

Da " *Commentari* " -*Rivista di critica e storia dell'arte*

Direttori

Mario Salmi e Gianluigi Venturi -

3
XII

1961

UN'ALTRA COPIA DELLA «MADDALENA» DEL CARAVAGGIO

Sul numero — e anche sulla qualità — delle copie antiche del Caravaggio esiste ormai tutta una letteratura; che si giustifica, in sede storica, con l'interesse di determinare la fortuna del pittore presso i pittori, e di rimbalzo presso gli amatori d'arte (o, magari, viceversa); e, in sede filologica, con la necessità di sceverare, dal nucleo delle opere tramandateci con maggiore o minor sicurezza come del maestro, o attribuitegli d'autorità, il manfello delle opere autografe. Su questo doppio binario si è mossa tutta la critica degli ultimi anni, specie dopo l'accendersi di problemi conseguente alla fortunata mostra del '51. In particolare, l'esistenza di numerose copie dal Caravaggio ha dato luogo a fornitissimi elenchi: è recente il contributo di R. Longhi¹ sull'argomento specifico; esso conferma la vastità del fenomeno e indirettamente prova la necessità di un'estrema cautela e rigore da parte degli studiosi nell'esame delle opere caravaggesche, anche di quelle consegnateci dalla tradizione come originali.

Nessuno dei menzionati elenchi di copie ci dice che si conoscesse fino ad oggi un altro esemplare della « Maddalena pentita » della Galleria Doria; quello che ho rinvenuto casualmente a Milano, di proprietà privata (Boscarelli), e che fu acquistato alcuni decenni fa nell'Italia centrale, riveste così un primo interesse di curiosità; ma la sua importanza non si ferma qui: dacché il quadro, con tutta evidenza secentesca e per la qualità della tela e per quella della materia cromatica e infine per i particolari dell'invecchiamento della superficie dipinta, permette una serie di considerazioni che vengono a convalidare quanto E. Arslan aveva intuito fin dal 1951² e aveva riproposto nel '59³, stando ai risultati degli esami radiografici condotti sulla « Maddalena » Doria e su altre opere caravaggesche: che, cioè, la « Maddalena » Doria non è se non una copia settecentesca di un perduto originale del Caravaggio (tav. LXIV, fig. 1).

¹ R. LONGHI, *Un originale del C. a Rouen e il problema delle copie caravaggesche*, in *Paragone*, 121, gennaio 1960.

² E. ARSLAN, *Appunto sul C.*, in *Aut aut*, 1951, n. 5.

³ E. ARSLAN, *Nota caravaggesca*, in *Arte antica e moderna*, n. 6, aprile-giugno 1959.

Esaminiamo il quadro milanese: si tratta di una tela del formato 136 x 121, un poco annerita ma non tanto che la lettura non ne sia agevole. Il campo del dipinto è più vasto di quello del quadro romano, nel senso che la figura appare proiettata indietro sì che si disegna completo l'orlo della sottana; i caratteri iconografici sono gli stessi nei due esemplari, salvo qualche discordanza fisionomica (e la presenza di una lacrima in più sul volto della Maddalena milanese!); l'unica vera e propria variante si ha nell'abbigliamento: mentre la camicia della Maddalena Doria si conclude sulla scollatura con una leggera trina, nell'edizione Boscarelli la trina è del tutto assente, l'orlo è definito dal ricamo; ne deriva che la scollatura è più profonda e, tra la bretella del corsetto e il ricamo, appare un pezzo di spalla nuda. Quanto ai colori, la gamma è la stessa di quella romana, ma più scura (non potremmo dire quanto giuochi qui il deperimento del dipinto): i capelli sono di un bruno rossastro, la veste è marrone, la sottana damascata in nero sul verde⁴ (tav. LXV, fig. 2).

Per ritenere la copia Boscarelli più vicina all'originale caravaggesco e quindi, di riflesso, per escludere che questo originale possa ravvisarsi nella «Maddalena» Doria, basterebbe la considerazione che il quadro milanese ha caratteri di maggiore antichità che non l'altro. Ho già detto della qualità della tela, a trama fitta, e delle screpolature; si aggiunga che il segno è deciso, non immune da qualche durezza, il blocco della figura corposo e denso, la superficie pittorica compatta e liscia, la pennellata lenta; i particolari sono condotti con mano franca e meticolosa: le perle hanno un'evidenza cristallina, così la bottiglia degli unguenti e il ricamo a perline sul corsetto e sull'orlo della sottana, descritto con un «realismo» (giacché si parla del Caravaggio!) puntigliosissimo (tav. LXVI, figg. 3-4).

Premetto subito che non sto cercando di dimostrare che il «vero» Caravaggio sia quello milanese: la condotta del dipinto non rivela né la forza né

⁴ I colori della «Maddalena», come li descrive il BELLORI («...in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia, e la vesta gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca, di damasco fiorato»). Per le citazioni dei testi antichi mi sono valsa principalmente della bella edizione di S. SAMEK LUDOVICI, *Vita del Caravaggio* etc., Milano, 1956; oltre che, per il MANCINI, dell'edizione critica di L. Salerno - G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma, 1957) rispondono sì e no a quelli di ambedue le versioni: la «vesta gialla» e la «sottana bianca» sono indicazioni che ci lasciano perplessi; o il Bellori descriveva senza guardar tanto per il sottile — il che è verosimile —, o l'originale caravaggesco aveva colori più franchi di quelli della «Maddalena» Doria, più chiari di quelli della «Maddalena» Boscarelli. In questo caso il Bellori avrebbe avuto sotto gli occhi l'originale della collezione del Principe Pamphili; e poiché scriveva nel 1672, ciò convalida l'opinione dell'Arslan che la «Maddalena» Doria sia stata eseguita più tardi, nel Settecento.

la purezza delle opere del maestro; il viso della Maddalena è un poco atono, le mani, malgrado la parentela con altre mani caravaggesche — parentela che è pure di quelle della « Maddalena » Doria⁵ — sono vagamente goffe. Tuttavia la « Maddalena » Boscarelli ha tutti i caratteri del quadro secentesco, e deve esser stata opera di un copista diligente, preoccupato di rendere, del Caravaggio, la penetrante precisione delle tele giovanili, così capace in lui (si pensi al « Canestro ») di trasfigurarsi proprio in virtù dell'estrema evidenza realistica. Preoccupazioni che non sembrano aver sfiorato il copista della versione Doria: l'Arslan aveva già esemplarmente notato il settecentismo di fattura del noto dipinto, sottolineando l'inattendibilità, in un clima tardocinquecentesco e in un pittore quale il Caravaggio, di quei colori teneri e dolciastri, della superficie opaca, della « materia pittorica cretosa »; a convalida di ciò è utilissimo raffrontare la « Maddalena » Doria con quella splendida opera autografa che è il « Riposo durante la fuga in Egitto », opera dei medesimi anni, ove soprattutto colpisce lo « smalto lucido e compatto » (Arslan) (si guardi all'evidenza della vegetazione dipinta, quel cespo di verza, in primo piano, di una mostruosa bellezza, quasi da surrealista)⁶⁻⁷.

⁵ È interessante notare nelle due versioni della « Maddalena » un tipo di mani abbastanza inconsueto nel Caravaggio; poiché le due versioni lo ripropongono esattamente, è da credere che esse si siano attenute al modello caravaggesco. Mentre l'infelice disegno del pollice nella mano seminascosta, lungo, diritto, come disarticolato, appare anche nella Madonna del « Riposo durante la fuga » e in numerose altre opere del maestro, specie giovanili (più o meno, nel « Fanciullo morso dal ramarro », nel « Suonatore di liuto », persino in una figura della « Vocazione »), il Caravaggio mostra di prediligere di solito, per le figure femminili, e per molte maschili, mani affusolate, assai sensibili, con belle unghie in spicco; si vedano la Madonna del « Riposo », la « S. Caterina », la « Madonna di Loreto » e così via. La scelta di queste mani carnose e molli lascerebbe pensare che si sia trattato qui di una modella particolare (e si verrebbe così a escludere che sia la stessa modella del « Riposo », come invece ritengono i più; il fatto che le figure femminili della « Maddalena » e del « Riposo » abbiano il medesimo caratteristico color di capelli sul rosso può spiegarsi con la suggestione di opere veneziane, cui in quegli anni il Caravaggio si mostrava sensibile). Ma l'osservazione che più mi preme è un'altra: le mani della Maddalena sono evidentemente « in posa »; e lo sono, direi, in modo caricaturale, come se la bella popolana si fosse atteggiata a gran dama, adagiando in grembo le sue fresche e piene manotte in un'attitudine leziosa: capriccio suo, o piuttosto dell'artista? Dell'artista, credo; dacché queste mani paiono fare il verso ad altrimenti celebri mani leonardesche; o addirittura, nel grazioso inarcarsi dell'indice, quella più in vista ripete pari pari la mano in basso della « Dama del mazzolino » del Verrocchio; scultura cui ci rimanda, nel gesto dell'altra mano, un'altra opera caravaggesca, la « Fanciulla col mazzolino » già al Friedrich Museum.

⁶ R. JULLIAN, nel suo recentissimo *Caravage*, Lyon-Paris, 1961, nota (pag. 122) che nel C. la materia pittorica rimane liscia in superficie anche nelle opere avanzate.

⁷ Per curiosità riferirò che il BIANCALE, in « Bollettino d'arte » 7-16, 1920, negava al C. il « Riposo » proprio perché troppo diverso dalla « Maddalena ».

Aggiungerò, stando ai confronti con la « Maddalena » Boscarelli, che nel quadro della Doria i pezzi di natura morta sono « buttati giù » con un tocco rapido, picchiettato di luce: quasi pittura « di tocco », appunto; il ricamo di perline è appena suggerito, povero e generico, sull'orlo della sottana addirittura è disegnato a filamenti tremuli e finisce con il sembrare smangiato, insieme con il lembo della stoffa, dalla cornice (la quale invece non cela alcuna parte dipinta della tela, anzi, rispetta con esattezza il limite della superficie pittorica, come ho potuto direttamente controllare⁸). Nel quadro milanese, al contrario — e lo si è visto — il ricamo ha tutto il suo concreto risalto.

Risalto non disturbato dalla maggiore profondità spaziale della composizione; come annotavo prima, il campo della « Maddalena » Boscarelli è più lungo e la figura vi risulta meglio chiusa in quella forma ovale che tutti gli studiosi non hanno mancato di notare nell'altra versione, e che qui acquista respiro e una logica più serrata (non abbiamo opera del Caravaggio in cui il disegno geometrico delle forme venga così bruscamente interrotto come nella « Maddalena » Doria).

Vien qui opportuno di far cenno subito alla differenza di misure tra le due opere in questione; la « Maddalena » Doria misura cm. 106 x 97: è dunque notevolmente più piccola dell'altra. Ora, è abbastanza inconsueto il caso che un copista amplifichi le dimensioni di un dipinto; è più facile che avvenga il contrario. Non solo: i quadri a figura intera del Caravaggio sono tutti più grandi della « Maddalena » Doria, e lo sono anche molti quadri a mezze figure (« L'estasi di S. Francesco » è respinta da molti come del Caravaggio proprio anche in ragione del suo piccolo formato); e più grandi sono appunto i quadri dipinti, secondo gli antichi biografi, nello stesso periodo della « Maddalena », come la « Buona ventura » (in ambedue le redazioni conosciute) e il « Riposo ». E questo senza voler interpretare l'espressione dello Scannelli, che nel 1657 descriveva la Maddalena come una « figura intera al naturale »; dove, se per questo « al naturale » si volesse intendere « grandezza naturale », è chiaro che non si potrebbe far riferimento alla « Maddalena » Doria.

Passiamo alle differenze nei tratti fisionomici: la « Maddalena » Boscarelli ha un viso più pieno di quella Doria, il naso più diritto e la fronte più liscia; è un viso piuttosto duro — si notava — specie per la marcata rotondità

⁸ Ringrazio vivamente il Direttore della Galleria Doria, prof. Italo Faldi, per l'estrema cortesia dimostrata nell'agevolarmi al massimo l'esame della tela. Sono pure grata alla signora Boscarelli, che ha messo a disposizione dei miei studi il quadro di sua proprietà.

della gota e la secca piega della pelle tra la narice e l'angolo del labbro. Si è voluto⁹ che la modella della Maddalena sia la medesima della Madonna di Loreto: opinione discutibile, ma è certo comunque che il tipo di popolana romana immortalato dal Caravaggio è, nel complesso, un tipo dai tratti marcati e classici: labbra ben modellate, sopracciglia diritte o appena ad arco, assai ravvicinate, naso regolare, spesso (Madonna di Loreto) vero e proprio « naso greco ». È più o meno il tipo della Madonna del « Riposo », che però ha fisionomia più minuta e gentile del solito e in questo senso ci rimanda al modello della « Maddalena » Doria. Se da un lato, dunque, il viso della « Maddalena » Boscarelli è più grossolano (e, si badi, non solo rispetto alla Madonna del « Riposo », ma a tutte le figure femminili del Caravaggio, dove la pesantezza dei tratti è sempre compensata da una straordinaria potenza d'espressione; anche la Madonna del « Riposo » serba nel sonno una concentrazione espressiva, una dolente pudicizia, ove si realizza assai bene quella che Jullian chiama « l'unione del severo con il patetico » propria della pittura caravaggesca), il viso della « Maddalena » Doria è decisamente leggiadro; e quando mai l'appellativo di leggiadro conviene al Caravaggio? Anche qui, insomma, direi che il copista del quadro milanese, nei limiti del suo mestiere, si è tenuto più fedele all'originale. Partiamo pure dalla Madonna del « Riposo », in cui generalmente gli studiosi ravvisano lo stesso modello della Maddalena (e avanzerei qualche riserva — v. nota 5 —, dacché mi pare che il Caravaggio, malgrado tutta la sua fedeltà alla natura, al ritratto dal vero, ci abbia sempre riproposto alcuni tipi umani che gli erano congeniali; come hanno sempre fatto i grandi artisti creatori): la fronte, liscia anche nel corrugarsi delle sopracciglia, è più vicina a quella della « Maddalena » Boscarelli; mentre nella versione romana la fronte è ammaccata da piccole ombre, le sopracciglia si disegnano incerte e leggere, le palpebre sono cincischiate da un tenero giuoco di luce (invece, nel Caravaggio, e in ispecie nella Madonna del « Riposo », le sopracciglia sono nette, le palpebre abbassate tracciano una riga fine e decisa; così nel quadro Boscarelli). Anche il naso, nella Maddalena romana, è piuttosto abnorme: nelle riproduzioni fotografiche sembra addirittura irregolare, con la punta arrotondata; dirò che invece, a un esame attento del dipinto, esso appare più vicino ai nasi puri delle donne caravaggesche; è la luce, con i suoi tocchi rapidi e melati, a impastare la fisionomia; così la luce picchietta il rosa delle orecchie, rende come sfumato l'incarnato, sfilaccia i capelli, che nel « Riposo » e nella « Maddalena » Boscarelli hanno una sostanza più compatta.

⁹ Cfr. R. HINKS, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Londra, s. d. (1953), p. 56.

Tutto quanto si è venuto osservando — e mi si scusi la meticolosa pro-
lissità: l'argomento non consente approssimazioni ed è la somma dei piccoli
indizi a contare — trova poi un nuovo punto d'appoggio se si considera la
questione della variante nell'abbigliamento. Come ho detto, nella versione
milanese non compare l'alto pizzo che maschera la scollatura della « Mad-
dalena » Doria. Accenno appena al fatto ovvio che questo pizzo è condotto
con la tecnica fluida di tutto il dipinto, tratteggiato a piccoli colpi di pen-
nello. La questione è un'altra: come mai il copista del quadro milanese
avrebbe tolto un particolare prezioso come questo, quando la sua cura ap-
pare ovunque indirizzata a rendere i minimi ornati dell'originale? Sono
propensa a capovolgere la questione: l'originale non doveva presentare la
trina; non c'è opera del Caravaggio nella quale appaia una siffatta guarni-
zione; anzi, il costume della donna ciociara rappresentato dal pittore più
volte, e che è appunto questo della Maddalena¹⁰, è semmai concluso sul petto
da un semplice ricamo o da una pieghettatura: si veda l'abito della « S. Cate-
rina », sia pur essa una copia¹¹, della « Fanciulla » di Berlino, della « Ma-
ria » — o Maddalena — delle copie inglese e romana. Inoltre, il Caravaggio
presenta molte figure con il corsetto a larga spallina e la spalla scoperta per lo
scendere della camicia, che libera anche una parte del petto con una scolla-
tura profonda (esattamente come si vede nella « Maddalena » Boscarelli):
questo è l'abbigliamento della Maddalena nella « Deposizione » (vedi caso,
un'altra Maddalena), della Vergine nella « Natività » di Palermo (e non sareb-
be questo uno dei tanti motivi per ritenere il quadro del periodo romano,
come vuole l'Arslan?¹²) e, se ben vedo dalla fotografia, di una figura della
« Madonna del Rosario »; ben noto è poi il bellissimo motivo della spalla sco-
perta nella Madonna di Loreto (per non parlare delle copie della « Madda-
lena penitente ») e della scollatura profonda nella Madonna dei Palafrenieri
e in altre figure (la Maria o Maddalena delle due copie note). Un simile
costume, oltre a corrispondere meglio al carattere di grave semplicità che
il Caravaggio fu solito imprimere ai suoi personaggi, liberando la spalla, ne
permette un più rotondo risalto plastico, in armonia con la plasticità della
figura chiusa in un saldo blocco. È ben vero che con la nostra « Madda-
lena » siamo in un periodo relativamente acerbo dell'attività dell'artista (ma
non tanto, dacché sono con coloro che la pongono intorno al '96¹³), quando

¹⁰ Si vedano le osservazioni in proposito dello HINKS, op. cit., p. 101, nn. 17 e 18.

¹¹ Cfr. E. ARSLAN, *Nota caravaggesca*, op. cit., p. 201.

¹² Op. cit., p. 206.

¹³ Lo HINKS, l'ARSLAN e lo JULLIAN; si avvicinano a questa data il MAHON e il GRASSI (1593-94) e il WAGNER (1594-95).

egli era meno stringato anche nei particolari ornamentali; è anche vero che un pizzo come quello in questione, a rete, poteva forse essere dipinto alla fine del Cinquecento (dico « poteva » in difetto di una documentazione assoluta¹⁴; un pizzo simile è nel Ritratto femminile del Pulzone, a Pitti: ma è assai più rigido, montato dritto e non ondulato, e senza il grazioso orlo ripassato a ventaglio, che ci pare meglio giustificato in un clima di « coquetterie » settecentesca). Tuttavia, va fatta un'ultima osservazione: nel quadro Boscarelli, il ricamo della camicia si ripiega nell'incavo del seno rovesciandosi con una breve curva; ora, il medesimo andamento ritroviamo nel quadro Doria, ma per nulla giustificato: infatti qui la camicia non si piega e questo ondularsi e nascondersi del ricamo non ha una chiara logica naturale. Propendo dunque per credere che il tardo copista della Doria, vuoi per aggiungere alla figura uno svolazzo calligrafico, vuoi per malintesa pruderie, abbia modificato l'abbigliamento della Maddalena originale, che doveva presentarsi in armonia con il costume popolare del tempo e con le predilezioni del Caravaggio.

Quando E. Arslan, nel 1951, propose all'attenzione della critica la sua convinzione che la « Maddalena » Doria non fosse se non una copia settecentesca, furono ben pochi a raccogliere la sua voce; a quanto ci risulta, soltanto il Samek¹⁵ diede all'articolo conveniente rilievo e il Golzio, pur senza far nomi, si mostrò convinto della verità di quella intuizione¹⁶; il resto della critica evitò di prenderne atto¹⁷. Anche dopo l'agguerritissimo articolo del '59, forte dei risultati delle perizie radiografiche, si preferì per lo più lasciar cadere la cosa senza discussione; presero chiara posizione avversa alla tesi dell'Arslan soltanto l'anonimo estensore della « Nota » in « Arte antica e moderna »¹⁸, il Grassi¹⁹ e il Pepe²⁰, però non ci sembra che gli argomenti da

¹⁴ Si consulti il ricco volume di E. Ricci, *Trine italiane*, Bergamo, 1918.

¹⁵ Op. cit., p. 120. Il Samek riferisce anche l'opinione, vicina a quella dell'Arslan, di T. H. Fokker.

¹⁶ V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Torino, 1955, vol. I, p. 434: « La 'Maddalena' della collezione Doria... non sembra oggi dopo i restauri poter essere ancora ritenuta autentica; v'è chi la ritiene una assai mediocre copia settecentesca ».

¹⁷ W. FRIEDLAENDER (*C. studies*, Princeton, 1955, p. 156) ne fece un cenno inesatto; breve riferimento, senza commento, è in F. BAUMGART, C., *Kunst und Wirklichkeit*, Berlino, 1955, p. 96, e in H. WAGNER, *Michelangelo da Caravaggio*, Berna 1958, pp. 181, n. 107.

¹⁸ *Arte antica e moderna*, n. 7 luglio-settembre 1959, pp. 352-53.

¹⁹ L. GRASSI, *Per un S. Giovannino inedito del C.*, in *Arte lombarda*, anno IV (1959) n. 2, pp. 310 e 311.

²⁰ M. PEPE, *Studi e problemi caravaggeschi*, in *Annali della Pubblica Istruzione*, gennaio-febbraio 1961. Il Pepe asserisce che l'Arslan « è più interessato all'esame radio-

loro adottati entrino davvero nel merito della questione, limitandosi a un dissenso generico; dei tre, più impegnato è il Grassi, il quale discute il significato degli esami radiologici, ma senza spiegare se non con un supposto spirito inquieto di ricerca nel giovane Caravaggio, desideroso di sperimentare varie tecniche, la patente differenza di tecnica della « Maddalena » Doria da tutte le altre opere sicure del maestro. Né ormai tale differenza, che prima dell'Arslan nessuno aveva pensato di rilevare, può essere negata; essa viene sottolineata anche dallo Jullian, nella sua recentissima monografia sul Caravaggio²¹, dove lo studioso mostra di apprezzare la tesi dell'Arslan, pur esprimendosi con cautela. Non è facile davvero rinunciare a credere a quello cui per tanti anni si era creduto, e questo può spiegare le reticenze e le perplessità anche da parte di studiosi severi. Sono lieta dunque che il fortunato rinvenimento della copia milanese mi valga oggi a produrre nuovi elementi a sostegno della tesi dell'Arslan e a dimostrarne, se mai ve ne fosse bisogno, l'acuta fondatezza. Né dovrebbero troppo dolersi, coloro che amano più gli artisti dei miti, se anche il catalogo del Caravaggio venisse spogliato di altri numeri; giacché solo se si isola la limitata serie delle opere sicure, la personalità dell'artista può mantenersi al livello di straordinaria potenza che le troppe attribuzioni tendono ad offuscare.

ROSSANA BOSSAGLIA

Milano, agosto 1961.

grafico che a quello stilistico della superficie dipinta»: come se la prima intuizione sulla « Maddalena » non avesse preceduto di alcuni anni la relativa indagine radiografica.

²¹ Op. cit. p. 50 e p. 59 (n. 75).