

MAURIZIO VITELLA

LA NATIVITÀ CON I SANTI LORENZO E FRANCESCO DI MICHELANGELO MERISI DETTO CARAVAGGIO

C'era una volta un "Caravaggio" a Palermo. Ma c'è ancora un'opera di Michelangelo Merisi a Palermo, fortemente scolpita nella mente di chi ebbe la fortuna di ammirarla. C'è ancora la rabbia per la barbara privazione di un'opera pittorica e la foto storica di Enzo Brai, riprodotta con tali sofisticate tecniche digitali da permettere la creazione di una installazione/copia hi-tech¹, rinnova in tutti i visitatori del magnifico oratorio di San Lorenzo² la ferita inferta al nostro patrimonio artistico. Una ferita che non si rimargina, come il dolore che si prova per le vittime di lupara bianca, di cui si sconosce la fine e non si hanno le spoglie su cui piangere. Ma il quadro ancora c'è! Impreso nella nostra memoria, documentato dai numerosissimi studi che negli anni, e soprattutto in tempi recenti, si sono occupati di fissarne la cronologia all'interno del catalogo del famoso artista, padre del naturalismo seicentesco. In tempi passati la presunta povertà del Merisi, il suo temperamento violento e stravagante, il millantato ateismo e le congetturate devianze sessuali, insieme ad un *modus operandi* non

¹ G. Mendola, *Caravaggio e i suoi seguaci nelle collezioni palermitane fra Seicento e primo Settecento*, in *Suggerimenti caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis. Una storia non semplice*, a cura di G. Barbera e E. De Castro, Palermo 2018, p. 35.

² Sull'oratorio di San Lorenzo si veda G. Mendola, *L'Oratorio della compagnia di San Francesco in San Lorenzo*, in S. Grasso - G. Mendola - C. Scordato - V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio di San Lorenzo a Palermo*, presentazione di P. Palazzotto, Leonforte 2013, pp. 25-35; P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica*, presentazione di D. Garstang, Palermo 2016, pp. 188-200.

del tutto consono con le usuali procedure accademiche nella realizzazione dei dipinti, contribuirono a creare quel personaggio maledetto, la cui infamia crebbe dopo l'*affaire* Tommasoni. Di fronte a un personaggio dai trascorsi così torbidi e che, soprattutto, non risultava allineato ai decorosi canoni propagandistici dell'arte controriformata, la storiografia locale non ne esaltò le qualità, l'importanza e la portata di novità che oggi riconosciamo all'artista e all'opera in questione, ahinoi assente. Basti guardare la letteratura erudita e periegetica del Settecento e del secolo successivo per scoprire che la tela è semplicemente segnalata, raramente commentata o descritta. Antonino Mongitore, per esempio, nel descrivere l'oratorio di San Lorenzo si limitò a definire "l'immagine della Natività del Signore, lavoro dell'insigne pennello di Michiel Angelo Caravaggio"³. Vincenzo Migliore⁴ segnalò la presenza del dipinto, Vincenzo Mortillaro⁵ lo qualificò eccellente opera e Gaspare Palermo lo giudicò "insigne lavoro del famoso pennello di *Michelangelo da Caravaggio*"⁶. Sintomatico di un non nascosto atteggiamento anti barocco il giudizio dell'archeologo George Dennis che nel descrivere l'altare dell'oratorio scrisse che "Sopra di esso si trova la Natività di *Michelangelo Caravaggio*, dipinta a Palermo, che, mostra una sapiente mano e ricca ed energica colorazione, non gradita alla mente né all'occhio; i volti sono privi di bellezza e di espressione e il chiaroscuro è spezzato in modo tale da distruggere tutte le unità di effetto e da non permettere alcun centro di interesse"⁷. Le osservazioni e i dovuti apprezzamenti dell'opera iniziarono contestualmente alla novecentesca riscoperta di Caravag-

³ A. Mongitore, *Le Compagnie*, ms. del XVIII secolo presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE8, f. 108.

⁴ V. Migliore di Siracusa, *Itinerario per le vie, piazze, vicoli e cortili della città e contorni di Palermo*, Messina 1824, p. LXXIV.

⁵ V. Mortillaro, *Guida per Palermo e pei suoi dintorni*, Palermo 1829, pp. 65-66.

⁶ G. Di Marzo Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni. Riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo*, Palermo 1858, pp. 248-250.

⁷ G. Dennis, *A handbook for travellers in Sicily: including Palermo, Messina, Catania, Syracuse, Etna, and the ruins of the Greek temples. With map and plans*, London 1864, pp. 51-52.

gio e, a Palermo, particolare interesse campanilistico nei confronti della tela, oggi trafugata, veniva espresso da Filippo Meli⁸, il quale, oltre ad elogiarne il “raro pregio artistico”, sulla scia di Giovanni Pietro Bellori⁹ ribadiva essere stata “l’ultima opera”¹⁰ che Caravaggio realizzò in Sicilia. Da qui sembra prendere l’avvio il dibattito critico circa la cronologia del dipinto e la consequenziale reale presenza di Michelangelo Merisi a Palermo. Nella storiografia locale, precoci voci fuori dal coro, che ponevano l’opera dell’oratorio di San Lorenzo all’attività romana furono quelle di Enrico Mauceri¹¹ e Stefano Bottari¹², e anche Roberto Longhi¹³, pur rimanendo fedele alla tradizionale esecuzione del dipinto durante il soggiorno siciliano, vide nel “Presepio dell’oratorio di San Lorenzo a Palermo, dipinto dal Caravaggio nel 1609” un ritorno e una rievocazione delle “vecchie Sacre Conversazioni lombarde. Ma tutte nuove sono le scoperte pittoriche nei semitoni ombrosi dei due animali da presepio, nel San Giuseppe in giubbotto verde elettrico e nella grande ritrosa della lustra canizia; nell’angelo, di nuovo bresciano (e che allo Schudt (1942) fece ricordare motivi della Cappella Contarelli) ma che spiovuoto dall’alto come un giglio scavezzato dal proprio peso; nel bambino miserando, abbandonato a terra come un guscio di tellina buttata”. L’autorevole

⁸ F. Meli, *L’ultima opera di Michelangelo Caravaggio*, in “Dedalo”, VI, vol. I, 1925-1926, pp. 229-234. Sulla produzione editoriale di Filippo Meli e il suo pensiero critico sul dipinto di Caravaggio dell’oratorio di San Lorenzo si veda R. Santoro, *Filippo Meli e gli altri: il problema della Natività di Caravaggio di Palermo*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell’arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo 27-29 settembre 2007) a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 395-399.

⁹ G.P. Bellori, *Le vite de’ Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672, pp. 210-211.

¹⁰ F. Meli, *L’ultima opera di Michelangelo Caravaggio*, in “L’Ora”, XXVI, 109, 8-9 maggio 1925, p. 3.

¹¹ E. Mauceri, *Il caravaggismo in Sicilia e Alonso Rodriguez pittore messinese*, in “Bollettino d’Arte”, seconda serie, XIX, giugno 1925, pp. 559-571.

¹² S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina 1945, p. 81; Idem, *L’Arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1962, p. 67 e 107-108.

¹³ R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952, riedizione a cura di G. Previtali, Roma 1992, p. 71.

giudizio del Longhi, che non tace l'evidente analogia dell'opera palermitana con il linguaggio compositivo del Merisi declinato nelle opere della prima maturità romana realizzate per la chiesa di San Luigi dei Francesi, aprì la strada per una revisione critica circa la reale esecuzione della tela a Palermo. Tante, suggestive, plausibili e convincenti le congetture avanzate dalla critica a sostegno della datazione del dipinto al 1609, come quella stilistico formale sostenuta da Mia Cinotti¹⁴, che nell'attestare la realizzazione siciliana della tela parla di un rinnovato recupero di modelli precedenti; o la teoria già avallata da Maurizio Calvesi¹⁵, che riteneva verosimile l'esecuzione della *Natività* legata alla committenza dell'allora Arcivescovo di Palermo Giannettino Doria; e ancora la dotta, e tematicamente calzante, tesi di Vincenzo Abbate¹⁶, che vede maturare la commissione dell'opera caravaggesca in una Palermo, intellettualmente vivace, dove il "contesto sociale costituito da nobili cadetti, colti prelati, abili mercanti forestieri" era il medesimo che "in ambiente romano annovera i primi destinatari di opere del Caravaggio"¹⁷, oltre a sottolineare come il tema della rappresentazione di Maria seduta a terra sia da riferire alle predicazioni del padre cappuccino fra' Geronimo Errante, di cui lo studioso reputa plausibile un'eventuale conoscenza diretta¹⁸. Anche Maurizio Marini¹⁹ aveva tentato di conciliare la tradi-

¹⁴ M. Cinotti - G.A. Dell'Acqua, *Caravaggio*, Bergamo 1983, pp. 284 e 481-482.

¹⁵ M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, p. 131-132.

¹⁶ V. Abbate, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare 1570 -1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di san Giorgio dei genovesi 30 maggio - 31 ottobre 1999) a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 32-38.

¹⁷ V. Abbate, *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Ziino 4 marzo - 20 maggio 2001) a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati, R. Vodret, Venezia 2001, pp. 77-97.

¹⁸ V. Abbate, *Caravaggio a Palermo*, in *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005) a cura di N. Spinosa, Napoli 2004, pp. 88-95.

¹⁹ M. Marini, *Michelangelo da Caravaggio in Sicilia*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Ziino 4 marzo - 20 maggio 2001) a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati, R. Vodret, Venezia 2001, pp. 3-23.

zionale datazione della tela con la non coeva resa stilistica imputandone l'incongruenza al "riflesso del conservatorismo della committenza palermitana"²⁰ e giustificando questa dualità come usuale in Caravaggio, evidenziando come sia manifesto un "aspetto dicotomico in particolari situazioni di concomitanza cronologica. Per esempio in varie pale d'altare: nei due *San Matteo e l'angelo* della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi; nelle doppie coppie dei laterali della Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, tutte attinenti gli anni romani"²¹, duplice atteggiamento che dunque si ripropone anche nelle opere realizzate in Sicilia. Ma è lo stesso Marini, in una successiva pubblicazione, a ipotizzare l'importazione dell'opera nel capoluogo siciliano e la sua esecuzione intorno al 1600: "forse la pala dell'altare di San Lorenzo fu effettivamente dipinta prima. Le sue dimensioni sono simili a quelle menzionate nel contratto che Caravaggio aveva stipulato a Roma nel 1600 con Fabio de Nutis per un quadro di cui non si specificava il soggetto, e per cui gli vennero dati duecento scudi, somma che per quel tempo sarebbe stata equa per la *Natività*"²². Intuizione, questa, ripresa da Calvesi che denunciava lo sconcerto degli studiosi per la "scarsa aderenza [del dipinto palermitano] ai modi del Caravaggio tardo, di cui non condivide assolutamente né la potenziale drammaticità né il fermento stilistico"²³ ritenendo, quindi, più convincente la datazione della tela palermitana al 1600, anzi "praticamente certa" soprattutto alla luce delle dinamiche relative alla committenza, maturata e veicolata in ambienti mercantili strettamente legati con l'Oratorio di San Lorenzo²⁴ e alla corrispondenza delle misure dichiarate nell'atto notarile e il quadro trafu-

²⁰ Idem, p. 16.

²¹ Idem, p. 22, nota 61.

²² M. Marini, *Caravaggio pictor praestantissimus*, Roma 2001, p. 561.

²³ M. Calvesi, Caravaggio i documenti e dell'altro, in "Storia dell'Arte", n. 128, gennaio-aprile 2011, p. 26.

²⁴ Idem. Su gli affiliati alla Compagnia di San Francesco d'Assisi dei Bardigli e Cordigeri, insediati nell'Oratorio di San Lorenzo, e i legami con la realtà mercantile si veda G. Mendola, *Il Caravaggio di Palermo e l'oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2012, pp. 71-75.

gato. Negli anni, più approfondite ricerche di Francesca Curti²⁵ e Giovanni Mendola²⁶ hanno meglio inquadrato i rapporti mercantili tra Fabio de Nuti e il confrate Cesare De Avosta avvalorando sempre più l'esecuzione romana della *Natività* e mettendo quindi in discussione la presenza del Merisi a Palermo. Non può infine tacersi l'importante contributo di Michele Cuppone²⁷, tra i maggiori sostenitori della realizzazione non siciliana della tela dell'oratorio di San Lorenzo. A lui il merito di un'analisi critica dell'opera trafugata, di una lettura stilistica e formale che evidenzia tangenze, mutazioni e inequivocabili affinità con le opere romane, a cominciare dalla postura di San Lorenzo, il cui capo chino e le spalle curve ricordano l'uomo che conta i danari nella *Vocazione di San Matteo* della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi²⁸, per continuare, pur rimanendo nella medesima chiesa romana, con "le gambe dell'angelo della *Natività*, il cui modello è da identificare in quelle dell'angelo della seconda versione del *San Matteo e l'angelo*. Apparentemente in pose dissimili, ora sappiamo, grazie alle ultime indagini radiografiche, che nella pala romana le gambe erano state tracciate per intero tramite incisioni:

²⁵ F. Curti, *Caravaggio nella Roma di fine '500: artisti, intermediari, mercanti*, comunicazione alla giornata di studi *Caravaggio e i suoi* (Santa Maria Tiberina, Palazzo del Cardinale Francesco Maria Bourbon del Monte 8-9 ottobre 2016) a cura di P. Nucci Pagliaro e P. Carofano <http://news-art.it/news/rivelazioni-su-caravaggio--importanti-novita-al-convegno-di.htm>; F. Curti, *Mercanti, pittori, intermediari e la committenza del quadro «cum figuris» del Caravaggio*, in *Sine ira et studio. Per la cronologia del giovane Caravaggio: estate 1592-1600. Opinioni a confronto*, Giornata di studi promossa dal Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte della Sapienza Università di Roma, con la collaborazione del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Roma Tre e della Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institut für Kunstgeschichte, Roma 1 marzo 2017.

²⁶ G. Mendola, *Caravaggio e i suoi seguaci nelle collezioni palermitane fra Seicento e primo Settecento*, in *Suggerimenti caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis. Una storia non semplice*, a cura di G. Barbera e E. De Castro, Palermo 2018, pp. 35-45.

²⁷ M. Cuppone, *Dalla cappella Contarelli alla dispersa Natività di Palermo. Nuove osservazioni e precedenti iconografici per Caravaggio*, in «L'essercito mio è di pittore». Caravaggio e l'ambiente artistico romano, a cura di F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi, "Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di storia", anno XIX, 2011 fasc. 2, luglio-dicembre, pp. 363-372.

²⁸ Idem, p. 367.

quella destra dell'angelo dettante il Vangelo, dapprima distesa orizzontalmente, non fu poi dipinta, ma evidentemente l'idea iniziale non risulta isolata se si ritrova specularmente, con la similare impostazione dell'altro arto ripiegato, nella *Natività*²⁹. Analogia ritenuta convincente anche da Alessandro Zuccari³⁰, che nella sua solida e acclarata attività di ricerca sulle opere di Caravaggio, a proposito della tela dell'oratorio palermitano, dette particolare evidenza al contratto del 5 aprile 1600 dove si legge che il quadro commissionato da Fabio Nuti doveva essere fatto "iuxta mensuram et designum ab ipso d. Fabio sibi datum et consignatum et alias ut dicitur conforme allo sbozzo per esso signor Michelangelo fatto per detto signor Fabio[...]"³¹. Quanto indicato nella fonte archivistica, ossia di attenersi allo "sbozzo", secondo Alessandro Zuccari indica l'esistenza di un bozzetto che, sempre secondo lo studioso romano, Caravaggio dovette realizzare non soltanto per la *Natività* di Palermo ma in più di un'occasione, rivedendo l'affermata idea che il maestro milanese fosse avulso dalla pratica del disegno. Altra convincente affinità notata da Michele Cuppone è quella che accomuna la protagonista femminile della nostra opera, l'umile Vergine seduta a terra, con "la *Giuditta* di Palazzo Barberini (databile al 1599-1601 circa): al di là della diversa espressività imposta da situazioni e sentimenti contrapposti (sposatezza-serenità da un lato, tensione-orrore dall'altro), corrispondono tutti i tratti somatici: ovale del volto, capelli nel colore e pettinatura (legati, con riga centrale e ciuffi ai lati), naso, taglio degli occhi, fino alla convessità della fronte (la si nota appena grazie all'ombra: la luce peraltro batte sui volti e li modella con lo stesso gioco di ombre)"³².

²⁹ Ibidem. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a M. Cuppone, *La Natività di Palermo del Caravaggio. Nuove considerazioni a partire dalle indagini scientifiche*, in "Valori tattili", n. 9, 2017, pp. 61-84.

³⁰ A. Zuccari, *Caravaggio e la questione del disegno*, in "Atti e Memorie dell'Arcadia", II, 2013, p. 116, nota 45.

³¹ Idem, p. 105, nota 13.

³² M. Cuppone, *Il mistero dell'opera di Caravaggio trafugata dalla mafia: svelato l'enigma della sua genesi?*, in "News-Art Notizie dal mondo dell'arte" 1.1.2016 <http://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di-caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm>

Questa analogia fa pensare alla possibilità che per entrambi i dipinti abbia posato la medesima modella, forse Annuccia Bianchini³³. E ancora, ad avvalorare la tesi della produzione romana, Cuppone sottolinea la corrispondenza tra le caratteristiche tecniche della tela supporto, che risulta essere di un'unica ampiezza pari a 197 cm, e non come quelle delle altre opere realizzate a Siracusa e Messina, costruite sfruttando l'unione di più pannelli. Tutte queste notazioni e deduzioni, il rinvenimento del documento con la commissione di Fabio de Nutis, insieme al silenzio archivistico circa la reale presenza di Caravaggio a Palermo e all'impossibilità da parte dei confrati della compagnia dei Cordigeri a sostenere ulteriori spese rispetto a quelle affrontate nel 1609, come documentato da Mendola³⁴, per l'acquisto di un terreno e la realizzazione di due portali marmorei, ci convincono sempre più della esecuzione della *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco* a Roma. Ma cosa rappresenta il dipinto?

La Vergine contempla il Bambino, ma il suo viso è mestamente malinconico. La sua espressione manifesta la consapevolezza del sacrificio divino, evocato dalle travi incrociate, poste sul fondo, di un accennato soffitto. Maria, in un umanissimo e composto atteggiamento, è seduta a terra e la sua mano destra, posta sul grembo, compie un gesto congeniale a chi, poco prima, naturalmente ha dato alla luce un figlio. Il Bambino, disteso a terra su una sorta di pagliericcio ricoperto da un lenzuolino bianco, è per tre quarti in penombra e soltanto un guizzo di luce illumina la sua testa e parte del petto. Il corpo del divino infante, completamente nudo, catalizza lo sguardo di San Lorenzo, titolare dell'Oratorio che ospitava il dipinto, raffigurato con fisicità solida e scultorea, e postura curvata in avanti. Sostiene il peso del suo corpo reggendosi alla graticola inquadrata di sguincio che funge da bastone d'appoggio. San Francesco, alle spalle di Maria, ha le mani giunte con le dita saldamente

³³ G. Mendola, *Il Caravaggio di Palermo e l'oratorio di San Lorenzo*, Palermo 2012, pp. 97-102.

³⁴ Idem, p. 111.

intrecciate in atteggiamento orante. Il suo capo stempiato, schiarito da un candido bagliore, in un gioco di corrispondenze tipicamente merisiano, sembra far da contrappunto alla testa del Bambino. Affianca il santo assistiate un anziano barbuto, forse un pastore, forse fra Leone d'Assisi³⁵. Indossa un cappello dalla larga falda, è aggrappato ad un nodoso bastone e indirizza lo sguardo alla figura di spalle atleticamente accovacciata, dagli arti inferiori inguainati da uno stretto pantalone bianco e il torso coperto da una blusa verde. È san Giuseppe, a cui Caravaggio, in un'originalissima "invenzione di straordinaria finezza"³⁶, dà una personale interpretazione iconografica nel tentativo di conciliare le due età del padre putativo di Gesù: l'età reale, giovanile, espressa nella aitante corpulenza, e l'età simbolica, evocata dalla "illusoria canizie [...] opportuna e conveniente"³⁷. Il quadro propone una poetica interpretazione della Madonna dell'Umiltà quale fulcro di una soluzione compositiva circolare segnata dalla presenza dei santi. L'ambientazione semplice ben si sposa con lo spirito francescano a cui erano adepti i congregati che gestivano l'Oratorio di San Lorenzo, e Michelangelo Merisi, padre del naturalismo seicentesco, consapevole della catechesi di San Carlo Borromeo non ebbe alcuna difficoltà ad interpretare lo spirito pauperistico e caritatevole dell'ordine francescano cui è affiliata la Compagnia che deteneva l'importante capolavoro di cui auspichiamo ancora l'esistenza.

³⁵ M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974, pp. 55-58; R. Papa, *Caravaggio. Gli ultimi anni*, "Art e dossier" n. 205, 2004, p. 39.

³⁶ M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, p. 387.

³⁷ Idem, p. 388.