

Sulla pittura sacra di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Le “nuove” iconografie della Vergine e dei Santi

Massimo Moretti, Alessandro Zuccari

1. La questione del decoro nelle opere di Caravaggio: i soggetti mariani

Le fonti antiche ci hanno tramandato giudizi controversi sull'opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Alcune espressioni dei primi biografi, in particolare quelle del pittore Giovanni Baglione, sono state ripetutamente interpretate dalla critica come maldicenze dettate da invidie umane e professionali, perché – come scrive il pittore fiammingo Karel van Mander agli esordi del Seicento – lo stile di Caravaggio piaceva molto ed era «una maniera meravigliosamente adatta per essere seguita da giovani pittori»¹.

L'ambiente artistico che il lombardo trovò al suo arrivo nella capitale pontificia era permeato dalle teorie artistiche enunciate all'Accademia di S. Luca sotto la ferrea guida del pittore Federico Zuccari².

Caravaggio era molto distante dall'impostazione accademica promossa attraverso le sue conferenze e i suoi scritti dal pittore marchigiano³. D'altronde, non poteva essere più chiaro lo Zuccari quando, di fronte al rivelarsi del nuovo linguaggio del Caravaggio, portato a maturazione in breve tempo durante la composizione delle tele per la Cappella Contarelli, pronunciò pubblicamente la sua sentenza, giudicando la *Vocazione di Matteo* (fig. 1) un dipinto che tradiva la diretta dipendenza dai modi e dal genere del veneziano Giorgione. Per il principe dei pittori romani, quindi, non vi era alcuna novità nella pittura del Merisi. Vi si poteva ritrovare, piuttosto, l'attardarsi di una maniera veneta fuori moda se si pensa che a Roma, nell'ultimo ventennio del Cinquecento, venivano richieste pale d'altare a Francesco Bassano e soprattutto a Palma il Giovane, epigono della grande tradizione veneziana, ma istruito sui canoni divulgativi e collaudati della tarda maniera romana nella quale si era formato durante il pontificato di Gregorio XIII⁴.

La documentata pratica da parte del pittore di una qualche forma di disegno e di “sbozzo” preparatorio⁵, non dissolve l'ombra del pregiudizio che i contemporanei e la critica seicentesca calarono sulla rivoluzione operata nella prassi pittorica da Caravaggio e dalla sua scuola.

Gli intendenti più autorevoli dell'epoca, come il medico Giulio Mancini o l'antagonista del Caravaggio Giovanni Baglione, seguiti nel tardo Seicento da Francesco Scannelli e Giovan Pietro Bellori, ridimensionarono notevolmente l'opera del maestro lombardo, considerato un corpo estraneo e pericoloso per la formazione dei giovani artisti, tentati da una più immediata pittura dal vero a discapito del faticoso apprendistato accademico basato sul continuo esercizio del disegno. Non stupisce quindi il giudizio *tranchant* di Vicente Carducho che nel suo *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633) arriverà a definire Michelangelo Merisi l'anti-Michelangelo (in riferimento al Buonarroti), l'Anticristo della pittura che inganna il suo pubblico con “stupefacenti miracoli e imprese prodigiose”⁶.

La questione del disegno è nel secondo Cinquecento strettamente legata a quella sul controllo del “decoro” nella pittura. Il cardinale Gabriele Paleotti, dal 1595 protettore con Francesco Maria del Monte dell'Accademia di S. Luca, riteneva condizione necessaria il possedere compiutamente l'arte del disegno per quanti intendevano esercitare onorevolmente l'arte della pittura⁷. Per il sacerdote e scrittore Giovanni Andrea Gilio, l'esecuzione di schizzi, modelli e cartoni evitava ai pittori di cadere in errori e abusi gravi⁸. Tale convinzione era ampiamente condivisa se il cardinale Girolamo Rusticucci, in un editto del dicembre 1593 indirizzato alla chiesa di Roma, ordinò espressamente ai pittori di esibire «il cartone, o sbozzo in disegno dell'istoria» prima di dipingere quadri destinati a chiese o cappelle⁹.

Come noto, i giudizi severi dei primi biografi nei confronti delle innovazioni apportate da Caravaggio non si limitavano alla questione della tecnica ma si estendevano alle scelte iconografiche e al modo di comporre i soggetti sacri. Pittori, committenti, collezionisti ebbero a disposizione, a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, ampi strumenti per orientarsi nel campo della

produzione artistica sacra: gli atti del concilio tridentino, i sinodi e infine i numerosi scritti dei cosiddetti “moralisti”¹⁰. Questi ultimi, schierati a difesa dell'ortodossia dell'immagine sacra, rigettarono con forza le obiezioni del protestantesimo iconoclasta, rimanendo fermi, allo stesso tempo, sulla necessità di eliminare gli abusi nei quali gli artisti, nell'esercizio libero della loro professione, continuavano a incorrere.

Alcuni giudizi dei biografi sulle opere di Caravaggio sono a loro volta lontani dalla sensibilità della Chiesa della prima Controriforma. All'opinione del Bellori sulla sconveniente sozzura dei piedi sporchi dei pellegrini che si inginocchiano davanti alla *Vergine di Loreto* nel dipinto di S. Agostino (fig. 2), si potrebbe ad esempio rispondere con le parole del cardinale Paleotti il quale raccomandava di non escludere le immagini di persone raffigurate in atto di umiltà purché si faccia attenzione a che, nel raffigurare tali persone in ginocchio, si eviti ogni inutile vanità e si metta in evidenza un'intenzione non diversa dall'atto stesso raffigurato¹¹.

Una parte della critica del Novecento¹² ha riconosciuto in Caravaggio uno straordinario interprete delle istanze della “Chiesa degli ultimi” e dei poveri, verso i quali si è diretta l'opera missionaria di san Filippo Neri. Non può negarsi, tuttavia, che i rimproveri tramandati dalle fonti e le sostituzioni di alcune sue opere pubbliche (la prima versione del *S. Matteo e l'Angelo* nella cappella Contarelli a S. Luigi dei Francesi, la *Morte della Vergine* per S. Maria della Scala e la *Madonna del Serpe* per l'altare dei Palafrenieri pontifici nella basilica di S. Pietro), siano la dimostrazione che il realismo “popolano” e pauperista di cui si fece interprete il Merisi non trovò un'accoglienza unanime nell'ambiente romano. Le ragioni non vanno ricercate soltanto nel temperamento e nella condotta dell'artista, in diverse occasioni coinvolto in procedimenti giudiziari, e tanto meno nella presunta irreligiosità dei suoi quadri che, anche quando si allontanano dalla tradizione, non contengono in genere abusi dottrinali. L'avversione a certe proposte innovative del Caravaggio si deve innanzi tutto alla svolta autoritaria di papa Paolo V Borghese¹³ e al divergere netto del pittore lombardo dalla prassi della tarda maniera che si era andata configurando durante i pontificati di Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII. Si aggiunga, infine, la sospetta distanza del Caravaggio dalla vita e dal controllo dell'accademia romana¹⁴.

Bisogna ammettere che la produzione sacra del Merisi non sempre soddisfa il criterio ciceroniano – estetico e morale – del *decorum* così come era stato inteso e riformulato nel Cinquecento¹⁵. Non di meno, è palese la sua incisività ed efficacia comunicativa, la sua capacità di condurre lo spettatore a una lettura del soggetto autentica e disadorna. Notava Lionello Venturi che Caravaggio «l'unico, forse, pittore religioso fra gli artisti italiani del secolo XVII, fu talvolta rifiutato dalle chiese perché sentito come *insolito*, cioè come sospetto di eresia»¹⁶. Come ha sostenuto con caparbietà Maurizio Calvesi, nessuna ipotesi su un Caravaggio eretico può trovare ragionevole fondamento¹⁷. È tuttavia probabile che alcune licenze o interpretazioni del Merisi, le stesse per cui oggi lo si celebra come un innovatore della pittura, creassero non pochi dubbi ai suoi committenti, soprattutto ecclesiastici, di incorrere in qualche sanzione prevista da pubblici decreti, come quelli vergati a Milano da Carlo Borromeo, contro le immagini “insolite” e contrarie al Concilio di Trento, o a Roma dal cardinale Girolamo Rusticucci¹⁸.

Se in alcune opere del Caravaggio si riscontra un'inosservanza del decoro (non come lo intendeva Leonardo, circoscritto alla verosimiglianza, ma secondo il concetto rielaborato dai moralisti a partire da Gilio e Paleotti¹⁹), non si possono negare la qualità e la sensibilità della sua pittura religiosa.

La prima opera del Caravaggio a soggetto sacro a noi nota è il *Riposo nella fuga in Egitto* (1597 ca.), dipinto secondo Mancini in casa di monsignor Fantino Petrigiani²⁰ (fig. 3). L'eco dei concerti campestri di matrice veneziana è qui trasfigurata nella sacra esibizione affidata all'angelo musicista che accompagna la Madonna e il Bambino in un tenero e amoroso sonno. Come indica lo spartito

del fiammingo Bauldewijn riprodotto nelle mani di Giuseppe, la madre e il figlio sono, in un tempo, lo sposo e la sposa del *Cantico dei Cantici*, il poema biblico riletto in chiave mistica come immagine suprema del rapporto del Cristo con la Chiesa²⁰. Ispirato forse dal modello della *Madonna della seggiola* di Raffaello, Caravaggio rappresenta nel *Riposo* il legame tra Cristo e la Vergine quasi inscritto nella perfezione del cerchio, in un eternarsi dei reciproci affetti.

Trattandosi di un dipinto privato, destinato a un pubblico colto, non si registra nelle fonti antiche alcun rilievo negativo sull'opera. L'immagine di Maria, seppur fortemente umanizzata, mantiene un'aura ideale, del tutto conveniente rispetto alla destinazione del quadro e al suo soggetto.

L'innocenza e la tenerezza della giovane madre del *Riposo durante la fuga in Egitto* si ritrovano nella Vergine dell'*Adorazione dei pastori* di Messina (1608-9) e in quella, purtroppo perduta, di Palermo (1600 ca.). La prima (fig. 4) è una riuscita interpretazione del più autentico pauperismo cappuccino, con il quale il pittore si era potuto già confrontare durante il soggiorno romano. Nel prevalere dei bruni, la veste rossa di Maria rimane punto focale della contemplazione ravvicinata dei pastori e di Giuseppe. Non si tratta, infatti, di un'adorazione del Bambino: insieme a Gesù viene venerata la madre; si recupera così l'iconografia medievale della natività in cui la Madonna, distesa nella postura della puerpera, è ancora un tutt'uno con il figlio. Maria è distesa perché è la *Theotokos* (la genitrice di Dio), ma senza ostentare le fatiche del parto²².

L'osservatore è introdotto con naturalezza al mistero del "Dio nascosto" rivelatosi nell'angusto e umilissimo spazio di una capanna, una scatola prospettica privata di ogni tradizionale riferimento all'antico e ancora attuale nella sobrietà del suo arredo. Caravaggio rinuncia anche allo splendore della luce divina nella notte, ignorando le indicazioni di Giovanni Paolo Lomazzo, un maestro che probabilmente aveva conosciuto a Milano durante la sua formazione. Nel *Trattato dell'arte della pittura*, Lomazzo suggeriva come modello per le natività la *Notte* del Correggio oggi a Dresda (fig. 5). Discostandosi dalla "luce divina" del pittore emiliano, Caravaggio optò invece per un più dimesso "lume primario" con il quale, come scrisse il pittore e trattatista lombardo, è possibile descrivere in egual modo e secondo un "ordine naturale" tutte le figure²³.

L'immagine umile della Madonna, con gli occhi e l'attenzione tutta assorta sul bambino Gesù, disteso a terra a prefigurare la scena del compianto sul Cristo morto, viene riproposta nella perduta *Natività* di Palermo (fig. 6), con la stessa luce e gli stessi atteggiamenti umili e devoti. I santi Francesco e Lorenzo sono ammessi senz'altro contrassegno di santità alla mistica visione²⁴. L'uso di inserire in sacre rappresentazioni santi e situazioni di epoche diverse era stato decisamente sconsigliato da Paleotti, pur rientrando in una antica e reiterata tradizione²⁵. Per lo stesso motivo, Raffaello Borghini, nel *Riposo*, aveva criticato la *Natività* dipinta da Giovanni Battista Naldini per la chiesa fiorentina di S. Maria Novella, nella quale alle figure menzionate nel racconto dei vangeli erano stati aggiunti due apostoli e un vescovo non pertinenti²⁶. La scelta di inserire personaggi estranei alla narrazione delle Sacre Scritture contraddiceva il principio di verosimiglianza storica, tanto evocato nella trattatistica sull'arte sacra del Cinquecento e del Seicento²⁷, pur conservando l'innegabile pregio di indirizzare il fedele, mediante l'esempio del santo o dei devoti rappresentati, verso una contemplazione acronica del mistero.

Il cardinale Federico Borromeo, noto estimatore del Caravaggio, nel *De pictura sacra* raccomandava di raffigurare la Vergine «col maggior decoro e maestà che si possa immaginare», chiedendo ai pittori di evitare ogni cosa contraria alla verità della storia²⁸. Il principio di osservanza della realtà e della verità storica, richiamato insistentemente dalla trattatistica controriformata, non doveva tuttavia mai trovarsi in contrasto con il criterio del *decorum*. Perciò la libertà degli artisti andava moderata con regole che assicurassero l'osservanza dei precetti²⁹.

Tale preoccupazione era in linea con le raccomandazioni generali espresse nel decreto Tridentino che invitavano a evitare le immagini "pericolose" sia sul piano dogmatico che su quello morale; ogni bellezza lasciava andava quindi bandita dalle sacre rappresentazioni³⁰.

Si comprendono, dunque, le obiezioni poste al Caravaggio rispetto all'iconografia della *Morte della Vergine* realizzata per la chiesa carmelitana di S. Maria della Scala (fig. 7). Secondo Giulio Mancini, come noto, nella figura abbandonata della Madonna il pittore avrebbe immortalato una meretrice romana, una pratica per il tempo riprovevole che, come lascia intendere il medico senese, era comune ad altri pittori «moderni»³¹. L'annotazione del Mancini - che in una lettera al fratello Deifebo definisce la *Morte della Vergine* «sproprietata di lascivia e decoro» - rivela tutta la perplessità sull'interpretazione

offerta dal Caravaggio. Non di meno, il medico senese avrebbe voluto assicurarsi l'acquisto dell'opera³².

È probabile che la storia della prostituta ritratta dal Caravaggio non sia altro che l'eco di una voce infamante tesa a screditare l'opera dell'artista lombardo. L'idea di un pittore che ritrae nella Vergine una meretrice o la propria concubina è un *topos* ricorrente nell'immaginario dei moralisti, da Girolamo Savonarola in poi, tramandato e ravvivato nella seconda metà del Cinquecento³³.

Giovanni Baglione, senza confermare la notizia sull'identità della modella utilizzata per la figura della Vergine, sottolineò piuttosto lo scarso decoro della Madonna, ritratta «gonfia» e, soprattutto, «con le gambe scoperte» (caso forse unico nella Storia dell'arte sino a quel tempo)³⁴.

Dovette lasciare una cattiva impressione ai padri carmelitani quel corpo morto non ricomposto che nulla aveva dell'incorruttibilità che l'antica iconografia della *Dormito Virginis* lasciava sperare. Anche la partecipazione emotiva degli apostoli e della Maddalena non è un esempio di *Ars bene moriendi* (arte del morire bene), alla quale si atterrà nella successiva versione per lo stesso altare il veneziano Carlo Saraceni, quanto piuttosto la cruda raffigurazione della morte di una madre. Dell'Immacolata concezione ("pia sentenza" tenacemente sostenuta dai Carmelitani ma ancora lontana dal suo riconoscimento dogmatico³⁵), quel corpo femminile irrigidito ha soltanto la giovinezza e la straordinaria bellezza che le sopravvive: un particolare che non corrisponde alla trattatistica mariana diffusa al tempo, secondo la quale la Vergine sarebbe morta attorno ai 59 anni³⁶. La morte inscenata da Caravaggio non ha nulla di straordinario, non si intravede nessuno dei privilegi della Vergine censiti dalla tradizione: né il Figlio, né un coro d'angeli, né uno squarcio di cielo. Maria per Caravaggio muore distesa come tutte le altre donne, non seduta o in ginocchio come certi autori hanno scritto³⁷. E il recipiente in rame in primo piano, quasi sotto al giaciglio di minimale fattura, non è certo un aspersorio per l'acqua benedetta come tanti ne compaiono nelle più antiche immagini di *Transito*.

La condanna del dipinto non dipese tanto dalla qualità della donna eventualmente ritratta, ma dal fatto stesso che per la Vergine fosse stato utilizzato un modello dal vero, come era accaduto già alcuni anni prima al pittore Scipione Pulzone per un'opera destinata alla chiesa del Gesù a Roma³⁸.

Per la cosiddetta *Madonna del Serpe* o *dei Palafrenieri* (fig. 8), ultima opera romana consegnata da Caravaggio prima dell'uccisione di Ranuccio Tommasoni, il rifiuto può essere imputato ad altre ragioni oltre a quelle del mancato decoro delle figure (l'evento stesso dell'omicidio o altre motivazioni legate strettamente alla committenza)³⁹. Nel dipinto per i Palafrenieri, la Madonna, moderatamente scollata, ha una bellezza tutta popolare che contrasta con le fattezze invecchiate dell'«humile e riverente»⁴⁰ Anna, la quale in questo quadro privo di centro e di contesto, appare più ieratica e monumentale della Corredentrice. Ricorre, inoltre, l'espedito di associare, nell'evidenza del contrasto, giovinezza (il volto di Maria) e vecchiaia (il volto di Anna); una simile idea Caravaggio l'aveva proposta anche in altri dipinti, come *Giuditta e Oloferne* o la *Madonna dei Pellegrini* dove il volto della Vergine, dall'incarnato polito e sensuale, risalta al confronto del rugoso viso della pellegrina in primo piano. L'idea di tale ardita associazione, condannata aspramente da Bellori, deriva dalla frequentazione del pittore lombardo con l'opera di Leonardo, per il quale il contrasto tra parti "belle" e "brutte" sarebbe utile a far risaltare ciascuna di esse⁴¹.

Sotto l'aspetto dottrinale il dipinto mariano, pur rinnovando sostanzialmente l'iconografia rinascimentale della Sant'Anna Metterza, si attiene scrupolosamente, a differenza di quanto pensa Hibbard⁴², alla posizione della Chiesa, non ancora definita, sull'Immacolata Concezione di Maria⁴³. La Vergine, infatti, calca la testa del serpente, a simboleggiare la sconfitta del peccato originale profetizzata in *Genesi* (III, 15), ma l'azione avviene per mezzo del fanciullo Gesù, rappresentato nudo a rimarcare la realtà dell'incarnazione.

Il realismo di Caravaggio, sebbene ammantato di un certo classicismo, investe, innovandola, anche l'iconografia della *Madonna del Rosario* nella quale si cimentò, probabilmente a Napoli, attorno al 1606 (fig. 9)⁴⁴. L'iconografia del Rosario si era imposta soprattutto a seguito della vittoria cattolica a Lepanto del 1571 attribuita da Pio V alla pratica della santa devozione, e prevedeva l'immagine della Vergine e del bambino nell'atto di donare il rosario a san Domenico, con la presenza di religiosi e fedeli di diverso rango⁴⁵, tra i quali spesso si vedono comparire Pio V, Marcantonio Colonna, Filippo II di Spagna, attori diretti e indiretti della memorabile vittoria contro i Turchi. Nell'opera del Caravaggio Maria conserva una monumentalità quattrocentesca che ricorda la Vergine della *Sacra conversazione* del Mantegna per la chiesa di S. Zenò a Verona⁴⁶. La figura di Maria si anima nello sguardo e nel gesto con

- 6) Per una più puntuale comprensione del problema può essere particolarmente istruttiva la lettura in sequenza delle fonti edite seicentesche sul pittore raccolte da Stefania Macioce (S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., pp. 310-340).
- 7) G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, I ed. Bologna, 1582, Città del Vaticano, 2002, p. 265.
- 8) G. A. Gilio, *Due dialoghi*, Camerino, 1564.
- 9) A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984, p. 16.
- 10) Cfr. J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Milano, 2001, pp. 425-431.
- 11) G. Paleotti, *Discorso*, cit., p. 132.
- 12) Citiamo alcuni studi fondamentali che, in alcuni casi, raccolgono molti anni di ricerca su questo tema: W. Friedländer, *Caravaggio studies*, Princeton, 1955; M. Calvesi, *Le realtà di Caravaggio*, Torino, 1990; A. Zuccari, *Caravaggio controluce*, Milano, 2011; M. Pupillo, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma, 2001; P.M. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot, 2008, pp. 75-135.
- 13) Cfr. A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, cit., pp. 20-23.
- 14) Sulle reazioni alla pittura del Caravaggio da parte dell'ambiente artistico romano si rimanda al contributo di A. Conti, "L'evoluzione dell'artista", in *Storia dell'arte italiana*, Parte prima: *Materiali e problemi*. Vol. II: *L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, pp. 219-229. La posizione del Caravaggio rispetto all'ambiente artistico romano, di cui si interessa anche il magistrato del Tribunale criminale del Governatore nel famoso interrogatorio dell'agosto 1603, si evince dagli atti del processo intentato contro Caravaggio da Giovanni Baglione. Si rimanda al fondamentale saggio e alla trascrizione di M. Di Sivo, "Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio", in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma, 2011, pp. 90-108.
- 15) Sul concetto di "decoro" si veda H. Singerman, "Convenienza e decoro", in *L'Arte (Critica e conservazione)*. *Dizionario*, a cura di R. Cassanelli, A. Conti, M. A. Holly, A. Lugli, Milano, 1996, pp. 72-73; M. Gallo, *Studi di Storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del Curioso*, Roma, 2007, pp. 359-360.
- 16) L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964, p. 128.
- 17) M. Calvesi, *Le realtà di Caravaggio*, Torino, 1990, in particolare pp. XXIX-XXX.
- 18) C. Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, libro II*, direzione scientifica di S. Della Torre e M. Marinelli, Città del Vaticano, 2000, p. 71. Sull'editto Rusticucci si veda sopra, nota 11.
- 19) A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia*, Torino, 1966, pp. 48-49, 132 e ss.
- 20) Cfr. M. Moretti, *I Petrucci di Amelia. Fasti, committenze, collezioni*, Isola del Gran Sasso, 2012, pp. 63-78.
- 21) L'idea di Maria come immagine della Chiesa è già in Ambrogio (*De institutione virginis et sanctae Mariae virginitate perpetua ad Eusebium*, 392 ca.). Cfr. M. Gallo, *Studi di storia dell'arte*, cit., p. 38.
- 22) Cfr. G. Paleotti, *Discorso*, cit., p. 113.
- 23) Cfr. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, 1585, p. 218.
- 24) Sulla datazione e alcune interessanti notazioni iconografia della Natività di Palermo si veda: M. Calvesi, "Caravaggio, i documenti e dell'altro", in *Storia dell'arte*, 2011, 128, pp. 22-51; M. Cuppone, "Dalla cappella Contarelli alla dispersa Natività di Palermo. Nuove osservazioni e precedenti iconografici per Caravaggio", in *L'esercizio mio è di pittore. Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, a cura di F. Curti, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma, 2011, pp. 355-372.
- 25) G. Paleotti, *Discorso*, cit., p. 174.
- 26) R. Borghini, *Riposo*, cit., p. 101. Cfr. P. Barocchi, "Storiografia e collezionismo dal Vasari ai Lanzi", in *Storia dell'arte italiana*. Parte prima: *Materiali e problemi*. Vol. II: *L'artista e il pubblico*, Torino, 1979, p. 32.
- 27) Si veda, ad esempio, G. A. Gilio, *Due dialoghi*, Camerino, 1564, p. 79v, 86r. Anche Paleotti rimprovera l'uso di abiti contraddittori. Cfr. G. Paleotti, *Discorso*, cit., p. 175.
- 28) F. Borromeo, *De pictura sacra*, I ed. 1625, Sora, 1932, p. 93.
- 29) *Ivi*, pp. 104-105.
- 30) Concilio di Trento, sessio XXV (dicembre 1563).
- 31) G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I: *considerazioni sulla pittura, Viaggio per Roma, Appendici*, a cura di A. Marucchi, Roma, 1956, p. 120.
- 32) Lettera del 14 ottobre 1606. In S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., p. 216. Cfr. F. Gage, "Caravaggio's Death of the Virgin, Giulio Mancini, and the Madonna Blasphemed", in *Caravaggio. Reflections and Refractions*, a cura di L. Pericolo, D.M. Stone, Farnham, 2014, pp. 83-104.
- 33) Si vedano, ad esempio, i pareri sulle immagini sacre che l'abate di S. Procolo a Bologna, Egidio da Matelica, inviò al Paleotti nell'aprile del 1580. Cfr. I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, 2008, pp. 58-59; K. Schreiner, *Vergine, madre, regina: I voti di Maria nell'universo cristiano*, Roma, 1995, p. 157.
- 34) Cfr. Baglione in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., p. 324. Non è da escludere che il particolare insolito delle gambe e dei piedi scoperti della Vergine sia stato suggerito al Caravaggio sulla base delle indicazioni che si potevano trovare in più antichi testi cristiani. Nel *Rationale divinarum officiorum* di Guglielmo Durante (1296) si prescrive di sistemare la salma dei defunti con i piedi e le gambe ben tesi per facilitare l'uscita dell'anima dal corpo; anche per Lattanzio, l'anima abbandonava le membra cominciando dalla punta dei piedi. Cfr. K. Schreiner, *Vergine, madre, regina*, cit., pp. 63-64.
- 35) Nella tradizione carmelitana, come in quella francescana, Maria, in quanto Immacolata Concezione, non è soggetta alle conseguenze del peccato originale e dunque condivide con Cristo l'incorruttibilità del corpo. Cfr. G. Quadrio, *Il trattato "De Assumptione Beatae Mariae virginis" dello Pseudo-Agostino e il suo influsso nella teologia assunzionistica latina*, Roma, 1951, pp. 377 e ss.
- 36) Si rimanda al testo erudito del vescovo di Perugia Napoleone Comitoli (*Cento trenta privilegi della gloriosa Vergine Maria madre di Dio*, Perugia, Annibale Aluigi, 1615, p. 144), dove la proposta del Baronio sull'età della Vergine viene corretta. È interessante notare come nella *Deposizione* dipinta per la cappella Vittrice a S. Maria in Vallicella, oggi ai Musei Vaticani, Caravaggio, sotto la probabile guida di Cesare Baronio, abbia invece cercato di soddisfare il "principio di verosimiglianza" raffigurando la Vergine con il volto segnato dalle rughe dell'invecchiamento e le braccia distese a richiamare il sacrificio del figlio sulla croce.
- 37) Ad esempio il francescano ungherese Pelbartus Ladislao (1430-1504). Cfr. K. Schreiner, *Vergine, madre, regina*, cit., p. 63.
- 38) Cfr. C. Strinati, "Il rifiuto", in *La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese*, a cura di A. Coliva, Venezia, 1998, pp. 8-9.
- 39) M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma, 2014, pp. 499-502; R. Vodret, *Caravaggio*, cit., p. 178.
- 40) Si vedano gli epigrammi di Marzio Milesi (1600-1610) in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., p. 311.
- 41) Cfr. A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia*, cit., p. 44.
- 42) H. Hibbard, *Caravaggio*, Londra, 1983, pp. 197-198.
- 43) Cfr. A. Zuccari, "L'immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento. Istanze immacoliste e cautela pontificia in un complesso percorso iconografico", in *Una donna Vestita di sole. L'immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 11 febbraio-05 maggio 2005), a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Milano, 2005, pp. 69-70.
- 44) M. Marini, *Caravaggio*, cit., pp. 512-517; R. Vodret, *Caravaggio*, cit., p. 172.
- 45) La codifica dell'iconografia del Rosario nel Cinquecento passa per una fortunata incisione di Giovanni Battista Cavalieri (1566). Cfr. G. Battista Cavalieri, *Un incisore trentino nella Roma dei Papi nel Cinquecento, Villa Lagarina, 1525-Roma 1601*, a cura di P. Pizzamano, Rovereto, 2001, figura a p. 71.
- 46) Lionello Venturi notò come il Caravaggio si fosse rifatto «in qualche modo un'anima di primitivo, di quattrocentista. Ma con un'esasperazione, per bisogno polemico, che i quattrocentisti non avevano mai avuta». L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, cit., p. 126.
- 47) M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, 1990, pp. 352-353. Le recenti ricerche di Antonio Ernesto Denunzio sembrano confermare, tuttavia, l'intuizione di Jonathan Brown, il quale per primo ha identificato il ritrattato nella *Madonna del Rosario* di Caravaggio con il conte di Benavente Don Juan Alfonso Pimentel Enriquez, viceré di Napoli dal 1603 al 1610. Cfr. J. Brown, "A New Identification of the Donor in Caravaggio's Madonna of the Rosary", in *Paragone*, 1984, 407, pp. 15-21; A. Ernesto Denunzio, "Aggiunte e qualche ipotesi per i soggiorni napoletani di Caravaggio", in *Caravaggio. L'ultimo tempo, 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005), a cura di N. Spinosa, Napoli, 2004, pp. 48-60; *Idem*, "Per due committenti di Caravaggio a Napoli: Nicolò Radolovich e il viceré VIII conte-duca di Benavente (1603-1610)", in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J. L. Colomer, Madrid, 2009, pp. 183-185.
- 48) Cfr. la scheda di A. G. in *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra (Roma, 24 ottobre 1989-08 gennaio 1990), a cura di L. Ficacci, Roma, 1989, pp. 133-134; F. Cappelletti, "Annunciazione", in *Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, 20 febbraio-13 giugno 2010), a cura di C. Strinati, Milano, 2010, pp. 209-210; A. Zuccari, "L'Annunciazione del Caravaggio e il particolare smarrito", in *Mosaico. Temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, 2 voll., a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli, 2012, vol. I, pp. 159-168.
- 49) J. Da Varagine, *Mariale aureo*, Bologna, 2006, pp. 306-308.
- 50) Cfr. A. Zuccari, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, la vita e le opere attraverso i documenti*, atti del convegno internazionale (Roma, 5-6 ottobre 1995), a cura di S. Macioce, Roma, 1996, pp. 289-308.
- 51) In aggiunta ai miei studi già richiamati, si aggiungano gli atti del convegno internazionale *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale (Sora, 16-18 maggio 2007), a cura di P. Tosini, Roma, 2009, in particolare gli interventi di H. Röttgen, "Modello storico, modus e stile. Il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600", pp. 33-48 e di D. Ferrara, "Cesare Baronio e la fabbrica della Chiesa Nuova", pp. 209-228.
- 52) Cfr. A. Zuccari, "Fonti antiche e moderne per le iconografie di Baronio", in *Baronio e le sue fonti*, a cura di L. Gulia, atti del convegno internazionale di studi (Sora, 10-13 ottobre 2007), Sora, 2009, pp. 869-932 (con bibliografia precedente); A. Zuccari, *Caravaggio Controluce*, cit., pp. 13-85.
- 53) Cfr. la vita del Baglione in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, cit., p. 324.
- 54) Cfr. C. Baronio, *Annales ecclesiastici*, I, Roma, Tipografia Vaticana, 1588, p. 565.
- 55) Cfr. G. Paleotti, *Discorso*, cit., p. 163. Per spunti ulteriori sul tema degli abiti storici in Caravaggio rimando al mio contributo "I piedi nudi nelle raffigurazioni del Caravaggio: realtà e simbolo", in A. Zuccari, *Caravaggio controluce*, cit., pp. 263-264.
- 56) Sulle iconografie della Maddalena penitente tra Venezia e Roma si veda A. Zuccari, "«Non meno vale nel fare historie». Riconoscere la pittura religiosa di Pulzone", in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, 27 giugno-27 ottobre 2013), a cura di A. Zuccari ed A. Imponente, Roma, 2013, p. 66.
- 57) F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano, 2010, p. n. n.
- 58) Cfr. G. Paleotti, *Discorso*, cit., p. 163.
- 59) M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, tutte le opere*, con un saggio critico di G. A. Dell'Acqua, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo, 1983, p. 419.
- 60) Cfr. *Instructionum fabricae* di Carlo Borromeo (1577), cit., in A. Zuccari, *Caravaggio controluce...*, cit., p. 146.
- 61) Cfr. S. Ebert-Schifferer, "Santa Caterina D'Alessandria", in catalogo della mostra, *Caravaggio 2010*, cit., pp. 91-95.