [...] non piacquero al padrone (e) se li prese il cardinale Sannesio; e lo stesso Caravaggio vi fece quelli che hora si vedono, a olio dipinti, perché egli non operava in altra maniera»¹⁶. Stranamente, nessun'altra fonte seicentesca riporta la notizia del rifiuto. Attraverso la testimonianza di Bellori conosciamo il modo in cui Merisi realizzava la composizione pittorica, sistemando i modelli in una camera buia, illuminati da una luce proveniente dall'alto « [...] a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra, a fine di recar forza con vehemenza di chiaro, e di oscuro»¹⁷.

Nel 1601 Caravaggio è ormai uno dei pittori più richiesti e apprezzati a Roma. Dalla residenza di Del Monte si trasferirà presso il palazzo del cardinal Girolamo Mattei nel giugno del 1601, trasferimento al quale è legato l'esplosione dell'aggressività e del lato oscuro dell'artista. È a partire dal 1600 che la vita dell'artista diviene sempre più turbolenta e si ritrova a dover fare spesso i conti con la giustizia. Venne arrestato più di una volta per porto abusivo di armi, ingiurie e aggressioni. Allo scadere, il 25 ottobre 1603, degli arresti domiciliari comminatigli in seguito al processo intentato da Baglione, Caravaggio per un po' di tempo lasciò Roma, chiamato a Tolentino, nelle Marche, per la commissione di una pala nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli forse su un invito dei padri Cappuccini. Il lavoro deve essere stato eseguito durante la breve permanenza nella regione, entro l'inizio di gennaio 1604, a cui è datata la ricevuta di un pagamento a Roma per un quadro da parte di Maffeo Barberini (8 gennaio). Dietro la commissione, che consentiva al pittore di prendere tempo prima di rimettere piede nella città papale, ci sono forse alcuni parenti e amici dei sostenitori di Merisi: Maurizio Marini guarda al frate cappuccino Antonio Barberini, fratello di Maffeo, oppure a qualcuno degli Oratoriani anche se non è da sottovalutare il fatto che il fratello di Del Monte, Guidobaldo, risiedeva stabilmente nelle Marche tra Mombaroccio e Pesaro. A dispetto delle committenze prestigiose, Merisi trascorreva tanta parte del suo tempo tra osterie e bordelli, in ambienti facili alle risse e alle provocazioni: sembrava ormai incamminato pericolosamente verso la rovina personale e sociale e verso un'esistenza arrangiata. Nel mese di luglio, quando fu nuovamente incarcerato¹⁸, per salvarsi dalla condanna, Caravaggio si rifugiò a Genova.

Del soggiorno nella città ligure siamo informati da una lettera del 6 agosto 1605, scritta a Roma dall'ambasciatore estense Fabio Masetti e indirizzata al conte Giovanni Battista Laderchi, segretario del duca di Modena Cesare d'Este: Caravaggio sarebbe « in contumacia

¹⁶ Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

¹⁷ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

¹⁸ Questa volta per aver aggredito due donne, e furono Prospero Orsi e un sarto di Narni a tirarlo fuori di prigione, pagando la cauzione. Ma appena nove giorni dopo Caravaggio si mise in un guaio ancora peggiore, a causa di Lena, la modella della Madonna dei Pellegrini. Questa popolana, probabilmente una donna poverissima più che una prostituta, aveva rifiutato la proposta di matrimonio del notaio Mariano Pasqualone, che accecato dalla rabbia, accusò la madre di preferirgli uno scomunicato come Caravaggio. Il pittore non tardò a vendicarsi e aggredì il notaio in Piazza Navona, ma un impiegato della segreteria apostolica che accompagnava Pasqualone lo riconobbe.

della corte per alcune ferite ch'egli diede al sustituto del Spada, notar del Vicario, et intendo si ritrova a Genova». Secondo Giacomo Berra la decisione di rifugiarsi a Genova si deve all'intercessione di un membro della famiglia Colonna, legata ai Doria da vincoli familiari. Ritroviamo Caravaggio nuovamente a Roma alla fine di agosto del 1605: il 26 aveva raggiunto infatti col notaio aggredito una riappacificazione che gli fece ottenere il perdono del governatore. L'accomodamento viene firmato nel palazzo del Quirinale alla presenza del cardinale Scipione Borghese, nipote del papa Paolo V, che per la prima volta compare in relazione con Caravaggio e che tanta importanza rivestirà nel destino dell'artista. Tornato da Genova e rimasto senza casa, sarà stato ospitato da qualcuno dei suoi amici facoltosi: il cardinale Del Monte oppure, come propone Berra, la marchesa Costanza Colonna, che in quel periodo si trovava nel palazzo dei Santi Apostoli. Questo soggiorno provvisorio non deve essere durato a lungo, dal momento che già il 24 ottobre 1605 è documentata la residenza di Caravaggio in casa di Andrea Ruffetti, un avvocato che viveva nelle vicinanze di piazza Colonna e che lo aveva accolto convalescente, a seguito di misteriose ferite riportate sul collo e a un orecchio¹⁹. Mentre le vicende della vita di Caravaggio diventano sempre più cupe, la sua arte ottiene un grandissimo riconoscimento, ovvero la commissione più prestigiosa e ambita per un pittore: una pala d'altare per la basilica di San Pietro. La congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro, formata dai cardinali Evangelista Pallotta, Benedetto Giustiniani e Pompeo Arrigoni, aveva deciso di abbattere la pericolante navata della basilica salvando reliquie, opere d'arte e altari antichi. Fra questi vi era l'altare della compagnia dei Palafrenieri, che era stato spostato dalla navata al transetto destro e che quindi necessitava di una nuova pala. Il 31 ottobre Caravaggio viene contattato dalla congregazione, anche se il suo nome verrà registrato ufficialmente soltanto il primo dicembre 1605, in merito a un anticipo di 25 scudi per il lavoro. Tra aprile e maggio il pittore riceve i vari pagamenti stabiliti dalla congregazione per un totale di 75 scudi.

Il fatto più grave, che sconvolgerà completamente l'esistenza del Merisi, avviene il 28 maggio 1606, quando a causa di una discussione generata da un fallo nel gioco della pallacorda, come viene riportato da Baglione, egli fu ferito e a sua volta ferì mortalmente l'avversario Ranuccio Tomassoni da Terni, con il quale aveva già avuto precedenti litigi. Caravaggio andò a nascondersi, ferito anche lui, probabilmente, secondo Sandrart, nel palazzo del marchese Giustiniani. Per circa un mese le cose non ebbero seguito, ma a partire dal 28 giugno il magistrato Angelo Turco dichiarò contumaci e perseguibili dalla corte tutti i personaggi coinvolti. La vicenda provocò grande scalpore a Roma e occupò un gran numero di resoconti e gazzette. Il verdetto per il delitto di Campo Marzio fu severissimo: subì il bando capitale, una sentenza pronunciata dal papa Paolo V Borghese, per cui Michelangelo venne condannato alla decapitazione, che poteva essere eseguita da chiunque lo avesse riconosciuto per strada²⁰. Secondo gli studi recenti di Giacomo Berra, l'aiuto determinante per sfuggire alla giustizia e al bando capitale emesso nei suoi confronti sarebbe stato offerto a Caravaggio, ancora una volta, dalla marchesa Colonna. Da alcune lettere a lei indirizzate dal Gran maestro dell'ordine di Malta Aloff de Wignacourt e da un'altra spedita dalla stessa marchesa al fratello Ascanio, nel periodo maggio-ottobre 1606, sappiamo che Costanza a maggio alloggiava ancora nel palazzo Colonna ai Santi Apostoli, non lontano, cioè, dal luogo

¹⁹ Bertolotti, 1881

²⁰ Per questa ragione nei suoi dipinti cominciano ad apparire e susseguirsi decapitazioni e teste mozzate

dell'omicidio: è lì che Caravaggio può aver trovato il primo scampo²¹. Le fonti seicentesche concordano nell'indicare i feudi Colonna come primo luogo di sosta di Caravaggio nella sua fuga da Roma, ma non nell'individuazione esatta del luogo: si è ipotizzato che ad aiutarlo a fuggire fu il principe Filippo I Colonna che gli offrì asilo all'interno dei suoi feudi laziali. In pratica, sappiamo con certezza che fu la famiglia Colonna a offrire ospitalità al fuggitivo, ma non siamo in grado di stabilire chi, fra i membri della casata, possa aver avuto un ruolo decisivo. Il nobile romano mise in atto una serie di depistaggi e con l'aiuto di altri componenti della famiglia ne fece perdere le tracce.

Da qui hanno inizio i peregrinaggi di Caravaggio, che lo portano a fuggire prima a Napoli, poi a Malta e in Sicilia, e di nuovo a Napoli, in fuga dal suo destino, con il perenne desiderio di poter tornare nella città eterna, che non potrà mai più essere realizzato.

I viaggi in Italia: Napoli, Malta e la Sicilia

Cinque mesi dopo l'omicidio Caravaggio, nell'ottobre del 1606, raggiunge Napoli, probabilmente ancora sotto la protezione della famiglia Colonna, dove resterà per circa un anno. La fama dell'artista era ben nota e grazie ai Colonna viene raccomandato a un ramo collaterale della famiglia residente a Napoli: i Carafa-Colonna. È anche possibile che ancora una volta sia stata utile l'intercessione di Costanza Colonna, che è probabile che lo abbia ospitato nel palazzo di Chiaia²². In questa città Michelangelo visse un periodo felice e prolifico. Ferdinando Bologna cercò di identificare le figure che gli fruttarono le prime commissioni partenopee: individua quindi, ponendo attenzione sull'ambiente sociale e culturale in cui si muoveva, la figura chiave del poeta Marino, a sua volta in contatto con Giovanni Battista Manso, marchese di Villa, e principale responsabile della commissione a Merisi delle *Sette Opere della Misericordia*. Bologna indagherà anche sul possibile ruolo del banchiere Ottavio Costa nelle relazioni di Caravaggio con Napoli. Tuttavia è evidente come nella città partenopea l'artista sia al sicuro sotto la protezione della potente famiglia, che gli consente di continuare a dipingere e di divenire uno degli artisti più amati, copiati e reinterpretati della Napoli del primo Seicento. L'ambiente capitale del regno delle due Sicilie dovette colpire Michelangelo per la vivace atmosfera cosmopolita, nonostante al suo arrivo nel 1606, la città risentiva ancora della grave carestia scoppiata nel 1603²³. Caravaggio trovò un'accoglienza calorosa nell'ambiente artistico napoletano, dove erano ben accette personalità romane e dove grazie alla circolazione di opere e artisti si andavano diffondendo gli aggiornamenti sulla cultura d'oltralpe. A proposito dell'accoglienza ricevuta dall'artista, è Bellori che dice: «Prese poco dopo il cammino per Napoli; nella qual città trovò subito

²¹ A quel tempo, tra i privilegi di cui godevano molti nobili romani vi era quello di garantire l'immunità a chi avesse invocato "le case de' Potenti" o avesse varcato la zona di "franchigia", compreso anche chi fosse ricercato dalle autorità giudiziarie. Un nobile poteva facilmente garantire la fuga di un malfattore, mettendolo in salvo.

²² Alcune lettere del 1610 di Deodato Gentile, vescovo di Caserta e Nunzio Apostolico a Napoli, a Scipione Borghese, pubblicate da Vincenzo Pacelli, confermano l'ospitalità e la protezione goduta da Caravaggio presso la marchesa e la sua famiglia

²³ Qui la rinnovata vitalità acquisita dai nuovi ordini monastici e dalle istituzioni religiose e laiche della città, uniche a offrire supporto alla popolazione stremata e favorite da enormi finanziamenti per la rifondazione e l'ampliamento degli edifici di culto, portano Napoli a diventare un fondamentale centro di esperienze culturali e artistiche.

impiego, essendovi già conosciuta la maniera, et'l suo nome»²⁴. Il primo documento ufficiale che ne attesta la presenza è del 6 ottobre 1606 ed è relativo al pagamento di 200 ducati per un quadro eseguito su incarico di Nicolò Radolovich. Lo stesso giorno Caravaggio apre un conto presso il banco di sant'Eligio e vi deposita l'intera somma. Uno dei lavori più importanti di Caravaggio durante il soggiorno napoletano, uno dei quali si trova oltretutto ancora nella città campana, è le *Sette Opere di Misericordia*, una tela realizzata per l'altare maggiore della chiesa di Pio del Monte della Misericordia, il cui saldo di 400 ducati è documentato il 9 gennaio 1607. Per quanto riguarda la commissione, Pacelli ipotizza che l'incarico risalga agli ultimi mesi del 1606, essendo la chiesa completata solo nel settembre di quello stesso anno. Nel giugno 1607, otto mesi dopo il suo arrivo, Caravaggio lascia Napoli per recarsi a Malta, uno strategico avamposto militare posto sotto il controllo dei cavalieri di San Giovanni. Qui si trovavano i cavalieri dell'Ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme²⁵.

Secondo Calvesi, il nuovo trasferimento sarebbe legato alla speranza dell'artista di riscattarsi dall'omicidio commesso tramite il proprio ingresso in quest'ordine, che gli avrebbe consentito di guadagnare la grazia papale, oltre probabilmente per una propria ambizione personale. È possibile che, secondo Sciberras e Stone, Caravaggio sia stato attirato dal desiderio del gran maestro dell'ordine Alof de Wignacourt di avere un pittore al proprio servizio, sempre tramite l'intercessione della marchesa Colonna, che era in rapporto epistolare con l'aristocratico francese. La stessa pare avesse suggerito all'artista l'idea di allontanarsi da Napoli e di entrare nell'ordine dei cavalieri per ottenere la grazia proprio come aveva fatto il figlio Fabrizio Sforza Colonna dopo aver commesso un delitto. Ciò nonostante, non fu un passaggio semplice, essendo che i colpevoli di omicidio non potevano essere accolti nell'ordine e che l'abito dell'Obbedienza magistrale era riservato solo a uominobili. Il Gran Maestro dell'ordine di San Giovanni patrocinò dunque presso il papa a Roma ed inviò ben due richieste a papa Paolo V: una per ottenere l'investitura di un uomo che aveva commesso omicidio, nel 1607, la seconda per investirlo come cavaliere. Caravaggio tuttavia si trovava a Malta già da 5 mesi al momento dell'invio della richiesta, per cui è plausibile pensare che già al momento della partenza da Napoli egli dovesse godere di una protezione potente, e il fatto che abbia raggiunto Malta a bordo di una galea dell'ordine è collegabile al fatto che tra i comandanti delle galee maltesi vi fosse proprio il figlio della marchesa Colonna. Dei documenti del pittore si occupò Giovanni Andrea Capece, tesoriere e responsabile dell'approvvigionamento delle galee. È così che Caravaggio arriva a Malta il 14 luglio 1607 per rimanervi fino ai primi di ottobre del 1608. Il primo documento che attesta con sicurezza la presenza di Merisi a Malta risale esattamente a questa data, grazie ad una carta conservata nell'Archivio degli Inquisitori, per cui il pittore risulta essere stato convocato il 26 luglio dall'autorità giudiziaria per testimoniare in merito ad una conversazione avvenuta durante la festa di benvenuto data in suo onore. Grazie all'efficace azione dell'ambasciatore maltese a Roma, Francesco Lomellini, e del nobile cavaliere di Malta Giacomo Bosio, già il 15 febbraio l'ordine era in possesso dell'autorizzazione papale. Dopo un anno esatto dall'arrivo a Malta, il 14 luglio 1608, Caravaggio viene nominato Cavaliere dell'Obbedienza Magistrale. La grazia gli fu concessa e a Malta Merisi cominciò a

²⁴ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

²⁵ Essi nascono come ordine ospedaliero dei Benedettini a Gerusalemme nella prima metà del XI secolo. Dopo la prima crociata si trasformano in ordine monastico-cavalleresco.

lavorare al più grande di tutti i suoi dipinti, *la Decapitazione di San Giovanni Battista*, la quale opera rappresentava il pagamento dovuto da qualsiasi cavaliere per entrare nell'ordine. L'equilibrio raggiunto non durò a lungo, poichè in seguito ad un duro litigio con un cavaliere del rango superiore fu rinchiuso nel carcere di Sant'Angelo a La Valletta, il 6 ottobre. Riuscì a evadere grazie all'aiuto dei Colonna e a rifugiarsi in Sicilia. L'evento gli costò l'espulsione con disonore dall'ordine, il 6 dicembre 1608. Il documento di espulsione conservato nel Liber Conciliorum, chiarisce come Caravaggio:

« detenuto nelle carceri del forte sant'Angelo da qui fuggì calandosi con delle funi lungo il muro senza l'autorizzazione dell'illustrissimo e reverendissimo signor Gran Maestro e avendo contravvenuto alle prescrizioni dello statuto tredicesimo sui delitti e sulle pene... per questo il fratello Michele Angelo Merisi da Caravaggio è stato spogliato dall'abito dell'Ordine ed è stato allontanato dalla nostra confraternita come un membro putrido e fetido»²⁶.

In Sicilia può godere di qualche aiuto da parte di personaggi illustri e per questo sbarca nel porto caricatore di Torrenova a Gela, come fuggiasco, in modo da passare inosservato in attesa di protezione essendo un porto poco sorvegliato. È Alvisè Spadaro a supporre la variazione di itinerario sul tragitto caravaggesco in Sicilia poichè in tanti allora sostenevano che fosse sbarcato a Siracusa direttamente. A sostegno di questa tesi vi è il ritrovamento di una nota manoscritta vergata dall'erudito settecentesco Francesco Aprile che riporta un apprezzamento da parte di Caravaggio fatto ad una statua della Madonna della Catena di Antonello Gagini che si trova nella chiesa di Santa Maria del Gesù di Caltagirone. Ancora Spadaro, come ci riporta Italiano, mette in relazione il Caravaggio con Fra Bonaventura Secusio, potente prelado francescano nativo di Caltagirone, il quale in quanto arcivescovo di Messina giocherà un ruolo decisivo nella permanenza siciliana del pittore. Per questa ragione crede che tutto il cammino siciliano di Caravaggio sia scandito da commissioni da parte dei francescani o dei loro afferenti. Governata come Napoli da Vicere spagnoli, la Sicilia era all'epoca oppressa da una politica corrotta e repressiva²⁷. Si individuavano nella regione due distinte aree culturali, l'una facente capo a Palermo e a località a essa vicine, l'altra spostata sul versante orientale della regione comprendente le città di Messina, Catania e Siracusa.

Così il Susinno introduce l'arrivo di Caravaggio a Siracusa, identificando il Minniti con l'amico romano, modello e coinquilino del Caravaggio:

« ma di notte, scalati i muri fuggì in Sicilia e ricoveratosi nella città di Siracusa fu ivi accolto dall'amico e suo collega nello studio di pittura, Mario Minniti pittore siracusano»²⁸

²⁶ Michele Cuppone, Caravaggio. La Natività di Palermo, Nascita e scomparsa di un capolavoro. Campisano Editore, III edizione, Roma 2023

²⁷ All'inizio del Seicento la Sicilia rappresentava ancora, come nell'epoca precedente, una particolare convergenza di influenze nell'ambito delle quali i pittori assolvevano l'impegnativo compito di soddisfare le esigenti richieste degli ordini religiosi, francescani e benedettini in primis e quelle della crescente committenza privata, entrambe ostinatamente poste in difesa di una cultura figurativa tradizionale. Anche il soggiorno di Caravaggio fra il 1608 e il 1609, pur rappresentando la novità più sconvolgente nel panorama artistico locale, non riuscì a convogliare in maniera univoca le forze artistiche, né a condurle fuori dal provincialismo imperante.

²⁸ F. SUSINNO, Le vite dei pittori messinesi, 1724 circa, edizione a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.

Qui il Minniti aveva aperto bottega, aiutato da una dozzina di allievi, la cui fama gli garantiva una vita agiata tra Siracusa e Messina. L'arrivo del pittore nella città aretusea si data intorno alla metà di ottobre del 1608, ormai concordemente. In tempi brevissimi ricevette la commissione dal senato cittadino del grande quadro con il *Seppellimento di Santa Lucia al Sepolcro*. Secondo la narrazione del Susinno sarebbe stato l'amico Minniti che « supplicò il senato di quella città ». Come evidenzia Barbera, Minniti aveva un rapporto privilegiato con l'ordine francescano che, attraverso i Cappellani Regionali, reggeva la chiesa e il convento di Santa Lucia. La chiesa dedicata alla Santa era in quel tempo sottoposta a lavori di restauro: si ipotizza quindi che la pala dovesse collocarsi sull'altare, a lavori ultimati, in occasione della festa di Santa Lucia, il 13 dicembre 1608. L'esecuzione di questa tela - di indiscussa autografia - si colloca tra il 6 ottobre, quando Caravaggio aveva già lasciato Malta, e il 6 dicembre 1608, quando l'artista era ormai a Messina: a questa data risale il contratto, stipulato da Giovanni Battista de' Lazzari con i padri Crociferi, per l'esecuzione di una *Resurrezione di Lazzaro*²⁹, per la pala d'altare nella cappella maggiore della chiesa dei Santi Pietro e Paolo dei Pisani. In base al documento, Lazzari costruirà a sue spese la cappella dotandola di un quadro, di cui non è menzionato il pittore ma solo il soggetto, una Madonna con Bambino, San Giovanni Battista e altri santi, che tuttavia non sembra essere strettamente vincolante: infatti l'iconografia subisce una radicale modifica e, forse in omaggio al cognome del committente, il 7 luglio 1609 i padri Ospedalieri ricevono una Resurrezione di Lazzaro

«manu fra Michelangelo Caravagio militis Gerosolimitanus»³⁰. La *Resurrezione* riscosse grande apprezzamento e fruttò a Caravaggio un cospicuo compenso (a detta di Susinno ben mille scudi) e una nuova commissione da parte del Senato di Messina, forse grazie all'interessamento dell'arcivescovo Fra' Bonaventura Secusio, minore osservante. Susinno (1724) riferisce che la tela fu decurtata nella parte superiore per favorirne la collocazione sull'altare: la notizia è credibile, ma la parte sottratta non sarebbe maggiore di 10-15 centimetri. La produzione pittorica di Caravaggio a Messina è notevolmente ricca, grazie alle numerose commissioni di cui fanno menzione le fonti. Tra le motivazioni addotte per spiegare questa fitta serie di incarichi, è interessante il richiamo allo stretto rapporto tra i Lazzari e Orazio Torriglia, Ricevitore dei cavalieri di Malta a Messina. Nella ricevuta della *Resurrezione* Caravaggio è menzionato quale cavaliere gerosolimitano, il che ha portato a pensare che la sua espulsione non fosse ancora nota a Messina: tuttavia, gli studi di Sciberras dimostrano che nel 1609, almeno a giugno, risiedeva a Messina anche Antonio Martelli, priore dell'ordine di Malta, perciò è molto improbabile che a Messina la vicenda fosse ignorata. Il percorso siciliano di Caravaggio rappresenta un vero e proprio mistero: ci si chiede infatti perchè andò a rifugiarsi a Messina che era uno dei maggiori avamposti dell'ordine melitense in Europa. La Terzaghi invita a riflettere sul fatto che le committenze di Merisi non fossero tutte legate all'ambiente dei cavalieri di Malta, e che il pittore possa aver trovato un alloggio proprio grazie ai Lazzari o ai padri Crociferi. Lo Spadaro raccontando la vita del Secusio tira in ballo i suoi contatti pregressi con la corte pontificia e il nome del Cardinal del Monte che a Roma aveva ospitato il pittore nel suo palazzo. Pare possibile che del Monte intercedendo presso il Secusio gli raccomandasse la sorte del caro Caravaggio in

²⁹ La Resurrezione di Lazzaro, menzionata da Bellori, è ritenuta la prima opera messinese di Caravaggio: soltanto Calvesi la colloca successivamente all'Adorazione dei pastori.

³⁰ La critica ha tentato invano di spiegare le motivazioni di questo cambiamento, Susinno lascia credere che fosse lo stesso Caravaggio a suggerirlo e al momento non esistono ipotesi più convincenti.

attesa che la grazia papale gli fosse stata accordata consentendogli anche il rapido inserimento nella committenza siciliana. Nel clima ricco della città di Messina Caravaggio viene accolto davvero con gli onori e i privilegi che si addicono al genio quale fu.

Ad un certo punto però « viddesi suo malgrado forzato partir da Messina »³¹

Più probabile suona l'ipotesi che avendo perduto ormai ogni protezione, qualcuno gli abbia suggerito di cambiare aria. Si dirige dunque a Palermo, sotto l'ala protettrice del Cardinale Doria. Anche a Palermo, secondo il Bellori e il Susinno, il Caravaggio viene investito subito di un'importante commissione per l'ordine francescano: *la Natività con i santi Francesco e Lorenzo* da collocare nell'oratorio di san Lorenzo alla Kalsa della compagnia di San Francesco, anche se in questa commissione non è stato rintracciato il documento della stipula. La nutrita presenza di confrati genovesi e il fatto che l'oratorio sorgesse in una zona popolata o centro d'interessi di mercanti provenienti da Genova ha fatto scrivere a Vincenzo Abbate che la « pista genovese circa la committenza di Caravaggio a Palermo trova indiscutibile fondamento nella destinazione stessa del dipinto ad un oratorio che nell'ambito delle fabbriche del convento francescano di Palermo ricade in un'area che ancora ben oltre il 1609 è sotto il controllo e la gestione dei genovesi »³². L'autografia del quadro è certificata dal Bellori: « ma la disgrazia del Michele non l'abbandonava, e l'rimore lo scacciava di luogo inluogo; tantochè scorredo egli la Sicilia, da Messina si trasferì a Palermo, dove per l'oratorio della compagnia di san Lorenzo fece un'altra natività: la vergine che contempla il nato bambino con san Francesco e san Lorenzo ; vi è Giuseppe a sedere ed un angelo in aria diffondendosi nella notte i lumi fra l'ombre »³³

Il soggiorno di Caravaggio in Sicilia, pur nella sua breve durata, ha rappresentato per il lombardo una fase intensissima a livello umano ed artistico. Le contingenze, lo stato dei luoghi, il clima e la claustrofobica situazione personale hanno maturato sul suo stile quella svolta definitiva che perdurerà in tutte le opere finali del Merisi. L'ultima rivoluzione del Caravaggio sarà la scoperta dell'io come mezzo principale di osservazione e deformazione artistica della realtà: senza questa "conquista" non sarebbe possibile spiegare l'arte successiva, specialmente quella del 900. Come disse André Berne-Joffroy, autore di *Le Dossier Caravage*, di lui:

«Ciò che inizia con l'opera di Caravaggio è molto semplicemente la pittura moderna.» Alla fine dell'estate del 1609 Caravaggio tornò a Napoli, dove abitava presso la marchesa Costanza Colonna nel palazzo Cellammare. Durante questo periodo continuò a realizzare opere, fino a quando non gli giunge la notizia che papa Paolo V stava preparando una revoca della condanna a morte. Da Napoli quindi si mise in viaggio nel luglio 1610 con una sorta di traghetto che era solitamente diretto verso Porto Ercole ma l'avrebbe dovuto portare segretamente allo scalo portuale di Palo di Ladispoli, sotto il feudo degli Orsini, in territorio papale, distante circa 40 km da Roma. In quel feudo avrebbe atteso, in tutta sicurezza, il

³¹ Susinno

³² Alla luce di questa committenza, la coincidenza annotata da Italiano della partenza di Caravaggio da Messina con il trasferimento del Secusio a Catania, del Martelli in Toscana e dell'insediamento del genovese Doria al vescovado palermitano altro non sarebbe che un piano precisamente architettato dai più potenti uomini politici siciliani del tempo per mettere al sicuro il Merisi in attesa di un suo definitivo rientro a Roma.

³³ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

condono papale prima di ritornare, da uomo libero, nella Città eterna. L'ipotesi più certa racconta che l'arrivo a Palo di Ladispoli, disatteso dalla sorveglianza costiera, causò il suo fermo per accertamenti. L'imbarcazione, non potendo aspettare, sbarcò il Merisi e continuò la rotta a nord, presso Porto Ercole, portandosi dietro il bagaglio dell'artista. Quest'ultimo conteneva il prezzo concordato per la libertà con Scipione Borghese, ovvero 3 tele raffiguranti una Maria Maddalena in estasi e 2 San Giovanni Battista. Data l'importanza del contenuto del bagaglio, Caravaggio si mise in viaggio verso Porto Ercole, via mare, approdando lungo la spiaggia del tombolo della Feniglia. Secondo un'altra versione, Caravaggio raggiunse Porto Ercole via terra attraversando zone paludose arrivandovi, ammalato e stremato, poco prima di morire probabilmente a causa di un'infezione intestinale trascurata, per la quale viene ricoverato inutilmente nel sanatorio Santa Maria Ausiliatrice della allora Confraternita locale di Santa Croce, che assistette al suo decesso, a soli 38 anni, il 18 luglio 1610.

La località della sua morte è stata confermata dalla scoperta di un documento nei registri della parrocchia di Sant'Erasmus a Porto Ercole. È stato rinvenuto l'atto di morte del Caravaggio nel 2001; in un registro del 1656 si cita testualmente «A dì. 18 luglio 1610 nel ospedale di S. Maria Ausiliatrice morse Michel Angelo Merisi da Caravaggio dipintore per malattia ». Nel 1956, a causa dei lavori per l'ampliamento della strada principale, alcuni scheletri dell'antico camposanto furono trasferiti nell'ossario dell'attuale cimitero. Nel 2008, in occasione dell'imminente quattrocentenario dalla morte, furono riesumati tali resti ossei, più tutti quelli rinvenuti nei pressi della Chiesetta di Sant'Erasmus, e fu condotta una ricerca. Dopo oltre un anno di ricerche storiografiche, analisi dei sedimenti terrosi, della datazione con il metodo del carbonio-14 e analisi scheletriche, coordinate dall'Università di Bologna, col supporto degli atenei dell'Aquila, del Salento e del centro ricerche ambientali di Ravenna, furono selezionati dei resti ossei appartenenti all'ex Cimitero di San Sebastiano. Furono quindi portati direttamente a Caravaggio, al fine di effettuare dei test di confronto col DNA dipossibili e lontani discendenti dei fratelli del pittore, individuati esclusivamente attraverso il cognome Merisio. Il 16 luglio 2010, un' équipe di scienziati italiani dichiarò che alcuni resti ossei selezionati con la comparazione del DNA, e contenenti altresì un'alta percentuale di piombo e mercurio, elementi questi usati in grande abbondanza dai pittori dell'epoca per preparare i colori, potessero essere attribuiti per l'85% a quelle del famoso pittore³⁴. Il 3 luglio 2010, dopo una settimana di permanenza a Caravaggio, tali resti furono riportati via mare a Porto Ercole e messi in mostra a Forte Stella.

Nel 2012 tuttavia la tesi ufficiale della morte a Porto Ercole fu dibattuta da Vincenzo Pacelli, un professore dell'Università di Napoli ed esperto della storia del Merisi, sostenuto anche dallo storico dell'arte e divulgatore Tomaso Montanari. A conclusione di una rilettura di documenti dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Vaticano, infatti, la morte sarebbe avvenuta direttamente a Palo di Ladispoli. Secondo Pacelli, il Caravaggio fu assassinato da emissari dei Cavalieri di Malta, un omicidio ordito per vendicare un'offesa arrecata a un alto esponente del Cavalierato e architettato con il tacito assenso della Curia romana.

La causa della morte di Caravaggio era stata circondata dal mistero per alcuni secoli,

³⁴ Nel 2010 nuove ricerche hanno supposto che la morte possa essere stata causata da brucellosi o saturnismo, dovuto in particolare alla presenze di piombo e arsenico nei colori impiegati per le opere d'arte.

La versione sopra riportata, considerata la più probabile, deriva da carteggi indiretti (esclusa la documentazione abbastanza certa del suo fermo a Palo di Ladispoli), che furono inizialmente raccolti dai biografi Baglione e Bellori.

Lo stile

Bellori, nel 1672, tramite questa descrizione dell'operare di Caravaggio offre una descrizione chiara e concisa di quello che possa essere lo stile e il pensiero attuato e portato avanti dall'artista, dicendo che:

«datosi egli a colorire secondo il suo proprio genio, non riguardando punto anzi spregiando gli eccellentissimi marmi degli antichi e le pitture tanto celebri di Raffaello si propose la natura per oggetto del suo pennello. Laonde essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone acciocchè vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini accennando che la Natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri»

Lo stile di Caravaggio risulta rivoluzionario e realistico, tanto da influenzare intere generazioni di artisti successivi e da aver contribuito a definire il barocco. L'artista stravolge l'impostazione accademica e sceglie di raffigurare la realtà così come gli si presenta, senza alcuna idealizzazione e dunque anche, e soprattutto a volte, con le sue brutture. In contrapposizione al Manierismo e al Classicismo, è considerato invece il fondatore della corrente naturalistica moderna e precursore della sensibilità barocca. Uno dei tratti distintivi dell'artista è quello di scegliere i suoi modelli tra i popolani e di ispirarsi a ciò che gli capitava di vedere nei vicoli di Roma. Le sue opere sono caratterizzate da una potente resa dell'umanità, soprattutto sul piano espressivo, dalla profonda introspezione psicologica, dalla luce e dalle ombre drammatiche. I suoi soggetti sono realizzati in scala 1:1 e la scena viene sempre studiata per cogliere un momento specifico nell'acme dell'azione, sempre in primo piano per accentuare il coinvolgimento fisico ed emotivo dello spettatore. Le sue figure, dall'aspetto immediato e autentico, avevano spesso volti rugosi e segnati, i corpi rappresentati in maniera dettagliata e precisa, così che lo spettatore potesse anche identificarsi con l'opera e di conseguenza connettersi emotivamente con questa. Caravaggio era noto per l'utilizzo di modelli vivi, al contrario di quella che poteva essere la pratica comune dell'usare manichini o modelli ideali. La scelta dei modelli contribuiva a enfatizzare il realismo delle sue opere e conferiva qualità umana alle sue creazioni. Si distinse per la sua capacità di catturare le espressioni emotive, dando vita a volti espressivi e gesti sensuali e ricchi di introspezione e psicologia, oltre che per il realismo anatomico, cose che contribuivano alla potenza dei suoi dipinti. Anche al centro delle raffigurazioni sacre Michelangelo sceglie di porre i diseredati, gli sporchi e i coperti di stracci che chiunque poteva vedere nelle strade. Per comprendere i valori e i significati della sua arte sacra è necessario considerare le temperie spirituali dell'epoca. Nel messaggio di apparente rozzezza e semplicità alcuni ordini e congregazioni ecclesiastiche, come quella degli Oratoriani, trovano perfetta corrispondenza con l'espressione più pura della Chiesa delle origini. In contrasto con l'idealizzazione della bellezza, l'estetica di Caravaggio presenta un'umanità fragile e sofferente, immersa in quelle tenebre che per la fede cattolica solo la luce della grazia può squarciare.

In molte delle sue opere cerca di annullare lo spazio fisico e quello del dipinto tramite l'inserimento di un oggetto che sia come una sorta di ponte tra le due realtà. Oltre che per le

figure, anche per quanto riguarda le ambientazioni, l'artista sceglie luoghi quotidiani e oggetti di uso comune. Fondamentale è il ruolo della Luce che proviene sempre da una sorgente ben determinata, posta in genere fuori dal quadro, in alto a sinistra. Le sue scene si svolgono per lo più al buio, così che il fascio di luce che irrompe possa illuminare violentemente la scena ponendo attenzione su ciò che l'artista vuole far vedere e creando vivaci contrasti di luci ed ombre. La luce per come la intende Merisi non è più quella universale, inesistente in natura essendo pura invenzione, ma è più realistica. Egli fa abbondante uso della tecnica del chiaroscuro, che lo distinse dagli artisti del suo tempo, e che gli permise di creare dipinti in cui la luce sembra emergere dalla penombra dando vita a figure e oggetti stessi e di realizzare effetti di drammaticità senza precedenti. La sua tecnica era talmente innovativa e definita da dare la percezione che la luce provenisse direttamente dall'interno dell'opera, effetto che conferiva alle opere una profondità e una tridimensionalità notevole, tanto da creare una sorta di «teatro della realtà» in cui le figure emergevano e si materializzavano di fronte agli occhi dello spettatore. L'uso della luce per Caravaggio era spesso associato a un senso di spiritualità e misticismo che conferiva sacralità e importanza soprattutto alle opere a tema religioso.

Questa era infatti un elemento fondamentale nella percezione della spiritualità, della devozione e della religiosità delle scene sacre, immerse in una luce che diventava qui diretta manifestazione del divino³⁵. Il suo San Francesco è la prima opera di soggetto sacro dipinta dall'artista che segna l'esordio del luminismo caravaggesco. Il suo stile ha contribuito a definire il barocco e ha determinato la sua importanza nell'arte occidentale, grazie alla sua ribellione contro le convenzioni artistiche dell'epoca e la sua ricerca della verità nella rappresentazione umana. Lo storico dell'arte Vittorio Sgarbi, che ha dedicato molte opere divulgative all'artista lombardo, nell'introduzione del suo libro afferma che Caravaggio è "grande":

« Perché si stenta a credere che le sue idee siano state concepite quattro secoli fa. Tutto, nei suoi dipinti, dalla luce al taglio della composizione, fa pensare a un'arte che riconosciamo, a un calco di sensibilità ed esperienze che non sono quelle del Seicento ma quelle di ogni secolo in cui sia stato presente e centrale l'uomo; la si può chiamare pittura della realtà, e a questo deve la sua incessante attualità». ³⁶

Ancora Sgarbi sostiene che è come se Caravaggio anticipasse la fotografia rifiutando: «di rappresentare la realtà quale dovrebbe essere, come proiezione di sentimenti, di un Bene e di un Male intesi come valori simbolici. Caravaggio osserva e riproduce la realtà esattamente com'è, esattamente come la vediamo in una buona fotografia. Di più: non è fotografia nell'accezione di ritratto posato, è fotografia alla ricerca di una realtà che ci coglie come di sorpresa, dell'attimo decisivo cui fa riferimento un grande fotografo come Henri Cartier-Bresson: fotografia come attesa e cattura del momento in cui la realtà si sta determinando». Pur rifacendosi ad artisti come Tiziano e Raffaello, la sua pittura è tra le più innovative nella storia dell'arte rappresenta il giusto compromesso tra la concezione pittorica dei veneti e il rigore puristico della chiesa borromasca verso un'espressione sempre più concentrata sull'intensità dei soggetti nella loro scarna semplicità. Tuttavia secondo lo storico dell'arte

³⁵ Per la realizzazione dei dipinti in studio, pare che Caravaggio posizionasse delle lanterne in modo che i modelli fossero illuminati solo in parte e a luce radente: con tale artificio faceva aggettare dall'oscurità solo alcune specifiche porzioni della scena, facendo acquistare alle figure, plasmate dalla luce, un rilievo quasi scultoreo.

³⁶ Vittorio Sgarbi, Il punto di vista del cavallo. Caravaggio. Bompiani editore, 2014

Roberto Longhi, per lo sviluppo dello stile del pittore sarebbe stata significativa la riflessione su alcuni maestri lombardi, soprattutto di area bresciana, quali Foppa, Bergognone, Savoldo, Moretto e Romanino, e di area cremonese, come Vincenzo Campi, che Longhi definisce pre-caravaggeschi. A tale scuola si dovrebbero l'avvio della rivoluzione luministica e la caratterizzazione naturalistica dei dipinti, contrapposta all'aulicità rinascimentale. Nel primo periodo della sua carriera egli dipinge prevalentemente nature morte, anch'esse nella loro piena veridicità, con imperfezioni e brutture. La frutta rappresentata da Merisi è in perfetta sintonia con i personaggi: le foglie appassite e lo stato di maturazione avanzata danno l'idea di una particolare atmosfera autunnale che assume significato allegorico, per cui l'appassire della frutta pare parlare del rapporto di convivenza tra la vita e la morte. Ma dal momento in cui la sua fama cominciò a crescere all'interno dei più importanti salotti dell'alta nobiltà romana, poté finalmente abbandonare le tele di piccole dimensioni e i singoli ritratti cominciando a dedicarsi a realizzazioni più complesse. Ciò nonostante, dovendosi sempre in qualche modo rapportare con i committenti, capitò che alcune sue opere furono ritenute poco decorose a causa dell'eccessivo realismo, soprattutto nel caso di temi sacri³⁷. Un'opera che secondo il biografo Giovanni Baglione venne rifiutata dalla congregazione, fu la prima versione del San Matteo e l'Angelo³⁸. Nella sua evoluzione stilistica, le tinte chiare delle prime opere giovanili lasceranno il posto a brutali contrasti di ombre e luci: a partire dagli ultimi anni del cinquecento l'artista abbandonerà la pittura di carattere allegorico della sua gioventù per dedicarsi ai soggetti sacri, nei quali emerge un maggiore rigore compositivo e la semplificazione degli spazi. L'ombra comincia a prevalere sulla luce. Illuminanti a questo proposito sono le parole di Bellori che ci regala anche preziose informazioni sulle nuove metodologie di lavoro del pittore:

«faceva ogni giorno più noto il colorito, ch'egli andava introducendo non come prima, dolce dolce con poche tinte ma tutto risentito di scuri gagliardi, servendosi assai del nero per dare rilievo ai corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, lasciando il rimanente in ombra, al fine di crear forza con veemenza di chiaro e d'oscuro... »³⁹

Caravaggio dipinge senza disegni preparatori, dando pennellate veloci: si deve a due illustri storici dell'arte italiana, Lionello Venturi e Giovanni Urbani, la scoperta dei particolari aspetti riguardanti la tecnica esecutiva del Caravaggio tramite gli studi radiografici eseguiti negli anni 50 e 60 del Ventesimo secolo. Da loro infatti furono avviate le prime indagini radiografiche nella Cappella Contarelli, studi fondamentali poi ripresi e approfonditi da Mia Gregori e Keith Christiansen. Da queste è emerso come Caravaggio non disegnasse le sue composizioni e non realizzasse disegni preparatori, ma utilizzasse le cosiddette "incisioni",

³⁷ Fu il caso per esempio della Madonna dei Palafrenieri, che venne rimossa dall'altare della Basilica di San Pietro o della Morte della Vergine realizzata per la chiesa di Santa Maria della scala che venne rifiutata dal committente Laerzio Cherubini.

³⁸ la notizia, ritenuta veritiera fino al Ventesimo secolo e sostenuta anche da Bellori, venne poi smentita, nel 2000, da Luigi Spezzaferro, facendo emergere come questa fosse possibilmente una "malignità" dovuta alla rivalità tra il biografo e il pittore.

³⁹ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

scoperte negli anni 80 del Novecento, ovvero dei segni tracciati sulla preparazione ancora fresca forse con la punta del manico del pennello per abbozzare le singole figure. Dagli studi diagnostici è emerso anche come Caravaggio utilizzasse tele, telai, pigmenti e leganti secondo specifiche modalità. Egli dipinge prevalentemente su supporti tessili. In epoca giovanile utilizza preparazioni di colore grigio chiaro, cui ben si adatta l'esecuzione di un disegno di tipo tradizionale per la definizione della composizione. Al di sopra la stesura pittorica è prevalentemente per velature, cioè per strati di colore poveri di pigmenti e ricchi di leganti. Ne risulta una pittura dall'effetto raffinato, con superfici piatte e scarsa visibilità delle pennellate. La tavolozza è ricca e coloratissima. È verso la fine del Cinquecento che inizia a scurire le preparazioni e a sperimentare modi pittorici personali. Le preparazioni scure - brune, rossastre, perfino nere - consentono di lavorare aggiungendo i colori chiari e potendo utilizzare il tono di base per le aree in ombra. Le pennellate chiare assumono corpo e risultano così anche quelle con maggior rilievo, mentre le parti scure - con la preparazione a vista o solo velata - sono piatte e di fatto quasi invisibili. Il lavoro ne acquista in velocità e l'effetto finale corrisponde alla nostra percezione del reale: ciò che è scuro è nella profondità, ciò che è chiaro viene in avanti. L'uso delle incisioni, oltre ad essere funzionale a questo modo di colorire, era una prassi dell'artista, che tuttavia si va riducendo progressivamente negli anni della fuga da Roma. Nelle opere realizzate a Malta, Napoli e in Sicilia è come se non sentisse più il bisogno delle stesure, avendo ormai imparato a vedere la realtà, e potesse dunque rappresentarla anche senza l'ausilio del modello dal vero. Nelle opere eseguite in questo periodo anche la tavolozza si semplifica e vengono privilegiati i toni spenti delle terre, scurendo la preparazione fino al nero. Anche se le conseguenze della pittura caravaggesca non furono immediate - ben presto la lezione di Caravaggio produsse sull'ambiente locale un effetto sconvolgente con esiti tali da determinare nel giro di qualche anno i caratteri di una vera e propria scuola che ha fra i suoi rappresentanti maggiori il precoce Battistello Caracciolo, Carlo Sellitto e Filippo Sanvitale. Durante il periodo trascorso in Sicilia invece l'artista poté dare libero sfogo al proprio genio e al proprio stato d'animo impetuoso, nevrotico e interiorizzato. Il motivo fu che i collezionisti del tempo, desiderosi di possedere una sua opera, lasciarono al pittore completa libertà di espressione. Famoso e ammirato in vita, la fortuna di Caravaggio diminuì fortemente negli anni successivi alla sua morte. Il duro giudizio sul suo modo così crudo di rappresentare la realtà fu presto utilizzato dai suoi detrattori per denigrarne il valore e la memoria; basti pensare alle parole di un celebre pittore del Seicento, Nicolas Poussin, giunto a Roma quattordici anni dopo la morte di Caravaggio, che lo evocò con parole dure:

«Era venuto per distruggere la pittura.»

Questo lungo periodo di relativa messa in ombra fu interrotto solo a metà del XX secolo e la validità della sua opera fu universalmente riconosciuta grazie al contributo di alcuni dei più importanti storici dell'arte del tempo, tra i quali spicca il fondamentale apporto critico di Roberto Longhi, che mise in luce la sua importanza nello sviluppo dell'arte pittorica moderna e le sue profonde influenze sull'arte europea dei due secoli successivi, dimostrando la profonda influenza di Caravaggio. La drammaticità del chiaroscuro caravaggesco, che è oggi considerata il suo punto di forza, veniva percepita dai contemporanei come una limitazione⁴⁰.

⁴⁰ Bellori, infatti, scrive che questa maniera manca di azione, elemento essenziale per una buona pittura di storia, che non doveva esaltare un solo istante di realtà, ma concentrarsi su passato e futuro; Mancini

invece ne considerava gli inconvenienti pratici notando che è impossibile mettere in una sola stanza una moltitudine di persone per rappresentare un fatto di storia utilizzando la luce di una sola finestra.

Capitolo 2: *la Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*

L'oratorio di San Lorenzo

« (...) corsi a quell'oratorio in via Immacolatella, proprio dietro la chiesa del convento mio. Entrai: mi parve d'entrare in paradiso. Torno torno alle pareti, in cielo, sull'altare, eran stucchi finemente modellati, fasce, riquadri, statue, cornici, d'un color bianchissimo di latte, e qua e là incastri d'oro zecchino stralucente, festoni, cartigli, fiori e fogliame, cornucopie, fiamme, conchiglie, croci, raggiera, pennacchi, nappe, cordoncini... eran nicchie con scene della vita dei santi Lorenzo e Francesco, e angeli gioiosi, infanti ignudi e tondi, che caracollavan su per nuvole, cortine e cascate, a volute, a torciglioni. Ma più grandi ed evidenti eran statue di donna che venivano innanti sopra mensole, dame vaghissime, nobili signore, in posture di grazia o imperiose. Ero abbagliato, anche per un raggio di sole che, da una finestra, colpendo la gran ninfa di cristallo, veniva ad investirmi sulla faccia. (...) »¹

In questo modo Vincenzo Consolo, con evidente slancio entusiastico, descrive l'Oratorio di San Lorenzo a Palermo. La profonda meraviglia provata nel ritrovarsi di fronte tale spettacolo artistico trapela dalle sue parole: una tale partecipazione emotiva consente di visualizzare e percepire le immagini descritte, per chi non vi è mai stato, e di riconoscerle, per chi invece ha avuto la possibilità di vederle. Il luogo in questione si trova in via Immacolatella, nel cuore del quartiere della Kalsa del capoluogo siciliano. Costruito nel 1569 dalla compagnia di San Francesco d'Assisi sui resti di un'antica chiesetta dedicata a San Lorenzo è, per questa ragione, fin dalla sua consacrazione avvenuta il 10 agosto del 1601, dedicato ai due santi. La struttura dell'oratorio si presenta ad aula con cappellone rettangolare: all'interno si trova un altare con mensa in marmo e bronzi dorati che è stato eseguito sui disegni di Giacomo Amato. L'ambiente restante tra il 1699 e il 1706 è invece stato decorato quasi interamente da Giacomo Serpotta, scultore e stuccatore siciliano, il quale lo ha arricchito con i suoi stucchi bianchi, per i quali era celebre in tutta la Sicilia. Questo luogo è, grazie alla ricchezza e alla densità delle decorazioni al suo interno, considerato il capolavoro assoluto dell'artista palermitano. Le pareti sono arricchite e decorate dagli episodi della vita dei Santi Lorenzo e Francesco, all'interno di originali teatrini entro cui si muovono liberi i personaggi delle vicende, animate da uno spirito e una dinamicità tale da rendere lo spettatore partecipe della vicenda e di tutto l'ambiente circostante. I teatrini in questione sono 8 in totale, si trovano lungo le pareti e scorrono dall'area presbiteriale fino a convergere nella maestosa scena del Martirio di san Lorenzo nella controfacciata. Suddivisi in 4 per lato, essi al loro interno illustrano, sulla parete destra, episodi della vita di San Francesco, mentre sulla sinistra quelli della vita di San Lorenzo. Sul lato destro è possibile osservare, in quest'ordine, le seguenti scene: La tentazione di San Francesco, San Francesco che dona le vesti ad un povero, San Francesco che predica di fronte al sultano d'Egitto e San Francesco che riceve le stigmate.

Sul lato sinistro viene rappresentato: San Lorenzo che distribuisce i beni della chiesa ai Poveri, San Lorenzo al cospetto di Papa Sisto, la Spoliazione di San Lorenzo e l'Ultima preghiera di San Lorenzo. La serie è conclusa, come detto precedentemente, con l'episodio del Martirio in controfacciata che ancora una volta vede San Lorenzo come protagonista nel momento in cui subisce la condanna, quella di bruciare vivo sulla graticola ardente. La scena è realizzata, al contrario dei teatrini, con figure a grandezza naturale. Le scene sono tutte

¹ Andrea Camilleri, *Caravaggio, Natività*, con un testo di Andrea Camilleri e una nota di Renato Guttuso a cura di Filippo Maria Ferro, Novara 2017, Interlinea srl edizioni.

realizzate con sapiente concezione prospettica al punto da dare l'impressione di uscire dalle pareti, creando nel complesso una cascata di corpi e figure che investe lo spettatore anche grazie alla potenza del colore bianco, che ha la capacità di assorbire tutto l'ambiente circostante e di elevarlo ad una dimensione ultraterrena. La presenza dei due santi, nonostante non vi sia un legame cronologico e storico, è dovuta ad una scelta della compagnia che ha in primo luogo, rispettato la precedente titolazione del luogo, e in secondo luogo, riconosceva nei due santi un legame indissolubile alle vicende della compagnia stessa ma in particolar modo anche a quelli che erano i valori etici e morali che guidavano la compagnia stessa e che essi volevano trasmettere. Ai teatrini sono accostate delle sculture allegoriche, anch'esse a grandezza naturale, e connesse alle vite dei santi: esse sono raffigurate con le sembianze delle matrone romane e sono divenute note per il loro realismo e la loro grazia. In ordine, anche in questo caso, è possibile osservare sulla parete destra: l'Accoglienza, la Penitenza, la Costanza, l'Umiltà e la Fede. Sulla parete di sinistra invece si trovano: la Carità, la Misericordia, l'Elemosina, la Verità e la Gloria. Quest'ultima si trova sull'arco trionfale, e simboleggia la Gloria di San Francesco.

Ludovico Gippetto, nel parlarci delle virtù sostiene che « (...) nell'arco trionfale davanti al luogo in cui stava il quadro (prima del furto), Serpotta aveva messo, non a caso, a sinistra la Carità ed a Destra l'Ospitalità, ispirandosi alla scena del quadro. Come sappiamo, nell'iconografia religiosa, la Carità viene rappresentata da S. Francesco e l'Ospitalità da S. Giacomo(...)»² a dimostrazione ancora una volta del forte valore tematico ed etico che sta alla base della progettazione del corpus decorativo dell'oratorio, che sostiene e amplifica il carattere pedagogico degli episodi narrati ribadendone il valore spirituale. Ad arricchire ulteriormente l'aula sono i Putti, uno dei tratti distintivi del Serpotta, i quali giocano e scherzano con gioia a fianco dei teatrini. Rappresentati come dei bambini reali essi sono caratterizzati da un atteggiamento vivace e spontaneo, impegnati in attività varie come abbracciarsi, soffiare bolle di sapone, ridere e giocare, protagonisti di una dimensione priva di qualsiasi sofferenza. Nella controfacciata sono presenti invece due puttini pronti ad accogliere S. Lorenzo con le palme e la corona, mentre Cristo, fra le nuvole, partecipa empaticamente al supplizio mostrando i simboli della propria passione. In alto a destra, seduto su un trono dorato, è presente Valeriano che assiste al martirio del santo puntandogli contro il dito con espressione e atteggiamento arcigno e severo. Ad oggi i teatrini presentano delle parti mancanti a causa di una serie di furti risalenti agli anni '70 del Novecento: è possibile sostenerlo grazie a delle ricognizioni fotografiche realizzate dall'Archivio Alinari, utile punto di riferimento per le ricostruzioni storiche, e grazie alle quali è possibile osservare le scene complete. Ciò che sorprende maggiormente è che sia tutto realizzato con un materiale povero come lo stucco, che è lavorato in modo tale da sembrare marmo liscio e brillante: il Serpotta per ottenere tale effetto procedeva con una tecnica denominata "Allustratura", uno speciale processo di lucidatura, la cui esatta esecuzione rappresenta un vero e proprio segreto di bottega- oltre al fatto che sia tutto rappresentato attraverso l'utilizzo del solo colore bianco.

Sulla parete di fondo, affiancata da paraste e conclusa da timpano curvilineo, era collocata *La Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, eseguita da Michelangelo Merisi da Caravaggio, trafugata nel 1969. L'opera, che costituisce la principale fonte di colore all'interno dell'oratorio, andava ad arricchire l'altare presbiteriale rappresentando una scena

² Alvise Spadaro, *Il Caravaggio scomparso, il mistero irrisolto del quadro e la sua unica copia*, Bonanno editore, 2010, Acireale-Roma, pp.33

di Natività dove, senza alcuna coerenza cronologica, ancora una volta, vengono rappresentati ad assistere anche i santi Francesco e Lorenzo, in onore del luogo in cui venne collocata³. Nel 1943, durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, la controfacciata e le sue decorazioni furono danneggiate gravemente e restaurate successivamente nel 1945 da Filippo Mignosi. Oltre che per l'eclatante caso della *Natività* di Caravaggio, anche altri danni di questa stessa natura furono inflitti all'oratorio: nella primavera del 1966 infatti, in occasione di un convegno su Giacomo Serpotta, organizzato dall'associazione "Salvare Palermo", la soprintendenza dovette ammettere che vi era stato un furto che si era fino ad allora tentato di occultare. A scoprirlo è Donald Garstang, il quale, una volta tornato a Palermo nel dicembre successivo, riuscì ad accedere all'oratorio e vedere con i propri occhi che mancavano le preziose panche, che il pavimento era pieno di calcinacci e frammenti di statue e che era presente un cumulo di materiale di scarto con tavole di legno, oggetti di plastica e mattonelle accatastate provenienti da chissà dove. L'oratorio presentava condizioni di degrado che egli non poteva immaginare: tutta la parete di sinistra era invasa dall'umidità e al posto del quadro rubato coperto da un telo nero, si trovava il busto di un giovane nudo che si andava sfaldando. Secondo Garstang, i ladri dovettero entrare nel momento in cui, a causa del ritrovamento, sotto la pavimentazione, di fondamenta di epoca precedente, vennero interrotti i lavori di restauro, facendo sì che la struttura scopercata venisse abbandonata e soggetta ai fattori climatici. Alvise Spadaro, nel suo libro, riposta le parole di Donald Garstang, il quale passa in rassegna in maniera puntuale tutto ciò che venne rubato:

« tutti i vasi dell'altare, opere umili del tardo settecento siciliano; due sportelli che davano ingresso alla sacrestia ed ad un'altra stanzetta; e almeno una dozzina di statuette dei teatrini. Quest'ultimo è un danno che compromette per sempre l'unità stilistica dell'Oratorio. Mancano, tra l'altro le due famose figure a cavallo, create come omaggio-imitazione del *Costantino* di Bernini e della statua di *Marco Aurelio*. Manca la donna tentatrice nel teatrino della *Tentazione di San Francesco*: una figura leggera, elegante, anticipatrice del rococò europeo, con la vita straziata da un corpetto e il seno nudo di fuori, spinto in alto, che avanza verso il santo e lui la respinge. Che è poi un'inversione del linguaggio galante, perchè quasi sempre è l'uomo che si fa sotto e la donna che si sottrae. Un pezzo sublime, che ora sarà in mano di qualche maniaco. Mancano due o tre figure della *Predica di San Francesco al Sultano*. Adesso sembra che il comune abbia stanziato per l'Oratorio cinquanta milioni. Serviranno appena per sgomberare il locale dai calcinacci.»⁴

Tuttavia pare che alla fine del 1999, con l'aiuto di lavoratori socialmente utili l'Oratorio venne riaperto al pubblico con l'attivazione di un antifurto.

Analisi stilistica e tecnica della *Natività* di Palermo

La Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi è un'opera realizzata da Michelangelo Merisi da Caravaggio con la tecnica olio su tela, delle dimensioni di 268x197 cm.

Originariamente collocata all'interno dell'oratorio di San Lorenzo a Palermo, è oggi sostituita da una copia fedele a causa del mancato ritrovamento della stessa in seguito al furto avvenuto tra la notte del 17 e il 18 ottobre 1969. La tela fu commissionata espressamente per celebrare il culto di San Lorenzo a Palermo e posta sull'altare maggiore. In quest'opera si riconosce il

³ Tuttavia, se la *Natività* di Caravaggio stette sull'altare fin dall'inizio, le decorazioni che è oggi possibile osservare sono state realizzate circa 100 anni dopo.

⁴ Alvise Spadaro, *Il Caravaggio scomparso, il mistero irrisolto del quadro e la sua unica copia*, Bonanno editore, 2010, Acireale-Roma, pp.47.

quadro “cum figuris” di 12x7/8 palmi che venne menzionato in un enigmatico documento romano del 5 aprile 1600, e costituirebbe la prima pala d’altare dell’artista. A commissionarlo sarebbe stato un mercante senese, identificato in Fabio Nuti, che aveva importanti relazioni commerciali con il meridione. La tela mostra il momento della nascita di Cristo, in questo caso, tramite un’iconografia non convenzionale. I personaggi presenti nella scena sono 9 considerando anche la presenza del bue e dell’asinello, nonostante il secondo si intraveda a malapena. Al centro dell’opera è possibile osservare la Madonna con il bambino la quale, come sostiene Vittorio Sgarbi, si trova «nella condizione di maggiore umiltà», essendo rappresentata stesa per terra mentre poggia la mano sul ventre dolorante, nell’atto di guardare il figlio appena nato con totale ammirazione e rapimento. Nel suo sguardo, tuttavia, è possibile percepire anche una profonda malinconia, dettata forse dalla consapevolezza del futuro avvenire che attende il figlio. La Madonna ha le sembianze di una donna comune: non è rappresentata seduta in trono, e non presenta alcun segno di santità. Al contrario è una bellissima popolana dai capelli castani, dalle sopracciglia fini e dal volto affilato. Il figlio, adagiato nudo su un cumulo di paglia, che richiama in qualche modo anche l’ambientazione attuale nota, è anch’esso rappresentato con un bambino qualunque, e non in atteggiamento di preghiera o giudizio, come accadeva nelle rappresentazioni più antiche. Il piccolo Gesù non risplende di luce propria, ma viene più realisticamente colpito dalla fonte luminosa a sinistra che taglia in due la sua figura tagliandone il volto e le spalle e lasciando in penombra il resto del corpo. La stessa luce irradia il volto di Maria. Nel frattempo, sulla destra della scena, San Giuseppe appare distratto e di spalle, con il busto interamente in torsione verso la parte opposta, probabilmente distratto dalla venuta dei Santi Lorenzo e Francesco d’Assisi, i quali sono una presenza anacronistica alla nascita del bambino. Anch’egli rappresentato in questo modo costituisce un elemento di novità, figurando molto più giovane rispetto all’iconografia tradizionale e nell’atto di dialogare con quello che potrebbe essere frate Leone. Rivoluzionario è che, oltre essere di spalle, vesta abiti del Seicento e abbia i capelli candidi e corti. Proprio sopra il bambino è possibile osservare un angelo splendente in volo, simbolo della gloria divina, il quale regge un cartiglio che riporta la scritta: «Gloria in Excelsis Deo» ovvero «Gloria a Dio nel più alto»: dall’alto taglia la spazialità fisica e mentale della composizione scenografica, stagliandosi su uno sfondo totalmente nero e recando il cartiglio della messa natalizia. La sua sola presenza attesta che non si tratta di un bambino qualsiasi e il suo compito è quello di annunciare ai pastori la sua venuta. Protagonisti della scena sono anche, come accennato precedentemente, San Lorenzo lo Spagnolo che interpreta la volontà di Papa Sisto II e attua la politica di elemosina, giungendo a sfidare il potere imperiale fino a subire una morte atroce, e San Francesco, nel cui segno hanno conosciuto vigore e diffusione le scelte umanitarie nella chiesa rinnovata. All’estrema destra è presente l’anziano pellegrino che indossa il pedaso e si appoggia sul bastone, che potrebbe essere forse identificato in Frate Leone. La scena è presentata nella semplice forma del presepe, mentre l’ambientazione è indicata nella stalla in alto dalle travi e dalla dimessa sistemazione della Madonna e del bambino. Con questa rappresentazione Caravaggio interrompe l’idealizzazione dei temi sacri e rappresenta l’effetto fondamentale della sua pittura: egli procede alla rappresentazione della realtà evidente ed imminente, presente con una figura di donna con il suo bambino nella sua semplicità più assoluta, prima ancora di essere santità. A colpire è infatti l’estremo realismo, nonostante la presenza fuori dal tempo dei due santi, e l’incredibile autenticità della scena in cui ogni personaggio è colto in un atteggiamento spontaneo ed umile, lontano da qualsiasi finzione estetica. Caravaggio con quest’opera

interpreta le linee innovatrici della chiesa riformata: un presepe povero adorato dai moderni testimoni della carità e dell'incontro con gli emarginati. Affronta così il tema della carità, proprio nel luogo in cui si veniva incontro ai diseredati della Kalsa e si provvedeva alla loro vita fatta di stenti: una carità militante che è essenza stessa della fede e che non teme lo scandalo, ma al contrario fa sì che sia un tratto distintivo della compagnia. Il riferimento al presepe di Greccio, legato alla figura di San Francesco, è vivissimo nella tradizione dei conventuali, ed è espresso con forza in questo dipinto dove la semplicità dell'impianto e il rigore cromatico concentrano l'attenzione dell'osservatore nella silenziosa contemplazione del mistero dell'incarnazione divina. L'atmosfera è quella dei bassi napoletani immortalati nel *Le 7 opere di Misericordia*, dove l'angelo a capofitto conferma che solo misericordia e carità innalzano la gloria.

Secondo Vittorio Sgarbi: «L'opera ha un suo classicismo che corrisponde ad un momento in cui Caravaggio si spinge in avanti nella pittura della realtà che maturerà poi nel momento più tragico della sua vita, quando diventerà un "pittore maledetto", che mette in gioco la sua vita rendendola più artistica della sua stessa arte, in una dimensione di potente chiaroscuro tra l'esaltazione intellettuale e l'intelligenza dell'opera e la violenza della vita che passa dalla vita alle opere nell'attimo in cui compie questo gesto ».

Oltre Sgarbi, molti espressero la loro opinione su quest'opera, spesso con pareri contrastanti. Non venne infatti apprezzata da tutti ma anzi secondo il Marangoni questa, tra le opere di Caravaggio, era la meno originale e presentava un carattere quasi cinquecentesco. Egli si espresse a tal proposito nel 1922 dicendo di avvertirvi «una rigidità legnosa e tagliente di atteggiamenti e di forme»⁵. Al contrario, secondo Roberto Longhi, a proposito della quale si esprime nel 1952⁶, questa rappresenterebbe il dipinto meglio conservato tra le opere considerate appartenenti al periodo siciliano. Nel dire ciò, tuttavia, anticipa quello che sarà un dibattito fondamentale a proposito della datazione dell'opera, e dice che

«ritornando sui suoi passi pare che l'artista quasi voglia rievocare le vecchie sacre conversazioni lombarde. Ma tutte nuove sono le scoperte pittoriche nei sintomi ombrosi dei due animali del presepio, nel san Giuseppe in giubbotto verde elettrico e nella grande ritrosa della lustra canizia; nell'angelo di nuovo bresciano, che anche a Schudt nel 1942 aveva ricordato i motivi della cappella Contarelli per finire definisce il bambino abbandonato a terra come un guscio di tellina buttata»⁷.

Uno studio particolarmente preciso, nonostante ne venga data una lettura soggettiva, della tela viene affrontato da Filippo Meli tra il 1925 e il 1926. Egli osserva come:

«le figure scalate su pochi piani prospettici, assai ravvicinati uno all'altro, sono piene di energia e di carattere. Il colore è sobrio senza cinabri nè azzurri, la luce violenta piove dall'alto rischiarando sinistramente il divino mistero». Parlando della Vergine che descrive come un'umile donna di popolo, la paragona alla vergine dell'adorazione dei pastori di Messina. Ad affascinarlo maggiormente tuttavia è la figura dell'angelo che ritiene di «notevole forza plastica, per arditezza di scorcio e per valore cromatico» e passa ad enunciare una serie di concordanze con altre opere dello stesso Caravaggio per concludere che «Tutto... Luce, ombre, atteggiamenti, visi, vesti, figurazioni semplici e

⁵M. Marangoni, *Il Caravaggio*, Firenze 1922 (2° ed. 1952).

⁶R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952 (2° ed. con varianti, 1968);ed. postuma 1982.

⁷R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952 (2° ed. con varianti, 1968);ed. postuma 1982. In Sellerio Editore Palermo, *Caravaggio in Sicilia. il suo tempo, il suo influsso* (regione siciliana, assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, dicembre 1984, Graphicadue s.r.l

impasto pittorico vigoroso sono quelli delle opere migliori, in questo che è quasi il testamento spirituale dell'artista». ⁸

L'opera in questione ha carattere fortemente simbolico e allegorico, ragion per cui ogni dettaglio finisce per essere portatore di un significato profondo e trascendentale, sintomo anche della profonda religiosità dell'artista stesso che attraverso la sua arte si sentiva di partecipare al progetto divino e di compiere quindi il suo scopo nel mondo. Il senso generale che vuole trasmettere l'opera è che tutto ciò che è stato creato possiede uno scopo e che ognuno se vuole contribuisce all'armonia del progetto divino e alla costruzione del regno di Dio con i suoi talenti e le sue capacità, diverse e individuali, svariate e umili ma sempre indispensabili. Giuseppe rappresenta un uomo, un lavoratore, che ha di fianco a sé il simbolo del proprio mestiere, uno strumento da artigiano, ovvero ciò che dà veramente senso alla sua esistenza. Giuseppe è il custode della sacra famiglia e ha il compito di provvedere al sostentamento e alla sicurezza della Vergine e del figlio, e assolve al suo dovere, compie la sua missione. Ogni personaggio presenta un elemento che lo contraddistingue o svela lo scopo della sua esistenza: San Lorenzo ha la graticola, simbolo del martirio che lo fa accedere al cielo; San Francesco ha le stigmate ben visibili, simbolo della sua sequela di Cristo attraverso la povertà, la castità, l'obbedienza e la sofferenza; l'anziano nel pedaso è simbolo del pellegrinaggio che lo conduce a Dio; Giuseppe ha, come menzionato, lo strumento che simboleggia il suo lavoro; Maria realizza la propria vocazione e missione nella contemplazione del bambino, simbolo della sua virginea maternità, dell'aver aderito al progetto divino per lei e per l'intera umanità. Il bambino posto sulla nuda terra esprime la sua regalità sublime proprio attraverso la sua intoccabilità al momento dell'adorazione degli astanti. Povero e nudo egli è paradossalmente il signore dell'universo intero, il cui trono è la terra su cui è stato posto. La paglia evoca la mangiatoia su cui fu adagiato precedentemente, simbolo dell'umiltà che ebbe nel rinunciare momentaneamente alla gloria divina e all'eterna dimensione celeste da cui proveniva per immergersi nella corporalità umana subendone la condizione e le limitazioni e, soprattutto, le sofferenze. Il panno evoca il sudario che coprirà il suo corpo dopo il sacrificio. Proprio questa accettazione della propensione ha assicurato a quel corpo una gloriosa condizione di immortalità e beatitudine eterna che egli ha esteso all'umanità intera, che avrebbe nei millenni a venire accettato la sua signoria. La testa del bue è chiaramente visibile mentre l'asino si intravede a malapena. Anche i due animali qui assumono un significato del tutto nuovo: se secondo la tradizione essi rappresentavano l'ottusità dei pagani che non riuscivano a comprendere la venuta di Cristo, qui sono simbolo della creazione stessa che accoglie il suo creatore e che ha anch'essa un compito importante anche se umile. Il loro compito è quello di riscaldare l'ambiente per non far patire il freddo al neonato. L'anziano pellegrino è sineddoche dell'intera umanità in cammino nella sua peregrinazione sulla terra, diretta verso il regno di Dio per conquistare la vita eterna, ma anche simbolo di chi vive alla sequela di Cristo, anch'egli pellegrino sulla terra durante la vita umana.

La datazione

Uno dei temi maggiormente discussi a proposito di quest'opera d'arte fu proprio quello della datazione: considerata da sempre un'opera del periodo siciliano e realizzata dunque a

⁸ Filippo Meli, l'ultima opera del Caravaggio, in "dedalo", VI, vol 1, pp 229-234, 1925-1926. In Sellerio Editore Palermo, Caravaggio in Sicilia. il suo tempo, il suo influsso (regione siciliana, assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, dicembre 1984, Graphicadue s.r.l

Palermo nell'estate del 1609, questa tesi è stata con gli anni completamente confutata. Vennero a crearsi due gruppi di pensiero tra gli studiosi: il primo come detto che riconosceva l'opera al periodo siciliano, e il secondo che vi riconosceva caratteristiche legate al periodo romano e anticipava la realizzazione della stessa al 1600. Per molto tempo si mise in discussione anche il passaggio stesso di Caravaggio dalla città di Palermo, sostenendo che egli da Messina avesse raggiunto direttamente Napoli prima di tentare di tornare a Roma. Trai primi a fornirci qualche informazione a proposito della sua permanenza a Palermo è Baglione, nel 1642⁹, che sostiene che l'artista in fuga da Malta «operò alcune cose in Palermo», e successivamente Bellori, il quale fa menzione anche della realizzazione stessa dell'opera a Palermo dice che: «scorrendo egli la Sicilia, di Messina si trasferì a Palermo, dove per l'Oratorio della compagnia di San Lorenzo fece un'altra natività¹⁰ ». Nonostante la loro testimonianza, che non è tuttavia decisiva, molti autori contestarono la notizia. Tra questi, autori come il messinese Francesco Susinno che scrive nel 1724 ed è prodigo di aneddoti sulle altre due tappe nell'isola del pittore, si mostra curiosamente vago e generico e non cita nemmeno la Natività; così come il suo concittadino Giuseppe Grosso Cacopardo, nel 1821 che non menziona minimamente il passaggio per Palermo; e per finire anche un palermitano, Agostino Gallo, non è del tutto convinto della sua presenza a Palermo. Filippo Meli nel 1952 attacca con tono polemico Bottari che continuava a negare la venuta a Palermo di Caravaggio e a tornare ancora ad una battuta di mauceriana memoria, al rimando cioè per l'esecuzione della *Natività*, ad un periodo precedente dell'artista, lontano ed antistorico.

Bottari, infatti, nel 1954 ribadisce che è difficile credere che la *Natività* sia l'ultima opera dell'artista poiché essa rimanda a precedenti esperienze e non lega con la ben concatenata sequenza delle tele di Malta e di Messina che nel loro insieme rappresentano un momento ben coerente e concluso nel cammino tragicamente interrotto dell'arte del grande lombardo. Fu decisivo il contributo di Maurizio Calvesi, Michele Cuppone e Francesca Curti nella dimostrazione dell'appartenenza al periodo romano dell'opera in questione, i quali hanno ripreso con nuove prove una suggestione formulata dal Moir. L'ipotesi è confermata al di là dello stile e delle caratteristiche tecniche della tela, da importanti ritrovamenti documentari. La tesi verrà per questo accolta da autorevoli studiosi quali Claudio Strinati, Rossella Vodret, Alessandro Zuccari, Keith Christiansen, Nicola Spinosa. Il sospetto iniziale che il periodo di realizzazione dell'opera coincidesse con il soggiorno siciliano era alimentato dalle testimonianze dei primi biografi dell'artista, tra cui Giovanni Baglione (1642) e Giovan Pietro Bellori (1672), che ne attestano la presenza nella città e accennano alla realizzazione dell'opera nella stessa, come affermato poco prima. A rendere difficile l'affermazione di un'ipotesi diversa da questa era la mancanza di una concreta testimonianza documentaria.

Ciononostante, a livello stilistico era parere comune come il quadro non fosse affine alle opere autenticamente siciliane, quali: *Il seppellimento di Santa Lucia* di Siracusa, *l'Adorazione dei Pastori* e *la Resurrezione di Lazzaro* di Messina. La stesura della *Natività* appare più accurata e con una maggiore attenzione al dettaglio, e la tavolozza dei colori è più ricca e accesa delle tre opere citate, e presenta al contrario molte affinità con le opere del periodo romano ed in particolare con le immagini della Cappella Contarelli. Tutte le opere siciliane di Michelangelo Merisi sono nettamente divise in due registri, dove quello superiore

⁹ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

¹⁰ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi*. Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

è sempre un grande spazio vuoto che sovrasta i personaggi e che nella tela palermitana manca e si è più vicini ad una sorta di horror vacui della scena, caratterizzata da un'inquadratura più ravvicinata. Secondo Calvesi, *La Natività* «non condivide nemmeno la potenziale drammaticità delle opere tarde di Caravaggio» ma corrisponde al linguaggio della prima maturità romana. Opinione condivisa anche da Mauceri che nota come dalle riproduzioni fotografiche dell'opera trafugata si possa evincere come questa presenti un colorito meno tetro e cupo rispetto a quello che caratterizzava le opere siciliane, che egli descrive come dipinte in «condizioni d'animo abbastanza agitato e con colori non buoni trovati sul luogo». Diversamente è per la colorazione della *Natività* dove i colori accendono concordi l'ombra dorata: il giallo ocre per tutte le variazioni nella dalmatica di S. Lorenzo, il bruno nei sai di Francesco e Giuseppe, il verde nella giubba del pastore confratello di spalle. Andrea Camilleri nel suo racconto *Il colore del Sole* accenna all'opera con la seguente frase: «ne la *Natività* ho ritrovato lo meo verde, lo meo bel rutilante verde»¹¹ - che nonostante sia una frase di fantasia, in cui immagina e trascrive il diario dell'artista in questo periodo travagliato, permette di capire perfettamente la sensazione di tranquillità, anche se breve, ritrovata dall'artista durante la sosta in Sicilia. E quando parla del verde, si riferisce proprio al verde del manto di quest'opera. Friedlander (1955) e l'Arslan (1957) lo collocano pure nel periodo romano. Sebbene la calma più serena della composizione e il fitto intreccio narrativo, tagliato dal volo precipite dell'angelo riportano al tempo napoletano dell'artista, il Carandente nel 1974 scrive che vi è nuovo e scolpito l'emergere delle forme nella calda luce vespertina, protese verso il riguardante.

La Cinotti nel confermare l'appartenenza all'ultima fase del maestro, scrive:

«nel tormento di cominciare da capo ogni volta il pittore si cura da sè... viene recuperata, ma rinnovata in calmo andamento ovale, la struttura a vortice sfondato al centro, e il centro è ben segnato dal rosso cinabro del corsetto della madonna la luce non si effonde con calma ma batte con vivacità.¹²»

È a partire dagli anni Venti del secolo precedente che gli studiosi cominciarono ad interrogarsi e ad avanzare ipotesi su una possibile anticipazione del periodo di datazione affermato. Il primo a instillare il dubbio fu Enrico Mauceri, nel 1924, la cui proposta era dettata da ragioni stilistiche. Nel 1951 tornò sulla questione Edoardo Arslan, che individuò una certa vicinanza ai cromatismi del Romanino e alle istanze morettesche¹³: somiglianze sufficienti a indurre a pensare che l'opera si allontanasse dalle opere delle fasi estreme della carriera di Caravaggio e a ritenere che potesse esser stata condotta in Sicilia dal Priore dell'Ospedale della Consolazione, luogo dove Caravaggio, nel 1600, era stato ricoverato.

Ulteriori prove utili ad anticipare la datazione dell'opera al periodo romano vennero date dalle analisi scientifiche del supporto: la tela presenta così le caratteristiche delle grandi tele romane, essendo la *Natività* dipinta su unica tela, ben diverse da quelle dei dipinti siciliani eseguiti su più teli cuciti insieme. Dalle analisi radiografiche eseguite nel 1951, Marco Cardinali ha fatto notare come la radiopacità degli incarnati e la costruzione salda delle figure attraverso le pennellate rientrano nella tecnica del Caravaggio per com'era negli anni vicini a quelli della Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo - con il quale ciclo ci si rende conto oltretutto di molte affinità anche dal punto di vista cromatico e del supporto utilizzato, che

¹¹ Andrea Camilleri, *Il Colore del Sole*, Mondadori, Milano 2007

¹² M. Cinotti-G. A. Dell'Acqua, *Caravaggio*, Bergamo 1983.

¹³ il cartiglio recante l'inno angelico « Gloria in excelsis Deo » tenuto dall'angelo che arriva in volo sopra ai protagonisti

non poteva essere reperito localmente in Sicilia all'epoca. Dalle radiografie e dalle foto in controluce si evince in primo luogo che la tela fosse unica, e che anche la riduzione della tela, vale a dire la misura del grado di fittezza della stessa, corrisponda alla maturità romana di Caravaggio: la tela della Natività risulta piuttosto rada, 7,2x 7 fili/em, perfettamente in linea secondo Maria Beatrice De Ruggeri con le tele romane. Un'altra intuizione giunse nel 1982 da parte di Alfred Moir, che concordava sul fatto che lo stile dell'opera era incompatibile con quello dei dipinti siciliani, e notava la somiglianza tra le dimensioni della Natività e quelle menzionate nel contratto che il pittore stipulò nel 1600 a Roma con un certo Fabio de' Sartis, contratto nel quale non si parlava di quale fosse il soggetto. Quest'ultimo altro non era che il mercante d'origine senese Fabio Nuti¹⁴, col quale Caravaggio, il 5 aprile del 1600, a Roma, aveva stipulato il succitato contratto, scoperto nel 1971 dal conte Gian Lodovico Masetti Zannini, che prevedeva l'impegno, da parte dell'artista, a realizzare un'opera cum figuris¹⁵, di 12 palmi d'altezza per 7 o 8 di larghezza, i quali corrispondono circa a 268x156/170 cm. L'intuizione di Moir si rivelò decisiva, e sarebbe stata ripresa circa trent'anni più tardi da Maurizio Calvesi, che trovando pertinente una collocazione del dipinto al 1600, ipotizzò che, forse, proprio la Natività fosse il dipinto che il mercante senese aveva richiesto a Caravaggio. Gli studiosi hanno così cominciato a chiedersi quale fosse il quadro cum figuris menzionato nel contratto: una possibile conferma riguardo alla pista che portava alla *Natività*¹⁶ è però giunta solo grazie alla scoperta di un documento che attesta i rapporti tra Fabio Nuti e Palermo. La prova di tale frequentazione è stata reperita nel 2012 da Giovanni Mendola: si tratta di una lettera di cambio, risalente al marzo del 1601, che attesta una transazione finanziaria tra Fabio Nuti, del quale erano già noti i rapporti commerciali con l'Italia meridionale, e Cesare de Avosta, uno dei confrati della Compagnia di San Francesco, che aveva sede presso l'Oratorio di San Lorenzo e tra i cui membri annoverava diversi mercanti. Certo, non si tratta di un documento che riguarda l'opera, ma è comunque una testimonianza importante, che ha dimostrato come tra il mercante senese e l'oratorio palermitano ci fossero dei collegamenti, stante anche il fatto che l'opera doveva esser pronta per l'inizio dell'estate¹⁷. La consegna dell'opera secondo il documento era prevista per metà giugno e il saldo del pagamento avvenne il 20 novembre dello stesso 1600 per mano di Albani, essendo Nuti assente. Fu Albani stesso a ritirare il quadro e anche il notaio e i testimoni si recarono con lui dove Caravaggio viveva al tempo, ovvero a Palazzo Madama, essendo ospite del Cardinal del Monte. È inoltre emerso come nell'oratorio, tra il 28 luglio e il 9 agosto del 1600 si eseguirono lavori sulla cornice o macchina d'altare dell'altare maggiore, che, come sembra, si apprestava ad accogliere la pala a ridosso della festività laurenziana. Per tale ragione è possibile che la flessibilità delle misure nel contratto del 5 aprile sia legata al fatto che non fosse ancora noto l'assetto dell'altare. Da considerare è anche la nota capacità dell'artista di progettare la composizione, la luce e la narrativa delle sue pale in relazione all'ambiente espositivo nella sua illuminazione naturale: per cui, l'ignorare di fatto l'assetto dell'oratorio di San Lorenzo e del suo altare maggiore quanto tanti altri fattori legati a quel contesto socio culturale, spiegherebbe l'apparente conformismo e una minore originalità rilevata dalla critica a proposito dell'opera, e ancora una volta, la mancata realizzazione in loco. Già nel 2011 Maurizio Calvesi, saputo dalle ricerche di Lothar Sickel che Nuti

¹⁴ “Fabio de' Sartis” era semplicemente un errore di trascrizione dal documento

¹⁵ “con figure”: non erano però specificate nel documento

¹⁶ nell'intero corpus caravaggesco, è il dipinto le cui dimensioni più si avvicinano a quelle riportate nel contratto

¹⁷ in tempo, dunque, per esser consegnata all'oratorio entro la festività di san Lorenzo, il 10 agosto

trafficcava con il Meridione, aveva ripreso e definitivamente accettato l'ipotesi di Moir di identificare la *Natività* con il quadro richiesto a Caravaggio il 5 aprile 1600. Ma pur restando insoluti alcuni punti, nuova luce sulla questione viene da documentazione ritrovata solo di recente, a Palermo. Qui Giovanni Mendola ha cercato a fondo nel 2011-2012, e finalmente con successo, negli archivi notarili. Anzitutto, è stata ricostruita un'interessante rete di relazioni tra Merisi, Roma, la Sicilia, Palermo e l'oratorio di San Lorenzo. Ma soprattutto, si è scoperta l'esistenza, a partire almeno dal 12 gennaio 1601 e dunque appena due mesi dopo il saldo del quadro «cum figuris», di un collegamento tra il mercante, Fabio Nuti, di stanza a Napoli, con la lontana Palermo. Nello specifico, a quella data lui e il suo socio d'affari Spennazzi cambiano del denaro su richiesta di Giovanni Maria Bonetti. A livello stilistico è emerso che esistano diversi motivi che avvicinano il perduto dipinto palermitano alle opere realizzate durante il soggiorno romano, e in particolare a quelle eseguite in prossimità dell'impresa della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, alla quale Caravaggio attese tra il 1599 e il 1602. La disamina potrebbe partire proprio dalla bellissima Vergine, i cui trattisomatici rassomigliano a quelli della Giuditta conservata a Roma, a Palazzo Barberini, e le cui ricerche più recenti hanno proposto di datare al 1602, incontrando largo favore da parte della critica¹⁸. Impressionante poi la somiglianza, notata da Michele Cuppone, tra la figura di san Giuseppe e quella del soldato che appare nel *Miracolo di san Matteo* che resuscita il figlio del re di Etiopia, uno degli affreschi che il Cavalier d'Arpino esegui nella Cappella Contarelli prima che il lavoro passasse al più giovane artista milanese: la posa dei due personaggi è praticamente identica. Similitudini accomunano poi il profilo di san Lorenzo all'uomo che, nella *Vocazione di san Matteo*, vediamo a sinistra, chino sul tavolo, colto nell'atto di contare le monete. Ancora, si potrebbe guardare l'angelo della *Natività* e confrontarlo con il *San Matteo e l'angelo* dipinto per la Cappella Contarelli, dove l'angelo appare in una posa del tutto simile a quella del suo omologo palermitano: un particolare che, a detta di Alessandro Zuccari, «dimostra che il Merisi non solo riutilizzava lo stesso modello, ma ne riproponeva anche la posa già studiata e sicuramente già disegnata». A tali similitudini occorre poi aggiungere i ricordi lombardi che, a pochi anni dal suo trasferimento a Roma, dovevano essere ancora in certa misura freschi, a giudicare dall'angelo che reca un cartiglio che, come ricordato sopra, ad Arslan ricordava i cartigli, spessi, pesanti e spiegazzati, che i putti del Moretto¹⁹ reggevano in molte sue opere.

La datazione della *Natività* al 1600 non è stata contrastata apertamente al di là di poche voci, ma ha anzi incontrato le convinte adesioni e importanti aperture dei più autorevoli studiosi caravaggisti, tra cui Maurizio Calvesi, Keith Christiansen, Sybille Ebert-Schifferer, John Gash, Rodolfo Papa, Vittorio Sgarbi, Richard E. Spear, Nicola Spinosa, Claudio Strinati, Rossella Vodret e Alessandro Zuccari. La più diffusa osservazione che viene mossa è che la documentazione disponibile non sia la prova del nove, cioè che in sostanza mancherebbe il documento che attesti espressamente che il quadro richiesto da Nuti fosse proprio la *Natività*. Secondo un'altra obiezione ricevuta, è impensabile che nel 1600, anno di grandi impegni, Caravaggio si sia potuto dedicare a un'altra grande pala d'altare. Ma la *Natività*, a ben vedere, non costituisce un'aggiunta alla produzione di quell'anno: ciò che si è potuto ristabilire

¹⁸ Basti osservare in entrambe l'ovale del volto, i capelli nel colore e nella pettinatura (legati, con riga centrale e ciuffi ai lati), la piramide nasale, il taglio degli occhi, Fino alla convessità della Fronte. La si nota grazie al contrasto di ombra e luce e quest'ultima, peraltro, batte sui volti e li modella più in generale con lo stesso gioco chiaroscurale.

¹⁹ Alessandro Bonvicino, Brescia, 1498 circa - 1554

ultimamente è, piuttosto, che essa corrisponde al quadro un tempo ignoto cui, sappiamo per certo dai documenti, il pittore lavorò tra il 5 aprile e il 20 novembre. Inoltre la pala, subito inviata in Sicilia una volta terminata, non fu vista in città al di fuori dell'atelier dell'artista, che non era certo famoso per circondarsi di allievi diretti o di curiosi. Vuoto informativo per essa tra 1600 e 1609, dentro il contesto palermitano e siciliano, se per un primo significativo documento successivo al 1600 bisognerà in ogni caso attendere il 1627 – a questa data al pittore Paolo Geraci vengono richieste due copie: una dello Spasimo di Raffaello, l'altra del quadro della «Natività facto per Michaeli Angelo Caravaggio quali è nel oratorio di Sancto Laurenzo». È la prima menzione in assoluto del Presepio e della sua presenza a Palermo.

Confronto tra la *Natività di Palermo* e l'*Adorazione dei Pastori di Messina* Durante il soggiorno siciliano Michelangelo Merisi realizzò una seconda *Natività*, spesso confrontata con l'opera presa in esame, per l'affinità del tema e le differenze stilistiche che marcano ancora una volta la distanza tra il vero stile maturato dall'artista negli anni successivi alla fuga e lo stile invece antecedente. *L'Adorazione dei Pastori* è un olio su tela di 314x211 cm collocata ad oggi nel Museo regionale di Messina, ma originariamente destinata alla chiesa di S. Maria la Concezione dei Padri Cappuccini. Samperi la definisce come “Madonna del Parto” nel 1644, denunciando probabili perplessità riguardanti le novità iconografiche. Come visto in precedenza quest'opera per eccellenza viene affiancata alla *Natività palermitana*, nonostante si abbiano ancora dubbi su quale sia precedente all'altra. Al Bellori spetta la prima descrizione iconografica precisa nel 1672, dove dice di figurarsi la Vergine col bambino fuori la capanna rotta e disfatta d'assi e da travi e in cui vi è un san Giuseppe appoggiato al bastone con alcuni pastori in adorazione. Citata favorevolmente dal d'Ambrosio nel 1685 la «mirabile pittura» viene esaminata per la prima volta nella sua storia locale e nel valore che vi vedeva, dal Susinno nel 1724 che a dispetto di un errore commesso nella descrizione, rimane sempre una fonte primaria per queste opere messinesi. Di evidente importanza quindi il suo scritto che, come si potrà constatare dai passi riportati ci fornisce informazioni relative al suo ordine cronologico rispetto alla *Resurrezione di Lazzaro*, alla committenza e alla sede ad una iniziale maggiore grandezza della tela e al successo riscosso nel tempo. La grande tela fu commissionata secondo Susinno dopo la *Resurrezione di Lazzaro* e cioè «dopo che inoltrassi vieppiù del Caravaggio il concetto colla esperienza del suo ben operare²⁰» e fu richiesta al pittore dal senato messinese²¹. Il campo era molto più alto e ne fu tagliato un gran pezzo per potersi incastrare nella cappella²². «In diversi tempi vari principi si sono invaghiti dell'accennato presepe ed hanno cercato involarlo ma non gli è riuscito perché i padri cappuccini ne fecero ricorso al senato, in quei tempi che più fioriva, e colla solita autorità li fecero consapevoli che quei religiosi ne sono semplicemente custodi. In tal guisa è restato a Messina».

Infine, il Susinno in base all'esecuzione afferma con palese campanilismo che «questo gran naturalista fuggì quel tingere di macchia, furbesco, ma dimostrossi naturale senza quella fierezza d'ombre.» Ricordata nell'800 solo dalla storiografia locale l'opera riscuote un singolare giudizio dal Grosso Cacopardo per il quale il «gruppo di tre pastori espresso con tanta verità sembra copiato dalle opere di Polidoro» mentre la Madonna appare

²⁰ F. Susinno, *Le vite dei pittori messinesi*, 1724 circa, edizione a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.

²¹ l'Hackert preciserà poi nel 1792 il compenso di mille scudi per ornare l'altare maggiore della chiesa dei padri cappuccini della medesima città

²² la Cinotti suppone errori di misura del Caravaggio o modifiche in corso d'opera dell'altare

«ignobilmente protesa tutta lunga sul suolo... una delle insolite sue stravaganze ²³». L'indicazione del Grosso acquista particolare significato nel rilevare il fascino che le opere del suo celebre conterraneo dovevano avere su Caravaggio come del resto altri hanno notato, come Ravelli e Sricchia . A seguito della soppressione delle corporazioni religiose la tela giunse nel 1887 al Museo civico dove è menzionata dagli autori della *Guida di Messina e dintorni* nel 1902 e della *Messina prima e dopo il disastro*, 1914. Da una nota inedita di un manoscritto di La corte Cailler, fornita gentilmente da Giovanni Molonia, apprendiamo che il 23 settembre 1902 «si mise in cornice la Natività di Caravaggio»: risulta ovvio pertanto che la cornice di cui si parla e cioè l'attuale non sia quella originale. Mauceri (1924-25) ne tracciò un profilo storico curandone una breve lettura critica nella quale non manca di osservare come il pittore abbia voluto rendere nella sua vera umanità l'episodio prodigioso della Natività collocandolo in un'umile stalla ove la Vergine in sembianze di popolana e ove la stalla è appena illuminata da un chiarore antelucano che piove lievemente dall'alto. Conclude che nonostante i particolari curati nel modo più diligente e scrupoloso, si potrebbe fare qualche osservazione sul colorito molto tetro e su alcune deficienze di modellato ma occorre pensare che il celebre pittore compie le opere siciliane in condizioni d'animo abbastanza agitato, con colori forse non buoni trovati sul luogo.

Le due mostre, la prima del 1938 a Napoli e la seconda del 1951 a Milano contribuirono in misura determinante alla conoscenza di questo dipinto, accettato da tutta la critica come autografo e di cui non esistono a tutt'oggi né repliche né copie. Sulla composizione ha fornito un'importante analisi il Wagner nel 1958 e successivamente il Jullian nel 1961; il Wittkower nel 1958 ne notava la semplicità in apparenza ingenua rispetto alle opere del tardo periodo romano. Recentemente sulla struttura, sulla funzione che vi assumono i colori rossi, i marroni bruciati e la luce è intervenuta la Cinotti. Nel 1952 Longhi aveva commentato:

«la Madonna col minuto bambino sotto lo sguardo apprensivo dei pastori quasi colati in bronzo, appare sparsa su quel poco di strame pungente, entro quel chiuso di animali immobili come oggetti, di assi e di stoppie che soltanto un luore all'orizzonte sembrava interrompere, per accordarsi col mugghio del mare invisibile- mentre scivolata in primo termine verso di noi, una specie di natura morta dei poveri - tovagliolo, pagnotta e piella da falegname, in tre toni di bianco, bruno e nero- si restringe a un'essenza disperata²⁴ ».

Sull'autografia nessuno ha mai sollevato dubbi, il che è un fatto da tenere presente in sede di rapporto cronologico con la *Resurrezione di Lazzaro*. Oltre al Samperi e al Susinno molteplici sono stati gli studiosi che si sono occupati del quadro apprezzandolo come uno degli apici più notevoli di tutta la produzione caravaggesca. Il tema, grandemente replicato nella storia dell'arte siciliana, si deve intendere come quello della Madonna dell'umiltà, definizione quest'ultima che si riferisce al fatto che la Madonna è ritratta seduta al suolo²⁵ e in questo senso vanno lette le parole del Grosso. Caravaggio inscena il presepe dentro una capanna di fortuna, poverissima e pericolante. La Madonna stringe al petto e con lo sguardo il bambino appena partorito. A vegliarla tre pastori e san Giuseppe. I colori della scena

²³ G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal sec. XII fino al sec. XIX*, Messina. 1821

²⁴ R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952

²⁵ dal latino humus. Sull'originale iconografia ha appuntato la sua analisi il Friedlander nel 1955 che la ricollega al tema trecentesco della Madonna dell'umiltà.

accordandosi con la povertà terrugginosa dell'ambiente si modulano su tonalità marroni e rossastre. L'unica nota diversa è data dai manti di maria e dal pastore calvo soprastante, di un rosso acceso che rimanda al manto del diacono nel quadro siracusano ma soprattutto alla simbologia della passione di Cristo. La Cinotti ha rilevato come la tela sia costruita secondo un'idea geometrica che governa il dipinto e tenda a dar vita a una struttura nella quale la geometria si identifichi con l'espressione di un sentimento particolare. Il Pupillo osserva che la disposizione dei personaggi forma una croce- simbologia presente- anche nell'altra pala messinese. Al di là della scelta di raffigurare la Vergine distesa a terra, ad accomunare iconograficamente Natività e Adorazione, dove per il tema trattato i personaggi principali restano gli stessi, è banalmente l'ubicazione in una stalla, con la paglia sparsa per terra, anch'essa ovvia rispetto alla storia che vi si rappresenta. La copertura dell'ambiente peraltro è realizzata con tecniche di costruzione differenti: assi lignee incrociate a trama rada nel dipinto palermitano, una sorta di rozzo tavolato poggiate su un sistema ortogonale di pali in quello messinese. Diversa anche la preminenza data agli animali, ora al bue ora all'asino, e la selezione e la posizione degli attrezzi da falegname. La posa di san Matteo, per la metà superiore, è simile a quella di san Lorenzo; ciò che cambia è, sostanzialmente, la torsione delle teste e di un braccio. Nella Natività devono essere presenti, inoltre, gli stessi modelli che avevano posato nei quadri capitolini. La tipologia di anziano barbuto e stempiato, ricorrente a Roma, si riaffaccia nel pastore che, si notino in particolare il naso e le rughe frontali, somiglia all'Abramo del Sacrificio di Isacco degli Uffizi, un'opera del 1601-1603 circa.

Restauri, Copie e riproduzioni dell'opera

Una replica fedele, anche nelle dimensioni, si deve a Paolo Geraci che la realizzò nel 1627 e venne ritenuto per molto tempo l'unica copia originale disponibile dell'opera di Merisi e la cui realizzazione è testimoniata da un documento del 5 novembre di quell'anno in cui l'artista si impegnava a consegnare una copia della Natività e una dello Spasimo di Raffaello a Orazio Giancardo, cosa che fece il 24 giugno dell'anno seguente. Bisognerà attendere il 1984, quando l'allora direttore della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania Salvatore Mirone segnala all'architetto Alvise Spadaro l'esistenza presso la concittadina nella Prefettura di una copia in scala reale della Natività. Entrata a un certo punto nella collezione del catanese Giovanni Battista Finocchiaro, Presidente della Suprema Corte di Giustizia di Palermo, fu imbarcata nel 1826 alla volta della città natale di questi, per volontà testamentaria. Qui, assieme ad altri dipinti del lascito Finocchiaro, fu conservata per diversi anni presso l'ex convento di San Nicolò l'Arena, per essere poi trasferita al museo di Castello Ursino. Nel 1954 essa lasciava tale sede per essere ceduta in prestito al prefetto, ma di quest'ultimo passaggio si era persa memoria: nemmeno un verbale di consegna risulta essere stato redatto. Una volta riconosciuta l'opera e dopo alcuni appelli lanciati da Spadaro per la sua restituzione alla pubblica fruizione, nei primi anni 2000 essa rientrò finalmente a Castello Ursino. Ed è qui, ancora oggi, che può essere ammirata, più per il valore di documento visivo che rappresenta, che da un punto di vista prettamente storico-artistico. La copia di Geraci, certamente la più nota fra quelle antiche, comunque non è, come si dice spesso, l'unica del dipinto caravaggesco. Nel 2017 chi scrive conduceva una ricerca iconografica con Roberta Lapucci, tesa a reperire più per mera curiosità personale immagini della storica Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, tenutasi a Milano nel 1951 (dove fu esposta la *Natività*). Ma il risultato più inaspettato e interessante, nulla aveva a che vedere con quell'esposizione. Si riscoprì da un'inedita vecchia foto in bianco e nero non datata,

reperita presso la Fondazione Longhi di Firenze, l'esistenza di un'altra copia, di più modesta fattura. È ignota l'ubicazione odierna del dipinto che, come indica la scritta sul retro della fotografia, era appartenuto all'ex gerarca fascista Luigi Federzoni. Delle copie va detto che, talvolta, aiutano a meglio decifrare o persino ricostruire particolari che, sull'originale, sono di non facile lettura o sono andati proprio perduti. Nel caso specifico, da entrambe le copie della *Natività* risulta che il motivo a strisce nere appaiate che corre giù lungo la dalmatica di san Lorenzo, al di sotto delle nappe e in corrispondenza dell'incrocio fra i suoi tratti verticale e orizzontale, era poco più esteso verso il basso, nell'originale, di quanto appaia nelle sue riproduzioni fotografiche: se n'è perso un frammento e del resto, sappiamo dal fascicolo di restauro, quell'area era piuttosto compromessa (singolarmente, lo è pure nella copia catanese). Inoltre, all'estremità sinistra, la veste del santo si apre come in una grande manica che lascia intravedere l'interno, che è bianco, come si osserva dalle copie e da alcune foto dell'originale antecedenti al restauro del 1951-1952. Eppure nella foto dell'Archivio Scala, del 1964, quella parte del vestito che si apre alla vista appare gialla, come fosse il rovescio della dalmatica. Tanto che gialla viene spesso dipinta dai copisti ancora oggi. Pur ignorando i motivi del passaggio dal bianco al giallo, esso, singolarmente, avvenne proprio con l'intervento conservativo: lo si vede chiaramente seguendone le varie fasi nella relativa documentazione fotografica dell'Istituto Centrale per il Restauro, benché gli scatti siano tutti in bianco e nero. Della *Natività*, dunque, sono due le copie antiche note, indice di una certa ricezione dell'invenzione caravaggesca, che Giovanni Mendola attesta attraverso le possibili riprese di questo o quell'elemento figurativo che altri autori fecero nelle loro opere: Filippo Paladini su e forse anche prima di tutti (muore nel 1616), e Gaspare Bazzano'.

Dalla lettera del 1948 emerge tutta la premura da parte di Meli per il «prezioso dipinto» che, come rettore di San Lorenzo, in lui trovò un geloso custode, fino alla morte avvenuta nel 1965. Egli era intimamente legato al 'suo' Caravaggio, di cui sosteneva, con un certo piglio polemico che gli era connaturale e con spirito campanilistico, l'esecuzione in Sicilia. Ciò appare anche da altri carteggi conservati sia nella Soprintendenza palermitana, che a Roma presso l' Istituto Centrale per il Restauro. In particolare, in occasione della grande mostra milanese del 1951 (21 aprile-1 luglio), il quadro vi andò ancora sporco perché le tempistiche non consentivano di sottoporlo a restauro, rimandato a chiusura della retrospettiva. Tale operazione dovette però procedere a rilento e per questo Meli scrisse a più riprese al nuovo soprintendente Giorgio Vigni, fino a rivolgersi direttamente al direttore dell'istituto del restauro Cesare Brandi. Curioso apprendere in particolare quanto scrive a quest'ultimo l'8 marzo 1952, lamentando che «nessuno si è preoccupato di dare notizie opportune a questa Rettoria. Ed io, che solo (contro il parere dei confrati) ho preso la decisione di inviare il dipinto alla Mostra di Milano, mi sono trovato nella situazione incresciosa di nulla saper rispondere alle frequenti richieste dei Gestori della Compagnia, legittimi proprietari del prezioso dipinto». Ma la *Natività* era stata prontamente trattenuta dall'istituto diretto da Brandi, dopo l'intervento conservativo, per una mostra didattica interna sui restauri. Ricorda un bigliettino del 22 febbraio 1952, conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Palermo, indirizzato a Meli (che, sappiamo, insegnava all'Accademia di Belle Arti di Palermo). «Caro Prof. Meli, plachi i confrati di S. Lorenzo!»: così esordisce il mittente Mario Salmi, che alla mostra milanese era stato commissario per la scelta delle opere. Il quadro, finalmente, verrà spedito da Roma il 14 marzo e, giunto a destinazione, per alcuni giorni rimarrà sotto l'altare, al centro della Mostra dei restauri ai dipinti caravaggeschi della Sicilia (29 marzo-12 aprile), essenzialmente un'esposizione fotografica organizzata dalla locale

Soprintendenza in collaborazione con l'istituto di Brandi. Dal testo di Giovanni Carandente nel cataloghino che accompagnava l'evento apprendiamo, peraltro, che dal dipinto erano stati prelevati campioni di vernice, sottoposti poi ad analisi chimiche. Tutto ciò, che oggi sarebbe tornato utile per gli studi, risulta però disperso.²⁶

Oggi non possiamo più godere dell'originale, e in sua mancanza, il 12 dicembre del 2015 è stata posta, sull'altare dell'oratorio di San Lorenzo che accoglieva il dipinto di Caravaggio, una riproduzione realizzata da Factum Arte, società specializzata nella creazione di riproduzioni artistiche ad alta fedeltà. Una mancanza che dovrebbe far riflettere sul tema della riproducibilità delle opere d'arte, argomento spesso trascurato rispetto ad altri, sicuramente più urgenti e più pressanti, che diventa vitale laddove, come nel caso della *Natività* di Palermo, gli originali siano andati perduti e occorra affidarsi in via esclusiva alle riproduzioni. Il lavoro di ricostruzione del dipinto, pur non potendo certo sopperire alla mancanza dell'originale, ha rivestito comunque una notevole importanza affinché Palermo potesse tornare a godere almeno dello spirito che ha animato l'opera di Caravaggio.

²⁶ Alvise Spadaro, *Il Caravaggio scomparso, il mistero irrisolto del quadro e la sua unica copia*, Bonanno editore, 2010, Acireale-Roma

Capitolo 3: *Il furto della Natività di Caravaggio a Palermo*

«un giochetto da niente per i ladri portarsi via il quadro di Caravaggio»

Si apre così la prima pagina del Giornale di Sicilia del 20 ottobre 1969, quando si venne a conoscenza del furto dell'opera autografa di Michelangelo Merisi da Caravaggio conservata all'interno dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo, nel quartiere della Kalsa, ovvero la *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*.

Il furto avvenne tra la notte del 17 e il 18 ottobre del 1969¹, all'interno dell'oratorio, che era del tutto privo di alcuna misura di sicurezza. Non si è certi di quando avvenne il furto con precisione poiché l'oratorio rimase chiuso per giorni, e si venne a conoscenza dell'assenza dell'opera solo verso le ore tre del pomeriggio del sabato, quando per puro caso le due "custodi" recandosi all'oratorio lo trovarono tutto a soquadro. Le due donne sono Maria Gelfo e la sorella Emilia le quali, figlie dell'ex custode dell'oratorio, si occupavano della custodia dello stesso, seppur non in via ufficiale. Tuttavia, nonostante abitassero in un appartamento attiguo all'oratorio, così come il parroco, non sentirono nulla e continuarono a dormire mentre i ladri agirono indisturbati e con estrema facilità.

« un balconcino che si apre sulla via Immacolatella di san francesco a un metro da terra. Con imposte che non resisterebbero neppure alla spinta di un bambino. Munite nella parte superiore di due piccoli pioli sconnessi. Non funzionante la barra di sicurezza. È bastato fare una leggera pressione per fare allargare i battenti, introdurre una lima e dare un colpetto in su. Tutto fatto. Via libera.»

continua a dire l'articolo, citando le parole del professore Bellafiore, le quali pongono sotto evidenza la noncuranza e la negligenza degli organi governativi, quali la Prefettura di Palermo e anche della Soprintendenza alla tutela del patrimonio artistico, nessuno dei quali aveva messo in atto alcuna procedura per la protezione di un'opera di tale importanza, tanto che Vincenzo Scuderi, soprintendente in carica, appresa la notizia, affermò: «un giorno o l'altro me l'aspettavo un regalo simile» con rassegnazione. Si sottolinea ancora la mancanza in Sicilia di un nucleo speciale di polizia di controllo e prevenzione per i furti di opere d'arte. Alvisè Spadaro a tal proposito dà inizio alla sua opera proprio riportando quanto espresso da Leonardo Sciascia in merito alla questione e all'assurda indolenza, se non anche ignoranza, d'ichi investe posizioni di rilievo nel potere della città, dicendo:

«e qui ci poniamo una domanda angosciante: in cinque anni il prefetto non ha mai incontrato una sola persona che gli parlasse non diciamo del quadro del Caravaggio ma degli oratori del Serpotta? Perché il bello è questo: che il quadro del Caravaggio si trovava in uno dei tre splendidi oratori stuccati del Serpotta; e se della pittura del Caravaggio si può anche avere conoscenza fermandosi ai soli quadri che si trovano a Roma, il Serpotta non si può conoscere che qui a Palermo, e nei tre oratori soprattutto. E in cinque anni nessuno che si sia lasciato sfuggire col prefetto un tal segreto: nemmeno nelle feste della repubblica, quando (dicono) le sale della prefettura si aprano agli intellettuali.»

riferendosi al prefetto Giovanni Ravalli, con ironia evidentemente pungente. Il furto assurge a simbolo delle sottrazioni più dolorose che gli individui così come le comunità subiscono non per tragiche fatalità, ma per colpevole incapacità di custodire l'eredità artistica, per cui l'evento si fa simbolo specifico delle criminali incurie del Sud Italia ai danni delle sue meraviglie. La vicenda del Caravaggio rubato si fa paradigma di come l'Italia, più generalmente, sia un paese ormai specializzato nel farsi rubare le cose, tra cui le opere d'arte,

¹ stando a quanto riportato nell'opera di Michele Cuppone, dietro intervista del parroco Don Rocco, egli asserisce convintamente che la scoperta della scomparsa avvenne il 15, per cui il furto sarebbe avvenuto tra il 12, domenica, e il 15, mercoledì. Probabilmente si era pensato alla notte tra il 17 e il 18 poiché il cattivo tempo avrebbe giocato a favore dei criminali (Cuppone)

e non sia in grado di preservare ciò che di valore il proprio territorio possieda. La mancanza di attenzione nei confronti di ciò che arricchisce il proprio patrimonio è ancora più evidente se si pensa che, secondo un'ipotesi, la popolazione palermitana stessa non fosse minimamente a conoscenza della presenza di un tale capolavoro nel proprio territorio, la quale emerse solo quando attraverso la televisione, grazie a un programma Rai dal titolo *Capolavori nascosti*, per una puntata dell'autunno del 1969 in cui si parlò proprio dell'opera del Caravaggio custodita nel luogo di culto vicino alla Basilica di San Francesco d'Assisi. La trasmissione, che informava ogni settimana i telespettatori del grande patrimonio artistico celato nelle città italiane venne vista da alcuni come la causa scatenante del furto, a partire dalla quale l'interesse dei malavitosi si fece vivo. Per tale ragione il Monsignor Benedetto Rocco, parroco del tempo, si era mostrato contrario alla diffusione delle immagini e delle riprese dell'oratorio. Ci si pone dunque il problema di a chi spettò nell'effettivo la custodia dell'oratorio e dunque a chi riconoscere la reale carenza.

Farinella si domanda di chi fossero queste chiese, che si possono spogliare impunemente per arredare i salotti dei neoricchi. Mauro de Mauro precisò che l'incarico della custodia di quanto contenuto nell'oratorio, benché di inestimabile valore, era affidato esclusivamente al rettore Don Benedetto Rocco, precisando che neppure con il concordato i beni della confraternita palermitana erano entrati a far parte dei beni dello stato e quindi alla soprintendenza alle opere d'arte non spettava la custodia del quadro. Il quotidiano precisò che Maria Gelfo stessa non poteva essere accusata di superficialità, né lei né la sorella, in quanto non avevano mai ricevuto l'incarico della custodia dell'oratorio. Stando a quanto disse Ravalli: «la responsabilità è duplice. Per quanto riguarda il clero è indispensabile che quando possiede opere d'arte ne affidi la tutela allo stato se non riesce a garantirla. Per quanto concerne la soprintendenza delle belle arti, non risulta che essa abbia mai sollecitato o imposto all'autorità ecclesiastica l'adozione di particolari misure di sicurezza per la custodia delle opere d'arte. Per il dipinto di Caravaggio in particolare la soprintendenza non ha mai ritenuto di interessare la questura per la sorveglianza». D'altronde la scarsa attenzione riservata alla *Natività* originale sembra essere dimostrata – oltre che da una recente inchiesta del *Guardian* – da un esclusivo documento fotografico rinvenuto dal Sole 24 Ore all'interno dell'Archivio fotografico dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro. La fotografia rappresenta il dipinto nel 1952, in occasione di una mostra sul restauro allestita nell'Oratorio di San Lorenzo al ritorno a Palermo della *Natività* dopo un periodo di esposizione al Palazzo Reale di Milano. La ricezione della tela è certificata da una lettera della Soprintendenza del 24 marzo del 1952. Al ritorno nell'Oratorio, la tela non fu però subito riposta nella cornice in stucco sull'altare, ma poggiata su un ripiano, senza protezione e senza paletti di delimitazione, in una mostra fotografica proprio incentrata sul restauro.

Come avvenne il furto

La cronaca di quei giorni si può ricostruire dalla lettura del primo verbale redatto dal maresciallo Guelfo Giuliano Andrei che il 30 ottobre 1969 giunse a Palermo per coordinare le indagini. I ladri, in base a quanto è stato ricostruito dell'evento, si sarebbero introdotti all'interno dell'oratorio da una porticina secondaria in una notte piovosa. Stando a quanto testimoniato da Maria Gelfo per loro sarebbe stato più semplice entrare dalle due finestre/portefinestre che davano sulla strada, le quali erano state danneggiate in seguito al bombardamento del 1943. Una volta entrati, per facilitarli il lavoro, avrebbero rovesciato tutti i candelabri posizionati di fronte all'altare, mentre il crocifisso che era posto davanti alla tela venne collocato rispettosamente in piedi su una sedia, come è possibile vedere dal servizio di Aldo Scimè nell'edizione diurna del Telegiornale Rai del 20 ottobre. Essi, dopo aver staccato dalla parete dell'altare maggiore il capolavoro, avrebbero tagliato la tela lungo i bordi della cornice con una lametta da rasoio. In base alle dichiarazioni rilasciate da Antonella Lampone, la figlia allora quindicenne di Maria Gelfo, la madre e la zia notarono anche la sparizione di un tappeto, quello probabilmente usato per avvolgere la tela e proteggerla dalla pioggia. La refurtiva fu caricata su una Fiat 642 procurata da Pietro Vernengo insieme a Nicola di Salvo e

fu così che si diressero nella zona tra via Archirafi e Corso dei Mille. L'auto venne parcheggiata, viene detto da Mannoia, nei pressi di corso dei mille, dove viene lasciata per tutta la notte per essere poi scaricata la mattina dopo, con calma disarmante. Secondo altre testimonianze la tela avrebbe invece trascorso la notte nell'abitazione di uno dei ladri, in un appartamento al quarto piano di via Archirafi. Il testimone, di cui non si fa il nome, dirà: «Il Caravaggio me lo ricordo bene e ci ho pure passeggiato sopra, visto che lo avevano srotolato nella stanza dove era sistemata la mia brandina. Ricordo che era rovinato in uno degli angoli, lo hanno strappato leggermente tirandolo fuori dall'ascensore». Incrociando le informazioni note, si è pensato che il testimone ignoto potrebbe forse essere Guido de Santis. In seguito l'opera venne spostata in una ghiacciaia in disuso di proprietà dei Vernengo, una casa diroccata ai confini del quartiere di Brancaccio. Tutte le dichiarazioni raccolte – comprese quelle confidenziali dei boss – individuano in Pietro Vernengo l'uomo chiave dell'affare, che, secondo la testimonianza di Salvatore Cucuzza, pagò dieci milioni di lire agli autori del furto. È anche qui che viene fatta visionare ai primi potenziali acquirenti. Un committente milanese scese a Palermo, ma si trovò di fronte un capolavoro danneggiato. L'affare sfumò a causa dei danni che erano stati provocati all'opera durante gli spostamenti e a causa della difficoltà sicuramente nel poter piazzare un'opera del genere nel mercato. Mannoia disse testualmente:

«quando lo srotolammo per farlo visionare, appena illuminato l'ambiente per poterlo meglio guardare il personaggio andò in escandescenza scoppiando in un pianto a dirotto. Ci diede degli assassini ed altri insulti, tant'è che visto il suo comportamento aggressivo, ma contestualmente pietoso, ci parve come un povero pazzo. In effetti il quadro appariva particolarmente danneggiato, in quanto squamato e mancavano dei pezzi. Dopo questa sceneggiata il milanese disse che il danno era irreparabile e quindi non volle più acquistare l'opera».

A quel punto l'opera venne fisicamente portata via da Marchese che insieme ad altri, secondo questa prima versione, distrusse il quadro tagliandolo a pezzi e dandolo alle fiamme nelle vicinanze del fiume Oreto. Tuttavia questa tesi già allora non convinse: nel 1996 il professore Michele Cordaro, direttore dell'Istituto centrale per il restauro di Roma, che nel 1951 si era preso cura del dipinto, spiega al comandante Musella che anche «il più maldestro degli avvolgimenti non avrebbe potuto compromettere irreparabilmente il quadro». La versione di Mannoia scricchiola anche da un punto di vista tecnico-scientifico. Frattanto, venuta a galla la scomparsa dell'opera, viene dato l'allarme e si diede inizio alle indagini e alla pubblicazione dei giornali. I titoli della stampa, riportanti il valore in termini economici del dipinto, ebbero l'effetto controproducente di attirare l'interesse dei boss del territorio, che fecero in modo di riscattarla per loro conto. Dopo la consegna della tela da parte dei ladri si inseriscono più passaggi, inevitabili nel rispetto della gerarchia mafiosa che non poteva non coinvolgere il capo del mandamento (Santa Maria di Gesù) in cui il quadro era stato sottratto, Stefano Bontate. Di nascondiglio in nascondiglio, dalla vecchia ghiacciaia, il Caravaggio passerà in una grotta nella cava di Franco Mafara a due passi dalla chiesa di San Ciro Maredolce. Quindi, ricorda Gaetano Grado, nella tenuta di Bontate nel fondo Magliocco, in contrada Falso-miele. Infine «U Caravaggiu», così lo chiamava nel suo gergo Badalamenti, giunge nelle sue mani a Cinisi. Passaggi che verranno in seguito approfonditi grazie alle successive confessioni di quelli che divennero negli anni collaboratori di giustizia. È probabile che le trattative di riscatto iniziarono in seguito a questi passaggi: è certo che giunsero a Monsignor Rocco delle richieste di riscatto attraverso delle lettere e alcune telefonate: gli si intimava di preparare i soldi e di fare un'inserzione sul giornale, per ben due volte, richiesta alla quale non venne poi dato seguito. La lettera risalirebbe al 1974 ed è noto anche che, quando venne spedita la seconda richiesta, questa contenesse un pezzo della tela della *Natività* grossa un palmo. L'intervista del 2001 fatta al parroco da Massimo d'Anolfi, dove racconta la sua testimonianza a proposito, venne tirata fuori solo dopo 18 anni.

Le Confessioni dei collaboratori di giustizia e ipotesi sul destino dell'opera

Come è emerso dall'analisi di tutte le testate di giornale che vennero pubblicate in seguito alla scoperta del furto, l'unica cosa certa era che il quadro fosse stato rubato, poiché in merito a tutto il resto era possibile procedere solo per ipotesi e supposizioni, che spesso entravano in contrasto tra di loro. Si evince da come ciò che venne classificato inizialmente come un'operazione messa in atto da una squadra esperta nel settore dei furti di opere d'arte, si rivelò al contrario, essere stata compiuta da "ladruncoli" inesperti e bisognosi², che solo in seguito vennero rintracciati e contattati dai mafiosi locali per impossessarsi dell'opera trafugata. La Mafia, che pareva muovere i fili dell'intera vicenda, sopraggiunge in campo solo in un secondo momento, e a colpo già avvenuto. Ciononostante, dalle indagini è chiaro che la Mafia fosse coinvolta, ancora una volta protagonista del panorama siciliano. È Gaetano Grado, uno dei "pentiti" che contribuì alle indagini, a raccontarci di come venne avvicinato da Gaetano Badalamenti, allora boss del quartiere, a pochi giorni dal ladrocinio, con queste parole: «Tanino, tu che scendi a Palermo vedi di interessarti a "U Caravaggiu", dice che hanno rubato 'sto quadro che ho sentito che ha un valore inestimabile... Vedi tu che sei addetto a tenere ordine nel centro di Palermo, conosci tutti i ladri, conosci i rapinatori, le disgrazie e le carcerazioni...». Dopo una breve ricerca, Grado avrebbe appreso che i ladri sarebbero stati alcuni ragazzi bisognosi, a cui Cosa Nostra avrebbe ceduto «quattro o cinque milioni» in cambio della tela, che era custodita in una casa diroccata di un «quartiere malfamato» di Palermo. Grado afferma dunque davanti alla Commissione Antimafia che Cosa Nostra non fu mandante del furto, ma riuscì a mettere le mani sulla tela nelle ore immediatamente successive. La fonte sapeva che «il furto fu ordinato personalmente da Stefano Bontade che per un certo periodo ha conservato il quadro». Ma Grado racconta di come egli non fu il committente, ma uno dei primi ad interessarsi al reperimento del quadro non appena si ebbe notizia del furto e del valore dell'opera. Stando a quanto riportato nell'opera di Lo Verso, che riporta puntualmente dialoghi e confessioni dei collaboratori di giustizia in merito, gli autori del furto altro non erano che ragazzi bisognosi che dichiarano al mafioso «di star morendo di fame» e che vengono rassicurati dallo stesso nell'ottenere una ricompensa. Il ragazzo che faceva parte della batteria di ladri è Riccardo De Santis, il fratello del giocattolaio di Massafra. Una buona ricompensa e Savoca consegnò il quadro a Stefano Bontade. Per custodirlo scelsero la cava di Franco Mafara. «Questo quadro poi la buonanima di Stefano Bontade se lo fa portare in una sua proprietà, Magliocco. Dopo interviene Gaetano Badalamenti». Secondo quanto spiegato da Grado alla Commissione, Badalamenti avrebbe poi contattato un misterioso mercante d'arte svizzero per vendergli il Caravaggio. Il mercante si recò a Cinisi e ammirò la tela, rimanendone completamente ammaliato, sotto gli occhi derisori dei boss malavitosi. I carabinieri, che nel frattempo hanno lavorato alla pista elvetica, si presentano all'interrogatorio di maggio con alcune fotografie. Sono i volti dei mercanti d'arte che potrebbero avere gestito la vendita del quadro. Grado ne riconosce uno, Purtroppo, però, il mercante è ormai deceduto. Fu lui a suggerire di smembrare il dipinto in più parti per

² Il maresciallo ipotizza "sia nell'importanza delle opere e sia nel comportamento degli autori, il cui modus operandi rivela una tecnica grossolana, a livello di normali scassinatori, privi di esperienza specifica, anche se ben a conoscenza delle opere da trafugare. Ciò convaliderebbe l'ipotesi di furti commissionati da stranieri che nel particolare ambiente siciliano trovano quella corrispondenza criminale, ormai nota e collaudata, che offre sicure garanzie di riuscita e li pone al riparo da incidenti connessi ad eventuali positive indagini", -La tela dei Boss, Riccardo Lo verso

piazzarlo meglio sul mercato. Il mercante d'arte avrebbe spiegato al boss che sarebbe stato più facile vendere la tela sezionata e Grado sostenne che la tela fu effettivamente venduta all'anziano svizzero (il cui nome non è stato reso noto), spedita in Svizzera dentro un camion per la frutta e, infine, tagliata in quattro parti affinché fosse maggiormente remunerativa. Tuttavia, secondo il parere tecnico di Alessandra Coruzzi, esperta dell'ufficio di conservazione dei beni culturali e consulente d'ufficio del tribunale di Milano, è difficile credere che sia stato possibile rendere vendibile un dipinto sezionato. Nell'intervista che venne condotta da Sole 24 Ore ancora lei afferma che si potrebbe sì pensare che la tela fosse stata suddivisa in parti affinché venisse nascosta nel tempo, ma che la suddivisione dovesse essere avvenuta lungo il profilo delle cuciture della stessa. Secondo il suo parere, tuttavia, ricongiungendo i frammenti si potrebbe riassemblare l'opera e farle riottenere il valore per lo più originale. Per quanto riguarda la vendita del quadro al collezionista svizzero, la certezza si ha dall'episodio successivo che ancora Grado riporta, nel quale spiega di come Badalamenti gli diede quella che sarebbe stata la sua ricompensa per la sua parte nella vendita del quadro, ovvero 50 mila franchi svizzeri, segno dell'avvenuto affare e del conseguente pagamento. La notizia è fondamentale nelle indagini poiché si raggiunse finalmente alla certezza che la tela non era andata distrutta, ma venduta. Come anticipato, la testimonianza di Grado non è l'unica ad essere stata riportata, al contrario, dal momento dell'avvenimento fioriranno una congerie di teorie sia sulle circostanze che sul destino dell'opera. Vincenzo la Piana, nipote del boss Gerlando Alberti, riporta che dopo una serie di tentativi fallimentari nella vendita dell'opera, a causa delle condizioni precarie della stessa, questa sarebbe stata seppellita nelle campagne di Palermo insieme a eroina e denaro in dollari, all'interno di una cassa di ferro, che tuttavia non venne mai trovata, sebbene il giovane avesse indicato il luogo in cui si dovesse trovare. È il 14 maggio 1999 quando i carabinieri lo incontrano insieme a Giuseppe Pignatone, allora procuratore a Palermo che coordinava le indagini dei carabinieri del nucleo tutela patrimonio artistico. La Piana riferisce esperienze dirette e i dettagli delle sue testimonianze ne dimostrano la veridicità. Nel verbale che viene redatto egli sostiene di aver visto personalmente l'opera e che con certezza l'opera fosse nelle mani di Gerlando Alberti e che fosse conservata nella sua villa. I poliziotti vi fecero irruzione il 26 agosto 1980, ma non fu trovata probabilmente a causa di una soffiata. A partire da allora dell'opera si perdono le tracce, e i primi a cercare informazioni in merito alla sua collocazione sono gli stessi capi della mafia del mandamento, che convocarono lo stesso Vincenzo per interrogarlo. Altro dettaglio importante fornito da questa figura fu la volontà di Alberti di far restaurare l'opera: fornisce informazioni sulla figura di riferimento e a dove si trovasse il suo laboratorio e dimostra la presenza di un restauratore a disposizione del clan, che non pare essere un dettaglio frutto di fantasia. La pista da lui tracciata sembra condurre anche in questo caso l'opera in Svizzera, a Ginevra probabilmente³. Nel 1980 lo storico e giornalista Peter Watson dichiarò di essersi messo in contatto con un mercante d'arte che gli propose il quadro perduto: agendo sotto copertura e fingendosi un collezionista di opere del Seicento senza alcuno scrupolo, assumendo il nome di John Blake e avvalendosi dei consigli di due ex agenti di Scotland Yard. Dopo essere riuscito ad organizzare un incontro con i ricettatori per verificare l'autenticità dell'opera, il caso volle che la sera prescelta per tale

³ Il lavoro dei militari si è incrociato con quello della Commissione parlamentare antimafia presieduta da Rosi Bindi.

incontro, quella del 23 novembre, a Laviano in provincia di Salerno, coincidesse con il grande terremoto che devastò la regione e che viene ricordato come terremoto d'Irpinia. L'evento ispirò la scrittura del romanzo dello stesso *The Caravaggio Conspiracy* e fece pensare che l'opera andò perduta per sempre sotto le macerie del terremoto. Rilevante fu la collaborazione di Francesco Marino Mannoia, collaboratore di giustizia, che nel 1996 dichiarò, confessandolo per la prima volta a Giovanni Falcone, di essere stato uno degli autori della sparizione della Natività, nonostante le sue dichiarazioni furono inizialmente contrastanti e alcune delle quali vennero ritrattate con il tempo. La relazione n.44 approvata dalla commissione antimafia il 21 febbraio 2018 si basa sulle nuove deposizioni convergenti dello stesso, risalenti al maggio-giugno 2017, e di Gaetano Grado e successivamente di alcuni dettagli rivelati da Riccardo Lo Verso nel suo libro riportante diversi atti giudiziari della seconda metà degli anni Novanta. Secondo la testimonianza di Mannoia, in un primo momento, l'opera gli era stata richiesta da Stefano Bontate, principe di Villagrazia, per conto dell'allora senatore Andreotti, avendo saputo che già in passato lo stesso si era occupato di furti di opere d'arte. All'inizio Mannoia sostenne che l'opera fosse andata definitivamente perduta poiché lui stesso l'aveva data alle fiamme, quando in seguito al furto questa si sarebbe danneggiata irrimediabilmente nel modo di staccarla dalla tela e arrotolarla nel tappeto, come riportato dalle ricostruzioni della vicenda. Il Nucleo di tutela del patrimonio artistico dei Carabinieri però ebbe modo di accertarsi che le circostanze di cui stesse parlando Mannoia riguardassero un altro quadro, attribuito a Vincenzo Pavia e collocato nei pressi di una chiesa attigua. Secondo Ferdinando Musella l'opera andrebbe identificata con la *Madonna con il bambino, San Ranieri e i quaranta Martiri* rubata all'altare della chiesa dei quaranta Martiri. La particolare richiesta di Bontate invece risalirebbe ai primi anni Ottanta e nel corso del processo si comprenderà come l'ambito dipinto, che sarebbe stato acquisito poi grazie a Pippo Calò, fosse invece un'opera di Gino Rossi. Guido De Santis, Giovanni D'Alia, Antonino Grado, Franco Mafara, Nicola di Salvo, Giuseppe Marchese e Pietro Vernengo, sono alcuni dei nomi che nel 1996 Mannoia fornisce in merito alla questione su chi avesse partecipato all'evento. Sebbene non tutti furono coinvolti in prima persona nell'operazione, subentrarono in un secondo momento. Nel 2017 Mannoia ritratterà le sue dichiarazioni precedenti fornendo nuovi elementi in merito alla questione. L'ultima soffiata in ordine di tempo appartiene al pentito Gaetano Grado. Nonostante la possibile pista costruita che condurrebbe il quadro in Svizzera, la difficoltà nel ritrovamento risulta ancora elevata a causa della presenza nello stato di quelli che sono definiti "porti franchi", che stando a quanto viene riportato dall'esperto specializzato in crimini di opere d'arte Pietro Sorbello, essi consistono in una «rete dove i beni di lusso e le opere d'arte possono essere depositate con tassazione molto bassa, affiancando a ciò un sistema di confidenzialità delle informazioni che spesso ostacola o impedisce indagini internazionali» e non è ad oggi un segreto che essi «operano a favore di segretezza» evidenziando il pericolo di contrabbando e altre attività illegali. Per tal ragione l'ipotesi che l'opera si trovi oltre le Alpi è verosimile, per quanto non permetta di risalire ad una sua collocazione ben precisa e dunque al ritrovamento della stessa. L'intermediazione nella vendita dell'opera sarebbe stata curata da un fiduciario venuto dallo stesso Paese elvetico, esperto antiquario, da tempo defunto. Quest'ultimo è stato identificato grazie al riconoscimento fotografico effettuato da parte di uno dei collaboratori di giustizia che lo aveva visto personalmente all'epoca dei fatti. Secondo quanto riportato da Salvatore Cancemi, l'opera fu in bella vista durante molte ed importanti riunioni mafiose, come

simbolo di potere e prestigio affermazione che venne smentita dalle affermazioni di Mannoia che esclama dicendo «Tutte queste leggende metropolitane: [...] Tutte queste buffonate. Non esistono queste cose! Cosa nostra è una delle organizzazioni più serie che esistano sul pianeta!». Inoltre, la vicenda era stata gestita dalla vecchia mafia di Stefano Bontate e Gaetano Badalamenti.

Nel 1996 Giovanni Brusca⁴, il boia della strage di Capaci, ha sostenuto di aver utilizzato il dipinto per una sorta di trattativa con lo Stato: l'alleggerimento del 41 bis, il carcere duro per detenuti mafiosi, in cambio del quadro. Lo Stato – almeno quella volta – rifiutò. Per Gaspare Spatuzza⁵, l'uomo della strage di via d'Amelio, la tela venne conservata in una stalla in attesa di trovare un compratore, che non arrivò mai. Solo che in quella stalla c'erano anche i maiali che si cibano dell'opera del Merisi.

Influssi dell'evento sulla letteratura e non solo

Un evento di tale portata, a proposito del quale si discusse molto, come si è potuto vedere, colpì nel profondo molte persone al punto da rappresentare, per alcuni di questi, una fonte d'ispirazione per la creazione di qualcosa. Per mezzo secolo ha ispirato scrittori come Sciascia, romanzieri come Luca Scarlini, attori come Salvo Piparo, che al furto del quadro ha dedicato uno spettacolo teatrale messo in scena all'oratorio di San Lorenzo: così il Caravaggio perduto sopravvive. Leonardo Sciascia, il quale aveva rilasciato anche delle dichiarazioni a proposito del furto, sfruttò la vicenda per la scrittura del suo libro, *Una storia semplice*, dal titolo sicuramente antifrastico. Si tratta di un romanzo giallo ambientato in Sicilia e stampato nel 1989 nel quale si racconta, a partire da un'ipotesi di un caso di suicidio, di un omicidio, con una serie di colpi di scena. Sullo sfondo sono chiari i riferimenti al furto-ritrovamento dell'opera del Caravaggio. Ma oltre alle opere letterarie, il furto della *Natività* ispirò la realizzazione anche di altre rappresentazioni, nel tentativo di restituire simbolicamente l'opera alla città: è il caso del videoclip del singolo *Girotondo*⁶. Ad un cinquantennio dal furto, tra misteri e indagini sul caso, la casa di produzione indipendente "Le Lune", realizza con Campisi, il videoclip in cui, con ironia, avviene la restituzione dell'opera alla città di Palermo tramite il ladro gentiluomo per eccellenza: Lupin. Con un occhio sempre attento alla loro terra, Antonella Barbera e Fabio Leone, i giovani registi di "Le Lune", hanno compiuto un'operazione che si traduce in un auspicio al ritrovamento dell'opera. L'insieme delle due produzioni audiovisive pone l'accento sul filo sottile che esiste tra mafia e politica nei termini di un gioco che passa dalla subordinazione alla

⁴ 1996- nel corso del processo Andreotti, non si troverebbe un riferimento specifico al Caravaggio. Si apprende, piuttosto, che nella primavera del 1992, mentre maturavano le decisioni sulla campagna stragista di quell'anno, in Cosa nostra prendeva corpo l'idea generica di uno scambio di opere d'arte contro benefici carcerari per i detenuti

⁵ È da un altro soggetto, il compagno di detenzione Filippo Graviano, che provenivano le notizie in possesso di Spatuzza. Ma soprattutto, l'inchiesta svolta dalla Commissione antimafia ha chiarito che Graviano, che nel 1969 era bambino, le aveva apprese a sua volta da una terza persona. E si è pure compreso che sia il collaboratore sia il suo informatore avevano semplicemente dedotto che il quadro di cui avevano parlato potesse essere la *Natività*, senza averne alcuna certezza.

⁶ singolo del cantautore siciliano Davide Campisi. *Girotondo* è il titolo del brano contenuto nell'album *Democratica*, prodotto dall'etichetta discografica CNI Unite di Paolo Dossena.

ribellione, «nel girotondo che fa cascare un mondo». Girato tra il Palazzo Castrone-Santa Ninfa e il quartiere Ballarò di Palermo, unisce in nome dell'arte e di una verità ad oggi non ancora svelata, esprime la realtà del caso siciliano che ha fatto il giro del mondo. La tela presente nel videoclip è la copia a grandezza naturale della *Natività* del Caravaggio, realizzata da Calogero Termine, pittore e copista siciliano. Una copia in scala dell'opera voluta dalla Commissione Parlamentare Antimafia è stata donata a Papa Francesco, a testimonianza dell'interesse dell'artista siciliano nella ricerca della verità sulla *Natività* del Caravaggio e la sua attenzione circa le vicende giudiziarie legate alla questione irrisolta di uno dei furti più intriganti del mondo dell'arte. Il copista, che risiede a Sciacca, in provincia di Agrigento, possiede una copia dell'opera perfettamente fedele all'originale e che campeggia, con le sue dimensioni monumentali e naturali, all'ingresso della sua abitazione. Termine, che è ritenuto il più abile e stimato copista vivente di Caravaggio al mondo, sostiene che: «Per riprodurre un'opera in maniera tale che alla gente non sembri una copia, occorre un'interazione quasi sovranaturale con l'autore originale che quasi non so spiegare», quando venne intervistato nel 2010 dopo avervi trascorso tre mesi nella lavorazione. La relazione che egli sente di instaurare con l'artista fa anche in modo che il copista sia sinceramente provato per l'avvenimento al punto da dire di avere molta paura per quale possa essere stato il destino dell'opera reale, timore che gli provoca un disturbo del sonno. La sua opera venne anche utilizzata come copertina di un importante report del maggio 2018 redatto dalla Commissione Antimafia, allora presieduta da Rosy Bindi. Il testo – il cui capitolo conclusivo è intitolato *Una storia semplice* in riferimento proprio al romanzo di Leonardo Sciascia – è il risultato di un'indagine condotta dalla Commissione con l'obiettivo di ricostruire le vicende attorno al furto della *Natività*. Il legame che egli sente di stabilire con l'artista è profondo, e nell'intervista che venne riportata nel Sole 24 ore egli continua dicendo

«Io non posso sapere cosa sia successo la notte del furto, né chi sia coinvolto in questa storia; quel che so è che l'arte sta pagando il prezzo più alto». Per l'artista lavorare a contatto con Caravaggio è più di essere un semplice copista: «Non è solo una questione di arte, ho spesso delle visioni». «Il furto della *Natività* è il simbolo del crimine e della violenza che vincono su uno Stato fallito», sospira Termine, puntando lo sguardo sulla sua *Natività*. «Guardare un'opera d'arte è un'esperienza mistica, libera la mente dai problemi quotidiani. Credo che ognuno di noi sia collegato a tutto e a tutti e che ognuno di noi abbia memoria di storie mai vissute. Non so come né quando ma ho vissuto la vita di Caravaggio». È evidente la partecipazione emotiva che non coinvolge solo, nel caso specifico, il copista: si vuole così evidenziare come il furto non costituisca solo una perdita a livello economico e turistico per il paese, ma che la deturpazione di parte del patrimonio artistico è qualcosa che infligge una ferita profonda nella popolazione. Fu il motivo per il quale si rese assolutamente necessario sostituire il vuoto rimasto all'interno dell'oratorio con una copia della *Natività* rubata. Questo sentimento lo trasmette anche Ruggero Cappuccio, nell'intervista che gli venne fatta in occasione della pubblicazione del suo romanzo *Capolavoro d'Amore*. Il suo libro venne pubblicato nel 2021 e presentato da Roberto Andò: in quello che è un romanzo di idee e che ha come protagonista la città di Palermo, l'autore inserisce un capitolo dedicato al caso del furto della *Natività*, grazie al quale potrà affrontare il tema più grande del come Palermo e l'Italia in generale non siano in grado di preservare e curare i propri capolavori. Egli, a proposito dei visitatori e delle personalità che ruotavano attorno al nucleo ristretto dell'ambiente dell'oratorio dice che «Capiva che le loro sofferenze erano molto lontane dal

dispiacere per un quadro rubato o per un amore finito...Desiderava penetrare tra le fibre dei loro corpi per confermarsi che tutti gli esseri umani fanno parte di un unico, enorme organismo". Questo è il punto su cui Ruggero Cappuccio ha modo di creare una sorta di controcanto civile a questo tema della bellezza sottratta, di cui questo è certamente uno degli episodi più clamorosi. «Il Caravaggio rubato ha a che fare con tutte le vite dei personaggi presenti nel romanzo e ha a che fare non a una latitudine materica, non ci sono i proprietari, i ricettatori, gli acquirenti; ci sono persone, a vario titolo legate spiritualmente a questo quadro».

Anche in ambito cinematografico e dunque nella cultura di massa, l'evento ebbe un massiccio riscontro, dando vita a diversi film, tra i quali: *Una storia semplice*, l'omonimo film che venne tratto dal romanzo di Sciascia e che fu realizzato sotto la regia di Emidio Greco nel 1991; *Il segreto dell'acqua*, del 2011, uno sceneggiato della RAI in cui si descrive il fortuito ritrovamento (fittizio) di questa celebre tela rubata; nel film *Prima di lunedì* (2016) di Massimo Cappelli, nel quale il dipinto si trova in casa del malavitoso Carlito, interpretato da Vincenzo Salemme; anche Sky, in occasione della commissione a Factum Arte per la realizzazione della copia 3D dell'opera, ha prodotto il documentario *Operazione Caravaggio*, realizzato da Sky Arts Production Hub e trasmesso il 27 gennaio 2017 sul canale Sky Arte, che racconta la storia dell'opera e la vita dell'artista. Attraverso interviste e materiale d'archivio, il documentario narra le vicende del furto dell'opera, il processo di riproduzione e le tecnologie impiegate per ricrearlo; *Una storia senza nome*, del regista Roberto Andò, che ruota intorno alla vicenda del furto del quadro e che uscì nel 2019. Tra gli eventi non a carattere cinematografico è possibile ricordare anche quando il 5 e 6 marzo 2016 al Teatro Massimo di Palermo si è tenuta una manifestazione in ricordo dell'evento con un concerto di Giovanni Sollima e le foto di Letizia Battaglia.

Dopo oltre cinquant'anni di ricerche, di questo furto si conoscono nomi e cognomi della banda, le dinamiche, il primo nascondiglio, l'immediata azione della mafia e l'antiquario trafficante di opere d'arte. Intanto dal 2005, con una stima di venti milioni di dollari, il dipinto resta saldamente sul podio della Top Ten Art Crimes, l'infelice classifica dei diecifurti d'arte più importanti al mondo secondo l'FBI.

La riproduzione dell'opera

Come detto, il vuoto nella parete all'interno dell'oratorio rappresentava, per la popolazione e non solo, una grossa ferita aperta, un dolore perpetuato nel tempo, testimonianza perenne del tragico evento e della grossa perdita subita. In seguito al furto per molti anni la cornice vuota è stata testimone della sua assenza, accentuando il dolore della mancanza dell'opera nel cuore dei siciliani e dei guardiani dell'oratorio che, a detta loro, era percepito come un affetto personale, parte della famiglia. Per colmare la mancanza, nella cornice è stata inserita una copia fotografica, un ingrandimento di una fotografia scattata da Enzo Brai nel 1968. La foto era un po' sbiadita e sembrava una riproduzione a colori preparata per un libro. Quando si entrava nell'oratorio si vedeva una riproduzione stampata, una fotografia troppo ingrandita.

Ci si rese conto, dunque, della reale necessità di apporre un sostituto dell'opera all'interno dell'oratorio: da qui venne la commissione alla fondazione spagnola di Factum Arte⁷, un laboratorio multidisciplinare di Madrid dedicato alla mediazione digitale nell'arte

⁷ Factum Foundation for Digital Technology in Preservation è un'organizzazione senza scopo di lucro, fondata nel 2009 a Madrid da Adam Lowe.

contemporanea e alla produzione di facsimili⁸. Fu così che il 12 dicembre del 2015 venne posta, sull'altare dell'oratorio una loro riproduzione condotta sulla base di una sola delle due immagini fotografiche a colori note dell'opera di Caravaggio: la foto scattata da Enzo Brai nel 1967, utilizzata da Adam Lowe, fondatore della società, e dalla sua squadra, e un'ulteriore immagine del 1964, conservata presso l'Archivio Scala. L'immagine meno recente non è stata presa in considerazione dai tecnici, malgrado le diversità nella resa rispetto alla fotografia del 1967. Il lavoro di ricostruzione del dipinto, pur non potendo certo sopperire allamancanza dell'originale, ha rivestito comunque una notevole importanza affinché Palermo potesse tornare a godere almeno dello spirito che ha animato l'opera di Caravaggio.

« Nel dicembre 2014 Peter Glidewell ha invitato a Palermo Adam Lowe, direttore di Factum Arte, per incontrare Bernardo Tortorici, responsabile dell'Associazione Dimore Storiche e degli Amici dei Musei Siciliani, che ha un interesse specifico per la conservazione dell'Oratorio di San Lorenzo. La storia che qui viene raccontata è frutto di quell'incontro e dell'intervento di Sky TV e Ballandi Multimedia ».

L'obiettivo era quello di produrre un'immagine che fosse in dialogo con il capolavoro di Caravaggio – e con Caravaggio stesso – per realizzare una rappresentazione del dipinto di Caravaggio fedele allo spirito dell'originale ma realizzata con le tecnologie di oggi e vista attraverso il filtro della comprensione di oggi. Il passaggio graduale da una trasparenza a colori di 5x4 pollici a una ri-materializzazione fisica di un dipinto largo quasi 2 metri e alto oltre 2,5 metri è un affare lento e collaborativo che ha coinvolto molte persone con competenze in fotografia, elaborazione delle immagini, restauro digitale, pittura, restauro, storia dell'arte, stampa digitale e verniciatura. La trasparenza scattata nel 1968 da Enzo Brai è una fotografia di medio formato di buona qualità. Il file è stato ridimensionato per adattarsi alle dimensioni del dipinto e stampato con una risoluzione di 254ppi⁹. Il risultato è un'immagine morbida e sfocata con un significativo sbiadimento del colore, rumore di colore, aloni di frange di colore, grana della pellicola, polvere digitale e altri artefatti: il primo compito è stato quello di rimuovere tutti questi artefatti utilizzando vari filtri di Photoshop.

Una volta pulito, il file è stato stampato in 1:1: la stampa risultante è simile a quella che è: una fotografia troppo ingrandita con livelli di contrasto sbagliati e colori imprecisi. La qualità e l'accuratezza della documentazione effettuata dalla squadra di Factum Arte non aveva eguali all'epoca. Sono state necessarie due fasi fotografiche per catturare ogni dettaglio dei dipinti. La prima è stata la fotografia ad alta risoluzione. Tutti i dipinti sono stati fotografati in piccole sezioni come immagini 1:1 scattate a 700 dpi. Questo è stato fatto utilizzando attrezzature appositamente progettate per posizionare la telecamera all'interno dello spazio ristretto della cappella. Il mosaico di fotografie è stato poi cucito insieme a Madrid per creare un enorme file per ogni dipinto (circa sei gigabyte per ogni dipinto). Gli esperti di conservazione di Factum Arte hanno anche realizzato cartelle colori esatte che sono state uno strumento essenziale per garantire la tonalità, il tono e il colore corretti durante la

⁸ Il loro obiettivo principale è quello di creare una documentazione digitale accurata e ad alta risoluzione dei siti del patrimonio culturale e delle opere d'arte in tutto il mondo. Questa documentazione ha lo scopo di servire come archivio per i posteri e di consentire la produzione di facsimili indistinguibili, soprattutto nei casi in cui l'originale sia stato danneggiato, distrutto, perso, saccheggiato o dove sia inaccessibile al grande pubblico.

⁹ anche se questo può aiutare a migliorare l'aspetto dell'immagine, non aggiunge informazioni

realizzazione dei facsimili. Poiché la scansione 3D di superfici così scure e lucide era impossibile in quel momento, sono state registrate anche immagini macro a luce rastrellata. Queste immagini rivelano sottili cambiamenti nella superficie, la complessa tessitura del terreno e degli strati di pittura, nonché le crepe e gli interventi effettuati durante il restauro. Queste informazioni sono state fondamentali per ricreare la texture e la superficie dei facsimili realizzati nel 2010, ma sono diventate lo strumento centrale per capire come è stata dipinta la *Natività* e come sarebbe apparsa quando Caravaggio ha completato il dipinto.

Gabriel Scarpa, responsabile del restauro digitale di questo progetto, ha eseguito un rilievo dettagliato dei segni del pennello, delle incisioni, della messa a terra del corso con forti segni di pennellata direzionale nelle zone della tela accuratamente posizionate, dell'impasto nei bianchi e della straordinaria complessità del colore che esiste nelle parti più scure del dipinto. Il modo in cui rispondiamo a qualsiasi superficie dipende dal modo in cui è invecchiata, è stata curata e dagli interventi nei vari restauri a cui è stata sottoposta. Ebbero la fortuna di scoprire che durante l'ultimo restauro della *Natività* presso l'ISCR¹⁰ di Roma erano stati prodotti dei negativi su lastra di vetro bianco e nero di grande formato, che hanno fornito informazioni essenziali sulle pennellate e sul carattere della superficie. Gabriel Scarpa e AnnaPaola Ferrara hanno lavorato per integrare queste informazioni tonali nei file utilizzati per produrre il facsimile. Dalle immagini del 1951 si evince che la *Natività* ha subito diversi restauri e che prima dell'ultimo restauro era in cattive condizioni. Quando sono state mescolate e unite le immagini dell'ISCR con le immagini a colori ad alta risoluzione di San Luigi dei Francesi e sono state mappate sulla fotografia di Enzo Brai, ha iniziato a emergere un livello di complessità. Cominciarono ad apparire i caratteristici segni di pennellata di Caravaggio, audaci e sicuri, senza segni di sfumatura o ammorbidimento tipici dei pittori caravaggeschi. Ma a causa dei restauri, questi sono ora ricoperti da una rete di crepe che rivelano un fantasma bianco su entrambi i lati della fessura. Il processo di analisi della superficie è un processo di accuratezza forense mescolato con diverse percezioni, un processo che è sia astratto che fisico, ma che dipende dalla comprensione di come le informazioni vengono mediate e trasformate. In tutta la fotografia è fondamentale non sovraesporre le luci o sottoesporre le ombre. Caravaggio ha una tessitura unica che contraddistingue i suoi dipinti. Egli si affida a una pittura di fondo ruvida ma accuratamente posizionate per spezzare i bordi delle sue linee e fondere otticamente i colori senza fondere fisicamente la vernice. Queste pennellate sono impossibili da replicare digitalmente, ma possono, in una certa misura, essere replicate manualmente. Factum Arte realizza i suoi facsimili utilizzando una stampante digitale flatbed appositamente costruita e inchiostri a pigmenti. È controllato da Rafa Rachewsky che ha sviluppato un approccio unico alla stratificazione del colore. Sono in grado di sovrastampare in perfetto registro e controllare il colore e la tonalità di ogni area. In tutti i dipinti di Caravaggio le ombre sono costituite da un complesso mix di verde, marrone e blu: gli spostamenti sono importanti e sono stati chiaramente registrati nelle note di colore fatte davanti ai tre dipinti di San Luigi dei Francesi.

¹⁰ Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro

Capitolo 4: Il Caravaggismo in Sicilia e le influenze sugli artisti siciliani

Il caravaggismo

La monumentale opera di Caravaggio influenzò una fitta schiera di artisti in Italia e non solo, rappresentando un capitolo essenziale nella storia dell'arte occidentale a partire dal Seicento, fino a pervadere anche le opere di alcuni artisti ottocenteschi tra i quali: David, Goya, Gericault, Delacroix e Courbet. Con il termine Caravaggismo si indica lo stile di quei pittori e artisti che si ispirarono all'opera di Caravaggio, indicando di conseguenza uno stile caratterizzato da una serie di elementi distintivi che hanno rivoluzionato il modo in cui gli artisti rappresentavano la realtà e la drammaticità delle scene dipinte. A tal ragione, l'influente storico Bernard Berenson scrisse, sull'arte di Caravaggio, che: «Ad eccezione di Michelangelo, nessun altro pittore italiano esercitò un'influenza così grande». Questo stile, che si sviluppò nel tardo XVI e all'inizio del XVII secolo, è stato fortemente influenzato in particolar modo dalla vita turbolenta e dalla personalità controversa di Caravaggio, lasciando un'impronta duratura sull'arte barocca e oltre. Nelle opere definite caravaggesche è possibile riscontrare un forte realismo delle figure, su uno sfondo generalmente monocromo, dove le stesse sono illuminate da una luce violenta. Tale stile rappresentò la forza dominante a Roma durante il primo decennio del XVII secolo e successivamente ebbe un'enorme influenza fuori dall'Italia, in particolar modo sugli artisti d'Oltralpe come Louis Le Nain, Georges de La Tour, Valentin de Boulogne, Simon Vouet, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Matthias Stomer, Pieter Paul Rubens, Antoon van Dyck, Rembrandt, Jan Vermeer, Adam Elsheimer. Tra i pittori italiani che vennero definiti caravaggeschi è possibile trovare i seguenti nomi: Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Orazio e Artemisia Gentileschi, Giovanni Antonio Galli¹, Francesco Boneri², Gerrit van Honthorst³, Hendrick ter Brugghen, Giovanni Serodine, Carlo Sellitto, Battistello Caracciolo e Jusepe de Ribera; in questi ultimi due, operanti a Napoli, ritroviamo riproposto lo stile degli ultimi anni del Caravaggio, caratterizzato da atmosfere molto cupe. A partire dagli anni Venti, proprio attraverso gli esiti della pittura presente a Napoli degli artisti sopra citati si assiste ad un progressivo allontanamento dal caravaggismo in senso stretto. Altri artisti del Regno di Napoli influenzati dalla lezione caravaggesca furono Pietro Antonio Ferro nonché Luca Giordano, Mattia Preti, Francesco Guarini e Francesco Solimena. Mentre negli anni Trenta si diffonde un classicismo di matrice romano-carraccesca diffuso da artisti come Barbalonga, Quagliata e Scilla. Non solo nell'arte, ma anche nel cinema, l'influenza caravaggesca si fece strada raggiungendo importanti registi come Pier Paolo Pasolini e Martin Scorsese, che si ispirarono palesemente alla sua emozionante e tragica intuizione di concepire una scena e al suo controllo originale di luci ed ombre.

Il caravaggismo in Sicilia

La pittura del Seicento in Sicilia inizia con Caravaggio: la traccia che l'artista lombardo incise nella coscienza degli artisti siciliani del suo tempo fu profonda e duratura e diede inizio

¹ detto lo Spadarino

² più noto come Cecco del Caravaggio

³ tradizionalmente chiamato Gherardo delle Notti

ad una nuova pittura. Tra i più importanti artisti che recepirono il passaggio dell'artista in area siciliana si riconoscono il siracusano Mario Minniti e il messinese Alonzo Rodriguez. I due artisti interpreteranno diversamente il Merisi: sarà così che il primo si baserà sulle connessioni tematiche e sull'adozione di elementi chiaroscurali, e dunque sulle novità luministiche apportate dall'artista, senza che questi sostituiscano la componente disegnativa mentre il secondo, più integralmente caravaggesco, si orienterà a cogliere l'aspetto naturalista della pittura caravaggesca oltre all'incisivo luminismo. La luce di Michelangelo è, per l'artista e i seguaci a venire, una sostanza unica che forma ed esprime la corporeità delle figure, principio di bene e attributo divino, ma soprattutto manifestazione della verità divina.

La mostra del 1951 al Palazzo reale di Milano fu una delle mostre più importanti, a proposito di questo tema, risultato degli studi e delle ricerche in merito al periodo siciliano, in occasione della quale si poterono aprire nuove indagini e ipotesi in particolare a proposito del tema dell'autenticità e delle collaborazioni, conseguite anche grazie ai risultati ottenuti con le operazioni di restauro. Nelle intenzioni della mostra vi era quella di ricercare le fonti di ispirazione dell'artista e di analizzare la natura della sua esperienza nell'isola, individuando i cambiamenti e le trasformazioni nello stile dello stesso. La mostra del Caravaggio venne organizzata in occasione del rientro del *Seppellimento di Santa Lucia* dall'Istituto centrale del restauro di Roma e vide la partecipazione di entrambe le soprintendenze per i beni artistici e storici della Sicilia. Per l'occasione, tutti i dipinti interessati nella mostra furono sottoposti a interventi di restauro. Si colse infatti l'occasione per riportare l'attenzione, oltre che su Caravaggio, sulla produzione figurativa siciliana agli inizi del Seicento, relativa sia agli anni precedenti l'arrivo dell'artista nell'isola, che alla produzione dei caravaggeschi siciliani, rappresentando un'occasione unica per studiare gli artisti che fino ad allora erano stati trascurati, e permettendo di riscoprire oltretutto un tessuto di relazioni in cui l'ispirazione caravaggesca e le novità apportate dall'artista venivano declinate a seconda delle committenze e delle capacità di assorbimento e rielaborazione dei singoli maestri locali.

Un'altra mostra è stata adibita in Sicilia sullo stesso tema, intitolata *La Sicilia di Caravaggio*, quest'anno nella città di Noto, al Convitto delle Arti Noto Museum. L'esposizione è stata prodotta da Mediatica, ossia un'impresa culturale leader ed organizzatrice di importanti mostre d'arte nell'isola, e promossa dal comune della città di Noto, dall'Assessore alla Cultura e dal Sindaco della città. La mostra permette di tracciare un percorso, attraverso gli studi affrontati, per approfondire un fenomeno che, a partire dalla presenza a Palermo dell'artista sino alla produzione naturalistica di Pietro Novelli e in chiave barocca di Matthias Stomer intorno alla metà del secolo, durò circa un cinquantennio. La mostra in questione è costituita da un percorso che venne diviso in tre sezioni, con opere provenienti per la maggior parte da musei siciliani, ma non solo. La prima sezione era dedicata agli artisti attivi in Sicilia e anche nel regno di Napoli, che conobbero direttamente Michelangelo, o che sono considerati i cosiddetti "caravaggisti di prima e seconda generazione". Si tratta, tra gli altri, di maestri come Giovanni Bernardo Azzolino, Mario Minniti, Alonzo Rodriguez, Fabrizio Santafede, Carlo Sellitto, Battistello Caracciolo, Hendrick de Somer. La seconda sezione esprime il passaggio ad un naturalismo edulcorato in chiave classicista e barocca, in cui il massimo esponente è il monrealese Pietro Novelli. Ciò nonostante, la vera sintesi tra luminismo caravaggesco e aperture verso il barocco è data in Sicilia da Stomer. L'ultima

sezione è dedicata all'artista, Michelangelo Merisi, del quale si affronta il tema della presenza in Sicilia tramite la rara copia della Natività trafugata a Palermo e dipinta da Paolo Geraci.

Alonzo Rodriguez e Mario Minniti

Alonzo Rodriguez, del quale si parlerà per primo, nacque a Messina nel 1578 e, secondo la supposizione personale di Andrea Italiano, l'artista ebbe lo stesso percorso formativo del fratello Luigi e di Carracciolo. Egli, come ci è dato sapere grazie al documento di estratto di residenza pubblicato da Bartolotti, nel 1606 si trova a Roma, proprio nel momento di maggiore affermazione del genio di Caravaggio. Rodriguez verrà definito un "caravaggesco della prima ora" perchè da subito sarà impressionato dalla rivoluzione formale e morale della pittura del Merisi. Caratteristica della sua pittura sono la notevole capacità fisionomica e l'approccio luministico usato in chiave drammatica e realistica, importante in relazione al Merisi. Nelle sue opere la luce esplora lo spazio indagando la materia e restituendo allo spettatore dettagli e particolari in maniera sincera e subitanea, esaltando le tonalità basse dei colori e il realismo dei volti. Per Alonzo il colore è luce, e la sua presenza o assenza ha un valore psicologico, concettuale ed esistenziale, in quanto rende l'idea della vita nel suo dispiegarsi drammatico, difficoltoso, luminoso ed oscuro al tempo stesso. Alonzo doveva aver visto personalmente le opere del Caravaggio collocate nelle collezioni private romane: le sue opere sono frutto della sua interpretazione personale del Merisi, dalla quale emerge come egli abbia colto perfettamente i valori formali della sua pittura, e non solo, come è possibile affermare grazie al realismo sensuale e alla resa malinconica data dall'effetto chiaroscurale ai suoi dipinti e personaggi, pienamente caravaggeschi. La figura di questo pittore, nonostante gli esiti di elevato spessore artistico del primo Seicento meridionale, venne dimenticato e poi riscoperto solo grazie alla moderna riscoperta del mondo caravaggesco. Alonzo venne definito dal Susinno, importante fonte per gli studi caravaggeschi, come uno "schiavo del naturale", un naturalista tout-court intento nell'osservazione empirica e nella riproduzione fedele del dato reale. L'opera più conosciuta dell'artista, che definisce anche l'approdo estremo del caravaggismo dello stesso, è *l'Incontro dei Santi Pietro e Paolo condotti al Martirio*⁴. Rodriguez interpreta il discorso caravaggesco non solo negli aspetti formali della pittura ma perfino nei suoi risvolti ideologici. Non come un copista, ma più come un adepto del Caravaggio, Alonzo mira ad un'indagine sulla Verità, alla quale tenta di arrivare tramite la ricostruzione minuziosa e particolareggiata della realtà. Come per Caravaggio, il suo intento non è quello di mostrare qualcosa fine a sé stesso, ma quello di rivendicare valori come l'umiltà, la povertà, il dolore, la ricerca di Dio, l'umanità e la realtà. Pare che egli cercasse di esprimere la sua idea di arte intesa come visualizzazione della verità e che questa si rispecchiasse perfettamente nella poetica pittorica realizzata da Caravaggio, nella quale rivide la propria. Tant'è che Pugliatti lo definisce «il più autenticamente caravaggesco dei

⁴ L'opera è caratterizzata da un realismo analitico schietto e coerente, l'impostazione concentrata sul primo piano e un uso della luce diretta e radente in chiave drammatica e psicologica. La scelta della scena ricade sul momento culminante dell'incontro e l'impostazione geometrica degli elementi del dipinto contribuisce a dare un senso di dinamicità alla scena. Tutti elementi tipici del caravaggismo, nonostante comincino a notarsi degli elementi di aggiornamento culturale, come la scelta di dedicare maggiore attenzione all'aspetto disegnativo rendendolo plastico e monumentale. L'opera acquisisce forza monumentale anche grazie al concorrere della presenza di un impianto luministico vibrante che dona ai colori, accostati con più attenzione ai passaggi, un forte effetto metallico, soprattutto negli incarnati e nelle capigliature

pittori siciliani». A differenziarlo dal Merisi, come è emerso dagli studi del Susinno, erano alcune modalità tecniche dell'operato, come la realizzazione di numerosi schizzi preparatori. In definitiva, il Caravaggio, nella sua adirata e disperata libertà espressiva, ha oltrepassato quei confini linguistici entro i quali Rodriguez si mantenne. Il Moir tentò una ricostruzione del Rodriguez in base ai pochi dati documentari certi e alle interferenze con il linguaggio caravaggesco, i quali egli ritiene siano ricreati dall'artista grazie ad una reale comprensione dello spirito del maestro. A differenza del Minniti, tra Rodríguez e Caravaggio non vi è un legame di conoscenza reale, ma l'accostamento è puramente stilistico. Il mutamento di Rodriguez, in forte anticipo sulla presenza di Stomer in Sicilia, si muove su altre premesse che se non escludono echi battistelliani e anche ribereschi e fiamminghi, sviluppano però un processo graduale in sintonia con i cambiamenti dell'ambiente pittorico meridionale e locale che assiste all'arrivo di Van Dyck a Palermo e alla diffusione di un linguaggio fiammingo a più largo raggio su cui poté contribuire anche Van Houbracken, se è possibile anticipare il suo arrivo ad un decennio prima del 1634, all'affermarsi della personalità del Novelli e al rientro del Barbalonga nel 1634, portavoce delle tendenze classicheggianti. I caratteri inconfondibili del Rodriguez, evidenti soprattutto nella componente luministica, ancora di estrazione caravaggesca, e nella tipologia, sono qui arricchiti da una serie di elementi innovativi rispetto alla più compatta produzione degli anni Venti. Come si è già detto, tra gli anni Trenta e Quaranta il caravaggismo era un fenomeno in declino, e lo stesso Rodriguez tendeva a superare le esperienze caravaggesche non solo per l'arrivo del Barbalonga nel 34, ma anche per aderire ad una nuova svolta pittorica.

Al contrario di Rodriguez, Mario Minniti è un pittore di anima manierista e specificatamente paladiniana con acquisizioni caravaggesche. La vicinanza stilistica con il Rodriguez risiede più nella forma che nella sostanza. Nel Minniti si riconosce concordemente l'amico e modello siciliano del Caravaggio, con il quale l'artista condivise il periodo di apprendistato presso Lorenzo di Carlo a Roma. L'ipotesi nasce da un'affermazione del Susinno, basata anche sulle testimonianze del Bellori e di Baglione. Il collegamento effettuato dal Borla per stabilire l'anno di arrivo del Caravaggio a Roma, venne ripreso per dar corpo all'ipotesi di un'importante sodalizio tra i due pittori, durato diversi anni. Al contrario di Rodriguez e di Caravaggio stesso, l'artista in questione ebbe una vivace bottega a Siracusa, nella quale secondo le fonti, nel 1608, approda Caravaggio in fuga da Malta⁵. La pittura del Minniti appare orientata verso un realismo sì di matrice caravaggesca, ma concepito in maniera mitigata, con una certa morbidezza coloristica e dove il luminismo drammatico aveva poco spazio, inoltre di base risulta ancora ancorato alla realizzazione di un disegno di base severo, di marca toscana. L'influenza del Caravaggio è evidente soprattutto nelle opere eseguite intorno al 1625, ma andando avanti il colore tenderà a schiarirsi e la pennellata diventa più mossa e originale. Minniti riesce a fondere le esperienze pittoriche siciliane precedenti, caratterizzate da un realismo più intimo e moderato della tarda maniera, con il caravaggismo vero e proprio, dando vita ad una combinazione che si rivelerà di grosso successo in Sicilia, avvicinando molti artisti di conseguenza anche al linguaggio del Merisi. La sua interpretazione, in ultima analisi, appare molto vicina agli esiti del tonalismo veneto di Carlo

⁵ come già anticipato, Minniti costituì una figura di rilevanza fondamentale nella vita di Caravaggio e soprattutto nel suo soggiorno siciliano: il Susinno ritenne addirittura che è a lui che deve la commissione da parte del Senato siracusano della pala del *Seppellimento di Santa Lucia*.

Saraceni, dove l'influenza caravaggesca si percepisce dal clima tragico che si respira nella scena, reso attraverso l'opposizione tra zone fortemente illuminate e zone fortemente in ombra e la luce che indaga la profonda umanità dei corpi, nelle loro fragilità. La fedeltà al maestro lombardo del Minniti è filtrata dall'interpretazione paladiniana e saraceniiana dello stesso. Tutto ciò lo rende, soprattutto agli occhi della critica, un «caravaggesco particolare» che nonostante determinate limitazioni tecniche, guardò all'amico-maestro nella sua consapevolezza artistica nuova in materia di attenzione al reale, al quotidiano e all'idea stessa di umanità. La mancanza di appigli cronologici riferibili al periodo giovanile costringe a considerare come punti di partenza dell'indagine critica le opere della maturità dell'artista, riferibili agli anni intorno al 1625. Pur rimanendo nell'ambito delle ipotesi tuttavia, attraverso mutamenti, le connotazioni di stile e le indicazioni delle fonti è possibile restituire un'immagine del pittore molto legato, nella fase giovanile, all'interpretazione caravaggesca stilisticamente e contenutisticamente parlando. Negli anni della maturità artistica il linguaggio di Minniti tende a consolidarsi su alcuni fattori precipi determinati da un denso chiaroscuro che definisce plasticamente le figure, da pennellate allungate e morbide che si arricchiscono di un'immediata evidenza di tocco, realizzata per le parti in rilievo con brevi e veloci notazioni luminose. Per quanto concerne lo schema compositivo appare l'impostazione della tela divisa in due parti in modo da recuperare il rapporto tra azione umana e partecipazione divina nella maniera tradizionale delle pale controriformate, mentre il contesto narrativo è ancora impostato sull'immediatezza dell'azione colta dalla rivelazione della luce, risolto in un'articolata strutturazione ambientale. Questa fase è rappresentata da un nucleo omogeneo di opere, alcune note e altre di recente acquisizione, in cui si inserisce il problema delle copie e delle derivazioni che egli attuò da Caravaggio, probabilmente sulla scia della forte richiesta della committenza. Il cospicuo numero di opere lasciate a Messina durante questa prima fase della sua attività e la presenza intorno al 1624 nella sua bottega di allievi messinesi come Pier Paolo Bilancia-Bilanza pare dimostrare che il momento caravaggesco più intenso del Minniti sia stato vissuto a Messina, in un ambiente dunque maggiormente incline a recepire il linguaggio del maestro. Successivamente l'artista si rivolgerà a soluzioni formali più autonome che andranno a caratterizzare l'ultima fase della sua attività e a testimoniare lo sganciamento dalle tematiche giovanili. Il Paladini stesso, sulla base delle proprie conoscenze tecniche e della propria vena coloristica, sfruttò le novità apportate dal Caravaggio nel registro luministico per le sue opere, esaltando i chiaroscuri e le ombre per far saltare i toni dei colori che privilegiava e il realismo espressivo dei volti. Tra gli altri caravaggeschi, molti sono sovrapponibili, a livello di stile, al Minniti: tra questi si possono considerare i fratelli Giovanni e Giuseppe Reati, i quali esprimono un caravaggismo epidermico e ambientale, con forti notazioni di un accademismo ammanierato, e i quali rispetto a Minniti si caratterizzano per uno stile maggiormente popolare. Altro personaggio dallo stile simile al Minniti è Mariano Gusmano, opera con un realismo intriso di caravaggismo e manierismo. Tra gli altri caravaggisti è bene ricordare anche i nomi di Francesco Cassarino e Sebastiano Candrilli, anche loro tuttavia con evidenti echi manieristici. Da non sottovalutare tuttavia è come il senso profondo della violenza espressiva delle opere risalenti al periodo siciliano non fu immediatamente compreso o sentito dai pittori contemporanei. Un altro esempio dei vari effetti che sortì il caravaggismo è Jan Van Houbrackeb, nel quale il sentimento del tragico caravaggesco si andò ad innestare sulla "coscienza" di marca fiamminga, attenta al dato realistico e aperta a valori monumentali di un

certo classicismo emiliano-romano, generando una pittura intensa e aspra, malinconica e riflessiva, dalle notevoli sfumature sentimentali e drammatiche, simultaneamente. Citato da Negri come un artista «portato ad una pittura riflessiva ed introversa, ad una fredda analisi realistica e ad un senso di mortificazione controriformistica». Mattia Stomer lascia la sua impronta nella scuola locale siciliana perpetuando anch'egli un marchio di caravaggismo le cui sorti, come sostenne anche Campagna, egli contribuì a rialzare in ambiente messinese. La sua adesione e affinità allo stile si concretizza negli impasti di colore-luce, nei tratti marcati e duri delle figure, nella luce irreal e quasi metafisica contro il paesaggio scuro. Stomer in Sicilia potè soddisfare il desiderio di opere monumentali e perpetuò il marchio caravaggesco che caratterizzava la pittura locale. Ciononostante, Stomer non viene definito da nessun critico un caravaggesco in senso stretto, se non da Longhi che lo definisce un rappresentante del caravaggismo romanzato.

A differenza delle province orientali di Messina, Catania e Siracusa, nel versante occidentale la pittura caravaggesca ha attecchito molto più lentamente, probabilmente a causa della presenza di una committenza meno propensa ad accettare le novità scandalose proposte dall'artista lombardo. Era presente una chiara contrapposizione tra l'aristocrazia feudale e conservatrice del territorio palermitano e l'aristocrazia mercantile e moderna, con accenti quasi borghesi, del messinese. Il monrealese Pietro Novelli, riconosciuto come uno dei maggiori pittori siciliani del Seicento, ha fatto dell'osservazione dell'opera di Michelangelo uno degli assi portanti della sua arte. Egli ha saputo "attraversare" l'ultimo manierismo siciliano appreso nella bottega paterna grazie alla lezione fiamminga, neo-veneta e genovese, ed ebbe alla base della sua formazione l'osservazione serrata della pittura del Caravaggio, sia siciliano che romano, filtrato attraverso l'interpretazione del Manfredi, di Battistello, del Ribera, del Tournier e pure di qualche caravaggesco locale come Alonzo Rodriguez. La vocazione naturalistica del giovane Novelli nel periodo intorno al 1620, incentrata sull'analisi veritiera e non-ideale dei personaggi, l'attenzione al binomio luce/ombra, la considerazione per una pittura attenta più al dato "empirico" del reale che a quello "empireo" dell'ideale, la rarefatta essenzialità del disegno e delle cose, si coglie mirabilmente in opere precoci. La posizione di quest'artista rispetto al fenomeno del caravaggismo in senso stretto è difficile da cogliersi e definirsi a causa dell'ecclettismo costante per cui all'interno della stessa opera si riscontrano influenze diverse, di matrice nel suo caso van-dyckiana e riberiana oltre che caravaggesca e poichè ancora oggi manca uno studio organico e completo dell'artista che metta a fuoco i momenti tipici e veri del suo linguaggio artistico. È vero tuttavia che è nel terzo decennio del secolo, quando si concludeva la sua formazione, le pur limitate testimonianze locali del Caravaggio e del caravaggismo così come quelle assai più ampie e dirette che poteva cogliere a Roma, devono averlo interessato abbastanza, se non proprio coinvolto. Con l'esame delle ultime opere, in cui sembra di assistere ad un tardivo recupero della tematica luministica caravaggesca, forse in connessione con la meditazione sulle opere messinesi del Merisi, che l'artista realizzò il *Martirio di S. Lorenzo delle Scale*, la cui paternità gli viene riconosciuta da Gallo e dal Celesia, il quale scrive che «per l'abbondanza degli scuri un po' caricati Novelli abbia in questa tela più che in ogni altra preso ad imitare il Caravaggio». A proposito dell'iter dell'artista monrealese, più che un "ritorno" a Caravaggio si parla di un vero e proprio accostamento all'artista, seppur con inevitabile accezione contenutistica e formale, e non senza residui idealistici, che pare aver avvicinato l'interiorità

appassionata e riccamente umana ed enfatica del monrealese a quella più raccolta drammatica e meditativa del Merisi, di cui le opere messinesi erano testimonianza.

Per quanto riguarda cosa dissero gli studiosi a proposito del passaggio dell'artista lombardo in Sicilia, vi furono numerosi e accesi dibattiti a causa della mancanza di fonti chiare e delle ipotesi contrastanti dei vari critici. Localmente a fornire notizie maggiormente dettagliate vi sono le testimonianze dell'archeologo Mirabella a Siracusa, di padre Samperi e dello storico messinese Susinno, il quale fornisce una narrazione circostanziata e basilare per la ricostruzione delle vicende del pittore e dei suoi seguaci. Testimonianze fondamentali se si considera che molti studiosi locali non citano nemmeno la presenza del Merisi nella propria città, al punto tale che alcuni dubitarono che il soggiorno siciliano fosse realmente avvenuto, o se lo citarono lo fecero solo brevemente. Ne sono esempio gli stessi Baglione e Bellori: il primo si limitò a scrivere la seguente: «Arrivato all'Isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo; ma per essere perseguitato dal suo nemico convenne gli tornare alla città di Napoli». Il Bellori, pur con qualche elemento in più, si limita anch'egli a scrivere solo che Caravaggio, imprigionato a Malta nel forte Sant' Angelo "scavalcata di notte la prigione, fuggi sconosciuto in Sicilia così presto che non poté essere raggiunto» e che «aveva dipinto a Siracusa il *Seppellimento di santa Lucia* per la chiesa omonima alla marina. A Messina la *Natività* e *San Girolamo che scrive* per la chiesa dei cappuccini e la *Resurrezione di Lazzaro* per la cappella dei signori Lazzari nella chiesa dei crociferi.» Susinno, pur scrivendo un secolo dopo, nel 1724 con la stesura delle *Vite de' pittori messinesi e di quali che fiorirono in Messina*, e utilizzando fonti di seconda mano, riconosce l'importanza del parlare non solo dell'artista come uno dei protagonisti principali della cultura isolana ma anche degli esiti derivati sui pittori locali; e anche se si serve degli scritti di Bellori per ricostruire l'attività precedente del Caravaggio e imbastire l'aneddotica riguardante il suo atteggiamento e temperamento, atta a giustificare l'inquietudine e la violenza della sua pittura, fornisce informazioni di prima mano sulle opere, che risultano attendibili e calibrate dal punto di vista attributivo. Le fonti locali possono aggiungere ben poco alla biografia del Susinno già fitta di notizie sia riguardanti i soggiorni messinesi che i documenti e le opere siracusane, resi noti grazie alle ricerche archivistiche di Agnello. Il manoscritto, che si trovava fino al 1756 presso il pittore Luciano Fori a Messina venne smarrito sfortunatamente, ma costituiva un'adeguata traccia di partenza per chi volesse approfondire il tema del soggiorno messinese del lombardo. Nel 1821 un altro messinese, Giuseppe Grosso Cacopardo, pubblicò che Caravaggio aveva dipinto a Messina anche un *San Giovanni decollato* per la chiesa dei Cavalieri di Malta, un *Ecce Homo con Ponzio Pilato ed un manigoldo* per quella di Sant'Andrea Avellino, che tutte le altre opere non altrimenti note erano state vendute o distrutte, e che da Messina era fuggito direttamente a Napoli. Bisognerà attendere l'inizio dello scorso secolo per scoprire le prime testimonianze documentate del soggiorno di Caravaggio in Sicilia. Ai primi del Novecento con le ricerche archivistiche iniziate dal Saccà, un ulteriore contributo, almeno documentario, viene al catalogo del Caravaggio. Ma il grande interesse per quanto riferito dal Saccà è legato alla pubblicazione di un'annotazione e di un atto notarile coevi al soggiorno di Caravaggio, datati al 6 dicembre 1608 e riferiti alla *Resurrezione di Lazzaro*, anche se ad oggi perduti. Il problema caravaggesco comincia a delinearsi con ben altro rilievo, intervenendo anche sul periodo siciliano. Le informazioni pervenute non sono frutto di indagini scientifiche e pienamente attendibili: Oltre questo, bisogna considerare che la sequenza delle città siciliane indicata dal Bellori si poteva

intendere come un semplice elenco deduttivo, redatto ordinando Siracusa, Messina e Palermo, ossia città in possesso delle quattro grandi pale di Caravaggio, seguendo la logica di un percorso verso Napoli per chi provenga da Malta. Siracusa è il porto più importante e più prossimo a la Valletta, e all'origine del percorso diretto Palermo-Napoli c'è solo una stringatissima nota del Baglione, probabilmente solo una sineddoche, poiché non nominando alcun'altra città siciliana potrebbe aver usato il nome della capitale per intendere l'Isola.

Anche Susinno, considerato la fonte più attendibile, utilizzava la stessa successione delle tre città, perché aveva utilizzato gli schemi del Bellori e non dimostrava di aver eseguito ricerche oltre Messina, la sua città dove poteva raccogliere notizie più comodamente. Con il disastro del 1908 si interrompono drasticamente le ricerche appena iniziate, segnando anche una frattura di questi interessi, destinati ad essere ripresi solo più tardi, quando, con i primi apporti critici del Longhi, Voss, Venturi, Rouches.⁶ L'attenzione dedicata allo studio di questo periodo fu intensa e proficua dal punto di vista didattico e conoscitivo: attraverso di essi si poté arrivare alla rettifica della data di morte dell'artista e alla messa in luce della carica innovatrice delle opere del Caravaggio a partire dal periodo maltese, riconosciuta nel nuovo rapporto tra ambiente e figura e nella resa rapida delle pennellate. Marini, nell'ambito di un poderoso studio monografico, ha tentato di ampliare l'attività siciliana con la ricollocazione di alcune opere e la proposta di una serie di attribuzioni non sempre accettate dalla critica. Egli definisce e riconosce i tratti caratteristici dello stile tardo del Caravaggio individuati sia in un diverso rapporto spazio-figura, in cui lo spazio incombente ha la tragica funzione di diminuire la misura degli uomini, il tendere ad un'iconografia sempre più spregiudicata che ricrea il significato religioso ed umano non nel racconto ma nell'evento, l'uso di un sistema luministico repentino ed essenziale, ed ancora la ricerca di effetti illusivi che rendono viepiù immediata l'azione e tendono a coinvolgere in essa lo spettatore per il loro esporsi oltre il limite esterno della superficie del quadro, rendono abbastanza omogeneo l'linguaggio che definisce le opere dal periodo maltese a quello siciliano ed ultimo napoletano. Le oscillazioni ed incertezze che pure si notano nei pareri della critica e che riguardano opere di incerta provenienza anche se di sicura datazione meridionale, sono state quasi tutte risolte a favore di ipotesi tardo-napoletane. Al vaglio delle rassegne di studio che anche recentemente hanno visto l'esauriente sistemazione critica e filologica del catalogo caravaggesco, l'attività siciliana del Caravaggio si è via via ristretta al solo riconoscimento delle grandi pale d'altare di Siracusa, Messina e Palermo, con un progressivo sfrondamento di tutte le ipotesi.

⁶ mentre Longhi nel 1916 attribuiva a Caravaggio la Cena in Emmaus e l'Incredulità di San Tommaso del museo di Messina, precedentemente attribuite alla mano di Rodriguez, il Marangoni si rifiutava di riconoscere l'autografia della Resurrezione di Lazzaro, eseguita a suo parere dal Minniti. Nel 1922 invece Mauceri escludeva dal catalogo di Caravaggio l'Ecce homo di Avellino e dubitava che la Decollazione di S. Battista potesse essere di mano del Caravaggio, così nel 1925 attribuiva le due opere a Rodriguez, insieme alla Cena in Emmaus e all'Incredulità di S. Tommaso.

APPENDICE DELLE IMMAGINI



¹ *La Natività con i santi Lorenzo e Francesco d'Assisi*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1600
Tecnica, olio su tela, Dimensioni, 268×197 cm, oratorio di San Lorenzo, Palermo.



2

² via dell'Immacolatella, quartiere della Kalsa (Palermo, Sicilia). In fondo si trova l'ingresso all'oratorio di San Lorenzo.
Foto di Ganci Anna Maria



3

³ il telaio originale conservato all'interno dell'oratorio di San Lorenzo. Sono ancora evidenti alcuni residui della tela originale che venne tagliata ai bordi dello stesso.



4



⁴ interni dell'Oratorio di San Lorenzo, decorati da Giacomo Serpotta. Da un lato l'altare maggiore con la copia della Natività di Caravaggio, dall'altro la controfacciata con il Martirio di San Lorenzo
Foto realizzate da Ganci Anna Maria

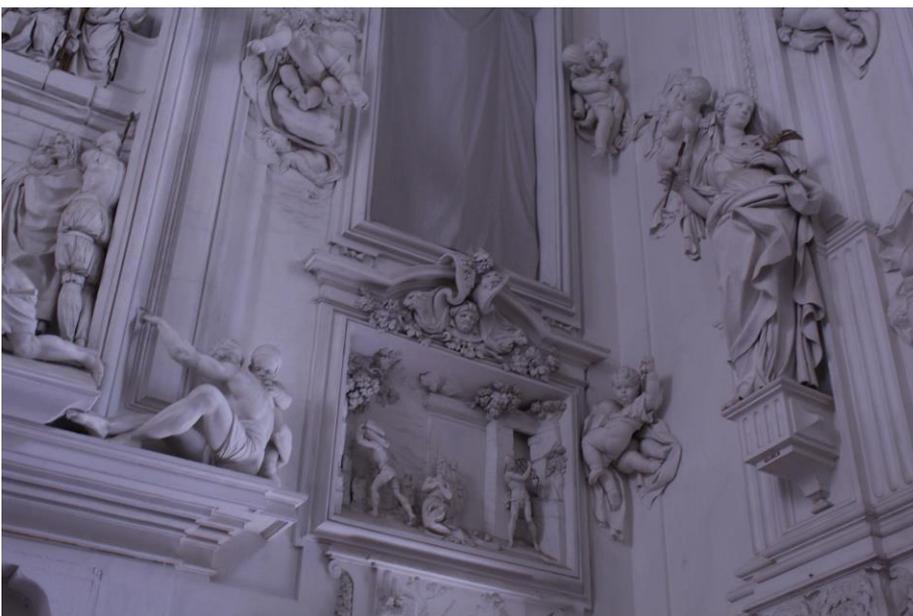












⁷Dettagli degli stucchi del Serpotta e dei teatrini, in dettaglio il Cristo che trasporta gli attributi della propria passione e i putti in gloria
foto di Ganci Anna Maria



⁸ dettaglio del Martirio di San Lorenzo
foto di Ganci Anna Maria

⁹ l'Adorazione dei Pastori, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1609, olio su tela, 314x211 cm
Ubicazione , Museo Regionale, Messina



¹⁰ il seppellimento di Santa Lucia, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1608, olio su tela , 408x300 cm
Santuario di Santa Lucia al Sepolcro, Siracusa



¹¹ la resurrezione di Lazzaro, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1609, olio su tela , 380×275 cm Museo Regionale, Messina



12



13

¹² confronto tra la *Vocazione di San Matteo* e il *San Lorenzo della Natività*

¹³ confronto tra l'Angelo di *San Matteo* e l'Angelo e l'Angelo della *Natività*



14



15

14 confronto tra Giuditta di *Giuditta e Oloferne* e la Madonna della *Natività*

15 confronto tra soldato e San Giuseppe nella *Natività*

Bibliografia

Baglione Giovanni, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

Bellori Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderi. Roma 1672*, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

Camilleri Andrea, *Caravaggio, Natività, con un testo di Andrea Camilleri e una nota di Renato Guttuso* a cura di Filippo Maria Ferro, Novara 2017, Interlinea srl edizioni

Camilleri Andrea, *Il Colore del Sole*, Mondadori, Milano 2007

Cuppone Michele, *Caravaggio. La Natività di Palermo. Nascita e scomparsa di un capolavoro*, Campisano Editore, III edizione, Roma, 2023

Italiano Andrea, *Caravaggio in Sicilia. L'ultima rivoluzione*, Terme Vigliatore 2013.

Longhi Roberto, *Il Caravaggio*, Milano 1952 (2° ed. con varianti, 1968); ed. postuma 1982

Lo Verso Riccardo, *La tela dei Boss. Pentiti e segreti. La verità sul Caravaggio rubato*. Gruppo editoriale Novantacento, Palermo, 2018

Marangoni Matteo, *Il Caravaggio*, Firenze 1922 (2° ed. 1952).

Meli Filippo, *L'ultima opera del Caravaggio*, in "Dedalo", VI, 1925-1926, vol 1, pp 229-234,.

Caravaggio in Sicilia. il suo tempo, il suo influsso, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, dicembre 1984, Sellerio Editore Palermo, Graphicadue s.r.l

Sgarbi Vittorio, *Il punto di vista del cavallo. Caravaggio*. Bompiani editore, 2014

Sgarbi Vittorio, *Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio a Tiepolo*, Milano 2016.

Spadaro Alvise, *Caravaggio in Sicilia. Il percorso smarrito*, Roma 2012

Spadaro Alvise, *Il Caravaggio scomparso, il mistero irrisolto del quadro e la sua unica copia*, Bonanno editore, 2010, Acireale-Roma

Susinno Francesco, *Le vite dei pittori messinesi, 1724 circa*, edizione a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.

Vodret Rossella, *Caravaggio. L'opera completa*, Ediz. Illustrata. Silvana, 2010