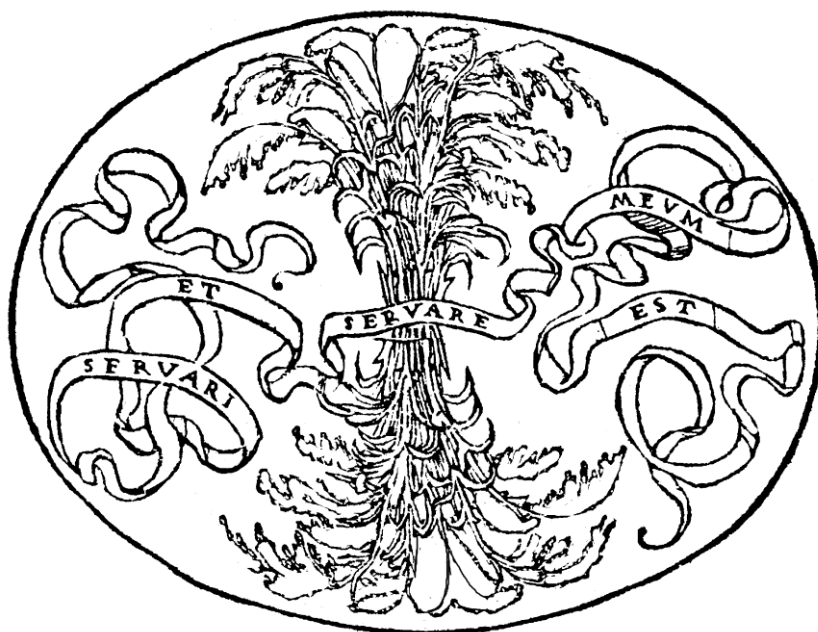


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- DANIELE GIORGI
La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni p. 1
- MARCO SCANSANI
L'attività scultorea di Sperandio Savelli:
marmi, terrecotte e committenze francescane p. 54
- GIANLUCA FORGIONE
«L'avete fatto a me».
Per una nuova lettura delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio p. 114
- GIOVANNI GIURA
Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione,
Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per
San Francesco a Lucignano p. 168
- OLIVIER BONFAIT
Dalle *Memorie pittoriche* alla *Felsina pittrice*.
L'«indice delle cose notabili» di Malvasia p. 199
- DANIELE LAURI
La *Morte di San Giuseppe* e gli altri rilievi in bronzo di
Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee:
precisazioni documentarie p. 230
- ANDREA RAGAZZINI
Vita e opere di un'imperatrice le *Storie di Maria Teresa*
di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale p. 255
- GIULIA COCO
«Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco
sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia p. 274
- FLORIANA CONTE
Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi,
da Boccioni ai Pisani (1914-1966) p. 293
- ELISA FRANCESCONI
Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano.
Piero Dorazio: *Rilievi*, *Cartografie* e l'orizzonte visivo de
La Fantasia dell'arte nella vita moderna (1951-1955) p. 322

«L'AVETE FATTO A ME».
**PER UNA NUOVA LETTURA DELLE *SETTE OPERE DI MISERICORDIA* DI
 CARAVAGGIO**

È compito agevole misurare la fortuna di cui ha goduto, nella critica del secondo Novecento, la memorabile lettura offerta da Roberto Longhi delle *Sette opere di Misericordia* (Fig. 1). Non v'è quasi studioso, infatti, che, confrontandosi con la vicenda del «più importante quadro religioso del Seicento»¹, abbia rinunciato a rievocare il «crocicchio famoso, rimescolato tra ricchi e poveri, tra miseria e nobiltà»; a rivedere nell'oste il «tedesco che teneva l'albergo del Cerriglio presso Santa Maria la Nova»; o a fare omaggio alla «'voltatella'» degli «angeli-lazzari» tra lo «sgocciolio delle lenzuola lavate alla peggio» e la «'nostra donna col bambino'», «belli entrambi come un Raffaello 'senza seggiola' perché ripresi dalla verità nuda di Forcella e di Pizzofalcone»².

Pur aderendo all'esegesi di Longhi, Raffaello Causa notava, nondimeno, quanto troppo vi interferissero «il vincolo ambientale del quartiere» e un certo compiacimento «in chiave napoletana, o meglio napoletanistica»³. Qualche anno dopo, Mia Cinotti esortava a oltrepassare «il concetto della 'presa diretta' che scaturisce dalla vivida analisi longhiana»⁴, e Mina Gregori ribadiva «il profondo sostrato allegorico e 'morale' del quadro di Caravaggio», che induceva a non «interpretarlo come una mera scena realistica»⁵.

A suggerire cautela era senza dubbio l'identificazione ormai sicura nella composizione di almeno tre episodi emblematici tratti rispettivamente dall'Antico Testamento, dall'agiografia medievale e dalla tradizione classica (Figg. 2-3): Sansone che nel deserto di Lechi si disseta con l'acqua miracolosamente sgorgata dalla mascella d'asino (dar da bere agli assettati); S. Martino che divide il mantello col povero (vestire gli ignudi); e Pero che nutre al proprio seno il padre Cimone ingiustamente condannato a morire d'inedia in prigione (dar da mangiare agli affamati e visitare i carcerati). Inoltre, appariva chiaro come Caravaggio fosse ricorso a un archetipo illustre anche per esemplificare l'ospitare i pellegrini, dal momento che il viandante alloggiato dall'oste era stato volta a volta identificato in S. Giacomo maggiore, in S. Rocco o in Cristo stesso⁶.

Tali evidenze avevano già spinto Luigi Salerno a definire le *Opere di Misericordia* un «mosaico di immagini emblematiche»⁷. Poco dopo, anche Maurizio Fagiolo dell'Arco era

Ho fatto sinteticamente riferimento ad alcuni dei risultati della presente ricerca anche in uno scritto divulgativo sul dipinto, edito privo di note e d'immagini di confronto (*Caravaggio. Nostra Signora della Misericordia*, Padova 2019). Desidero esprimere la mia gratitudine al Pio Monte della Misericordia per aver agevolato in ogni modo le mie ricerche. Sono particolarmente riconoscente a Francesco Caglioti per il prezioso incoraggiamento e per le attente indicazioni di cui il testo ha potuto avvalersi. Con Francesco Saracino ho discusso a lungo delle *Sette opere*, e della necessità di mettere in discussione alcuni aspetti essenziali nell'interpretazione tradizionale del dipinto. Ringrazio Mauro Magliani, autore delle splendide fotografie della pala di Caravaggio, e il comitato di redazione di Artchive Portfolio per aver condiviso sin dall'inizio e nel modo più sincero quest'esperienza di ricerca. Ho potuto infine contare sulla disponibilità e sulla competenza, tra gli altri, di Claudio Bernardi, Marco Cardinali, Stefano Causa, Paola D'Alconzo, Maria Beatrice De Ruggieri, Carlo Gasparri, Loredana Gazzara, Rafael Japón, Tomaso Montanari, Gianni Papi, Anchise Tempestini e Maria Cristina Terzaghi.

¹ ARGAN 1956, II, p. 37, nota 8.

² LONGHI 2009, p. 86.

³ CAUSA 1970, pp. 20-21.

⁴ CINOTTI 1983, p. 473.

⁵ M. Gregori, scheda n. 2.157, in *CIVILTA DEL SEICENTO* 1984, I, p. 356.

⁶ Per la paternità dei riconoscimenti e delle proposte di identificazione dei singoli episodi si rimanda a MARINI 2014, pp. 510-511.

⁷ SALERNO 1966, p. 106.

tornato a insistere sulla natura esemplare degli episodi raffigurati nelle *Sette opere*⁸, mentre Maurizio Calvesi ha provato a riflettere utilmente sul valore cristologico della complessa iconografia della pala⁹. Ciononostante, la lettura longhiana sarebbe rimasta l'approccio interpretativo dominante, tanto che ancora in anni recenti Ferdinando Bologna ha riaffermato che l'iconografia del dipinto «si fonda sulle opere di misericordia corporale quali erano praticate nella concreta situazione napoletana del momento, e non già – come l'intitolazione tradizionale, ricorrente anche nelle fonti, vorrebbe, e com'è stato sostenuto anni a dietro per semplice conformismo confessionale – su quelle in numero di sette elencate e prescritte nel catechismo del cardinale Roberto Bellarmino»¹⁰.

La fortuna dell'interpretazione in chiave 'neorealista' della pala del Pio Monte può spiegare in parte la ragione per cui nessun esegeta del capolavoro caravaggesco abbia seriamente preso in considerazione l'eventuale valore emblematico della settima opera di misericordia rappresentata nella tela: il seppellimento del cadavere. Se nella pittura fiamminga, com'è noto, i precetti raccomandati da Gesù nel *Vangelo* di Matteo (25, 35-41) possono essere talvolta raffigurati alla stregua di scene di genere, nell'arte italiana le opere di misericordia sono di norma esemplificate da archetipi e modelli ricavati dalle Scritture e dall'agiografia popolare¹¹. A questa tradizione, del resto, i governatori del Monte si rifecero nella scelta dei soggetti per le pale dei sei altari minori della loro chiesa (la *Resurrezione di Tabitha* e il *Gesù pellegrino in casa di Marta e Maria* di Fabrizio Santafede; la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* di Giovanni Baglione, poi sostituita dalla tela d'identico soggetto di Luca Giordano (Figg. 8, 12); il *S. Pietro liberato dal carcere* di Battistello Caracciolo; il *S. Paolino che riscatta lo schiavo* di Giovan Bernardino Azzolino; e il *Buon samaritano* di Giovan Vincenzo Forlì)¹²; e tale fu l'orientamento cui era stato con ogni evidenza improntato anche il programma iconografico del dipinto caravaggesco.

Non è stata ancora valutata a pieno l'importanza che nell'ideazione iconografica dell'intero ciclo pittorico della chiesa del Pio Monte poterono rivestire le *Icones operum misericordiae* di Giulio Roscio (Fig. 4)¹³. Il testo del teologo gesuita, stampato a Roma nel 1586, ridiscute le opere di misericordia corporali e spirituali alla luce di esempi caritativi derivati dalla tradizione biblica, dalla storia classica e dall'agiografia. A rendere eccezionale il volume di Roscio nel panorama della letteratura catechistica controriformata sono però le incisioni di Mario e Cristofaro Cartaro, che replicano i modelli vetero e neotestamentari delle tavole con i *Septem opera misericordiae corporalia* incise da Philippe Galle ad Anversa nel 1577¹⁴. I governatori del Pio Monte, o coloro cui essi delegarono l'ideazione iconografica del ciclo, dovettero eleggere a loro fonte privilegiata questa straordinaria miniera di spunti figurativi, la cui conoscenza poté essere favorita dai medesimi gesuiti napoletani, che ebbero un ruolo fondamentale nel supporto alle attività dell'istituzione caritativa. A ben guardare, infatti, tutti i

⁸ FAGIOLO DELL'ARCO 1968, pp. 47-51, 59-61, note 41-50; ma già a p. 43 si afferma che nella pala napoletana Merisi avrebbe fatto «salire alla ribalta personaggi astratti», restituendo «carne e sangue a un gruppo d'allegorie».

⁹ CALVESI 1990, pp. 355-362.

¹⁰ F. Bologna, scheda n. 4, in CARAVAGGIO 2004, pp. 107-108. Il nucleo di tale interpretazione è proposto anche in BOLOGNA 2003a (il medesimo testo è stato pubblicato in BOLOGNA 2003b); BOLOGNA 2004, pp. 21-24, 42-43, note 28-42, dov'è discusso il ruolo di Giova Battista Manso, marchese di Villa, nella commissione del quadro (su cui si veda GAZZARA 2003); e BOLOGNA 2006, pp. 409-413, 627, note 41-46 (p. 411: «[a Caravaggio] parve necessario [...] trasformare radicalmente la rappresentazione delle opere di misericordia, da situazioni astratte e canonicamente simboliche, rispondenti a concetti esemplari e tipizzati, in gruppi di dolente vita vissuta: vere e proprie *tranches de vie* colte sul farsi, agite come momenti di esistenza quotidiana»).

¹¹ PACELLI 2014, pp. 51-73; sull'iconografia delle opere di misericordia in area nordalpina si veda VAN BÜHREN 1998.

¹² PACELLI 2014, pp. 95-102, 107, note 79-87.

¹³ ROSCIO 1586.

¹⁴ ZUCCARI 2016b, pp. 437-438, 440, 452, fig. 10, 454-455, figg. 12-14; un riferimento alla serie con i *Septem opera misericordiae corporalia* di Galle è già in CARAFFA 2007, pp. 128-129, fig. 6. Sul trattato di Roscio si veda, più in generale, GÖTTLER 1996, pp. 24-36.

soggetti delle pale minori della chiesa – al pari dei tre episodi già ricordati della tela caravaggesca – sono discussi e/o raffigurati nel testo di Roscio¹⁵.

Diversamente da quanto finora creduto¹⁶, non spetta dunque alla pala di Caravaggio l'originale rilettura del mito di Cimone e Pero nel contesto delle opere di misericordia¹⁷. È significativo che Roscio discuta l'*exemplum* tramandato da Valerio Massimo non in rapporto al riscatto degli schiavi («redimere captivos»), ma alla visita dei prigionieri («auxilium iis adferre»), di cui tratta nella seconda parte delle «ad quartam iconem notæ»¹⁸. Il visitare i carcerati non figura, tuttavia, tra le opere praticate dal Pio Monte, che includevano invece la liberazione dei prigionieri e l'affrancamento degli schiavi¹⁹. Sulla scorta di Roscio, anche gli ideatori del programma iconografico della pala caravaggesca dovettero associare l'episodio classico alla sesta opera di misericordia, ed è ormai possibile affermare con certezza che Merisi dipinse effettivamente «le sette opere di misericordia corporali derivate dalla tradizione evangelica»²⁰, anziché le otto stabilite dallo statuto fondativo del Monte e illustrate nelle pale degli altari minori della chiesa²¹.

Ma com'è esemplificata nel dipinto la settima opera di misericordia (Fig. 9)? È davvero plausibile che essa alluda a un seppellimento comune? E per quale ragione Caravaggio avrebbe dovuto risolvere quest'unico episodio in una *tranche de vie* priva di valore esemplare? Se sul 'come' dipingere le *Sette opere* il pittore non dovette ricevere particolari condizionamenti, al punto da non sentirsi forse mai «più libero» come «in questo primo argomento napoletano»²², il 'cosa' raffigurarvi restò senza dubbio prerogativa della committenza, e non c'è ragione di dubitare che anche in questo caso essa orientasse la propria scelta in senso tradizionale.

Nella tradizione letteraria sulle opere di misericordia, dalle riflessioni di S. Tommaso d'Aquino²³ e di S. Antonino da Firenze²⁴ fino ai trattati tardo-cinquecenteschi di Silvano Razzi²⁵ e di Roscio stesso (Fig. 6)²⁶, due sono in particolare gli *exempla* associati alla sepoltura

¹⁵ ROSCIO 1586: le incisioni del Sansone e del Seppellimento di Gesù sono rispettivamente alle pp. 8-9 e 38-39, mentre per i riferimenti a S. Martino e all'episodio di Cimone e Pero si vedano le pp. 19 e 24; per i rimandi agli episodi raffigurati nelle pale degli altari minori della chiesa si veda invece *infra*.

¹⁶ Si veda in particolare TUCK-SCALA 1993.

¹⁷ Stando alla versione della leggenda fornita dalla *Naturalis Historia* di Plinio, sulle macerie della prigione che avrebbe ospitato il gesto di carità filiale sarebbe sorto, nel Foro Olitorio, un tempio dedicato alla *Pietas* (PAVON 1997 e CIANCIO ROSSETTO 1999), che potremmo considerare, per certi versi, quale archetipo del santuario dedicato alla Misericordia dai fondatori del Monte. Tale associazione, che sembra rimarcata dal protagonismo della prigione nella pala caravaggesca, poté forse aver influito nella scelta dell'episodio raffigurato nelle *Sette opere* (si veda *ivi*, pp. 637-638, per la correlazione, nel mondo classico e cristiano, tra prigione, o luogo del martirio, e spazio consacrato alla divinità). Nel tempio della *Pietas* era peraltro custodita, con ogni probabilità, una rappresentazione pittorica della Caritas Romana, e dal racconto di Valerio Massimo sappiamo che essa stupiva i riguardanti per la forza naturalistica dell'imitazione. Al pari di Tiziano, il cui *Bacco e Arianna* dipinto per Alfonso d'Este e oggi alla National Gallery di Londra poté ispirarsi alla descrizione pliniana dell'illustre precedente realizzato dal pittore greco Aristide (SHEARMAN 1995, p. 255), anche Merisi ebbe dunque l'opportunità di far rivivere, attraverso la capacità mimetica della sua arte, un'opera celebre della pittura antica.

¹⁸ ROSCIO 1586, p. 24: «pari affectu pietatis altera in Græcia mulier patrem senem, simili custodia mortisque generi traditum, quasi infantem pectori ad motum aliquo temporis spatium aluit». Il riferimento alla storia leggendaria di Cimone e Pero, non riprodotta nel frontespizio (Fig. 5), è immediatamente preceduto dalla versione moralizzata che del mito ellenistico aveva fornito la tradizione latina, in cui è la madre a essere nutrita in carcere dal seno della figlia. Per entrambi gli episodi è glossato a margine il rimando al quarto capitolo contenuto nel quinto dei *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo.

¹⁹ D'AMORA 2008.

²⁰ PACELLI 2014, p. 77.

²¹ L'ipotesi delle otto opere è in CAUSA 1970, p. 25, che vede sintetizzati nell'episodio di Cimone e Pero il dar da mangiare agli affamati, la liberazione dei prigionieri e il riscatto degli schiavi.

²² LONGHI 2009, p. 86.

²³ TOMMASO D'AQUINO 2014, q. 32, articolo 2, pp. 349-350.

²⁴ PIEROZZI 1472, c. 70r-v.

²⁵ RAZZI 1576, pp. 60-64.

dei morti: Tobit che seppellisce gli ebrei durante l'esilio di Ninive e, in modo ancor più ricorrente, la sepoltura del Signore²⁷. Anche nel celebre ciclo destinato alla chiesa dell'ospedale della Carità a Siviglia, nel quale le sette opere di misericordia sono tutte illustrate da archetipi ricavati dalle Scritture, il seppellire i morti, fulcro significativo del programma iconografico ideato da Miguel Mañara, è esemplificato, nel retablo dell'altar maggiore disegnato da Bernardo Simón de Pineda, dalla *Deposizione di Cristo nella tomba* che Pedro Roldán scolpì in rapporto al *Calvario* dipinto da Murillo sullo sfondo (Fig. 7)²⁸. Non diversamente, poco dopo la consegna della tela di Caravaggio i governatori del Pio Monte si trovarono a prediligere il medesimo episodio in occasione della commissione a Giovanni Baglione della pala per l'altare della chiesa dedicato alla settima opera di misericordia (Fig. 8)²⁹.

Fagiolo dell'Arco è stato il primo a ravvisare nella rappresentazione del corteo funerario delle *Sette opere* «l'eco della bilanciata *Deposizione* di Raffaello» (Fig. 10)³⁰. Il confronto con la Pala Baglioni è stato riproposto sia dalla Gregori che da Calvesi³¹. Tuttavia, nessuno dei tre studiosi è arrivato con chiarezza a identificare nella pala caravaggesca il Seppellimento del Signore; al contrario, il ricorso allo «schema sacro» avrebbe avuto il solo scopo di «nobilitare» quella che rimaneva pur sempre «una comune traslazione funebre». La rilettura in una nuova chiave interpretativa della scena dipinta da Merisi porta invece ad affermare che anche nella pala dell'altar maggiore del Pio Monte la settima opera di misericordia vada identificata proprio nella *Deposizione di Cristo* nel sepolcro.

Lo spazio disponibile nella tela non avrebbe consentito la raffigurazione integrale dell'episodio. Di conseguenza, Caravaggio optò per l'ellissi del trasportatore che regge il cadavere dalla parte del capo, la cui presenza è solo intuibile al di là del quadro. Nell'iconografia della *Deposizione di Cristo*, è Giuseppe d'Arimatea, il più anziano e dunque il più autorevole dei tre seppellitori, a occupare di norma tale posizione, mentre Giovanni e Nicodemo sono spesso associati agli arti inferiori della salma³². Nella tela caravaggesca, l'Evangelista potrebbe essere quindi riconosciuto nel giovane barbuto dalla folta capigliatura che regge i piedi del defunto, mentre Nicodemo, abitualmente contraddistinto da una tunica e da un copricapo più modesti rispetto ai ricchi abiti dell'Arimateo, sarebbe da identificare nel personaggio che regge il cero, elemento ricorrente nelle immagini del trasporto del Salvatore, avvenuto alle ultime luci del venerdì santo.

In alcune interpretazioni della *Deposizione*, come quelle di Ferrà Fenzoni alla Pinacoteca Civica di Faenza e di Luca Giordano al Pio Monte della *Misericordia* (Figg. 11-

²⁶ ROSCIO 1586, pp. 40-43.

²⁷ Tobit che seppellisce i morti in compagnia della moglie Anna e del figlio Tobia è l'episodio, finora non identificato, raffigurato nella nota serie d'incisioni sulle sette opere firmata da «Gio[vanni] Svizzero» e pubblicata a Padova da Matteo Bolzetta nel 1647. Sulla serie, resa nota da MATHER 1942, si veda più di recente CHIARI 1982, pp. 144-145, nn. 157-160, e TUCK-SCALA 1993, pp. 135-136, 144, note 72-75, 156-159, figg. 17-23 (per l'incisione relativa all'opera del seppellire i morti, che reca il problematico riferimento «da Tiziano», si veda p. 159, fig. 23). Sull'identificazione dell'incisore in Hans Heinrich Schweitzer si veda M. Catelli Isola, schede nn. 247-253, in *IMMAGINI DA TIZIANO* 1976. Poiché nella serie il visitare i carcerati è esemplificato dalla *Caritas Romana*, Friedlaender ipotizzava che Merisi potesse essere a conoscenza della presunta fonte tizianesca da cui le stampe deriverebbero (FRIEDLAENDER 1955, p. 209).

²⁸ Oltre al *Seppellimento di Cristo*, il ciclo sulle sette opere di misericordia dipinto da Murillo tra il 1667 e il 1670 comprendeva il *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, ancora *in loco*; il *Cristo che risana il paralitico* della National Gallery di Londra; il *Ritorno del figliol prodigo* della National Gallery di Washington; la *Liberazione di san Pietro* all'Ermitage di San Pietroburgo; e l'*Abramo e i tre angeli* della National Gallery of Canada a Ottawa. Sul ciclo si veda BROWN 1978, pp. 128-146; sull'ospedale della Carità e sul programma iconografico della chiesa cfr. VALDIVIESO-SERRERA 1980.

²⁹ Sulla pala si veda ora M. Nicolaci, scheda n. 3, in *CARAVAGGIO NAPOLI* 2019, pp. 116-117.

³⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1968, p. 48. La possibile influenza della Pala Baglioni su Caravaggio era stata già considerata in rapporto al *Seppellimento* della Vallicella in WAGNER 1958, p. 106.

³¹ M. Gregori, scheda n. 2.157, in *CIVILTA DEL SEICENTO* 1984, p. 357; CALVESI 1990, p. 360, figg. 221-222.

³² Il problema è affrontato per la prima volta in modo organico in STECHOW 1964.

12)³³, il trasportatore che sostiene Cristo per le gambe è talvolta raffigurato mentre sale il gradino su cui è collocato il «sepolcro nuovo» (Gv 19, 41). Il motivo ritorna in modo esemplare nel *Seppellimento* di Giandomenico Tiepolo al Museo del Prado, in cui è probabilmente di nuovo Nicodemo a salire il basamento del sarcofago per completare la deposizione (Fig. 13)³⁴. Nelle *Sette opere* è invece il giovane ad appoggiare la gamba al gradino, il solo possibile riferimento, nella composizione, al sepolcro del Redentore.

Nella pala del Pio Monte, il seppellitore al centro è generalmente ritenuto un chierico o un diacono (Fig. 14)³⁵. Tuttavia, nessun paramento liturgico può aderire direttamente alla pelle alla maniera della veste dell'uomo, identificabile piuttosto in un camicione d'uso comune. A ben vedere, anche il berretto non presenta la struttura rigida e le alette del tricorno sacerdotale. Partendo dal presupposto che il seppellitore 'dovesse' essere un chierico, il tessuto ripiegato attorno all'avambraccio ha fatto pensare improbabilmente alla manica di una cotta, ma in esso sarebbe piuttosto da riconoscere la parte della sindone con cui Nicodemo ricoprì di lì a poco il corpo del Salvatore. Rispetto al lembo del lenzuolo sotto i piedi della salma, l'estremità sostenuta da Nicodemo, al pari della manica della veste cui è giustapposta, appare dipinta con maggiore sprezzatura a causa dell'incidenza diretta della luce artificiale, e tale effetto è riscontrabile pure nella parte del sudario sopra la mano destra di Giovanni.

Anche il drappo d'onore che ricopre il cadavere non è estraneo all'iconografia della Deposizione. Già nel *Compianto* di Alessandro Allori oggi agli Uffizi e nella straordinaria invenzione di Sebastiano Florigerio al Monte di Pietà di Treviso, il cui significato è stato di recente messo in rapporto alla Resurrezione, Cristo è disteso nella tomba sopra un tessuto di colore rosso, allusivo alla natura divina del deposto³⁶.

Beverly Heisner ha notato che il volto del trasportatore col berretto presenta una forte somiglianza con i lineamenti di Merisi³⁷, e, più di recente, Mauro Di Vito vi ha riconosciuto con maggiore sicurezza un autoritratto del pittore (Fig. 15)³⁸. A richiamare la sua fisionomia sarebbe, oltre allo sguardo dalla «perturbante lateroversione»³⁹, il caratteristico diastema tra gli incisivi inferiori, che ritorna con l'evidenza di una firma negli autoritratti dei *David e Golia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e della Galleria Borghese (Figg. 16-17). Ma se non c'è ragione del perché Caravaggio avrebbe dovuto identificarsi nel «diacono con la torcia che va ripetendo l'ufficio dei morti»⁴⁰, tutt'altro significato assumerebbe l'autoritratto del pittore come Nicodemo. La tradizione medievale aveva attribuito al discepolo notturno di Gesù il *Crocifisso miracoloso* di Beirut, ch'egli avrebbe dipinto dal vero, e la sua versione occidentale, la scultura del *Volto Santo* di Lucca⁴¹. In Nicodemo fu riconosciuto l'archetipo dell'artista cristiano, e a partire dal XV secolo non pochi furono i pittori e gli scultori che decisero di lasciare traccia delle proprie fattezze nei lineamenti del sinedrita. Giorgio Vasari testimonia che Michelangelo si autoritrasse nel Nicodemo della *Pietà* Bandini, e che Baccio Bandinelli ne imitò l'esempio nel

³³ Sulle pale di Fenzoni e di Giordano si vedano, rispettivamente, SCAVIZZI-SCHWED 2006, pp. 176-177, n. P67, e O. Ferrari, scheda n. A216, in FERRARI-SCAVIZZI 2000, I, p. 286; *ivi*, II, p. 574, fig. 289.

³⁴ Sul dipinto, parte della serie sulla Passione di Cristo proveniente dal convento di San Filippo Neri a Madrid, si vedano LUNA 1997, pp. 145-148, e MARIUZ 2008, p. 81.

³⁵ L'identificazione rimonta a una tradizione illustre, perché il primo a riconoscerci un «sacerdote con la cotta bianca» fu Bellori (BELLORI/BOREA 2006, p. 226). È risaputo, tuttavia, come il biografo non sia tra le fonti più attendibili sulla pala napoletana: nella *Vita* di Merisi il Sansone che si disseta dalla mascella d'asino è difatti interpretato alla stregua di un 'ubriacone' che, «alzando il fiasco, beve con la bocca aperta, lasciandovi cadere sconsciamente il vino» (*ivi*, p. 231; CINOTTI 1983, p. 472: «le prime due sviste sono del Bellori, che pone la torcia in mano al trasportatore del cadavere [piuttosto che al «diacono»], e scambia Sansone per un ubriacone»).

³⁶ SARACINO 2007, pp. 289, 290, fig. 153, 323-326, tav. XXIX.

³⁷ HEISNER 1976, pp. 23-24.

³⁸ DI VITO 2010, pp. 34, fig. 17, 40, 43 nota 46.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ PACELLI 2014, p. 78.

⁴¹ BELTING 1994, pp. 304-305, 586-587, note 37-40.

gruppo ch'egli scolpì per la propria cappella-sepolcro all'Annunziata di Firenze⁴². L'ubicazione lucchese del *Volto Santo* favorì l'affermazione di tale tradizione specialmente in Toscana, come dimostrano le celebri identificazioni in Nicodemo di Jacopo Pontorno, di Agnolo Bronzino e di Francesco Salviati⁴³. Al di fuori dei confini toscani, l'esempio più noto è forse quello di Tiziano, i cui autoritratti in veste di Nicodemo sono stati ipoteticamente riconosciuti nel *Trasporto* del Louvre, nel *Seppellimento* del Prado e nella *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁴⁴. Anche nella pittura lombarda non dovettero mancare precedenti illustri, come lascia supporre la *Pietà* di Giovan Girolamo Savoldo al Cleveland Museum of Art, identificata nella cimasa della Pala Pesaro oggi alla Pinacoteca di Brera, dove nel personaggio che regge Cristo è stato dubitativamente riconosciuto un autoritratto del pittore⁴⁵. In Nicodemo s'identificarono pure molti artisti della tradizione nordica: tra i pittori, Rogier van der Weyden, Petrus Christus e Hugo van der Goes; tra gli scultori, invece, celebri sono i casi, in Baviera, di Adam Kraft e di Tilman Riemenschneider⁴⁶. Com'è ben noto, i pittori avevano la consuetudine di ritrarsi anche in S. Luca, nel quale riconoscevano il primo iconografo della Vergine; rispetto all'Evangelista, tuttavia, Nicodemo poteva vantare la testimonianza oculare degli eventi del Golgotha, ed è tale peculiarità a essere rimarcata nella *Crocifissione* di Zurbarán al Prado, in cui ai piedi della croce il sinedrita è raffigurato con la tavolozza e i pennelli (Fig. 18)⁴⁷.

Non stupisce che nella pala del Pio Monte sia Nicodemo a reggere la torcia. È molto probabile che Caravaggio conoscesse l'importanza che la metafora della luce assume nel dialogo notturno sulla rivelazione che il discepolo ebbe con Gesù, il cui significato è racchiuso nell'affermazione programmatica di Giovanni (3, 16-21): «la luce è venuta nel mondo ma gli uomini hanno amato più le tenebre che la luce, perché le loro opere erano malvagie», e dunque «chi opera la verità viene alla luce, perché appaia chiaramente che le sue opere sono state fatte in Dio». Va ricordato, a questo proposito, che le due principali fonti di luce artificiale nell'opera del maestro lombardo, ovvero il cero delle *Sette opere* e la lampada della *Cattura di Cristo* della National Gallery di Dublino, illuminano entrambe il corpo del Salvatore, e a reggerle è in tutt'e due i casi il personaggio nel quale Caravaggio ha scelto d'identificarsi. La coincidenza potrebbe non essere casuale, se consideriamo che l'artista è testimone, come Nicodemo, ma è anche colui che mostra Cristo, e con tale significato può riconoscersi in Pilato nell'episodio dell'*Ecce Homo*. È stato Roberto Longhi a ipotizzare, del resto, che Merisi stesso avrebbe potuto ritrarsi nel «pittore in berrettone a tesa rotonda e 'ferraiolo negro» che interpreta Pilato nell'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco a Genova: quasi «che anche qui il Caravaggio intendesse, ancora una volta, polemizzare, affermando che, oltre a Pilato, soltanto

⁴² La testimonianza di Vasari è contenuta nella lettera che l'artista inviò a Leonardo Buonarroti a Roma il 18 marzo 1564 (STECHOW 1964, p. 289, note 3-4). È significativo ricordare, in tale contesto, l'ipotesi secondo cui nel Nicodemo del *Trasporto* vallicelliano Caravaggio avrebbe ritratto, in forma di omaggio, proprio la fisionomia di Buonarroti (*ivi*, p. 302, nota 50; PAPA 2001).

⁴³ COX-REARICK 1989, *passim*.

⁴⁴ GENTILI 1993; SARACINO 2007, pp. 316-322, anche per il rimando all'ipotetico autoritratto di Marco Basaiti come Nicodemo nella *Lamentazione*, distrutta, già al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino.

⁴⁵ Sulla Pala Pesaro si veda OLIVARI 2008; sulla proposta d'identificare nel personaggio che regge Cristo un autoritratto di Savoldo cfr. invece COX-REARICK 1989, p. 82, nota 86.

⁴⁶ SCHLEIF 1993.

⁴⁷ Sulla *Crocifissione* del Prado si veda G. Finaldi, scheda n. 40, in ZURBARAN 2013, pp. 200-201; la proposta di riconoscere in Nicodemo il pittore ai piedi della croce, già identificato in S. Luca o nell'autoritratto di Zurbarán, è in SARACINO 2012, pp. 153-155, 288, nota 170. Che nell'immaginazione degli artisti moderni il *Crocifisso* di Beirut s'identificasse con un'immagine dipinta è comprovato esemplarmente dalle tele con la *Scoperta della miracolosa immagine del Crocifisso di Beirut* e con la *Prova del sangue* eseguite da Giacomo Cavedone all'inizio del terzo decennio del Seicento per il coro di San Salvatore a Bologna (NEGRO-ROIO 2001, pp. 137-138, nn. 73-74). Una rara testimonianza di Nicodemo scultore del Volto Santo è invece nel guasto affresco nella controfacciata del Duomo di Lucca, attribuito a Vincenzo di Antonio Frediani (MASSAGLI 2003, pp. 6-7, 21, note 14-17, tav. 3).

il pittore ha il diritto di pronunciare le parole ‘Ecce Homo’, o, meglio, di esprimerle con la verità tutta palese della sua pittura»⁴⁸.

Nel *Trasporto di Cristo al sepolcro* che Merisi dipinse per la Cappella Vittrice in Santa Maria in Vallicella a Roma, S. Giovanni è vestito di verde e di rosso, e anche l’abbigliamento degli altri personaggi rivela l’intento storicizzante ricercato in quell’occasione dal pittore (Fig. 19). Nella pala del Pio Monte, al contrario, per meglio attualizzare il valore esemplare dei modelli di carità nei quali i moderni avrebbero dovuto riconoscersi, i seppellitori del Signore, al pari di quasi tutti i protagonisti degli altri episodi, sono rappresentati in abiti contemporanei.

Né può sottovalutarsi il valore eucaristico che l’episodio della Deposizione di Gesù nel sepolcro poteva assumere nelle pale d’altare. L’ostensione del corpo di Cristo, con cui le membra ferite venivano offerte alla contemplazione del fedele, era in passato un’esperienza funzionale all’eucaristia⁴⁹. Del resto, nella chiesa primitiva del Pio Monte, più piccola dell’attuale, il quadro di Merisi era verosimilmente collocato più in basso⁵⁰, e l’invenzione caravaggesca, nella visione d’insieme delle singole scene, doveva apparire viepiù impressionante, al pari dell’«effetto di sfondamento e di illusione (reale) analogo a quello che ancora oggi suscita la *Decollazione del Battista* nella cappella omonima della co-cattedrale di La Valletta»⁵¹.

L’osservazione ravvicinata della tela consente infine di riconoscere su uno dei piedi tumefatti del cadavere, dei quali già Fagiolo dell’Arco aveva intuito l’«aria metafisica»⁵², il riferimento alle stimmate della crocifissione (Fig. 20). Può essere in tal modo interpretata la macchia circolare, ormai sbiadita, visibile sulla pianta del piede destro, mentre non è possibile stabilire se il foro del chiodo fosse stato dipinto in origine anche sulla pianta e/o sul dorso del piede sinistro, la cui posizione in scorcio avrebbe potuto non renderne necessaria la presenza. Consapevole della potenziale ambiguità della soluzione compositiva adottata, Caravaggio sentì forse il bisogno di rimarcare la speciale paternità di quei piedi, e il segno della ferita doveva emergere con tutt’altra evidenza prima dei restauri e delle drastiche puliture cui la tela è stata sottoposta nei secoli⁵³. Del resto, non sono infrequenti i casi in cui sul corpo del Cristo depresso o risorto siano appena visibili o completamente scomparsi i segni delle ferite. Limitandoci alle opere di Merisi, è da ricordare che nel Cristo del *Trasporto* Vittrice le stimmate dei piedi sono ormai quasi del tutto illeggibili, né è oggi visibile la ferita che in origine doveva segnare la mano destra del *S. Francesco* nel Wadsworth Atheneum di Hartford⁵⁴.

L’identificazione del seppellimento di Cristo induce a ricercare una soluzione più persuasiva anche per l’episodio in cui è esemplificata l’opera dell’alloggiare i pellegrini (Fig. 21). Il viandante con il cappello è generalmente identificato in S. Giacomo maggiore in cammino verso Compostela (Fig. 23). Tuttavia, nell’iconografia iacobea si fa fatica a ritrovare una situazione assimilabile alla scena dipinta da Caravaggio, né il viaggio dell’apostolo in Spagna è tra gli *exempla* tradizionalmente associati al *suscipe peregrinos*. Nelle «note» alla quarta opera di misericordia, Roscio cita Giacomo unicamente in riferimento alla vicenda dei

⁴⁸ LONGHI 2000, pp. 127-128. È da segnalare, a riguardo, l’ipotesi di SARACINO 2012, pp. 16-17, fig. 6, 280, nota 6, che propone d’identificare nel Pilato dell’*Ecce Homo* già Sotheby’s, Milano, 29 novembre 2005, n. 178, l’autoritratto dell’ignoto maestro, forse attivo tra Napoli e Genova nel secondo quarto del Seicento.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 188-192, 290, note 211-214.

⁵⁰ Sulla collocazione della pala di Merisi nella chiesa primitiva del Pio Monte della Misericordia si veda ora GAZZARA 2019.

⁵¹ M. Gregori, scheda n. 2.157, in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, p. 355.

⁵² FAGIOLO DELL’ARCO 1968, p. 46: «Il trasporto del cadavere ha qualcosa di sacro: c’è un’aria metafisica in quei piedi che lentamente vengono in primo piano, c’è una sostanza irreali nel viso del diacono rischiarato dalla torcia».

⁵³ Un resoconto dei restauri della pala è in PAGANO 2005.

⁵⁴ CINOTTI 1983, p. 440. Al di là di Caravaggio, tra i casi emblematici in cui le stimmate sono quasi o del tutto scomparse è da ricordare il *Cristo risorto* di Basaiti alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (SARACINO 2007, pp. 216-218, tav. XXII).

samaritani che negarono ospitalità a Gesù in viaggio verso Gerusalemme⁵⁵, quando Giacomo e Giovanni furono rimproverati dal Maestro perché avrebbero voluto minacciare gli abitanti del villaggio con «un fuoco dal cielo» (Lc 10, 51-56). Tra gli archetipi dell'alloggiare i pellegrini proposti nel testo del teologo di Orte, uno soltanto può attagliarsi all'episodio raffigurato nella pala di Merisi: Gesù e i discepoli sulla via di Emmaus⁵⁶.

Walter Friedlaender aveva già proposto d'identificare in Cristo stesso il pellegrino col cappello, ma l'ipotesi non ha mai goduto di particolare fortuna⁵⁷. Sebbene nella tradizione iconografica la fisionomia di Giacomo presenti caratteristiche simili a quelle del cugino Gesù, lo sguardo fisso, le guance scavate e l'ombra che vela gli occhi del magnetico pellegrino della pala del Pio Monte sono indizi piuttosto inequivocabili dell'identità del Risorto. L'ombra che contrassegna lo smunto «forestiero» delle *Sette opere* ce ne ricorda l'identità ancora incognita, e il particolare è riscontrabile in altre interpretazioni dell'Andata e della Cena a Emmaus. Nella prima metà del Seicento, ne è fra gli esempi più perspicui la *Cena* di Bernardo Strozzi oggi nella collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo (Fig. 24)⁵⁸; mentre nella pittura spagnola un caso eloquente è rappresentato dal volto di Cristo nell'*Emmaus* di Zurbarán al Museo di San Carlos a Città del Messico (Fig. 25)⁵⁹. Quanto ai precedenti lombardi, invece, non è da escludere che Caravaggio abbia potuto avere presente il Gesù che spezza il pane nella *Cena* dipinta dal Moretto per la chiesa di San Luca a Brescia e oggi alla Pinacoteca Civica Tosio Martinengo, oppure l'*Andata a Emmaus* di Altobello Melone, documentata *ab antiquo* nella chiesa carmelitana di San Bartolomeo a Cremona, in cui Cristo, riconoscibile dalle ferite sulle mani, è il pellegrino a sinistra che regge il bordone e indossa il cappello con la conchiglia di S. Giacomo (Fig. 26)⁶⁰.

Le indagini radiografiche hanno rivelato che l'oste era dotato in origine di una cuffia molto simile a quella del bettoliere nella *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera, che il pittore realizzò poco prima del suo arrivo nella capitale vicereale⁶¹. Oltre alla cuffia, a tratti ancora visibile, anche il resto dell'abbigliamento richiama il tipo dell'albergatore già sperimentato da Merisi nelle *Cene* della National Gallery di Londra e del museo milanese. Identico vi ritorna pure il motivo della mano che stringe la vita dei calzoni, anch'esso mutuato, con ogni probabilità, dalla conoscenza degli *Emmaus* di Tiziano oggi alla Walker Art Gallery di Liverpool e al Museo del Louvre⁶².

Altrettanto rilevante è il valore significativo dell'invenzione caravaggesca. Nella tradizione iconografica, l'oste è abitualmente raffigurato nel contesto della cena dei pellegrini. Nell'*Emmaus* di Giovanni Serodine nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo ad Ascona, egli è presente all'invito che i discepoli rivolgono a Cristo, ma l'azione si compie già all'interno della locanda, a ridosso della tavola (Fig. 27)⁶³. L'episodio raffigurato da Serodine non può però alludere, come suggerito dalla lettura interpretativa che ha goduto di maggiore credito negli ultimi decenni⁶⁴, all'identificazione di Cristo da parte dei discepoli, la quale, in accordo al *Vangelo* di Luca (24, 30), è inscindibile dal momento eucaristico della benedizione e

⁵⁵ ROSCIO 1586, p. 36.

⁵⁶ L'incisione dell'*Andata a Emmaus* è *ivi*, pp. 32-33 (in corrispondenza della lettera C nel frontespizio riprodotto a fig. 21); l'ospitalità misericordiosa dei due discepoli è invece ricordata da Roscio a p. 36.

⁵⁷ FRIEDLAENDER 1955, p. 208. Fanno eccezione i pareri favorevoli di MOIR 1982, pp. 136-137, e di HIBBARD 1983, pp. 213-219, 324, nota 138.

⁵⁸ E. Vanzelli, scheda n. 15, in *LA COLLEZIONE* 2016, pp. 42-43.

⁵⁹ I. Hermoso Romero, scheda n. 22, in *ZURBARAN* 2013, pp. 162-163.

⁶⁰ Sull'iconografia di Cristo pellegrino si vedano *INCONTRARSI A EMMAUS* 1997; SARACINO 2006.

⁶¹ CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005, pp. 50, 53, fig. 12.

⁶² SARACINO 2006; FRIEDLAENDER 1955, p. 164, ha rilevato per primo l'importanza del modello tizianesco per l'invenzione dell'oste nell'*Emmaus* di Caravaggio a Londra.

⁶³ Sul dipinto si veda G. Agosti, scheda n. 2, in *SERODINE NEL TICINO* 2015, pp. 36-53.

⁶⁴ FALCIDIA 1988, pp. 70-72.

della frazione del pane. La cordialità verso il pellegrino non è infatti da porre in relazione al riconoscimento del Risorto, ma alla premura del tutto naturale che i due riservano all'ospite di riguardo. Non sappiamo se Serodine conobbe il capolavoro napoletano di Caravaggio⁶⁵: in ogni caso, egli condivise col maestro lombardo l'esigenza d'interpretare in chiave narrativa un'immagine dalla tradizionale valenza iconica.

A differenza del ticinese, Caravaggio raffigura il momento in cui l'oste, sulla soglia, invita i pellegrini a entrare. Il motivo, piuttosto raro nella tradizione iconografica, è presente nell'*Emmaus* di Bonifacio Veronese della Pinacoteca di Brera (in deposito al convento di Santa Maria delle Grazie) (Fig. 28), ed è riproposto nel piccolo dipinto esitato nel 2010 da Bonhams a Londra, assegnato anch'esso al Pitati ma attribuibile con maggiore probabilità all'allievo Antonio Palma (Fig. 29)⁶⁶.

L'episodio dell'oste che invita Gesù e i discepoli è un *topos* assai ricorrente nel teatro sacro rinascimentale. Esso dovette sopravvivere nelle forme drammatiche processionali che dopo il Concilio di Trento soppiantarono – finanche nella Lombardia di Merisi, per impulso del cardinale Carlo Borromeo e dei suoi stretti seguaci⁶⁷ – il dramma sacro d'origine medievale⁶⁸. Nella celebre sacra rappresentazione della Passione e della Resurrezione di Cristo, inscenata al Colosseo dalla Compagnia del Gonfalone fino al 1539, ma il cui testo veniva ristampato ancora ai primi del Seicento, il locandiere rivolge l'invito a Cristo e ai due discepoli promuovendo i vantaggi della propria ospitalità⁶⁹. Il motivo si ritrova in termini ancora più espliciti in un dramma sacro d'ignota autografia del XV secolo:

L'oste esce fuori e dice loro:

Venite qua, ché ci è lessò e arrosto;
promettovi di farvi trionfare,
non andate più là, ché si fa notte,
ché rimarreste fra burroni e grotte.

[...]

Vi posso far un convito ben grande:
sedete; adesso porto le vivande⁷⁰.

Le parole dell'oste echeggiano l'invito che i discepoli avevano indirizzato a Gesù quando questi, in prossimità del villaggio, «fece come se dovesse andare più lontano»: «resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino» (Lc 24, 29). A guardar bene, anche il gesto dell'albergatore richiama quello che nell'iconografia dell'Andata a Emmaus viene rivolto a Cristo da uno dei discepoli. Finalizzato in origine a rimarcare la posizione del sole al tramonto, esso finisce per alludere più semplicemente alla direzione verso la quale, al bivio, Gesù viene «costretto» dai due a procedere⁷¹. Non possiamo affermare con sicurezza che la presenza dell'oste implichi la volontà di attribuirgli un ruolo nell'azione caritativa, la quale nella vicenda dell'Emmaus – come ribadisce il trattato di Roscio – spetta esclusivamente ai discepoli. Siamo invece più certi del fatto che Caravaggio dovette rendersi conto già in quest'occasione come

⁶⁵ Mette conto ricordare, a riguardo, l'ipotesi di PAPI 1988, pp. 140-144, secondo cui l'*Arrivo a Emmaus* e il *Cristo che rimprovera i figli di Zebedeo* di Ascona presupporrebbero la conoscenza *de visu* delle opere meridionali di Merisi.

⁶⁶ Londra, Bonhams, *Old Master Paintings*, 7 luglio 2010, n. 5; sull'*Emmaus* di Brera cfr. SIMONETTI 1986, pp. 108-109, n. 35.

⁶⁷ BERNARDI 2002.

⁶⁸ BERNARDI 2004. Di influenza del teatro sacro sulla pittura caravaggesca aveva già discusso, in rapporto all'invenzione scenografica della *Morte della Vergine* del Louvre, HINKS 1953, pp. 10-11.

⁶⁹ ALHAIQUE PETTINELLI 1993, pp. 95-98.

⁷⁰ *SACRE RAPPRESENTAZIONI* 1963, p. 412.

⁷¹ VALENZIANO 1997, pp. 60-61.

nella tela non avrebbe trovato lo spazio necessario alla rappresentazione integrale dell'episodio. Nella tradizione iconografica, Cristo è spesso raffigurato in mezzo ai due discepoli, e anche nell'incisione di Galle ripresa da Mario Cartaro egli procede tra loro (Fig. 22). Di conseguenza, possiamo dedurre che il *solus peregrinus* sia il secondo dei tre a fare ingresso nella locanda. Il pittore avrebbe quindi dipinto soltanto il discepolo alle spalle del Risorto, di cui riconosciamo il bastone e un orecchio in evidenza, in quanto il pellegrino che precede sarebbe già oltre l'albergatore, occupando quest'ultimo una posizione liminare tra lo spazio dipinto e quello reale. In tal modo, lo spettatore è chiamato a completare la scena nella propria dimensione immaginativa. Del resto, il procedimento narrativo è il medesimo, come s'è visto, cui Merisi sarebbe ricorso nell'ideazione dell'episodio della sepoltura. Anche in questo caso, infatti, l'osservatore gioca un ruolo fondamentale nel funzionamento estetico della rappresentazione, dal momento che la scena continua non soltanto dietro il muro della prigione, ma oltre il quadro stesso, dove trovano idealmente posto la parte superiore della salma e il terzo seppellitore. I due episodi risultano pertanto costruiti in modo simmetrico, e tale corrispondenza appare ribadita anche sul piano del significato teologico: la resurrezione della carne è stata resa possibile dal sacrificio della croce. È da notare, infine, che nel programma iconografico messo a punto per le pale degli altari minori della chiesa del Pio Monte Cristo torna protagonista nelle medesime due opere misericordiose, dal momento che, come detto, egli viene raffigurato da Fabrizio Santafede nelle vesti del pellegrino in casa di Marta e Maria e da Giovanni Baglione nella fase finale del trasporto del suo corpo al sepolcro.

Accanto al pellegrino di Emmaus, Martino, la cui intima relazione con Gesù è ben presente nella tradizione iconografica, sta compiendo un gesto dall'eccezionale valore cristologico, poiché Cristo stesso gli sarebbe apparso in sogno, la notte seguente, ricoperto della metà del mantello ch'egli aveva donato al povero (Figg. 30-31)⁷². Oltre al dono della clamide, vera ipostasi visiva della pericope evangelica sulle opere di misericordia («nudo e mi avete vestito»), è da attribuire a Martino, com'è stato stabilito, anche la 'visita' dell'infermo implorante nell'ombra, di cui intravediamo la stampella tra le gambe (Fig. 32)⁷³. Volendo rintracciare pure per quest'episodio un riferimento più preciso nella vita del santo, lo storpio potrebbe alludere al lebbroso che il vescovo di Tours guarì presso la porta di Parigi⁷⁴, il quale, nella tradizione iconografica, è di frequente caratterizzato, oltre che dalle bende sui lepromi, giustappunto dal bastone che ne simboleggia la paralisi causata dalla malattia. Fin dall'iconografia medievale, le azioni più significative della vita di Martino appaiono talvolta riunite in un'unica composizione⁷⁵. Anche Antoon van Dyck realizzò, nel terzo decennio del Seicento, una sinossi esemplare di alcuni degli episodi più rappresentativi della vita e dei miracoli del santo francese, e nella pala destinata alla chiesa parrocchiale di San Martino a Zaventem il nudo che riceve il mantello è raffigurato, proprio come nelle *Sette opere*, accanto al lebbroso in ginocchio che si regge alla stampella (Fig. 33)⁷⁶.

⁷² L'apparizione di Cristo, vestito «ea chlamydis parte qua [Martinus] paupere texerat», è ricordata da ROSCIO 1586 a p. 19. Sull'iconografia di Martino cfr. *SAN MARTINO* 2006, e in particolare il saggio di URBAN 2006 (di cui si veda anche la 'versione *maior*': URBAN 1997), il quale evidenzia come l'intima relazione di Martino con Cristo sia presente nella tradizione iconografica sin dai mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, in cui il vescovo di Tours conduce la schiera dei santi maschili nella posizione più prossima a Cristo in trono, giustappunto ricoperto del mantello di Martino.

⁷³ CAUSA 1970, p. 24.

⁷⁴ ROSCIO stesso (1586, p. 19), del resto, allude ai «plurima huius generis pietatis opera» che Martino avrebbe compiuto dopo l'elezione a vescovo. La guarigione del lebbroso, peraltro, può essere interpretata essa stessa nei termini di *imitatio Christi*, in riferimento a uno dei miracoli più celebri compiuti da Gesù in Galilea (Mt 8, 1-4; Mc 1, 40-45; Lc 5, 12-16).

⁷⁵ Cfr. URBAN 2006, pp. 34-35, che riproduce un disegno a penna, contenuto all'interno di un codice di Echternach ora alla Stadtbibliothek di Treviri (1125 circa), in cui Martino è raffigurato insieme al povero cui ha donato il mantello, al lebbroso e al giovane esorcizzato.

⁷⁶ BARNES 2004, pp. 53-56, n. I.38.

Come suggerito da Calvesi, finanche nella scelta del Sansone sarebbe da identificare un chiaro riferimento cristologico (Fig. 34)⁷⁷. Una lunga tradizione esegetica, che rimontava ai padri della Chiesa, riconosceva infatti nell'eroe biblico una prefigurazione del Cristo, che come Sansone patì la sete nelle angosce della morte. Tale associazione significativa, e forse anche la possibilità di sintetizzare l'episodio in un'unica figura, dovettero prevalere sull'apparente incoerenza che farebbe del vincitore dei Filistei l'unico personaggio, nelle *Sette opere*, a non ricevere la misericordia dagli uomini, ma direttamente da Dio.

È risaputo come il tema assegnato a Caravaggio fosse in realtà quello, connesso alla dedicazione della chiesa del Pio Monte, di «Nostra Signora della Misericordia»⁷⁸. Tuttavia, secondo un'ipotesi che gode ancor oggi fortuna, il pittore avrebbe disatteso la richiesta della committenza, raffigurando nella parte alta della tela soltanto gli angeli, cui i governatori avrebbero imposto d'aggiungere, per dovere iconografico, la Madonna col Bambino⁷⁹. Il limite di tale lettura risiede a mio parere nel mancato riconoscimento del manto protettivo della *Mater Misericordiae*. Nella raffigurazione del gruppo divino sono infatti distinguibili due drappi: l'uno, proveniente da sinistra, è il «denzuolo» che accompagna l'epifania angelica; l'altro, di colore verdescuro, avvolge gli angeli e discende sulla folla (Fig. 35). Quest'ultimo, interpretato in chiave meramente ornamentale, è invece da ricollegare al tessuto del medesimo colore appoggiato sulle spalle di Maria, identificabile giustappunto nel mantello della Misericordia, normalmente raffigurato di verde e/o d'azzurro⁸⁰.

Il riconoscimento del manto misericordioso consente di comprendere la ragione stessa dell'apparizione angelica, che implica a sua volta la presenza *ab origine* della Vergine col Bambino. Nell'iconografia della Madonna della Misericordia, gli angeli hanno la funzione di distendere il mantello della Vergine sul gruppo dei fedeli. La loro partecipazione è necessaria nei casi in cui Maria non può assolvere direttamente il compito perché ha le mani giunte in preghiera, oppure, come nella pala del Pio Monte, quando ella è raffigurata con il Bambino in braccio⁸¹. Tale interpretazione trova conferma nei risultati delle indagini scientifiche sulla tela, che hanno messo in luce come la rappresentazione degli angeli si sovrapponga in più punti alla precedente stesura della veste e del «drappo» della Vergine⁸².

⁷⁷ CALVESI 1990, p. 359. Più problematica è invece la proposta, avanzata da FAGIOLO DELL'ARCO 1968, p. 48, e accolta da CALVESI 1990, p. 360, di riconoscere persino alla *Caritas Romana* una valenza cristologica: «Una donna allatta un vecchio: è un tema che può apparire profano e persino sottilmente sensuale. Ma non ci stupiremmo se Caravaggio l'avesse voluto 'contaminare' con uno schema di iconografia sacra, la *Madonna del latte*, che in fondo presenta affinità iconologiche con l'aneddoto di Valerio Massimo. Anche la Madonna, a pensarci bene, allatta il padre, perché la teologia la vuole "figlia del suo figlio"».

⁷⁸ CAUSA 1970, p. 20; PACELLI 2014, pp. 39-40, nota 9.

⁷⁹ Tale ipotesi, ventilata per la prima volta da FRIEDLAENDER 1955, p. 209, e in seguito corroborata da una lettura dei dati radiografici non più condivisibile (cfr. *infra*), ha raccolto consensi quasi unanimi fino agli interventi più recenti (cfr. da ultimo BERNARDINI 2016, p. 57).

⁸⁰ Talvolta, il mantello appare azzurro o blu all'esterno e foderato di verde all'interno. Per restare al repertorio caravaggesco, di colore verde è anche il mantello della Vergine nel *Rosario* di Vienna. Sull'iconografia della Madonna della Misericordia si vedano, da ultimo, *MARIA MATER MISERICORDIAE* 2016 e BROWN 2017.

⁸¹ CIERI VIA 2016, p. 23. La Madonna della Misericordia con il Bambino in braccio, particolarmente diffusa in Italia centrale, è verosimilmente riconducibile al prototipo bizantino della *Panaghia Hodigitria*, in cui la Vergine mostra il cammino mentre sostiene il Bambino benedicente. Il ruolo di Maria nell'incarnazione di Cristo, e dunque la sua peculiarità di *Mater Theou* e di *Sedes Sapientiae*, è già evidenziato dal tipo della Madonna della Misericordia derivato dal modello bizantino della *Panaghia Platytera*, in cui il Bambino è racchiuso in una mandorla nel grembo della Vergine (*ivi*, pp. 21-22). CARAFFA 2007, p. 122, ha già precisato che la presenza del Bambino nella pala caravaggesca non sarebbe «incompatibile con l'iconografia della Madonna della Misericordia», mentre l'abbraccio angelico può effettivamente rispecchiare, come ipotizzato da PACELLI 2002, p. 35, il tema della fraternità terrena praticata dalla folla *sub mantello*.

⁸² CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005, pp. 50-51, 56, n. 14, 59, nota 6. I risultati emersi dalle precedenti analisi radiografiche erano stati invece interpretati (a partire da CAUSA 1970, p. 26) a favore dell'ipotesi per cui la Vergine e il Bambino sarebbero stati aggiunti «in fase di ripensamento».

In alcune interpretazioni cinquecentesche del tema, ad esempio nella *Madonna della Misericordia* di Giorgio Vasari al Museo Diocesano di Arezzo, i due angeli distendono il velo della Vergine mentre planano in picchiata (Fig. 36)⁸³. Eppure, nessun precedente iconografico è in grado di spiegare pienamente la portata rivoluzionaria dell'invenzione caravaggesca, rimasta fin oggi indecifrata nonostante la presenza di tutti gli attributi dell'iconografia tradizionale, che il pittore lombardo rinnova profondamente pur non stravolgendone il senso. Tra i pittori che resero omaggio all'ideazione del gruppo divino nella tela del Pio Monte fu Louis Finson, il più fedele seguace e copista di Merisi, a parafrasare il reale significato dell'azione degli angeli caravaggeschi. Nelle due differenti versioni dell'*Annunciazione* (1612), ora al Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila e al Museo di Capodimonte, il pittore di Bruges raffigurò la coppia angelica nell'atto di dispiegare in volo il mantello dell'Eterno benedicente (Fig. 37)⁸⁴.

È stato ipotizzato, inoltre, che gli angeli delle *Sette opere* derivino dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, oppure da un disegno di Taddeo Zuccari con la *Fuga in Egitto* oggi al Louvre, da porre in relazione con l'affresco nell'abside della chiesa di Santa Maria dell'Orto a Roma⁸⁵. Ma è più probabile che la fonte di Merisi sia da identificare nel ricordo degli angeli portentosi raffigurati da Paolo Veronese nella pala dell'altar maggiore della chiesa di San Sebastiano a Venezia, che Caravaggio poté vedere in occasione del suo sempre più probabile soggiorno giovanile in Laguna (Fig. 38)⁸⁶. Incarnando il medesimo significato che avrebbero assunto nel contesto iconografico delle *Sette opere*, i due angeli del Calari scostano il mantello della Vergine in segno di protezione verso il gruppo dei santi raffigurati in basso⁸⁷.

S'è creduto che Caravaggio avesse affidato il compito di legare nella composizione la sfera celeste a quella umana a particolari accidentali, quali l'ala dell'angelo di destra incastrata tra le sbarre o l'ombra ch'essa proietta sul muro della prigione. È evidente, invece, come tale funzione venga assolta in primo luogo dalla discesa del manto misericordioso (Fig. 39). Esso è in simbolica continuità con la clamide che il santo di Tours sta dividendo con il nudo di spalle, in quanto la carità verso il prossimo è da intendersi quale naturale conseguenza della misericordia di Dio verso gli uomini.

Quando nel 1574 la confraternita dei Laici di Santa Maria della Misericordia ad Arezzo commissionò a Federico Barocci la *Madonna del Popolo* oggi agli Uffizi (Fig. 40), il tema avrebbe dovuto essere «il misterio della Misericordia, o altro misterio et historiae della gloriosissima Vergine»⁸⁸. Il pittore obiettò che «il voler fare il misterio della Misericordia non pare a me sia soggetto troppo a proposito per fare una bella tavola». Qualche decennio dopo, Caravaggio mostrò invece come dall'antica iconografia di «Nostra Signora della Misericordia» potesse ancora rinascere una delle invenzioni più moderne della storia figurativa europea.

⁸³ P. Krasny, in *MMM* 2016, pp. 176-177, n. II.8.

⁸⁴ Sull'*Annunciazione* ora al Museo Nazionale d'Abruzzo, firmata e datata 1612, cfr. G. Porzio, in *PITTURA DEL SEICENTO* 2014, pp. 58-59, n. 4; la redazione oggi al Museo di Capodimonte fu dipinta da Finson, nel medesimo 1612, per la cappella del mercante lucchese Camillo Beghini nella distrutta chiesa di San Tommaso d'Aquino a Napoli (PORZIO 2013, pp. 54, 62, note 12, 15-19, e p. 68, docc. 13, 15).

⁸⁵ La derivazione dal *Giudizio* di Michelangelo è stata proposta da FRIEDLAENDER 1955, p. 210, mentre il debito nei confronti del disegno di Zuccari è ipotizzato da MOIR 1982, pp. 57, fig. 90, 136.

⁸⁶ Sulla pala di San Sebastiano si veda da ultimo SALOMON 2014, pp. 126, fig. 91, 131, 231, note 43-45.

⁸⁷ SHEARMAN 1995, pp. 102, fig. 78, 105.

⁸⁸ *MOSTRA DI FEDERICO BAROCCI* 1975, pp. 112-118; ZUCCARI 2016a, pp. 31-33.



Fig. 1: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia*, Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 2: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 3: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore

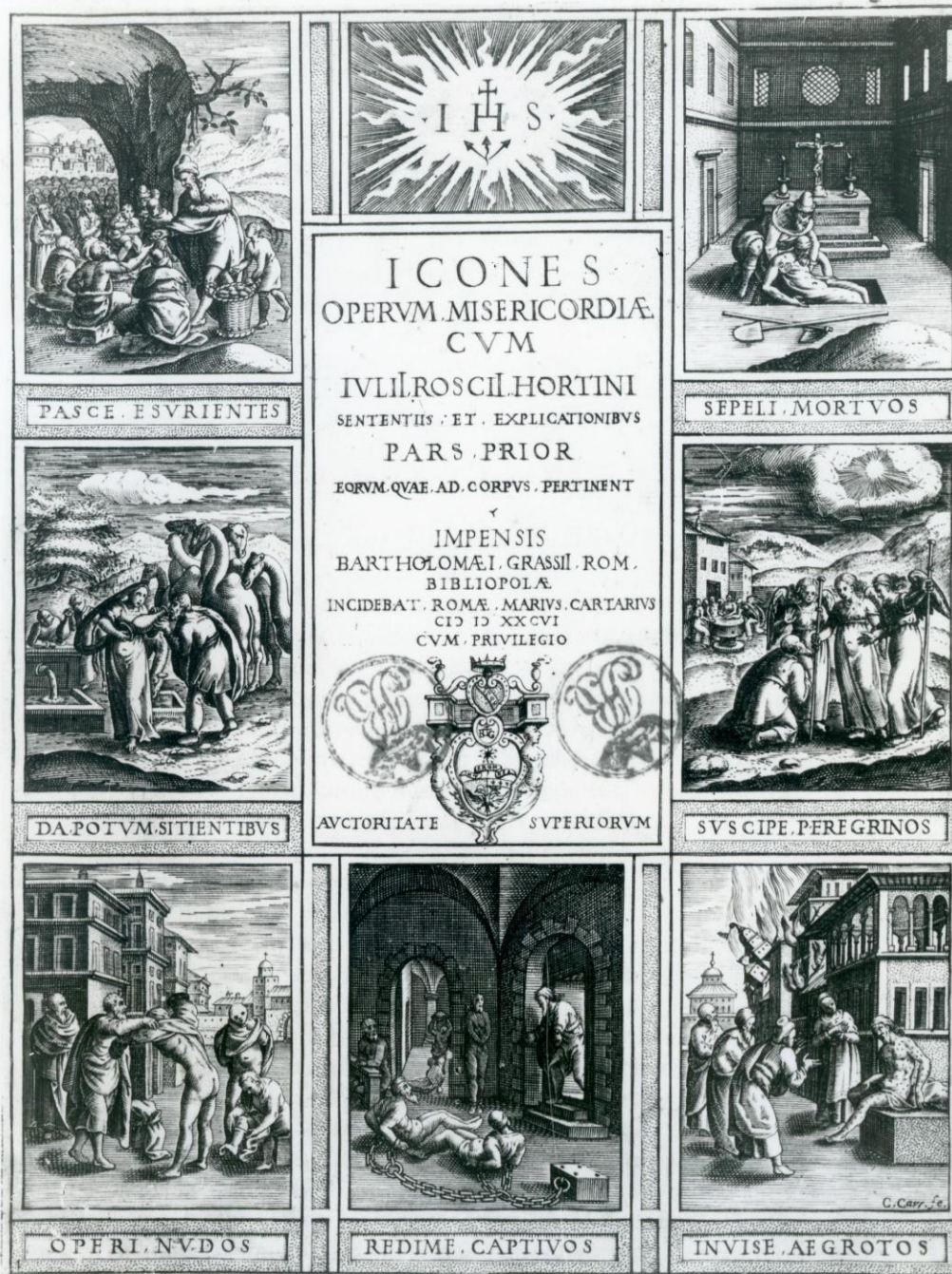


Fig. 4: Cristofaro Cartaro, frontespizio della prima parte delle *Icones operum misericordiae* [...] di Giulio Roscio, Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 5: Mario Cartaro, *Redimere captivos vel auxilium iis adferre*, da Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae* [...], Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 6: Mario Cartaro, *Mortuos sepelire*, da Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae* [...], Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 7: Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, Bartolomé Esteban Murillo, retablo dell'altar maggiore con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Siviglia, ospedale della Carità, chiesa di San Giorgio



Fig. 8: Giovanni Baglione, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Napoli, Quadreria del Pio Monte della Misericordia



Fig. 9: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 10: Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Roma, Galleria Borghese



Fig. 11: Ferrau Fenzoni, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Faenza, Pinacoteca Civica



Fig. 12: Luca Giordano, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia



Fig. 13: Giandomenico Tiepolo, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Madrid, Museo del Prado



Figg. 14-15: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolari), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 16: Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Roma, Galleria Borghese



Fig. 17: Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 18: Francisco de Zurbarán, *Cristo crocifisso con Nicodemo*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 19: Caravaggio, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca



Figg. 20-21: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolari), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 22: Mario Cartaro, *Hospitio peregrinos excipere*, da Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae* [...], Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 23. Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 24: Bernardo Strozzi, *Cena in Emmaus*, Collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo



Fig. 25: Francisco de Zurbarán, *Cena in Emmaus*, Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos



Fig. 26: Altobello Melone, *Andata a Emmaus*, Londra, National Gallery



Fig. 27: Giovanni Serodine, *Arrivo nella locanda di Emmaus*, Ascona, chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Fig. 28: Bonifacio de' Pitati, *Arrivo e cena a Emmaus*, Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito al convento di Santa Maria delle Grazie)



Fig. 29: Antonio Palma (attr.), *Arrivo e cena a Emmaus*, già Londra, Bonhams



Fig. 30: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 31: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 32: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 33: Antoon van Dyck, *San Martino divide il mantello col povero e guarisce il lebbroso*, Zaventem, chiesa di San Martino



Figg. 34-35: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolari), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore





Fig. 36: Giorgio Vasari, *Madonna della Misericordia*, Arezzo, Museo Diocesano d'Arte Sacra



Fig. 37: Louis Finson, *Annunciazione*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



Fig. 38: Paolo Veronese, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Sebastiano, Giovanni Battista, Pietro, Francesco, Caterina e Elisabetta*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, altare maggiore



Fig. 39: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 40: Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Copyright delle immagini:

© enti, musei e privati proprietari delle opere.

Altre referenze fotografiche:

Archivio fotografico di Marcello Castrichini & Ediart editrice, Todi: fig. 10; Archivio Paparo, Napoli: fig. 38; Mauro Magliani, Artchive, Padova: figg. 1-3, 9, 14-15, 20-21, 23, 27, 30-32, 34-35, 39; Matteo De Fina, Venezia: fig. 38. La fig. 36 è riprodotta su cortese concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Arezzo Cortona Sansepolcro.

BIBLIOGRAFIA

ALHAIQUE PETTINELLI 1993

R. ALHAIQUE PETTINELLI, *La Compagnia del Gonfalone e la Passione al Colosseo*, in *Un'idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, a cura di L. Fortini, Roma 1993, pp. 73-98.

ARGAN 1956

G.C. ARGAN, *Il «realismo» nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I-II, Roma 1956, II, pp. 25-41.

BARNES 2004

S.J. BARNES, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven 2004.

BELLORI/BOREA 2006

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino 2006.

BELTING 1994

H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, traduzione di E. Jephcott, Chicago-London 1994.

BERNARDI 2002

C. BERNARDI, *Da san Carlo Borromeo a Federico Borromeo: dal realismo delle opere all'ottimismo cristiano*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio, un problema sempre aperto*, atti del convegno (Caravaggio, 12 e 19 maggio 2000), Caravaggio 2002, pp. 11-35.

BERNARDI 2004

C. BERNARDI, *I fiori della Passione. Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale (secc. XVI-XVII)*, in *Barocco padano 3. La musica sacra in area lombardo-padana in età barocca*, atti dell'XI convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como 2004, pp. 7-23.

BERNARDINI 2016

M.G. BERNARDINI, *Le Opere di Misericordia, testimonianze artistiche da Benedetto Antelami a Caravaggio*, in *La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2016, pp. 43-58.

BOLOGNA 2003a

F. BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli 2003, pp. 173-189.

BOLOGNA 2003b

F. BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», II, 2003, pp. 83-93.

BOLOGNA 2004

F. BOLOGNA, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *CARAVAGGIO 2004*, pp. 16-47.

BOLOGNA 2006

F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*. Nuova edizione accresciuta, Torino 2006.

BROWN 1978

J. BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978.

BROWN 2017

K.T. BROWN, *Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art. Devotional image and civic emblem*, London-New York 2017.

CALVESI 1990

M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

CARAFFA 2007

C. CARAFFA, «*Ex Purgatorij poenis ad aeternam salutem per Dei misericordiam*»: le Sette opere di misericordia di Caravaggio riconsiderate nel contesto napoletano, in *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert-Schifferer, J. Kliemann, V. von Rosen, L. Sickel, Milano 2007, pp. 119-131.

CARAVAGGIO 2004

Caravaggio. L'ultimo tempo, 1606-1610, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2004.

CARAVAGGIO A NAPOLI 2005

Caravaggio a Napoli. Dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005.

CARAVAGGIO NAPOLI 2019

Caravaggio Napoli, catalogo della mostra, a cura di M.C. Terzaghi, Napoli 2019.

CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005

M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Le indagini scientifiche e la genesi di «Nostra Signora della Misericordia»*, in *CARAVAGGIO A NAPOLI 2005*, pp. 47-60.

CAUSA 1970

R. CAUSA, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava dei Tirreni-Napoli 1970.

CHIARI 1983

M.A. CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.

CIANCIO ROSSETTO 1999

P. CIANCIO ROSSETTO, *Pietas, Aedes in Foro Holitorio*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I-VI, 1993-2000, Roma 1999, IV, p. 86.

CIERI VIA 2016

C. CIERI VIA, *Tradizione e iconografia della Madonna della Misericordia nell'arte italiana*, in *LA MISERICORDIA NELL'ARTE 2016*, pp. 19-30.

CINOTTI 1983

M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere. Saggio critico di Gian Alberto Dell'Acqua*, Bergamo 1983.

CIVILTA DEL SEICENTO 1984

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra, Napoli 1984.

COX-REARICK 1989

J. COX-REARICK, *From Bandinelli to Bronzino. The genesis of the Lamentation for the chapel of Eleonora di Toledo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», XXX, 1989, pp. 37-84.

D'AMORA 2008

R. D'AMORA, *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli e l'Opera della Redenzione dei Cattivi nella prima metà del XVII secolo*, in *Le commerce des captifs: les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e-XVIII^e siècle*, a cura di W. Kaiser, Roma 2008, pp. 231-250.

DI VITO 2010

M. DI VITO, *Iconografia del Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*, in *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano 2010, pp. 33-43.

FAGIOLO DELL'ARCO 1968

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Le "Opere di Misericordia": contributo alla poetica del Caravaggio*, «L'Arte», n.s., I, 1968, pp. 37-61.

FALCIDIA 1988

G. FALCIDIA, *Precisazioni iconografiche: a proposito di Giovanni Serodine*, «Paragone», XXXIX, 1988, 465, pp. 68-72.

FERRARI-SCAVIZZI 2000

O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000.

FRIEDLAENDER 1955

W. FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

GAZZARA 2003

L. GAZZARA, *Una lettura interpretativa sulla fondazione del Pio Monte della Misericordia in relazione alla sua committenza artistica*, «Napoli nobilissima», s. 5, 2003, 1-2, pp. 51-67.

GAZZARA 2019

L. GAZZARA, *Caravaggio nella prima cappella del Pio Monte della Misericordia*, in *CARAVAGGIO NAPOLI 2019*, pp. 60-69.

GENTILI 1993

A. GENTILI, *Tiziano e la religione*, «Studies in the History of Art», XLV, 1993, pp. 147-165.

GÖTTLER 1996

C. GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996.

HEISNER 1976

B. HEISNER, *Observations on Caravaggio's Seven Acts of Mercy in the Pio Monte della Misericordia, Naples*, «Southeastern College Art Conference Review», IX, 1976, pp. 22-26.

HIBBARD 1983

H. HIBBARD, *Caravaggio*, New York 1983.

HINKS 1953

R. HINKS, *Caravaggio's Death of the Virgin*, London-New York-Toronto 1953.

IMMAGINI DA TIZIANO 1976

Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra, a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976.

INCONTRARSI A EMMAUS 1997

Incontrarsi a Emmaus, catalogo della mostra, a cura di G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, Padova 1997.

LA COLLEZIONE 2016

La collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, a cura di M.L. Mezzacasa, M. Sabbion, E. Vanzelli, Venezia 2016.

LA MISERICORDIA NELL'ARTE 2016

La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2016.

LONGHI 2000

R. Longhi, *L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova*, in *Studi caravaggeschi. 1935-1969 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, I-XIV, 1956-2000)*, XI, t. II, Firenze 2000, pp. 121-130 (edizione originale in «Paragone», V, 1954, 51, pp. 3-13).

LONGHI 2009

R. LONGHI, *Caravaggio* (1968), a cura di G. Previtali, Roma 2009 (edizione originale Roma 1988).

LUNA 1997

J.J. LUNA, *Pittura europea del siglo XVIII: guía*, Madrid 1997.

MARIA MATER MISERICORDIAE 2016

Maria Mater Misericordiae. L'iconografia mariana nell'arte dal Duecento al Settecento, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, S. Papetti, Milano 2016.

MARINI 2014

M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2014.

MARIUZ 2008

A. MARIUZ, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona 2008.

MASSAGLI 2003

R. MASSAGLI, *Il pittore di Paolo Buonvisi: proposta per un'identità*, «Paragone», LIV, 2003, 645, pp. 3-23.

MATHER 1942

F.J. MATHER, *A Titian Problem: The Seven Acts of Mercy*, «Gazette des Beaux-Arts», s. 6, XXII, 1942, pp. 165-172.

MMM 2016

MMM. *Maria Mater Misericordiae*, catalogo della mostra, a cura di A. Betlej, P. Krasny, Krakau 2016.

MOIR 1982

A. MOIR, *Caravaggio*, Milano 1982.

MOSTRA DI FEDERICO BAROCCI 1975

Mostra di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612), catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1975.

NEGRO–ROIO 2001

E. NEGRO, N. ROIO, *Giacomo Cavedone pittore, 1577-1660*, Modena 2001.

OLIVARI 2008

M. OLIVARI, «*Vnam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici: la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*», in *Brera. Giovan Girolamo Savoldo. La Pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008, pp. 10-39.

PACELLI 2002

V. PACELLI, *L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: un omicidio di Stato?*, Todi 2002.

PACELLI 2014

V. PACELLI, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia* (1984), a cura di G. Forgione, Napoli 2014.

PAGANO 2005

D.M. PAGANO, *La storia conservativa*, in *CARAVAGGIO A NAPOLI* 2005, pp. 14-22.

PAPA 2001

R. PAPA, *La Deposizione di Caravaggio. L'artista come testimone*, «Art e dossier», 164, febbraio 2001, pp. 34-40.

PAPI 1988

G. PAPI, *Appunti su Giovanni Serodine*, «Arte cristiana», LXXVI, 1988, pp. 139-152.

PAVON 1997

P. PAVON, *La Pietas e il carcere del foro Olitorio: Plinio, NH, VII, 121, 36*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité», CIX, 1997, pp. 633-657.

PIEROZZI 1472

A. PIEROZZI, *Confessionale «Curam illius habe»*. *Medicina dell'anima. Trattato dell'excomunione*, Bologna, Baldassarre Azzoguidi, 1472.

PITTURA DEL SEICENTO 2014

Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli. Oltre Caravaggio, catalogo della mostra, a cura di L. Arbace, Napoli 2014.

PORZIO 2013

G. PORZIO, *Louis Finson a Napoli. Le tracce documentarie*, in *Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprete di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di G. Capitelli, A.E. Denunzio, G. Porzio, M.C. Terzaghi, Napoli 2013, pp. 53-68.

RAZZI 1576

S. RAZZI, *Trattato dell'opere di misericordia, e corporali e spirituali*, Firenze 1576.

ROSCIO 1586

G. ROSCIO, *Icones operum misericordiae [...] incidebat Romæ Marius Cartarius*, Roma 1586.

SACRE RAPPRESENTAZIONI 1963

Sacre rappresentazioni del Quattrocento, a cura di L. Banfi, Torino 1963.

SALERNO 1966

L. SALERNO, *I dipinti emblematici*, in L. Salerno, D.T. Kinkead, W.H. Wilson, *Poesia e simboli nel Caravaggio*, «Palatino», s. 6, X, 1966, pp. 106-112, 116-117, note 1-26.

SALOMON 2014

X.F. SALOMON, *Veronese*, London 2014.

SAN MARTINO 2006

San Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte, catalogo della mostra, a cura di A. Geretti, Milano 2006.

SARACINO 2006

F. SARACINO, *Vincitore e Pellegrino. I pittori veneziani e l'immaginazione del Risorto*, in *La Cena di Tiziano. Immagini del Risorto tra Louvre ed Ambrosiana*, catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 33-89.

SARACINO 2007

F. SARACINO, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano 2007.

SARACINO 2012

F. SARACINO, *Cristo a Napoli. Pittura e cristologia nel Seicento*, Napoli 2012.

SCAVIZZI-SCHWED 2006

G. SCAVIZZI, N. SCHWED, *Ferraù Fenzoni. Pittore/disegnatore, as a painter/as a draughtsman*, Todi 2006.

SCHLEIF 1993

C. SCHLEIF, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, «The Art Bulletin», LXXV, 1993, pp. 599-626.

SERODINE NEL TICINO 2015

Serodine nel Ticino, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2015.

SHEARMAN 1995

J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, Milano 1995.

SIMONETTI 1986

S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XV, 1986, pp. 83-134.

STECHOW 1964

W. STECHOW, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, a cura di W. Lotz, L.L. Möller, Monaco 1964.

TOMMASO D'AQUINO 2014

TOMMASO D'AQUINO, *La Somma Teologica* (1265-1274), testo latino dell'edizione leonina, traduzione italiana a cura dei frati domenicani, introduzione di G. Barzaghi, III, Seconda parte, seconda sezione, Bologna 2014.

TUCK-SCALA 1993

A. TUCK-SCALA, *Caravaggio's 'Roman Charity' in the Seven Acts of Mercy*, in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di J.C. Porter, S. Scott Munshower, University Park (Pennsylvania) 1993, pp. 127-163.

URBAN 1997

W. URBAN, *Der Heilige am Throne Christi. Die Darstellung des heiligen Martin von Tours im Überblick von der Spätantike bis zur Gegenwart*, in W. Gross, W. Urban, *Martin von Tours. Ein Heiliger Europas*, Ostfildern 1997, pp. 193-272.

URBAN 2006

W. URBAN, *Iconografia di san Martino nei secoli*, in *SAN MARTINO* 2006, pp. 29-39.

VALDIVIESO-SERRERA

E. VALDIVIESO, J.M. SERRERA, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla 1980.

VALENZIANO 1997

C. VALENZIANO, *Emmaus (Lc 24, 13-35): icone del vespro pasquale e icone della celebrazione eucaristica*, in *INCONTRARSI A EMMAUS* 1997, pp. 45-77.

VAN BÜHREN 1998

R. VAN BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts: zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim-Zürich-New York 1998.

WAGNER 1958

H. WAGNER, *Michelangelo da Caravaggio*, Berna 1958.

ZUCCARI 2016a

A. ZUCCARI, *La Madonna della Misericordia: origini e variazioni di una celebre iconografia mariana*, in *MARLA MATER MISERICORDIAE* 2016, pp. 25-33.

ZUCCARI 2016b

A. ZUCCARI, «*Nostra Signora della Misericordia*» del Caravaggio. *Le opere e la fede nell'iconografia della Riforma cattolica*, «Path», XV, 2016, pp. 423-456.

ZURBARAN 2013

Zurbarán (1598-1664), catalogo della mostra, a cura di I. Cano Rivero, Ferrara 2013.

ABSTRACT

L'articolo presenta i risultati di una nuova ricerca sul significato delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio. Ancorando l'invenzione di Merisi alla tradizione iconografica e letteraria da cui discende, è stato possibile riconsiderare il valore significativo della Madonna della Misericordia, il cui mantello è qui identificato nel drappo verde che gli angeli distendono sulla folla, e rileggere in una prospettiva inedita gli episodi caritatevoli raffigurati nella parte inferiore della tela, giungendo per alcuni di questi a una nuova identificazione (in particolare l'Andata a Emmaus per l'opera di misericordia dell'alloggiare i pellegrini e la Deposizione di Cristo nel sepolcro per quella del seppellire i morti).

This article offers a new study on the meaning of the *Seven Works of Mercy* by Caravaggio. By linking Merisi's invention to the iconographical and literary tradition of the theme, it has been possible to reconsider the meaning of the Madonna of Mercy as well as to offer a new insight of the episodes in the lower part of the canvas. For some of them, such as the Road to Emmaus and the Entombment of Christ, a new interpretation is advanced in the context of the acts of mercy, as illustrations of the hospitality to pilgrims and of the burial of the dead.