



Caravaggio contromano. Episodi di naturalismo nella Toscana fiorentina

Claudio Pizzorusso

Questa è la storia di una storia che non c'è mai stata. Un romanzo, dunque? Non proprio, perché qualche cosa di vero c'è, o c'è stato, e per di più non privo di conseguenze, anche incresciose. Lo smisurato allungo che nel corso del Novecento il Caravaggio ha compiuto nelle gerarchie del gusto e del giudizio di una critica smaniosa di operare con la scure di un avanguardismo totalitario e arrogante, lo ha portato a essere unità di misura discriminante. Sicché la Firenze pittrice, che propriamente caravaggesca non è mai stata, è andata in apnea (pari destino è toccato alla Firenze scultrice che, per non essere mai stata berniniana se non in un autunno barocco, è rimasta nei fondali). Al suo capezzale non restava che firmare, con un piglio futurista che neppure Roberto Longhi giovane avrebbe avuto, la diagnosi della "scarsissima recettività dei pittori fiorentini di fronte al fenomeno caravaggesco – con ben poche eccezioni e di poco momento –, della loro per così dire costituzionale difficoltà, in quanto accademici nati e incorreggibili moderati, a far propria la visione spregiudicata, antitradizionalista, eversiva in ogni senso dei naturalisti"¹. Fine. Senza neppure un' autopsia.

Non si vuole qui rovesciare alcunché, ma solo capire i motivi di questa tenuta stagna che ha reso nient'affatto inaffondabile il Seicento fiorentino. È stato detto che avrà avuto un peso la mancanza di un soggiorno del Caravaggio a Firenze². O perlomeno di un soggiorno tanto significativo da lasciare una qualche traccia, non foss'altro presso l'amministrazione giudiziaria. Il che significa che se mai il Caravaggio passò dalla

capitale medicea, il suo volto fosco doveva essere allora tanto giovane e anonimo tra la folla da non meritare una registrazione. Vi giunsero invece le sue immagini. E anche assai presto, tra il 1598 e il 1609: la testa di *Medusa*, il *Bacco*, l'*Amore dormiente* (figg. 1-3), i primi due direttamente nelle mani del granduca Ferdinando I, il terzo nel palazzo della famiglia Dell'Antella. Opere tali da non "suscitare impressione e un seguito fra i pittori locali"³? Forse non ne ebbero neppure il modo, tanto erano legate a vicende private⁴.

Il 7 settembre 1598 la *Medusa* veniva consegnata come arredo dell'Armeria medicea. E lì svolse appieno la sua funzione, che era affare strettamente riservato tra il granduca e il cardinal Francesco Maria Del Monte che gliene aveva fatto personalmente omaggio⁵: non un monito "contro le lascivie del mondo" – come talvolta è stato detto, evocando parole di Ludovico Dolce apparentemente pertinenti, ma sorvolando sulla bizzarria dell'invio a un granduca, già cardinale, di un simile ammonimento⁶ –, non un generico simbolo apotropaico, bensì un elogio. Nell'educazione del Del Monte era ben chiara la regola che "principibus placuisse viris non ultima laus est", tanto che era nota la sua "mirifica vis" nel saper conciliare le grazie dei potenti⁷. Nel pensiero del donatore quello scudo con *Medusa*, oggetto metonimico per *Minerva*, veniva messo, almeno idealmente, al braccio di Ferdinando I, il quale diventava così il depositario della sapienza, della saggezza e della virtù: "lo scudo, sotto la tutela di *Minerva*, significava riparo, e con la testa di

Medusa in mezzo, Sapienza; perciocché, si come quella faceva diventar gli'huomini che la guardavano sassi, così la sapienza ammutisce quelli che non sanno" – così aveva scritto Giovan Paolo Lomazzo nel 1584 in un trattato familiare al Del Monte quanto al Caravaggio⁸. Per questa via si comprende meglio il celebre componimento di Giovan Battista Marino, il quale, mostrando forse di conoscere la destinazione da parata bellica riservata all'opera ("poco fra l'armi / a voi fia d'huopo il formidabil mostro"), con una folgorante *agudeza* scioglieva in un identico encomio il significato del dipinto: "ché la vera *Medusa* è il valor vostro"⁹. Ma quanti artisti potevano notare e apprezzare la forma "horribilmente" concisa di quell'immagine, segregata tra i tesori della corona?

Sorte non dissimile dev'essere toccata al *Bacco* ora agli Uffizi¹⁰. In assenza di prove contrarie, è ragionevole supporre che il dipinto fosse anch'esso giunto a Firenze come omaggio a Ferdinando I, stante una menzione nell'inventario della villa Ferdinanda di Artimino del 1638 che consente di risalire fino al 1609¹¹. Se, come pare probabile, il *Bacco* fu eseguito presso il Del Monte e da questi offerto al granduca, si fa consistente l'ipotesi che quel giovane ritratto allo specchio, detto "Bacco", in veste candida, di semplice foggia all'antica, con mezzo petto scoperto a mostrare il cuore, con un nodo al dito in segno di unione, e in atto di porgere il suo invito al brindisi in segno di mutuo scambio, mascherasse l'espressione di un sentimento di devota amicizia. *Xenios loco*, l'offerta del quadro poteva ri-



1. Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio
Medusa, 1598
Olio su tela applicata su tavola, diametro 58 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi



2. Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio
Baccho, 1597 circa
Olio su tela, 95 x 85 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

spondere ai molti doni scelti per il Del Monte dal granduca tra le rarità dell'arte vetraria fiorentina, e testimoniava il reciproco legame d'affetto che univa i due, al pari di un brindisi o, appunto, di un donativo di bicchieri al termine di un banchetto, *more antiquo*. Una dichiarazione d'amicizia dunque, secondo un concetto elaborato da Cesare Ripa nelle sue voci "Amicitia" e "Confermatione dell'amicizia"¹², e qui reinterpretato dal Caravaggio con la sua consueta capacità di dare forme "naturali" e sintetiche a un apparato di simboli, lontano dalle regole dell'emblematica tradizionale. Presente in antico nelle collezioni granducali, ma tra gli arredi privati della residenza estiva di Ferdinando, il *Baccho* sarebbe stato così condannato all'oblio nella villa buontalentina e al silenzio in città. E comunque il suo scrutinio sarebbe parso parimenti segreto.

Quanto all'*Amore dormiente* (fig. 3), è ormai noto che nel 1609 il cavaliere gesuita Francesco dell'Antella lo aveva spedito a Firenze da Malta dove, probabilmente su sua diretta richiesta, il Caravaggio lo aveva dipinto l'anno precedente¹³. Da allora fino al 1667, custodi della preziosa tela, tenuta "per una gioia"¹⁴, furono i suoi fratelli Donato e Niccolò, proprietari del celebre palazzo "degli sporti" in piazza Santa Croce. Anch'esso recluso tra mura private, l'*Amore dormiente* (fig. 4) ebbe però una qualche maggior notorietà rispetto ai suoi due compagni medicei, non fosse altro perché perennemente "esposto" in pubblico mediante la copia che i Dell'Antella avevano fatta affrescare sulla loro facciata da Giovanni da San Giovanni. Certo in questa versione normalizzata sui registri della tradizione pocettiana, il fanciullo usciva dalla tenebra profonda dell'originale e al tempo ne perdeva i bagliori radenti *lumine lucernae*, ma quantomeno ne veniva chiarito un possibile significato emblematico. Come in un giornaleto di enigmistica, Giovanni da San Giovanni aveva fornito infatti la soluzione del piccolo rebus iconografico scrivendo lungo il bordo di un drappo "Tranquillitas animi", e aggiungendo sulla sinistra un alcione, attribuito assegnato da Cesare Ripa alla "Tranquillità"¹⁵. Appare giusta dunque l'intuizione del Moir quando supponeva che il "Caravaggio ricordava la descrizione del Ripa dell'*Oblivione d'Amore*"¹⁶: non tanto per la descrizione della figura che, essendo costruita con l'abituale pletora di attributi, sarebbe

stata lontanissima dalla visione "naturalistica" del pittore; quanto per la motivazione generale, che indica nell'allontanamento di Amore, simboleggiato dalle ali e dal suo sonno, la conquista della quiete. Una conferma dell'ipotesi che il Caravaggio avesse impostato la sua composizione nell'ottica di questo concetto può venire dall'esame radiografico del dipinto. Se l'interpretazione delle lastre è corretta, è stata rilevata la presenza, poi eliminata dal pittore, di "un bocciolo di papavero che il bambino stringeva nella mano destra. In radiografia risulta ancora chiaramente leggibile lo stelo e parzialmente visibile una chiazza chiara che doveva corrispondere al fiore in boccio"¹⁷. In un primo tempo dunque il Caravaggio avrebbe assimilato il suo fanciullo ai molti Cupidi addormentati della statuaria antica che assai frequentemente si presentavano con un mazzetto di pissidi di papavero in mano¹⁸. Se poi, come sembra, egli avesse previsto anche, in prossimità di Amore, una civetta – uccello delle tenebre –, la definizione di un'immagine del Sonno sarebbe stata compiuta. E il Sonno, com'è noto, aveva una sua poeticissima fonte nell'appassionata vicenda d'amore tra Alcione e Ceice descritta da Ovidio¹⁹. Viene allora da chiedersi se quei "due volatili con una lunga coda di colore chiaro, simili a colombe o tortore, uno vicino al gomito sinistro del puttino e l'altro, di dimensioni maggiori, più a sinistra sotto il ginocchio" – rivelati dalle radiografie²⁰ – non fossero quella coppia di alcioni che avrebbero svolto l'allegoria nella direzione di un *topos* di tradizione stoica: la tranquillità come stato dell'animo raggiungibile attraverso il controllo e il superamento delle passioni. Di fatto Giovanni da San Giovanni dimostrava, se non una profonda conoscenza del Caravaggio, certo la capacità di interpretarne i significati e di intenderne lo stile. Questa sua disposizione è stata più volte segnalata a commento dell'episodio, narrato dalle fonti, della *Negazione di san Pietro* a lume di notte da lui eseguita a Roma, per trarre qualche profitto economico da un mercato che, nel 1621-1622, evidentemente ancora ben assorbiva la maniera caravaggesca e nordica²¹. Essendosi dedicato a questa attività di "plagiario" in compagnia di Francesco Furini, e probabile che Giovanni potesse essersi ispirato a Bartolomeo Manfredi, temporaneo maestro del Furini a Roma, e autore di un quadro con lo stesso soggetto venduto nel 1618 al senese Giulio

3. Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio
Amore dormiente, 1608
Olio su tela, 72 x 205 cm
Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

4. Giovanni Mannozi,
detto Giovanni da San Giovanni
Amore dormiente, 1619-1620
Affresco
Firenze, Palazzo dell'Antella





5. Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni *Decollazione di San Giovanni Battista*, 1620. Olio su tela, 232 x 166 cm. San Giovanni Valdarno (Arezzo), basilica di Santa Maria delle Grazie

Mancini²². E ancora: non è sfuggita la citazione della grata con i detenuti che il Mannozi inserì nella *Decollazione di san Giovanni Battista* per San Giovanni Valdarno (1620; fig. 5) dall'omologo dipinto maltese del Merisi, veicolato a Firenze per il tramite di Filippo Paladini²³. Merita tuttavia precisare lo spirito con il quale Giovanni, in questo caso, manipolava il "materiale" caravaggesco. Egli sarebbe stato un pittore sempre attentissimo al "decoro", nel senso della poetica classica, ovvero al conveniente uso dei "generi". Lo stile umile si adatta all'espressione di un concetto che "suoi nascerne negli animi degli uomini ordinariamente" e che sia "a l'insegnare accomodamente" e che sia "a l'insegnare accomodamente"²⁴, come può essere appunto una scena di martirio. Ecco allora che certo brutalismo caravaggesco, sbarre di galera o frotto di sangue, se inteso come parole "di contadino o popolarische a fatto"²⁵, e dunque nei canoni dello stile umile, è conveniente anche a un luogo sacro, così come lo è la repellente bruttezza di quell'importuno eterno nei tratti del boia²⁶. Tanto che nessuno dei confratelli della compagnia del Decollato si sognò mai di rifiutare la tela, e non perché San Giovanni Valdarno fosse campagna, bensì per la stessa ragione per la quale, anni dopo, il granduca Ferdinando II non si sarebbe scandalizzato nel vedere il Mannozi sciorinare sulle pareti della propria reggia le più feroci parodie di mostri sacri dell'arte antica e moderna: Giovanni non usciva mai dalle regole della "convenienza" dello stile²⁷.

Tuttavia l'esercizio esegetico sull'*Amore dormiente* e queste altre testimonianze caravaggesche di Giovanni da San Giovanni sono del 1619-1622, quando alcune predilezioni collezionistiche di Cosimo II e della sua corte avevano introdotto, a fianco di un rigoroso rispetto, talvolta di una strenua difesa, della tradizione autoctona, nuovi sviluppi del luminismo. E a quella data un'intera generazione di pittori fiorentini aveva già avuto la possibilità di fare le proprie considerazioni sul Caravaggio. Dall'ultimo ventennio del Cinquecento al primo decennio del Seicento, ovvero nell'arco del regno di Ferdinando I, Santi di Tito, Poccetti, Passignano, Cigoli, Pagani, e un'altra discreta schiera, avevano compiuto la loro azione riformatrice, variamente condotta all'insegna di una ricerca del "naturale". Santi di Tito in particolare aveva posto le condizioni di questa ripartenza: umili e semplici partizioni, economia cromatica,

rilievo sostenuto dal nitore esaltante della luce, il tutto subordinato a una maniacale nozione del disegno, ereditata da Bandinelli, dal Bronzino, dagli Zuccari. Un disegno onnivoro, che trita indistintamente tutto ciò che gli si para davanti, senza gerarchie: "la moglie, i figliuoli e figliuole, la fante, le sedie, gli sgabelli e fino la gatta"²⁸. A questa scoperta del "naturale domestico" egli non attribuiva però alcun valore in sé, se non come una strumentale "materia da disegnare"²⁹. E così, quando i suoi allievi più dotati, come Andrea Boscoli e Andrea Comodi, si abbandonavano al loro psicologico lavoro a lume di candela, e alla furiosa combustione dei loro fogli dinanzi a una statua antica di Roma o a una puttana sifilitica³⁰, nulla di ciò sarebbe trapelato sulla tela se non il magistero della mano, un composto intarsio di macchie o qualche imbrunimento di ombre.

Perché questo era il *Discorso intorno al Disegno* che si faceva *Ai Giovani Accademici, et Pittori* di Firenze, "i quali disegnano volentieri dal rilievo, la sera al lume per studio di loro veglia, che è forse per i Giovanni, più di qualsivoglia altro fruttuoso, per la più evidente osservazione, che può farvi de lumi, dell'ombra, & de riflessi"³¹. Pietro Accolti, che ne era l'autore e ne offriva l'edizione del 1626 al cardinal Carlo de' Medici, era uomo fedele alla tradizione fiorentina, quella splendida degli Andrea del Sarto, dei Michelangelo, dei Pontormo; ereditava da Raffaello Borghini la consapevolezza del ruolo di Santi di Tito e di Barocci; condivideva la fama moderna del Cigoli, del Passignano, dell'Empoli e dei più giovani Cristofano Allori e Giovanni Bilivert. Egli alludeva qui a una pratica che era stata già ben codificata nella prima vera "accademia del disegno", quella di Baccio Bandinelli al Belvedere Vaticano. Ma ciò che per Bandinelli nel 1531 non costituiva un problema³², ora, nel 1626, era diventato un'insidia: la "crudeltà dell'ombra (che il notturno lume suol cagionare)"³³. Per cui l'Accolti, diversamente dallo scultore, si raccomandava che l'artista "abbia un telaio di carta, o di incerato, & frapponga lo tra il lume, e l'obbietto, che vuol disegnare, che li renderà dolci, & sfumate l'ombra, come se al lume diurno si disegnasse"³⁴. Evidentemente era accaduto qualcosa. Anche per la scelta della luce diurna l'Accolti avvisava l'artista: "Pigli il lume da alto, & se può da Tramontana, acciò i lumi per la supervenienza del Sole, e diversità

di sua inconstante illuminazione, non cambino sopra del rilievo, perché cagionerebbe ombre di termini molto spediti, & evidenti, & sbattimenti troppo crudi, & risentiti; & ogni lumeggiato, con troppa evidenza d'ombre terminato, è sommamente sfuggito, e biasimato da Maestri migliori"³⁵. Quale minaccia incombeva su un giovane artista fiorentino da indurre l'Accolti a proporre con tanta insistenza questa riesumazione quasi letterale dei precetti leonardeschi sulla luce e sull'ombra? Quale, se non il fascino ingannevole e fuorviante del "naturalismo" caravaggesco? Il Caravaggio è "molto osservante del vero" perché "sempre lo tien davanti mentre ch'opera"; ma per singolare controsenso, la caratteristica sua e dei suoi seguaci è quella di dar luce "con modo non naturale", illuminando dall'alto una scena tinta "di negro" in cui i corpi prendono rilievo con i chiari molto chiari e gli scuri molto scuri, senza riflessi³⁶. Il biasimo era di Giulio Mancini, ma le sue parole potevano essere le stesse dei "Maestri migliori" di Firenze evocati dall'Accolti.

Passignano e Cigoli appunto. Loro erano a Roma, più o meno sul nascer del secolo, e del Caravaggio sapevano tutto di prima mano. Si dice che con lui andassero a taverna, forse più per difendere la propria incolumità personale che per scambiare qualche seria conversazione³⁷. Tuttavia essi erano ben al centro delle voci che circolavano su quello "stranissimo cervello" lombardo e sui suoi metodi: "non dà un sol colpo di pennello senza attenersi strettamente al modello vivo", si sentiva dire nel 1603³⁸. Anche di Barocci, che i due fiorentini ben conoscevano per averlo studiato ad Arezzo e a Perugia – il Cigoli con particolare ammirazione –, si sapeva che "operando ricorreva sempre al naturale, né permetteva un minimo segno senza vederlo"³⁹. Nell'apparente identità di questi enunciati, vi era una piccola enorme differenza: Caravaggio passava dal modello al colpo di pennello, Barocci dal modello al segno. Per un artista nato in riva all'Arno non potevano esservi dubbi sulla parte da tenere. Ma c'era di peggio. Per essere "molto osservante del vero", il Caravaggio difettava "di moto e d'affetti, di gratia"⁴⁰; ora il "naturale" che Barocci proponeva, e che tanto aveva affascinato il Cigoli, si fondava proprio su quei tre caratteri⁴¹. E lui, il Cigoli, aveva sapientemente costruito le sue opere migliori su incastri di blocchi narrativi, su movimenti sospesi, su trasparenti dolcezze, su robusti spessori: il

suo "naturalismo", non dissimile da quello dei Carracci, con il quale condivideva molti fondamenti, aveva rigenerato la pittura fiorentina, e non solo quella. La fama che Roma gli tributava, non inferiore a quella dei bolognesi, gliene dava atto. Perché allora andare a cercar grane col Caravaggio? Circolava addirittura il sospetto che il suo insegnamento fosse pernicioso, che fosse un alibi per affrancare pittori mediocri, privi di disegno, di invenzione, di gravità, di decoro, di prospettiva⁴². Tutto il primo decennio del Seicento a Firenze maturò queste convinzioni.

Con il tempo di Cosimo II qualcosa cambiò. Firenze era entrata in una delle sue stagioni artistiche più felici. Una sua squadra di pittori (Cigoli, Passignano, Ciampelli, Fontebuoni) si faceva ancora onore nella difficile trasferta romana; e mentre Cristofano Allori stupiva mezzo mondo con la sua *Giuditta* (fig. 6), il Buonarroti junior preparava un'ambiziosa rassegna per celebrare Michelangelo, le glorie patrie e, al contempo, la "scuola" fiorentina moderna, tutta radunata e ordinata come in un *in-folio* pre-balducciiano, con poche occasionali eccezioni. Chi poteva temere intrusioni forestiere? In un clima di libero scambio si intensificarono ospitalità e acquisizioni. Eppure proprio intorno al 1615 si verificò un evento inspiegabile.

In seguito alle sue note vicissitudini romane, Artemisia Gentileschi riparò nella "nazione" paterna al principio del 1613, subito accolta e protetta da Michelangelo il Giovane, forse sulla scorta anche di una raccomandazione di Galileo Galilei. Quale sia stato l'indotto fiorentino della giovane pittrice, attiva nella città medicea per sette anni, è stato variamente misurato⁴³. A quelle valutazioni si rinvia, tenendo per fermi due punti: che per portare Artemisia dalla *Susanna* di Pommersfelden (fig. 1, p. 408), modellata sul (dal?) padre Orazio, alla più indipendente *Maddalena* di Pitti, è indispensabile frapporre un consistente contributo degli eredi dell'appena defunto Cigoli, su tutti Cristofano Allori (che la Gentileschi prese a sicuro punto di riferimento d'arte e di vita, se nel 1615 volle averlo per padrino del suo secondogenito, battezzato appunto Cristofano)⁴⁴; e che l'impatto di Artemisia sui fiorentini fu sostanzialmente marginale, fatte salve alcune eccezioni, tra le quali andrà ricordata la neogrammatica lunetta della villa del Poggio Imperiale con *Sefora che circonda il figlio*



6. Cristofano Allori *Giuditta con la testa di Oloferne e la serva*, 1613. Olio su tela, 136 x 116 cm. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

Gersom, la cui attribuzione rinterza allegramente tra Sigismondo Coccapani, Giovan Battista Vanni e Anastagio Fontebuoni⁶⁵. Tuttavia gli eventuali maggiori effetti della Gentileschi figlia si registrano nel terzo decennio (all'Imperiale, come al Casinò Mediceo, siamo intorno al 1623), quando per molte altre vie vi fu una qualche disponibilità verso il luminismo caravaggesco. Ma il punto è un altro.

La presenza di Artemisia a Firenze dovette rafforzare le aspettative del padre che, già dal 1612, aveva mostrato chiaramente di voler lasciare Roma per il Granducato di Toscana. Sul finire del 1614 Orazio aveva inviato (o almeno ne aveva avuto l'intenzione) una *Cleopatra* a Cosimo II. Il 17 gennaio del 1615 ne venne informato Galileo, che al pittore pisano, come a sua figlia, aveva elargito la sua "particolare protezione"⁶⁶. Crebbero le pressioni, e il 16 marzo successivo il segretario di Stato Andrea Goli chiese una "più esatta et ben fondata informazione" sul Gentileschi all'ambasciatore mediceo a Roma Piero Guicciardini⁶⁷. Dieci giorni dopo partì la risposta: una stroncatura passata alla storia. Quelle addotte erano le stesse mende rinfacciate al Caravaggio più volte e da più parti: misero disegno e povera composizione, mascherati da un'applicazione al naturale che può dare soddisfazione e destare stupore solo negli ingenui, "a chi non passa più oltre". Insomma, un pittore che fatica a star tra i mediocri, e per di più un uomo intrattabile nei modi e nel carattere. Perché allora andarselo a cercare, quando Firenze aveva un virtuoso dell'imitazione del vero" come Jacopo Ligozzi, e un artista completo, un autentico fuoriclasse, come Cristofano Allori⁶⁸?

Non potendosi tacere il Guicciardini, come vedremo, né di campanilismo sfegatato né di preconcetta avversione alla pittura caravaggesca, questa sua radicale opinione doveva essere dettata semplicemente da un'ostilità personale sua e dei suoi informatori (ma da quale buon amico del Gentileschi era stato imbeccato? da Giovanni Baglione? da Agostino Tassi?). Certo è singolare che la stessa cattiva disposizione il Guicciardini la nutrisse anche per Galileo, figura di punta della Firenze medicea e, come abbiamo visto, uno dei maggiori estimatori dei Gentileschi⁶⁹. Anche questa coincidenza può essere archiviata come una vernacolare animosità? Oppure una qualche maggior sostanza induceva il Guicciardini a una diffidenza per quell'avanguardia scientifica e in-

telletuale gravitante intorno a Galileo e alla Roma lineare che contava alcuni dei sostenitori di Orazio, come il cardinal Bonifacio Bevilacqua e il fabrianese Francesco Steluti, uno dei possibili responsabili della trasferta marchigiana del pittore⁷⁰? Con tutta la cautela che questo genere di connessioni richiede, non si può non osservare come alcune delle novità "trans-caravaggesche" del Gentileschi presentino aspetti consoni alle ricerche di quel gruppo. La distinzione, ancor oggi ineccepibile, che già intorno al 1620 si operava tra Orazio e il Caravaggio⁷¹, credo si fondasse in larga misura sulla percezione di un loro diverso uso della luce. Il lombardo, specie dopo San Luigi dei Francesi, stabiliva un legame inscindibile tra luce e corpo illuminato, per cui quest'ultimo si manifesta in modo parziale e istantaneo solo se si dispone a essere "fecondato" dalla luce, in assenza della quale esso resta indistinto nella materia terrosa delle tenebre. In Orazio, che dipende dal primo tempo del Caravaggio, luce e corpo illuminato si costituiscono invece come entità indipendenti l'una dall'altra, quasi che, spegnendosi idealmente la luce, i corpi potessero permanere visibili. La sua luce, miracolosa e terrena, corre, urta, rimbalza, organizza il dipinto come un sistema eliocentrico. A Galileo, che ai suoi amici dimostrava sperimentalmente, contro la tradizionale fisica aristotelico-scolastica, la luce essere una sostanza corporea e non incorporea, quantità e non qualità, poteva la luce del Gentileschi apparire più "naturale" di quella del Caravaggio⁷²?

Sia come sia, la risposta del Guicciardini, che somigliava molto a un bando, e con la quale l'ambasciatore si sarebbe coperto di ridicolo per il resto dei suoi giorni postumi se non si fosse riscattato con la memorabile, seppur parziale, impresa della sua cappella in Santa Felicità, sbarrò al Gentileschi la via Cassia. Fatto incredibile, perché tra gli adepti caravaggeschi della prim'ora egli forse sarebbe stato più di ogni altro capace di inserirsi negli usi e nei costumi (nel senso sartoriale) di Firenze. Lo aveva fatto intendere con la *Circoncisione* di Ancona (fig. 2, p. 195) del 1607 dove, anche per adeguarsi alle predilezioni dei gesuiti, egli aveva orchestrato e infiorettato le sue figure secondo i modi del Comodi e del Ciampelli. E lo avrebbe dimostrato ancora nelle Marche dopo il 1615, quando, pressato da esigenze di chiarezza narrativa negli affreschi di San Venanzio a Fabriano, egli sem-

bra far ricorso, per integrare le lezioni romane impartite da Scipione Pulzone, a un'antologia di fonti quattro-cinquecentesche curata da Santi di Tito. Senza contare quei suoi incarnati di smalto che potevano apparire, come in tempi moderni al Longhi⁷³, un Bronzino diversamente illuminato. Di sicuro lo avrebbero dimostrato i due fiorentini più sensibilmente impegnati sul fronte del luminismo, Anastagio Fontebuoni e Filippo Tarchiani, facendo entrambi appello a lui nella loro missione. Il primo, dopo un ventennio nobilmente trascorso a Roma, dove talvolta si era trovato al servizio dei Borghese e dei Savelli, committenti privilegiati di Orazio, al suo rimpatrio nel 1621 pubblicò il suo capolavoro, la fulgida *Visione di san Bernardo* (fig. 7), nella quale era proprio una luce gentileschiana ad amalgamare un complesso lavoro di assemblaggio delle pienezze di un Domenichino e degli slanci di un Lanfranco sulla scocca, già varia di per sé, del naturalismo fiorentino di Santi di Tito, Poccetti, Passignano e Comodi⁷⁴. Il percorso del Tarchiani è ancor più sintomatico. Tornato nel 1607 da precoci e ripetuti soggiorni romani, per un decennio egli restò imperturbabilmente legato al purismo del Titi, quasi che la città pontificia fosse stata popolata solo dai coristi della "riforma toscana". Durante Alberti e i suoi parenti, il Pomarancio e i suoi affiliati, il Ciampelli e al massimo Scipione Pulzone. La maggior novità fu quella di scoprire che Jacopo da Empoli, sul suo baluardo devotamente intitolato ad Andrea del Sarto e a Pontorno, era un formidabile maestro che sapeva anche dipingere con la polvere dei conventi, lustrare i suoi santi con la sugna e tagliarli con luci di Spagna, quelle luci anticipatamente baluginanti in Mirabello Cavalori. Poi, all'improvviso, dopo un'avvisaglia nella tela per casa Buonarroti del 1615-1617, in barba a tutti gli avvertimenti dell'Accolti e ai giudizi del Guicciardini, egli prese a caricare "ombre di termini molto spediti, et evidenti" secondo i modi del Gentileschi. Nel *Battesimo* di Palazzo Pitti del 1618, si permise di citare in controparte l'omonima tela Olgiate, vista in extremis nel 1607 forse non ancora allocata; e in rapida successione, inventò una *Pietà* (Pistoia, Museo Capitolare) che traslocava Santi di Tito sotto le torce del Baglione e del Gentileschi; dimostrò di conoscere gli esemplari caravaggeschi quando ebbe a dipingere le sue *Cene in Emmaus* (fig. 8), e infine indagò

7. Anastagio Fontebuoni
Visione di san Bernardo, 1621
Olio su tela, 270 x 150 cm
Prato, Carprato





8. Filippo Tarchiani
Cena in Emmaus, 1625 circa
Olio su tela, 99,06 × 137,16 cm
Los Angeles, County Museum of Art



9. Giovanni Battista Caracciolo, detto Battistello
Salomè, 1618
Olio su tela, 132 × 156 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi

la possibilità di dare accenti drammatici e persuasivi alle immagini di martiri e di visioni mediante la cruda evidenza degli oggetti. In più egli tentò di tradurre questi effetti contrastati anche nella meno appropriata tecnica dell'affresco, dal larvale *San Francesco converte l'acqua in vino* del 1619-1620 alla cappella di San Giuseppe del Casino Mediceo. Questa accentuazione dei termini luministici tese però nel Tarchiani, dal 1628-1630, ad ammorbidirsi fino quasi a dissolversi in una più composita libertà di pennello, inoculata forse da altre osservazioni, indigene e non, come nella trionfale *Gara di Apollo e Pan*⁵⁹. Il suo percorso "caravaggesco" si iscrive dunque, con esatta corrispondenza di date, in quel quindicennio di maggiore disponibilità di Firenze verso la "maniera tagliarda" del lombardo e dei suoi seguaci: dall'arrivo di Artemisia e dal mancato arrivo di Orazio, all'ascesa al trono di Ferdinando II.

Nei suoi ultimi quattro-cinque anni Cosimo II intensificò le acquisizioni su quel fronte, spesso avvalendosi dell'intermediazione di Piero Guicciardini. Raccolse quadri e accolse pittori. Nel 1618 ebbe per quasi tutto l'anno, in transito da Genova, Battistello Caracciolo, il quale riuscì a farsi apprezzare con il *Riposo durante la fuga in Egitto* per quel suo lumeggiare chiaro e rotondo senza che la morsura delle ombre intaccasse la saldezza del suo disegnare; e con le effigi di Cosimo e di Maria Maddalena per le sue capacità, oggi imponderabili, di ritrattista. Così Battistello se ne tornò a Napoli con in tasca una calda raccomandazione granducale presso il viceré⁶⁰. Ma vano sarebbe tentare di rintracciarne l'eco a Firenze, eccetto forse nel solito Tarchiani o, più tardi, in un certo batter di metalli di Cesare Dandini. Piuttosto, la sua *Salomè* (fig. 9), plausibilmente dipinta a Firenze, non poteva aver imparato dalla *Giuditta* di Cristofano a far scivolare quello sguardo da brividi?

Ma l'impegno maggiore fu profuso intorno a due nomi: Bartolomeo Manfredi e Gerrit van Honthorst. Nello stesso 1618 arrivarono, del primo, il *Concerto* (fig. 10) e i *Giocatori di carte*⁶¹, seguiti, probabilmente nel 1620, dalla *Cena con suonatore di liuto*, dalla *Cena con sponsali* (fig. 11) e dalla *Buona ventura dell'olandese*⁶². Non saprei dire se quest'improvvisa passione scaturisse dal granduca in persona o, com'è più verosimile, dal suo ambasciatore Guicciardini, il quale poteva, a Roma, avvalersi anche dei suggerimenti del cardinal Del Monte e so-

prattutto di Giulio Mancini che, in anticipo di qualche anno, seguiva quegli stessi artisti per la collezione di Agostino Chigi e per la propria⁶³. Questa dinamica parrebbe più probabile, per analogia con quanto accadeva con il corrispondente mediceo a Napoli Cosimo Del Sera, il quale, sollecitato nel 1618 da Cosimo II per commissionare un dipinto a Fabrizio Santafede, un "fiorentino" di vecchia guardia capace di qualche aggiornamento luministico, proponeva un più deciso salto nella modernità: "ci è uno Spagnuolo, che al gusto mio, è molto meglio, avendo fatto tre quadri di santi al V[ice] R[eg] che son molto stimati et a questo non manca Bizzarria, e buone invenzioni, e per quanto mi dicano le persone intelligenti di questa professione, a molte parti squisite se S.A. vuol vedere qual cosa V.S. [Andrea Cioli] m'el'avvisi, che procurerò di servirla". Così, terminati tre *Santi* e lo strepitoso *Crocifisso* per il duca e la duchessa di Osuna, lo Spagnuolo Ribera fu arruolato⁶⁴. Più o meno lo stesso dovette accadere per Manfredi e Honthorst: il Guicciardini li aveva "scoperti" a Roma e proposti al granduca, il quale li scelse, attratto dal loro naturalismo *à la page* secondo "la maniera del Caravaggio [...] comunemente seguita"⁶⁵, e forse, non diversamente da un collezionista moderno, trovando nei soggetti dei loro quadri, di filiazione caravaggesca ma ormai privi delle implicazioni etiche che avevano nel Caravaggio, una particolare consonanza con il proprio stile di vita improntato ad alcuni *topoi* epicureo-oraziani, vulgari anche dalle liriche bacchiche di Gabriello Chiabrera: "in quelle notti e piacevolezze di buffonerie che al primo affronto danno nell'occhio"⁶⁶, egli vi poteva rivedere i suoi banchetti notturni, le sue conversazioni private con "beoni piacevoli", le gare di "beoni italiani e tedeschi" col loro corredo di musiche, amenità e galanterie⁶⁷.

Così il Guicciardini poteva, tra il 1619 e il 1620, celebrare il proprio ruolo – e porre di fronte ai poster parziali rimedio alla sua precedente bestialità antigenteschiana – varando la più clamorosa operazione di mecenatismo filocaravaggesco che Firenze potesse pubblicamente vedere: per la sua cappella nella chiesa di Santa Felicità, la cappella del coro, egli assegnò tre dipinti, uno per ciascuno, a Honthorst, allo Spadarino e a Cecco del Caravaggio⁶⁸.

In verità la sorte non lo aiutò a risarcire del tutto il passo falso sul Genteschi. La *Crocifissione* dello Spadarino dopo poco



10. Bartolomeo Manfredi
Concerto, 1618
Olio su tela, 150 × 189,5 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi
(prima dell'attentato)



11. Gerrit van Honthorst,
detto Gherardo delle Notti
Cena con sponsali, 1614 circa
Olio su tela, 144 × 212 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi



12. Cecco del Caravaggio
Resurrezione (particolare), 1619-1620
Olio su tela, 339 × 199,5 cm
Charles H. and Mary F.S. Worcester Collection
1934.390
Chicago, The Art Institute



13. Gerrit van Honthorst,
detto Gherardo delle Notti
Adorazione dei pastori, 1619-1620
Olio su tela, 338,5 × 198,5 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi
(prima dell'attentato)

Pagina a fronte
14. Rutilio Manetti
Ruggero e Alcina, 1624
Olio su tela, 180 × 205 cm
Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti



meno di cinquant'anni scomparve per sempre – o almeno fino a oggi – lasciandocene ignote le fattezze, non essendosi il “celebre pennello” di Lorenzo Carletti ispirato a quello del suo predecessore nel sostituirlo al centro della cappella (per fortuna dello Spadarino, risparmiato di uno scempio, e per sventura nostra, costretti a un'immonda caricatura cortonesca). Quanto alla *Resurrezione* (fig. 12) di Cecco del Caravaggio, il Guicciardini non ebbe “sodisfazione d'essa” e la ripudiò (ma fu prontamente rilevata da Scipione Borghese per le proprie collezioni). I motivi che possono averlo indotto a questa marcia indietro

sono già stati pienamente individuati, e possono essere riassunti sotto la voce “incompatibilità fra la disposizione ideologica dell'artefice e quella religiosa del committente”⁶⁵. Aggiungerei soltanto, marginalmente, che il Guicciardini dovette bocciare il quadro non per i suoi eccessi di clangori luministici, di consistenza cromatica, di evidenza naturalistica o di schermana baldanza, di cui egli non poteva non essere consapevole già prima di commissionarlo: quantomeno doveva conoscere la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* (fig. 17, p. 45) commissionata a Cecco dal marchese Vincenzo Gustiniani, nella quale l'impianto mutuato dai Cara-

vaggio di San Luigi dei Francesi si rivestiva di panni, luci e riverberi del Savoldo⁶⁶, ma accoglieva anche, a mio vedere, una ferezza leonardesca nello smontaggio in un fregio dei gruppi piramidali della *Battaglia di Anghiari* e dei suoi derivati plastici del Rustici, non sgradita a un fiorentino. Lo bocciò per ragioni di “decoro”, secondo un ragionamento forse in parte ricostruibile attraverso le parole che Giulio Mancini scriveva in quel tempo. Non solo “decoro” nel senso tridentino, come è stato giustamente detto, per il mancato rispetto, nella raffigurazione di Cristo, del mistero della Resurrezione e della nozione di “corpo



15. Bartolomeo Manfredi
Cristo deriso, 1615 circa
Olio su tela, 122 x 146 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi



16. Giovanni Martinelli
Giudizio di Salomone, 1635-1640 circa
Olio su tela, 146 x 204 cm
New York, collezione privata

mistico⁶⁷; ma anche "decoro" nel senso della poetica classica, per l'inadeguatezza dello stile alla materia trattata. La *Resurrezione* di Cecco metteva a nudo quei limiti della pittura caravaggesca che l'archiatra senese segnalava. Questa "schola" lavorava sempre con il modello davanti, il che poteva dare esiti anche *very impressive* fin tanto che lavorava su "una figura sola"⁶⁸. I problemi insorgevano nelle composizioni di più figure, "essendo impossibili di mettere in una stanza una moltitudine d'uomini che rappresentin l'istoria con quel lume d'una finestra sola"⁶⁹: cioè esattamente quello che Cecco, come una fine lettura del suo dipinto ha ben evidenziato⁷⁰, tentò di fare senza pudori. Se giudicata con il criterio dell'unità della composizione, la *Resurrezione* era un quadro sgangherato, composto "a tarsia" – avrebbe detto Galileo –, ogni figura essendo visibilmente compiuta sul singolo modello in posa, ritagliata e poi incollata senza interrelazioni nello spazio compresso della tela. Una composizione che, al pari di questa, appaia "casuale e non unita e determinata a un fine al quale concorrono tutte le figure", sarà dunque – commentava il Mancini – solo una "pittura di moltitudine", paragonabile a quella che "si fa di quei mercati de Alemagna o quei bagordi di carnevale, dove non vi è né attion né figura principale alla quale l'altre si reduchino"⁷¹. In una "Resurrezione", quattro o cinque sgherri non possono agire come se fossero intorno a una mensa di bordello, con un angelo ammiccioso al posto di una "bona carne tedesca" per la quale serve "altro pannello che quel del pittore"⁷². Una Resurrezione richiede un eloquio di diverso registro, per il quale il "metodo" caravaggesco è improprio. Sta di fatto che nel 1621 il Guicciardini costrinse Antonio Tempesta, geniale in altri momenti e soprattutto con altri strumenti, a un'affannosa rincorsa al Cigoli, al Cavalier d'Arpino, al Baglione, addirittura a Taddeo Zuccari, per sostituire Cecco con una sciagurata versione dello stesso soggetto⁷³. Del progetto iniziale è rimasta dunque la sola *Adorazione dei pastori* di Honthorst (fig. 13), sebbene la scelleratezza umana, in tempi ancora troppo recenti, sia quasi riuscita a mettere a tacere anche quella. Non c'è dubbio che Honthorst, con quella sua maniera che al Mancini evocava Correggio e Annibale Carracci⁷⁴ (ai quali si son voluti aggiungere Domenichino e Guido Reni⁷⁵); e allora, perché no, anche il Rubens

spedito da Roma a Fermo nel 1608⁷⁶, o, a ritroso, specie per occhi fiorentini, il Vasari di Camaldoli e del cardinal Salviati⁷⁷), risultasse bene accetto non solo al Guicciardini ma a Firenze in generale, tanto, per esempio, da indurre le granduchesse reggenti ad avvalersi ripetutamente, entro il 1625, di Rutilio Manetti e Francesco Rustici (fig. 14), i quali per tutta risposta si impegnarono a battere a fondo la via honthorstiana ancor più di quanto avessero sin lì fatto. E in quelle circostanze i due senesi portarono a compimento quel percorso, rischiato dai lumi di Giulio Mancini, e con il netto primato non solo cronologico del Rustichino, che dalla metà degli anni dieci aveva consegnato loro la patente di primi e più veraci caravaggesti della nazione medica, e proprio per questo gratificati dalla politica culturale integratrice dei regnanti⁷⁸. Ma l'impatto del Manfredi fu superiore. Nel clima fiorentino il lasciapassare lo aveva ottenuto grazie al docile recupero di disegno e alla "fine unione e dolcezza" dei lumi che egli applicava al Caravaggio⁷⁹. Per questo, se Roma lo consacrò, fra il 1613 e il 1618, "maggioro" del Caravaggio stesso⁸⁰, "l'Accademia dei Pittori di Fiorenza l'honorò molto", e volle averne il suo ritratto⁸¹. Furini, si è detto, lo ebbe per maestro a Roma, mentre Tarchiani e Fontebuoni se lo studiarono con attenzione. E persino il mitico Jacopo Ligozzi, l'anziano campione della finzione naturalistica, che a fine carriera aveva ancora la forza d'intendere i movimenti del gusto e d'adequarvisi, nel 1622, nella serie della *Passione di Cristo* per Cristina di Lorena si esercitò nella *Manfrediana methodus*, praticando una vera e propria *la manière de* ispirata ai tre quadri sacri del mantovano che si trovavano nelle collezioni mediche⁸² (fig. 15).

Quale migliore insegnamento Ligozzi poteva lasciare al suo giovane allievo Giovanni Martinelli? E questi non si sarebbe tirato indietro. Nello stesso 1622 fu scelto da Francesco dell'Antella, il committente dell'*Amore dormiente* del Caravaggio, per alcune opere a Grosseto. Irreperibile poi per vari anni, quando ricomparve egli dimostrò di aver catalogato, a Roma evidentemente, e forse a Napoli, le evoluzioni del caravaggesimo, Simon Vouet *in primis*: nel 1632 a Pescia il *Miracolo della nulla* imbrigliò questi aggiornamenti in un parziale calco della vecchia ma indimenticabile pala del Cigoli a Cortona (1597). Da allora fino alla *Morte appare ai convitati* (New Orleans, Isaac Del-

gado Museum of Art), al *Giudizio di Salomone* di New York (fig. 16) e al *Convito di Baldassarre* del 1653, tardivamente pervenuto agli Uffizi, passando per un'interminabile serie di mezze figure, prima seriche, vellutate, ramate, poi sempre più rasbate e imbigite, talora accompagnate da struggenti pompe di fiori, il Martinelli riassunse l'ondivaga e forse vaga storia del caravaggesimo fiorentino: Fontebuoni e Tarchiani, Gentileschi padre e figlia, Manfredi, Ligozzi e Furini. La larga fortuna che egli riscosse nelle case e nelle chiese, più del contado che di città, per committenti privati il più delle volte oscuri, non sembra però essere stata condivisa né dalla corte né, poco dopo la sua morte, dal Baldinucci, che non si degnò di fare il suo nome neppure per sbaglio⁸³. La partita caravaggesca era chiusa. Per il capodanno del 1626 Ferdinando II donò alla granduchessa Maria Maddalena, per arredare la villa del Poggio Imperiale, il *Concerto* e i *Giocatori di carte* del Manfredi⁸⁴. Era il riconoscimento e al tempo stesso la dismissione di un'eredità. Il giovane principe avrebbe potuto conservare traccia delle passioni mondane e dei gusti di suo padre, di sua madre, di sua nonna. Giacché, se è stato più volte, e correttamente, indicato Cosimo come il responsabile dell'onda (meglio sarebbe dire dell'incredulità) caravaggesca sull'Arno, non va sottovalutato il ruolo delle reggenti. È a Cristina di Lorena, infatti, che il Gentileschi si rivolge nel 1612 per presentare e sostenere la figlia; ed è a lei che il Guicciardini indirizza nel 1615 la sua celebre risposta su Orazio, segno che da lei, sulle sollecitazioni di Artemisia, era partita l'informativa del Cioli. O ancora, è per Madama e per Maria Maddalena che, intorno al 1622, il vecchio Ligozzi si adatta alla voga manfrediana e che Rustici e Manetti si addentrano in notti honthorstiane. Divenuto granduca, Ferdinando avrebbe invece orientato il suo gusto in altre direzioni, e l'acquisizione dai Dell'Antella dell'*Amore dormiente* del Caravaggio nel 1667, peraltro dovuto non a lui bensì al fratello cardinal Leopoldo, avrebbe preso il senso di un'archiviazione museale, memoria storica di eventi tanto inghiottiti dalle tenebre da far dubitare che siano mai accaduti.

¹ E. Borea in *Caravaggio e caravaggeschi...*, 1970, p. IV.
² Papi 1991, p. 200.

³ *Ibid.*

⁴ Per un riepilogo aggiornato dei rapporti tra Caravaggio, le sue opere e la Toscana cfr. Sebregondi 2005.

⁵ Per tirare le fila sul dipinto, senza dimenticare i fondamentali contributi di Helkamp 1966 e di A. Conti in *Palazzo Vecchio...*, 1980, p. 250, si può partire da M. Gregori in *Magnificenza...*, 1997, pp. 101-102, e dal riassuntivo *La Medusa...*, 2002, fino al recentissimo *Caravaggio, La Medusa...*, 2004. Per la lettura qui proposta cfr. Pizzorusso 1998, pp. 8-9, che la sede editoriale troppa di nicchia ha bibliograficamente cancellato. Piuttosto l'eco della voce di Roberto Longhi: "Teniamoci al semplice", e il suo timbro, non sono più abbastanza rangelanti, se tanto spesso si vede valicare quel principio di economia che stabilisce i confini di legittimità di ogni lettura iconologica, e impiantare grovigli aberranti.

⁶ Il brano del *Dialogo* di Ludovico Dolce ("chi ciò inviasse [una Medusa] denoterebbe che colui a cui si mandasse dovesse stare armato contro le lascivie del mondo che fanno gli uomini divenir sassi, cioè gli priva dei sensi umani e gli'induce alle operazioni virtuose in guisa che niuna ne possono fare", 1565) è commentato in tal senso in Battisti 1960, p. 214, nota 3.
⁷ Wazbiński 1994, II, pp. 374, 381, 387.

⁸ Lomazzo 1585, p. 470.

⁹ Marino 1620, p. 40.

¹⁰ Cfr. ultimamente G. Papi in *La natura morta italiana...*, 2003, p. 136; e per l'interpretazione qui proposta Pizzorusso 1998.

¹¹ E. Fumagalli in *La natura morta a palazzo...*, 1998, p. 88.

¹² Rispettivamente in Ripa 1593, pp. 10-11 e Ripa 1613, p. 124.

¹³ M. Gregori in *Caravaggio da...*, 1996, pp. 40-41.

¹⁴ Cfr. la lettera di Francesco Buonarroti al fratello Michelangelo il Giovane del 20 luglio 1609, in Sebregondi Fiorentini 1982, p. 122.

¹⁵ Cfr. Pizzorusso 1983.

¹⁶ Moir 1982, p. 132.

¹⁷ R. Lapucci in *Michelangelo Merisi...*, 1991, p. 316.

¹⁸ A titolo di riferimento, si vedano gli esemplari degli Uffizi in Mansuelli 1958-1961, I, pp. 139-141, n. 106-109.

¹⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, vv. 385-632.

²⁰ R. Lapucci in *Michelangelo Merisi...*, 1991, p. 316.

²¹ Barsanti 1974, pp. 81-82.

²² Maccherini 1999, p. 134.

²³ M.P. Mannini in *Il Seicento fiorentino...*, 1986, p. 258.

²⁴ Tasso [1587] 1977, I, p. 54.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sull'episodio autobiografico immesso dal Mannozi nel suo dipinto cfr. Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, IV, pp. 213-214.

²⁷ Pizzorusso 1989, pp. 93-95.

²⁸ Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, II, p. 551.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Per i disegni dei Boscoli dall'antico cfr. *Disegni dall'antico...*, 1983, pp. 104-114; per quelli dal vero del Comodi cfr. Papi 1994, pp. 134-162.

³¹ Accoli 1625, p. 145.

³² Nella celebre incisione di Agostino Veneziano datata 1531 raffigurante l'*Accademia di Baccho Brandin in Roma in luogo detto Belvedere*, gli allievi dello scultore disegnano al lume diretto di una candela, che proietta forti sbattimenti d'ombra sulle pareti.

³³ Accoli 1625, p. 145.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 108.

³⁷ Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, III, pp. 277, 688-689.

³⁸ Karel van Mander, nella traduzione di Bologna 1992, p. 145.

³⁹ Bellori [1672] 1976, p. 205.

⁴⁰ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, pp. 108-109.

⁴¹ Sul ruolo di Barocci sui fiorentini cfr. Pizzorusso 2003, pp. 34-39.

⁴² Cfr. Bellori [1672] 1976, p. 230 e Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, III, pp. 683-684, 689-690, che riporta anche il giudizio di Francesco Albani sul Caravaggio, "rovina dell'arte" (IV, p. 38).

⁴³ Cfr. Contini 1991 e Contini 2001.

⁴⁴ *Orazio e Artemisia Cortese...*, 2001, p. XV.

⁴⁵ E. Acafora in *Fasto di corte...*, 2005, p. 133.

⁴⁶ Pizzorusso 1987, pp. 70 e sgg.

⁴⁷ Crinò 1960, p. 264.

⁴⁸ Crinò, Nicolson 1961, p. 144.

⁴⁹ Geymonat 1969, pp. 108-109.

⁵⁰ Oltre a Pizzorusso 1987, p. 74, cfr. Carloni 1997, pp. 21-23 e Carloni 2001, pp. 121-122.

⁵¹ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, pp. 96, 111.

⁵² Cfr. Pizzorusso 1987, pp. 74-75.

⁵³ Longhi 1943, p. 22.

⁵⁴ Casini Wanrooij 1998, pp. 188-189. Per il precedente iconografico del Poccetti cfr. De Luca, Vasetti 1996, p. 168.

⁵⁵ Cfr. C. Pizzorusso in *Il Seicento fiorentino...*, 1986, *Biografie*, pp. 172-174.

⁵⁶ Sul periodo fiorentino di Battistello cfr. S. Causa 2000, pp. 74-79.

⁵⁷ Maccherini 1999, p. 134.

⁵⁸ Papi 2003, pp. 50-51.

⁵⁹ Cfr. Maccherini 1999.

⁶⁰ Cfr. Parronchi 1980, pp. 40-41; Finaldi 1992, pp. 394-395.

⁶¹ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 258.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Cfr. Pieraccini 1924-1925, II, pp. 329-331.

⁶⁴ Per una sintesi dell'intera vicenda cfr. Papi 2003.

⁶⁵ Natali 2003, p. 25.

⁶⁶ Papi 2001, pp. 22-24.

⁶⁷ Pezzati 2000, p. 100.

⁶⁸ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, pp. 108-109.

⁶⁹ Papi 2001, pp. 29-30.

⁷⁰ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 113.

⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷² Cfr. Pezzati 2000.

⁷³ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 258.

⁷⁴ Papi 2004, p. 46.

⁷⁵ Come già segnalava E. Borea in *Caravaggio e caravaggeschi...*, 1970, p. 49.

⁷⁶ Delle due *Adorazioni dei pastori* "contraffatte di notte", rispettivamente del 1538 e del 1546, soprattutto la seconda (Roma, Galleria Borghese) può essere stata di una qualche utilità a Honthorst.

⁷⁷ Per i complessi rapporti incrociati che i senesi intrattarono con Roma e con Firenze si rimanda a Maccherini 2005, a Granata, Vodret 2005 e alle relative sezioni del catalogo della mostra *Strena e Roma...*, 2005.

⁷⁸ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 251.

⁷⁹ Maccherini 1999, pp. 131, 134.

⁸⁰ Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 251.

⁸¹ L. Congiello in *Jacopo Ligozzi...*, 1992, p. 39. Sui dipinti sacri del Manfredi nelle collezioni fiorentine, cfr. ultimamente Papi 2004, p. 30.

⁸² Sul Martinelli resta ancora valida la biografia di C. D'Afflitto in *Il Seicento fiorentino...*, 1986, *Biografie*, pp. 114-117.

⁸³ Conti 1976, p. 60, nota 4.