

# La documentazione storica nel restauro:

## i quadri di Caravaggio nell'inventario vaticano di Scipione Borghese

di Francesca Salvemini

La catalogazione di restauro dei dipinti (Scheda OA) comprende lo studio tecnico-pittorico e paleografico delle opere e della loro documentazione, presentata nella versione originale confrontata alle copie manoscritte e alle trascrizioni nei testi delle edizioni critiche a stampa successive. Documenti di restauro sono le fotografie storiche in bianco e nero (Scheda F), lastre e colodi del decennio 1910-1920 contemporanee al dibattito caravaggesco, e i cibachrome, intero e dettaglio colore, che includono i supporti e dimensionano l'iconometria dell'oggetto al computer nell'attuale tecnica documentale, mostrandone gli stati di conservazione.



Figura 1 - Caravaggio, *Viola*, Hermitage, e rispettivo particolare

Se dalla critica di Venturi nei due decenni del Novecento si diffonde la corporatura dell'opera di Caravaggio, nitida a datazione precoce nel corso del secolo da negazioni e smentite, anche dipinti come il *Suonatore di liuto* (figura 1) dell'Ermitage non sono dovuti a una sua scoperta: con generica denominazione del soggetto l'autografia, rifiutata in un primo momento dal fondo della National Gallery di Londra, carica di ambiguità percorre l'Europa senza incertezze dal secondo Ottocento.

Sotterraneo, il confronto tra Venturi e Longhi, disseminato di improvvise e accese predilezioni quasi subito reciprocamente dissuase - i Gentileschi della Spada attribuiti da Venturi scomparsi dal catalogo del 1921, gli Spadarino di Ancona rinnegati da Longhi dopo trent'anni - è fatto di taglienti colpi polemici e rivendicazioni.

Fra questi spicca, donata al Louvre nel Seicento la Pamphilj, la *Buona ventura* Capitolina, sottratta al catalogo caravaggesco prima della Seconda guerra mondiale e insistentemente ritenuta di Saraceni da Longhi fino alla fine del fascismo, a Budapest il soggetto dalla Quadreria Manfrin.

La pubblicazione nel 1910 del quadretto con il *Cesto di frutta* dell'Ambrosiana dovuta a Venturi - il 'pinax' sporgente dalla cornice di una finestra della solitaria 'fiscella' appena posata, "ex qua flores micant" nel *Musaeum* di Federico Borromeo, nel palinsesto al passo vasariano sulla caraffa di fiori della Vergine di Leonardo, cioè cesta di frutta fresca "che stilla nettare di fiori", quasi staccata da un frammento con i fiori di un mosaico vaticano - precede non senza smentite la scoperta del *Bacco* (figura 2) degli Uffizi e segue di qualche anno il restauro del nucleo di opere siciliane, come la maggior parte delle pale d'altare romane nelle più antiche descrizioni, esplorate dall'Ottocento europeo negli itinerari e nei lessici, italiani, tedeschi o francesi, se non scevri da preziose intuizioni pieni di astratti luoghi comuni: un Caravaggio grottesco e



Figura 2 - Caravaggio, Bacco, Uffizi

pittorresco più che realissimo, enfatico ed esaltato più che concreto ed onirico.

Originalità e idealizzazione riaperte dall'uno come dall'altro storico, interamente immersi nella realtà delle opere e nella reimmaginazione delle fonti storiche e letterarie comprovata da documenti, ma soprattutto nell'esasperata e innumerevole omogeneità delle imitazioni della sua pittura di storia, nelle parole dei contemporanei improvvisazione di genere senza azione, estemporanea perfino nella scomposizione degli eventi sacri e degli episodi mitologici classici nel formato del ritratto.

E' con i Caravaggio della Borghese che è intrapreso negli *Studdi*, preceduti solo di un anno dalle *Note*, il lavoro filologico più raffinato e imponente sulla copia di Piancastelli, nella Galleria, dell'Inventario del sequestro fiscale di Scipione Borghese al Cavalier D'Arpino, redatta nel 1891 (figura 4c) e consultata per tutto il secolo scorso finora.

La prima interpretazione dai testi del piccolo *Fioraio* (figura 3a), il fanciullo o Ragazzo morso dal ramarro o con "un racano che tiene in mano" nelle parole del biografo Mancini, tra i quadri sequestrati a D'Arpino e portati a Palazzo del Quirinale nel 1607 'Un altro quadretto di Giovani che tieni con una banda che tieni diversi fiori senza cornice' [ASV, Fondo Borghese, Serie I, 27, c.327(336): Chirografo della donazione fatta delle pitture et quadri del Cav. Giuseppe 30 luglio 1607 (18 maggio 1607-12 agosto 1607), Nota di quadri portati à Palazzo dalla Casa del Cav.r Giuseppino e Fideiussione della Compositione fatta dal Sig.re Cav.r Gioseppe D'Arpino con il figlio gli quadri di pittura levatigli dal fisco et da Monsignori donati al Signor Card. Borghese et ratifica fatta dal detto Cav.re, 6 settembre 1608: '...furono pigliati al Cav.re Giuseppe Cesari d'Arpino Pittore, et per d.(etto) ordine nostro furono consegnati a noi in Guardarobba ciascuno de' quali et il suo tendino havessimo qui pro effetto...(omissis) ...nell'inventario et Conto di detta Gardarobba.' (figura 4, a e b)]

Da cui i discussi soggetti secondari del 'Ragazzo morso da un granchio', nella Borghese secondo Manilli, la stretta di una chela nel Baglione di



A sinistra, figura 3a - Caravaggio, Fioraio, National Gallery of London

A destra, figura 3b - Caravaggio, Bacchino, Galleria Borghese (Foto ICCD, Fondo MPI Venturi)

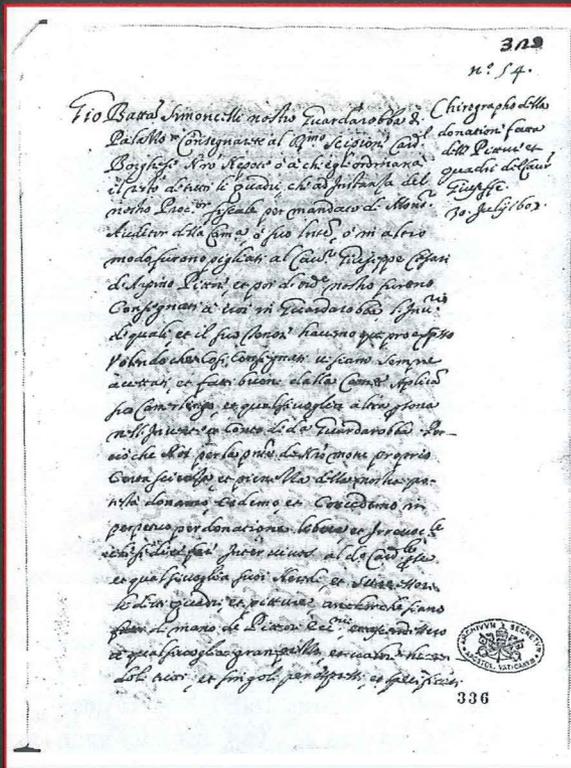


Figura 4a - Chirografo del sequestro D'Arpino (ASV)

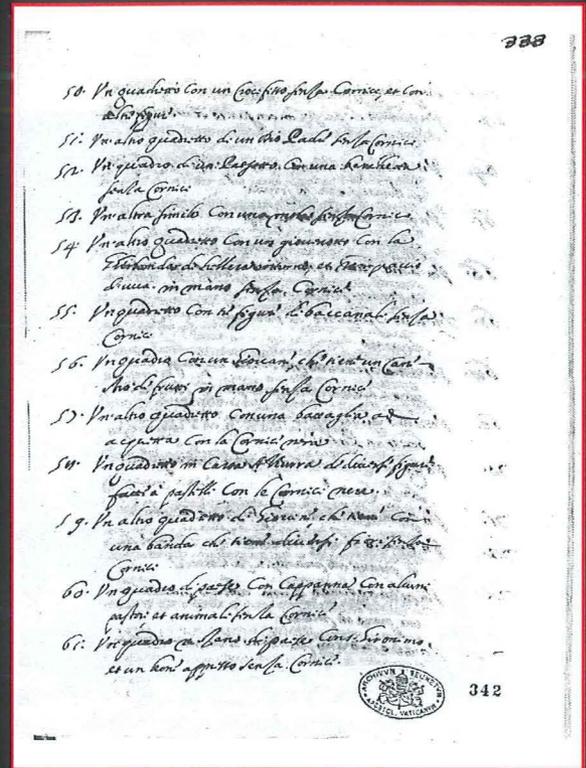


Figura 4b - Nota dei quadri (ASV)

Atlanta, di un gambero nel Tatto Katz di Dieren ora a Strasburgo, e i materici Jan Brueghel Borghese con almeno un vaso di fiori, con due caraffe quello di Hartford.

La scoperta sempre dibattuta del selvatico giovane Fruttarolo (figura 5), a modello il lungo ovale del pittore Minniti dell'incisione nelle *Vite dei pittori messinesi* del 1821 di Giuseppe Grosso Cacopardi, e la sua cesta di frutti esperidi nelle braccia, contesa da Borromeo al cardinale Scipione Borghese, e che, "Fruttaiola" Doria in Lanzi una 'Venditrice di zucca' Serodine, sembrò nuovamente deludere per una presunzione d'infondatezza in antitesi al *Bacchino* (figura 3b) delle *Precisioni* di Longhi, postillato Borghese nel manoscritto Mancini della Marciana [fellice] con l'uva bianca alle labbra, l'uva nera e le pesche, nello stesso inventario 1607; in tela, Baglione: "con alcuni grappoli d'uve diverse", primo tra i "quadretti... nello specchio", nel 1916 il *Bacco* (figura 2) agli Uffizi che tende al brindisi la coppa.

L'identità femminile del ritratto, interpretata da Bellori e con lui da Balducci nel ragazzo con il liuto Del Monte all'Hermitage nella vendita Giustiniani, il "Pastor Friso" che contaminando tra aulico e sacro Gaspare Celio vide a Palazzo Mattei e chiamò [1620] Paride (Virgilio, *Eneide*, VII, 363: "At non sic Phrygius penetrat Lacedaemona pastor

*Ledaemque Helenam Troianas vexit ad urbes?*") come Silos chiamerà Fillide ovidiana "Taide" dal bianco fiore passionale del nardo di Maddalena penitente (Luca 7:47) e il volto di un'adolescente Artemisia, 'Phyllis' Fiore di mandarlo cercata dal prodigo Pamphilus de Amore nella *Buona Ventura*, la "Zingara" che predice il futuro ad Adone nei versi di Marino: *Caltus* (figura 1) è leggermente corrotto 'caltum' che stava per 'fides' e cioè ancora un fiore, viola.

Parola a doppio senso sugli spartiti con l'aria 'Voi sapete che', tre sole parole leggibili sull'ultimo rigo di un chiasma di Arcadelt pronunciato da Iago, canzone di violino che l'Angelo con l'ermetica fascia bianca per ghirlanda nei capelli neri, nella penombra di una camera canta e suona in 'a solo' da viola di Viola, sconosciuto al pittore nel 1603 il nome di Giambattista, che affresca le ville Pio e Montalto, concertista del cardinale Del Monte nell'omonimo Casino nei pressi di Villa Ludovisi - dal palazzo romano a Ripetta perveniva ai Giustiniani, non ricordatovi da Sandrart, nel 1628 - e scartato il serafico calato, i fichi novelli, la fertile zucca, il dattero, e la calta bianca nella caraffa di fiori, il "carpe flores" d'immagine nella bottega D'Arpino da dove nel 1607 era stato prelevato come S.Cecilia, avuto dai Mattei il S.Giovanmino, calligrafica la Wildenstein (London, New York) al

49. Un Quadro di Anna Polissiana con le cornie di nocce.  
 50. Un Quadro con un boccapite sopra cornie et con al-  
 ta figura.  
 51. Un altro Quadro con Dio Padre sopra cornie.  
 52. Un Quadro di un pasticcio con una farfalletta sopra cor-  
 nie.  
 53. Un'altra simile con una mezza sopra cornie.  
 54. Un altro Quadro con un giovincotto con la spada d'oro  
 d'hollova intorno, et un rapaccio et una in mano sopra  
 cornie.  
 55. Un Quadro con la figura di Buccanali sopra cornie.  
 56. Un Quadro di un Giovane che tiene un canestro di frutti  
 in mano sopra cornie.  
 57. Un altro Quadro con una battaglia ad aquilone  
 con la cornie nera.  
 58. Un Quadro di carta d'arazzo et d'overo figure fatte  
 pastiche con le cornie nere.  
 59. Un altro Quadro di un giovane ed una barista che tiene  
 d'overo figure sopra cornie.  
 60. Un Quadro di Tasso con Caporone con alcuni parti  
 et alcuni sopra cornie.  
 61. Un Quadro mezzo di papa con il fionone et un  
 cono appeso sopra cornie.  
 62. Un Quadro di Testara e Giovanni che s'abbracciano.  
 63. Un Quadro di Tasso con un baro l'istesso sopra cornie.  
 64. Un Quadro mezzo con un pasticcio et boccia in mano  
 sopra cornie.  
 65. Un Quadro mezzo con panni arbori et usidoro sopra  
 cornie.

Figura 4c - Copia Piancastelli della Nota D'Arpino  
(Galleria Borghese)

Metropolitan Museum of Art.

Seguiva al secondo quadro Del Monte nella *Galeria* che Marino dedicava a Gian Carlo Doria nel 1619 l'autoritratto in versi nelle vesti di poeta meno che trentenne, a conio della trascorsa frequentazione reciproca alla villa del cardinale, elevato a topica di realismo del ritratto di genere, vivo specchio prismatico da Baglione e da Silos, còlta poi suscitata dai volti a coppia di maschere del *Concerto* nella metafora del ritratto a due quadri: “*Vidi, Michel, la nobil tela, in cui da la tua man veracemente espresso Vidi un altro me stesso, anzi me stesso Quasi Giano novel, diviso in dui... Piacemi assai che meraviglie puoi Formar si' nove, Angel non già, ma Dio, Animar l'ombre, anzi di me far noi. Che s'hor scarso lodarti e' lo stil mio Con due penne, e due lingue i pregi tuoi Scriverem, canteremo, et eggi, et io.*”

Da questo stesso esasperato ossimoro “*Angel non già, ma Dio*”, allusione suscitata dal suo nome, Michelangelo, nell'assonanza tra ‘Angelo’ e ‘Giano’, divino ermafrodita evocato dalla semistrofe di una canzone sui versi di Orazio, decantata da Bellori la duplice effigie alessandrina del poeta e del pittore accademicamente incoronato d'alloro, fraintesa negli elegiaci, reciproci duetti di ritratti deificati, l'uno verso l'altro di tre quarti con Fillide, Panfilio o Vertumno, Amarillide o la leggendaria Rossana, nel

virtuosismo barocco del ritratto satrapico e in antico prossimo agli idilli bamboccianti dei decenni centrali del Seicento del ritratto *Crescenzi*: a doppio ritratto del *Bacchino* (figura 3b) Borghese, di “*sbiecho*” nella postilla Mancini, nello “*specchio*” in Baglione, nel “*carpe diem*” incoronato di edera del tirso il Vaino, l'‘Anteros’ lucreziano il *Fioraio* (figura 3a) morso dall'ovidiano ‘anguis’, un serpente, sottintesi da Bellori.

La sferica, livida testa statuaria dal profilo della fisionomia di Giulio Romano, nell'augusto soffitto della Loggia Farnesina, romana divinizzazione dell'Ercole col mirto nell'altro riquadro pergolato della stessa volta, e l'eroe che grida per il morso di una lucertola, nella galleria di spregiudicate metafore i sensi del Tatto e del Gusto.

Postillata in Mancini “*fece storia non di figure*”, nella *Cesta di frutta* e nella *Psiche*, allegoria della sublimità nella natura umana del bozzetto proveniente dallo studio D'Arpino.

Nel 1650 Giustiniani, nella tunica di Lazzaro il ritratto Mazarino col collare dono Barberini 1631, ‘un uomo vestito di negro’ dell'inventario D'Arpino il ritratto *Crescenzi* a Berlino, nell'acconciatura alla Lucrezia Filomena nei versi di Marino in preda “*al Barbaro*”: un ritratto romano in coppia la *Maddalena* a Malta di Bellori, Udito e Olfatto.

Mutila nel codice marciano di Mancini la frase lacunosa nel palatino: [“...*et un ritratto di un...*”], presto sconosciuto l'Autoritratto, nella fronte pompeiana smembrata dal sequestro D'Arpino del tondo convesso Del Monte, dal mosaico esquilino Ludovisi, del macabro verso di Tasso “*Spetrami, o donna, in prima, e poi m'ancidi*”, nella *Galeria* di Marino.

Dono del cardinale Francesco Maria Del Monte ai Medici in Baglione, concavità lenticolare di un clipeo, lo scudo su tavola dal Sarcofago di Meleagro Della Valle di un'inviperita *Medusa*, lo sguardo impietrito nello stesso viso del passante sullo sfondo del *Martirio di Matteo* Contarelli, il senso della Vista e il mestiere di Cerusico, una storia di genere di cinque quadretti dai tre ritratti donati da Maffeo Barberini: Caravaggio riflesso nel Narciso Corsini a Roma a Palazzo Barberini, solo per Longhi ad evidenza propositivo.

Capolavoro Giustiniani di lirismo in Silos, indecifrabile “*Apollo*” il musicista con il liuto della *Pinacotheca*, dove dal quasi divino Giano di Marino, veniva enfatizzata l'allusione al contemporaneo compositore Monteverdi, autore dell'*Orfeo* in scena

a Mantova nel 1607: 'bis' l'intermezzo di Viola solista [*"per entro una stanza di mediocre luce"* l'interpretazione a Bellori di Baldinucci.]

Perfino Baglione ne confondeva i riflessi sul vetro pieno d'acqua della sua caraffa, *"che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua"*, con le immagini nel vaso di rose canine sul tavolo del quadretto venduto al Cavalier D'Arpino, l'apollineo Ragazzo morso dalla lucertola nell'edizione latina di von Sandrart [1683]: *"...e dipinse ritratti a mezza figura tra i quali un fanciullo che ha fiori in un recipiente e frutti, morso a tradimento alla mano da una lucertola, che urla in modo compassionevole per il dolore; opera dalla quale a Roma gli provenne non poca fama."*, che Bellori fermava quasi con le stesse parole di Baglione: *"Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua, e del vetro, e co' i riflessi della finestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade, et altri quadri eccellentemente fece di simile imitatione."* ancora nei versi di Manzoni.

Dileguate dall'estroversa corsa dell'ombra rifratta allo specchio nella tavoletta della natura morta con *Farfalla*, Psiche che nelle ali di una farfalla vola su quel filo al cielo dal vero di una camera, effimero respiro sull'alitante soffio concreto di qualche pera e di una caraffa di fiori al sole su un tavolino nell'aria di una finestra, all'Ambrosiana, dove sono documentati Jan Brueghel i due rami con un vaso di fiori della donazione borromea 1618, e le due corolle con la Vergine, lodati nel suo *Musaeum* dallo stesso cardinale.

Confiscatogli nel 1607 - fuggito Caravaggio - con l'unica tempera ad olio della tavoletta, dalla natura morta così intensa da imprimersi ora la farfalla e ora i fiori, per metonimia, da 'quadretto nel quale vi è una caraffa' ad unico suo soggetto anche nell'inventario di vendita 1627 della collezione Del Monte [Nota del denaro retratto dalla vendita de Mobili del Giardino di Ripetta dopo ottenuto il Breve; posto nel Banco di S.Spirito, 1627-28], confluito nella Borghese dove la caraffa diventa una canestra nell'inventario del 1790: quasi monocromatica la frutta con due ciliegie cremisi del dipinto della Fondazione Longhi.

Concettismo del ritratto inquadrato allo specchio in Baglione e Bellori, quartetto avanzato ancora Del Monte in collezione Weitzner da Voss nel 1923 sul Manfredi [1626] agli Uffizi nell'inventario mediceo 1691, la replica Del Monte di Honthorst da



Figura 5 - Caravaggio, *Fruttarolo*, Galleria Borghese

Marangoni appena accreditata Caravaggio, oggi distrutto, non veniva discusso da Venturi il *Concerto* - secondo Vasi a Villa Aldobrandini, ritenuto un 'quadro di baccanali' della nota D'Arpino - nella toga rossa il lirico tenore biondo del coro, Rogers Fund al Metropolitan Museum of Art of New York dal 1952 con dubbia ascrizione al maestro sulla tela pertinente l'Honthorst, Barberini 1631 di proporzioni ribaltate a lume di candela siglato dallo stesso 'Ghonthorst' il quadro del Louvre: prosastico il divo Wildenstein al Metropolitan con spartiti senza cantato nella scrittura di 'Ballus', una paginazione a numeri romani segnata sul pentagramma, 'XII' e 'XIII', e un passero in gabbia.

Apollo, Pan, Cupido con i grappoli d'uva del gusto tra le dita, e Mercurio, l'esoterica 'viola d'angelo' in 'ensemble' nel *Concerto* [Mancini: *"...et un ritratto di un..."*] Giacinto, la 'viola d'amore' il Liuto 'a pendant' del trio di messaggeri di sospiri (Mercurio, Ovidio, *Fasti*, I, 89, 105: *"...inventor curvae fidis."*) nei 'Cinque sensi', il ritratto lacunoso in Mancini.

Il piccolo Amore degli Uffizi attribuito al pittore nel verso della tela, Pitti, inciso da Lolli e ignorato dai biografi, ma l'Hampton Court fra le copie recepite dallo stesso soggetto a Palermo, amore terreno addormentato e disarmato dell'arco, rifuggente l'innovatività iconografica del Giustiniani che, per il suo rifiuto del tema didascalico dal *Convito platonico* - introdotto negli stessi



Figura 6 - Caravaggio, *Prese di Cristo*, Uffizi (deposito)

caravaggeschi - in cui è punito nelle sue varie forme da Anteros, diventava un'autoritratto criticato perfino nelle suggestioni di Murtola e, in chiave di satira parmigianinesca appena suscitata da Rubens, nella *Pittura trionfante* di Gigli, dove *Amore* è capriccioso artefice del suo strumento che con le frecce stringe nella mano destra, nascondendolo con la sinistra.

Cupido per metà a sedere sul globo stellato, spogliatosi di armatura, della corona di alloro e del manto rosso per terra, apparisce nel 'ritratto di un giovane ignudo con la corona d'hellera in testa[ra]' dell'inventario D'Arpino 1607, fra attributi regali, marziali e liberali, cui era riferita la deposizione di Gentileschi del 1603 su un amore terreno dipinto in competizione con Baglione, che nella sua *Vita* di Caravaggio ne avrebbe parlato due volte, chiamandolo letterariamente autobiografico e ancora polemico con i due pittori divino Cupido "*che sommetteva il profano*", cioè trionfatore del mondo terreno, e replicato al cardinale Benedetto Giustiniani altrettante col pennello nelle "*due dipinture di due Amori Divini*" una di fronte all'altra nel Palazzo Giustiniani - il primo 'un uomo grande et armato' e il secondo sempre nelle parole di Gentileschi 'che era quasi tutto ignudo' - nell'esplicito atteggiamento apocalittico dell'Arcangelo di tenerlo con Lucifero "*sotto i piedi*", l'*Amore* divino di Caravaggio veniva identificato nell'Ottocento nel quadro Giustiniani del "*giovane che suonava il lauto*", Giacobbe e l'angelo Barberini il suo Amore vittorioso secondo Venuti, Serodine da S.Pietro in Montorio, '...nudo e putto' l'*Amore* divino secondo Gentileschi nel 1603, il suo quadro 'di Michele Arcangelo' di S.Giovanni

dei Fiorentini il cherubino faretrato Pitti, "*Amorino*" a Firenze in Baldinucci nel 1675 nella raccolta di Leopoldo dei Medici riferito a Caravaggio.

Il classicismo sottinteso da Baglione nell'"*Amore divino che sommetteva il profano*", quasi unica nella pittura di Caravaggio, di spalle Cupido nel restauro di Maratta della Loggia Farnesina, la sacra scena campestre al suono del violino al tramonto dell'arcangelo Gabriele del *Riposo*, messaggero della parola cristiana, ricordato da Mancini come la "*Madonna che va in*

*Egitto*", una "*Maria Vergine*" all'altare della cappella di Villa Pamphilj nello stesso Venuti.

Acclamato da Baglione e da Sandrart capolavoro della Galleria di Vincenzo Giustiniani: "*Al marchese Vincenzo Giustiniani dipinse anche un Cupido, quasi dodicenne a statura naturale, posato sul mondo terreno, l'arco alzato nella mano destra, e a sinistra vari strumenti vicino libri matematici coronati d'alloro: dotato di brune ali d'aquila, delineato perfettamente, di colore vivido e in tale impennata da essere più che simile al naturale.*" la corporale creatura nell'elogio di Milesi: "...*Amore vince gli animi naturalmente e tu, pittore, animi e corpi*", "*Orbis amor*", "*Amoretto*" di Scannelli, terrena esaltazione della pittura nell'Epigramma di Silos.

Quasi senza preparazione, nell'espressione usata da Bellori a "*mezze tinte l'imprimatura*" della tela, la *Prese di Cristo* (figura 6) 'un quadro mezzano di un abbozzo' in tavola dell'inventario D'Arpino, Mattei in Celio [1620] e in Titi, secondo Venuti a Roma ancora nel 1766, irrilevata da Marangoni la tela su tavola da poco più di un secolo agli Uffizi: nel 1928, tra le molte copie da anni sulle aste, dall'incisione del *Theatrum pictorium* della Manfredi fitta di olivi nel dipinto di Teniers della Galleria di Leopoldo Guglielmo a Schleisseim, la Costa, ancora Longhi ne enucleava la composizione 'à tranche de vie' delle Dowells, Dublino, e Tass, Odessa, vendute a Londra, nella Sannini di Firenze, a mezza figure.

## Autore

FRANCESCA SALVEMINI  
fsalvemini@fastwebnet.it