



**École Pratique
des Hautes Études**



Università
Ca' Foscari
Venezia

**ÉCOLE PRATIQUE D'HAUTES ÉTUDES DE PARIS (École
Doctorale EPHE) / UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA (Scuola
dottorale interateneo in Storia delle Arti)**

**Mention Histoire, Textes et Documents/ Dottorato di ricerca in Storia
Antica e Archeologia, Storia dell'Arte, XXIV ciclo**

(co-tutela)

A.A. 2012-2013

Carlo Saraceni

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/02

Tesi di dottorato di CHIARA MARIN, matr. 955683, INE. 0g5e6i014i2

Volume 1

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutori del dottorando

Prof. Michel Hochmann

Prof. Martina Frank

INDICE

INTRODUZIONE	5
REGESTO	15
I CAPITOLO: LA FORMAZIONE A VENEZIA, L'ARRIVO A ROMA E LA PRIMA PRODUZIONE ROMANA (1598-1606)	29
1.1 LA FAMIGLIA SARACENI E LE SUE ORIGINI	
1.2 LA FORMAZIONE A VENEZIA: LA FREQUENTAZIONE DELLE BOTTEGHE DI PALMA IL GIOVANE E DI HANS ROTTENHAMMER E I PRIMI CONTATTI CON ADAM ELSHEIMER.	
1.3 L'ARRIVO A ROMA E I PRIMI MAESTRI NELL'URBE	
1.4 CARLO SARACENI E GIULIO ROMANO	
1.5 CARLO SARACENI E I PITTORI DEL NORD	
II CAPITOLO: CARLO SARACENI E IL CARAVAGGISMO (1606-1619)	71
2.1 L'ACCADEMIA DI SAN LUCA: L'INCONTRO CON ORAZIO BORGIANNI E CARAVAGGIO E I PROBLEMI CON BAGLIONE	
2.2 SARACENI E GLI ALDOBRANDINI	
2.3 SANTA MARIA DELLA SCALA: COMMITTENZA E VARIE VERSIONI DELLA MORTE DELLA VERGINE	
2.4 I RAPPORTI CON LA COMUNITÀ IBERICA E CON L'ORDINE MERCEDARIO	
2.5 LA FORMAZIONE DELLA BOTTEGA	
III: CAPITOLO: IL RITORNO A VENEZIA (1620)	97
3.1 LA NUOVA CRONOLOGIA PER IL RITORNO A VENEZIA	
3.2 LA COMMISSIONE DI PALAZZO DUCALE E IL RAPPORTO CON I CONTARINI E ALTRE FAMIGLIE VENEZIANE	
3.3 SEBASTIAN VON FÜLL WINDACH	
3.4 LA PALA DI SANTA GIUSTINA	
3.5 L'INTRODUTTORE DEL NATURALISMO A VENEZIA	
IV CAPITOLO: LA BOTTEGA DI SARACENI e LA CONTINUAZIONE DELLA 'SARACENIANA METHODUS'	119
4.1 CARLO SARACENI E L'ITALIA	
4.2 CARLO SARACENI E LA FRANCIA	
4.3 CARLO SARACENI E LA SPAGNA	
4.4 CARLO SARACENI, FRANÇOIS WALSHARTZ , GOTTFRIED WALZ E MOSES VAN UYTTENBROECK	
V CAPITOLO: I DISEGNI, LE INCISIONI E LA FORTUNA DEI GENERI	161
APPENDICE DOCUMENTARIA	173
CATALOGO DEI DIPINTI AUTOGRAFI	195
CATALOGO DEI DIPINTI DI DUBBIA O ERRONEA ATTRIBUZIONE	391

CATALOGO DEI DISEGNI AUTOGRAFI	459
CATALOGO DEI DISEGNI DI DUBBIA O ERRONEA ATTRIBUZIONE	473
ELENCO DELLE OPERE PERDUTE	495
BIBLIOGRAFIA	521

INTRODUZIONE

Nato a Venezia, dove probabilmente ebbero luogo una iniziale formazione presso Palma il Giovane e i primi contatti con Hans Rottenhammer e Adam Elsheimer, passato forse per Mantova, stabilitosi a Roma dove divenne seguace del Caravaggio, pittore per grandi famiglie romane come gli Aldobrandini e per alcune delle congregazioni straniere più importanti dell'Urbe, come quella iberica di Sant'Adriano in Vaccino o quella tedesca di Santa Maria dell'Anima, accademico di San Luca, creatore di una bottega internazionale attraverso la quale espanse la sua maniera anche al di là dei confini italici e infine rientrato a Venezia poco prima di morire: Carlo Saraceni, come la sua pittura, è un'artista dal percorso tortuoso e ricco d'influenze che si susseguono senza specifica continuità e quindi difficile da cogliere.

In merito al primo periodo trascorso dal pittore a Venezia le domande rimangono ancora molte e si è cercato qui di dare risposta almeno ad alcune di esse con nuove proposte attributive e il ritrovamento di documenti d'interesse. La carriera del Saraceni a Roma, invece, era già stata messa in luce sin dal Seicento da Baglione (1642) che annotava come, dopo il suo arrivo a Roma dalla laguna, Saraceni fosse entrato nella bottega dello scultore vicentino Camillo Mariani, ma che la lasciò ben presto per potersi avvicinare all'irrequieta personalità del Caravaggio:

«Carlo Saracino Venetiano venne a Roma nel tempo del Pontefice Clemente VIII con qualche principio di pittura. Accomodossi con Camillo Mariani Vicentino, Scultore, e Pittore; e con haver pratica di quest'huomo, ve fece in breve assai buon profitto. Andava copiando, e disegnando le belle opere di Roma; e se a' buoni consigli di Camillo atteso avesse, saria divenuto miglior dipintore.

Diedesi a voler' imitare la maniera del Caravaggio, & abbandonare gli studii, che l'haverebbono fatto eccellente maestro, si come anche ad altri è succeduto.»

Se quindi Mersi sembrerebbe non essersi mai sottomesso alla disciplina del disegno dal vero su cui insistevano i Carracci, stando alle parole del Baglione, non fu così per Saraceni. L'esiguità di disegni certamente attribuibili al veneziano in rapporto con le sue opere, induce a pensare che se, come affermava il Baglione, il veneziano avrebbe realizzato copie e disegni da opere di altri maestri al suo arrivo a Roma, successivamente, seguendo il modello caravaggesco, non si adoperò più in questa tecnica. La grande presenza però di redazioni autografe di piccolo formato e su rame delle sue opere pubbliche di grande formato, come gli affreschi di Santa Maria in Aquiro, o il San

Francesco in estasi del Redentore, indurrebbero a pensare che utilizzasse questo supporto per realizzare dei bozzetti preparatori. Il fatto poi che alcune di queste versioni su rame fossero molto finite porta ad ipotizzare che, dopo essere servite come bozzetti, venissero vendute a collezionisti privati. Come segnalava Baglione, a differenza del Merisi, Saraceni seguì altresì la regola dell'imitazione e dell'emulazione praticata dai bolognesi poiché, come avrà modo di esporre, all'inizio della sua carriera riprese alcuni modelli e composizioni già impiegati da pittori veneti cinquecenteschi quali: Paolo Veronese, Lorenzo Lotto e i Bassano.

Così se secondo Pietro Bellori, Caravaggio funse in qualche misura da intermediario tra Annibale Carracci e il Cavalier d'Arpino per la sua fedeltà alla natura, Saraceni unì il verismo del Merisi al mondo onirico di Adam Elsheimer interpretati con il colorismo vivo di ascendenza veneta. Ne risultano raffigurazioni che lasciano lo spettatore in una dimensione indefinita tra un mondo reale e palpabile e uno perfetto e irraggiungibile. Pietro Bellori riportava che, affascinati dal Caravaggio, alcuni giovani artisti avevano lasciato «lo studio e il lavoro», copiando la natura senza valutare il bello, rinunciando a dipingere delle storie per concentrarsi su delle mezze-figure e restringendo l'illuminazione a qualche zona. Atteggiamento questo non del tutto seguito dal veneziano che, pur realizzando tele più dichiaratamente caravaggesche, continuava ad essere un pittore di «storie». Anche Mancini (1617-21) ricordava che il veneziano mantenne una sua propria maniera che aveva iniziato a maturare già a Venezia e che, a differenza del Merisi, si era formato anche nelle accademie:

«Venne a Roma da giovanetto Carlo Venetiano con honesto natale perché si diceva che come cittadini godon dei privilegij pubblici, ma però con principij appresi in Venetia sua patria (1126). Ha studiato per queste accademie dal vivo assai e seguitando in parte la maniera del Caravaggio (1127).»

Baglione (1642) riportava:

«E perche egli professava d'imitare Michelagnolo da Caravaggio, il quale menava sempre con se un cane barbone negro, detto Cornacchia, che faceva bellissimi giuochi, Carlo menava seco ancor'esso un cane negro, e Cornacchia lo chiamava, come l'altro; cosa da ridere di questo humore, che nelle apparenze riponesse gli habiti della virtù.»

Ma è difficile dar credito a un profilo del Saraceni così pedissequamente emulatore tanto da imitarne perfino le scelte di vita personali. Poco probabile anche alla luce delle opere del veneziano che ce lo mostrano come un artista che, seppure vicino alla poetica del Merisi, da lui si distingueva per una visione artistica del tutto personale.

Nel 1620 il compianto di Maurizio Moro, alla morte del Saraceni a Venezia, rendeva un profilo d'artista già molto stimato dai suoi contemporanei:

«Con fortunato volo al Cielo ascende/ L'Anim tua felice, ove Dio mori,/ CARLO, ed
ingombra il cor/ d'aspri sospiri,/ E d'ira contra la morte il Mondo accende./ Così la fiera
Parca à terra stende/ Il tuo mortal, e da i terren desiri/ Lo spirito trasporta a i sommi giri, E
noi del tuo morir afflitti, offende./ Si piange in terra, mentre gode il Cielo, Quà giù s'odon
querele, e la su canti,/ Là sopra hai l'Alma, fuor de l'human velo-/ fosti pittor, hor tra celesti
amanti,/ Dipingi, ove non può caldo, ne gelo,/ E celebri, e colori Angeli, e Santi.»¹

Il Moro non si limitava a riportare, ha recentemente rilevato Aurigemma (2011), annotazioni solo affettive, ma anche importanti indicazioni per ritracciare la biografia dell'artista segnalando i nomi dei luoghi in cui furono apprezzate le opere del veneziano. Se la fama da lui raggiunta sul Tevere (Roma) è indiscussa, padre Moro segnalava anche l'Arno (Firenze), il Tago (Toledo), il Mincio (Mantova), il Danubio (paesi germanici) e la Senna.

La critica in seguito sottacque le indicazioni del Moro e, se Mancini (1617-21) e Baglione (1642) avevamo riconosciuto al pittore, malgrado l'adesione al caravaggismo, personalità e autonomia artistica, questa fu un po' banalizzata nel Settecento e nell'Ottocento. Anna Ottani Cavina (1968) ha indicato che fu probabilmente la non enfatizzata adesione del Saraceni al caravaggismo a precludergli una rapida fortuna critica. Tra fine Seicento e inizio Novecento gli furono dedicate solo poche righe da Martinelli (1684) e Zampetti (1733 e 1771) così come da Prunetti (1786) e Zanotto (1846) nelle brevi biografie d'artista. Eccezione fecero Boschini (1664), che consacrò qualche commento encomiastico al pittore segnalando la sua predilezione per le realizzazioni di Paolo a Veronese, Lanzi (1789), che analizzò le origini della pittura di Saraceni tra tradizione coloristica lagunare e naturalismo appreso dal Merisi, e Balducci (1846), che propose delle annotazioni stilistiche della pittura del veneziano, rilevando «un suo costume di dipingere ne' suoi quadri uomini vecchi, e unuchi con testa rasa, e senza barba». Sempre nell'Ottocento Bertolotti (1877, 1881, 1882, 1884, 1885) diede interessanti apporti per la biografia del pittore e i suoi scambi

¹ M. Moro, *Dogliose lagrime nella morte del celebre Pittore il Sig. Carlo Saraceni Venetiano, et lodi all'illustrissimo Sig. Giorgio Contarini da' Scignini, dedicate. Dal padre D. Mauritio Moro. In Venetia, appresso Iseppo Imberti, MDCXX, Sonetto III.*

epistolari con Mantova, mentre i primi studi più approfonditi sul veneziano, che redigevano un primo catalogo delle sue opere, avvennero nel Novecento, ad opera di Hermann Voss (1910 e 1912) e Roberto Longhi (1914). Prima che quest'ultimo ampliasse la propria indagine sui caravaggeschi e sul Saraceni nel 1943, Amadore Porcella (1928), realizzò un breve saggio monografico sul pittore in cui, raccogliendo la documentazione emersa sino ad allora, con l'aggiunta del testamento e dell'atto di morte dell'artista da lui ritrovati, che ne fissavano definitivamente la morte nel 1620 e non nel 1625 come era stato avanzato nel Settecento (Orlandi, 1704), realizzava un profilo aggiornato di Saraceni. Tuttavia, se Porcella rilevava il debito che l'arte del veneziano aveva nei confronti di quella dei Bassano e di Adam Elsheimer e la sua cerchia, non contestualizzava appieno la sua arte e ne rendeva un catalogo un po' confuso e succinto per quanto esaustivo rispetto ai tempi. Dal catalogo delle opere attribuite al veneziano erano già state espunte da Voss e Longhi supposizioni avanzate da Biancanale (1920) che proponeva di attribuire al Saraceni alcuni fondamentali dipinti del Caravaggio, come il *Riposo durante al fuga in Egitto* della Galleria Doria Pamphilj o la *Madonna di Loreto* della chiesa di Sant'Agostino a Roma.

Successivi approfondimenti furono realizzati da Henrich (1927, 1935), Fiocco (1929), Drost (1933), Longhi (1935) e dagli anni cinquanta Saraceni entrò a far parte della saggistica e delle mostre dedicate alla grande pittura del Seicento (Milano, 1951; Roma, 1955; Venezia, 1959; Napoli, 1963 ecc.). Ulteriori apporti si devono al Martinelli (1959) Pallucchini (1963 e 1981), Ivanoff (1964) e Arcangeli (1966) ma una piena ricollocazione del pittore nell'ambito del movimento caravaggesco è da ascrivere alla fondamentale monografia di Anna Ottani Cavina sul pittore (1968).

Negli ultimi quarant'anni numerosi dipinti sono stati attribuiti al Saraceni e Mortari (1972, 1973), Aurigemma (1992, 1994 e 1995), Testa (1998), e Gallo (1997, 2001 e 2011) hanno portato alla luce importanti documenti relativi alla sua carriera che consentono di sviluppare una cronologia più precisa del suo percorso artistico.

Inoltre il saggio di Pierre Rosenberg e Jean-Pierre Cuzin (1978), sui rapporti intercorsi tra Carlo Saraceni e la Francia, e gli studi dedicati ad artisti francesi che gravitarono attorno al veneziano, come Jean Le Clerc (Pariset, 1955, 1958; Ivanoff, 1959, 1968; Thuillier, 1982; Pétry, 1992) o Guy François (Ficacci, 1980; Saunier, 2009/2010), nonché quelli sui rapporti tra il veneziano e la comunità spagnola presente a Roma (Gallo, 1997; Terzaghi, 2002; Marini e Corradini, 2003), hanno permesso di fare più luce sull'apporto dell'arte del veneziano all'espansione del primo caravaggismo in questi due paesi.

A differenza di artisti a lui contemporanei, come Artemisia e Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi o Adam Elsheimer, le cui carriere artistiche sono state analizzate anche in anni recenti da monografie e importanti esposizioni, l'arte di Carlo Saraceni, dopo la monografia

del 1968, non è stata oggetto di una rivisitazione completa. L'indagine è stata facilitata dagli ultimi studi sui pittori a lui vicini, oltre a quelli già citati, come Jacob e Jan Pynas, Peter Lastman, Alessandro Turchi, Giuseppe Cesari, Hans Rottenhammer e lo stesso Caravaggio, ma anche dalle ricerche dedicate ai circoli di cui fece parte l'artista, come l'Accademia di San Luca, o da quelle sulla storia del collezionismo a Venezia e a Roma nel Seicento.

Dopo aver effettuato le ricerche nell'Archivio di Stato di Roma e di Venezia, si è compilato il catalogo ragionato dei dipinti e l'elenco dei disegni di Saraceni che è stato possibile ampliare con alcune opere inedite grazie alle indagini presso la Documentation des peintures del Louvre, le fototeche della Fondazione Giorgio Cini, della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi e del Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «G. Mazzariol» dell'Università Ca' Foscari di Venezia (fondo Morassi), ma anche in alcune documentazioni e collezioni private di Venezia, Roma e Parigi, nonché attraverso la ricognizione in alcuni importanti depositi museali.

Particolare attenzione è stata poi dedicata al catalogo delle opere perdute avendo trovato supporto dagli ultimi importanti e recenti studi sugli inventari delle collezioni veneziane e romane, che hanno portato alla luce, presi nel loro insieme, nuovi aspetti sulla tipologia dei soggetti prediletti dall'artista ma altresì sulle relazioni che intrattenne con alcuni artisti e committenti italiani e stranieri.

Si è poi cercato d'individuare i modelli cui poté attingere Saraceni nella fase della sua prima formazione a Venezia tra i 14 e i 20 anni circa, e cioè tra il 1594 e il 1600, concentrandosi sulla questione del suo probabile apprendistato presso la bottega di Palma il Giovane. In merito si è tentato di fare maggior chiarezza sulla prima attività dell'artista a Venezia, avendo individuato, nel manoscritto di Giuseppe Tassini sui cittadini veneziani, la citazione di una famiglia Saraceni di origini bolognesi che aveva ottenuto la cittadinanza veneziana e che, attraverso la comparazione con altri documenti d'archivio da me ritrovati, verosimilmente era la famiglia del pittore. Nell'analizzare la prima formazione artistica di Saraceni a Venezia si è posto a confronto il suo operato con la produzione artistica di Palma il Giovane ma anche con quella di Tiziano, Bassano e Veronese su cui il pittore ebbe modo di formare il proprio gusto. Nello studio delle prime opere realizzate tra Venezia e Roma, infatti, è stato possibile individuarne alcune in cui il veneziano riprende dichiaratamente delle composizioni di dipinti di maestri veneziani cinquecenteschi che si trovavano negli anni di attività del pittore nelle chiese e in alcune collezioni private delle due città, come Lorenzo Lotto, Francesco Bassano e Paolo Veronese.

Si è inoltre analizzato l'altrettanto discusso anno di arrivo a Roma del pittore e la prima formazione nell'Urbe. Attraverso l'analisi diretta delle opere, ogni qualvolta ciò è stato possibile, si è

confrontato l'operato del Saraceni con quello degli artisti che il pittore poté frequentare a Roma, cercando di porre l'accento su quali di loro possano avere influenzato maggiormente la sua maniera, al di là dell'indiscusso Caravaggio. A tal proposito, come ha mostrato Anna Ottani Cavina nel 1968, la prima produzione di Saraceni deve molto, non solo al colorismo veneto di Veronese e Bassano, ma anche all'atmosfera luminosa e ai paesaggi di Hans Rottenhammer e Adam Elsheimer. Si sono quindi analizzati meglio i rapporti che il veneziano intrattenne con questi artisti alla luce degli ultimi studi effettuati su di essi se il loro incontro fosse avvenuto effettivamente a Roma o precedentemente a Venezia.

In seguito è stata presa in esame l'evoluzione artistica del pittore quando divenne uno dei maggiori esponenti del caravaggismo ma soprattutto uno degli artisti più vicini al Merisi.

Si è poi tentato di analizzare come l'artista ebbe modo di legarsi, fin dai suoi primi anni a Roma, a importanti collezionisti e committenti presenti nell'Urbe, quali Pietro ed Olimpia Aldobrandini e il Cardinale Del Monte o di partecipare ad alcuni dei cantieri più rilevanti che erano in corso d'opera nella città. Già intorno al 1610 Saraceni venne incaricato di sostituire, con un suo dipinto, la rifiutata *Morte della Vergine* realizzata da Merisi per la cappella di Laerzio Cherubini a Santa Maria della Scala a Roma. Successivamente, tra il 1616 e il 1618, collaborando con Agostino Tassi nel cantiere della Sala Regia del Quirinale, realizzando la decorazione ad affresco della cappella Ferrari a Santa Maria in Aquiro e le due pale per l'importante chiesa germanica di Santa Maria dell'Anima, divenne altresì il principale referente dei pittori veronesi che stavano arrivando in quegli anni a Roma, come Marcantonio Bassetti, Alessandro Turchi e Pasquale Ottino.

Si è poi approfondito il ruolo che il veneziano ebbe al suo rientro nella città lagunare, rientro che per la prima volta viene qui proposto essersi verificato nel 1620 e non nel 1619 attraverso una serie di considerazioni documentarie, per l'introduzione del caravaggismo a Venezia.

E' stato approfondito lo studio sulla composizione dell'atelier del Saraceni, di cui il lorenese Jean Le Clerc fu il suo allievo più celebre. Se gli *Stati delle anime* di Roma indicano infatti, che tre dei suoi allievi vivevano assieme a lui (Jean Le Clerc, Giambattista Parentucci e Antonio Giarola da Verona), Saraceni sembra aver avuto un atelier molto più numeroso. Se la configurazione esatta della bottega rimane però difficile da indagare per mancanza di documenti, sulla base di una serie di confronti si sono analizzati i vari artisti che ripresero la maniera del veneziano, cercando di fare un po' più di chiarezza.

E' fondamentale tentare l'analisi dei metodi d'insegnamento trasmessi nell'atelier e approfondire l'ancor poco studiata opera grafica del Saraceni e le incisioni del Le Clerc, con le quali vennero diffusi sul territorio romano, poi veneziano e infine lorenese, i modelli saraceni. Le Clerc dopo il periodo trascorso a Roma e a Venezia nell'atelier di Saraceni tornò infatti nella natia Lorena e

esercitò un'influenza determinante su artisti quali Jacques Callot, Georges de La Tour e, in maniera indiretta, Claude Lorrain.

Jean –Pierre Cuzin e Pierre Rosenberg (1978) hanno avanzato l'ipotesi dell'esistenza in Francia di un gruppo di «saraceni», di fronte a quello dei «manfrediani»Valentin, Tournier et Régnier. L'analisi dei due studiosi ha il merito di sottolineare l'importante relazione intrattenuta tra Saraceni e la Francia, già denunciata dal Baglione nel 1642 che affermava:

«Costui faceva del bell'humore, e voleva andar sempre vestito alla Francese, benché egli non fusse mai stato in Francia, né sapesse dire una parola di quel linguaggio.»

Un posto particolare è stato quindi dedicato in questo lavoro ai rapporti intercorsi tra il veneziano e gli artisti di nazionalità francese a lui vicini, ma si sono altresì approfonditi i legami tra Saraceni ed alcuni importanti committenti e artisti spagnoli, con i quali entrò in contatto forse grazie al tramite di Orazio Borgianni.

Si è poi considerata l'evoluzione della trama di relazioni che Saraceni strinse, tra Venezia e Roma, con i suoi committenti e, alla luce degli ultimi studi sul collezionismo lagunare, la ricezione della sua pittura nelle collezioni veneziane.

I rapporti privilegiati del pittore con alcuni illustri committenti come la famiglia Aldobrandini o la comunità tedesca e quella germanica a Roma chiariscono il profilo e l'evoluzione dell'artista ma anche le sue ambizioni. La fama diede modo alle sue opere di raggiungere collocazioni vicine ma anche lontane, come ricordava Moro. Dall'Elenco delle opere perdute si evince che l'artista aveva realizzato due paesaggi, pagati nel 1618, per la collezione di Cosimo II de Medici. Sei dipinti del pittore erano poi già ricordati nel Seicento nella collezione di Madrid e di Toledo di Don Francisco de Oviedo, segretario del re Filippo III mentre due sue opere, tra cui una redazione del suo *Riposo durante la fuga in Egitto*, erano annotate nella collezione madrilenia dei Marchesi di Villanueva del Fresno y Barcarrota. A Roma poi si potevano osservare dipinti del veneziano nelle collezioni più in vista della città, come quelle dei Barberini, i Borghese, i Farnese, i Corsini e di Vincenzo Giustiniani. Singolare è poi che in vari luoghi pubblici ed ecclesiastici francesi siano ancora presenti ad oggi copie seicentesche tratte dalle opere più note del veneziano, dimostrando che la sua maniera conobbe una certa diffusione anche in Francia già in quel secolo.

L'opera e la carriera di Saraceni e del suo allievo più celebre, Le Clerc, hanno quindi portato alla luce vari aspetti sconosciuti del caravaggismo ma anche del gusto e della cultura romana, lorenesa e veneziana nella prima metà del Seicento.

Sino ai suoi ultimi mesi di vita il pittore mantenne contatti con importanti committenti stranieri, tanto da far consegnare, su sua precisa indicazione testamentaria, quattro opere al conte palatino Sebastien Full von Windach.

Le aspirazioni del pittore furono però spezzate da una morte prematura quando, all'incirca quarantenne, lasciò i suoi seguaci «figli felici del suo raro ingegno», come rilevava padre Moro che terminava il suo encomiastico compianto sul pittore con le seguenti parole:

«Se con mirabil modo/ Tu colori le tele, i lini honori,/ A le pitture tue nascon gli allori/
Vagheggiandole, io lodo/ L'arte, il pennello, c'ha si ben dipinto,/ Onde vivo m'appar
ciò, ch'è pur finto./ Ammirandole io godo/ L'opre illustri, che fai, le chiamo oggetto,/
Che inganna i lumi, ed innamora il petto./ Sono vive l'imagini, che fai/ Scorgo,
ch'ognuna spira,/ Ma poi s'avien, che tace,/ Muta il valor del tuo pennello ammira./
O illustre mano audace,/ Tu di Deucalion quella simigli,/ Che lanciò sassi, e partorì
figli./ Così verghi le tele, opri colori,/ Col tuo pennello per produr stupori»
(Madrigal VII).

AA = Archivio Aldobrandini (Frascati)

AASL = Archivio dell'Accademia di San Luca

ADP = Archivio Doria Pamphilj

Arch. Seg. Vat. = Archivio Segreto Vaticano

ASMA= Archivio di Santa Maria dell'Anima

ASMn= Archivio di Stato di Mantova

ASPV= Archivio storico del Patriarcato di Venezia

ASR = Archivio di Stato di Roma

ASVe = Archivio di Stato di Venezia

ASVR = Archivio Storico del Vicariato di Roma

* I documenti più significativi per la biografia del pittore sono riportati per intero nell'Appendice Documentaria.

REGESTO

1580 ca. – Intorno a questa data il pittore nasce a Venezia. La notizia è difficile da recuperare poiché negli *Stati delle Anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo del 1610, 1612 e 1613, si riporta che l'artista aveva rispettivamente 27, 30 e 35 anni fissandone la nascita al 1583, al 1580 e poi al 1578, mentre, nel 1614, 1615 e 1616 l'artista è detto avere 35, 36 e 37 anni (cfr. regesto alle date), il che significa che sarebbe nato nel 1579. Giulio Mancini (1617-1621 ca.) inoltre, scriveva che nel 1620 Saraceni era «di età di 35 in 40 anni», e quindi ne fissava la nascita tra il 1580 e il 1585. Tuttavia, Baglione (1642, pp. 145-147) ricorda che Saraceni morì a Venezia quando aveva '40 anni in circa', così come è riportato nel *Registro dei morti* della parrocchia di San Trovaso dove è registrata la morte dell'artista di «40 ani in circa» nel 1620 (cfr. alla data). Incrociando queste informazioni si deduce che l'artista dovette nascere intorno al 1580. Si è poi cercato presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV) l'atto di battesimo di Saraceni nelle *Pubblicazioni Matrimoniali* (reg. 2) della parrocchia di San Marcuola, poiché nell'inventario dell'Archivio si è individuato che alla fine vi sono anche i battesimi dal 1575 al 1581, ma purtroppo il libro in questione non è praticabile a causa del cattivo stato conservativo.

1591-94- Viene annotato come «zo' Carlo» negli *Stati delle Anime* della parrocchia di San Marcuola insieme ai genitori Giulio e Caterina Saraceni «Sarasseni» in una casa in Rio terà S. Leonardo (ASPV, Sezione antica, *Stati delle Anime*, b. 1 (1591-94), fasc. 8, c. 52v, parrocchia di San Marcuola; Aurigemma, 1995, pp. 117, 129 nota 2; cfr. Appendice Documentaria Doc. 1).

1600 ca. - Arrivo a Roma. Si crede generalmente che il pittore fosse arrivato nell'Urbe nel 1598 sulla base della licenza matrimoniale del 1618 (cfr. regesto alla data), dove uno dei testimoni dichiarava che il pittore risiedeva a Roma da 20 anni. Tuttavia è noto che questo tipo di documento è piuttosto incerto in quanto dipende dal grado di precisione dei testimoni, quindi non può essere considerato come indiscutibile. Inoltre, negli atti del processo tra Agostino Tassi e Orazio Gentileschi, nel 1612 (cfr. regesto), Carlo ricordava di essere a Roma «da otto o dieci anni», il che porterebbe a ritardare il suo arrivo al 1602 o, addirittura, al 1604. Si segnala tuttavia, che Martinelli (1959) e Ottani Cavina (1968) ritennero più valida la testimonianza del 1618 che l'affermazione del pittore in occasione del processo del Tassi. Il Baglione (1642, p. 145-146) infine aggiunge che Saraceni arrivò a Roma «nel tempo di Clemente VIII, con qualche principio di pittura». Il mandato di Clemente VIII fu dal 1592 al 1605. La scrivente poi, basandosi sulla proposta d'identificare il

pittore con il Giovan Carlo Saraceni che il 6 agosto 1600 dedica i *Fatti d'arme illustri* scritti da uno zio omonimo al Duca di Urbino (cfr. Capitolo I e cfr. Appendice Documentaria Doc. 2), sarebbe portata a proporre questa data come *post quem* per il suo arrivo a Roma.

1606 – L'iscrizione apocrifa «1606» è riportata sulla tela del *Riposo nella fuga in Egitto* di Frascati (cat. 47; fig. 47). Sebbene l'iscrizione sia apocrifa e trascritta sopra ad uno stucco, alcuni studiosi suppongono riporti un'originale già segnato sulla tela d'origine (Terzaghi, 2002, pp. 82-84).

Il saldo dell'opera fu tuttavia eseguito da Olimpia Aldobrandini il 5 maggio 1612 (cfr. alla data), per questo motivo una parte della storiografia ritiene più corretta questa seconda data per l'esecuzione della pala.

1606, ottobre 22- Saraceni versa la quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca (Accademia di San Luca (AASL), *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 36 v; cfr. Appendice Documentaria Doc. 3).

1606, novembre 2 – Carlo Saraceni e Orazio Borgianni vengono accusati da Baglione, in occasione del processo intentato da quest'ultimo contro Carlo detto il Bodello per averlo assalito presso Trinità dei Monti, quali mandanti di tale aggressione in quanto «aderenti al Caravaggio». Dal medesimo documento si ricava poi la notizia che a questa data Saraceni viveva a San Lorenzo in Lucina «in casa di Giovanni Vitelli» (ASR, TCG, *Miscellanea Artisti*, b. 2, fasc. 96, cc. 1r-2v ; già pubblicato con datazione errata da L. Spezzaferro, 1975, pp. 53-60 e poi ripreso con la giusta data da M. Gallo, 1992, pp. 330-331, Testa, 1998, p. 130 e riportato per intero in Macioce, 2003, pp. 212-213, doc. 319; Macioce, 2010, pp. 217-218, doc. 758 e Cesarini, 2011, p. 270, docc. 76-77; cfr. Appendice Documentaria Doc. 4). In merito a quest'ultima annotazione si segnala che gli *Stati delle Anime* di San Lorenzo in Lucina (conservati presso gli ASVR) iniziano dall'anno 1607, quindi si è cercato il nome del pittore nei registri dal 1607 al 1609, poiché nel 1610 il pittore abita a Santa Maria del popolo (cfr. regesto), ma senza esito positivo. Tuttavia Giovanni Vitelli va probabilmente identificato con il pittore lombardo Giovanni Vitelli da Milano, che ebbe come padrino della propria figlia nel 1619 il pittore Giuseppe Cesari d'Arpino (Pomponi, 2011, pp. 117, 123, 152, 155).

1607, ottobre 18- «Carlo Saraceni Veneziano» paga, come membro dell'Accademia di San Luca, «10» baiocchi al Camerlengo dell'Accademia come contributo per la festa di San Luca (AASL, vol.

42, *Libro del Camerlengo 1593-1627*, c. 35 v; Henrich, 1935, p. 459; cfr. Appendice Documentaria Doc. 6).

1608, maggio 30 –«Carolus Filius Julj Saraceni Venetus Pictor in Urbe» firma, in presenza del notaio romano Loreto Persico, un contratto con Pietro de Vera, chierico della diocesi di Saragozza, e Michele Perez de Nueros, chierico della diocesi di Tarazona, per la realizzazione di una dipinto che doveva raffigurare *San Martino e il povero, con la gloria celeste nel cielo e in lontananza un paesaggio con le stimate di San Francesco e nuovamente l'elemosina di San Martino* e che, viste le misure, (venti palmi di altezza, per quattordici di larghezza) doveva essere una pala d'altare (ASR, *Notai A.C.*, vol. 5717, cc. 494r, 499v; Terzaghi, 2002, pp. 81-94; cfr. Appendice Documentaria Doc. 7).

1608, settembre 27 - Saraceni paga l'iscrizione all'Accademia di San Luca (AASL, *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 37 v). Henrich (1935, p. 459) e in seguito Ottani Cavina (1968, p. 80), riportavano, equivocandosi, il 28 settembre (cfr. Appendice Documentaria Doc. 8).

1610, marzo 15- «Carlo Venetiano di anni 27 pittore» è registrato negli *Stati delle Anime* della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma come unico abitante presso casa di un certo Domenico Bassi in via Ripetta verso il Corso. (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1610, c. 5v; Ottani Cavina, 1992, p. 65 nota 17 su segnalazione di Olivier Michel; cfr. Appendice Documentaria Doc. 9). Come ha recentemente rilevato Vodret (2011, p. 39) interessante è che in questo documento il pittore fosse segnalato come «pittore concubinario» nonostante vivesse da solo. Il pittore era quindi forse colpevole di convivenza illecita poiché negli *Stati delle anime* successivi al 1610 della medesima parrocchia era segnata abitare con lui una certa Prudentia Bigghi da Chiusi «serva» sino al 1617.

1611, agosto 22 – Il Bertolotti (1884) riporta che da un atto notarile risulta che in questa data «Carlo pittore veneziano» redige l'inventario dei dipinti posseduti da Bernerio, Cardinale Ascolano (ASR, *Not. O. Graziani*, 1604-1621, c. 138; cfr. Bertolotti, 1884¹, p. 57) . Il documento è tuttavia introvabile poiché anche se sono stati ritrovati gli atti notarili del notaio Horatius Graziani del 1611 (ASR, Ufficio n. 34, (Curia di Borgo), b. 36) in essi non vi è traccia dell'atto in esame.

1611- Stranamente in questa data Rossella Vodret riporta di avere individuato presso gli *Stati delle anime* di Santa Maria del Popolo la citazione seguente: «in casa della sig.ra penelope ragona co. cre

Habita il sig.^r Carlo saraceni viniciano di anni 36 co.cre prudentia bica sua serva di anni 20 co.cre pietro paulo suo servitore di anni 19» (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1611, f. 24v; Vodret, 2011, p. 93). Tuttavia, dopo avere analizzato tutti i registri degli *Stati delle Anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo non ho trovato questo volume. Infatti, dalle mie ricerche è emerso solo un volume del 1611 di questa parrocchia in cui non era segnata alcuna casa in strada Ripetta. Si può quindi forse ipotizzare che Vodret avesse confuso il volume con quella del 1612 (cfr. alla data) della medesima parrocchia, se non fosse che nella segnatura del 1612 gli abitanti di casa Saraceni sono segnati essere di età diverse, ed è quindi probabile che il volume sia stato ritrovato in seguito alle mie ricerche.

1612- «il sig.^r carlo saraceni di anni 30» abita nella parrocchia di Santa Maria del Popolo in «via del Corso verso Ripetta» «in casa della sig.^{ra} penelope aragona» (aragona) e con lui «lucretia sua serva di anni 32», «pietro paulo suo servo di anni 19» e «gio. batta suo servitore di anni 10» (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1612, c. 60 v; Bousquet, 1978, p. 105; Bousquet, 1980, p. 205 con l'errata segnalazione di 32 anni d'età per il pittore; cfr. Appendice Documentaria Doc. 11). Pietro Paolo è identificabile attraverso gli Stati delle anime del 1614 con il pittore marchigiano Pietro Paolo Condivi da Ripatransone, che vivrà con il pittore veneziano fino al 1617 mentre Giovan Battista va identificato con un altro artista marchigiano: Giovan Battista Parentucci detto il Galluccio.

1612, maggio 5 - Olimpia Aldobrandini paga 40 scudi a Saraceni per la realizzazione del *Riposo durante la fuga in Egitto* nella chiesa dell'Eremo dei Camaldolesi a Frascati (cat. 47; fig. 47) (AA, *Libro mastro dei conti propri della Ecc.ma S.ra Olimpia Ald.ni 1606-1619*, c. 106 v; Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 25).

1612, agosto 17- Saraceni viene chiamato a testimoniare in occasione del processo per stupro e lenocinio «pro Curia et fisco» contro Agostino Tassi ai danni di Artemisia Gentileschi (ASR, *Archivio Criminale, Processi*, b. 104, 1612, cc. 276- 448; Bertolotti, 1876, p. 204; la nuova e corretta collocazione è: ASR, Tribunale del Governatore (Criminale), *Processi*, b. 104, 1612, cc. 271-448; cfr. Appendice Documentaria Doc. 12).

1612 o 1617 [?], ottobre – Pagamento della quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca (AASL, *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 143). Ottani Cavina (1968) fece presumibilmente un

errore quando riportò un pagamento del Saraceni all'Accademia di San Luca in data 27 ottobre 1613, poiché non è stato individuato dalla scrivente alcun pagamento in questa data (cfr. Appendice Documentaria Doc. 10).

1612, dicembre 11 - Carlo fa da padrino di battesimo ad Anna e Faustina, figlie gemelle del pittore d'arpinesco Marzio Ganassini (Roma 1580?- ante 1626) e di Maddalena Lavinia Piacrudi, detti entrambi romani (ASVR, San Marco, *Libro dei Battesimi*, 1612, c. 514 r; Vodret, 2011, pp. 39, 93 nota 222; Appendice documentaria, Doc. 12b).

1613, gennaio 5 - Lettera inviata da Carlo Saraceni a Ferdinando Gonzaga duca di Mantova, con il fine di mantenere i rapporti instauratisi tra i due nella capitale pontificia (Bertolotti, 1884¹, p. 58; cfr. Appendice Documentaria Doc. 13).

1613, febbraio 2 – Saraceni invia un'altra lettera al duca Ferdinando Gonzaga, in cui ringrazia per l'invito a lavorare alla corte gonzaghesca e promette che si renderà a Mantova quanto prima (Bertolotti, 1884, p. 58; cfr. Appendice Documentaria Doc. 14).

25 febbraio 1613 – «Nel palazzo del signor Cosmo habita Messer signor Carlo Saracelli [sic.] venetiano di Anni 35», «prudencia serva di Anni 40», «Pietro Paulo servitore di Anni 20» e «Giovanbatista servitore di Anni 15» (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, v. 64, 1613, c. 44 v; Bosquet, 1978, p. 105; cfr. Appendice Documentaria Doc. 15). Giovanbatista è quel Giovan Battista da Camerino poi che ritroveremo a vivere con lui anche negli anni successivi.

1613, marzo 1- Rainero Bisolato, incaricato d'affari a Roma del Duca di Mantova, invia una lettera al suo signore dove informa che Carlo Saraceni è ancora a Roma ma si recherà al più presto a corte (Bertolotti, 1884, p. 58; la corretta collocazione in Ferrari, 1996, p. 65 nota 7: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 1005; cfr. Appendice Documentaria Doc. 16).

1613, aprile 16- Ferdinando Gonzaga scrive a Asdrubale Mattei richiedendo a corte la presenza di Domenico Fetti e Carlo «Sylla», verosimilmente nome confuso con Saraceni (ASMn, Archivio Gonzaga b. 2281, il 16 aprile 1613; Ferrari, 1996, p. 66, doc. 1; cfr. Appendice Documentaria Doc. 17)

1613, aprile 23- Asdrubale Mattei scrive a Ferdinando Gonzaga segnalando i suoi inutili tentativi di far trasferire Carlo Saraceni a Mantova (ASMn, Archivio Gonzaga b. 1005, 23 aprile 1613; Ferrari, 1996, p. 65, doc. 2; cfr. Appendice Documentaria Doc 18).

1614 – Data apposta sull'incisione di Johan Friedrich Greuter tratta dalla *Predicazione di San Raimondo* che Saraceni realizzò per la chiesa romana di Sant'Adriano al Foro (cat. 52; fig. 52).

Sempre questa data è riportata su un'altra incisione di Ph. Thomassin, tratta da un dipinto di Saraceni andato perduto: *La Vergine col Bambino e i Santi Vincenzo Ferrer e Giacomo di Campostella* (fig.) per Santa Maria in Montserrat.

1614, marzo – Saraceni è segnato avere 35 anni e vivere in parrocchia di Santa Maria del Popolo in Strada della Ripetta in casa di tale messer Settimio con la serva «Prudentia», «Pietro Paolo condini da Ripa Francona di anni 20» e «Gianibatta Parentucci da Camerino di anni 16». (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1614, c. 6 v; Bosquet, 1978, p. 105; cfr. Appendice Documentaria Doc. 19).

1614, aprile 7 - Carlo è nuovamente padrino di battesimo di Caterina, figlia di Antonio Andreini, definito pittore romano, e della romana Marta Picioni nella parrocchia di San Marcello (ASVR, San Marcello, *Libri dei battesimi*, 1614, c. 46 r; Vodret, 2011, p. 39, 93, nota 226; cfr. Appendice Documentaria, Doc. 19b).

1614, ottobre 24 – Saraceni è nuovamente ricordato nei registri di pagamenti dell'Accademia di San Luca al principe dell'Accademia in quell'anno, Ottavio Leoni (AASL, *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 124) (e non ai fogli 35-37 come riportano Henrich, 1935, p. 459 e Ottani Cavina, 1968, p. 81; cfr. Appendice Documentaria Doc. 20).

Ottavio Leoni, detto il Padovano, in questo stesso anno realizzò un ritratto (datato) di Carlo Saraceni, individuato da Ottani Cavina (1968, p. 80) sul mercato antiquario londinese (fig.).

1615, gennaio 2 – Saraceni invia un'altra lettera a Monsignor Suardo, richiedendo indicazioni per l'allestimento dei cartoni da realizzarsi per la decorazione della galleria Gonzaga (Bertolotti, 1885, p. 51; cfr. Appendice Documentaria alla data; Morselli, 2000, pp. 57-58; Marinig, 2002, p. 352; Askew, 1978, pp. 279-280 nota 70). Askew (1978) riporta la collocazione esatta della lettera: Archivio di Stato di Mantova, E. XXV. 3 (cfr. Appendice Documentaria Doc. 21).

1615, febbraio 14 - Invia una lettera al duca di Mantova per sollecitare il pagamento «delli doi quadri» che gli erano stati commissionati dal duca stesso (Bertolotti, 1885, p. 51; Askew, 1978, p. 280; Marinig, 2002, p. 352) (cfr. Appendice Documentaria Doc. 22).

Marzo 1615 - Il pittore trentaseienne abita ancora in casa del «Signor Settimio» insieme alla serva «Prudentia» e a «Pietro Paolo Rimanti d'anni 21» e «Giovanni Battista Parentucci da Camirino d'anni 17» (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1615, c. 5 v; Ottani Cavina, 1990, p. 167 nota 12, su segnalazione di R. Morselli). Stranamente Ottani Cavina (1990, p. 167 nota 12) segnalava questo documento riportando età diverse rispetto a quelle da noi individuate nel registro per i vari abitanti in casa Saraceni: «Signor Carlo Saraceni Vinitiano pittore di anni 37/Pietro Paolo Rimanti per suo servitore di anni 20/ Giambattista di Camerino servitore di anni 18/ Prudentia Biga da Chiusi di anni 43». Tuttavia in seguito la studiosa (1992, p. 65 nota 17) indicò 36 anni d'età per il pittore, ma senza riportare la collocazione d'archivio del documento, si suppone quindi che nella pubblicazione del 1990 vi fosse un refuso (cfr. Appendice Documentaria Doc. 23).

1616- E' ricordato tra gli artisti che avevano decorato la Sala Regia del Quirinale (cat. 66; fig. 66a-) in un pagamento per il pittore e indoratore Annibale Durante per «l'oro messo nel fregio... sotto la soffitta del salone avanti la cappella nel Palazzo di Montecavallo per tre faccie cioè nelle due teste et faccier verso strada Pia dove hanno dipinto il sig. Carlo Venetiano ed il sig. Giov. Lanfranco sono in tutto N. 6 migliaia fogli scudi 109 e 82». (ASR, R.° Ed. pubblici, 1616, c. 2; Bertolotti, 1884, p. 57 la nuova e corretta segnatura è ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 43, 1616-1617, fasc. 1; Laureati, 1993, p. 312, doc. 8; Trezzani, 1993, pp. 76-123 e 313-314.).

Marzo 1616 - Risiede a Roma nella Strada di Ripetta nella parrocchia di Santa Maria del Popolo. Il pittore è segnato avere 37 anni e con lui abitano ancora «Pietro Paolo Rimanti da Fano servitore di anni 20», «Giambattista da Camerino servitore di anni 18» e «Prudentia Biga da Chiusi serva di anni 47». Martinelli (1959) ripotava tuttavia 43 anni di età per quest'ultima (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1616, c. 13r ; Martinelli, 1959, p. 684 doc. I; cfr. Appendice Documentaria Doc. 24).

1616 - Data apposta sul ritratto dell'artista conservato nell'Accademia di San Luca (fig. III.2) e realizzato da un ignoto pittore.

1616, maggio 6 - Marcantonio Bassetti invia una lettera a Jacopo Palma il Giovane da Roma a Venezia in cui, parlando dell'ambiente pittorico romano, conferma la presenza del Saraceni a Roma in questa data (Bottari-Ticozzi, 1822, II, lettera CXXI, p. 484; Ottani Cavina, 1968, p. 81; Mason Rinaldi, 1984, p. 58) (cfr. Appendice Documentaria Doc. 25). Si segnala che Ottani Cavina (1968) riportava il mese di giugno per questo documento che in realtà risale al mese di maggio, come hanno segnalato Bottari e Ticozzi (1822), Mason Rinaldi (1984) e Marini (1999²).

1616, giugno 12 – Viene pagato per il restauro della *Pala Fugger* di Giulio Romano a Santa Maria dell'Anima a Roma: «Pagati al m. Carlo Vinitiano pittore scudi dieci sonno a buon conto di colori lavici da farsi per l'altare della madonna posto nella nostra chiesa, ...12 giugno 1616» «scudi 10» (ASMA, D I, t. 1, c. 31 r. [*Libro di Mandati*, 1613-1633]; Aurigemma, 1992, p. 285).

1616, agosto 13 – Primo pagamento per gli affreschi eseguiti da Carlo Saraceni nella Sala Regia al Quirinale: «A messer Carlo Saracino pittore scudi 80 di moneta a bon conto di tutto come di sopra_____ 80» (ASR, *Camerale I*, b. 1544, Mandati delle Fabbriche, c. 47 I; Chiarini, 1960, p. 367). Nel documento si riportano i pagamenti a Tassi e Lanfranco per la medesima decorazione: «A messer Agostino Tassi pittore scudi 50 di moneta a bon conto della pittura delli fregi cha lui ha da fare alla sala davanti la cappella che ha fatto fare nella suddetta fabbrica». Seguono dodici pagamenti in cui il veneziano è associato al Lanfranco, l'ultimo dei quali è il 4 agosto 1617; il solo Saraceni è pagato il 3 dicembre 1616. Sia Lanfranco come il Tassi ricevono un totale di 1680 scudi. I mandati a Saraceni sono stati pubblicati in parte da Bortolotti (1876, p. 220; 1882, pp. 85-86), Chiarini (1960, p. 367) e più compiutamente da Del Piazzo (1974, pp. 254-255) e Trezzani (1993, p. 76, n. 8, p. 313, doc. 9).

1616, settembre 24 – Nella «Stima del infrascritte Pitture nelli Palazzi Loggie e Giardini di Monte Cavallo venduti dal Illustrissimo e R.^{mo} Signor Cardinale Borghese Al ecc.^{mo} Signor Ducha Altemps» vi è un pagamento «Per la pittura in un Quadro nella volta del Saletto a canto detta fatta dal M. Carlo Venetiano quale è un Istorìa di Gioseppe._____ 40» (Arch. Segr. Vat., Archivio Borghese (AB), *Fabbricati in Roma, Titoli Diversi, III*, v. 308, c. 395 v; Hibbard, 1964, p. 191).

1617- Girolamo Gualdo nel 1650 ricorda di aver incontrato Carlo Veneziano a Roma nel 1617 presso il cardinale Priuli, per il quale l'artista svolgeva le funzioni di coppiere (Gualdo jr., 1650, c.

90 b ed. 1972, p. 73; Ottani Cavina, 1968, p. 81): «Di casa Saracena conobi in Roma l'anno 1617, all' hora copiero dell' eminentissimo cardinale Priuli».

febbraio 1617 - Risiede a Roma nella casa in via «Ripetta» con la futura moglie «Gratia di Luna Napoletana», Angela madre di Gratia, la serve Prudenza Bigli da Chiusi, e i pittori Pietro Paolo Condivi da Ripa fransona [sic.], Antonio Giarola, Jean Le Clerc e Giovanbattista Parentucci da Camerino (i nomi sottolineati sono quelli cancellati con una linea di penna sopra nel documento originale) (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1617, c. 11 v; V. Martinelli, 1959, p. 684; cfr. Appendice Documentaria Doc. 26).

1617, febbraio 12- Viene pagato nuovamente fino alla fine del 1618 per il restauro della *Madonna col Bambino e Santi* di Giulio Romano (fig.), nella chiesa di Santa Maria dell' Anima (ASMA, D I, t. 1, c. 37r [*Libro di Mandati*, 1613-1633]; Schmidlin 1906, p. 508; Ottani Cavina, 1968, p. 81; Aurigemma, 1992, p. 285 e Aurigemma, 1995, p. 132 nota 41).

1618: Non è segnato nella solita casa in via Ripetta a Santa Maria del Popolo (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1618). Tuttavia non sono riportati generalmente gli abitanti delle case a mano sinistra nella via in questo registro. Inoltre questo registro è meno consistente rispetto agli altri della parrocchia di Santa Maria del Popolo negli altri anni, inducendo a conseguire che vi siano delle lacune nel fondo per questa data.

1618, febbraio 23 - Licenza matrimoniale del Saraceni, in cui i testimoni riportano che Carlo era già «Pittore in Roma da 20 anni» (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Pubblicazioni matrimoniali*, n. 1048; Martinelli, 1959, p. 684; Ottani Cavina, 1968, p. 89/ III; la nuova e corretta segnatura é ASVR, Santa Maria del Popolo, *Licenze matrimoniali*, 1618, fasc. 1048) (cfr. Appendice Documentaria Doc. 27).

1618, febbraio 26 – Matrimonio tra «Carolus Saracini Venetiano Pittore et Gratia de Lunis Siciliana», testimoni: «Andrea Bianchatto Bonomiense» «et Laurentio Romano» (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Libro dei Matrimoni III 1596-1620*, 1618, c. 182 r; Henrich, 1935, p. 459; Martinelli, 1959, p. 684; Ottani Cavina, 1968, p. 82; cfr. Appendice Documentaria Doc. 28).

1618[?], aprile 18 - Nel conto totale del lascito Lampacher viene riportato un pagamento di 60 scudi a Carlo Saraceni per la realizzazione del *Miracolo di San Benno* a Santa Maria dell'Anima a Roma (cat. 70; fig. 70) o per il restauro della *Pala Fugger* di Giulio Romano nella stessa chiesa, poiché non è specificato per quale realizzazione avvenga il pagamento. Si riporta, infatti: «al Sig.r Carolo Veneziano sotto li 18 d'Aprile furono pagati in virtù d'un ordine al Banco di Santo Spirito conforme al suo conto 60» (ASMA, *Istrumenti* 5, c. 31v; Aurigemma, 1992, pp. 285, 291, nota 15; la nuova e corretta segnatura é ASMA, A II, t. 5, c. 31 v). Purtroppo in questo documento la data non è segnata, e Aurigemma (1992) ipotizzò che si potesse trattare del 1618 o 1619 poiché la data sul foglio seguente è 1619, cui seguono le date 1622, 1623, 1624. Dopo queste date però, particolare che Aurigemma non notò, viene riportato nuovamente il pagamento al Saraceni (c. 32v). Tuttavia nel 1624 l'artista era già morto. Si può quindi ritenere corretta per questo documento la data 1618, poiché il 21 luglio 1618 (cfr. Regesto alla data), in un altro documento di Santa Maria dell'Anima, viene effettuato un pagamento per il *San Benno* al Saraceni.

1618, luglio 9- Carlo Saraceni si impegnava con il committente Matteo Brancavalieri a «depingere ad oglio nelli tre vani della volta della cappella della Visitazione (...) tre santi cioè S. Matteo in un vano, S. Giovanni Battista in un'altro e S. Giovanni Evangelista nell'altro e questo per prezzo di scudi 90 moneta» nella cappella della Visitazione a Santa Maria in Vallicella (ACO, b. A. V. 20, c. 19 (1618); Branchiesi, 1995, pp. 129, 205 nota 557).

1618, luglio 21 – Viene pagato per il *San Benno* (cat. 70; fig. 70b) realizzato a Santa Maria dell'Anima a Roma (ASMA, A V, t. 7, c. 262 v; Aurigemma, 1992, pp. 285, 291, nota 13): «M...fecit ordinarem et imago San Bennonis cum Eistoria clavium repertam depicta in tabula magnacoet Carolum Venetum Pictorum et pridem pecuniis suntibus pidende tempus nostro m. solus donare et cederet pro altari» e poi cancellato c'è scritto «per q. M. Lambache [Lampacher]». In seguito è riportato: «et cappella et iusis ornatus sunctibus q. Lambacher ... per scegliere testamentaus in eum finem scutis monetis sexaginta/ non comptens coronis diauratis que remaneret et di dominio nostro.»

1618, settembre 20 – In un documento per la decorazione a Palazzo Monte Cavallo (oggi diviso tra il palazzo del Quirinale e Palazzo Pallavicini Rospigliosi) il duca Altemps trascrive che il cardinale Borghese, ex proprietario del Palazzo che gli venne ceduto, si era impegnato a pagare i pittori che aveva chiamato a lavorare nel Palazzo: «Noi ... contentiamo, che ... il card. Borghese paghi scudi ottocento settantacinque di moneta a messer Annibale Durante Pittore per tutto quel che

deve avere da noi per le pitture fatte e fatte fare da esso nel Nostro Palazzo a Monte Cavallo ... e con obbligo di sodisfar del suo Messer Carlo Saraceni Venetiano Pittore, et ogni altro Pittore che havesse lavorato in detto Palazzo ne fosse stato sodisfatto...» (Arch. Segr. Vat., Archivio Borghese, *Scritture Diverse e Mandati (1607-1624)*, b. 5544; Hibbard, 1964, pp.184-185; Pedrocchi, 2000, p. 28).

1618, ottobre 29 – Della Pergola (1959) trascrisse un documento del fondo Borghese relativo ad una *Natività* del Nostro, ma affermava che non era «chiaro» se l'opera «fosse stata dipinta dal Saraceni o se egli non fosse invece intermediario di un acquisto», e che non veniva citata negli «antichi inventari»: «Sig.r Gio. Rotoli nostro Depositario a Carlo Saraceni pittore sc. Cinquanta mta per il prezzo di una Natività fatta in rame comprata da lui per servizio nostro. Con sua ricevuta. Di Monte Cavallo qto di 28 8bre 1618. sc. 50. Il Card. Borghese. Stefano Pignat.li Maggiordomo» (Arch. Seg. Vat., Fondo Borghese, vol. 7992, *Registro dei Mandati, Rotoli, 1618*, c. 43, n. 465; Della Pergola, 1959, p. 219). La collocazione è tuttavia errata e nemmeno nell'Archivio Borghese, cosa diversa dal Fondo, non esiste questa signature.

1618, ottobre 31 – Della Pergola (1959) riporta nuovamente che Saraceni è citato nel fondo Borghese per il saldo di un dipinto raffigurante la *SS. Annunziata*: «E adi 31 ottobre sc. 50 m.ta a Carlo Saraceni Pittore per il prezzo di un Quadro d'una S. ma Annunziata fatta da lui sc. 50» (Arch. Seg. Vat., Archivio Borghese [non Fondo Borghese come scrisse erroneamente la studiosa], b. 25, *Riscontro di Banco*, fasc. 43, 1618, c. 20 I; Della Pergola, 1959, p. 220).

Fabbraio 1619 – Abita ancora nella casa in strada della Ripetta insieme agli stessi abitanti con cui è segnato nel febbraio del 1617 con l'aggiunta del fratello della moglie «Francesco» (ASVR, Santa Maria del Popolo, vol. 64, *Stati delle Anime (1605-1621)*, 1619, c. 26 v; Martinelli, 1959, p. 684; Ottani Cavina, 1968, p. 82; cfr. Appendice Documentaria Doc. 29).

1619, novembre 27 – La storiografia precedente segnalava questa data per la presenza del Saraceni a Venezia, sulla base di una lettera, con questa data, inviata da Ulrich Loth a Saraceni nella città lagunare, per avere un suo parere su un quadro inviatogli (documento dell'Ufficio Pubblico della Corte Bavarese; Henrich, 1935, p. 459; Ottani Cavina, 1968, p. 82). Tuttavia, come ha recentemente

dimostrato Breising (2008, pp. 36, 246 nota 27) il documento era in realtà un'annotazione scritta da un funzionario della Corte nel fascicolo personale di Loth, conservato nell'Ufficio Pubblico della Corte Bavarese, in cui si segnalava che Ulrich Loth veniva inviato a Roma, mentre il Saraceni non viene menzionato. Il documento è quindi solo il frutto dell'interpretazione errata di una notizia, a sua volta falsa, data da Henrich nella biografia di Saraceni per il Thieme-Becker.

marzo 1620 - Viene mantenuto il domicilio del Saraceni a Roma nella casa in strada della Ripetta (ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1620, c. 26 v; Martinelli, 1959, pp. 683-684; cfr. Appendice Documentaria Doc. 30). Tuttavia, tutti i nomi sono stati cancellati con due righe di penna oblique: «S.r Carlo Saracini Venetiano Pittore» «S.ra Gratia di Luna Napoletana sua moglie» «Angela Napoletana Vedova» «Giambattista Parentucci da Camerino» «Francesco fratello di Gratia di anni 7».

Secondo Ottani Cavina (1969) il nome di Saraceni è stato cancellato con un tratto in seguito alla morte dell'artista avvenuta a Venezia lo stesso anno, mentre il Martinelli (1959) avanza l'ipotesi che il nome del pittore fosse ancora presente fra gli abitanti della casa poiché nelle sue intenzioni il soggiorno veneziano era solo temporaneo. Lo studioso inoltre, propendeva a credere, e si concorda con questo, che Le Clerc e Giarola, non essendo più segnati in questo registro, dovevano aver preceduto Saraceni a Venezia per iniziare, sul disegno del maestro, il dipinto per Palazzo Ducale (cat. 83; fig. 83).

1620, giugno 13 - Saraceni redige in questa data il proprio testamento «stando nel letto, in casa Contarini de contrà de S. Trovaso». Il documento verrà pubblicato il 17 dello stesso mese e registrato il 26. (ASVe, *Sezione Notarile, Atti Federici Nicolò*, b. 374, c. 275; cfr. Porcella, 1928, pp. 392-395; cfr. Appendice Documentaria Doc. 31). Qui Saraceni chiede di essere sepolto nella tomba di famiglia nella chiesa dei Crociferi. Amadore Porcella, infatti, ha segnalato un'iscrizione apposta su una lapide nella chiesa dei Crociferi (oggi chiesa dei Gesuiti), riportata da Emmanuele Antonio Cicogna: «In onore di Giulio Saraceni di Bologna, mercante attivo e uomo degno di nota per fede e bontà, Ambrogio, nipote da parte di fratello, pose questo piccolo monumento. In questo stesso sepolcro, Giulio Copio di Bologna ebbe cura che fosse sepolto Giovanni Saraceno, figlio di Giulio e suo zio materno. Morì il 17 gennaio 1574» (Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), ms. Cicogna, b. 2010, *Iscrizioni veneziane inedite* (Chiesa di Santa Maria Assunta de' Gesuiti), fasc. 6, c. 3, n. 33; Porcella, 1928, pp. 395-396; Pazzi, 2001, p. 877).

Aurigemma (1995, pp. 117, 130 nota 5) segnalava che probabilmente quel Giovanni Saraceno figlio di Giulio fosse da identificarsi proprio con il pittore poiché negli *Stati delle Anime* di San Marcuola

del 1591-94 (cfr. regesto alla data), Carlo viene segnato come «zo' Carlo», diminutivo di Giovanni Carlo. L'interpretazione non va ritenuta corretta in quanto la scrivente ha ritrovato il testamento del 15 gennaio 1574 di quel Giovanni Saraceni riportato nella lapide. La data 17 gennaio 1574, infatti, si riferisce alla morte di quest'ultimo e non di Ambrogio come si era pensato. Il testamento di Giovanni Saraceni ci dimostra anche che la famiglia era di origine bolognese, dato che egli menziona un Camillo Saraceni residente a Bologna e che ordina agli eredi di vendere i beni a Venezia e di ritirare i soldi depositati presso la Zecca per investirli in fondi nel bolognese (Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Notarile Testamenti Registro*, Atti Giulio Ziliol, b. 1251 VI, cc. 56v-57v. Si è ritrovato il testamento nel *Registro dei testamenti* poiché il documento originale doveva essere in *Notarile Testamenti*, b. 1243, fasc. 321 ma, dopo averlo consultato, si è dovuto constatare che il fascicolo è l'unico mancante nella busta).

La lapide andò distrutta nel 1715, quando i Gesuiti demolirono e ricostruirono la chiesa dei Crociferi, da loro acquistata nel 1675.

1620, giugno 16 - Morte dell'artista per febbre petecchiale (Porcella, 1928, pp. 392-395). La notizia è registrata negli atti di morte della parrocchia di San Trovaso: «Il Sig.r Carlo Saraceni de ani 40 in circa amalò de febre petechia» (registri della parrocchia dei SS. Gervasio e Protasio (vulgo S. Trovaso); Porcella, 1928, p. 395; la corretta collocazione del registro l'abbiamo ritrovato presso ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, Parrocchia di Santi Gervasio e Protasio (vulgo di San Trovaso) *Registri dei morti*, fasc. 2; cfr. Appendice Documentaria Doc. 32).

1620, giugno 17- Viene redatto l'inventario *post mortem* del Saraceni (ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Nicolò Federici, b. 6013, cc. 323v-324v; Aurigemma, *op. cit.*, 1994, pp. 185-188; Aurigemma, *op. cit.*, 1995, riportato per intero in appendice, pp. 128-129; cfr. Appendice Documentaria Doc. 33).

1620, dicembre 8 - La moglie di Saraceni si risposa nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte con uno spedizioniere francese di nome Giovanni Bauldari. Tra i testimoni delle sue nozze ritroviamo quell'Antonio Andreini, qui chiamato pittore romano, che nel 1614 aveva voluto Saraceni come padrino di battesimo della propria figlia Caterina (ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Matrimoni*, 1620, c. 118v; Vodret, 2011, pp. 41, 93 nota 232; cfr. Appendice Documentaria, Doc. 34). Il matrimonio di Grazia di Luna con un francese sottolinea ancora una volta la frequentazione tra Saraceni e la colonia francese presente a Roma.

1621- Negli *Stati delle Anime* di Santa Maria del Popolo di quest'anno nessuno degli abitanti in casa Saraceni è più menzionato (ASR, Santa Maria del Popolo, *Stati d'Anime*, 1621). Si presuppone quindi che la famiglia si fosse trasferita dopo la sua dipartita.

Questa data figura inoltre, sulla tela conservata nella chiesa parrocchiale di Santa Giustina di Feltre, rappresentante l'*Annunciazione* (cat. 74; fig. 74), firmata da Saraceni. La data sembrerebbe però essere apocrifa e posta a ricordo della creazione della Confraternita della SS. Annunziata di Santa Giustina, nelle cui chiesa la pala era originariamente collocata.

I CAPITOLO: LA FORMAZIONE A VENEZIA, L'ARRIVO A ROMA E LA PRIMA PRODUZIONE

L'origine veneziana di Saraceni è annotata sin da principio nei documenti d'archivio seicenteschi giacché in essi l'appellativo usato per il pittore è 'Carlo Veneciano' o 'Carlo Venetiano'. Tuttavia, pochi e incerti sono i dati riguardanti la sua giovinezza e il periodo trascorso a Venezia. Infatti, se i due poli nell'attività artistica di Saraceni furono Venezia e Roma, mentre sul soggiorno romano si hanno molte notizie, pochi sono i documenti certi e i dipinti inconfutabilmente attribuibili alla fase veneziana. Il pittore dovette arrivare a Roma in una data imprecisata tra il 1598 e il 1604, quindi tra i 18 e i 24 anni circa. Si può perciò pensare che la prima formazione avvenne a Venezia e che la città e la sua cultura figurativa dovettero giocare un ruolo importante nella carriera dell'artista.

1.1 LA FAMIGLIA SARACENI E LE SUE ORIGINI

L'anno di nascita dell'artista è incerto: negli *Stati delle Anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo del 1610, 1612 e 1613 si riporta che l'artista aveva rispettivamente 27, 30 e 35 anni facendone oscillare la nascita tra il 1583, il 1580 e il 1578, mentre, nel 1614, 1615 e 1616 l'artista era detto avere 35, 36 e 37 anni, il che significa che doveva essere nato nel 1579². Giulio Mancini³, inoltre, scriveva che nel 1620 Saraceni era «di età di 35 in 40 anni», collocando quindi la nascita tra il 1580 e il 1585. A sua volta Baglione⁴ ricordava che quando il pittore morì, nel 1620, aveva «40 anni in circa» e la stessa frase è scritta nel *Registro di morte* di San Marcuola dove è registrata la scomparsa di Saraceni⁵. Incrociando questi elementi si può desumere che l'artista, molto probabilmente, nacque intorno al 1580.

Anche sulle origini di Carlo e sulla sua famiglia si avevano poche notizie sino ad oggi. Nel suo testamento il pittore riportava solo il nome del padre, Giulio, e chiedeva di essere sepolto nella chiesa dei Crociferi⁶. Cicogna aveva trascritto l'iscrizione della lapide della tomba della famiglia Saraceni ai Crociferi e oggi dispersa:

«IULIO SARACENO BONONIENSI MERCATORI INDVSTRIO ET VIRO FIDE AC
BONITATE CONSPICVO AMBROSIVS EX FRE. NEPOS BREVE MONVMENTVM POSVIT.

² cfr. *Regesto* alle date.

³ Mancini, (1617-21 ca.), ed. 1956-57, p. 254.

⁴ Baglione, 1642, pp. 145-147.

⁵ cfr. *Regesto* alla data.

⁶ ASVe, *Notarile, Testamenti*, Atti Federici Nicolò, b. 374, c. 275; Porcella, 1928, pp. 392-395; Ottani Cavina, 1968, pp. 90-91.

IN HOC EODEM SEPVLCHRO IOANNEM SARACENVM IVLII FILIVM ET AVUNCVLVM SVVM IVLIVS COPIVS BONONIENSIS SEPELIENDVM CVRAVIT. OBIIT ANNO D.NI MDLXXIII. DIE XVII. MENS. IANVAR»⁷.

Grazie ad una preziosissima indicazione di Stefania Mason, che ringrazio, ho controllato le informazioni raccolte su questo ramo dei Saraceni da Giuseppe Tassini nel suo manoscritto dedicato ai cittadini veneziani⁸. La famiglia quindi, apparteneva al ceto cittadino che formava nella Serenissima la classe sociale intermedia tra il popolo e la nobiltà. Tassini aveva tracciato l'albero genealogico e segnalato i nomi dei notai e le date in cui fecero testamento l'Ambrogio evocato nell'iscrizione appena citata (del 21 agosto 1546⁹) e quello di suo padre Francesco (del 1 settembre 1511)¹⁰. Nei loro testamenti, che ho ritrovato, Ambrogio e Francesco si definivano ambedue come bolognesi residenti in Venezia¹¹. Erano mercanti di seta, dunque probabilmente abbienti, considerando anche che la moglie di Francesco gli aveva portato in dote 3000 ducati, una cifra abbastanza rilevante per l'epoca. Ambrogio¹², che chiedeva di essere sepolto nella tomba di famiglia nella cappella grande dei Crociferi, dove si trovava già il corpo di suo zio Giulio, aveva avuto due figli: Giovan Carlo e Giulio. Giovan Carlo fu un letterato, autore di più volumi, tra i quali una traduzione in latino dei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo e una traduzione in italiano delle

⁷ «In onore di Giulio Saraceni di Bologna, mercante attivo e uomo degno di nota per fede e bontà, Ambrogio, nipote da parte di fratello, pose questo piccolo monumento. In questo stesso sepolcro, Giulio Copio di Bologna ebbe cura che fosse sepolto Giovanni Saraceno, figlio di Giulio e suo zio materno. Morì il 17 gennaio 1574»; Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), ms. Cicogna, b. 2010, *Iscrizioni veneziane inedite* (Chiesa di Santa Maria Assunta de' Gesuiti), fasc. 6, c. 3, n. 33; A. PORCELLA, *Carlo Saraceni* in «Rivista della città di Venezia», Anno VII, n. 9 (settembre 1928), pp. 369-412; 395-396; in seguito pubblicata in P. PAZZI, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna*, II vol., Venezia 2001, p. 877.

⁸ G. Tassini, *Cittadini veneziani*, (1888) Venezia, (BMCVe, ms. P.D. c 4, vol. 4, cc. 211-212, 259).

⁹ Il testamento è del 21 agosto 1546 e in esso è riportata altresì la data della morte di Ambrogio avvenuta il 30 dello stesso mese; ASVe, *Notarile testamenti*, Atti Bonifazio Solian, b. 937, fasc. 87.

¹⁰ ASVe, *Notarile testamenti*, Atti Girolamo Bossi, b. 50, fasc. 134, cc. 144-145.

¹¹ Abbiamo anche ritrovato il testamento del Giovanni Saraceni citato nell'iscrizione già ai Crociferi, che morì nel 1574. Cf. Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Notarile Testamenti Registro*, Atti Giulio Ziliol, b. 1251 VI, cc. 56v-57v. Si è ritrovato il testamento nel *Registro dei testamenti* poiché il documento originale doveva essere in *Notarile Testamenti*, b. 1243, fasc. 321 ma, dopo averlo consultato, si è dovuto constatare che il fascicolo è l'unico mancante nella busta. Anche lui, nel documento, viene chiamato 'Zuane de Julio Saraceni da Bologna' e e richiede ai suoi eredi di vendere i beni a Venezia e di ritirare i soldi depositati presso la Zecca per investirli in fondi nel bolognese.

¹² Nel testamento di Ambrogio, in cui abbiamo ritrovato in calce il sigillo con il nome di «Saracenus Ambrosius» e lo stemma familiare dei Saraceni con le due spade incrociate, come ricordava essere Tassini, è annotato che risiedeva nella parrocchia di San Severo presso casa di un «magn^{co}» Girolamo Contarini. Tuttavia, non è dato sapere dalle fonti (M. Barbaro- A. M. Tasca, *Arborii de Patrii Veneti*, ASVe, Miscellanea Codici, I, Storia Veneta, 17-23, I, c.455) se questo Girolamo ebbe un rapporto di parentela con Pietro e Giorgio Contarini del ramo dagli Scrigni di San Trovaso, presso casa dei quali morì e fece testamento Carlo Saraceni nel 1620. Nel testamento Ambrogio richiedeva poi che ad occuparsi della sua sepoltura nella tomba di famiglia «nela capela granda» ai Crociferi fossero i confratelli della Scuola di San Marco di Venezia. Tassini, infatti, segnalava che Francesco Saraceni, padre di Ambrogio, fu confratello della scuola di San Marco. Nel testamento di Francesco da noi ritrovato non è però citata la Scuola grande di San Marco ma è riportato che questi abitava nella zona di Santi Apostoli, notizia tramite la quale abbiamo potuto ritrovare l'iscrizione di Francesco alla Scuola grande di San Marco dal 1508 fino alla morte, avvenuta il 4 settembre 1511, in un registro dei confratelli (ASVe, Scuola grande di S. Marco, *Atti*, b. 5).

Historiae sui temporis di Natale Conti, dedicata a Jacopo Soranzo, procuratore di San Marco¹³. Suo fratello Giulio ebbe a sua volta un figlio chiamato anche lui Giovan Carlo, che firmò a Venezia il 6 agosto 1600 la dedica al duca d'Urbino di un'altra opera di suo zio omonimo (morto qualche tempo prima): i *Fatti d'arme famosi*¹⁴. Si potrebbe pensare che quest'ultimo Giovan Carlo fosse il nostro pittore, anche se viene sempre chiamato solo Carlo negli altri documenti che lo riguardano.

Maria Giulia Aurigemma però, pubblicando una menzione negli *Status animarum* della parrocchia di San Marcuola riguardante gli anni 1591-94, dove viene citato un «Zo' Carlo» insieme ai genitori Giulio e Caterina «Sarasseni», aveva supposto anche lei che fosse il pittore¹⁵.

Se il Giovan Carlo figlio di Giulio della famiglia Saraceni ricordata da Tassini va identificato con l'artista, ne consegue che questi appartenne dunque ad una famiglia cittadina benestante, il che è abbastanza raro per un pittore veneziano. Tra i pochi artisti che ebbero la cittadinanza veneziana si ricordano Giovanni Contarini e Pietro Malombra che significativamente, nel 1596, rifiutarono di iscriversi alla fraglia dei pittori additando appunto il loro status di «persone civili»¹⁶.

L'ipotesi che il ramo Saraceni tracciato da Tassini sia da identificare con quello della famiglia dell'artista e che quindi il Giovan Carlo che dedica al Duca d'Urbino il testo dello zio omonimo sia il pittore, sembrerebbe confermata dalle parole di Antonio Emmanuele Cicogna in una sua introduzione a una riedizione di una lettera scritta il 28 aprile 1573 dal letterato Giancarlo Saraceni, e indirizzata a Matteo Avogadro per le nobili nozze Avogadro-Martinengo¹⁷. Nell'introduzione Cicogna riporta, infatti, che i Saraceni vennero da Bologna a Venezia, città in cui si estinsero nel 1620 e che, tra il 1510 e il 1574, nelle iscrizioni a Venezia, repertorate in *Delle Veneziane Iscrizioni* dallo stesso Cicogna¹⁸, erano segnalati tra gli appartenenti alla famiglia: un Alessandro, un Francesco, un Giannantonio, un Giulio e un Ambrogio Saraceni, tutti esercitanti la professione di mercanti nella città lagunare. Cicogna segnala poi che di questa famiglia facevano parte altri tre personaggi: un Bernardo Saraceni, «insigne letterato» vissuto tra il XV e il XVI secolo, il nostro Carlo Saraceni detto Carlo Veneziano «pittore che molto lavorò a Roma sì a fresco che ad olio, e in

¹³ Si veda, a proposito di questo personaggio, le indicazioni di E. A. Cicogna, nella prefazione di G. SARACENI, *Lettera di Giancarlo Saraceni a Matteo Avogadro, scritta da Bergamo il 28 aprile 1573 pubblicata per le nobili nozze Avogadro-Martinengo*, Venezia, G. B. Merlo, 1851.

¹⁴ GIO. CARLO SARACENI, *Fatti d'arme famosi, successi tra tutte le nazioni del mondo, da che prima han cominciato a guerreggiare sino ad hora: Cauati con ogni diligenza di tutti gli Historici, & con ogni verità raccontati da M. Gio. Carlo Saraceni*, In Venetia appresso Damian Zenaro MDC. Quest'opera viene anche menzionata da Emmanuele Antonio Cicogna anche nel *Saggio di Bibliografia Veneziana* (E. A. Cicogna, *Saggio di Bibliografia Veneziana*, Venezia MDCCCXLVII, p. 123, n. 860) e da Marco Foscarini nel *Della Letteratura Veneziana ed altri scritti intorno ad essa*, Venezia 1854 (ed. 1976, p. 306, nota 1 e p. 414, nota 2).

¹⁵ Tutti e tre erano segnati come comunicati, cresimati e abitanti in «Corte zona alli do ponti», cioè nell'attuale Rio terà S. Leonardo (ASPV, Sezione antica, *Status animarum*, b. 1, reg. 9, sec. XVI, f. 52 v, (parrocchia di San Marcuola); Aurigemma, 1995, pp. 117-138; pp. 117, 129 nota 2).

¹⁶ Si veda, in proposito, Rosand, 1970, pp. 38, 39, 52 n. 157.

¹⁷ G. SARACENI, *Lettera di Giancarlo Saraceni a Matteo Avogadro, scritta da Bergamo il 28 aprile 1573 pubblicata per le nobili nozze Avogadro-Martinengo* [con prefazione di Emmanuele Cicogna], Venezia, G. B. Merlo, 1851 (Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. C. 1816; p. 5). Esistono altre due copie della lettera presso la Biblioteca del Museo Correr.

¹⁸ E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, Venezia 1824 (rist. anastatica Bologna 1892).

molte parti ebbe a superare il maestro suo il Caravaggio»¹⁹ e un Giancarlo Saraceni autore della lettera agli Avogadro, che scrisse altresì dei *Fatti d'arme*. Cicogna aggiunge poi che quest'ultimo testo fu dedicato, dopo la morte dello scrittore il 6 agosto 1600, da un Giancarlo Saraceni, nipote dell'autore, al serenissimo Duca di Urbino e che per l'appunto dovrebbe trattarsi dell'artista.

E' interessante a tal proposito segnalare che nei *Fatti d'arme famosi* che ho rintracciato presso Biblioteca del Museo Correr a Venezia²⁰, il Giovan Carlo della dedica spiega che il testo è da lui offerto al Duca per la volontà dello zio morto, nella speranza che l'opera sia «pienamente gradita, degnando d'accettar me, se non per la sua propria persona, almeno come nipote dell'Autore suo humilissimo servitore». La dedica potrebbe far supporre, sempre che si accetti l'identificazione del suo autore con l'artista, che questi ebbe dei rapporti in seguito con il Duca di Urbino per il quale, tra l'altro, lavorò anche Camillo Mariani.

Maria Giulia Aurigemma²¹ aveva intrapreso la ricerca dell'atto di battesimo di Saraceni e quello del matrimonio dei genitori presso la parrocchia di San Marcuola ma, come affermava la studiosa, il fondo ha purtroppo subito gravi mutilazioni e mancano proprio i libri dei battesimi dalla fine del 1570 all'inizio del 1580. La scrivente ha tuttavia individuato un registro di *Pubblicazioni matrimoniali* che riporta i battesimi della parrocchia di San Marcuola dal 1575 al 1581²², includendo quindi anche il 1580, anno probabile di nascita del Saraceni. Malauguratamente il testo è impraticabile perchè in cattive condizioni conservative. Senza esito positivo si è rivelata anche la ricerca nei registri della parrocchia di San Felice, dove era segnato come residente nel suo testamento Zuane de Julio Saraceni e dove risiedeva, secondo quanto riporta Tassini, anche (Annibale) Giulio Saraceni, probabile bisnonno del pittore.

Si sono poi consultati, presso l'Archivio di Stato di Venezia, i testamenti di tutti i Saraceni vissuti nella città lagunare a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, tra cui si registrano sei donne e un uomo abitanti in varie zone di Venezia, come Santa Croce, San Lorenzo e San Pantalon, ma senza alcun legame apparente con il pittore²³.

¹⁹ Cicogna continua riportando che il pittore «morì a Venezia nel 1625, ove aveva avuta la culla sino dal 1585» (G. Saraceni, *op. cit.*, 28 aprile 1573, ed. 1851, p. 5). Quest'ultima informazione non può essere ritenuta inconfutabile in quanto, come sappiamo dal testamento dello stesso artista e dal *Registro dei morti* di San Trovaso, dove è registrata la sua morte, questi non morì nel 1625 ma bensì nel 1620.

²⁰ Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), G 1985, GIO. CARLO SARACENI, *Fatti d'arme famosi, successi tra tutte le nazioni del mondo, da che prima han cominciato a guerreggiare sino ad hora: Cauati con ogni diligenza di tutti gli Historici, & con ogni verità raccontati da M. Gio. Carlo Saraceni*, In Venetia appresso Damian Zenaro MDC.

²¹ Aurigemma, 1995, pp. 117-138.

²² ASPV, *Pubblicazioni matrimoniali* (parrocchia di San Marcuola), reg. 2.

²³ «Saraceni Cecilia moglie di Prospero» (testamento del 7 aprile 1581; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Contarini, b. 1166, fasc. 96), un'altra «Cecilia Saraceni» (testamento del 6 gennaio 1543; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Cavanio Marcantoio, b. 193, fasc. 206), una «Saraceni Ermina» figlia di Stefano (testamento del 15 agosto 1571; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Cavanio Marcantonio, b. 193, fasc. 2), una «Saraceni Saracena» figlia di Prospero (testamento del 27 marzo 1627; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Bognolo, b. 86, fasc. 101), una «Saraceni Caterina» vedova di Pietro (testamento del 5 maggio 1528; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Cigrigni, b. 208, fasc. 51) e una «Saraceni Andrianna» (testamento del 13 febbraio 1596; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Beni, b. 106, fasc. 32). Si registra poi un «Saraceni Simeone» (testamento del 31 luglio 1575; ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Benedetti, b. 89, fasc. 132). Nel fondo dell'*Avogaria di Comun* si ricordano poi un «Saraceni Girolamo» nel 1539 (ASVe, *Avogaria di Comun*, b. 279,

Segnalo poi che il «Saracin Bastian q. Paolo» che paga la decima nel 1582 (e non 1581) ai Savi alle Decime come proprietario d'immobili, ricordato da Aurigemma²⁴, non può essere identificato, come propose la studiosa, con quel «Rev.do Messer Bastiano Saraceni» presente negli *Stati delle Anime* della parrocchia della Maddalena a Venezia e ritenuto parente di Carlo Saraceni, poiché il Bastiano registrato nelle Decime è indicato come sposato²⁵.

1.2 LA FORMAZIONE A VENEZIA: LA FREQUENTAZIONE DELLE BOTTEGHE DI PALMA IL GIOVANE E DI HANS ROTTENHAMMER E I PRIMI CONTATTI CON ADAM ELSHEIMER.

E' plausibile dunque supporre che Saraceni abbia risieduto a Venezia dalla nascita, nel 1580 circa, fino ad una data imprecisata tra il 1598 e il 1604. Penso sia possibile collocare il suo arrivo a Roma intorno al 1600 piuttosto che nel 1604, vista la forte impronta caravaggesca già presente nelle opere licenziate intorno al 1606.

Se per un profilo biografico del pittore nella città lagunare i documenti sono abbastanza lacunosi, lo stesso accade per quelli relativi alla sua formazione artistica. Si è pensato che Carlo avesse frequentato la bottega di Palma il Giovane (c. 1548-1628), sulla base della nota lettera del 6 maggio 1616 inviata da Marcantonio Bassetti a Palma²⁶, nella quale Bassetti porgeva i propri saluti a Palma congiuntamente a quelli di Saraceni e di Antonio Tempesta.

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, la bottega di Palma a Venezia era indubbiamente la più nota. In quel periodo erano ancora attivi artisti e botteghe della corrente tardomanieristica: dai tizianeschi Marco Vecellio (1545-1611) e Damiano Mazza, ai veronesiani Alvise Benfatto detto del Friso (1544-1609), Benedetto (1538-1598), Carletto (1570-1596) e Gabriele Caliarì (1568-1631), dai tintoretteschi con a capo Domenico Tintoretto (1560-1635) ai bassaneschi Francesco (1549-1592), Leandro (1557-1622), Giambattista (1553-1613) e Gerolamo Bassano (1566-1621). Inoltre, si erano ormai imposti importanti forestieri come Paolo Fiammingo (c. 1540-1596), Gaspar Rem (1542-post 1615) e Hans Rottenhammer (1564-1625).

fasc. 19) e un «Saraceni Gio. Francesco» e nel 1635 (ASVe, *Avogaria di Comun*, b. 297, fasc. 1). Si ricordano poi un «Saraceni Prospero qd. Mattio» abitante ai SS. Apostoli e una «Saracini Arminia q. Stefano», citati nelle medesime Decime del 1582, già segnalati da Aurigemma (M. G. Aurigemma, 1995, pp. 129-130, nota 3). Infine si indica che presso l'Archivio di Stato di Venezia sono altresì presenti numerosi 'Saracin', 'Saracini', 'Sarasin', 'Saradini' e ancora dei 'Saracino' e 'Saraceno', ma che non è sembrato utile catalogare al fine delle nostre ricerche.

²⁴ M. G. Aurigemma, 1995, p. 117.

²⁵ ASVe, *Dieci Savi sopra le decime a Rialto*, 1582, b. 170, c. 800.

²⁶ Bottari e Ticozzi, 1822, lettera CXXI, p. 484.

A cavallo tra i due secoli la cultura tardomanieristica venne in certo qual modo favorita, oltre che dalla scomparsa dei grandi maestri del Cinquecento (Tiziano moriva nel 1576, Veronese nell'88, Bassano nel '92 e Tintoretto nel '94), dalla particolare situazione storico-politico-economica lagunare. Alcuni drammatici avvenimenti, come la battaglia di Lepanto (1571), la peste del 1575 e i due incendi che distrussero le sale del Collegio, del Senato, dello Scrutinio e del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale nel maggio del 1574 e nel dicembre del 1577, favorirono nuove possibilità di lavoro per i pittori. Da un punto di vista politico poi, si creò una forte tensione tra la Serenissima, che cercava di tutelare la propria indipendenza nei confronti dello Stato della Chiesa che voleva, ad esempio, che il patriarca di Venezia sostenesse a Roma un esame prima di essere nominato e tentava d'imporre il proprio Indice dei libri proibiti a Venezia che si opponeva per difendere la propria fiorente industria editoriale. Il conflitto culminò nell'Interdetto proclamato da Paolo V, nell'aprile del 1606, contro la Repubblica e il doge Leonardo Donà con il quale furono bloccati i rapporti tra Venezia e lo Stato Pontificio.

Se il Saraceni, trasferitosi a Roma probabilmente intorno al 1600, ebbe modo di sviluppare la sua creatività a contatto con il rinnovamento pittorico caravaggesco che stava investendo l'Urbe, è importante analizzare anche i primi anni della sua formazione artistica a Venezia, dove Mancini riportava che il pittore avesse appreso i 'principij'²⁷ della pittura. Tra il 1594 e il 1600, cioè tra i 14 e i 20 anni circa, il pittore ebbe modo di vedere a Venezia le opere che venivano licenziate dalle botteghe di Tintoretto, Bassano, Tiziano, Veronese e Palma il Giovane, nel cui atelier, probabilmente avvenne la sua prima formazione. La lettera inviata da Bassetti a Palma il Giovane di per sé dimostra soltanto che Palma il Giovane e Carlo si conoscevano, ma certamente nell'opera figurativa saraceniiana ritroviamo modelli figurativi desunti dal mondo di Palma. Non si ha purtroppo conoscenza di opere sicuramente riferibili al primo periodo del Saraceni a Venezia ma, nell'analisi dei primi dipinti da lui realizzati a Roma è riscontrabile l'impronta palmesca, iniziando dalla *Madonna di Loreto* per San Bernardo alle Terme e dall'*Incoronazione di spine* di Santa Maria sopra Minerva (catt.; fig.). Queste tele furono forse richieste a Carlo per l'intermediazione del suo maestro nell'Urbe, Camillo Mariani, che tra il 1598 e il 1604 stava realizzando due importanti complessi scultorei per le due chiese, uno per i padri cistercensi e l'altro per gli Aldobrandini, famiglia del potente papa Clemente VIII. La collocazione cronologica dei dipinti di Saraceni, tra il 1600 e il 1602 per la *Madonna di Loreto* e tra il 1602 e il 1604 per l'*Incoronazione di spine* (catt.; figg.), sembrerebbe confermata dalla maniera giovanile individuabile in essi, ancora profondamente legati al manierismo appreso nella bottega di Palma il Giovane. Particolarmente palmeschi, come ha individuato la critica precedente, sono infatti i due angioletti ai lati della Madonna nel dipinto di

²⁷ Mancini, (1617-21 ca.), ed. 1956-57, p. 254.

San Bernardo alle Terme, mentre spunti ancor più chiaramente palmeschi si ritrovano in quella che può essere ritenuta come l'opera più 'veneta' del pittore: l'*Incoronazione di spine* di Santa Maria sopra Minerva²⁸ (1602-1604 ca., cat. 7; fig. 7). Nella tela l'artista sembrerebbe memore, nella posizione del Cristo seduto con le mani incrociate di lato e il volto di scorcio con lo sguardo verso il basso, del *Cristo coronato di spine* di Palma il Giovane del Musée des Beaux-Arts di Rouen (1592-1600 ca., fig.)²⁹.

Nel *Venere e Marte e una ronda di amorini* del Museu de Arte di San Paolo (cat. 14; fig. 14) e negli *Amori di Marte e Venere* della Fondazione Thyssen-Bornemisza di Madrid (cat. 9; fig. 9), realizzati dall'artista tra il 1602 e il 1605³⁰, possiamo individuare l'«impianto manieristico delle forme» e la traduzione, in chiave più «carnale», dell'incontro tra i due amanti che Stefania Mason (1984) descrive nel *Venere e Marte* della National Gallery di Londra di Palma il Giovane (1590 ca.)³¹, nonché il medesimo gioco di contrasti di luce ravvivati dalle carni bianche delle figure femminili.

I pochi fogli di Saraceni ritenuti concordemente autografi dalla critica rivelano che l'artista riprese anche la tecnica grafica di Palma il Giovane in due tipologie di disegni: quelli a penna con tratto veloce e irregolare, per gli studi d'intercomposizioni (si veda il *Cristo e la Samaritana* del Louvre di Parigi, Département des Arts graphiques, cat. D16; fig. D16), e quelli a gesso nero, per lo studio dei singoli personaggi (come la *Figura allegorica* del J. Paul Getty Museum di Los Angeles; cat. D7; fig. D7).

A Venezia Palma il Giovane si era affermato in pochi anni e la già citata lettera del 1616 del Bassetti testimonia che era pittore rinomato e stimato nei primi anni del Seicento, mentre la vastità del suo catalogo prova che fu uno degli artisti più fecondi che Venezia avesse conosciuto. Fu senza dubbio il capofila del tardomanierismo e si distinse dagli altri artisti delle «sette Maniere», come li definì Marco Boschini nelle sue *Ricche Minere della pittura veneziana* (1674), per la volontà di trasformare questo linguaggio comune in un nuovo episodio autonomo. È interessante ritrovare alcune scelte figurative di Palma nelle tele che Saraceni realizzerà a Roma sino alla prima metà del secondo decennio del Seicento. Dalla tradizione pittorica lagunare Saraceni riprese il gusto per un colorismo vivido ma anche alcune soluzioni compositive suggestive, come i notturni illuminati dalla luce della candela. Il veneziano aveva potuto osservare questa invenzione nei numerosi dipinti dei Bassano che erano affluiti nelle collezioni romane, ma aveva senza dubbio già visto scene

²⁸ I due dipinti sono inseribili tra le prime opere realizzate a Roma da Saraceni e fors'anche commissionate all'artista grazie alla mediazione di Camillo Mariani (unico maestro del Saraceni a Roma secondo le fonti; Baglione, 1642, ed. 1935, pp. 145-147), che realizzò due complessi scultorei per queste chiese tra il 1598 e il 1604 (De Lotto, 2008, pp. 21-225).

Mason, 1984, p. 107, n. 253, fig. 136.

³⁰ La critica ha generalmente collocato il dipinto tra il primo e l'inizio del secondo decennio del Seicento, ma proponiamo di datare i dipinti di Madrid e San Paolo *ante* 1605, per l'ancora importante influenza palmesca nella composizione e nella grafia.

³¹ Mason, 1984, pp. 89-90, n. 132, fig. 133, tav. XII.

notturne nelle opere di Tiziano a Venezia, tra cui il *Martirio di san Lorenzo* della chiesa dei Gesuiti (già Crociferi) (fig. I.3)³². Lo stesso Palma il Giovane, aveva avuto modo di esercitarsi su questa ideazione già dalla sua giovinezza, quando aveva ripreso alcune opere di Tiziano, tra cui proprio il *Martirio di san Lorenzo*³³ (Venezia, chiesa di San Giacomo dell'Orio, fig. I.4), e quando dovette portare a termine, nella parte destra con l'angelo che porta la fiaccola, la *Pietà* di Tiziano lasciata incompiuta dal cadorino alla sua morte (fig. I.5).

La vicinanza tra il chierico sulla destra che tiene la fiaccola nel *Pasquale Cicogna che assiste alla messa*, realizzato da Palma tra il 1586 e il 1587 per l'oratorio dell'Ospedaletto dei Crociferi³⁴ (fig. I.6), e quello inserito da Saraceni, una ventina di anni dopo, nel *San Carlo Borromeo che comunica un appestato nel lazzeretto* nella chiesa dei Servi di Maria di Cesena (cat. 34; fig. 34) e, ripetuto più volte, nella *Vestizione di sant'Ildefonso* della Cattedrale di Toledo, sottolinea la trasmissione di motivi compositivi all'artista più giovane (cat. 50; fig. 50).

Sembrirebbe logico pensare che una realizzazione di Palma che dovette pesare non poco sull'immaginario del giovane Saraceni sia stata la decorazione della chiesa (varie fasi tra 1589 e 1625 circa) e dell'Ospedaletto dei Crociferi (tra il 1583 e il 1592), poiché qui era conservata la tomba di famiglia di Saraceni. Queste realizzazioni di Palma rappresentarono «uno dei momenti più ispirati e felici: di un equilibrio espressivo non più ritrovato»³⁵ nell'attività dell'artista. Tra le opere del ciclo realizzate prima della partenza di Carlo per Roma, nel 1598 circa, si annoverano vari teleri tra cui, nella chiesa, il *Ciclo Eucaristico* (1589-90), il *Castigo dei serpenti* (fig. I.7) e *Sant'Elena/San Cleto* (1592-93) che si distinguono per impostazioni equilibrate e colorismo caldo ma anche per scorci audaci e, come annotò Stefania Mason³⁶, per l'«enfasi di certi gesti» di vocabolario neomanieristico, che sarà ripresa in seguito anche da Saraceni. I tre teleri, dedicati al procuratore di San Marco e benefattore dell'Ospedale dei Crociferi, Pasquale Cicogna (del 1586-87), ricordava Mason, «assumono una notevole importanza per la loro originalità rispetto al contemporaneo mondo artistico veneziano, in quanto manifestano una presa di posizione contro il clima tardomanieristico quale si andava divulgando in un linguaggio molto spesso illustrativo specie nelle nuova decorazione di Palazzo Ducale»³⁷. Proprio in queste tele Palma dà prova di una grande «inclinazione verso il naturale nei particolari» e «un'attenta individuazione nei ritratti» nei quali «effigiò visi di suoi contemporanei»³⁸, un'impronta naturalistica quasi propedeutica al futuro approccio al caravaggismo di Saraceni. Quest'ultimo in parte rielaborò questa tecnica creando dei

³² [S. S.] Sponza, 1990, pp. 308-313, n. 53.

³³ Mason, 1984, pp. 122-123, n. 391, fig. 61.

³⁴ Mason, 1984, p. 138, n. 520, fig. 89.

³⁵ Pallucchini, 1981, p. 33.

³⁶ Mason, 1984, p. 126, nn. 412-422.

³⁷ Mason, 1984, p. 23.

³⁸ Mason, 1984, ..

veri e propri ritratti come nella folla che sta sotto sant'Erasmo nel *Martirio di sant'Erasmo* della Cattedrale di Gaeta del 1610-12 (cat. 39; fig. 39). In quest'ultima tela, come in alcune successive, Saraceni riprenderà da Palma³⁹, che a sua volta le desumeva dal Veronese, la soluzione d'inserire nelle proprie composizioni architetture sansovinesche e palladiane animate da figure poste al loro interno. Il *Martirio di sant'Erasmo* di Saraceni presenta altre consonanze con il dipinto di Palma, come gli atteggiamenti degli astanti intenti a commentare tra di loro l'avvenimento che sta per compiersi, sebbene nel dipinto di Palma siano relegati in secondo piano mentre in quello del Saraceni in primissimo, o l'angioletto che porta la palma e la corona del martirio. Ancora una volta i due angioletti inseriti da Carlo sono morfologicamente molto affini al mondo di Jacopo.

L'artista veneziano seppe coniugare e integrare invenzioni riprese dal Veronese con altre di Palma, come nel *Martirio di sant'Erasmo* o, in modo ancor più convincente, nell'*Adorazione dei magi* già in collezione privata a Monaco (1598-1602; cat. 1; fig. 1). In quest'opera Saraceni, recuperando la struttura compositiva del dipinto di medesimo soggetto di Veronese oggi alla National Gallery di Londra⁴⁰ (datato 1573, fig. I.9), che aveva potuto osservare quando si trovava nella chiesa di San Silvestro a Venezia, riprende anche il particolare della Vergine che alza con la mano sinistra un lembo del lenzuolo che avvolge il Gesù bambino dalla *Adorazione dei pastori* della Staatsgalerie di Würzburg⁴¹ (fig. I.10) di Palma il Giovane.

Dall'universo figurativo di Palma sembrerebbe derivare la composizione del *San Carlo Borromeo che comunica un appestato nel lazzaretto* nella chiesa dei Servi di Maria di Cesena di Saraceni (cat. 34; fig. 34) se lo si confronta con la *Morte di san Girolamo* che Palma il Giovane realizza tra il 1590 e il 1593, ora nella chiesa di San Giorgio a San Giorgio delle Pertiche (Padova) e proveniente dalla Scuola di Santa Maria della Giustizia e San Gerolamo di Venezia (Ateneo Veneto)⁴² (fig. I.11). In entrambi i dipinti il santo è disteso, obliquamente rispetto allo spettatore, e attorniato dai chierici all'interno di una struttura architettonica illuminata dalle fiaccole. Appare evidente la stretta vicinanza morfologica tra il chierico inginocchiato, a destra di san Girolamo, e il chierico posto alle spalle di San Carlo nel dipinto di Cesena. Memori dell'esempio palmesco sono anche alcune opere più tarde del Saraceni, come le *Stimate di san Francesco* della chiesa di San Pietro di Lanzo Torinese del 1614 circa (cat. 53; fig. 53), in cui Carlo sembra riprendere il modello compositivo del dipinto con medesimo soggetto realizzato da Palma il Giovane per la chiesa di San Rocco a Bianzano (Bergamo) nel 1595⁴³ (fig. I.12). In entrambi i dipinti si scorge in lontananza un

³⁹ Si veda ad esempio la *Flagellazione di Cristo* di Palma all'Ospedaletto dei Crociferi (1591-1592) (fig. I.8) (Mason, 1984, p. 139, n. 527, fig. 132.) o il *Martirio di San Lorenzo* realizzato dallo stesso nella chiesa di San Giacomo dell'Orto tra il 1581 e il 1582 (Mason, 1984, pp. 122-123, n. 391, fig. 61) (fig. I.4).

⁴⁰ Pignatti e Pedrocco, 1995, v. I, pp. 291-293, n. 196.

⁴¹ Mason, 1984, p. 150, n. 612, fig. 245.

⁴² Mason, 1984, p. 109, n. 272, fig. 159.

⁴³ Mason, 1984, p. 76, n. 28, fig. 222.

paesaggio delimitato dalla roccia, posta a destra nel dipinto di Palma e a sinistra in quello di Saraceni, mentre il primo piano è occupato dalla figura di san Francesco e del san Leone dietro di lui. La figura di san Francesco è illuminata dai raggi di luce che fuoriescono dalle nuvole, con le braccia aperte in croce per mostrare le stimmate, come il san Leone inscenato da Palma. La versione di Palma conobbe un discreto successo, come testimoniano le varie versioni che ne realizzò come quella della chiesa arcipretale di Agordo⁴⁴ (1598 ca., fig. I.13) e quella di Palazzo Pisani a Venezia del 1598⁴⁵ (fig. I.14), dalle quali Carlo desume alcuni particolari per inserirli nel dipinto di Lanzo Torinese. Il pittore deriva dalla versione di Agordo la posizione del san Leone seduto sulle rocce e l'inserimento di edifici in lontananza sopra al promontorio roccioso, mentre dalla versione Pisani riprende il teschio e il libro aperto in primo piano.

Le prime opere di Carlo attestano anche la forte influenza che su di lui esercitarono le realizzazioni di Hans Rottenhammer (1564-1625). E' plausibile che Saraceni potesse avere incontrato Rottenhammer proprio nella bottega di Palma a Venezia, se si dà credito a Ridolfi (1648) quando riporta che i due artisti erano amici e che Rottenhammer «segui alcune volte la di lui [di Palma] maniera, valendosi anco tal'ora d'alcuna sua invenzione». Von Halden (note al Ridolfi, 1924) ricordava in merito che la *Flagellazione di Cristo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna di Hans riprendeva un modello compositivo di Palma il Giovane. Michel Hochmann⁴⁶ ha poi sottolineato come Rottenhammer recuperò altresì delle composizioni palmesche in alcuni suoi fogli, come ad esempio nel *Tarquinio e Lucrezia*⁴⁷ del Kupferstichkabinett di Dresda (fig. I.15), dove riprendeva il disegno dal medesimo soggetto realizzato da Palma il Giovane e conservato al J. & M. Ringling Musuem of Art di Sarasota (Florida) (fig. I.16)⁴⁸.

Rottenhammer era probabilmente arrivato a Venezia nel 1591 e, dopo un breve viaggio a Roma nel 1593 o nel 1594, s'installò continuativamente nella città lagunare, dal 1595 al 1606 ca., per aprirvi una fiorente bottega. Nella seconda metà del Cinquecento era aumentato il numero di artisti di origine nordica che, oltre a recarsi a Venezia per osservare le opere dei grandi maestri, avevano deciso d'installarvisi. L'apporto più incisivo alla cultura artistica lagunare di questi artisti, tra cui si ricordano in particolare Palo Fiammingo, Gaspar Rem, Pietro Mera e Rottenhammer, fu indubbiamente nel genere del paesaggio. Se per i soggetti religiosi e celebrativi gli artisti del nord si adeguarono alla cultura figurativa in voga nella città, introdussero una nuova concezione del paesaggio che non era più marginale ma elemento per arricchire la composizione. I pittori della scuola del Nord importarono poi a Venezia una produzione di ampio successo: quella dei piccoli

⁴⁴ Mason, 1984, p. 87, n. 113, fig. 258.

⁴⁵ Mason, 1984, pp. 143-144, n. 545, fig. 260.

⁴⁶ Hochmann, 2003, p. 643.

⁴⁷ Penna e inchiostro nero, cm 16, 4 x 20, 2.

⁴⁸ Mason, 1984, p. 163, n. D176, fig. 268.

quadri su rame, nella quale Carlo Saraceni darà le sue prime prove. Anche in questo campo, Hans Rottenhammer costituì senza dubbio un modello decisivo. Ridolfi riportava: «Nel principio del suo operare dipingeva piccoli rametti ai bottegai...; ma crescendo Giovanni in concetto, ebbe poi a dipingere molte cose a gran Personaggi, conseguendone molte utilità». Rottenhammer, difatti, si specializzò nei dipinti di piccolo formato su rame, tecnica che apprese da altri pittori *ponentini* durante il suo viaggio a Roma. Van Mander ricordava che un fiammingo, nominato Michel Joncquoy, con questo tipo di produzione riuscì a conseguire un'agiatezza economica che fu da stimolo e esempio per i suoi connazionali⁴⁹.

La pittura su rame incontrò poi il favore di grandi collezionisti (Bartholomeus Spranger dipinse un *Giudizio universale* per il cardinale Alessandro Farnese e Jacopo Zucchi numerosi quadretti per il cardinale Ferdinando de' Medici), perché permetteva di ottenere un colorito particolarmente brillante e saturo e quindi un preziosismo cromatico ancora sconosciuto nella penisola⁵⁰. Karel van Mander annotava che Hans Rottenhammer andò a Venezia «dove sposò una donna veneziana e dipinse diversi lavori vaghi su rame», raggiungendo rapidamente una certa reputazione in questo campo, perché era capace d'invenzione e aveva un bellissimo colorito⁵¹. Come ha sottolineato Pallucchini⁵², con la sua produzione 'in piccolo', Rottenhammer fece il cammino inverso rispetto ai pittori tardomanieristi a Venezia che concepivano composizioni sempre più grandi «disperdendo così il valore espressivo in strutture forzatamente retoriche», mentre Hans, così facendo, andava incontro alle nuove necessità di mercato che richiedevano dei dipinti facilmente trasportabili.

Altri artisti nordici presenti a Venezia seguirono le orme di Hans, qualificandosi anche loro nella produzione di dipinti su rame dalle ridotte misure e con soggetto mitologico. Al suo rientro a Venezia, dopo il breve soggiorno romano del 1596⁵³, anche Pietro Mera sperimentò questo genere. L'esportazione dei dipinti su rame fu poi favorita dalle capacità commerciali degli artisti nordici. Gaspar Rem ad esempio, recentemente analizzato da Linda Borean, spediva i suoi dipinti su rame ad Anversa a David Rickaert, marito della sorella e membro di un'importante famiglia di pittori e di mercanti d'arte di quella città⁵⁴. Iustus Sadeler, membro di un'altra grande famiglia d'incisori fiamminghi residenti a Venezia, si fermò ad Augusta nel 1611 per negoziare un gruppo di quadri con Philip Hainofer, agente di Philipp II von Pommern-Stettin⁵⁵. Fra questi, si trovavano ancora una volta tre quadri su rame, un *Paesaggio* di Johann König, un *Ecce Homo* di Gaspar Rem e una *Crocefissione* di Hans von Aachen. Carlo Saraceni probabilmente cercò di emulare Rottenhammer

⁴⁹ Van Mander, 1604, c. 252v, ed. 1994, p. 268-269; Brown, 2008, pp. 25-33.

⁵⁰ Hochmann.

⁵¹ Van Mander, 1604, c. 296 r, ed. 2000, pp. 358-359.

⁵² Pallucchini, 1981, p. 66.

⁵³ Hochmann, 2003.

⁵⁴ Borean, 2008, p. 127.

⁵⁵ *Ivi*, p. 128.

ma anche Adam Elsheimer (1578-1610), specializzatosi a sua volta in questa produzione di successo.

Fu presso la bottega del Rottenhammer a Venezia che avvenne forse il primo contatto tra Adam Elsheimer⁵⁶ e Saraceni. Secondo recenti ipotesi, in effetti, quando Elsheimer si recò in Italia, intorno al 1598-99, potrebbe aver collaborato con Rottenhammer a Venezia⁵⁷, dove si trattene tuttavia brevemente, poiché nell'aprile del 1600 è già segnata la sua presenza a Roma. Elsheimer, rimasto a Roma sino alla sua morte, avvenuta nel 1610⁵⁸, continuò con ogni probabilità nell'Urbe la frequentazione con il Saraceni, segnando inequivocabilmente la maniera di quest'ultimo. D'altro canto la conoscenza tra Rottenhammer e Elsheimer è attestata, come ha recentemente mostrato Klessmann, da due disegni dall'antico che Rottenhammer offrì ad Elsheimer⁵⁹, ma altresì dai dipinti di Elsheimer che rinviano all'arte di Rottenhammer per una 'pittura di valori più intima e lirica ad un tempo'⁶⁰. Non è dunque probabilmente un caso se, una volta a Roma, Elsheimer, e fors'anche Saraceni, diventarono altresì amici di Paul Bril, uno dei principali collaboratori di Rottenhammer⁶¹. E' infatti noto che Rottenhammer, dopo aver conosciuto Paul Bril durante il soggiorno romano, al rientro a Venezia continuò una collaborazione intensa con lui, inviandogli a Roma i dipinti sui quali aveva eseguito le figure perché questi vi dipingesse il paesaggio⁶². Rottenhammer ebbe anche rapporti dello stesso tipo con Jan Brueghel, che aveva conosciuto durante il suo viaggio nell'Urbe. Già a Venezia, quindi, Saraceni venne in contatto con il genere del paesaggio nordico che si stava sviluppando a Roma e forse fu proprio questa produzione a spingere il pittore a rendersi nella capitale pontificia. A tal proposito è interessante sottolineare che nel *Venere e Marte e una ronda di amorini* del Museu de Arte di San Paolo (cat. 14, fig. 14) del Saraceni è possibile individuare, oltre all'«impianto manieristico delle forme» di derivazione palmesca, di cui abbiamo già parlato, anche una vicinanza della posizione dei puttini danzanti in cerchio a destra a quella delle ninfe nelle *Metamorfosi di Apuleio* (collezione privata) di Hans Rottenhammer e Paul Bril⁶³ (fig. I.17) e quella dei puttini danzanti nella *Ronda di putti* di Rottenhammer e Jan Brueghel (1600 ca., Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 753, fig. I.18)⁶⁴. E' indubbio quindi che questi dipinti, frutto della collaborazione tra Rottenhammer, Jan Breughel e Paul Bril, influenzarono l'arte di Saraceni, ma è problematico accertare se il veneziano avesse potuto

⁵⁶ Per una biografia aggiornata dell'artista si veda: Klessmann, 2006 e *Adam Elsheimer in Rom...*2008.

⁵⁷ Wood Ruby, 2008, p. 52 nota 12. Come ha evidenziato la studiosa, sebbene non vi siano prove sicure sul passaggio di Elsheimer nella città lagunare, una conoscenza diretta delle opere di Tintoretto e Veronese a Venezia è supportata dalla chiara influenza dello stile di questi artisti sulle sue realizzazioni.

⁵⁸ Klessmann, 2006, pp. 8-9.

⁵⁹ Klessmann, 2006, p. 16.

⁶⁰ Pallucchini, 1981, p. 66.

⁶¹ Seifert, 2006, p. 209.

⁶² Pijl, 1998, pp. 660-667.

⁶³ Borggreffe, 2008, pp. 11-23, fig. 13.

⁶⁴ [TF] Fusenig, 2008, pp. 156-157, n. 61.

ammirare queste opere quando si trovavano a Roma o a Venezia. La visione dei paesaggi di Bril a Venezia spinse forse Elsheimer a recarsi a sua volta nella città papale in quegli stessi anni.

D'altro canto, come ricordava van Mander, Paul Bril, dopo Anversa, Breda e Lione si diresse a Roma, dove raggiunse il fratello Matteo e «fece notevoli progressi nell'arte, soprattutto nel paesaggio»⁶⁵. Van Mander sottolineava come anche Bril si fosse impegnato nella realizzazione di dipinti di formato ridotto e su rame: «Molte altre opere di piccole dimensioni furono dipinte da lui su tela o su rame e ora si trovano sparse presso gli amatori d'arte»⁶⁶.

Presso la bottega di Palma probabilmente dovette avvenire anche il primo contatto tra Saraceni e Giuseppe Cesari detto il cavalier d'Arpino. Ridolfi narra che presumibilmente, quando il Cesari nel 1598 accompagnò il cardinal Aldobrandini a Ferrara e, da lì, andò a Venezia, forse nel luglio di quell'anno, munito di una lettera di raccomandazione del cardinale a Giovanni Corner (uno dei nobiluomini più potenti e ricchi della Serenissima), perché questi gli facesse vedere le più belle pitture della città⁶⁷, andò anche a visitare Palma il Giovane, che conosceva sin dagli anni del soggiorno del veneziano nell'Urbe⁶⁸. Bisogna ricordare in proposito che, tra i ritratti d'artisti del libretto di disegni di Palma il Giovane della collezione Frits Lugt conservata a Parigi presso la Fondazione Custodia, nell'Institut Néerlandais, si trova anche quello di Giuseppe Cesari⁶⁹. L'intreccio di questi legami ebbe senza dubbio peso sulla formazione artistica di Carlo che, giunto a Roma, guardò attentamente anche le opere del Cavaliere come aveva fatto Hans Rottenhammer prima di lui.

Se Saraceni, come sembrerebbe dai confronti stilistici, fu dunque a bottega da Palma il Giovane a Venezia, piuttosto che in quelle degli allievi di Tiziano, Tintoretto, Bassano e Veronese, parrebbe essersi trattato di una scelta elettiva. Come la bottega di Caravaggio a Roma, quella di Palma a Venezia, infatti, rappresentava la scuola più aperta al nuovo o comunque più disposta ad accettare innovazioni di pittori non veneti, tant'è che il suo stesso capostipite era già stato a Roma vari anni. E' fu forse già presso la bottega del maestro a Venezia che Saraceni poté attingere ai modelli figurativi in voga nell'Urbe, finanche a spingersi verso la corrente, ancor più innovativa, costituita dai pittori nordici attivi nella laguna tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento.

Il periodo di formazione a Venezia del Saraceni e la probabile frequentazione della bottega di Palma ebbero quindi l'importante valenza d'introdurre l'artista, attraverso le realizzazioni di Rottenhammer e Elsheimer, al genere del paesaggio in pieno sviluppo a Roma cosicché, al suo

⁶⁵ Van Mander, 1604, c. 291v, ed. 2000, p. 347.

⁶⁶ Van Mander, 1604, c. 292r, ed. 2000, p. 348.

⁶⁷ Stefani, 2000, pp. 67-77.

⁶⁸ Ridolfi, 1648, vol. II, p. 222, ed. v. Hadeln, 1924, p. 204; Röttgen, 2002 p. 89

⁶⁹ Il *Ritratto del Cavalier d'Arpino* è nel *Libretto di disegni* di Jacopo Palma il Giovane (inv. 4804) ed è posto sul verso di un foglio insieme ai ritratti di *Girolamo Muziano* e *Battista Zelotti* (c. 9v), sul recto invece è raffigurato un *San Giacomo Maggiore*; Byam Shaw, 1981, pp. 47-51, n. 55.

arrivo nell'Urbe il pittore, pur mantenendo stretti legami con la tradizione veneziana cinquecentesca e in particolare con il mondo figurativo dei Bassano, del Veronese e di Palma il Giovane, diede l'avvio a esperimenti compositivi che indagò di pari passo con alcuni estimatori di Palma, come Antonio Tempesta, Marcantonio Bassetti, Alessandro Turchi e allievi, indiretti e diretti, di Hans Rottenhammer quali Adam Elsheimer, Pieter Lastman, Jacob e Jan Pynas.

1.3 L'ARRIVO A ROMA E I PRIMI MAESTRI NELL'URBE: CAMILLO MARIANI e GIUSEPPE CESARI

Malgrado le recenti frizioni economico-politiche tra l'Urbe e la Serenissima, all'inizio del XVII secolo nella città lagunare risiedevano grandi famiglie *papaliste* che cercavano di frenare il conflitto e alcune di queste, favorirono l'arrivo a Roma del Saraceni, contribuendo alla sua fortuna. L'apertura dell'ambiente romano ai pittori veneti fu agevolata da grandi collezionisti locali sempre più desiderosi di possedere opere veneziane.

Momento indicativo di tale interesse è, per esempio, l'ottavo decennio del Cinquecento, con il successo riscontrato dalle opere di Jacopo Bassano, e della sua discendenza, presso grandi committenti e collezionisti come il cardinale Ferdinando de' Medici o i cardinali vicini a papa Gregorio XIII, come suo nipote Filippo Guastavillani o Matteo Contarelli. Alla fine di quel decennio, Francesco Bassano inviò a Roma l'*Assunzione* per l'altar maggiore di San Luigi dei Francesi e la *Trinità con i santi* per la cappella della Trinità nella chiesa del Gesù (fig. I.19)⁷⁰, opere che tra l'altro saranno copiate e studiate dai pittori veneti che di lì a poco si recheranno nell'Urbe, tra cui, come vedremo, proprio il nostro Carlo.

Il viaggio a Ferrara di Clemente VIII e della sua corte nel 1598, intorno all'anno quindi in cui Saraceni si recò a Roma, avvicinò ancor di più i collezionisti romani all'arte veneziana e ai suoi pittori. La trasferta permise a molti membri della corte pontificia di vedere Venezia: il cardinal Pietro Aldobrandini, il cardinal del Monte e, ricorda Michel Hochmann⁷¹, Giovanni Battista Agucchi, furono tra questi. Sull'evento Agucchi scrisse un diario in cui dimostra di conoscere poco la pittura lagunare, sebbene utilizzi parole di particolare riguardo per Palma il Giovane, da lui

⁷⁰ Hochmann, 2004, pp. 427-430.

⁷¹ Hochmann in M. Hochmann e C. Marin, *Carlo Saraceni a Venezia* in *Carlo Saraceni....* mostra Soprintendenza di Roma 2013 in corso di stampa

definito primo pittore a Venezia⁷². Laura Testa ha supposto che la partenza di Carlo per Roma potrebbe essere stata consigliata dal cardinal Aldobrandini o dal Cavalier d'Arpino, un'ipotesi suggestiva anche se difficilmente dimostrabile⁷³. Gli scambi artistici tra Venezia e Roma venivano certo incoraggiati dalle famiglie *papaliste*, tra cui i Grimani e i Corner. Queste erano favorevoli alla politica papale per motivi nepotistici visto che negli anni molti dei loro membri erano diventati vescovi o cardinali. I viaggi di Francesco Salviati e di Giorgio Vasari a Venezia, e di Battista Franco e Girolamo Muziano a Roma⁷⁴, erano stati favoriti proprio da loro e lo stesso Cavalier d'Arpino fu accolto nella città lagunare dal futuro doge Giovanni Corner. Anche Carlo Saraceni poté beneficiare a Roma del favore delle famiglie *papaliste* poiché, secondo quanto riporta Girolamo Gualdo jr., nell'anno 1617 il pittore era «copiero» dell'eminentissimo cardinale veneziano Matteo Priuli⁷⁵. Una *Maddalena penitente* di Carlo era conservata nella collezione del medesimo Girolamo Gualdo jr. e proveniva da quella di monsignor Paolo Gualdo⁷⁶. Quest'ultimo era molto vicino al vescovo di Padova, Marco Corner (amico del cardinale Pietro Aldobrandini, potente cardinal nipote di papa Clemente VIII), che ne aveva fatto il suo vicario generale. Marco Corner, a sua volta, era lo zio degli ultimi protettori di Carlo Saraceni: Giorgio e Pietro Contarini. Furono probabilmente proprio i due fratelli Contarini, infatti, a presentare Gualdo a Saraceni nella città papale, poiché è documentata l'amicizia tra Giambattista Gualdo, nipote del Paolo sopra citato, e Pietro Contarini⁷⁷. I Contarini possedettero poi un'altra versione della *Maddalena penitente*⁷⁸ di Saraceni (oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, cat. 57; fig. 57), con ogni probabilità realizzata a Roma verso il 1614.

Datare con esattezza l'arrivo del Saraceni a Roma è piuttosto complesso: solitamente si è pensato che fosse approdato nell'Urbe nel 1598 sulla base, in particolare, della sua licenza matrimoniale del 1618, dove si dichiara che il pittore risiedeva nell'Urbe da 20 anni⁷⁹. E' però risaputo che questo tipo di documento dipende solo dal grado di precisione mnemonica dei testimoni. Inoltre, negli atti del processo tra Agostino Tassi e Orazio Gentileschi, nel 1612, Carlo ricordava di essere a Roma «da otto o dieci anni»⁸⁰, il che porterebbe a ritardare il suo arrivo al 1602 o, addirittura, al 1604⁸¹. Tuttavia, i dipinti di Saraceni a lui attribuibili su base inventariale al 1605-1606 circa, come la *Giuditta e Oloferne* ricordata in una nota di beni che va dal 1606 al 1638⁸², di un figlio di Olimpia

⁷² Hochmann, 2004, p. 441.

⁷³ Testa, 2010, pp. 647-657.

⁷⁴ Hochmann, 2004.

⁷⁵ Gualdo jr., 1650, ed. 1972, p. 73 [90].

⁷⁶ Puppi, 1972, p. 73 nota 2.

⁷⁷ Pitacco, 2007 p. 250.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ cfr. Regesto e Appendice Documentaria.

⁸⁰ ASR, Tribunale del Governatore (Criminale), *Processi*, b. 104, 1612, f. 411v; Bertolotti, 1876; p. 204.

⁸¹ Si veda in proposito Aurigemma, 1994, p. 188 (con bibliografia).

⁸² Archivio Doria Pamphilj (ADP), Roma, Fondo Aldobrandini, b. 30; Testa, 1998, pp. 132-134, nota 33, per esteso in Appedice, p.

Aldobrandini⁸³, dimostrano che già intorno a quell'anno Carlo era pienamente inserito nella cerchia caravaggesca, come d'altro canto confermano le parole che il Baglione dedica al pittore, nel 1606, in occasione del processo contro Carlo Bodello, quando annovera Saraceni tra i pittori 'aderenti al Caravaggio'. Si pensa quindi che il veneziano fosse da tempo inserito nell'ambiente romano per fare già parte nel 1606 della ristretta cerchia dei pittori che frequentavano il Merisi.

L'ipotesi è confermata dalle parole del medesimo Baglione che, nel descrivere la carriera di Saraceni, annotava che al suo arrivo a Roma entrò nella bottega del vicentino Camillo Mariani (1567 ca.- 1611): «Carlo Saracino Venetiano venne a Roma nel tempo del Pontefice Clemente VIII con qualche principio di pittura. Accomodossi con Camillo Mariani Vicentino, Scultore, e Pittore; e con haver pratica di quest'huomo, ve fece in breve assai buon profitto. Andava copiando, e disegnando le belle opere di Roma; e se a' buoni consigli di Camillo atteso avesse, saria divenuto miglior dipintore. Diedesi a voler' imitare la maniera del Caravaggio, & abbandonare gli studii, che l'haverebbono fatto eccellente maestro, si come anche ad altri è succeduto»⁸⁴. Saraceni quindi decise di abbandonare ben presto gli studi e la bottega di Mariani per poter frequentare la cerchia caravaggesca.

E' possibile anche che Camillo Mariani avesse conosciuto Saraceni a Venezia dato che lo scultore aveva lì soggiornato, dal 1589 al 1591, per decorare la Libreria Marciana.

Mentre Saraceni era arrivato a Roma in una data non meglio precisabile tra il 1598 e il 1604, il vicentino, come sottolinea De Lotto nel suo studio monografico sullo scultore⁸⁵, giunse nella capitale pontificia nel 1597 ma non si sa dove risiedette per i primi tre anni in cui, secondo quanto riportava il Baglione, Saraceni doveva probabilmente vivere con lui. Ma, grazie agli *Stati delle Anime* della Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, ritrovati da De Lotto⁸⁶, sappiamo che Mariani abitava in Via Paolina nel 1601 con 'Matheo Zoccolino⁸⁷, pittore' e 'maestro Vincenzo Batino pittore', mentre Saraceni non viene menzionato.

136; Cappelletti, 1998, pp. 341-346, per esteso in Appendice; Testa, 2010, pp. 654-655.

⁸³ Se Laura Testa (1998, pp. 132-136 e 2010, pp. 654-655) ha ipotizzato che potesse trattarsi di Silvestro Aldobrandini, creato cardinale giovanissimo nel 1603, Francesca Cappelletti (1998, pp. 341-346) ha invece avanzato l'ipotesi che fosse identificabile con Ippolito dal momento che questi morì nel 1638, coincidente con l'anno riportato sul dorso della nota di beni in esame, ma poi, ipotizzò essere Giovan Giorgio (1591-1637), fratello di Ippolito, dal momento che in un inventario di suoi beni redatto nel 1637 era descritta con maggiore precisione la Giuditta e Oloferne di Saraceni, sebbene in questo inventario ne si confondesse il soggetto con un Erodiade e San Giovanni Battista: «un quadro in tela con Herodiade che tiene in mano la testa di S. Gio. Batta con una vecchia che tiene una candela accesa in mano et un pizzo di sciugatore in bocca senza cornice (AA, Inventario tomo I, fasc. 23, f. 23). Il quadro è poi riportato con le stesse parole tra le «robbe da Cappella» nell'Inventario di Olimpia Aldobrandini *junior* redatto nel 1646 in occasione del matrimonio con Camillo Pamphilj (cfr. Elenco delle opere perdute).

⁸⁴ Baglione, 1642 ed. 1935, p. 145.

⁸⁵ De Lotto, 2008, pp. 21-225.

⁸⁶ ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Stati delle anime*, b. 34, 1601, c. 76 r; De Lotto, 2008, p. 190, doc. 18 (con bibliografia).

⁸⁷ Questo Matteo Zoccolino è il noto Matteo Zaccolini da Cesena autore di un importante trattato tra il 1618 e il 1622 intitolato *De Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale, and Della Descrizione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*. Su questo pittore e autore si veda Baglione, 1642 ed. 1935, pp. 316-317; J. Bell, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in «Regnum Dei», XLI, 1985, 111, pp. 227-258; J. Callen Bell, Zaccolini Matteo, in *The Dictionary of Art*, 33, London 1996, p. 587; E. Giffi, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*, in «Prospettiva», 93-94 (1999), pp. 99-108. Si annoti poi che alcuni enunciati di Zaccolini nel suo elaborato dimostrano una corrispondenza diretta con i paesaggi del

Il primo riferimento a Carlo, quale abitante di una casa romana, risale al novembre del 1606 ed è nelle carte del citato processo di Giovanni Baglione contro Carlo Bodello⁸⁸. Nell'atto si riporta che Saraceni abitava a San Lorenzo in Lucina in casa di un tale Giovanni Vitelli⁸⁹, nella stessa parrocchia in cui risiedeva anche Mariani nel 1605⁹⁰. Lo scultore aveva in affitto tre stanze sotto il fienile di palazzo Rucellai-Caetani, ora Ruspoli, in via del Corso, residenza che all'epoca ospitava importantissimi personaggi come, quello stesso anno, l'ambasciatore del re di Francia. Sebbene Baglione avesse riportato nella biografia sul Saraceni che, quando questi arrivò a Roma, «Accomodossi con Camillo Mariani Vicentino...», non è possibile confermare questa notizia poiché, nel documento del 1605, a parte l'affittuario, cioè Camillo Mariani, non sono riportati i nomi degli altri abitanti. Per gli anni che ci interessano, dal 1600 al 1609⁹¹, va aggiunto che nel fondo degli *Stati delle Anime* di San Lorenzo in Lucina, conservati presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, sono pervenuti ad oggi solo i registri del 1607 e il 1609⁹² ed in essi non annoverato il nome del pittore.

Quale possa essere stato l'apporto che l'arte del Mariani ebbe sulla maniera di Saraceni è assai difficile individuarlo in quanto dell'artista, prevalentemente scultore, si conosce un solo dipinto conservato presso la Fondazione Roberto Longhi. L'opera tuttavia, un *Riposo nella fuga in Egitto* su ardesia⁹³, eseguita secondo Maria Teresa De Lotto verso la fine della sua attività tra il 1609 e il 1611⁹⁴ (fig. I.20), presenta alcune consonanze stilistiche con quella di medesimo soggetto che Saraceni realizzerà nell'Eremo di Camaldoli a Frascati, su commissione di Olimpia Aldobrandini, sorella del Cardinale Pietro Aldobrandini (cat. 47; fig. 47). Pur riscontrando un tono intimo e familiare nel *Riposo nella fuga in Egitto* di Mariani e in quello di Saraceni, l'opera del vicentino denuncia comunque un'impostazione molto più rigida rispetto a quella del veneziano, dovuta forse al poco esercizio che lo scultore dedicò alla pittura.

E' certo possibile che sia stato Mariani a introdurre Saraceni alla famiglia Aldobrandini, dato che lo scultore portò a termine, tra il 1602 e il 1604, la cappella funeraria della famiglia a Santa Maria sopra Minerva, mentre Saraceni eseguiva, in quegli stessi anni, la sua *Incoronazione di spine* per l'abside della medesima chiesa (cat. 7; fig. 7). Grazie a Mariani, e non solo ai fratelli Giorgio e

Saraceni che vista la reciproca conoscenza del Mariani dovette conoscere.

⁸⁸ cfr. Appendice documentaria.

⁸⁹ Dalle carte del processo di stupro e lenocinio ai danni di Artemisia Gentileschi, in cui testimoniò Saraceni, si apprende che all'epoca del processo il veneziano viveva a San Lorenzo in Lucina a casa di un tale «Gian. Vitelli»: «detto Carlo stava con Carlo Veneziano et doppo il fatto torno' en casa del Veneziano che habita in Casa di Gian. Vitelli in piazza di San Lorenzo in Lucina» (cfr. Regesto e Appendice Documentaria alla data). Giovanni Vitelli va probabilmente identificato con il pittore lombardo Giovanni Vitelli da Milano, che ebbe come padrino della propria figlia nel 1619 il pittore Giuseppe Cesari d'Arpino (Pomponi, 2011, pp. 117, 123, 152, 155).

⁹⁰ ASR, 30 *notai Capitolini*, Uff. 19, Petrus Martinus Trucca 1605, vol. 68, cc. 414r v., 415r; De Lotto, 2008, p. 194, doc. 43.

⁹¹ Poiché dal 1610 Saraceni è segnalato tra gli abitanti della parrocchia di Santa Maria del popolo (cfr. Regesto).

⁹² Per i registri degli *Stati delle anime* di Roma di San Lorenzo in Lucina si consulti: Traina, 1977, pp. 385-583; 468.

⁹³ De Lotto, 2008, pp. 84-85, fig. 61.

⁹⁴ De Lotto, 2008, p. 85.

Pietro Contarini, come già si è ipotizzato, Saraceni poté poi probabilmente entrare in contatto con monsignor Paolo Gualdo a Roma, essendo Mariani amico di Giuseppe Gualdo (1594-1640), parente di Paolo e fratello di Girolamo Gualdo. Infatti, alla morte dello scultore, nel 1611, Giuseppe Gualdo dedicò degli encomiastici epitaffi al vicentino, dai quali, tra l'altro, si evince la notizia che Mariani morì a quarantaquattro anni⁹⁵. Come ha proposto De Lotto, fu poi probabilmente proprio lo stesso Paolo Gualdo a favorire l'inserimento del Mariani a Roma, dove Paolo soggiornò varie volte dal 1582⁹⁶. Lo scultore, dopo una prima formazione a Vicenza, dove prese parte alla fase finale dei lavori del Teatro Olimpico, e il trasferimento a Venezia, dal 1589 circa al 1591 per collaborare alla decorazione della Libreria Marciana, tornò probabilmente dal 1592 al 1595 a Vicenza, poiché in questa fase dovrebbero collocarsi, per De Lotto, le decorazioni della chiesa vicentina di San Pietro e le due statue per la villa Cornaro⁹⁷ a Piombino Dese. Nel 1595 il vicentino è poi registrato a Urbino dove lavora per il duca Francesco Maria II Della Rovere, al quale fu introdotto da Vincenzo Scamozzi e dove riceve dei pagamenti, nel 1595 e nel 1596, per commissioni assegnategli dal duca. Non è chiaro se lo scultore fosse rimasto per tutto l'anno a Urbino, dato che, tra il 1595 e il 1597, era anche impegnato nella realizzazione delle statue per la Basilica palladiana. Nel dicembre del 1597 giunse finalmente a Roma dove, evidentemente grazie alle importanti esperienze precedenti, s'inserì ben presto nell'ambiente artistico della città e ottenne rapidamente incarichi prestigiosi. Il suo esordio nella capitale pontificia fu, infatti, il decoro per la basilica di San Giovanni in Laterano, dove, tra l'altro, ebbe probabilmente occasione di conoscere il cavalier d'Arpino, perchè le statue che inizialmente gli erano state assegnate per il coronamento dell'architettura della cappella del Santissimo Sacramento nella basilica, furono poi sostituite per problemi di tenuta da un affresco del Cesari⁹⁸.

La frequentazione della bottega del Mariani a Roma permise a Carlo, mentre si esercitava nella copia degli antichi monumenti romani, continuava i suoi studi dei paesaggi nordici e prendeva conoscenza delle opere degli artisti contemporanei più in voga nella capitale (i Carracci, Caravaggio ecc.), di entrare anche in contatto con alcuni di questi.

E' probabile che sia stato il Mariani a proporre il nome del Saraceni per l'assegnazione delle prime importanti opere pubbliche commissionate, tra il 1600 e il 1604, a Carlo: la *Madonna di Loreto* per San Bernardo alle Terme e l'*Incoronazione di spine* di Santa Maria sopra Minerva (catt. 3, 7; figg. 3, 7). Sempre merito del Mariani dovrebbe essere l'introduzione del Saraceni all'Accademia di San Luca, cui Carlo risulta iscritto dal 1606. Infatti, se lo scultore è registrato tra i partecipanti alla congregazione dal 1607, quando sottoscrisse gli statuti, con ogni probabilità vi era inserito dal 1602

⁹⁵ De Lotto, 2008, p. 21.

⁹⁶ De Lotto, 2008, p. 24.

⁹⁷ Di proprietà della medesima famiglia *papalista* Corner già citata più volte.

⁹⁸ Mariani dal 1607 al 1609 andò a Napoli per poi tornare a Roma e morirvi nel 1611; De Lotto, 2008, pp. 26-27.

circa⁹⁹ in quanto, nel settembre 1604, aveva contribuito al restauro della chiesa di San Luca. D'altro canto Mariani era già ben inserito nell'ambiente delle Accademie romane all'epoca poiché, dal maggio del 1604, faceva parte dell'Università dei Marmorari ed era stato nominato anche secondo aggiunto della Compagnia dei Virtuosi, mentre il primo aggiunto era Giovanni Baglione.

Se quindi la quasi inesistenza di opere pittoriche di Mariani rende difficile capire quale tipo di apporto stilistico ebbe sul Saraceni, è indubbio che il vicentino dovette pesare non poco nell'inserimento del giovane veneziano nell'Urbe. Vanno quindi ricercati altrove i primi modelli pittorici del Nostro nell'Urbe e tra questi emergono i pittori più influenti nella Roma del tempo: Giuseppe Cesari, detto il cavalier d'Arpino (Arpino 1568- Roma 1640), e i Carracci. Tra le prime opere eseguite da Saraceni a Roma, infatti, si può includere l'*Andromeda* di Digione (1600-1602, cat. 2; fig. 2) che presenta legami stringenti con i numerosi dipinti con questo soggetto realizzati da d'Arpino. Saraceni riprese dal *Perseo che libera Andromeda* di Cesari del Museum of Art di Providence (fig. I.21)¹⁰⁰ la posizione di Perseo inclinato sul cavallo mentre mostra la testa di Medusa al drago e, dalla versione conservata al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. I.22), sempre del Cesari, l'impostazione del volto dell'Andromeda ribassato e la posizione del drago che guarda verso di lei mentre Perseo sul destriero si dirige verso destra (anziché verso sinistra come nella versione di Providence). Se entrambi i dipinti di d'Arpino si collocano tra il 1592 e il 1595, la realizzazione del Saraceni dovrebbe risalire al 1600-1602 circa e comunque nella prima fase della sua permanenza a Roma. Nella composizione del dipinto Carlo si avvicina, sia nel motivo dei capelli raccolti di Andromeda che sottolineano il volto corrucciato come in quello del panno mosso dal vento che le copre parte del corpo, alla traduzione grafica che Hans Rottenhammer fece del modello d'arpinesco in un disegno oggi conservato alla Gemäldegalerie di Dessau (fig. I.23)¹⁰¹. Questi due particolari conferiscono un maggior senso di drammaticità alla scena rispetto alle *Andromede*, quasi irreali nella serenità dei loro volti, del Cavalier d'Arpino.

E' possibile che Saraceni abbia conosciuto d'Arpino a Venezia, quando questi si recò nella bottega di Palma il Giovane, o anche a Roma, attraverso Camillo Mariani. D'altro canto, l'essere introdotti al d'Arpino era divenuta la norma per i pittori 'foresti' in cerca di fortuna nella capitale pontificia, essendo Cesari a capo della bottega più importante dell'epoca ed uno dei pittori più apprezzati dai grandi collezionisti e dagli uomini di chiesa del tempo. L'entrare nelle grazie del Cavaliere quindi permetteva di accedere alle committenze più importanti e di conseguenza, a patto di rimanere a lui fedeli e di non allontanarsi dalla sua maniera, come invece scelse di fare Caravaggio, agevolava la sorte economica degli artisti che lo frequentavano.

⁹⁹ Non si conservano i verbali delle congregazioni di questi anni; De Lotto, 2008, p. 26.

¹⁰⁰ Röttgen, 2002, pp. 258-260, n. 36.

¹⁰¹ Borggreffe, 2008, pp. 11-23, fig. 1.

L'esistenza della bottega di d'Arpino è documentata dal 1609, poiché in un documento d'archivio si riporta in questa data il pagamento di cento scudi per dei «quadri fatti a copiare da sui giovani»¹⁰². Tuttavia già dal 1589, Giuseppe Cesari si fece affiancare, per la realizzazione delle pitture nel coro di San Martino, dal fratello Bernardino, di tre anni più giovane.

La bottega di Cesari, come ha analizzato Röttgen¹⁰³, doveva essere molto ben organizzata vista la grande unità stilistica tra le opere che furono licenziate dai pittori che la frequentavano. E' interessante notare che tra le opere realizzate da Marzio Ganassini (Roma 1580?- ante 1626), collaboratore di Cesari e già influenzato dalla sua maniera fin dal 1600 (quando affresca il chiostro di Sant'Onofrio a Roma), vi sia un *Marte e Venere* su rame di ubicazione ignota (fig. I.24)¹⁰⁴ che presenta la medesima composizione del *Marte e Venere e una ronda di amorini* del Museo de Arte di San Paolo del Saraceni (a sua volta su rame, 1602-05, cat. 14; fig. 14). Tra i due dipinti vi sono certo alcune differenze: se Saraceni decide di dedicare il secondo piano solo al paesaggio, arricchito da una tenda rossa d'influenza caravaggesca sulla sinistra, Ganassini inserisce delle figure di satiri e un paese in lontananza mentre in primissimo piano sulla destra introduce un cavallo vicinissimo alla cifra stilistica d'arpinesca. Inoltre va ricordato l'importante documento ritrovato da Rossella Vodret che l'11 dicembre 1612 Saraceni fece da padrino alle due figlie gemelle di Ganassini¹⁰⁵, sottolineando un profondo legame tra i due pittori che comunque lavorarono anche insieme in occasione dei lavori alla Sala Regia al Quirinale tra il 1616 e il 1617, dove Ganassini collaborò come aiuto di Agostino Tassi nella realizzazione delle *Allegorie della Gloria e della Nobiltà*¹⁰⁶.

Seppur la realizzazione di *Marta e Venere* Ganassini appaia leggermente variata, in particolare nell'esecuzione della ronda di amorini sulla destra, l'opera potrebbe testimoniare che il dipinto di San Paolo fu realizzato da Saraceni quando frequentava l'ambiente del Cesari. Lascia però perplessi che Baglione, nel riportare la vita di Carlo, non ricordi questa esperienza del veneziano presso il Cesari, che fu anche suo maestro. Nel dipinto di San Paolo mi sembra d'individuare altri due modelli per la ronda: le ninfe in *Le metamorfosi di Apuleio* (collezione privata) di Hans Rottenhammer e Paul Bril (fig. I.17)¹⁰⁷ e i puttini danzanti nel *Ronda di putti* di Rottenhammer e Jan Brueghel (1600 ca., Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 753¹⁰⁸) (fig. I.18).

¹⁰² Röttgen, 2002, p. 203 nota 308 (con bibliografia).

¹⁰³ Röttgen, 2002, p. 202.

¹⁰⁴ Röttgen, 2002, p. 540, fig. 59.

¹⁰⁵ cfr. *Regesto* alla data 11 dicembre 1612 e *Appendice Documentaria*, Doc. 12b.

¹⁰⁶ Vodret, 2011, pp. 39, 93. L'attribuzione degli affreschi al Quirinale al Ganassini è altresì in Vodret², 2008, p. 132. Per uno studio più approfondito su Ganassini si rinvia a Nicolai², 2008, pp. 67-87.

¹⁰⁷ Borggreffe, 2008, fig. 13. Di questo soggetto Crispijn de Passe realizzò una stampa per una versione delle *Metamorfosi di Ovidio* nel 1602 (Borggreffe, 2008, fig. 12). La stampa, tra l'altro, è molto simile nella composizione alla versione del soggetto di Rottenhammer e Paul Bril, come ha sottolineato Borggreffe.

¹⁰⁸ [TF] Fusenig, 2008, pp. 156-157, n. 61.

Saraceni, come altri artisti, avrebbe potuto frequentare la bottega di d'Arpino, guardando però allo stesso tempo le realizzazioni dei pittori nordici presenti nell'Urbe, della cui maniera era stato estimatore fin dalla sua prima formazione veneziana.

La vicinanza tra il veneziano e il Cavaliere è attestata sia dalla frequentazione che ebbero con gli Aldobrandini come dalla presenza di entrambi nell'Accademia di San Luca. Il viaggio che d'Arpino aveva intrapreso a Venezia nel 1598 era poi stato fatto per conto del Cardinale Pietro Aldobrandini. Tra le realizzazioni di Carlo, connotate da una ripresa dei modelli di d'Arpino, va ricordata l'*Incoronazione della Vergine* di collezione privata londinese pubblicata da Marini (1602-04, cat. 6; fig. 6)¹⁰⁹. La tela riprende la composizione della *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli* della Galleria Sabauda di Torino di d'Arpino (1602/03, fig. I.25)¹¹⁰, con la figura femminile al centro, sopra una nuvola e attorniata dagli angeli che la sorreggono mentre sotto di lei si sviluppa il fine paesaggio. Un'opera questa che fu molto copiata nella bottega di Cesari, memore a sua volta memore dell'incisione di medesimo soggetto realizzata da Albrecht Dürer¹¹¹. Il dipinto di Torino conobbe comunque un discreto successo anche al di fuori della bottega giacché se ne conosce una derivazione realizzata da un pittore tedesco che marcò certamente la formazione artistica di Carlo: Hans Rottenhammer. Il dipinto, conservato presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, rappresenta, come quello del Saraceni, un'*Incoronazione della Vergine* (su rame, firmato e datato 1602, fig. I. 26)¹¹².

Mi sembra d'individuare la ripresa di un cifra stilistica d'arpinesca in un'altra opera di Saraceni: nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (1605-1606, cat. 18; fig. 18), dove, nel particolare della figura femminile in primo piano con la cesta in testa e il braccio sinistro rialzato a sorreggerla, scorgo una ripresa della figura della donna con il cesto sul capo che Giuseppe Cesari inserisce nella *Visitazione* realizzata per la cappella Toschi nel Duomo di Reggio Emilia in quegli anni (1605-06 ca., fig. I.27)¹¹³. Da quest'ultima opera Saraceni credo abbia derivato in parte la composizione per la sua *Presentazione della Vergine al Tempio* nella chiesa di Santa Maria in Aquiro a Roma (1616-17 ca., cat. 65; fig. 65), con i personaggi principali in primo piano e di profilo rispetto allo spettatore, mentre alle loro spalle è rappresentato il bell'insieme di architetture. L'influenza del Cesari appare anche in una delle realizzazioni più fortunate e studiate del veneziano: la serie dei sei dipinti su rame del Museo di Capodimonte a Napoli (catt. 15; fig. 15a-f). La *Caduta di Icaro* della serie saraceniiana, è prossima a un modello del Cesari che il veneziano poté conoscere, se non direttamente, attraverso la sua traduzione incisoria: la *Caduta di Icaro* (fig. I.28)

¹⁰⁹ Marini, 1999¹, pp. 216-221, fig. 1.

¹¹⁰ Röttgen, *op. cit.*, 2002, p. 350, n. 113.

¹¹¹ Xilografia, mm 214 x 146, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 5039 st. sc.; Fara, 2007, p. 338, n. VII.12

¹¹² [AT] Tacke, 2008, pp. 159-160, n. 64.

¹¹³ Röttgen, *op. cit.*, 2002, p. 376, n. 131.

che Raffello Guidi realizzò da una composizione del Cesari nel 1600 dedicandola allo scultore Pietro Bernini¹¹⁴, allora a Roma. Nell'incisione, che Röttgen conferma essere stata molto diffusa all'epoca¹¹⁵, ritroviamo la stessa posizione di Dedalo in volo con le braccia aperte, quasi a planarne in discesa, e la morfologia del volto molto simile a quella del Dedalo realizzata da Saraceni, nonché una simile posizione scomposta dei due personaggi raffigurati.

Se i primi approcci con la cultura artistica capitolina furono dunque sostanziali per l'inserimento lavorativo del pittore, il suo modo espressivo fu invece marcato profondamente poi dal Caravaggio.

1.4 CARLO SARACENI E GIULIO ROMANO

Una parentesi a sé credo vada dedicata ad un'esperienza formativa alquanto singolare di Saraceni nei suoi primi anni di produzione. Tra le opere che si possono annoverare tra quelle eseguite tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento dal pittore, vi sono quattro dipinti, due su tela e due su rame, dalle misure e dal soggetto molto simili: il *Bagno con Venere, Mercurio e Eros* in collezione privata romana (cat. 4; fig. 4), il *Bagno di Venere e Marte*, già in collezione privata a New York (cat. 5; fig. 5), il *Venere, Marte e una ronda di amorini* del Museo de Arte di San Paolo (cat. 14; fig. 14) e gli *Amori di Marte e Venere* del Museo Thyssen- Bornemisza di Madrid (cat. 9; fig. 9). Solitamente la critica ha collocato gli ultimi due dipinti tra il primo e l'inizio del secondo decennio del Seicento per la grafia più matura rispetto ai primi due sebbene, mi pare, vadano comunque inseriti tra le opere eseguite *ante* 1605¹¹⁶, poiché il veneziano in questa data, con l'esecuzione dei sei rami di Capodimonte (cat. 15; figg. 15a-f) e con l'adesione ai modi figurativi caravaggeschi, è ormai lontano dalla morfologia delle figure palmesche e dai modelli rinascimentali qui inscenati. Com'è già stato evidenziato, tre di questi quattro dipinti presentano delle composizioni ideate da Raffaello, alcune delle quali furono poi riprese da Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova. Il *Bagno di Venere, Marte e Eros* attinge a una composizione di Sanzio che Saraceni poté conoscere attraverso un'acquaforte di Giulio Bonasone (Bologna 1498 ca.- dopo il 1574) (*Bagno pubblico*, fig. I.29, prima metà del quarto decennio del Cinquecento)¹¹⁷. Bonasone, come si evince da un'incisione di Giovanni Giorgi che copiava in controparte quella del Bonasone, riprendeva nel

¹¹⁴ Baldinucci, segnalò che Giuseppe Cesari fu il maestro di Pietro Bernini nel disegno; Röttgen, 2002, p. 516, n. VI.

¹¹⁵ Röttgen., 2002, p. 516, n. VI.

¹¹⁶ Si annoti poi che se il dipinto di Madrid si differenzia dagli altri per una veduta d'interno, i paesaggi degli altri dipinti differiscono un po' tra di loro nella morfologia, in quanto, se il dipinto già in collezione privata romana denota una ripresa delle composizioni e del tipo di paesaggio di Paolo e Mattia Bril, le cui realizzazioni Saraceni poteva osservare già a Venezia nella bottega di Rottenhammer, il dipinto Madrid o quello di San Paolo denotano una morfologia dei cespugli tondeggianti, più vicina invece ai futuri risultati di Saraceni nella serie di Capodimonte (catt.; fig..) e alle contemporanee ricerche effettuate da Elsehimer, Pynas e Lastman. Alla luce di tale analisi quindi, il dipinti già a Roma e New York precedono forse leggermente gli altri due, quindi se proponiamo il 1600-1602 per la realizzazione dei primi, si avanza il 1602-1605 come collocazione per i secondi.

¹¹⁷ Massari, 1983, pp. 54-55, n. 45, fig. 45.

Bagno pubblico una composizione ideata da Raffaello. Giovanni Giorgi annotava nella sua incisione: «RAPH. VRBI./Pinxit»¹¹⁸.

Anche nel *Bagno di Venere e Marte* di New York (cat. 5; fig. 5) Saraceni s'ispira a un modelli realizzato dalla scuola raffaellesca a Palazzo Madama (rappresentante un episodio della favola di *Amore e Psiche*). Tuttavia l'artista, più che riprodurre direttamente l'esempio raffaellesco, si rifece alla traduzione che ne fece Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova nella parete nord della Camera di Psiche (fig. I.30)¹¹⁹, tanto che la composizione appare più vicina a quest'opera che al modello raffaellesco. Non esiste documentazione alcuna che provi una visita di Saraceni a Mantova e si può supporre che il veneziano avesse conosciuto la composizione di Giulio Romano attraverso la traduzione incisoria che ne fece Diana Scultori¹²⁰(fig.). Anche negli *Amori di Marte e Venere* di Madrid è inserito un particolare desunto da Giulio Romano: le statue poste nelle nicchie che sembrano prender vita. Quest'invenzione, sebbene sia stata recentemente messa in rapporto da Contini¹²¹, seguito da Aurigemma¹²², con le realizzazioni di Alessandro Turchi, è desunta dal *Marte che insegue Adone* realizzato anch'esso da Giulio Romano nella parete nord della camera di Psiche a Palazzo Te (fig. I.32)¹²³.

Per i rapporti di Saraceni con la corte gonzaghesca è noto che, a seguito di uno scambio di missive dal 1613 al 1615¹²⁴, fu richiesto a Saraceni di dipingere il Loggion Serato per il duca Ferdinando Gonzaga a Mantova. Il pittore tuttavia non accettò l'incarico, troppo occupato com'era all'epoca da importanti commissioni romane anche, secondo le lettere inviate a Asdrubale Mattei, intendente del duca, Saraceni avesse inviato a Mantova nel 1615 dei quadretti che furono ricevuti ma non saldati¹²⁵. Su questa base documentaria Aurigemma ha recentemente ipotizzato che i dipinti fossero stati eseguiti dal veneziano dopo un suo probabile passaggio per Mantova in una data non precisata¹²⁶. L'ipotesi è rafforzata dalle parole del compianto dedicato da padre Maurizio Moro alla morte del pittore nel 1620 a Venezia, in cui era annotato, fra le varie zone in cui il pittore lasciò il segno con la sua arte, anche il Mincio, cioè il fiume che attraversa Mantova¹²⁷.

¹¹⁸ Roma, Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani, inv. 36189; Massari, 1983, pp. 54-55, n. 45, fig. 45a.

¹¹⁹ Belluzzi, 1998, v. I, p. 270, fig. 498.

¹²⁰ Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. N. 50749, vol. 40 H 17; Massari, 1993, pp. 160-164, n. 155; Belluzzi, 1998, t. I, p. 382, fig. 234.

¹²¹ Contini, 2002, pp. 26-29.

¹²² Aurigemma, op. cit., 2011, p. 190

¹²³ Belluzzi, 1998, t. I, fig. 502.

¹²⁴ cfr. Appendice documentaria.

¹²⁵ cfr. Appendice documentaria. Nelle lettere del 1613 Asdrubale Mattei informava che se Domenico Fetti poteva rendersi a Mantova, ciò non era possibile a 'Paolo Brili' e 'Carlo Venetiano' in quanto il primo diceva di non poter lasciare moglie e figli a Roma ma si dichiarava disponibile ad eseguire opere per il duca dall'Urbe, mentre il secondo era troppo preso da altre commissioni che lo impegnavano nella capitale pontificia.

¹²⁶ Aurigemma, 2011, p. 188.

¹²⁷ *Dogliose lagrime nella morte del celebre Pittore il Sig. Carlo Saraceni Venetiano, et lodi all'illustrissimo Sig. Giorgio Contarini da' Scrigni, dedicate. Dal padre D. Maurizio Moro. In Venetia, appresso Iseppo Imberti, MDCXX, Sonetto IIII [sic.]*.

Il soggiorno mantovano non è effettivamente da escludere quindi e può forse collocarsi nel momento del trasferimento da Venezia a Roma, forse al seguito di d'Arpino e di Pietro Aldobrandini che, nel 1598, effettuarono un viaggio a Mantova passando per Venezia. Aurigemma proponeva che Saraceni, per la realizzazione del *Bagno con Marte e Venere* già a New York avesse visto direttamente gli affreschi di Giulio Romano, per la presenza a destra delle armi di Marte, elemento questo assente nelle varie traduzioni grafiche che se ne conoscono. Va detto però che il dipinto di Saraceni, come l'incisione, è rappresentato all'inverso rispetto all'affresco di Giulio, il che ci porta a supporre che il veneziano avesse ripreso la composizione dall'incisione. Supposizione confermata dalla presenza, nel dipinto di Saraceni, del particolare dell'arco di Cupido appoggiato all'albero sulla destra, raffigurato nell'incisione di Diana Scultori, ma non nell'affresco a Palazzo Te.

Vorrei qui segnalare un altro modello figurativo desunto da Giulio Romano e presente nel *Volo di Dedalo e Icaro* (Napoli, Museo di Capodimonte, cat. 15; fig. 15a) di Saraceni che sino ad ora mi sembra sfuggito all'esame critico. I due personaggi sono rappresentati nella medesima posizione di quelli che Giulio Romano realizzò per un affresco perduto di Palazzo Te e che conosciamo attraverso una stampa di Stefano Mulinari e da alcuni disegni (fig. I.33)¹²⁸.

Ricordo poi, come curiosità, che nel 1616 fu richiesto a Saraceni di restaurare la *Pala Fugger* di Giulio Romano, sull'altare della chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma (fig. I.34)¹²⁹.

1.5 CARLO SARACENI E I PITTORI DEL NORD

CARLO SARACENI E ALBRECHT DÜRER

Come ricordava Karel van Mander, nella sua vita di Albrecht Dürer: «I migliori artisti italiani attinsero alle sue opere, sia per la composizione delle storie che per la rappresentazione degli abiti e di altri elementi» [fol 208 r]¹³⁰. Anche Saraceni ha ripreso dal tedesco alcuni particolari come i cappelli piumati (presenti nel *San Martino e il povero* di Berlino o il soldato a cavallo nel *Martirio*

¹²⁸ La stampa di Mulinari, datata 1784, fu pubblicata in seguito a *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze* del 1782, dove era riprodotto il disegno da cui era tratta la stampa. Il disegno, d'ignoto autore, preparatorio per l'incisione conservato agli Uffizi (Penna e acquerello, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 13353 F; Massari, 1993, p. LIII, tav. 42) riprende uno dei due originali di Giulio già nella collezione Ellesmere venduti a Londra nel 1972 (Sotheby & co., 1972, p. 165, n. 61 A; Hartt, 1958). I fogli furono datati da Hartt intorno al 1530 poiché esiste un foglio con questo soggetto datato, eseguito da Romano agli Uffizi (inv. 1452 E; Hartt, 1958, 297°, II, fig. 471). Secondo Massari questa composizione fu eseguita da Giulio per un dipinto perduto, forse già nell'appartamento di Troia a Palazzo Ducale o più probabilmente a Palazzo Te (Massari, 1993, pp. LI-LII). Il disegno fu in seguito pubblicato poi ripreso in una stampa di Stefano Mulinari datata 1784.

¹²⁹ Cfr. Appendice documentaria alla data.

¹³⁰ Van Mander, 1604, c. 208r, ed. 2000, p. 136.

di sant'Agapito della cattedrale di Palestrina) e forse a volte alcune composizioni. Il veneziano aveva senza dubbio potuto osservare in più occasioni le stampe di Dürer che circolavano copiosamente a Venezia come a Roma e, come hanno recentemente dimostrato Röttgen¹³¹ e Hermann Fiore¹³², erano state ispiratrici degli artisti più stimati e apprezzati che lavoravano in quegli anni nella città papale: Cesari, Caravaggio e i Carracci.

Anche tra gli oggetti lasciati alla sua morte da Camillo Mariani, maestro del pittore, vi erano le stampe della *Passione* del tedesco.

Dürer per la potenza ritrattistica, l'interpretazione sottile delle tematiche religiose, l'accorta osservazione della natura, ma certamente anche per l'analisi scientifica delle proporzioni e l'attenzione alla resa grafica, esercitò un grande fascino su tutti. Minimo comun denominatore tra questi artisti era la ricerca empirica della vita nella natura e in ciò Dürer si era senz'altro dimostrato un maestro: l'attenta osservazione dei fenomeni visibili era un dato inscindibile dal suo operato.

Così, nel *Martirio di sant'Erasmo* di Gaeta del Saraceni (1610-12; cat. 39; fig. 39), se in secondo piano è inscenato il cruento martirio, nel primo l'artista inserisce una folla tipicizzata quasi nordicamente nella durezza delle linee dei volti, e ricorda da vicino nell' 'espressione degli affetti' i modelli düreriani. Gallo¹³³ ha rilevato che la composizione del dipinto di Gaeta deriverebbe da un modello nordico: un *Martirio di sant'Erasmo* realizzato da un ignoto pittore della scuola di Lucas Cranach il Vecchio, conservato alla Staatsgemäldegalerie di Aschaffenburg (fig. I.35). E' quindi probabile che se il dipinto della Staatsgemäldegalerie riprendeva un'originale di Cranach, Cranach a sua volta si fosse ispirato a un modello düreriano. D'altro canto, l'idea di dividere la scena rappresentata in due parti, inserendo alcuni personaggi dietro un parapetto in un'architettura rialzata nel retroscena, era già stata impiegata da Dürer nel suo *Ecce Homo* dalla *Piccola Passione*, che conosciamo dalla xilografia del 1509¹³⁴.

La ripresa di modelli düreriani era un fenomeno comune visto l'enorme successo, non solo italiano ma europeo, che riscossero i libri del tedesco sulla teoria della proporzione umana: *Unterweisung des Messkunst*¹³⁵. Questi libri si posero, a cavallo tra Cinque e Seicento, come manuali fondamentali per la formazione degli artisti e adottati nelle Accademie che stavano nascendo nella penisola, tra cui quella di San Luca di cui fece parte Carlo Saraceni¹³⁶. I Carracci, come gli accademici di San Luca, proposero ai propri apprendisti di esercitarsi sulle stampe di Dürer, seppure i Carracci nella loro *Scuola perfetta per imparare a disegnare*, in contrasto con l'opera di

¹³¹ Röttgen, 2011, pp. 113-122.

¹³² Hermann Fiore, 2011, pp. 123-151.

¹³³ Gallo, 1997, pp. 149-154.

¹³⁴ Hermann Fiore, 2011, pp. 126-127, fig. 4.

¹³⁵ Editi a Norimberga nel 1525 e nel 1533, e editi a Venezia in italiano nel 1591 e nel 1594.

¹³⁶ Bordini, 1991, pp. 177-203.

Dürer, decidessero di non riportare enunciati teorici ma solo disegni e stampe su cui si dovevano esercitarsi gli allievi. Il fondatore dell'Accademia di San Luca, Federico Zuccari, nell'*Idea de' pittori, scultori e architetti* (1607), ha ricordato Roccasecca¹³⁷, affermava, di non condividere gli enunciati del testo teorico di Dürer, poiché li riteneva troppo analitici e matematici, promotori quindi di una 'servitù meccanica' che avrebbe danneggiato gli artisti. Nel ritratto che di lui fece Giovanni Maria Morandi intorno al 1695¹³⁸, Zuccari è però raffigurato mentre sostiene una tavola in cui è rappresentata, vicina a delle figure geometriche, un'illustrazione dal trattato di Dürer¹³⁹ con le proporzioni del corpo umano. Questo contributo iconografico e la presenza tra il materiale didattico dell'Accademia di San Luca di stampe di Dürer¹⁴⁰, tra cui diciassette provenienti dalla serie della *Vita della Vergine* e della *Passione di Cristo*, dimostrano che gli enunciati e le composizioni del tedesco riscossero indubbiamente interesse anche presso gli accademici di San Luca. La donazione da parte dell'accademico Ottavio Leoni di un ritratto di Dürer all'Accademia nel 1616, porterebbe anche a dedurre che il tedesco era ritenuto indirettamente uno dei maestri ispiratori dell'Accademia stessa. Negli inventari dell'Istituzione del 1624 e del 1627 sono poi registrati libri di Albrecht Dürer, tra cui una traduzione in volgare di *La Simmetria* e una in tedesco.

A ricordare la ripresa da parte del Saraceni di modelli düreriani vi è infine l'incisiva testimonianza di un membro dell'Accademia, poi principe della stessa nel 1656 e nel 1657, Filippo Gagliardi. L'artista, tra il 1648 e il 1659, scrisse un trattato di prospettiva per gli accademici in cui, a conclusione di una dimostrazione geometrica sullo scorcio dei solidi irregolari, ricordava: «Queste dimostrazioni come ho già detto altre volte quando veramente se ne intende il suo senso si puole tirare in prospettiva qualsivoglia figura Solida Regolare o Irregolare quanto Animate quanto Exanimate. Questa diligenza di far scorciar le figure animate lo mostra Alberto Dürero al ultimo del suo libro di simmetria de corpi umani, e per esser troppo modo laborioso non solo de intenderlo ma di operarlo quasi nessuno vi bada. L'hanno osservato li Carracci che se ne sono serviti per quelli loro moti di figure sono così admirabili come anchora doppo li Carracci se ne sono serviti il Civoli, Borgiani et Carlo Venetiano Domenico Zampieri come si vede nelle loro opere che sono molto bene aggiustate in questo particolare del che hanno lasciato fama eterna di prestantissimi pittori»¹⁴¹. Secondo Gagliardi fu quindi grazie al tramite delle stampe di Dürer e dei suoi scorci di figure che Saraceni, Borgianni e Zampieri conquistarono la 'fama eterna'.

¹³⁷ Roccasecca, 2011, pp. 88-97.

¹³⁸ Per l'attribuzione a Morandi e questa datazione si veda la scheda del dipinto di Bortolotti, 2007, p. 360, n. VII.30 e Roccasecca, 2011, pp. 88-89, fig. 2.

¹³⁹ Il trattato di Dürer fu tradotto in italiano nel 1591, con il titolo di *Della simmetria dei corpi umani*, da Giovanni Paolo Gallucci.

¹⁴⁰ Infatti, già dall'apertura dello Studio nel fienile vicino alla chiesa di Santa Martina, affianco all'Accademia, dove si dovevano esercitare gli artisti nel disegno, fu registrato tra il materiale didattico in un foglio del 1594 un documento in cui si riportava: ' M Pietro Faccetti [donò] una stampa del giudizio di otto/ fogli reali et una stampa di alberto duro di una/pietà'; Inventario all'Archivio Storico Accademia Nazionale di San Luca; cfr. Roccasecca, 2011, p. 90, nota 8.

¹⁴¹ Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, Filippo Gagliardi, *Trattato di prospettiva*, c. 35v; Roccasecca, 2011, p.

Come ha annotato Hermann Fiore¹⁴², *La Sacra Famiglia nella bottega di san Giuseppe* del Wadsworth Atheneum di Hartford (catA. ; fig.), a mio avviso attribuibile a Guy François con composizione ideata da Saraceni, sembrerebbe riprendere un modello di Dürer nel particolare dei due angeli alati a destra e in quello dei trucioli di legno in primo piano a terra, presenti nel *Soggiorno della Sacra Famiglia in Egitto* düreriano, xilografia tratta dalla *Vita della Vergine* (fig. I.36)¹⁴³. Interessante è ricordare che quest'ultima composizione fu ripresa anche da Annibale Carracci in un'opera non pervenuta ma tramandata da una stampa settecentesca di Jacques Couché, quando il dipinto era nella collezione del duca d'Orléans¹⁴⁴.

CARLO SARACENI, PAUL BRIL E HANS ROTTENHAMMER

L'attrazione del Saraceni per l'espressività artistica nordica, che con Dürer, aveva influenzato incisivamente il mondo artistico peninsulare, è comprovato poi dalla fascinazione che il veneziano provò per alcuni artisti *ponentini* a lui contemporanei come i tedeschi Hans Rottenhammer e Adam Elsheimer, gli olandesi Jacob e Jan Pynas e Pieter Lastman ma anche, direttamente o indirettamente, tramite Elsheimer o Rottenhammer, con il fiammingo Paul Bril¹⁴⁵.

Causa ne fu forse anche la fama che gli artisti nordici riscossero attraverso il *Libro della Pittura* di Karel van Mander, pubblicato in Olanda nel 1604. Van Mander ricordava che Paul Bril si era specializzato nella produzione di paesaggi e, ancor prima di Rottenhammer, Elsheimer in 'opere di piccole dimensioni...su tela o su rame'¹⁴⁶.

Saraceni ebbe forse modo di vedere opere di Bril già a Venezia nella bottega di Rottenhammer, dato che quest'ultimo era solito eseguire le figure e inviare poi i dipinti a Roma a Bril perché il collega completasse il dipinto con un paesaggio. Carlo Ridolfi ricordava nel 1648: «alcuni Signori di [Rottenhammer] faceuan fare figure in rame, mandandole poscia à Paulo Brilo à Roma acciò vi facesse il paese»¹⁴⁷. Saraceni conobbe dunque Paul Bril a Roma, anche perché nell'ottobre del

95, nota 27.

¹⁴² Hermann Fiore, 2011, pp. 134-135, fig. 14.

¹⁴³ Hermann Fiore, 2011, pp. 134-135, fig. 13.

¹⁴⁴ *Annibale Carracci e i suoi incisori* (catalogo della mostra, Roma Istituto Nazionale per la Grafica), Roma 1986; stampa di Couché nel volume della Biblioteca Corsiniana vol. 33. I-28; Hermann Fiore, 2011, p. 134, nota 73.

¹⁴⁵ Bril lavorò con Rottenhammer a Roma dal 1593-94 al settembre del 1595 e continuò a collaborarvi a distanza anche in seguito. Grazie al carteggio tra i due artisti, sappiamo che il fiammingo realizzò dei paesaggi per alcuni dipinti del tedesco anche dopo la partenza di quest'ultimo da Roma (Ridolfi, 1648). A sua volta Elsheimer ebbe stretti contatti con Bril poiché lo scelse come suo testimone di nozze a Roma nel 1606 (Andrews, 1985, p. 47). Inoltre i due artisti realizzarono dei dipinti in collaborazione (a questo proposito si vedano: Pijl, 1998, pp. 660-667; Wood Ruby, 2008 e altresì Cappelletti, 2005-2006).

¹⁴⁶ Van Mander, 1604, c. 292r, ed. 2000, p. 348.

¹⁴⁷ Ridolfi, 1648, v. 2, p. 76.

1607, quando il veneziano era stato registrato tra i membri dell'Accademia di San Luca¹⁴⁸, nello stesso elenco erano ricordati Camillo Mariani¹⁴⁹, Paul Bril, Orazio Gentileschi e Orazio Borgianni¹⁵⁰. La loro conoscenza è indubbia se si considera poi che Paul Bril è segnato nel documento come colui che aveva raccolto le quote d'iscrizione degli artisti all'Accademia. Tuttavia, se nei paesaggi di Saraceni sono morfologicamente rilevabili chiari rimandi ad opere di Elseheimer, Latsman, Pynas e inizialmente anche dei Carracci, più difficile è individuare una ripresa diretta di modelli brilliani. Tra le opere di Paul Bril che forse influenzarono Saraceni bisogna annoverare un foglio recentemente passato per il Salon du Dessin di Parigi rappresentante *Il Mese di Ottobre* (fig. I.37)¹⁵¹, poiché in primo piano a sinistra il fiammingo inscena un san Martino e il povero vicinissimo, nella posizione, a quello introdotto da Saraceni a sinistra della *Predica di san Giovanni Battista* di collezione privata (1604 ca., cat. 11; fig. 11) e poi ripetuto, sebbene specularmente, nel *San Martino e il povero* di Berlino (1608 ca., cat. 30; fig. 30).

L'apporto della poetica artistica di Hans Rottenhammer sulla produzione del veneziano è invece piuttosto evidente. A proposito di Rottenhammer van Mander racconta: «Arrivato a Roma¹⁵², egli si dedicò alla pittura su rame, come solevano fare i nederlandesi...» «...senza comportarsi però come i lavoratori giornalieri, dedicandosi all'invenzione di molte opere. Il primo dipinto a renderlo noto fu un rame verticale, piuttosto grande, raffigurante *Tutti i santi* ovvero *Il Paradiso*... morbido nella resa e con una bella maniera d'impiegare il colore»¹⁵³. Il dipinto di Rottenhammer, cui si fa riferimento, è l'*Incoronazione della Vergine*, eseguito su rame, oggi conservato alla National Gallery di Londra¹⁵⁴ (1595 ca., fig. I.38). L'opera, viste le parole di van Mander e i disegni preparatori che se ne conoscono, dovette essere cardinale nella carriera di Rottenhammer e non è forse un caso che poco dopo anche Saraceni, sull'esempio del pittore tedesco, realizzasse un *Paradiso*, oggi al Metropolitan Museum (1602-1605, cat. 10; fig. 10)¹⁵⁵. Infatti, dopo Venezia, la continuità del rapporto a distanza tra Saraceni e Rottenhammer è confermata proprio dalla vicinanza tra queste due opere poiché entrambi gli artisti ripresero, con qualche variante e in epoche diverse,¹⁵⁶ la medesima composizione ideata da Francesco Bassano (1549-1592) nel *Paradiso* che fu esposto nella Chiesa del Gesù a Roma in occasione del pontificato di Papa Clemente XIII, tra il 1592 e il

¹⁴⁸ cfr. Regesto alla data

¹⁴⁹ AASL, Libro del Camerlengo, vol. 42, 1593-1627, fol. 35r; De Lotto, 2008, p. 196, doc. 49.

¹⁵⁰ AASL, Libro del Camerlengo, vol. 42, 1593-1627, fol. 35 t; Papi, 1993, p. 22.

¹⁵¹ Penna e inchiostro nero, matita bruna e grigia, segni di biacca bianca su matita nera, cm 198 x 332, firmato e numerato 24, annotazione: «Paul Bril/ De la collection de M. de la Nouë,/ ancien et célèbre curieux sur le montage»; Paris, Salon du Dessin 2012, Agnew's Gallery, New York; già pubblicato in Wood Ruby, 2007, pp. 87-89, n. 25.

¹⁵² Rottenhammer si recò a Roma tra il 1594-95; Borggreffe, 2008.

¹⁵³ Van Mander, 1604, c. 296r, ed. 2000, p. 358.

¹⁵⁴ Olio su rame, cm 53 x 46, 7 (1602-1604 ca.). La composizione di Bassano, in seguito, fu ripresa anche da Marcantonio Bassetti, allievo di Palma il Giovane, nella sua versione del *Paradiso* (conservata presso il Museo di Capodimonte di Napoli; Pallucchini, 1981, p. 579, fig. 336) in cui a destra aggiungeva però, come Saraceni, il san Cristoforo sopra le nuvole in posizione allungata.

¹⁵⁵ Olio su rame, cm 91, 3 x 63, 8, Inv. NG. 6481; [HB] Borggreffe, 2008, pp. 101-104, n. 10.

¹⁵⁶ Saraceni dovette vedere l'opera non prima del suo arrivo a Roma nel 1598 circa, mentre Rottenhammer poté ammirarla durante il suo soggiorno romano tra il 1593-94 e il settembre del 1595.

1605 (fig. I.19). Saraceni sembrerebbe poi derivare dall'*Adorazione dei magi* (oggi all'Alte Pinakothek di Monaco, fig. I.39)¹⁵⁷ di Rottenhammer l'idea di aggiungere, nel suo *Paradiso* del Metropolitan Museum, un personaggio disteso in primissimo piano che si volge a guardare la scena principale a lui retrostante.

L'incontro tra Rottenhammer e Saraceni, come ho anticipato, era avvenuto forse tramite Palma il Giovane¹⁵⁸ a Venezia, poiché il soggiorno di Hans nella città lagunare è documentato intorno al 1591 e nuovamente dal 1595 al 1606 ca., dopo un breve passaggio per Roma di un anno e mezzo (tra il 1593-94 e il settembre del 1595¹⁵⁹). Con Rottenhammer, Saraceni condivise una particolare affezione alle composizioni di Paolo Veronese e di Palma il Giovane, ma anche a quelle del cavalier d'Arpino. Hans Rottenhammer, ad esempio, riprese nel suo *Venere, Marte e Vulcano* (Stadtische Kunstsammlungen di Asburgo, del 1605 circa, I.40)¹⁶⁰, come Saraceni nel suo dipinto di medesimo soggetto oggi conservato nel Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (cat. 14; fig. 14), la composizione del *Venere nella fucina di Vulcano* (Padova, collezione privata, 1590-1595 ca., fig. I.2)¹⁶¹ di Palma il Giovane. Se Saraceni però estrapolò il particolare dei due amanti avvinti sul letto, Rottenhammer li rappresentò leggermente distanti. Il comune denominatore però tra le due derivazioni di Saraceni e Rottenhammer, rispetto al modello palmesco, è la traduzione in un colorismo più acceso e brillante, favorito anche dal supporto metallico e l'inserimento, da parte di entrambi, della fucina di Vulcano in secondo piano. Se l'amorino, intento ad allacciare i calzari di Marte, è riproposto nella versione del tedesco, non è però raffigurato nel dipinto del veneziano che introduce invece alcune sue invenzioni come i putti che giocano con l'armatura di Marte sulla sinistra o ancora quella dell'amorino che spunta da sotto le lenzuola.

CARLO SARACENI E ADAM ELSHEIMER

Saraceni, sottolineava Ottani Cavina¹⁶², dopo le ricerche svolte sulla pittura di Palma il Giovane e del Cavalier d'Arpino, che non provocarono in lui «un'intuizione progredente, risolutiva», si avvicinò alla pittura di Adam Elsheimer. Come ricordava la stessa studiosa, sebbene di fronte agli studi dedicati alla poetica del paesaggio da Elsheimer risulti riduttivo e limitato l'intervento di

¹⁵⁷ Aikema, 2008, fig. 67.

¹⁵⁸ Sappiamo che Jacopo Palma il Giovane e Hans Rottenhammer si conobbero a Venezia grazie al Ridolfi che riportava: «Fioriva nello stesso tempo in detta città Jacopo Palma il giovine, di cui Giovanni è divenuto amico, seguì alcune volte la maniera di lui, valendosi talora d'alcuna sua invenzione» (Ridolfi, 1648, ed. D. v. Hadeln, 1924, vol. II, p. 84; già citato da Hochmann, 2003, p. 643 nota 19).

¹⁵⁹ Hochmann, 2003, p. 642 e Borggreffe, 2008, pp. 12-13.

¹⁶⁰ Olio su rame, cm 31 x 38, inv. 1585; [H. B.] Borggreffe, 2008, pp. 166-167, n. 71.

¹⁶¹ Mason, 1984, p. 98, n. 191, fig. 134.

¹⁶² Ottani Cavina, 1968, p. 12.

Saraceni, egli ebbe comunque il merito di avvertire attraverso la sua sensibilità il mutamento di direzione del gusto e di farsi coinvolgere dalla nuova corrente naturalista apportando a sua volta un contributo al diffondersi di questo genere.

Come è stato anticipato, l'incontro con Adam Elsheimer (Francoforte 1578- Roma 1610) avvenne probabilmente a Venezia presso la bottega di Rottenhammer. Non è forse un caso se van Mander, proprio nel descrivere la vita di Hans Rottenhammer, aggiungeva verso la fine una breve descrizione di Elsheimer: «Attualmente a Roma si trova un pittore della Germania settentrionale chiamato Adam, nato a Francoforte», «arrivato in Italia, costui era un maestro alquanto mediocre, ma a Roma fece dei progressi veramente notevoli, diventando con il lavoro, un maestro assai ingegnoso; non si dedicava a disegnare qualcosa in particolare, bensì si sedeva in una chiesa, o altrove, e vi osservava continuamente le opere dei vaghi maestri, imprimendo tutto cioè nella memoria. Era meravigliosamente leggiadro nel dipingere vaghe invenzioni su lastre di rame e, benchè non lavorasse moltissimo, era sorprendentemente celere. Si dimostrò sempre ponderato e disponibile ad aiutare chiunque ne avesse bisogno»¹⁶³. Visto il profilo che ne dà van Mander, Adam quindi, era abituato a collaborare con gli artisti e i confronti tra le sue opere e quelle di Saraceni porterebbero ad appoggiare una collaborazione o parallelismo delle loro carriere come delle loro sperimentazioni compositive. L'incontro tra i due artisti seppur probabilissimo non è documentato, dunque ugualmente ipotetico è supporre che possa essere avvenuto a Venezia, dove Elsheimer si trattenne in una data imprecisata tra il 1597 e il 1600¹⁶⁴, o a Roma, città in cui Saraceni arrivò intorno al 1600 (cfr. cap. I.1). Certo è che i due artisti frequentarono i medesimi ambienti nelle due città e furono entrambi iscritti all'Accademia di San Luca di Roma negli stessi anni.

Elsheimer, figlio di un sarto, compì la sua prima formazione tra il 1593 e il 1597-98 nella bottega di Philip Uffenbach a Francoforte. In seguito venne in Italia e, dopo un probabile soggiorno a Venezia dove forse aveva frequentato la bottega di Rottenhammer e aveva avuto modo di osservare le opere di Tintoretto e Veronese che lasciarono un'impronta importante nelle sue realizzazioni, dal 1600 era registrata la sua presenza a Roma. Qui, oltre a frequentare l'Accademia di San Luca, entrò in contatto con l'ambiente dell'Accademia dei Lincei per interessamento del fisico e botanico papale tedesco Johann Faber, suo estimatore e grande amico, ma amico del fondatore (nel 1603) dell'Accademia dei Lincei: Federico Cesi. Nel 1606 Elsheimer si sposò a Roma con Carola Antonia Stuart e uno dei testimoni delle nozze fu Paul Brill. Il pittore è poi segnalato negli *Stati delle Anime* di San Lorenzo in Lucina nel 1607 mentre con lui abitavano, oltre ai servitori e la moglie, l'artista

¹⁶³ Van Mander, 1604, c. 296r, ed. 2000, p. 358.

¹⁶⁴ Il soggiorno veneziano l'Elsheimer, entro queste date, è talvolta messo in dubbio perché nel 1598 l'artista firmava e datava a Monaco un disegno, oggi a Brunswick, per un *album amicorum* (di un ignoto collezionista di Monaco) e nel 1600 era già a Roma (Klessmann, 2006, pp. 8-9). La conoscenza diretta però di opere veneziane del Veronese e del Tintoretto, e conseguentemente un passaggio del tedesco a Venezia, è supportato dalle sue realizzazioni, molto influenzate da questi due artisti.

incisore Hendrick Goudt. Elsheimer decise di convertirsi al cattolicesimo nel 1606, motivo per il quale nel 1608 Rubens scrisse una lettera a Johann Faber per sconsigliarlo di frequentare ancora Elsheimer viste le sue ultime scelte religiose. Il pittore morì a Roma lo stesso anno di Caravaggio, nel 1610.

L'influenza di Elsheimer sul pittore, ha anticipato Ottani Cavina¹⁶⁵, è facilmente riscontrabile nell'analisi di alcune opere del primo periodo romano: la serie dei sei dipinti su rame del Museo di Capodimonte (catt. 15; figg. 15a-f), rappresentanti le vicende tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è indubbiamente l'esempio più noto. D'altro canto le realizzazioni del 1607-08 del tedesco denotano lo studio degli esperimenti già intrapresi da Saraceni a testimoniare dunque che, se il veneziano doveva molto all'esempio di tedesco, il rapporto non fu da lui vissuto solo in maniera passiva. Recentemente Klessmann¹⁶⁶ ha poi sottolineato, nel catalogo della mostra dedicata al pittore tedesco, che l'*Arianna abbandonata* di Saraceni (fig. 15f) presenta una composizione prossima al *Polifemo che rincorre Aci e Galatea* dell'Elsheimer, ritrovato, tramite riflettografia a infrarossi, sotto l'*Aurora* conservata presso l'Herzog Anton Ulrich Museum di Brunswick (fig. I.41)¹⁶⁷. Questa scoperta ha quindi l'importante valenza di dimostrare che, se la collaborazione tra i due artisti non ebbe forse luogo riguardo alla serie di Napoli, Elsheimer ne fu comunque indirettamente co-autore. Elsheimer e Saraceni elaborarono allo stesso tempo e probabilmente insieme uno schema compositivo simile composto da una 'quinta' rocciosa che occupava un lato della scena. Quest'ultima risulta perciò divisa diagonalmente in due parti mentre dietro la roccia s'intravede un paesaggio remoto rappresentato, proprio per accentuare quest'effetto di distanza con dei colori più chiari. Tra le opere che ripetono questo schema vanno ricordate l'*Arianna abbandonata* e il *Sepoltura di Icaro* del Museo di Capodimonte (cat.15, fig. 15. f, 15c), *Il Buon Samaritano* di Boughton House a Kettering (cat. 24; fig.24) e *La moglie di Manue* del Museo di Basilea di Saraceni (cat. 25; fig. 25), mentre più numerosi sono gli esempi tra le opere di Elsheimer, come l'*Aurora* già citata dell'Herzog Anton Ulrich Museum (fig. I.42), la *Fuga in Egitto* delle Bayerische Staatsgemaltesammlungen di Monaco (fig. I.43)¹⁶⁸.

Cavazzini¹⁶⁹ di recente ha proposto di datare la serie dei sei dipinti di Napoli intorno al 1608, individuando nel *Salmace e Ermafrodito* del Saraceni (fig. 15e) una ripresa della composizione del *Tobia e l'angelo* di Francoforte (fig. I.45) di Elsheimer. Quest'ultimo dipinto era stato eseguito a Roma intorno al 1606 e sicuramente prima del 1608, visto che in questa data Hendrick Goudt, che nel 1607 abitava in casa di Elsheimer a Roma (a San Lorenzo in Lucina, dove viveva in quegli anni

¹⁶⁵ Ottani Cavina, 1968, pp. 20-21.

¹⁶⁶ Klessmann, 2006, pp. 32-33, 148-151.

¹⁶⁷ Klessmann, 2006, pp. 148-151, n. 29, fig. 103.

¹⁶⁸ Klessmann, 2006, pp. 174-177, n. 36.

¹⁶⁹ [P.C.] Cavazzini, 2011, p. 121.

anche il Saraceni), ne realizzò un'incisione (fig. I.47). Ritengo però che la serie di Napoli sia semmai il frutto di parallele elaborazioni stilistiche dei due artisti. Sulla base poi della nota dei beni Aldobrandini che va dal 1606 al 1638, da cui emerge come intorno al 1606 Saraceni avesse ormai completamente aderito al caravaggismo, proporrei di restringere la collocazione cronologica della serie di Napoli, ancora segnati dall'influenza della scuola del Nord, intorno al 1605 (cfr. cat. 15; figg. 15a-15f), anche sulla base dell'eclissi avvenuta in quell'anno già sottolineata da Aurigemma¹⁷⁰. L'eccezionale evento astrologico sembrerebbe effettivamente rappresentato da Saraceni nel *Volo di Icaro* e nella *Caduta di Icaro* (catt. 15; figg. 15a-b). Sempre sulla base di queste osservazioni e documenti sarei quindi propenso a restringere il periodo «paesistico» del Saraceni sino al 1606 circa senza prostrarlo all'inizio del secondo decennio del secolo, come suggeriva Ottani Cavina¹⁷¹.

Altro punto condiviso da Elsheimer e Saraceni fu la fascinazione che su di loro esercitò la tavolozza di Paolo Veronese. Nel *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (1605-07, cat. 21; fig. 21) Saraceni sembra utilizzare la maniera e i colori del maestro cinquecentesco per effettuare un intenerimento formale e per allontanarsi gradualmente dalla luce incisiva di Elsheimer e concentrarsi sull'effetto cromatico. L'impronta del Veronese rimarrà a lungo presente nei dipinti del tedesco mentre il veneziano se ne distaccherà ben presto a favore della corrente caravaggesca.

La predilezione di entrambi gli artisti per i notturni rischiarati dal lume di candela¹⁷² appare sia nella *Giuditta con la testa di Oloferne* di Elsheimer del Wellington Museum di Londra (fig. I.49)¹⁷³ che nelle versioni di Saraceni del medesimo soggetto (collezione Koelliker di Milano, Kunsthistorisches Museum di Vienna, catt.; figg.), dove comunque il veneziano si distacca dall'interpretazione del tedesco per la visione ravvicinata del soggetto.

Ritroviamo la stessa atmosfera fantastica nella *Derisione di Cerere* di Elsheimer (Madrid, Museo del Prado, fig. I.50)¹⁷⁴, soggetto raro tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che fu altresì rappresentato da un altro pittore vicino a Saraceni, Antonio Tempesta, in un disegno datato 1606¹⁷⁵ (fig. I.51).

Interessante è la presenza, fra le opere perdute di Saraceni e proveniente dalle collezioni di Antonio Barberini, di «Un quadretto in rame, con l'Angelo che guida Tobia in un paese»¹⁷⁶. Questo tipo di

¹⁷⁰ Aurigemma, 2007, pp. 491-495.

¹⁷¹ Ottani Cavina, 1968, p. 26.

¹⁷² A tal proposito è interessante sottolineare, come ha rilevato altresì Aurigemma, come vi sia una certa corrispondenza tra la ricerca luministica di Saraceni e alcuni enunciati di Vincenzo Scamozzi e quindi come Saraceni avesse giocato un ruolo non al seguito ma al fianco di Elsheimer e dei Lincei. Scamozzi, infatti, annotava: «lume vivo orizzontale; lume terminato; lume di lume (lume secondario, o partecipato); lume minimo, che anche si può dir terziario (lume riflesso o retratto)» (Aurigemma, 2007, pp. 491-497 e Aurigemma, 2011, p. 186).

¹⁷³ Klessmann, 2006, p. 82, n. 14.

¹⁷⁴ Olio su rame, cm 29, 5 x 24, 1, Madrid, Museo del Prado, inv. n. 2181, ante 1605; Klessmann 2006, pp. 139-145, n. 27.

¹⁷⁵ Klessmann, 2006, fig. 92.

¹⁷⁶ Cfr. Elenco delle opere perdute.

soggetto fu molto rappresentato da Elsheimer¹⁷⁷ avendo riscosso evidentemente un notevole successo, consolidato dalle traduzioni grafiche che ne realizzò Hendrick Goudt¹⁷⁸. Si potrebbe forse ipotizzare, come propose De Vito¹⁷⁹, che il dipinto del veneziano, non ancora rinvenuto, riprendesse la composizione ideata da Elsheimer. Tangenze stilistiche tra i due artisti ricorrono nella realizzazione morfologica degli alberi e dei cespugli. Carlo, suggestionato inizialmente dai Carracci e dai fratelli Bril, che avevano introdotto il genere del paesaggio nell'Urbe, si era poi avvicinato proprio ad Adam, adottandone le tonalità più calde dei gialli piuttosto che il verde e il blu preferiti dai due Bril. Anche nelle proporzioni tra paesaggio e personaggi, Saraceni opta per dare maggior risalto ai secondi, mentre i Bril inseriscono figurine ridotte in un paesaggio protagonista. Nelle opere di Elsheimer e Saraceni l'uomo è perfettamente inserito nella natura rappresentata consentendo ai due elementi, uomo e natura, di creare un insieme armonico dove uno non può fare a meno dell'altro.

Nel nuovo mondo, ha sottolineato Ottani Cavina, rivoluzionato dalle recenti scoperte di Nicolò Copernico che abbatterono il rigido sistema geocentrico basato sull'antropocentrismo e antropomorfismo, dovevano essere quanto mai rassicuranti e attuali opere in cui l'uomo era perfettamente inserito nel paesaggio, finanche a costituirne una parte integrante ed essenziale per l'armonia cosmologica. Un esempio calzante del connubio umano-naturalistico raggiunto da Saraceni nelle sue realizzazioni va individuato nel già citato *Buon samaritano* di Kettering (1606-07, cat. 24; fig. 24), di cui si segnala una seconda versione presso il Musée Jeanne d'Aboville di La Fère (1606-07, cat. 25; fig. 25) che credo autografa.

L'influenza che ebbe Elsheimer su Saraceni si rileva anche nello studio che il veneziano fece degli effetti luminosi nell'atmosfera, prendendo in considerazione, nei diversi momenti del giorno, gli effetti della luce naturale e di quella artificiale. La fama conseguita dal tedesco nella Roma del tempo è ascrivibile anche alla diffusione dei suoi modelli attraverso le stampe di Hendrick Goudt e dalla ricezione e ripresa degli stessi da parte di pittori del nord, tra cui principalmente Pieter Lastman e Jacob e Jan Pynas, ma anche, come già detto, da Saraceni. Il pittore fu comunque in grado di modulare l'insegnamento di Elsheimer filtrandolo attraverso la tradizione pittorica veneziana, da lui assorbita malgrado il breve periodo trascorso nella laguna. D'altro canto va ricordato che la maniera del grande Annibale Carracci, ideatore di quell'esempio nodale per il paesaggismo costituito dalle lunette Aldobrandini, fece presa sia su Elsheimer che su Saraceni e che quest'ultimo arrivò a assimilare in alcune realizzazioni del primo periodo, e penso in particolare alla

¹⁷⁷ Si vedano le versioni dell'Historisches Museum di Francoforte (olio su rame, cm 12, 4 x 19, 2, inv. n. B789, fig.) e dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen (olio su rame, cm 21 x 27, inv. n. 207, Sp. 745, fig.).

¹⁷⁸ Hendrick Goudt, infatti, copiò dipinto di Elsheimer in un disegno ma altresì in una stampa oggi conservati al Grapische Sammlung im Stadelshen Kunstinstitut di Francoforte; Klessmann, 2006, fig. 119, 152.

¹⁷⁹ De Vito, 1993, pp. 377, 378 note 31 e 32.

Morte di Adone di ubicazione ignota o al *Venere e Marte* del Museo Thyssen Bornemisza di Madrid (catt. 22, 9; figg. 22, 9), un'atmosfera ispirata all'ideale classicistico.

-Indubbiamente ~~comunque~~ Elsheimer fu l'artista che influenzò maggiormente con i suoi paesaggi quelli in seguito realizzati da Saraceni. D'altro canto Elsheimer aveva una sensibilità più prossima a quella del veneziano, condividendo con lui le medesime fascinazioni come quella sopra citata per le realizzazioni di Paolo Veronese. Elsheimer poi, in linea con il gusto del Saraceni, apportò più respiro al genere di dipinti di misure ridotte e fattura preziosa, inserendovi, come ha rilevato Francesca Cappelletti, «colti riferimenti letterari e la tensione drammatica della grande pittura di storia»¹⁸⁰ da cui, come dimostra la serie ovidiana di Saraceni, fu attratto il veneziano. Così i dipinti di Elsheimer, con quelli di Saraceni, non furono visti dai contemporanei solo come dipinti di paesaggio per la loro mediazione tra questo genere e la pittura di storia. Risulta quindi più chiaro perchè Saraceni scelse di guardare in particolare ai paesaggi del tedesco rispetto a quelli degli altri paesaggisti presenti a Roma nel primo decennio del Seicento, fungendo, le realizzazioni del tedesco quasi da stimolo per le l'indagine sul «naturale» del veneziano e permettendogli così di aprirsi, anche attraverso questo genere, alle realizzazioni del Caravaggio che prediligerà di qui a poco.

CARLO SARACENI, I PYNAS E PIETER LASTMAN

Grazie a Joachim von Sandrart (1606-1688) sono a noi giunte notizie molto dettagliate in merito alla cerchia artistica elsheimeriana a Roma. Nella biografia su Elsheimer, nel suo *Teutsche Academie der Bau-Bild- und Mahlerey- Kunste* (1675), Sandrart menziona Jan Pynas (1581/82-1631) e Pieter Lastman (1583-1633), due pittori originari di Amsterdam. Secondo quanto riporta Sandrart, Elsheimer e questi artisti si esercitarono nel genere del paesaggio insieme.

Si sa che Pieter Lastman si recò a Venezia verso il 1602¹⁸¹ e nel 1605-1606 conobbe a Roma Elsheimer, al cui fianco rimase all'incirca un anno. Nel 1604, nel suo *Libro della Pittura*, Van Mander annotava che Lastman, 'maestro assai promettente', si trovava in quel momento in Italia¹⁸². Al suo rientro ad Amsterdam, nel 1607, Lastman divenne uno dei pittori di storia più apprezzati, contando tra i suoi allievi pittori quali Jan Lievens e Rembrandt Harmensz van Rijn.

Jan Pynas intorno al 1605 si recò in Italia, dove rimase sino al 1607 circa con Pieter Lastman a Roma, avendo quindi modo di conoscere e frequentare Elsheimer e la sua cerchia di artisti. Si

¹⁸⁰ Cappelletti, 2004, p. 202.

¹⁸¹ [CTS] Seifert², 2006, p. 132.

¹⁸² Van Mander, 1604, c. 293v, ed. 2000, p. 352.

suppone che il viaggio di rientro in Olanda da Roma lo abbia intrapreso proprio con Lastman essendo stato registrato ad Amsterdam nel 1607 come l'altro pittore.

Nel 1617, accompagnato probabilmente dal giovane fratello Jacob (1592/93-1650 ca.), Jan Pynas è nuovamente a Roma, dove firmò un *Labano che cerca gli idoli*: «Jan Pynas ft/ Romae 1617». Il pittore, documentato poi nel 1628 a Alkmaar, morì nel 1630 a Amsterdam¹⁸³.

La composizione dei dipinti con paesaggio del primo decennio del Seicento di Saraceni e quella dei paesaggi di Lastman e Jan Pynas sembrano derivare dai modelli di Elsheimer. Tuttavia, i personaggi di Saraceni sono morfologicamente molto più vicini a quelli inscenati dai Pynas e Lastman che a quelli di Elsheimer. Particolarmente vicine in questo senso sono le realizzazioni di Lastman e Saraceni. Nelle opere di Lastman, come in quelle del veneziano, possiamo registrare una semplificazione dei panneggi, ma anche una stesura pittorica del fogliame e degli alberi tondeggianti molto somigliante. Le tangenze tra Saraceni e Lastman possono però individuarsi solo nelle opere realizzate negli anni italiani di quest'ultimo o in quelle di poco successive perché, come ha sottolineato Tico Seifert¹⁸⁴, nei successivi anni olandesi la pittura di Lastman si contraddistinguerà per lo scioglimento della pennellata d'influenza rubensiana.

Tico Seifert ha dedicato studi approfonditi su Pieter Lastman e i fratelli Pynas, riportando alla luce degli elementi essenziali per le loro biografie e carriere e quindi di rimando per quella di Saraceni. Se nel 1968 Ottani Cavina dichiarava che non vi erano ancora elementi sufficienti per elevare questi artisti al ruolo di «interlocutori attivi» di Elsheimer, «a parità d'incidenza con il Saraceni»¹⁸⁵, penso che alla luce delle opere apparse sul mercato e a loro attribuibili, sia forse reconsiderabile il ruolo svolto da questi tre pittori. Fu senz'altro più per loro merito che il genere del paesaggio, ben presto abbandonato da Saraceni per avvicinarsi al caravaggismo, ebbe modo di evolversi ed espandersi.

Indubbiamente fondamentale, come sottolineava Ottani Cavina, fu il ruolo di mediatore che ebbe il Saraceni tra le realizzazioni di Elsheimer e i futuri risultati di Pynas e Lastman. D'altro canto, come ha rilevato Ottani Cavina¹⁸⁶, le opere di Jacob Pynas dimostrano di avere assimilato il repertorio vegetale e geologico da Saraceni riprendendo ad esempio «il pioppo italiano dalla chioma compatta e picchettata di luce, quale leitmotiv di molti paesaggi eseguiti in Olanda».

Sebbene non esistano prove documentarie della conoscenza tra Saraceni e i Pynas o tra Saraceni e Lastman o anche solo tra il veneziano e Elsheimer, è molto probabile che il veneziano abbia frequentato questi artisti a Roma anche perché, come ha rilevato Tico Seifert¹⁸⁷, non sembra un

¹⁸³ [MS/NF] Sitt e Flechner, 2006, p. 136.

¹⁸⁴ Seifert¹, 2006, p. 213.

¹⁸⁵ Ottani Cavina, 1968, p. 17.

¹⁸⁶ Ottani Cavina, 2004, p. 144.

¹⁸⁷ Seifert¹, 2006, p. 216.

caso che Jean Le Clerc, allievo di Saraceni, entrasse in possesso dell'incisione di Claes Lastman (fratello di Pieter; 1586-1625, fig. I.52) della *Liberazione di san Pietro* di Jan Pynas (fig. I. 53)¹⁸⁸.

Claes Lastman faceva parte di questa cerchia e, sebbene non sia documentata la sua presenza a Roma, come ha proposto Tico Seifert, il dilagare della peste ad Amsterdam e la morte del padre nel 1602, probabilmente fecero sì che accompagnasse il fratello Pieter in Italia. La supposizione può essere in parte appoggiata da un'incisione di Claes (fig. I.54) che riprende la *Crocifissione di san Pietro* realizzata da Guido Reni per l'altare della chiesa di San Paolo alle Tre Fontane per Pietro Aldobrandini nel 1604-05¹⁸⁹. Sia Pieter Lastman che Saraceni nei loro inizi romani s'ispirarono ad Adam Elsheimer e ancor prima a Hans Rottenhammer; Lastman al suo arrivo in Italia gravitò intorno a quest'ultimo artista per poi avvicinarsi al naturalismo di Elsheimer.

La critica ha individuato nella la *Fuga in Egitto* (Rotterdam, Museo Boymas-van Beuningen; fig.) datata 1608¹⁹⁰, l'opera in cui Lastman è maggiormente attratto dall'orbita di Hans Rottenhammer. In questa tela l'artista, sebbene si rifacesse alla tradizione veneziana nell'approccio compositivo e dimostrasse una buona dimestichezza del dato naturalistico nella realizzazione del paesaggio, non appare altrettanto «naturale» nell'inserire i personaggi nell'insieme compositivo.

Piuttosto vicine alla grafia pittorica di Lastman sono alcune realizzazioni del Saraceni, come il *Ritrovamento di Mosè* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze, il *Buon samaritano* di Lipsia e la *Moglie di Manue e l'angelo* di Basilea (catt. 35, 36, 25; figg. 35, 36, 25). In questi dipinti ritroviamo una stesura cromatica vivace e una composizione con personaggi in primo piano a rappresentare la scena principale mentre alle loro spalle si disperdono nel paesaggio, in cui sono inseriti ruscelli, alberi rigogliosi e tempietti, delle figurette dalle movenze abbastanza teatrali, creando delle scene a sé stanti. Due opere prossime, in questo senso, sono il *Ritrovamento di Mosé* di Saraceni (Fondazione Longhi di Firenze, cat. 35; fig. 35) e il *San Filippo che battezza l'eunuco* (conservato presso lo Staatliche Museen di Berlino, fig. I.56) di Lastman, firmato e datato 1608, data intorno alla quale dovrebbe risalire anche l'opera del veneziano (1610 ca.). Particolare curioso è che sia Lastman che Saraceni inserirono in primo piano, in alcune composizioni, una pianta di cavolfiore. Il particolare è ripetuto nell'opera di Berlino sopra citata di Lastman, come nella *Cacciata di Agar e Ismaele* dell'Hamburger Kunsthalle, firmata e datata 1612 (fig. I.57), e ancora in molti altri dipinti dell'olandese, ma anche nella *Moglie di Manue e l'angelo* di Basilea (cat. 25; fig. 25) o nell'*Ebbrezza di Noè* della collezione Koelliker (cat. 41; fig. 41) e nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione Longhi di Saraceni (cat. 35; fig. 35).

¹⁸⁸ Olio su rame, cm 16 x 21; Londra, Sotheby's, 3 luglio 1991, n. 102; Seifert, 2006, p. 216., p. 214, figg. 153 (con bibliografia).

¹⁸⁹ Seifert¹, 2006, p. 214, fig. 150

¹⁹⁰ Seifert¹, 2006, p. 213, fig. 146.

In alcune opere dell'ultimo periodo di Saraceni sono poi facilmente individuabili tangenze con composizioni di Jan Pynas. Nelle versioni della *Negazione di san Pietro*, eseguite intorno al 1619-20 (catt. 75, 78, 81; fig. 75, 78, 81), Saraceni sembra riprendere in parte la *Liberazione di san Pietro* di Jan Pynas¹⁹¹ (fig. I. 53). La luce incidente da sinistra verso destra nell'opera di Pynas è riproposta dal Saraceni come il gesto dell'angelo con l'indice rialzato a mostrare la via, sebbene nell'opera di Saraceni sia un'ancella e non l'angelo a indicare. Tra la realizzazione di Pynas e quella di Saraceni, sembra poi inserirsi perfettamente la *Liberazione di san Pietro* attribuita a un anonimo pittore del XVII secolo da Anna Ottani Cavina (Cat. A.104b; fig. A.104b)¹⁹². Nel dipinto è riproposta a sinistra la figura dell'angelo e del san Pietro di Pynas ma la scena è collocata in una scenografia d'architetture tripartita, con una lanterna al centro e un altro focolare sulla destra, molto simile alla versione della *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini di Saraceni (cat. 84; fig. 84). Le corrispondenze tra queste opere sembrerebbero quindi palesare un rapporto di collaborazione tra questi artisti.

Altri due artisti, Jacob Pynas e Johann König (1586-1642), vanno ricordati tra i pittori della cerchia elsheimeriana. I due pittori appartenevano alla generazione leggermente successiva, ed è forse per questo motivo che, a differenza dei pittori nordici che abbiamo citato sino ad ora, non influenzarono particolarmente la maniera del Saraceni e semmai avvenne l'inverso.

Quando Jacob arrivò probabilmente in Italia con il fratello Jan intorno al 1617, Saraceni era all'apice della sua carriera artistica, impegnato nelle commissioni a Santa Maria in Aquiro, al Quirinale e a Santa Maria dell'Anima, chiesa quest'ultima della comunità tedesca a Roma. Si può quindi facilmente immaginare che Jan, che doveva aver già conosciuto Saraceni durante il suo primo soggiorno romano, abbia avuto modo di introdurre il fratello più giovane al veneziano. Le opere di Jacob si discostano da quelle degli artisti della cerchia di Adam Elsheimer, espresse come sono con un colorismo meno brillante e più caravaggesco, come caravaggesca parrebbe la drammaticità di alcune sue composizioni. Vicine al mondo di Saraceni risultano alcune sue opere come *La regalità è ripristinata a Nabucodonosor* dell'Alte Pinakothek di Monaco, firmato e datato 1616 (fig. I.58), *Giuseppe calato nella cisterna e venduto dai fratelli* della Gemaeldegalerie di Dresda e soprattutto la *Lapidazione di santo Stefano* della collezione di Agnes Etherington Art Centre di Kingston (Ontario) (fig. I.59). Come ha sottolineato Tico Seifert¹⁹³, queste opere di Jacob Pynas non dimostrano però una conoscenza diretta dei dipinti di Elsheimer e di Saraceni a Roma, avendo Pynas potuto comunque desumere le composizioni di questi due artisti dalle stampe di Goudt e altri o dalle copie di Pieter Lastman e Jan Pynas, già in Olanda. D'altro canto, senza voler

¹⁹¹ Seifert¹, 2006, p. 215, fig. 153

¹⁹² Ottani Cavina, 1968, fig. 24.

¹⁹³ Seifert¹, 2006, pp. 216-217.

innalzare Saraceni «al rango di uno scopritore di mondi», precisa Ottani Cavina, bisogna riconoscerli il merito di aver effettuato prontamente delle scelte stilistiche che incisero sulla formazione del giovane Pynas, i cui paesaggi della seconda metà del secondo decennio furono debitori alla visione «liberante e vitale»¹⁹⁴ del veneziano. Sebbene dunque Pynas mantenga caratteristiche tipicamente nordiche nella trasposizione pittorica dal paesaggio italiano, elaborò certamente il proprio stile con l'apporto del mondo espressivo saraceni.

Anche Johann König sembrò influenzato dall'operato artistico di Saraceni, tant'è che ancora oggi alcune opere sul mercato antiquario inizialmente attribuite alla bottega del veneziano, si sono poi rilevate essere realizzazioni di König. Quest'ultimo, prima di arrivare a Roma nel 1610, aveva abitato a Venezia, dove, verso il 1607, aveva realizzato una copia delle *Nozze di Cana* del Veronese. Tuttavia, poiché su uno dei suoi primi disegni è riportato 'Asburgo 1605'¹⁹⁵, si suppone che l'artista sia arrivato nella città lagunare intorno al 1606-1607. Raggiunse Roma nel 1610 e lì potrebbe aver avuto modo di conoscere Elsheimer, dato che quest'ultimo morì nel settembre di quell'anno nell'Urbe.

Il *Paesaggio con san Giovanni Battista*, di König, già messo in relazione con i dipinti di Elsheimer da Tico Seifert e vicino alle atmosfere delle opere di Saraceni del primo decennio del Seicento, è passato sul mercato antiquario londinese nel 2004 (fig.)¹⁹⁶. Il dipinto sembrerebbe memore, nella composizione con figure in primo piano a fianco delle quali si apre un sereno paesaggio popolato da un pastore e il suo gregge, del *Buon Samaritano* della Boughton House di Kettering del veneziano (cat. 24; fig. 24). König lasciò presto Roma, già verso 1614, essendo documentata, nell'aprile di quell'anno, la sua presenza a Norimberga mentre nel maggio ottenne il permesso di poter praticare la professione di pittore ad Asburgo.

Se quindi Saraceni si avvicinò inizialmente ai paesaggi dei pittori nordici attraverso le composizioni di Paul Bril, di cui poteva osservare le realizzazioni già a Venezia presso la bottega del Rottenhammer, fu però probabilmente attraverso le opere di quest'ultimo e di Elsheimer che si accostò più convincentemente a questo genere.

Questi due artisti a lui contemporanei, infatti, con la ripresa di composizioni di Palma il Giovane, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, tradussero in un linguaggio pittorico più consono al Saraceni la cultura figurativa nordica e il suo mondo onirico. Carlo poi, nelle opere del primo decennio del Seicento, interpretò il linguaggio pittorico nederlandese coniugandolo alla sensibilità coloristica veneta, difficilmente assorbibile appieno dagli artisti d'oltralpe, e si pose così a sua volta quale

¹⁹⁴ Ottani Cavina, 1968, p. 18.

¹⁹⁵ Il disegno fa parte di un *album amicorum* proveniente probabilmente dalla collezione Dershau e oggi di ubicazione ignota; Seifert¹, 2006, pp. 219, 223 nota 123.

¹⁹⁶ Seifert¹, 2006, fig. 161.

mediatore della tradizione lagunare per la generazione di pittori nordici più giovane, di cui facevano parte i fratelli Pynas, Lastman e Johann König.

II CAPITOLO: CARLO SARACENI E IL CARAVAGGISMO (1606-1619)

Capitale pontificia, rifugio teologico di notorietà internazionale, mercato commerciale, città delle ambasciate, nel XVII secolo Roma era il centro nevralgico cui ogni pittore, ma ancor di più ogni grande uomo di commercio, faceva capo.

Le più importanti famiglie italiane, ma anche quelle d'oltralpe, avevano legami economici con la città papale e spesso possedevano beni immobili nella medesima, conseguentemente gli artisti si recavano a Roma in cerca di fortuna e soprattutto in cerca di facoltosi committenti che li prendessero sotto la propria ala. Noto è il caso del Caravaggio con il cardinale Del Monte o, in seguito, di Nicolas Regnier con Vincenzo Giustiniani.

La Roma di Carlo Saraceni s'inserisce tra questi due periodi: se Caravaggio è a Roma dal 1593 circa al 1606 e Nicolas Regnier dal 1620 al 1626, Saraceni vi soggiornerà dal 1598-1602 al 1620.

Come vedremo più tardi, Carlo riuscì a introdursi nell'ambiente artistico romano attraverso un intreccio di conoscenze veneziane e spagnole, ma fondamentale per il debutto del pittore fu una famiglia romana: gli Aldobrandini.

La città nel 1600 contava 109729 anime e nel 1620 ben 112443¹⁹⁷. Nel 1625 vi erano recensite all'incirca 5 600 botteghe di artigiani al servizio di una città che nel 1622 era arrivata a contare 114000 anime, ciò significa che vi era una bottega ogni 20 abitanti¹⁹⁸.

Roma costituiva un punto d'incontro non solo per motivi religiosi ma anche artistici, grazie al suo tracciato urbano unico che offriva capolavori dell'arte che spaziavano dall'antichità classica al Rinascimento e in cui si stavano destreggiando i due maggiori rappresentanti della cultura pittorica seicentesca italiana: Caravaggio e Carracci.

In questa cornice coesistevano perciò le tendenze artistiche più disparate e sebbene il caravaggismo, all'arrivo del Saraceni a Roma intorno al 1600, fosse ben lontano dal costituire il movimento dominante, Carlo decise, dopo aver goduto della protezione di Camillo Mariani, essersi allenato sugli esempi del Cavalier d'Arpino e dei Carracci, aver ripreso i modelli di Giulio Romano dalle stampe e forte del sostegno di Olimpia Aldobrandini, di accostarsi con decisione a Caravaggio e alla sua arte. Nel 1606 è accusato da Baglione di essere stato l'istigatore, insieme a Orazio Borgianni, dell'aggressione alla sua persona da parte di Carlo detto il Bodello ed era in questa occasione segnalato quale 'aderente al Caravaggio'. Evidentemente quindi, se già nel 1606 il pittore era indicato come frequentatore della cerchia caravaggesca, l'incontro con il Merisi dovette avvenire poco prima e non mancò di farsi sentire nella sua arte.

Significativo è il caso, da noi già citato, della *Giuditta e Oloferne* della collezione Aldobrandini, per la cui realizzazione Saraceni partì da un modello di Lorenzo Lotto, allora conservato nella medesima collezione Aldobrandini (fig. I. 60). Da quella tela il veneziano trasse una propria

¹⁹⁷ Cerasoli, 1891, pp. 169-199 e Cerasoli, 1894, pp. 263-301.

¹⁹⁸ Ago, 1998, pp. 5-7.

derivazione (Roma, collezione privata, cat. 11; fig. 11) e arrivò ben presto alla versione notturna e caravaggesca a 'lume di candela', precisamente intorno al 1606, poiché un dipinto così intitolato del Saraceni è ricordato nelle collezioni Aldobrandini in quell'anno. L'opera doveva essere simile alle note versioni di questo soggetto del Saraceni, oggi conservate nella collezione di Roberto Longhi a Firenze e in quella di Luigi Koelliker a Milano (catt. 16-17; figg. 16-17).

In quegli anni tuttavia, la 'schola' del Caravaggio era ben lontana dall'essere quella più in vista se confrontata con quella del Cavalier d'Arpino o del Domenichino o di Guido Reni e, sebbene il carattere innovativo dell'arte del Merisi fosse indubbiamente riconosciuto e applaudito, accostarsi a quest'ultimo era una scelta coraggiosa.

Baglione, spinto dal noto astio nei confronti del Caravaggio, parlando del Saraceni ricordava: «Andava copiando e disegnando le belle opere di Roma; e se a' buoni consigli di Camillo [Mariani] atteso avesse, seria divenuto miglior dipintore...» ma, continuava, «Diedesi a voler imitare la maniera del Caravaggio et abbandonare gli studi, che l'havrebbero fatto eccellente maestro, si come anche ad altri è succeduto»¹⁹⁹.

Per il Baglione quindi la sorte del Saraceni, dopo essersi allontanato dal Mariani e avvicinato al Merisi, era segnata e, 'ovviamente', in modo negativo.

Giulio Mancini, dal canto suo, nel 1620 classifica la «schola del Caravaggio» tra le quattro grandi scuole della pittura contemporanea, vicina a quella del cavalier d'Arpino, dei Carracci e dell'«ordine» dei pittori indipendenti da ogni scuola. Ricordando la scuola del Caravaggio, Mancini dichiarava: «assai seguita, camminando per essa con fine, diligentia e sapere Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino et in parte Carlo Venetiano. Proprio di questa schola è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una fenestra con le pariete colorite di negro, che così, havendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto scure, vengono a dar rilievo alla pittura...» e annotava che questo modo di utilizzare la luce non fu «né fatto, né pensato da altro secolo o pittori più antichi» e continuava «Questa schola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera»²⁰⁰.

D'altro canto, Karel van Mander, nel 1604, invitava i suoi compatrioti ad adottare la maniera del Caravaggio, testimoniando la fortuna critica di quest'ultimo in certi ambienti²⁰¹.

Sebbene, come è noto, Caravaggio non volle formare degli allievi, indubbiamente la sua maniera venne tramandata da Bartolomeo Manfredi con la sua 'manfrediana methodus' e a questa vi si può fors'anche affiancare, come è già stato proposto, il Saraceni con la sua 'saraceniiana methodus'.

¹⁹⁹ Baglione, 1642, pp. 145-146.

²⁰⁰ Mancini, 1617-21c., ed. 1956-57, vol. I, pp. 108-109.

²⁰¹ Van Mander, 1604, p. 298

Ma, se l'arte di Manfredi si demarca per un'attenta ripresa delle norme compositive ideate dal Merisi, lo stesso non può dirsi per le realizzazioni del Saraceni che, sebbene in alcuni fortunati casi come la pala per San Simeone o di San Lorenzo in Lucina o ancora le tele di Santa Maria dell'Anima, dimostri effettivamente di aver assorbito la lezione del Caravaggio, nel contempo licenziava dalla sua bottega delle tele che erano lontane dall'emisfero drammatico caravaggesco. Il pittore prediligeva a volte, forse anche per rispondere alla domanda di una committenza religiosa conservatrice come nel caso della *Morte della Vergine* di Santa Maria della Scala (cat. 44; fig. 44) o della *Predica del cardinale Raimondo Nonnato Sant'Adriano* in Campo Vaccino, un mondo più pacato e pio (cat. 52; fig. 52). Difatti in questi dipinti, sebbene uno rappresenti una scena al chiuso e l'altro una all'aperto, non è più presente il fascio luminoso caravaggesco che da sinistra verso destra irradia i personaggi, ma una luminosità diffusa. Le figure sembrano a loro volta pervase da un'aria calma, quasi priva di movimento e la scena pare collocarsi in una pausa temporale.

2.1 L'ACCADEMIA DI SAN LUCA: L'INCONTRO CON ORAZIO BORGIANNI E CARAVAGGIO E I PROBLEMI CON BAGLIONE

Il 1606 si pone dunque come un anno fondamentale per la carriera di Saraceni. Nell'ottobre di quell'anno il pittore paga per la prima volta l'iscrizione all'Accademia di San Luca e, come già detto, nel novembre viene ciato da Giovanni Baglione, in occasione del processo intentato da quest'ultimo contro Carlo *detto* il Bodello che lo aveva aggredito all'uscita dalla messa presso Trinità dei Monti²⁰².

Le testimonianze dell'accaduto, conservate all'Archivio di Stato di Roma, sono purtroppo giunte incomplete e mancano proprio quelle del Borgianni e del Saraceni. I documenti permetterebbero di fare un po' più di chiarezza sull'accaduto, sul profilo dei due artisti e forse sulla loro posizione all'interno dell'Accademia di San Luca. All'origine dell'aggressione era un evento accaduto due settimane prima, spiegato in un altro punto della deposizione del Baglione. Tuttavia, come ha evidenziato Papi nella monografia sul Borgianni, le parole del Baglione non possono essere ritenute sicuramente attendibili, essendo stato parte in causa: secondo quanto riporta Baglione, il Bodello aveva preteso d'intervenire durante l'ultima riunione per l'elezione del nuovo Principe dell'Accademia di San Luca ma, poiché non aveva nemmeno vent'anni, il Baglione aveva fatto sì che questi non potesse partecipare al voto. Nel processo poi Giovanni precisava che furono proprio

²⁰² ASR, *Miscellanea Artisti*, b. 2, fasc. 96, cc. 1r-2r; già pubblicato con datazione errata da Luigi Spezzaferro (Spezzaferro, 1975, pp. 53-60) e poi ripreso con la giusta data da Marco Gallo (Gallo, 1992, pp. 330-331).

Borgianni e Saraceni ad aver portato all'Accademia di San Luca Carlo detto il Bodello, chiamato anche nell'atto 'Carlo piemontese'. La vicenda rivela l'esistenza di una coscienza di gruppo da parte degli «aderenti al Caravaggio» e il tentativo di sovvertire il potere nell'Accademia di San Luca. L'atto ha poi l'importante valenza di testimoniare che nel 1606 Saraceni, probabilmente grazie anche alla protezione della famiglia Aldobrandini della cui galleria era un assiduo frequentatore, faceva parte di questa più stretta cerchia di pittori che lavoravano vicino al Merisi e si era legato particolarmente al Borgianni.

Come vedremo in seguito fu probabilmente grazie a quest'ultimo che Carlo ottenne numerose ed importanti commissioni per la comunità iberica tra il 1610 e il 1614, cui il Borgianni si era precedentemente legato durante il suo soggiorno spagnolo, tra il 1598 circa e il 1605-06²⁰³.

La conoscenza del Borgianni, l'adesione all'Accademia di San Luca e la frequentazione del Merisi, conseguentemente, non mancarono di fare sentire l'impronta caravaggesca nell'arte di Carlo, sebbene, come vedremo, mantenne durante tutta la sua carriera un legame particolare con il colorismo veneto e le composizioni dei grandi maestri lagunari cinquecenteschi, fors'anche conscio del fatto che tale differenza l'avrebbe fatto demarcare dai numerosi pittori che nella Roma del Seicento, e in particolare dalla morte del Merisi nel 1610, cercavano di imitare la maniera del pittore lombardo.

Se i primi statuti dell'Accademia di San Luca risalgono al 1478, quando questa era ancora chiamata *Universitas picturae [ac] miniaturae*, nel 1577 l'*Universitas* divenne *Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno* per iniziativa del pittore Girolamo Muziano tramite un Breve emanato da Gregorio XIII. Tuttavia la trasformazione effettiva in istituzione fu graduale. L'Accademia venne trasferita nel 1588, per concessione di Sisto V, dalla demolita chiesa di San Luca (1585) a quella di Santa Martina al Foro Romano. La simbolica fondazione dell'Accademia avvenne poi nel 1593 ad opera di Federico Zuccari, primo Principe dell'Accademia, e solo nel 1607 furono approvati i primi *Statuti* conosciuti dell'*Accademia de i Pittori e Scultori di Roma*. Saraceni quindi, insieme al Borgianni, entrò all'Accademia in una fase in cui questa era in piena evoluzione ed espansione. Non è poi chiaro quando esattamente il pittore divenne membro dell'istituzione in quanto, della «memoria» degli anni dal 1534 al 1634, rimangono solo due registri contabili, un *Libro degli introiti*, in cui si registrava il pagamento della «tassa» per il rilascio della «patente», un registro delle congregazioni tenute fra il 1618 e il 1621 e infine la cosiddetta «serie» degli *Statuti*²⁰⁴. Se Giovanni Baglione e Orazio Borgianni figurano nella congregazione già dal 1593, quando il 31 ottobre venne indetta una assemblea generale subito dopo l'elezione di Zuccari a Principe, e poi in quella del 7 novembre 1599, con la quale venne eletto Principe il Cavalier d'Arpino, Carlo Saraceni

²⁰³ Gallo, 1997.

²⁰⁴ Salvagni, 2009, pp. 109-134.

è menzionato per la prima volta nei libri dell'Accademia il 22 ottobre del 1606, per il pagamento della tassa. Sebbene Saraceni sia meno presente nei registri dell'Accademia, è rilevante la presa di posizione del Baglione contro il nostro nel processo del 1606, poiché ne sancisce la centralità all'interno della «sfida» per l'imminente elezione dell'intero corpo degli ufficiali alla guida della nuova Accademia. Come ha sottolineato Isabella Salvagni, l'episodio testimonia l'esistenza di differenti gruppi in lotta tra loro all'interno dell'Accademia, ma altresì che, sebbene dal punto di vista formale tutti questi artisti fossero legati alla maniera del Merisi, solo una fazione si riconosceva come seguace del capofila, «quella di formazione 'veneziana', mentre l'altra era e si dichiarava nemica di Caravaggio»²⁰⁵.

Nell'autunno del 1606 fu eletto Principe Paolo Guidotti, notoriamente legato alla famiglia Borghese. Significativa è la composizione della commissione deputata alla redazione degli statuti in quel medesimo 1606 : ne facevano parte Girolamo Massei, Durante Alberti, Antiveduto Grammatica, Ambrogio Bonvicino, Giovanni Baglione, Paolo Guidotti e il primo maestro del Saraceni a Roma, Camillo Mariani. Tutti artisti quindi non dichiaratamente caravaggeschi ma che, se anche ebbero a che fare col Merisi, erano ormai su posizioni diverse.

Lo stesso Baglione, nella breve biografia su Saraceni, esprime una forte critica verso il veneziano per aver scelto di abbandonare la bottega del Mariani per seguire la maniera del Caravaggio. Se quindi la fazione del Baglione era favorita dall'amicizia con il Guidotti, allora Principe dell'Accademia, che eccezionalmente manterrà la carica per ben due anni (quando in teoria l'incarico era rinnovabile solo dopo dieci anni), il gruppo del Merisi, e quindi del Saraceni, doveva costituire quello sovversivo e controtendenza. Il Guidotti ebbe però il compito di tentare di mediare tra i due gruppi antagonisti. Infatti, se quando Guidotti venne eletto nel 1607 fu dato l'incarico di Rettore della Compagnia a Guido Reni, l'anno successivo spettò a Orazio Borgianni. I rapporti tra le due fazioni furono poi mediati dal cardinale Francesco Maria del Monte, che tra l'altro commissionò al Saraceni, probabilmente intorno a questi anni visto lo stile del dipinto, un *Ricco Epulone*²⁰⁶, che dovrebbe essere identificabile con l'opera oggi conservata ai Musei Capitolini di Roma (cat. 18; fig. 18).

Un'altra famiglia che contò molto per la creazione dell'Accademia, ma anche per la fortuna artistica del Saraceni fu, come abbiamo anticipato, quella degli Aldobrandini. L'effettiva fondazione nel 1593 della stessa Accademia venne difatti facilitata dal pontificato Aldobrandini, che consentì all'istituzione una maggiore disponibilità economica.

Per il veneziano la frequentazione dell'Accademia fu principale tramite per accedere a nuove committenze. Infatti, l'istituzione, che contò una scarsa partecipazione di confratelli tra il 1589 e il

²⁰⁵ *Ivi.*, p. 115.

²⁰⁶ cfr. Elenco delle opere perdute.

1594, dal 1601 al 1607 ottenne il totale controllo dell'ambiente artistico romano. Saraceni, sebbene sia registrato solo tra il 1606 e il 1607, ebbe modo di conoscere e frequentare, oltre al Caravaggio, Antiveduto Grammatica, Orazio Gentileschi, Giovanni Baglione, Ottavio Leoni, Prospero Orsi, Guido Reni, Angelo Caroselli e Orazio Borgianni, tutti registrati in quegli stessi anni.

Il veneziano sarà poi annotato all'Accademia tra il 1614 e il 1619²⁰⁷, periodo in cui, oltre ai già citati pittori, si iscrissero all'Accademia nuove personalità tra cui alcune provenienti come Saraceni dal veneto e con le quali, si può supporre, che l'artista avesse stretto legami più forti²⁰⁸, come ad esempio Alessandro Turchi, registrato tra il 1618 e il 1627²⁰⁹.

Per quanto riguarda il rapporto del Saraceni con il Caravaggio si hanno poche notizie ad eccezione del processo del Baglione e delle parole a lui dedicate dal medesimo Baglione nelle sue *Vite de' pittori*: «E perche egli professava d'imitare Michelagnolo da Caravaggio, il quale menava sempre con se un cane barbone negro, detto Cornacchia, che facea bellissimi giuochi, Carlo menava seco ancor'esso un cane negro, e Cornacchia lo chiamava, come l'altro; cosa da ridere di questo humore, che nelle apparenze riponesse gli habiti della virtù». Stando alle parole del Baglione, il veneziano era talmente affascinato dal Caravaggio da prendersi un cane uguale al suo e chiamarlo persino con lo stesso nome. Se le parole del Baglione vanno lette con adeguata cautela, è indubbio l'influsso che l'arte del Merisi ebbe sulle opere del Saraceni fin dalla seconda metà del primo decennio del Seicento. Già intorno al 1606, infatti, troviamo citata nelle collezioni Aldobrandini una *Giuditta e Oloferne* del Saraceni che, se identificabile con l'opera che proponiamo, risente molto dell'influsso caravaggesco. Con molta probabilità l'opera, citata nella nota dei beni di uno dei figli di Olimpia Aldobrandini *senior* che va dal 1606 al 1638 come «Una Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia di Carlo Venetiano»²¹⁰, è identificabile con quella successivamente citata nell'Inventario del 1637 di Giovanni Giorgio Aldobrandini come «un quadro in tela con Herodiade che tiene in mano la testa di S. Gio. Batta con una vecchia che tiene una candela accesa in mano et un pizzo di sciugatore in bocca senza cornice»²¹¹. Difatti, come ha spiegato Laura Testa²¹², sebbene chi trascrisse l'inventario confuse Giuditta con Herodiade, dalla descrizione è indubbio che si stia parlando dell'opera del Saraceni che conosciamo in varie versioni autografe oggi conservate a

²⁰⁷ Salvagni, *op. cit.*, 2009, p. 120.

²⁰⁸ E' noto che a Roma lo spirito di raggruppamento dei «foresti» era importante e portava a creare delle associazioni che venivano talvolta anche ufficializzate in veri e propri organismi, come le chiese delle «nazioni» (Gallo, 1997, p. 19). Purtroppo però, al contrario per esempio di alcune popolazioni straniere, come i tedeschi, che avevano la chiesa di Santa Maria dell'anima, o anche di alcune realtà regionali italiane, come i fiorentini, che avevano la chiesa nazionale di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma, i veneti non avevano alcuna chiesa o organizzazione a loro nome e quindi si dovettero dividere tra i vari organismi presenti nell'Urbe.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Archivio Doria Pamphilj (ADP), Roma, Fondo Aldobrandini, b. 30; Testa, 1998, pp. 132-134, nota 33, per esteso in Appedice, p. 136; Cappelletti, 1998, pp. 341-346, per intero in Appedice; Testa, 2010, pp. 654-655. Si rinvia alla nota 83 per una spiegazione più accurata su chi potesse essere il proprietario dei beni della nota pubblicata da Testa, 1998 e Cappelletti, 1998.

²¹¹ Archivio Aldobrandini Frascati (AA) Inventario, tomo I, fasc. 23, «Inventario del Principe Gio. Giorgio Aldobrandini 19 giugno 1637»; Testa, 1998, pp. 130-137; Cappelletti, 1998, pp. 341-346; Testa, 2010, pp. 654-655; cfr. Elenco opere perdute.

²¹² *Ibid.*

Firenze (Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, cat. 16; fig. 16) Punta Ala (collezione Koelliker, cat. 17; fig. 17), di ubicazione ignota (già in collezione Mansuardi, cat. 63; fig. 63) e a Vienna (Kunsthistorisches Museum, cat. 67; fig. 67) e copie (cfr. cat. A). Nelle versioni autografe è indubbio l'influsso caravaggesco nella messa in scena con i personaggi tagliati al busto che ricordano i *Giocatori di carte* del Merisi o ancor più le versioni della *Chiromante* o ancora il *Ragazzo con cesto di frutta* o il *Ragazzo con il ramarro*. Come in queste tele del lombardo, Saraceni inscena una luce che violentemente proviene da un lato e divide la parete che sta alle spalle dei personaggi, solitamente di colore ocre, in una zona in ombra e una in luce. Nelle versioni citate della *Giuditta e Oloferne* del Saraceni, e realizzate tra il 1604 e il 1606, l'inserimento della candela, e quindi la scelta di rappresentare la scena di notte, dà ancor più un senso di drammatico alla rappresentazione, la cui tragicità è già sottolineata dal soggetto. L'innovazione della scena a lume di candela era già stata appresa dai pittori nordici, in particolare da Adam Elsheimer, che aveva licenziato dalla sua bottega verso il 1606 la *Derisione di Cerere* del Prado di Madrid (fig. I.50). Quest'ultima opera è poi molto simile, nella leziosità degli abiti di Cerere e nella visione più intima della scena rispetto ai dipinti caravaggeschi più schietti e espressivi, alla *Giuditta ingioiellata* del Saraceni.

Le *Giuditte e Oloferne* di Saraceni, eccezion fatta per la versione di Vienna, il cui alto livello qualitativo ci porta a proporre una collocazione temporale più tarda, verso il 1610, si pongono come un perfetto esempio di questa fase di passaggio, intorno al 1605, nell'arte di Saraceni, tra gli influssi dei pittori nordici quali Elsheimer e la sfera caravaggesca.

Sempre in quegli anni, tra il 1605 e il 1606, si colloca il *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (cat.18; fig. 18), come abbiamo detto probabilmente già nella collezione del Cardinal Del Monte. La tela è di misure contenute e simili a quelle dei dipinti con le storie di *Marte e Venere* del primo periodo del veneziano (catt. 4, 5, 9, 14; figg. 4, 5, 9, 14). Va aggiunto che nelle realizzazioni di questi anni, e diversamente da quelle della piena maturità caravaggesca, possiamo notare il tentativo da parte dell'artista di realizzare un perfetto connubio tra il paesaggio e i personaggi che lo abitano.

Rispetto alle tele con le storie di *Marte e Venere*, realizzate tra il 1600 e il 1605, il chiaroscuro caravaggesco si fa poi più presente e al contempo, sebbene alcuni particolari di derivazione caravaggesca fossero già presenti in queste prime realizzazioni romane, come la tenda rossa nel *Convito in casa del ricco Epulone* già nel *Marte e Venere* e una *ronda di amorini* del Museo de Arte de San Paolo (cat. 14; fig. 14), si denota più scioltezza tecnica e maggior realismo nelle morfologie dei personaggi. Se ancora sono vivi rimandi alla tradizione veneta cinquecentesca e in particolare al mondo di Jacopo Bassano e fors'anche, in qualche particolare più lezioso, a quello di

Paolo Veronese, vicinissima alla sfera caravaggesca appare, nella sua schiettezza, la donna in primo piano tagliata a mezzo busto che tiene sopra al capo la cesta con il pane, così come il ragazzo al suo fianco. In questi stessi anni andrebbe poi forse collocata la *Marta e Maddalena* del Saraceni, oggi perduta, che si conosce solo dalla replica di bottega conservata al Musée des Beaux Arts di Nantes. Il dipinto, come ha rilevato Ottani Cavina²¹³, non è citato dalle fonti, tuttavia dalla replica di bottega di Nantes e da un'altra già presso la collezione Rizzoli a Venezia, si è dedotto che dovessero ispirarsi ad un originale del Saraceni. L'originale è stato individuato, sotto forma di voce inventariale, tra le opere già presso la collezione di Gaspar Roomer a Napoli nel 1630. Un'altra *Marta e Maddalena* del Saraceni era poi ricordata nell'inventario del 1677 dei beni di Ottavio Lumaga a Venezia²¹⁴. Se una versione di *Marta e Maddalena*, attribuibile certamente a Saraceni non è ancora stata rintracciata, la copia di bottega di Nantes mostra che nell'opera il veneziano riprendeva la composizione del dipinto di medesimo soggetto del Merisi oggi all' Institute of Arts di Detroit, che l'artista ebbe occasione di osservare quando si trovava in casa Aldobrandini. La versione della bottega di Saraceni presenta però alcune varianti rispetto all'originale caravaggesco, tratte dal mondo del veneziano, come le sottili pieghe ravvicinate o il gesto con l'indice puntato di Maddalena sulla destra. Il volto della Maddalena sembra poi molto vicino morfologicamente, malgrado le evidenti durezza dovute all'esercizio della copia da parte del suo autore, a quello della donna in primo piano nel *Convito in casa del ricco Epulone* e alle *Giuditte*, realizzate intorno al 1604-06. La redazione di bottega ha quindi la valenza di indicare che Saraceni, non solo scelse di seguire lo stile e la corrente caravaggesca, ma che in quegli anni realizzò anche copie, o più che altro delle varianti, di composizioni del pittore lombardo.

Come abbiamo anticipato, e come hanno sottolineato Gianni Papi²¹⁵ e Marco Gallo²¹⁶ nei loro studi monografici su Orazio Borgianni, anche il legame tra questo caravaggesco e Saraceni, creatosi probabilmente intorno al 1605-06, dovette contare molto per l'evoluzione pittorica di entrambi gli artisti. Di qualche anno più vecchio del Saraceni, Orazio Borgianni nacque il 6 aprile 1574²¹⁷ e, come ha recentemente chiarito Marco Gallo, se la famiglia era di origine fiorentina, egli era nato e cresciuto a Roma, eccezion fatta per il periodo trascorso nella penisola iberica. Non è chiaro se Saraceni avesse conosciuto Borgianni prima che quest'ultimo partisse per la Spagna, verso il 1598, o solo al suo rientro a Roma, tra il 1605 e il 1606. Tuttavia, se si accetta l'identificazione del pittore con quel Giovan Carlo Saraceni che dedicava nel 1600 a Venezia i *Fatti d'arme* dello zio omonimo al duca di Urbino (cfr. I capitolo), è plausibile che Saraceni non fosse arrivato prima di questa data

²¹³ Ottani Cavina, 1968, p. 132.

²¹⁴ cfr. Elenco opere perdute.

²¹⁵ Papi, 1993.

²¹⁶ Gallo, 1997.

²¹⁷ Gallo, 1997, p. 2.

nell'Urbe. Secondo Marco Gallo però nell'anno giubilare, Borgianni era probabilmente già in Spagna anche se appare registrato per la prima volta in terra iberica il 26 marzo 1601 a Pamplona²¹⁸, mentre l'ultima volta che venne ricordato in un documento a Roma era nel 1597²¹⁹. I due pittori quindi si conobbero probabilmente al rientro dell'artista più anziano dopo la sosta a Saragozza (1600?) e i soggiorni a Valladolid (1603), Madrid (dove nel giugno del 1603 contribuì alla fondazione della locale Accademia di San Luca²²⁰) e Toledo (1603-04). L'ultima volta che Borgianni è documentato in Spagna, a Madrid, è nel gennaio del 1605 e ricompare citato a Roma in un processo nel giugno del 1606. Come ha rilevato Gallo non è dato quindi sapere se nel lasso di tempo che intercorre fra queste due date il pittore risiedette a Roma o in Spagna²²¹. Va aggiunto anche che se Saraceni e Borgianni si conobbero solo nel 1605-1606, erano già citati come 'compari' nel novembre del 1606, in occasione del famoso processo del Baglione.

Come vedremo, l'amicizia con Borgianni diede la possibilità a Saraceni di stringere poi legami con alcuni importanti personaggi spagnoli che gli commissionarono le sue primissime pale di grandi dimensioni a Roma e nel territorio laziale e che funsero da decisivo trampolino di lancio per la sua carriera.

2.2 SARACENI E GLI ALDOBRANDINI

Per l'avviamento della carriera del Saraceni a Roma va analizzato un altro importante legame che il pittore strinse nel corso del primo decennio nell'Urbe e che l'aiutò in particolar modo a farsi strada nel competitivo mondo artistico di quegli anni: quello con Olimpia Aldobrandini. Gli Aldobrandini erano aristocratici fiorentini stabilitisi a Roma durante il pontificato di Paolo III Farnese. Durante il Cinquecento mantennero il livello di medio censo ma dal 1585 la loro fortuna cambiò con l'elezione a cardinale di Ippolito Aldobrandini, futuro papa Clemente VIII. Quest'ultimo ebbe come nipoti Pietro Aldobrandini (1571-1621), Cinzio Aldobrandini (1560-1610) e Olimpia Aldobrandini (1567-1637). Mentre i primi due divennero cardinali particolarmente influenti, Olimpia, nel 1587, sposò Giovan Francesco Aldobrandini, suo lontano parente e governatore delle milizie dello Stato pontificio. Olimpia e Pietro Aldobrandini condivisero l'amore per l'arte. E' noto che Pietro per abbellire le sue residenze a Frascati e Montemagnapoli e il palazzo sul Corso a Roma, creò una

²¹⁸ Gallo, 1997, p. 10.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Gallo, 1997, p. 16.

²²¹ Gallo, 1997, pp. 20-21.

ricca collezione costituita principalmente da dipinti di scuola veneta, emiliana e ferrarese da lui acquistati con la consulenza del bolognese monsignor Giovanni Battista Agucchi.

Se la figura di Pietro era già stata indagata in passato, è emerso da uno studio di Laura Testa²²² e uno di Francesca Cappelletti²²³, che anche la sorella Olimpia commissionò ed arricchì la collezione di famiglia con svariate opere tra cui quelle del Saraceni. E' noto che la donna dopo la morte del marito gestì l'amministrazione delle proprietà e si occupò del rapporto con gli artisti. Olimpia, con il marito e i figli, abitò, fin dal 1596, nel palazzo del cardinale decano Alfonso Gesualdo al Pozzo delle Cornacchie, di fronte alla chiesa di San Luigi dei Francesi. L'Aldobrandini vi rimase sino alla morte del fratello Pietro, nel 1621, per poi trasferirsi nel grande palazzo al Corso (l'attuale palazzo Doria Pamphilj), che Pietro aveva acquistato dal duca di Urbino nel 1601. Saraceni, con ogni probabilità, dovette frequentare entrambi i palazzi ma anche la villa a Frascati. Tra le opere realizzate intorno al 1610 va infatti ricordato il famoso *Riposo durante la fuga in Egitto* dell'Eremo di Camaldoli a Frascati (cat. 47; fig. 47), commissione che il pittore ottenne proprio grazie alla mediazione di Olimpia.

Come fece Saraceni ad avvicinarsi alla facoltosa famiglia resta ancora da chiarire: potrebbe effettivamente essere stato attraverso la conoscenza del Duca di Urbino, oppure tramite la frequentazione dell'Accademia di San Luca, di cui gli Aldobrandini furono degli assidui sostenitori, o ancora grazie a Paolo Gualdo e Camillo Mariani. Il vicentino effettivamente venne, con ogni probabilità, introdotto a Pietro Aldobrandini grazie al suo amico Gualdo. Mariani aveva realizzato alcune statue per San Giovanni in Laterano, per conto di Clemente VIII, in occasione del giubileo nel 1600 e, tra il 1602-1604, realizzò la decorazione della cappella funeraria della famiglia Aldobrandini nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Intorno al 1602-04 anche Saraceni realizzò un dipinto per la cappella del Rosario della chiesa di Santa Maria sopra la Minerva, rappresentante *l'Incoronazione di Cristo* (cat. 7; fig. 7). Probabilmente fu proprio in questi anni che Camillo Mariani ebbe occasione d'introdurre il veneziano a Pietro e Olimpia e fors'anche al medesimo papa Clemente VIII che, com'è noto da testimonianze documentarie, si recava regolarmente nella cappella di famiglia per constatare l'avanzamento dei lavori in corso²²⁴.

Tra le opere collezionate da Olimpia si registra una predilezione per i dipinti di piccolo formato, spesso su rame, e che quindi rientrano esattamente nel tipo di produzione del Saraceni durante il primo periodo di attività romana. Tuttavia i dipinti dell'artista, che si registravano nelle collezioni Aldobrandini nel Seicento, sembrano rientrare più nella fase che va dal 1605-06 al 1612 circa.

²²² Testa, 1998, pp. 130-137.

²²³ Cappelletti, 1998, pp. 341-347.

²²⁴ Gli avvisi segnalano sue visite il 13 giugno e il 23 ottobre 1602; De Lotto, 2008, pp. 21-225.

Infatti, da una nota di beni che va dal 1606 al 1638²²⁵, che registrava i quadri della collezione di uno dei figli di Olimpia, erano ricordati «Una Madonna con bambino Giesù imbraccio quale è fasciato di mano di Carlo Venetiano», che molto probabilmente era identico alla versione oggi a San Lorenzo in Fonte (cat. 13; fig. 13), ma che non può essere identificato con quest'opera perché la versione Aldobrandini è ricordata essere su rame, e la «Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia di Carlo Venetiano» che abbiamo già ricordato. Va annotato che in un altro inventario Aldobrandini del 1606²²⁶, che registrava quanto era rimasto del «Guardaroba» di Olimpia Aldobrandini dopo la sua morte il 25 maggio di quell'anno, era elencata altresì la *Marta e Maddalena* di Caravaggio, forse identificabile con il dipinto oggi a Detroit e di cui, come abbiamo anticipato, Saraceni realizzò molto probabilmente una copia. Il Merisi conobbe sicuramente Olimpia poiché quando nell'ottobre del 1604 venne arrestato con Pietro Paolo Martinelli, corriere di Clemente VIII e di Pietro Aldobrandini, fece chiamare Olimpia per avvertirla dell'accaduto. Come ha proposto Laura Testa anche Caravaggio venne forse introdotto alla famiglia dal Cavalier d'Arpino, amico personale di Clemente VIII e del nipote Pietro.

Un dipinto attribuibile al veneziano, e sicuramente realizzato grazie alla mediazione di Olimpia Aldobrandini, è il *Riposo durante la fuga in Egitto* dell'Eremo di Camaldoli a Frascati (cat. 47; fig. 47). La tela, solitamente collocata intorno al 1606, in considerazione della data apposta nel margine inferiore destro è stata poi ricollocata da Laura Testa intorno al 1612, quando la studiosa individuò un pagamento, del 5 maggio 1612, in cui Olimpia dava mandato di pagare 40 scudi «a Carlo Saracinj Pittore p. un quadro di un S. Giuseppe e la Madonna havuta da lui per dare ai Padri di San Romualdo a frascati p. la chiesa»²²⁷. D'altro canto già nel 1990, in occasione di un intervento di restauro, si era scoperto che la data 1606, riportata sull'opera, era apocrifa. La nuova datazione concorda con lo stile delle opere di questo periodo che a dispetto della lezione elshimeriana, dimostrano una maggiore adesione al caravaggismo. La tela mostra una conoscenza diretta e già datata della maniera intimista di alcune opere del Caravaggio, come la *Morte della Vergine* realizzata per Santa Maria della Scala e oggi al Louvre (fig.) o il *Riposo durante la fuga in Egitto*, eseguito forse proprio per la famiglia Aldobrandini, e oggi conservato nella Galleria Doria Pamphilj (fig.). Sono altresì ravvisabili nel dipinto tangenze con opere del veneziano di quegli anni, come la *Madonna con il Bambino e sant'Anna*, oggi alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini e realizzata per la chiesa di San Simeone Profeta tra il 1610 e il 1612 (cat. 45; fig. 45), quando l'edificio fu ristrutturato per volere di Orazio Lancellotti. Nella tela di Frascati, come nella tela di

²²⁵ Archivio Doria Pamphilj (ADP), Roma, Fondo Aldobrandini, *Aldobrandini, inventario dal 1606 al 1638*, busta 30; Testa, 1998, p. 135 nota 33; e cappelletti, 1998, pp. 341-347, si rinvia alla nota 83 per una spiegazione più accurata di questa voce inventariale.

²²⁶ AA, Frascati, tomo I, fasc. 7; Testa, 1990, pp. 240-241 e Testa, 1998, pp. 130-135.

²²⁷ Archivio Aldobrandini (AA), Frascati, «Libro mastro dei conti propri della Ecc.ma S.ra Olimpia Ald.ni 1606-1619, f. 106 e f. 105 r; Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 25.

Palazzo Barberini, Saraceni inscena un momento intimo all'interno di uno spazio saggiamente costruito, sebbene sia questa una nuova prova per Saraceni. In queste esecuzioni, come ha annotato Pallucchini²²⁸, il paesaggio, che era il vero fulcro della rappresentazione nelle opere della prima metà del primo decennio del Seicento del Saraceni, non è quasi più presente per lasciar posto al nuovo centro della ricerca del pittore che, secondo il gusto caravaggesco, erano i personaggi e la narrazione dell'avvenimento biblico. Così, nella tela di Frascati il paesaggio, seppur presente, funge ormai quale sola quinta per l'armonizzazione dell'insieme compositivo. Queste tele denotano poi una maggiore adesione al caravaggismo nell'accentuazione del chiaroscuro e nella più attenta caratterizzazione dei volti.

Nel 1610 due avvenimenti dovettero toccare da vicino l'artista. In quell'anno morivano le due personalità che più avevano influenzato lo stile del veneziano: Michelangelo Merisi e Adam Elsheimer. Se è noto che fu proprio dopo la morte di Merisi che il caravaggismo conobbe il momento culminante della propria espansione, non fece eccezione Saraceni che da allora si avvicinò ancor più a questa corrente.

2.3 SANTA MARIA DELLA SCALA, COMMITTENZA E VARIE VERSIONI DELLA MORTE DELLA VERGINE

Intorno al 1610 fu commissionata a Saraceni la realizzazione di un'opera particolarmente importante per la fortuna dell'artista: una pala con la *Morte della Vergine* per la chiesa di Santa Maria della Scala a Roma (1610-12, cat. 44; fig. 44). Il dipinto aveva il compito di sostituire quello di medesimo soggetto del Caravaggio che era stato rifiutato dai padri carmelitani della chiesa (oggi conservato presso il Museo del Louvre di Parigi). Merisi era stato incaricato di realizzare la tela da Laerzio Cherubini, proprietario della cappella cui era destinata l'opera, nel giugno del 1601²²⁹. Questa data ha portato a ritenere che l'artista avesse realizzato la pala tra il 1601 e il 1602, dato che nel contratto stipulato in giugno si impegnava a terminare il dipinto entro un anno. La commissione della pala a Saraceni avvenne quindi sicuramente in seguito. Non vi è traccia della commissione al veneziano tra i documenti relativi alla chiesa di Santa Maria della Scala all'Archivio di Stato di

²²⁸ Pallucchini, 1981, p. 92.

²²⁹ Il contratto tra Cherubini e Caravaggio risale al 14 giugno 1601; ASR, *Notai AC*, not. Mercurius Accursi, vol. 9, c. 923v; Macioce, 2010, p. 133, doc. 526; Cesarini, 2011, p. 250, doc. 25). Secondo gli ultimi studi l'opera del Merisi dovrebbe essere stata realizzata databile tra il 1601 e il 1602, poiché Caravaggio nel contratto prometteva di eseguire l'incarico entro un anno in cambio di un acconto di 50 scudi.

Roma. Ho individuato però, tra il 1607 e il 1608, dei versamenti di Olimpia Aldobrandini alla chiesa²³⁰, rendendo proponibile l'ipotesi che Saraceni fosse stato lì introdotto ai padri della chiesa proprio da Olimpia.

Saraceni, come Merisi, vide rifiutata la prima versione che realizzò per la pala e dovette idearne una seconda, a tutt'oggi conservata nella chiesa. In merito Martinelli²³¹ riportava che la prima versione fu respinta dai padri perché la scena era rappresentata in un interno di chiesa, invece che all'esterno e con una gloria di angeli sopra la Vergine, come dai committenti preferito. Così, mentre il primo dipinto «fu mandato a Venetia», il pittore «in pochi giorni fece quello che ora si vede pagato col prezzo di scudi 300». Mentre della seconda versione non sono note repliche d'autore, la prima, oggi conservata al Metropolitan Museum di New York (1610 ca., cat. 37; fig. 37), è stata più volte ripresa da Saraceni ma anche da attenti copisti di bottega e non. Quest'ultimo fenomeno testimonia la fortuna che dovette incontrare l'opera del Nostro all'epoca, fortuna altresì favorita dall'incisione che Le Clerc realizzò della prima versione (fig. III.1), aiutando quindi la composizione ad essere conosciuta anche oltralpe. Sempre Martinelli, infatti, ricordava: «Il primo v'è in volta stampato in rame».

Tra le repliche della prima versione, indubbiamente una delle più preziose è quella di piccolo formato su rame realizzata negli ultimi anni di vita del pittore per il conte Sebastien Full Winbach e oggi conservata all'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76). Interessante è rilevare qui il colorismo veneto ritrovato dall'artista nella preziosità di alcuni particolari come il mantello lapislazzuli della Vergine, rispetto alla versione romana marcatamente caravaggesca.

Lo stesso soggetto venne rappresentato in seguito dall'artista nella cappella di Orazio Ferrari a Santa Maria in Aquiro, tra il 1616 e il 1617. Qui, sebbene il formato dell'opera sia a lunetta, Saraceni decise di reinserire, come nella prima variante del soggetto realizzata per Santa Maria della Scala, l'architettura alle spalle degli apostoli. Nella decorazione di Santa Maria in Aquiro, specularmente alla *Morte della Vergine*, Saraceni realizza una lunetta con l'*Assunzione della Vergine* dove ripropose il particolare della Vergine con la gloria di angioletti della seconda variante di Santa Maria della Scala. In rapporto con la lunetta dell'*Assunzione* ho individuato un'altra versione autografa oggi conservata presso una collezione privata parigina (cat. 64; fig. 64). Quest'ultimo dipinto è l'unica opera dell'artista non finita, ad oggi pervenutaci, concedendo quindi la possibilità d'ipotizzare la tecnica di lavoro impiegata da Saraceni. Osservando il dipinto si ricava la notizia ad esempio che l'artista doveva dipingere da sinistra verso destra dato che, se le figure di sinistra sono finite sia nei volti che nelle pieghe, quelle di destra presentano solo le prime due o tre mani di

²³⁰ I versamenti erano molto probabilmente delle elemosine poiché, sebbene non sia specificato a cosa corrispondessero nel caso di Olimpia, quelli delle altre persone segnate vicine a lei corrispondono a denari «messi nella cassetta»(ASR, Spese della Fabbrica del convento, 1600-1607, b. 4, fasc. 1056, ff. 20 v, 21 v, 22 r, 23 v, 24 r, 24 v).

²³¹ Martinelli, 1969, p. 134.

pittura e mancano le finiture nelle pieghe e in altri importanti particolari del volto, particolari che solitamente erano molto curati dal Saraceni.

Tutte le repliche qui analizzate e le altre inserite in catalogo, sottolineano che la pala di Santa Maria della Scala dovette conoscere una notevole fortuna e molto probabilmente fu proprio grazie alla sua commissione che Saraceni strinse amicizia con il gruppo ecclesiastico tedesco di Roma e con Paul Brill e Faber. Convengo con Borsook²³², che non sembra solo una coincidenza la presenza dei due tedeschi nelle altre chiese germaniche a Roma (San Lorenzo in Lucina (cat. 49; fig. 49), Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65) e a Santa Maria dell'Anima (cat. 711-b; fig. 71a-b) dove il Nostro ottenne delle importanti commissioni. La studiosa arrivò finanche a proporre che fu proprio il Faber, all'epoca Provisor dell'Anima e uno dei mecenati più importanti di Santa Maria della Scala, a proporre il Saraceni per questi lavori.

2.4 I RAPPORTI CON LA COMUNITÀ IBERICA E CON L'ORDINE MERCEDARIO

La commissione di nuove opere all'artista fu indubbiamente favorita dalla morte del Caravaggio (1610), essendo stato il veneziano tra le personalità a lui più vicine, insieme al Borgianni. Si deve anche a quest'ultimo se in quegli anni, e anche prima del 1610, la carriera del Saraceni conobbe una rapida ascesa. Nel 1608 il pittore fu incaricato da due chierici spagnoli di realizzare un dipinto con *San Martino a cavallo, le stigmate di San Francesco e la Gloria celeste*²³³. L'opera, non ancora reperita, doveva essere, come propose Terzaghi²³⁴ che ritrovò il documento con la commissione dell'opera da parte dei due chierici, molto simile al tondo oggi alla Gemaldegalerie di Berlino con il *San Martino e il povero* (cat. 30; fig. 30). I due ecclesiastici erano don Pietro Vera, chierico della diocesi di Saragozza, e Michele Perez de Nueros, chierico della diocesi di Tarazona. Gallo ha evidenziato che fu proprio a Saragozza che probabilmente Borgianni effettuò il primo soggiorno spagnolo nel 1600. Si può quindi ipotizzare che probabilmente conobbe anch'egli i due chierici.

In seguito a questa prima commissione iberica Saraceni realizzò, tra il 1610 e il 1612, la pala di Gaeta con il *Martirio di sant'Erasmo* (cat. 39; fig. 39). L'opera costituì probabilmente il punto di partenza grazie al quale ottenne le successive pale per la cattedrale di Palestrina (1612 ca.), la cattedrale di Toledo (1613 circa), la chiesa di San Lorenzo in Lucina (1612-1613), la chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino a Roma (1612-14) e la pala perduta per la chiesa spagnola di

²³² Borsook, 1954, pp. 270-275.

²³³ cfr. Elenco opere perdute.

²³⁴ Terzaghi, 2002, pp. 81-94; Marini e Corradini, 2003, pp. 401-403.

Monserrato a Roma (cfr. Elenco opere perdute), tutte opere collegate al Borgianni e alle sue conoscenze. Com'è noto Borgianni risiedette in Spagna dal 1600 circa al 1605, periodo durante il quale strinse degli importantissimi legami, tra cui quelli con alcuni committenti che in seguito commissionarono queste opere a Saraceni. A Gaeta risiedette stabilmente, dal 1605 al 1606, Francisco de Castro, ambasciatore di Filippo III di Spagna a Roma dal maggio del 1609 al 1616 e personalità particolarmente importante per Orazio Borgianni. Il rapporto tra i due è stato brillantemente indagato da Marco Gallo²³⁵. Castro conobbe Borgianni probabilmente nella Spagna di Filippo III (1598-1621) e mantenne indubbiamente il rapporto a Roma quando Castro vi si trasferì come ambasciatore nel 1609. In Italia lo spagnolo commissionò varie opere a Borgianni, tra cui la pala con *San Carlo Borromeo che assiste gli appestati* (1613-14) per la chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino. Quest'ultimo dipinto tra l'altro, come ha proposto Gallo, doveva forse sostituire il *San Carlo Borromeo risana l'appestato* realizzato da Saraceni e oggi a Cesena (cat. 34; fig. 34), poiché le due pale possiedono le medesime misure. Fu poi forse ancora una volta Francisco de Castro a commissionare la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* a Saraceni, realizzata tra il 1612 e il 1614 per la medesima chiesa di Sant'Adriano (cat. 52; fig. 52)²³⁶. La moglie di Castro, Lucrezia, dovette invece probabilmente intercedere presso i padri caracciolini di San Lorenzo in Lucina a Roma (parrocchia presso cui risiedettero sia Castro che Saraceni²³⁷) per fare realizzare dal veneziano, tra il 1612 e il 1613, la pala con *l'Elevazione e ostensione del Sacro chiodo da parte di san Carlo Borromeo* (cat. 49; fig. 49).

Per tornare infine alla pala di Gaeta, si annoti che l'opera fu probabilmente commissionata a Saraceni da un altro spagnolo: il vescovo mercedario di Gaeta, Pedro de Oña. E' noto che quest'ultimo fu amico di Francisco de Castro. De Oña, infatti, intorno al 1605 ospitò presso il suo palazzo a Gaeta il potente mercedario Esteban de Muniera e lo presentò a Francisco de Castro, di cui Muniera divenne in seguito consigliere di fiducia. Muniera a sua volta, dopo che nel 1609 Castro fu nominato ambasciatore di Filippo III a Roma, fu eletto Procuratore Generale dell'Ordine Mercedario a Roma e, sebbene abitasse a San Lorenzo in Lucina nel palazzo di Castro, svolgeva il suo incarico dalla chiesa mercedaria di Sant'Adriano²³⁸. La medesima chiesa quindi per cui Saraceni e Borgianni realizzarono le pale sopra citate. A Gaeta, Castro godeva poi della protezione dello zio materno: Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duca di Lerma e a sua volta nipote del Cardinale di Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas, durante il cui mandato (1599-1618) Saraceni realizzò, intorno al 1613, i tre dipinti della cattedrale di Toledo con il *Miracolo di santa*

²³⁵ Gallo, 1997.

²³⁶ Gallo, 2011, pp. 134-137 con bibliografia.

²³⁷ Secondo quanto riporta Giovanni Baglione nel già citato processo da lui intentato contro Carlo Bodello in quell'anno (cfr. Appendice Documentaria, doc. n.).

²³⁸ Gallo, 1997, pp. 52-54.

Leocadia, il *Martirio di sant'Eugenio* e la *Vestizione di sant'Idelfonso* per la cappella della Virgen dal Sagrario (catt.; figg.). Inoltre, cinque dipinti del Saraceni, e una copia della *Vestizione di sant'Ildefonso*, erano ricordati nell'inventario *post mortem* del 1663 dei beni di Francisco di Oviedo, il cui padre, Don Luis de Oviedo, fu *contador mayor* del Cardinale Bernardo de Sandoval, dalla cui collezione provengono molto probabilmente i cinque dipinti²³⁹. Interessante, per porre l'accento su questi legami con la comunità iberica e con l'Ordine Mercedario, è che anche Orazio Borgianni realizzò due versioni del *Martirio di sant'Erasmo*: una più riuscita, per la quale Gallo²⁴⁰ avanza come probabili committenti proprio i nomi di Pedro de Oña o Francisco de Castro, e un'altra acquistata (e forse proveniente a sua volta dalla collezione Castro) da Juan de Lezcano, segretario di Francisco de Castro (Gallo, 1997 e 2011). La versione posseduta da Lezcano, e oggi in collezione privata romana (Gallo, 1997, pp. 137-166, tav. III), realizzata intorno al 1613, presenta chiare consonanze iconografiche e stilistiche con l'opera di Saraceni per il Duomo di Gaeta. Di fatto entrambi i dipinti, come ha rilevato Gallo (1997), sembrerebbero essersi ispirati a un comune modello: il *Martirio di sant'Erasmo* attribuito alla scuola di Lucas Cranach il Vecchio della Staatsgemäldegalerie di Aschaffenburg (Wind, 1983, fig. 20).

Come abbiamo brevemente illustrato quindi, tutti i committenti e probabili committenti spagnoli di queste pale si conoscevano tra loro e sicuramente frequentarono i medesimi ambienti, intorno a cui gravitavano Borgianni e Saraceni.

Le tele di Toledo, sebbene denotino a nostro avviso una minore qualità, dovuta forse alla partecipazione di aiuti di bottega nella loro realizzazione o ai vecchi restauri ormai rimossi che rovinarono la resa pittorica, furono indubbiamente molto importanti nella città iberica, perchè rappresentarono la prima introduzione del tenebrismo caravaggesco a Toledo e, come ha sottolineato Pérez Sánchez²⁴¹, costituirono un esempio rilevante per i pittori della Castiglia nati intorno al 1580. Ricorda lo studioso, a testimonianza di tale fenomeno, che si conservano molte copie della *Vestizione di San Ildefonso* nel territorio toledano.

La presenza delle tele del Saraceni a Toledo avrebbe potuto fare ipotizzare un viaggio dell'artista nella penisola iberica, tuttavia il ritrovamento del contratto delle opere porta ad escludere quest'ipotesi. Nel documento del 23 ottobre 1614, firmato da Vincente Carducho e Eugenio Cajés, i quali si occuparono della decorazione della Cappella della Vergine del Sagrato in cui sono conservate le tele del Saraceni, viene infatti specificato che dovevano occuparsi della realizzazione di quattro pale mentre nei restanti tre altari dovevano collocare tre dipinti che avevano preso a Roma. Le tre opere del Saraceni furono quindi realizzate nella capitale. Tuttavia, come ha

²³⁹ Burke e Cherry, 1997, pp. 572-578.

²⁴⁰ Gallo, 2011, p.136

²⁴¹ Pérez Sánchez, 1970, p. 506.

sottolineato Pérez Sánchez, il fatto che le tre tele presentino dei temi chiaramente toledani dimostra che le opere furono specificatamente richieste al veneziano per la cattedrale. Come ha rilevato lo studioso, la tela con il *Martirio di Sant'Eugenio* (cat. 50; fig. 50a), la meglio conservata delle tre tele rispetto alla *Vestizione di San Ildefonso* e la *Santa Leocadia in prigione* (catt. 50b-c; figg. 50b-c), ha una composizione e uno stile vicini a quello del *Martirio di Sant'Agapito* di Palestrina (cat. 48; fig. 48), con il carnefice posto sulla destra, raffigurato in atto di mostrare la bocca semiaperta e con la spada sguainata pronta a sferrare il colpo.

Anche la commissione della tela di Palestrina era in qualche modo collegata alla comunità iberica in quanto, come riporta l'iscrizione sulla pala, questa venne realizzata come ex-voto per Curzio Castrucci che fu ambasciatore di Francesco Colonna (documentato per la prima volta nel 1592 a Palestrina- 1636) presso Filippo III di Spagna, intorno al 1607²⁴². Inoltre, come ha proposto Aurigemma (1994), l'opera fu forse commissionata a Saraceni grazie al tramite di padre Sebastiano Fantoni Castrucci (morto nel 1615), nobile prenestino e influente personaggio dell'ordine carmelitano. Si ricorda poi a tal proposito che Francesco Colonna molto probabilmente conobbe il conte Castro, poichè sicuramente un incontro avvenne con il suo parente Filippo Colonna. Infatti, tra i manoscritti della biblioteca Sessoriana ora conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II (BNCVE), si trovava un codice cartaceo in folio segnato 270, 11 che contiene un'importante raccolta di notizie giornaliere su Roma e sugli incontri che avvennero nell'Urbe tra i personaggi più illustri dal Gennaio del 1614 fino alla metà di Ottobre 1615. Il compilatore di questo «diario di cose notabili occorse per la festa di s. Pietro et nel banchetto et cavalcata» che accompagnarono la presentazione della chinea per parte del contestabile Filippo Colonna, era un uditore o segretario del cardinale Pietro Aldobrandini e che, in quanto tale, presenziò a tutte le feste e cerimonie più importanti del tempo. In questo diario, ritrovato da Cerasoli, il 7 aprile 1614 si riporta che Filippo Colonna, Contestabile del Regno di Napoli padre di Federico, «andò a visitare il Conte di Castro Ambasciatore, dal quale fu ricevuto, et accompagnato al solito»²⁴³.

Dopo la *Fuga in Egitto* di Frascati (1610-12) (cat. 47; fig. 47) nelle pale di Gaeta e Palestrina (1610-12 e 1612 ca., catt. 39, 48; figg. 39, 48), Saraceni effettua quella che fu definita una «evoluzione poetica» da Ottani Cavina²⁴⁴, per avvicinarsi gradualmente al caravaggismo. Qui le figure, oltre a non essere più immerse in una natura ideale ma in una realmente visibile alle porte di Roma, sono più naturali e non idealizzate, finanche a far rapportare il fare del San Giuseppe, della tela di Frascati, a quello «sgraziato» di un «popolano»²⁴⁵, in perfetta sintonia con le norme rappresentative caravaggesche. Così nella tela di Frascati, anche il paesaggio ha una valenza diversa

²⁴² Per una storia più accurata su questo personaggio e la commissione della pala cfr. cat. 48, fig. 48.

²⁴³ Cerasoli, 1894, p. 269.

²⁴⁴ Ottani Cavina, 1968, p. 45.

²⁴⁵ Ottani Cavina, 1968, p. 45.

rispetto alle opere precedenti, come la serie di paesaggi del Museo di Capodimonte di Napoli. Sebbene esso rimanga presente, funge ormai quale sola quinta per l'armonizzazione dell'insieme compositivo. Saraceni poi, sempre in accordo con lo stile del Merisi, si concentra maggiormente sulla caratterizzazione dei volti, sulla gestualità, sul chiaroscuro e su delle tonalità più calde. Come ha annotato la critica precedente questa tela dovette costituire per Saraceni un'importante vetrina per fare conoscere il suo stile, difatti se ne registrano molteplici copie di bottega e non. La fortuna di questa composizione fu anche sancita dall'incisione che ne realizzò Jean Le Clerc (fig. IV.18).

Nelle pale di Gaeta e Palestrina, Saraceni sembrerebbe tornare, in alcuni particolari, alla tradizione figurativa veneta. Come annotò Pallucchini²⁴⁶ nella pala di Gaeta gli astanti in primissimo piano rievocano l'*Elemosina di sant'Antonino* realizzata da Lorenzo Lotto per la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, mentre a nostro avviso nell'architettura a loggia sulla destra, da cui si sporgono i personaggi, va forse individuata una ripresa dalle composizioni di Paolo Veronese. I due cherubini che portano la corona di alloro non mancano di ricordare poi quelli realizzati sopra il *San Pietro Martire* di Tiziano nella chiesa di San Zanipolo a Venezia. D'altro canto, la pala di Gaeta è una delle poche in cui l'artista si firma ed identifica come «VENET[US]», dimostrando quanto tenesse alle sue origini.

Sebbene, come segnalò Ottani Cavina, nel grande formato delle pale di Gaeta e Palestrina Saraceni «rischiava di comporre un aggregato faticoso di nodi improbabili nei rispettivi rapporti», ciò fortunatamente non accade. Infatti, se in alcuni passaggi le due opere possano risultare un po' naïf rispetto ad alcuni futuri risultati della fase più matura, come le tele per Santa Maria dell'Anima (catt. 71; figg. 71a-b), le figure si adattano bene allo spazio in cui sono inserite.

La pala di Palestrina (cat. 48; fig. 48) è forse l'opera che meglio rappresenta il passaggio stilistico del Saraceni dal mondo onirico di Elsheimer al realismo caravaggesco. Difatti, il paesaggio inscenato ritrae una natura reale mentre, sulla scia elsheimeriana, sebbene l'espressione del carnefice sia vicina ad alcuni risultati realistici del Caravaggio, sant'Agapito, così come il cavaliere alle sue spalle, sono caratterizzati da sguardi assenti che li fanno sembrare quasi non coinvolti dalla drammaticità dell'atto che si sta per svolgere, seppure il santo ne sia il diretto protagonista. Successivamente Saraceni realizzerà, per l'ordine mercedario, un'opera molto importante: la *Predica di san Raimondo Nonnato* (1612-14, cat. 52; fig. 52). I Mercedari, come i Carmelitani di Frascati, erano un ordine spagnolo per cui, come già detto, anche Borgianni eseguì varie opere. Nel Seicento i Mercedari possedevano a Roma la chiesa di Sant'Adriano, oggi distrutta, per la quale il nostro realizzò questa tela prima del 1614, poiché in questa data Johann Friedrich Greuter ne trasse a Roma un'incisione, firmandola e datandola. Muniera, amico di Castro, fu eletto nel 1609

²⁴⁶ Pallucchini, 1981, p. 93.

Procuratore Generale dell'Ordine Mercedario a Roma e, sebbene abitasse a San Lorenzo in Lucina nel palazzo di Castro, svolgeva il suo incarico proprio dalla chiesa mercedaria di Sant'Adriano²⁴⁷. Fu quindi probabilmente Muniera a commissionare l'opera al veneziano. Castro aveva invece incaricato Orazio Borgianni di eseguire per la medesima chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino (nel Foro Romano) il *San Carlo Borromeo che assiste gli appestati* (curia Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea, fig.). Secondo una recente ipotesi di Gallo²⁴⁸, la pala fu richiesta a Borgianni in sostituzione del *San Carlo Borromeo che comunica un appestato nel lazzereto* di Saraceni oggi a Cesena (cat. 34; fig. 34), in quanto le due opere hanno esattamente le medesime misure. Per lo studioso la pala del Saraceni venne rifiutata per la scarsa qualità ed andò a finire nella collezione Albizzi ed in seguito nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Cesena (1610 ca., cat.; fig.). Borgianni fu quindi incaricato di sostituire la pala, mentre in seguito venne affidata al Saraceni, tra il 1613 e il 1614, l'esecuzione della pala dell'*Elevazione e ostensione del Sacro chiodo da parte di San Carlo Borromeo* per un altare della chiesa di San Lorenzo in Lucina dei padri caracciolini (cat. 49; fig. 49), probabilmente per raccomandazione della moglie di Castro, Lucrezia.

Come ha esposto Ottani Cavina, nella realizzazione della grande pala con la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* si può osservare un'evoluzione nello stile di Saraceni rispetto alle pale di Palestrina e di Gaeta, forse avvenuta per gli «stimoli promanati dall'opera del Borgianni» nella medesima chiesa di Sant'Adriano, spingendo il veneziano, si suppone per la prima volta se si accetta questa collocazione cronologica, a tentare un formato così importante. Il dipinto, tuttavia, mantiene un'atmosfera pacata e spirituale già individuata nelle pale di Gaeta e Palestrina. Nell'opera Saraceni dedica, rispetto alle altre due pale in cui è maggiormente sviluppato, un piccolo ma essenziale spazio al paesaggio per dare respiro all'insieme compositivo, che altrimenti sarebbe apparso compresso dalle monumentali figure.

Sebbene si sapesse da tempo, grazie al noto documento del 1606, che Borgianni e Saraceni si conoscevano, è ormai quindi indubbio che i due artisti ebbero anche un legame professionale²⁴⁹, oltre che di amicizia, e che entrambi frequentarono i Castro e l'Ordine Mercedario. D'altro canto le realizzazioni dei due artisti venivano già confuse nel Seicento. Infatti, in un inventario della Collezione Barsotti a Roma, si registrava nel 1664, fra le opere di Giovan Battista Barsotti per la Congregazione di Santa Maria in Portico in Campitelli: «Una testa di vecchia del Borgiani o più tosto di Carlo Venetiano»²⁵⁰.

Come propose Ottani Cavina anche il caravaggismo delle tele di Santa Maria dell'Anima fu tuttavia mediato dallo stile dell'ultimo Borgianni, che rispetto al caravaggismo, «ne aveva preservato il

²⁴⁷ Gallo, 1997, pp. 52-54.

²⁴⁸ Gallo, 1997, pp. ; Gallo, 2011, pp. 134-137.

²⁴⁹ Gallo, 2011, pp. 134-137.

²⁵⁰ ASR, Notai A.C., Simoncello, f. 703v, n. 75; Spezzaferro e Giammaria, 2009, p. 102; cfr. Elenco opere perdute.

significato di vuoto pur temperandolo per schiarite di luce»²⁵¹. Così, sulla scia forse delle realizzazioni del pittore romano, Saraceni raggiunse l'apice della sua personale interpretazione della drammaticità caravaggesca nelle due pale di Santa Maria dell'Anima (catt. 71a-b; figg. 71a-b).

2.5 LA FORMAZIONE DELLA BOTTEGA

E' nel secondo decennio del Seicento che Saraceni dovette creare la propria bottega. Difatti, dal 1612 sono annotati negli Stati delle anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo per la prima volta come abitanti presso la casa del veneziano il pittore «Gianibatta Parentucci da Camerino»²⁵² e un «servitore» non meglio noto di nome di Pietro Paolo Rimanti [?]²⁵³. Dal 1617 sono segnalati presso la medesima casa il veronese Antonio Girella o Giarola detto il Cavalier Coppa e il lorenese Jean Le Clerc, segnati come abitanti presso casa del veneziano dal 1617 al 1619²⁵⁴.

Tuttavia va anche segnalato che in un contratto del 1608 firmato dal pittore con due chierici spagnoli per la realizzazione di una pala (cfr. Elenco opere perdute), era specificato che l'artista «promette et si oblige di fare di sua propria mano» il dipinto, inducendo a supporre che nel 1608 si stesse già appoggiando ad una bottega.

Sebbene queste notizie non bastino a provare l'esistenza di una bottega di Saraceni, quest'ipotesi è rafforzata dall'esistenza di numerose copie seicentesche di opere del veneziano, che evidentemente dovettero riportare un notevole successo.

Come evidenziò Anna Ottani Cavina (1968) la distinzione tra le copie di bottega e le copie eseguite da artisti non vicini al maestro è una delle imprese più ardue nell'analisi della carriera del pittore.

Tra le opere più copiate vanno ricordate la famosa versione della *Giuditta con Oloferne* 'a lume di candela' e quella precedente, tratta dal dipinto di medesimo soggetto di Lorenzo Lotto. Le due versioni note della *Morte della Vergine* di Santa Maria della Scala e del Metropolitan Museum di New York furono a loro volta molto riprese, così come la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* dell' Honolulu Academy of Arts e alcune raffigurazioni della decorazione della cappella di Santa Maria in Aquiro. Vi sono poi delle opere del veneziano di cui ad oggi si conosce una sola copia, ed è interessante annotare come oggi siano concentrate in luoghi pubblici sul suolo francese. Presso la chiesa francese di Saint Jacques a Barjouville, nella regione dell'Eure et Loire ad esempio, è

²⁵¹ Ottani Cavina, 1968, p. 53.

²⁵² ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1614, fol. 6 v; Bosquet, 1978, p. 105. Cfr. Regesto e Appendice Documentaria alla data.

²⁵³ Si riportano diversi cognomi per questo servitore nei vari Stati delle anime in cui è ricordato ma questo è il più probabile essendo quello meglio leggibile negli *Stati delle Anime* del 1615 e del 1616 (cfr. Regesto e Appendice Documentaria alle date).

²⁵⁴ cfr. Regesto e Appendice Documentaria alle date.

conservata una copia (olio su tela, cm 144 x 122, cat. A.7, fig. A7) della *Madonna con Bambino e sant'Anna* di Palazzo Barberini, di un anonimo autore francese del XVII, mentre il Musée des Beaux-Arts di Quimper possiede una copia (olio su tela incollata su tavola, cm 69 x 49, cat. A.49, fig. A49) del *Martirio di san Lamberto* di Santa Maria dell'Anima, già attribuita a Gaspar de Crayer e oggi ad un anonimo pittore francese del XVII secolo.

La presenza in Francia di queste copie da opere di Carlo Saraceni, sembrerebbe attestare la fortuna che l'artista rimosse nel paese francofono già nel XVII secolo, se la loro presenza in Francia non fosse documentata solo a partire dal XIX secolo. Il dipinto di Quimper, infatti, proviene da un lascito della collezione Silguy nel 1864, mentre non è chiaro quando la tela di Barjouville arrivò nella chiesa. Lo stesso vale per la copia dalla *Morte della Vergine*, conservata presso il Museo Municipale di Châlons-en-Champagne (olio su tela, cm 113 x 180, cat. A.15, fig. A15), lascito di Charles Picot alla sua morte nel 1861, o per la *Giuditta e Oloferne* del Musée des Beaux-Arts di Lione (cat. A.29; fig. A29), ceduto nel 1938 al museo da Nicos Dikhéos, console di Cipro a Lione. Sebbene si registrino molte copie da opere di Saraceni in altri paesi e in Italia stessa, è quanto mai singolare registrare la concentrazione di copie da opere del veneziano in Francia. L'amore di Saraceni per la cultura francese fu sottolineato fin dal XVII secolo dalle parole del Baglione che, nel descriverne la personalità dell'artista, annotava: «Costui faceva del bell'humore, e voleva andar sempre vestito alla Francese, benché egli non fusse mai stato in Francia, né sapesse dire una parola di quel linguaggio»²⁵⁵.

Senza dubbio, come ricordarono Rosenberg e Cuzin²⁵⁶, il periodo in cui Saraceni dovette avvalersi maggiormente di aiuti di bottega fu tra il 1617, quando è segnato per la prima volta presso la sua abitazione Jean Le Clerc e stava terminando forse i lavori a Santa Maria in Aquiro, e il 1619, quando era impegnato nella realizzazione della decorazione della Sala Regia al Quirinale e in quella delle due pale di Santa Maria dell'Anima. E' perciò normale che in questa fase l'artista incaricasse suoi allievi di realizzare copie delle sue composizioni più di successo.

Le Clerc ebbe poi un ruolo fondamentale nella trasmissione dello stile del Saraceni con le incisioni che realizzò dalle sue opere. La pratica dell'incisione era rara e pressochè nulla tra i caravaggeschi, sicchè avvalersi di un aiuto di bottega che conoscesse questo mezzo tecnico dovette costituire un vantaggio per Saraceni.

Il *Transito della Vergine* di Santa Maria della Scala, ad esempio, fu riprodotta da Le Clerc nel 1619, due anni dopo la prima attestazione della collaborazione tra i due artisti. La fortuna artistica di Saraceni in Francia è attestata anche da il disegno acquerellato per il dipinto perduto con lo stesso

²⁵⁵ Baglione, 1642 ed. 1935, pp. 145-147.

²⁵⁶ Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 190-191.

soggetto già a Notre Dame di Parigi che Nicolas Poussin trasse, intorno al 1623, dalla stampa del *Transito della Vergine* di Jean Le Clerc.

Le Clerc non fu l'unico a diffondere le composizioni di Saraceni con incisioni. Nota è infatti quella che il contemporaneo J. F. Greuter desunse dalla *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* nel 1614 o quella che realizzò Thomassin nel 1615 dall'affresco perduto di Saraceni a Santa Maria in Monserrato (fig. S.3) o ancora quella che Troyen realizzò della *Giuditta con la fantesca* per il *Theatrum Pictorium* di Teniers²⁵⁷.

Come ha sottolineato Ottani Cavina, sebbene l'esistenza delle molteplici copie e stampe da opere di Saraceni, attesta che la sua maniera dovette riscuotere un discreto successo resta ancora difficile capire come fosse organizzato l'atelier del veneziano e quando prese forma.

Se, infatti, abbiamo detto che sicuramente Saraceni dovette avvalersi di aiuti tra il 1616 e il 1619, quando era impegnato nella decorazione della Sala Regia al Quirinale oltre che a Santa Maria in Aquiro e Santa Maria dell'Anima e che la presenza di artisti presso la sua dimora è segnalata solo a partire dal 1612, come ha sottolineato Ottani Cavina²⁵⁸, è probabile che l'artista si avvalesse di aiuti già nel 1610. Nel 1613 Guy François era già di ritorno nella natia Puy-en-Velay e, vista l'indubbia ascendenza che lo stile di Saraceni ebbe sul pittore francese, che soggiornò in Italia dal 1608, è probabile che questi frequentasse la bottega del veneziano già intorno al 1610. Tuttavia, probabilmente Saraceni non aveva ancora formato il proprio atelier o se così era questi non doveva essere presso la propria dimora, poichè nel 1610 il veneziano è annotato come unico abitante di una casa di proprietà di un certo Domenico Bassi negli *Stati delle anime* di Santa Maria del Popolo²⁵⁹.

Come ha sottolineato la studiosa, la varietà del tipo di artisti che furono influenzati dalla maniera del Saraceni e che lo frequentarono, dal veronese Antonio Giarola ai francesi Guy François e Jean Le Clerc, o Jan e Jacob Pynas dimostrano che la bottega di Saraceni non era regolata da un rapporto tradizionale che univa maestro e allievo. D'altro canto è fors'anche indicativo a tal proposito che tutti questi artisti fossero quasi coetanei del veneziano e che quindi si poteva parlare forse più di un rapporto di collaborazione che di effettivo alunnato.

Guy François era nato intorno al 1578 perciò, se si accetta il 1580 circa come data di nascita per il veneziano, questi era addirittura più anziano di un paio di anni. Jean Le Clerc, nato intorno al 1587, è segnato nella bottega di Saraceni dal 1617, quando aveva quindi trent'anni.

Dalla testimonianza di Félibien²⁶⁰ che, nel parlare di Jean Le Clerc, affermava: «Il a travaillé longtemps sous Charles Vénitien, duquel il avait si bien pris la manière, qu'il a faite des tableaux qu'ont passé pour estre de la maine de son maitre», possiamo rilevare che probabilmente Saraceni

²⁵⁷ Aurigemma, 2010, p. 474.

²⁵⁸ Ottani Cavina, 1992, pp. 64-65.

²⁵⁹ Ottani Cavina, 1992, p. 65 nota 17 su segnalazione di Olivier Michel, cfr. *Regesto e Appendice Documentaria*.

²⁶⁰ Félibien, 1685-88, p. 178.

dovette talvolta servirsi a tal punto del lorenese, così capace d'imitare la sua grafia, da fargli realizzare intere opere che potessero passare per suoi originali. Sulla base dell'affermazione di Félibien, Maria Giulia Aurigemma²⁶¹ proponeva che fosse sottinteso un discepolato di Le Clerc ma anche «la capacità non tanto di replicare, ma di inventare quadri alla maniera di» Saraceni. L'annotazione di Félibien, ha poi l'importante merito, come sottolineò la studiosa, di testimoniare che i quadri «saraceniani» erano molto richiesti e valutati per uno stile proprio.

Resta da chiarire quanto Saraceni si facesse aiutare, nella realizzazione delle proprie opere, dagli artisti della sua bottega. Dall'analisi diretta delle opere sicuramente attribuibili al pittore non sono emersi molti dati in merito. Difatti, se per i dipinti di committenza privata, all'evidenza anche delle dimensioni solitamente ridotte, si tende a ritenerli interamente ascrivibili alla mano del veneziano non riscontrando differenze evidenti tra le varie zone, anche in quelli di committenza pubblica e di grandi dimensioni non sono apparse dissonanze evidenti, tranne che per alcuni realizzati tra il 1619 e il 1620 (cfr. cap. III).

Sia nelle opere realizzate intorno tra il 1610 e il 1614, come il *Riposo durante la Fuga in Egitto* di Frascati, le pale di Gaeta e Palestrina, o la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia generalizia dei Padri Mercedari di Boccea, che in quelle realizzate tra il 1616 e il 1618 a Roma, come gli affreschi della Sala Regia al Quirinale o le tele a Santa Maria dell'Anima, non mi sembra si possano individuare interventi di autori diversi. Fa eccezione la cappella Ferrari a Santa Maria in Aquiro dove il veneziano si avvale dell'aiuto di Marcantonio Bassetti negli scomparti laterali sulla volta e nel soffitto. Si ritiene quindi che Saraceni raramente si avvalesse di aiuti nelle proprie imprese a carattere ufficiale ma che affidasse loro talvolta il compito di eseguire delle copie dalle proprie realizzazioni pubbliche, come testimonierebbero la copia del *Martirio di san Lamberto* presso il Musée des Beaux Arts di Quimper o quella dalla *Madonna con il Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini, conservata presso la chiesa di Saint Jacques a Barjouvillle (figg. A49, A7), ma altresì da quelle da destinare a una committenza privata. La domanda sempre più insistente di quest'ultima committenza, come testimoniano le pressanti richieste di Ferdinando Gonzaga per ottenere opere del Saraceni (cfr. Appendice Documentaria), sembrerebbe giustificare il considerevole numero di copie da questo tipo di produzione.

Parlare di copie di bottega, tuttavia, come ha analizzato Aurigemma per il Le Clerc, non è sempre corretto, poichè molte di esse sono più che altro delle varianti da composizioni del veneziano. Forse quindi Saraceni proponeva agli artisti di apportare alcune modifiche personali. Ne è un esempio la derivazione su rame conservata a Monaco (Bayerische Nationalmuseum, cat. A.36, fig. A36) dalla *Presentazione della Vergine al tempio* di Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65), che proponiamo

²⁶¹ Aurigemma, 2010, p. 479 nota 1.

in questa sede di attribuire a Jean Le Clerc. Il dipinto più che una copia, difatto, è una rielaborazione del modello di Saraceni poiché, se la si confronta con la composizione del veneziano nella chiesa romana, si possono notare numerose varianti. Nel dipinto di Monaco sono inserite più figure nello sfondo e la cesta tenuta in mano dall'uomo sulla sinistra è sostituita da un cappello. Nella zona centrale in cui l'affresco di Santa Maria in Aquiro è «interrotto» dalla lapide, è inserita, nel dipinto di Monaco, la figura di una donna in posizione semi-distesa di lato che ricorda da vicino quella del san Cristoforo inserito da Saraceni nel *Paradiso* del Metropolitan Museum (cat. 10; fig. 10). Anche la parte destra del dipinto presenta delle notevoli differenze: il bambino dell'originale saraceniiano è sostituito da una figura con turbante che dà le spalle allo spettatore, già inserita a sinistra nella *Nascita della Vergine* realizzata nella medesima cappella Ferrari a Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig.65). Le architetture sullo sfondo si discostano a loro volta dal dipinto del veneziano per l'aggiunta di una colonna spezzata, che sembrerebbe avvicinarsi alla colonna traiana, un portico su due livelli con archi a sesto acuto e un edificio con nicchie in cui, come negli *Amori di Marte e Venere* della collezione Thyssen Bornemisza (cat. 9; fig. 9), sono inserite delle statue che sembrano prendere vita. Sebbene l'opera di Monaco quindi non riprenda esattamente la versione di Santa Maria in Aquiro, mostra delle invenzioni derivate dal mondo figurativo del Saraceni, inducendo a pensare che forse il veneziano avesse fornito un repertorio grafico di alcuni particolari agli allievi e che questi li inserissero, di volta in volta, nelle loro derivazioni. La mancanza di un consistente corpus grafico di Saraceni tuttavia, non permette di appoggiare questa ipotesi e, se ci si dovesse basare sui pochi disegni attribuiti al pittore, si sarebbe indotti a pensare che, come gran parte dei caravaggeschi, questi avesse disegnato il più delle volte direttamente sui supporti, senza ricorrere a studi preparatori o solo in quei rari casi in cui non poteva eseguire il disegno direttamente sulla tela, come per gli affreschi nella Sala Regia al Quirinale, di cui si conserva per l'appunto uno dei pochi fogli attribuiti al veneziano presso il Getty Museum di Los Angeles (cat. D7; fig. D7). Difatti, non si può escludere che Saraceni avesse fornito un modello identico alla versione di Monaco, ipotesi che sembrerebbe confermata dall'esistenza di un altro dipinto di bottega, già pubblicato da Ottani Cavina, uguale in tutte le sue parti alla versione di Monaco (già Roma, mercato antiquario, cat. A.103; fig. A103). Va in questa sede sottolineato che, come dimostra il caso delle *Presentazioni della Vergine* di Monaco e di Roma, anche le derivazioni di bottega erano talvolta realizzate su rame, dimostrando quindi che il veneziano aveva trasmesso la predilezione per questo supporto ai suoi allievi.

III: CAPITOLO: IL RITORNO A VENEZIA

Al rientro del Saraceni a Venezia verso il 1620, la città stava uscendo da un primo ventennio del Seicento particolarmente difficile che la vide occupata sia sul terreno politico, con l'Interdetto di Papa Paolo V nel 1606, che bellico, nella lotta contro gli Usocchi, nella guerra di Gradisca e nella difesa territoriale per il dominio sull'Adriatico contro i Turchi e i governi di Vienna e di Madrid. Con la fine dell'instabilità, anche la cultura pittorica veneziana poté uscire da un certo isolamento e lasciarsi alle spalle la parentesi tardomanieristica. Carlo Saraceni fu così il primo a rientrare nella città lagunare dopo la lunga assenza, seguito da una lunga serie di arrivi di pittori 'foresti' che, dopo essere passati per Roma, volevano prendere conoscenza della cultura pittorica veneziana cinquecentesca e che apportarono un rinnovamento pittorico in chiave barocca alla città lagunare.

3.1 LA NUOVA CRONOLOGIA PER IL RITORNO A VENEZIA

Sino a oggi la critica ha generalmente proposto di collocare il rientro del Saraceni a Venezia tra il 1619 e il 1620 ma, in realtà, l'ultimo soggiorno del veneziano sembrerebbe essere stato molto più breve. Ottani Cavina aveva prospettato un rientro in patria «almeno nel novembre del 1619»²⁶², sulla base di una lettera del 27 novembre, citata precedentemente da Henrich, in cui Ulrich Loth (Monaco di Baviera, ante 1599- 1662), ufficiale osservatore della Corte Bavarese, interpellava a Venezia Saraceni per avere un parere su una sua opera inviatagli. Tuttavia, Eva Maria Breising ha recentemente indagato la carriera del pittore bavarese e segnalato che la supposta lettera non esiste, ed è solo il frutto dell'interpretazione errata di una notizia, a sua volta falsa, data da Henrich nella biografia di Saraceni per il Thieme-Becker²⁶³.

Il fatto che il nome di Saraceni sia ancora presente negli *Stati delle anime* della parrocchia di Santa Maria del popolo del marzo del 1620²⁶⁴, dimostra poi, a nostro avviso, che l'artista viveva ancora a Roma in quella data. Il nome del Saraceni è annotato insieme a quello della consorte, la suocera, il cognato e il collaboratore Parentucci da Camerino: tutti i nomi vennero depennati con due tratti di penna obliqui, probabilmente a seguito della morte del pittore avvenuta il 16 giugno di quell'anno a Venezia. Almeno che non ci fosse stato un suo breve rientro a Venezia, collocabile tra il 1600 circa, data del suo arrivo a Roma, e il 1620, Carlo sarebbe dunque rimasto appena tre mesi nella città lagunare, tra l'aprile e il giugno del 1620.

²⁶² Ottani Cavina, 1968, p. 55.

²⁶³ Breising, 2008, pp. 31-47; p. 246 nota 27.

²⁶⁴ Il documento, infatti, indica che il censimento avvenne durante il mese di marzo di quell'anno; ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1620, c. 26 r; Martinelli, *op. cit.*, 1959, pp. 683-684; cfr. Regesto alla data e Appendice documentaria.

Questa importante notizia porterebbe ad ipotizzare che alcune delle quattro opere per il conte Sebastien Full von Windach, citate da Saraceni nel suo testamento insieme al *San Francesco in Estasi*, lasciato dal pittore alla chiesa del Redentore a Venezia, fossero state dipinte, o almeno iniziate a Roma, prima del suo arrivo a Venezia. E' anche possibile che siano state portate a termine da altri artisti, come Jean Le Clerc e Antonio Giarola, quando il pittore si ammalò. I due artisti, infatti, a differenza dell'anno prima, non erano più segnati tra gli abitanti di casa Saraceni negli *Stati delle Anime* del 1620. La notizia ha quindi indotto a ritenere, com'è stato proposto da Ottani Cavina in poi, che i due allievi avessero preceduto la discesa del maestro a Venezia per iniziare la stesura del dipinto con *Enrico Dandolo incita alle crociate* per la Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale (cat. 83; fig. 83), sicuramente finito e firmato dal lorenese dopo la morte del Saraceni. Giarola e Le Clerc sono poi gli unici due artisti che il veneziano cita, e ai quali lascia alcuni dei propri averi, nel suo testamento redatto a Venezia «stando nel letto» in casa dei fratelli Pietro e Giorgio Contarini a San Trovaso.

Longhi²⁶⁵, riconoscendo un mutamento della maniera di Saraceni in senso involvente nelle ultime realizzazioni veneziane, aveva proposto di attribuirle in gran parte all'allievo Jean Le Clerc.

Nell'analizzare le ultime opere di Saraceni, non si può che convenire con Ottani Cavina²⁶⁶, che in molte di esse è individuabile la cifra stilistica del lorenese che evidentemente fu il collaboratore più attivo e presente.

3.2 LA COMMISSIONE DI PALAZZO DUCALE E IL RAPPORTO CON I CONTARINI E ALTRE FAMIGLIE VENEZIANE

Comprensibile è capire perché l'artista, malgrado i numerosi e importanti incarichi romani assegnatigli tra il 1616 e il 1618 nella Sala Regia del Quirinale e nella Chiesa di Santa Maria dell'Anima, decidesse di tornare a Venezia forse, come propose Rodolfo Pallucchini²⁶⁷, proprio su invito della Serenissima per realizzare l'importante tela con *Il Doge Dandolo che incita alle crociate* (Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, cat. 83; fig. 83). Più difficile è invece scoprire le ragioni che spinsero la Serenissima a scegliere per questo prestigioso incarico Carlo Saraceni, che aveva passato gran parte della sua vita a Roma, piuttosto che uno dei numerosi

²⁶⁵ Longhi, 1943, p. 24.

²⁶⁶ Ottani Cavina, 1968, p. 55.

²⁶⁷ Pallucchini, 1981, p. 95.

artisti che già lavoravano a Venezia. Mancini (1617-21), infatti, scriveva: «E' stato chiamato ultimamente a Venezia dove non si dubita che sodisfarà»²⁶⁸, mentre Baglione annotava: «Ultimamente andossone a Venezia a dipingere nella sala del Consiglio un'istoria, che la principiò e non la finì: poichè si ammalò, e volendosi governare di sua testa, con pigliare non so che quinta essenza, passò all'altro mondo di 40 anni circa»²⁶⁹.

Fu forse la notorietà raggiunta dal veneziano nella capitale pontificia a favorire la commissione del dipinto di Palazzo Ducale, con il merito di mostrare altresì che il tessuto artistico lagunare si stava aprendo in maniera ufficiale alla cultura figurativa in voga nell'Urbe. Per l'assegnazione dell'incarico Saraceni fu però indubbiamente aiutato anche dai legami che aveva stretto a Roma con influenti personaggi lagunari quali il cardinale Matteo Priuli o Pietro e Giorgio Contarini dagli Scrigni.

Difatti, se solitamente sono messi in relazione questi ultimi due con la commissione a Saraceni del 'telerò' per Palazzo Ducale, come ha sottolineato recentemente Vincenzo Mancini²⁷⁰, questa poteva essere stata anche favorita dal rapporto intercorso tra Saraceni e il cardinale Matteo Priuli, presso la cui casa romana il pittore svolse le funzioni di coppiere nel 1617, secondo quanto riportava Girolamo Gualdo²⁷¹. Facilmente il pittore poté lì trovare il sostegno per il ritorno in patria e ricevere l'assegnazione dell'importante commissione grazie al Priuli poiché nel 1618 fu eletto doge il padre Antonio.

Come riporta Baglione, ed è ormai noto, Saraceni non poté portare a compimento il lavoro poiché si ammalò e venne sostituito dal suo collaboratore Jean Le Clerc. Nel dipinto di Palazzo Ducale il cavaliere con cappello piumato al centro o ancora la natura morta in primo piano a sinistra, costituita dalla spada e dai panni, appartengono al mondo figurativo del veneziano, mentre l'esecuzione pittorica rivela la grafia del Le Clerc nella pennellata veloce e nei tratti rettilinei e discontinui che profilano i personaggi. Tuttavia, l'uniformità pittorica delle ultime pennellate non permette di decifrare con chiarezza se anche Saraceni fosse intervenuto direttamente sulla tela o se avesse ideato solo la composizione. Indubbiamente quest'ultima riviene al suo estro e al suo modo di decorare ampi spazi, come negli affreschi della cappella Ferrari a Santa Maria in Aquiro e negli scomparti della Sala Regia al Palazzo del Quirinale a Roma (catt. 65, 66; figg. 65, 66). Entro quella «trama prospettica nettamente costruita» in mezzo alla folla tumultuante ritroviamo il particolare delle logge da cui si sporgono gli astanti (tra cui il doge), già presente negli affreschi del Quirinale. Tuttavia la frammentazione in più episodi è sottolineata da una sensibilità «più minuta e portata

²⁶⁸ Mancini, 1617-21, p. 254.

²⁶⁹ Baglione, 1642, p. 147.

²⁷⁰ Mancini, 2010, p. 156.

²⁷¹ Gualdo jr. [1650] 1972, p. 90.

quasi al cicaleccio» tutta del Le Clerc che si sostituisce a quella «più pacata e unitaria del Saraceni»²⁷².

E' probabile che, come ha proposto Pallucchini²⁷³, i fratelli Pietro e Giorgio Contarini (Venezia 1578-1632; Venezia 1584-1660), che accolsero l'artista durante la sua permanenza a Venezia, ebbero una parte decisiva nell'assegnazione dell'incarico. Saraceni aveva avuto la possibilità di conoscere precedentemente Giorgio a Roma, quando quest'ultimo stava svolgendo i propri studi, e conseguentemente anche suo fratello maggiore Pietro²⁷⁴. Lo stretto legame di amicizia tra Carlo Saraceni e Giorgio Contarini è poi sottolineato dalla dedica a Giorgio di un componimento scritto da padre Maurizio Moro in occasione della morte del pittore nel 1620 e intitolato *Dogliose lagrime nella morte del celebre Pittore il Sig. Carlo Saraceni Venetiano, et lodi all'illustrissimo Sig. Giorgio Contarini da' Scrigni, dedicate. Dal padre D. Mauritio Moro*.

Il successo riscosso dalle ultime opere di Saraceni a Venezia fu forse favorito dai Contarini, che lo ospitarono nella loro casa a San Trovaso e forse anche nella loro villa di Piazzola del Brenta. Tuttavia, sia nel testamento di Saraceni che nell'inventario *post mortem* dei beni dell'artista rimasti in casa Contarini alla sua morte, non sono ricordate opere realizzate espressamente per i due fratelli durante il suo soggiorno veneziano del pittore²⁷⁵. Una possibile commissione è la *Scena di Naufragio* realizzata per la loro villa a Piazzola del Brenta e ancora *in situ* (cat. A.45; fig. A45). Il dipinto però è stato in passato ritenuto alternativamente opera di Saraceni quanto di Le Clerc ma, pur presentando una composizione consona al veneziano per i «personaggi orientali in turbante»²⁷⁶, è più probabilmente ascrivibile al lorenese²⁷⁷. Come propose Ottani Cavina²⁷⁸, l'opera fu forse avviata da Saraceni ma portata a termine dal suo allievo, ipotesi che appoggiamo rilevando una stesura pittorica a pennellate rapide più consona al lorenese che al veneziano.

Che Jean Le Clerc succedesse al Saraceni nelle commissioni già assegnate al veneziano, come nel caso del telero di Palazzo Ducale e del *Naufragio* (fig. IV.21), fu conseguenza abbastanza naturale, anche perché i due Contarini, alla morte del pittore, divennero protettori anche del lorenese che, come riportava Saraceni nel suo testamento, risiedeva a sua volta in casa Contarini a San Trovaso. Tra l'altro, se Giorgio fu particolarmente legato a Saraceni, tanto che il pittore lo elesse come suo esecutore testamentario con la richiesta anche di occuparsi personalmente di recapitare i propri denari alla consorte Grazia rimasta a Roma, fu probabilmente grazie a Pietro Contarini se, il 23 aprile 1621, Le Clerc ottenne il titolo onorifico di cavaliere di San Marco. E' proprio l'«Illustrissimo

²⁷² Pallucchini, 1981, p. 100.

²⁷³ Pallucchini, 1981, p. 96.

²⁷⁴ Pitacco, 2007 p. 250.

²⁷⁵ Anche se, come abbiamo rilevato, precedentemente Saraceni aveva realizzato per i Contarini a Roma, intorno al 1614, la *Maddalena penitente* oggi nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat.; fig.).

²⁷⁶ Ottani Cavina, 1968, p. 110.

²⁷⁷ Come ha altresì recentemente proposto Aurigemma (Aurigemma, 2010, p. 478).

²⁷⁸ *Ibidem*.

Signor Pietro Contarini»²⁷⁹ a essere segnalato quale garante delle nobili origini del lorenese nel documento in cui viene conferito il cavalierato a Jean Le Clerc.

La fama dei due Contarini che avevano già rivestito importanti cariche, dentro e fuori la repubblica, non poté che giovare molto sia a Saraceni che a Jean Le Clerc. Pietro era stato ambasciatore a Torino durante l'Interdetto (1606-08), ma anche a Parigi (1613-16), dove fu nominato cavaliere da Luigi XIII, Londra (1617-18), Madrid (1618-21) e Roma (1623-27), mentre Giorgio, dopo aver studiato a Roma, rivestì varie cariche di governo a Venezia, entrando nel Consiglio dei Dieci nel 1648²⁸⁰ Pietro e Giorgio furono poi divulgatori a Venezia, oltre che dell'arte caravaggesca del Saraceni, anche di nuovi stimoli artistici. Anche Domenico Fetti poté contare sulla protezione dei due fratelli, che lo ospitarono dal 1622 nella loro casa di San Trovaso e che lo coinvolsero in una fitta trama di relazioni, procurandogli probabilmente una serie di commissioni, tra cui quella di un dipinto per il Senato citato dalle fonti. L'orazione funebre in onore di quest'artista, stampata nel 1623 a Mantova, venne dedicata a Giorgio Contarini. Purtroppo non ci è pervenuto nessun inventario della loro collezione e per immaginare la tipologia della quadreria che possedettero i due mecenati, termine che come ha sottolineato Stefania Mason²⁸¹ gli si addice meglio di collezionisti, l'unica traccia proviene dal lascito del loro discendente Alvise II detto Girolamo Contarini alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1838. Nell'inventario del 1841 della Pinacoteca Contarini, infatti, sono annoverate delle opere di «Renieri, Strozzi e Rembrandt, ma soprattutto grandi capolavori del pieno Rinascimento, come le Allegorie di Giovanni Bellini»²⁸² insieme a copie e opere di bottega.

Per l'evoluzione pittorica del Saraceni negli ultimi mesi di vita a Venezia, si possono analizzare anche le opere dell'artista provenienti da questo legato e oggi conservate alle gallerie dell'Accademia di Venezia. Queste erano, oltre alla *Maddalena penitente* già citata (cat. 57; fig. 57, cfr. Cap. I e II), che comunque fu dipinta intorno al 1614 a Roma, una *Morte della Vergine* (cat. 80; fig. 80), una *Flagellazione* (cat. 79; fig. 79) e una *Negazione di san Pietro* (cat. 81; fig. 81).

La *Flagellazione*, sebbene sia stata ritenuta inizialmente autografa da Voss, Longhi, Porcella e Weizsäcker, in seguito fu supposta copia di bottega da Ottani Cavina e Moschini Marconi (cfr. cat. 79; fig. 79). Il dipinto presenta stringenti connessioni con la grafia della *Morte della Vergine* e la medesima illuminazione notturna della *Negazione di san Pietro*. Se la *Morte della Vergine* poi può essere stata eseguita a Venezia insieme all'altra versione quasi identica a questa, realizzata per il conte palatino Sebastien Full von Windach in questi stessi anni e conservata all'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76), è indubbio che la prima versione di questa variante della nota e fortunata

²⁷⁹ ASVe, *Cancellaria inferiore, Doge*, b. 174, cc. 507-508.

²⁸⁰ Pitacco, 2007, p. 250.

²⁸¹ Mason, 2007, p. 11.

²⁸² *Ibidem*.

serie di *Morti e Transiti della Vergine* del Saraceni venne realizzata a Roma, che è raffigurata in un'incisione del Le Clerc datata e firmata a Roma nel 1619 (fig. III.1)²⁸³. Nell'incisione, come nella versione di Venezia e di Monaco, Saraceni decide di rappresentarsi nel personaggio all'estrema sinistra con lo sguardo e le mani giunte verso l'alto in atto di preghiera. L'autoritratto del pittore (presente anche nel dipinto di stesso soggetto a Santa Maria della Scala) è stato individuato attraverso il confronto con il *Ritratto di Carlo Saraceni*, conservato presso l'Accademia di San Luca e realizzato da un anonimo autore del XVII secolo (fig. III.2).

Attraverso forse i Contarini alcune opere di Saraceni arrivarono anche nell'importante collezione veneziana di Bartolomeo della Nave (Venezia ? 1571/79-1632)²⁸⁴, che doveva avere un'età prossima a Pietro Contarini e che come lui morì nel 1632. Bartolomeo aveva indubbiamente origini diverse da Pietro Contarini: il suo bisnonno, originario di Bergamo, proseguì a Venezia il commercio familiare delle spezie e così fece a sua volta Bartolomeo nella bottega del padre situata nella parrocchia di San Bartolomeo a Rialto.

Bartolomeo dalla Nave frequentava forse i Contarini, dato che sia dalla Nave che i Contarini conobbero Vincenzo Scamozzi che fu incaricato dai Contarini di realizzare la facciata del loro palazzo a San Trovaso nel 1609 e presentò nella sua *Idea* (1615) «il Signor Bortolo dalla Nave mercante honorato in questa Città»²⁸⁵. Saraceni poteva avere conosciuto Dalla Nave anche per tramite di Palma il Giovane che, secondo la tesi di Stefania Mason, raffigurò Bartolomeo nel *Ritratto di collezionista* conservato presso il Birmingham Museum and Art Gallery di Birmingham²⁸⁶, e che sicuramente frequentò il facoltoso collezionista che fu, come riportava Ridolfi nel 1648, tra i suoi «particolari fautori»²⁸⁷. Negli inventari di Bartolomeo dalla Nave sono ricordate tre opere del Saraceni: una *Giuditta e Oloferne*, identificabile con la versione oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (cat. 67; fig. 67), una *Susanna e i vecchioni* e un *Cristo presentato al popolo*. Si conoscono solo due dipinti, ad oggi attribuiti a Saraceni, che inscenano questi ultimi due soggetti e purtroppo, in entrambi i casi, solo dalle loro riproduzioni fotografiche. Un dipinto con *Susanna e i vecchioni* conservato a Weimar presso lo Schlossmuseum (cat. A.116;

²⁸³ Nell'incisione è annotato: «Carrolus (sic) Saracenus Inventor et pinxit Ioannes Le Clerc incidebat. Romae Anno M.D. CXIX». Dell'incisione, impressa a Roma alla pace presso Jacobus de Rubeis (Giano de Rossi) nel 1649, si conosce un 2° stato di quattro al Museo Civico di Bassano (Coll. Rem. XXXIX 1049-4209, acquaforte e bulino, mm 465 x 277) resa nota da Ottani Cavina (Ottani Cavina, *op. cit.*, 1968, pp. 64, 70, 82, 119, fig. 34) e un altro 2° stato già in collezione privata parigina (acquaforte, mm 436 x 275; J. Thuillier, *Jean Le Clerc in Claude Gellée et les peintres lorrains en Italie au XVII siècle*, aprile-maggio 1982, Accademia di Francia a Roma, Roma 1982, Musée des beaux-arts de Nancy, mai-juillet 1982, Roma 1982, p. 92, n. 5) e conservata dal 1999 presso il Musée des Beaux Arts di Nancy (inv. n. TH.99.15.1146; C. PAUL, *Les Mystérieux du XVII^e siècle* in *Les Mystérieux du XVII^e siècle. Une enquête au cabinet d'art graphique*, Nancy- Musée des Beaux Arts 9 ott.- 30 dic. 2002, Nancy 2002, pp. 15-16, 52, n. 5). Tuttavia si segnala che l'incisione del Le Clerc non riproduce esattamente, come sembrò proporre Ottani Cavina (*op. cit.*, 1968, p. 64, 119), la versione oggi a Monaco per la differenza nel particolare dell'uomo a sinistra con i capelli mossi, rappresentato con una leggera calvizie nel dipinto.

²⁸⁴ Futlehner, 2007, p. 258.

²⁸⁵ Lauber, 2007, p. 258 (con bibliografia).

²⁸⁶ Mason, 1990,

²⁸⁷ Mason, 2005, pp. 157-165 con bibliografia.

fig. A124), infatti, è stato proposto come realizzazione di Saraceni in collaborazione con la bottega da Pierre Rosenberg e Jean Pierre Cuzin, mentre l'unico *Cristo presentato al popolo*, oggi noto, è la versione di collezione privata pubblicata da Ottani Cavina nel 1976 come realizzazione del veneziano, sebbene la studiosa lo presentasse con la titolazione di *Cristo fra i dottori* (collezione privata, cat. 8; fig. 8)²⁸⁸.

Nonostante non sia dato sapere se le versioni già in collezione Dalla Nave vadano identificate con queste opere, va sottolineato che queste ultime sono realizzazioni giovanili del Saraceni, collocabili intorno al 1602-05 mentre la *Giuditta e Oloferne* di Dalla Nave, e oggi presso il museo viennese, è una realizzazione matura, inseribile intorno al 1616-17. Bartolomeo quindi, aveva potuto acquistare almeno le prime due quando si era recato in viaggio a Roma verso il 1610. Tuttavia, come ha messo in luce Rossella Lauber nel suo studio su questo collezionista, nella malacopia di una lettera da Brescia, vergata da Palma il Giovane sul *verso* di uno dei suoi fogli di studi e collocabile verso il 1610-11, il pittore si rallegrava del ritorno di Bartolomeo a Venezia da Roma dichiarandosi però dispiaciuto perchè questi non aveva «fatto acquisto di qualche bella opera», per potersi rendere conto «della verità». Dalle parole di Palma il Giovane non è quindi chiaro se Bartolomeo non avesse semplicemente comprato solo delle opere che Palma il Giovane ritenesse «belle» o se non avesse acquistato alcuna opera a Roma, rendendo probabile l'ipotesi che le opere di Saraceni, da lui possedute, provenissero nella sua collezione dopo la morte di Saraceni nel 1620, oppure in quello stesso anno, in cui il pittore avrebbe potuto portarle con se a Venezia per far conoscere le proprie realizzazioni in patria.

Interessante è comunque rilevare anche che, stando a quanto riportava Moschetti nel suo *Pulice* (1625)²⁸⁹, tra i facoltosi visitatori della raccolta dalla Nave a Venezia vadano annoverati gli Aldobrandini, i più importanti committenti e sostenitori dell'arte di Saraceni a Roma.

L'acquisto, diretto o indiretto, di opere di Saraceni da parte di Bartolomeo dalla Nave testimonia comunque la fortuna raggiunta da questo artista anche nel territorio lagunare, considerato che, secondo le fonti, la collezione dalla Nave fu tra le più rinomate e apprezzate di Venezia.

Sarebbe poi importante sapere se i cinque dipinti di Saraceni ricordati negli inventari dei beni di Andrea Lumaga, a Venezia dal 1633 o 1634²⁹⁰, fossero presenti nella città sin da prima e eventualmente in quale collezione. Queste opere, una *Marta e Maddalena in una stanza*, una *Flagellazione di Cristo*, i *Santi Cosma e Damiano a mezza figura*, una *Giuditta a mezza figura* e un *Sant'Antonio da Padova*, rappresentavano tutte delle «figure al naturale» ad eccezione della *Flagellazione di Cristo*, che era connotata da «figure intiere piccole di Carlo Venetiano».

²⁸⁸ Ottani Cavina, 1976, pp. 83-84 nota 3, fig. 31

²⁸⁹ Lauber, 2007, p. 258 (con bibliografia).

²⁹⁰ Cecchini, 2007, p. 286.

Probabilmente quest'ultima era vicina alla versione proveniente dal legato Contarini conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 79; fig. 79) e realizzata da Saraceni tra il 1619 e il 1620. Il dipinto con *Marta e Maddalena* era descritto come «Uno con Marta che stà convertendo Madalena in una stanza piena di galanterie figure intiere più del naturale di Carlo Venetiano», facendo desumere che quest'opera potesse essere molto vicina alla copia realizzata dalla bottega del Saraceni e conservata al Musée des Beaux Arts di Nantes (cat. A. 39; fig. A.39), in cui la composizione riprende il famoso dipinto di medesimo soggetto realizzato da Caravaggio verso il 1597-98²⁹¹, conservato nell'Institute of Art di Detroit²⁹².

Singolare per la fortuna critica di Saraceni a Venezia al suo arrivo nella città lagunare è anche la presenza, testimoniata dal Boschini nelle sue *Minere della pittura veneziana* nel 1664²⁹³, di un *Riposo durante la fuga in Egitto* del Saraceni nel «soffitto sopra il Banco» nella Scuola dei Tintori (vicina alla Chiesa dei Servi) a Cannaregio, opera irreperibile che, come ha proposto Ottani Cavina (1968), doveva essere simile alla pala di Frascati realizzata intorno al 1611-12 (cat. 47; fig. 47). Se così fosse, è curioso che una realizzazione così caravaggesca, inusuale per l'ambiente lagunare all'epoca, non sia stata ricordata in altre fonti e sarebbe interessante capire come e quando fosse arrivata a Venezia.

3.3 SEBASTIEN von FÜLL WINDACH

Nel testamento di Saraceni, fatta eccezione per il *San Francesco in estasi* lasciato dal pittore ai frati francescani della chiesa del Redentore, affinché questi pregassero «per la sua anima» (cat. 86; fig. 86), tutti i dipinti citati erano destinati alla collezione del conte palatino e mecenate bavarese Sebastian Füll von Windach. E' intrigante evidenziare che tra i pochi committenti diretti documentati di Saraceni a Venezia nel Seicento, oltre ai Contarini e al governo della Serenissima, ve ne fosse uno di nazionalità tedesca. D'altro canto, come già anticipato, Carlo non ebbe tempo di licenziare molte opere nella città lagunare, poiché il soggiorno fu breve.

Presumibilmente il pittore era entrato in contatto con Windach ancora a Roma quando stava lavorando per la comunità tedesca a Santa Maria dell'Anima tra il 1617 e il 1618. Com'è ormai risaputo, infatti, Saraceni strinse nell'Urbe importanti amicizie con la colonia tedesca.

²⁹¹ Il dipinto del Merisi è verosimilmente da identificarsi con quello ricordato nell'inventario del 1606 dei beni del «Guardaroba» di Olimpia Aldobrandini rimasti dopo la sua morte avvenuta il 25 maggio di quell'anno (AA, Frascati, tomo I, fasc. 7, f. 26v; Testa, 1990, pp. 240-241; Testa, 1998, pp. 130-135). Saraceni, frequentatore della quadreria Aldobrandini, avrebbe quindi potuto agevolmente copiare e riprendere la composizione.

²⁹² Vodret, 2009, p. 86, fig. 56.

²⁹³ Boschini, 1664, Cannaregio, p. 472.

Le opere citate nel testamento e da consegnare al conte palatino erano: un *Transito della Vergine*, un *San Francesco*, una *Negazione di San Pietro* e un dipinto con *San Girolamo, Maddalena, Sant'Antonio e San Francesco*. Tra queste, l'unica che certamente fu eseguita a Venezia è la pala con i quattro santi, visto che è la sola ad essere annotata come espressamente richiesta al pittore da Füll von Windach. Quest'opera è identificabile con quella, di analogo soggetto, oggi conservata nella Galleria di Shlessheim (cat. 85; fig. 85) e in cui, sebbene si concordi con la critica nel rilevare una composizione saraceniiana, è ravvisabile la collaborazione di Le Clerc nella realizzazione del san Girolamo e del sant'Antonio, costruiti con rapidi guizzi di biacca e caratterizzati dai piccoli occhi incavati, tipici della maniera del francese mentre, come analizzeremo (cap. V), potrebbe riconoscersi una partecipazione di Alessandro Turchi nella figura della Maddalena. Il *Transito della Vergine* e il *San Francesco* realizzati per il conte palatino sono poi identificabili, come ha proposto la storiografia precedente, vista la loro provenienza, nei dipinti di analogo soggetto conservati, sin dall'Ottocento, presso l'Alte Pinakothek di Monaco (catt. 76, 82; figg. 76, 82). Tuttavia, va ricordato che il dipinto mariano di Monaco raffigura più una *Morte* che un *Transito*, in quanto la Vergine è rappresentata in trono con gli occhi chiusi, come d'altro canto nella già citata versione di Venezia della collezione Contarini, vicinissima a questa e all'incisione del 1619 del Le Clerc. La versione del *San Francesco* posseduta dal conte palatino, e citata nel testamento, è invece individuabile nel *San Francesco in estasi* conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 82; fig. 82), vista la sua prossimità al *San Francesco in estasi* della chiesa del Redentore (cat. 86; fig. 86), ed è, insieme alla versione della chiesa, una delle migliori espressioni pittoriche saraceniiane degli ultimi anni, tra il 1619 e il 1620. La pala di Monaco ha un formato maggiore rispetto a quella di Venezia (242 x 165 rispetto a 181 x 151) e reca ben in vista la firma del suo autore sul tavolo a destra: «CARLO SARACENI VENETIANO F(ecit)». La firma sembra quasi significare, come Pallucchini sottolineava²⁹⁴, l'orgoglio del pittore per la sua venezianità su cui poneva l'accento in un'opera destinata a un mecenate straniero. La versione di Monaco presenta una tavolozza più ricca e vivida rispetto a quella della chiesa del Redentore: quest'ultima tela risulta infatti più monocroma e scura, mentre nella versione di Monaco la tessitura cromatica è attentamente giostrata tra il grigio della parete e quello d'intonazione lievemente più olivastro dei sai dei due santi da cui si staccano il bellissimo lapislazzuli e il vermiglio delle vesti dell'angelo. Rodolfo Pallucchini ricorda che le due versioni di *San Francesco in estasi*, seppur meno appariscenti rispetto alle opere realizzate da Saraceni a Roma, non risultano tuttavia meno suggestive «tanto per l'intimità della situazione psicologica quanto per l'alta soluzione stilistica raggiunta. Il Saraceni viene ricostituendo l'integrità di uno spazio plastico che la crisi manieristica aveva distrutto: ma si tratta di uno spazio che ha un

²⁹⁴ Pallucchini, 1981, p. 98.

suo nuovo valore in quanto contiene un 'quid' luminoso, di valore atmosferico»²⁹⁵. In queste due tele infatti, grazie al mezzo della luce, ogni oggetto ha la sua evidenza fisica e si collega benissimo a quella degli altri elementi inscenati infondendo, insieme alle note di colore vibranti, un profondo misticismo all'insieme compositivo.

La *Negazione di san Pietro* posseduta dal conte palatino è invece di più difficile identificazione, non esistendo dipinti con questo soggetto attribuiti a Saraceni presso il museo di Monaco. Per un'analisi completa della carriera artistica svolta da Saraceni durante il breve soggiorno veneziano e l'individuazione di questa *Negazione di san Pietro*, bisogna perciò affiancare la lettura del testamento del pittore a quella dell'inventario *post mortem* del medesimo pubblicato il 17 giugno 1620 e ritrovato da Aurigemma²⁹⁶. In questo secondo documento erano infatti elencati, tra le opere lasciate da Saraceni a Venezia in casa di Giorgio e Pietro Contarini, «doi quadreti de S. Piero che nega/ un quadro grande bozato de S. Pietro che nega ». Per individuare la *Negazione di san Pietro* del conte Sebastien von Full Windach, citata nel testamento, è necessario rintracciare anche le due versioni piccole di questo soggetto e quella abbozzata, di formato maggiore, descritte nell'inventario. Concordo con Aurigemma che identifica la versione di dimensioni maggiori nell'unico dipinto con questo soggetto e di grandi misure e conservato presso la Galleria Corsini di Firenze (cat. 84; fig. 84). L'ipotesi è supportata dall'analisi stilistica della tela in cui s'individua, nel particolare sulla destra degli uomini che bevono a tavola, la grafia del Le Clerc, che evidentemente, visto lo stato «bozato» in cui Saraceni lasciò il dipinto alla sua morte, secondo l'inventario, decise di portarlo a termine come aveva fatto per la tela di Palazzo Ducale. La studiosa inoltre, proponeva di far coincidere il dipinto Corsini con la versione citata nel testamento di Saraceni per il conte palatino. A nostro avviso l'opera per il conte, vista la provenienza della tela Corsini, che molto probabilmente rimase sempre in Italia, è più verosimilmente identificabile con una delle altre versioni autografe di questo soggetto e presumibilmente è quella conservata presso la Staatsgalerie di Stoccarda (cat. 78; fig. 78). Infatti, se le due versioni piccole, citate nell'inventario *post mortem* sono state identificate dalla studiosa con quelle oggi conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia e quella della Staatsgalerie di Stoccarda (catt. 81, 78; figg. 81, 78), si potrebbe altresì identificare una delle due opere con la versione conservata presso il Musée Granet di Aix-en-Provence (cat. 75; fig. 75) a nostro avviso autografa. Va aggiunto che, a differenza delle due versioni piccole di Aix-en-Provence e Venezia, rispettivamente su tela e tavola, quella di Stoccarda è il frammento di una tela di misure più ampie, che difficilmente può quindi essere individuata in uno di quei due «quadreti» citati nell'inventario e rimasti in casa Contarini. Potrebbe però essere

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Nicolò Federici, b. 6013, cc. 323v-324v; Aurigemma, 1994, pp. 185-188; Aurigemma, 1995, riportato per intero in appendice, pp. 128-129.

quella realizzata per il conte palatino, che viene segnata nel testamento del pittore senza indicazioni sulle dimensioni o il supporto. Aurigemma²⁹⁷ aggiunge che gli altri dipinti realizzati per Widach nel testamento non sono citati anche nell'inventario *post mortem*, il che sembrerebbe testimoniare che i quadri fossero stati consegnati al conte palatino negli ultimi giorni di vita del pittore, insieme alla sua versione della *Negazione di san Pietro*. Tutti e tre i dipinti di Stoccarda, Venezia e Aix-en-Provence, ad ogni modo, sembrerebbero derivare dalla versione della Galleria Corsini, da cui riprendono il solo particolare inscenato sulla destra con San Pietro e l'anziana ancella. La *Negazione di san Pietro* delle Gallerie dell'Accademia Venezia infine (cat. 81; fig. 81), è sicuramente identificabile con una delle due versioni piccole ricordate in casa Contarini considerato che, come abbiamo detto, proviene dal legato alle Gallerie dell'Accademia fatto nel 1838 da Alvise II Contarini detto Girolamo. Vorrei poi sottolineare che quest'ultimo dipinto era su tavola e che la *Morte della Vergine* di Monaco, così come la *Flagellazione* delle Gallerie dell'Accademia, erano realizzati su supporto di rame, stando a significare che questa scelta pittorica non fu caratteristica, come si è spesso pensato in passato, solo della prima attività del pittore, ma che anzi lo accompagnò durante il corso di tutta la sua carriera. Lo stesso supporto fu utilizzato per il *San Francesco* abbozzato, ricordato nell'inventario *post mortem*, e forse identificabile con un bozzetto preparatorio per le due pale con *San Francesco in estasi* di Venezia e Monaco. Già Ottani Cavina, sebbene le ritenesse non autografe, ne segnalava due versioni su rame nel Museo Francese di Roma (cm 33 x 22) e in collezione privata a Santa Barbara (California) (cm 35 x 22) (cat. 77; fig. 77)²⁹⁸. Nell'ultima produzione il pittore sembra voler affermare la propria venezianità oltre che nella firma, attraverso una luminosità atmosferica viva e una rivalutazione della forza del colore, opponendo zone più monocrome a vivide macchie di colore.

Dall'inventario si ha inoltre un accenno sul gusto di Saraceni per i paesaggi nordici anche verso la fine della sua vita, esplicitato nei tre dipinti di formato circolare del tedesco Gottfried Wals e in quello di Moses van Uytenbroeck. Forse è proprio tramite l'esempio di Wals, ricorda Aurigemma²⁹⁹, che si può spiegare quel tondo con *San Martino* che Saraceni tra le opere che l'artista lasciò a Venezia. Basandosi su quest'ipotesi, la studiosa proponeva d'identificare il dipinto con l'unico quadro, con questo soggetto e formato, ascrivibile al veneziano: il tondo ora a Berlino (cat. 30; fig. 30). Questa ipotesi la portava a collocarlo quindi nell'ultima produzione del pittore a Venezia. Tuttavia, come già accennato, il dipinto di Berlino va più probabilmente inserito intorno al

²⁹⁷ Aurigemma, 1995, p. 128.

²⁹⁸ Ottani Cavina, 1968, p. 107, n. 36.

²⁹⁹ Aurigemma, 1995, p. 127.

1608, sia per i rapporti con una pala richiesta in quell'anno da due chierici spagnoli che per i modi ancor giovanili, già riconosciuti in esso da Ottani Cavina³⁰⁰ (cfr. cat. 30; fig. 30).

3.4 LA PALA DI SANTA GIUSTINA

Per quest'ultima fase della produzione saraceniiana è utile l'analisi di un'opera che, per la sua particolarità, si discosta dalle ultime realizzazioni in laguna: l'*Annunciazione* della parrocchiale di Santa Giustina (cat. 74; fig. 74). Il dipinto era originariamente collocato nella 'Scoletta' che era nel cimitero della parrocchiale di Santa Giustina (Belluno) dove, annotava l'arciprete Argenta nel 1688, s'incontravano i confratelli del Santissimo e dell'Annunciata e in cui vi era un altare raffigurante l'*Annunciazione*³⁰¹. La pala del Saraceni proviene sicuramente dalla Scuola della SS. Annunciata poiché questa fu fondata da Don Agostino Corso nel 1621, data riportata nel dipinto sul pavimento a sinistra. Fu quindi con ogni probabilità lo stesso arciprete Corso a commissionare il dipinto a Saraceni.

Per la vicinanza riscontrata con le due *Estasi di san Francesco* del Redentore e di Monaco, la critica ha solitamente attribuito la composizione al Saraceni e individuato una collaborazione del Le Clerc nella figura dell'angelo. Tale collaborazione fu poi suggerita, malgrado la firma «CARLO SARACENI VENECIANO F.» riportata sul pregadio, proprio dalla data «1621», in quanto posteriore alla morte del Saraceni. Tuttavia, dopo l'analisi diretta dell'opera, e grazie al recente restauro³⁰², malgrado l'individuazione di alcune cadute di materia sulle mani dei due personaggi e su parte del volto della Vergine, ho potuto rilevare una stesura uniforme e ascrivibile al maestro veneziano³⁰³. L'opera è certamente di grande qualità e proprio nelle vesti dell'angelo, solitamente attribuito al lorenese, sono ravvisabili le pieghe sottili, curvilinee e sinuose, tipiche dei panneggi di Carlo. L'attribuzione a Saraceni è poi, a nostro avviso, confermata da un dato che non è stato preso in considerazione dalla critica precedente riguardante la data 1621. E' quanto meno poco chiaro che sia stato usato un pigmento marrone chiaro per la firma sul pregadio ed uno marrone scuro per la data e che, a differenza della firma sull'inginocchiatoio, l'autore della trascrizione della data non decida di seguire le linee prospettiche del dipinto, come erano invece soliti fare sia il Le Clerc (si

³⁰⁰ Ottani Cavina, 1968, p. 96 n. 4.

³⁰¹ Lucco, 1981, n. 9 (con bibliografia).

³⁰² Si ringrazia la restauratrice Mariangela Mattia per la disponibilità e il supporto datomi nell'analisi tecnica del dipinto.

³⁰³ In accordo con l'analisi della Dott.ssa Marta Boscolo della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia.

veda il telero di Palazzo Ducale) che il Saraceni (come si può osservare nel *San Francesco in estasi* di Monaco). La data si distacca dal resto degli oggetti rappresentati, proprio per la naïveté e per la posizione in primissimo piano. Va aggiunto che nella copia della pala nella cattedrale di Feltre realizzata da Girolamo Zigantello nel 1626 (fig. III.4), quest'ultimo, attento copista, decida di porre la data «1626» vicino alla propria firma sul pregadio e non sul pavimento come nell'originale, inducendo a prospettare l'ipotesi che nel 1626 non fosse ancora stata apposta la data sul modello del Saraceni. La data venne perciò aggiunta, io credo, con ogni probabilità da un anonimo autore successivamente alla morte del pittore e per commemorare la creazione della Scuola della SS. Annunciata.

Difficile è però comprendere come una realtà così regionale come quella di Santa Giustina arrivasse a commissionare un'opera a un pittore in vista quale Saraceni e come mai questi avesse accettato malgrado i molteplici impegni che lo occupavano a Venezia. Ancora insoluto è anche l'interrogativo se Saraceni avesse realizzato l'opera prima della sua partenza da Roma o al suo arrivo nelle lagune. La risposta permetterebbe di fare più chiarezza sui precedenti due quesiti sui quali non si possiedono abbastanza elementi. Non è dato sapere infatti se intercorsero rapporti tra Don Agostino Corso e Roma o se questi avesse avuto modo di conoscere Saraceni a Roma prima della partenza del pittore per Venezia.

L'area del Feltrino era passata sotto il dominio di Venezia dal 1404, sicché anche la Scuola della SS. Annunziata era gestita dalla Serenissima e fu quindi tramite questa, e forse qualche funzionario più in vista di Corso, che venne commissionata l'opera a Saraceni. Da un punto di vista stilistico poi, se indubbiamente la pala mostra nella sua composizione stringenti connessioni con le due versioni del *San Francesco in estasi* della chiesa del Redentore e dell'Alte Pinakothek di Monaco, essa riprende come modello l'*Annunciazione* realizzata da Merisi nei suoi ultimi anni di attività intorno al 1608-09 e oggi conservata presso il Musée des Beaux Arts di Nancy. In entrambi è presente la cesta in primo piano all'interno della quale è adagiato il panno e la Madonna sulla destra affiancata dal particolare della sedia di paglia, mentre sulla sinistra appare l'angelo sopra le nuvole e, sullo sfondo a destra, la medesima tenda verde. Le affinità tra le due tele porterebbero ad ipotizzare che Saraceni avesse ideato la composizione a Roma³⁰⁴. Se si considera il breve tempo trascorso dall'artista a Venezia durante il suo ultimo soggiorno, ma anche l'indubbia qualità del dipinto in cui si individua, a nostro avviso, nell'uniformità pittorica, la sola grafia del Saraceni, sarei propenso a ipotizzare che il dipinto fosse stato almeno iniziato a Roma, e proporrei una collocazione intorno al 1619.

³⁰⁴ Tuttavia, va sottolineato che, sulla collocazione dell'opera di Caravaggio la critica è ancora divisa tra un inserimento antecedente al 1608 e quindi quando era a Roma e uno tra il 1608 e il 1610, cioè tra l'ultimo soggiorno maltese del Merisi e l'estremo ritorno a Napoli nel 1610. Quando però l'opera arrivò nelle collezioni di Enrico II di Lorena, tra il 1613 e il 1616, Jacques Bellange ne trasse un'incisione che dovette conoscere una rapida diffusione.

Sebbene quest'opera non rappresenti uno dei massimi raggiungimenti del veneziano, bisogna sottolineare quanto dovette incidere sugli artisti feltrini attivi in quegli anni e ignari, sino ad allora, della pittura caravaggesca. Così risulta ancor più rilevante quella deflagrazione di luce artificiale aranciata che accompagna l'Arcangelo Gabriele e che definisce i volumi, qualificando i valori cromatici dei rossi, dei blu e dei verdi inscenati. Come nei due San Francesco in estasi, e più generalmente nelle opere realizzate negli ultimi anni da Saraceni, ritroviamo qui quella concentrazione espressiva sul soggetto principale e la medesima intensità psicologica.

3.5 L'INTRODUTTORE DEL NATURALISMO A VENEZIA

Come rilevò Ottani Cavina, le ultime opere lasciate da Saraceni a Venezia, per quanto secondo la studiosa dimostrino rispetto a quelle dell'estrema fase romana un disimpegno «sul piano dei sentimenti e su quello correlato dei mezzi pittorici»³⁰⁵, avviano un colloquio nella città lagunare che conoscerà seguito locale di un certo rilievo. Ricorda Palucchini d'altro canto che, al suo ritorno in laguna, si dovette guardare a Saraceni quasi come a «un figliol prodigo, con stupore, non tanto per le sue stravaganze, quanto per la novità della sua arte»³⁰⁶. Il rientro a Venezia consentì al pittore di riscoprire le sue origini, mai del tutto dimenticate durante il lungo soggiorno romano, dove si era ispirato, nelle sue composizioni, a modelli della tradizione veneta di cui poteva usufruire nell'Urbe e dove aveva mantenuto contatti con importanti personaggi lagunari. Accenti più pacati e colorismo più intenso caratterizzano le ultime opere realizzate tra Roma e Venezia, distaccandosi dai toni più propriamente caravaggeschi riscontrabili nelle tele realizzate a Santa Maria dell'Anima tra il 1617 e il 1618.

Per documentare l'interesse suscitato dallo stile del Saraceni al suo rientro a Venezia è anche importante ricordare, come propose sempre Rodolfo Pallucchini³⁰⁷, le parole del componimento scritto in sua memoria dal padre francescano Maurizio Moro a pochi mesi dalla morte del pittore e dedicate a Giorgio Contarini. Mentre Maria Giulia Aurigemma aveva individuato una copia del componimento di Moro presso la Biblioteca Apostolica Vaticana³⁰⁸, abbiamo avuto a nostra volta modo di ritrovarne una stampa alla Biblioteca Marciana di Venezia che, vista la sua provenienza dal

³⁰⁵ Ottani Cavina, 1968, p. 56.

³⁰⁶ Pallucchini, 1981, p. 96.

³⁰⁷ Pallucchini, 1981, p. 99.

³⁰⁸ Aurigemma, 2011, pp. 184-192.

legato di Alvise II Girolamo Contarini alla Biblioteca nel 1843, fu verosimilmente la versione che lo stesso Moro consegnò a Giorgio Contarini³⁰⁹.

La fortuna riscontrata da Carlo in laguna dovette essere di rilievo malgrado le poche opere che ebbe tempo di licenziare poiché Moro lo paragonava a una Fenice: «Quasi Fenice, che ritorna dall'Oriente, lascia l'antiche penne, et si rinovella. Così il virtuoso Carlo, hove ebbe lacuna trovò la Tomba, e da quella uscendo con l'immortalità del nome, arricchì la patria di Fama, e se stesso di vera gloria»³¹⁰.

Il testo oltre ad elogiare le doti artistiche del pittore è particolarmente interessante per l'analisi della sua carriera poiché nel sonetto III Moro segnala i luoghi in cui Saraceni aveva lasciato il segno:

«Ammirò il Tebro illustre i tuoi Colori, /Piacquero a l'Arno, al Tago, al Po' furno fori?/ al Danubio, à la Senna, al generoso/ Mincio, e diero stupor à i falsi humori./ Ebbero i primi e meritati honori, /Ma lasso, quando posseder riposo/ Credesti, morte col suo tosco ascoso/ Tolse à la Patria gli acquistati allori. / Moristi tu, ma coronò di Stelle/ la Gloria il tuo pennello, e i lini egregi, / Ti diero il vanto di un sublime Apelle. / O Carlo glorioso, o pien di pregi, /hanno l'opere tue spirti, e favelle, / son care al Mondo, e meraviglie ai Regi»³¹¹.

Concordo con Maria Giulia Aurigemma³¹² che, se il successo riscosso dal pittore nella zona del Tevere è indiscusso, probabile potrebbe poi essere un passaggio per l'Arno, anche se non provato, mentre il Po potrebbe riferirsi ai due quadri del pittore oggi in Piemonte, a Brusasco e a Lanzo Torinese (catt. 61, 53; figg. 61, 53). Il Danubio e la Senna si riferiscono alla notorietà che conobbe il pittore presso il mondo germanico e quello francese, mentre il Tago allude ai dipinti che Saraceni realizzò per la cattedrale di Toledo. Interessante è rilevare che il componimento in memoria del defunto Saraceni fosse realizzato da un padre francescano e che Saraceni chiedesse proprio ai padri francescani della chiesa del Redentore di pregare per la salvezza della sua anima, facendo desumere che il pittore, e forse prima di lui la sua famiglia, fosse legato a quest'ordine. Tuttavia, se legami sono stati individuati tra i famigliari del pittore e la chiesa dei Crociferi e Venezia, dove era conservata la tomba familiare in cui il medesimo Carlo chiese di essere sepolto, non abbiamo ritrovato alcuna connessione tra questi e i francescani.

Quarant'anni dopo, Marco Boschini (1613- dopo il 1704) evocò anche il pittore con grande ammirazione nella *Carta del Navigar pittoresco* (1660). Il critico, infatti, troppo giovane per aver

³⁰⁹ *Dogliose lagrime nella morte del celebre Pittore il Sig. Carlo Saraceni Venetiano, et lodi all'illustrissimo Sig. Giorgio Contarini da' Scrigni, dedicate. Dal padre D. Maurizio Moro. In Venetia, appresso Iseppo Imberti, MDCXX.* Il componimento di Moro è stato altresì ricordato da Antonio Emmanuele Cicogna nel *Saggio di Bibliografia Veneziana* (Cicogna, p. 670, n. 4969).

³¹⁰ *Ivi.*, c. 2r.

³¹¹ Moro, *Dogliose lagrime...cit.*, Sonetto III [sic].

³¹² Aurigemma, 2010, p. 186.

conosciuto personalmente il pittore, nell'immaginarlo nell'atto di ammirare il *Trionfo di Venezia incoronata dalla Gloria* di Paolo Veronese nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, supposeva affermasse: «Prima che vegna un Paulo Veronese/ Pitura averà fin, co le so imprese/ E Paulo viverà dopo la morte» e continua aggiungendo «Se un simil quadro a Roma se trovasse,/ Per tuto el mondo coreria stafete, Con quella furia che suol far l'erbete; /Azzò che a contemplarlo ognuno andasse»³¹³. Le parole del Boschini, ma così pure le riprese del Saraceni da composizioni di Bassano e Veronese già citate (cap. I), ci lasciano quindi la poetica visione di un Carlo Veneziano che, sebbene integratosi perfettamente nel tessuto artistico seicentesco romano, tanto da avvicinarsi più dei molti che vi provarono all'irrequieto Caravaggio, rimase indissolubilmente affascinato e legato ai pittori della tradizione veneziana.

Sebbene il pittore fosse tornato a Venezia solo l'anno della sua morte, nel 1620 ebbe la possibilità d'indicare, con alcune realizzazioni, i principi della nuova cultura figurativa che «aveva sostituito alla normativa della 'maniera' la poetica della 'natura'»³¹⁴. Così con il telero per Palazzo Ducale le nuove idee romane postcaravaggesche penetravano per la prima volta a Venezia in un luogo pubblico³¹⁵.

Più che il nuovo stile caravaggesco, fu la personalissima interpretazione che ne fece Saraceni, tramite i suoi «uomini vecchi, e unuchi con testa rasa, e senza barba» ricordati da Baldinucci³¹⁶ e le sue scelte luministiche, che univano la tradizione nordica ai forti chiaroscuri del Merisi, a incidere sulla tradizione pittorica lagunare. Lo stesso Baldinucci, nella breve biografia del Merisi, segnalava Saraceni, Bartolomeo Manfredi e Giuseppe Ribera come i «naturalisti» che «vollero imitare la sua maniera», seppure il veneziano avesse mantenuto «un suo costume di dipingere». Con questo suo personale «costume di dipingere» Saraceni introdusse dunque la nuova regola caravaggesca in una città in cui questa non si era ancora manifestata veramente. In effetti, se la prima testimonianza della conoscenza a Venezia dell'opera del Caravaggio era costituita dalla lettera inviata da Ottavio Paravicino a Paolo Gualdo nel 1603³¹⁷, questa non istituiva un esempio tangibile del caravaggismo, al contrario della pala per la chiesa del Redentore ad esempio, che i pittori lagunari potevano osservare direttamente.

Se Ottani Cavina, nell'analizzare le ultime opere realizzate da Saraceni a Venezia, riteneva che il pittore «pur salvando nobilmente la qualità, disertasse un pochino dalla fedeltà verso l'impegno nel senso di una progressione senza arresti e innovate e, come già altre volte in passato, denunciasse

³¹³ Boschini, 1660 ed. 1966, p. 646.

³¹⁴ Palluccini, 1981, I, p. 16.

³¹⁵ Safarik e Milantoni, 1988, pp. 160-191.

³¹⁶ Baldinucci, 1846, p. 691.

³¹⁷ Pupillo, 2000, p. 167, con bibliografia precedente.

una sorta di sfasatura che solo per cicli alterni e momentanei egli fu in grado di neutralizzare»³¹⁸, bisogna però rilevare che queste realizzazioni ebbero comunque un certo impatto sulla tradizione lagunare veneziana, rappresentando i primi esempi della 'nouvelle vague' caravaggesca.

Come si può percepire dalle parole di Maurizio Moro poi, la Serenissima fu particolarmente grata a Saraceni per essere riuscito a fare conoscere a sua volta la tradizione pittorica veneta a Roma:

«Muti lini, io v'ammiro, colori gloriosi hor con voi parlo,/Ov'è il fumoso Carlo?/Ahi morto io lo sospiro;/ Voi rimasi trà tanti acerbi mali,/Dela sua gloria sete aure vitali./ Se di morte m'adiro/ Voi temprate lo sdegno./ Figli felici del suo raro ingegno./ Tele animate, e belle,/ Fornite il Mondo diverrete Stelle»³¹⁹ e continuava «Già la tua destra ingegnosa, e vaga/ CARLO, ingemmò di fregi i bei colori; Quant'opere formò diè tanti allori/ A la Patria, ch'ogn'hor d'ese s'appaga./ Hor, senza moto i nostri petti impiaga»³²⁰.

Nell'identificare quel «Patria» con Venezia, le parole di Moro sottolineano come, anche nei momenti di maggiore adesione al caravaggismo, Saraceni non dimenticò mai la propria personalità e la sua venezianità, rimanendo fedele al tonalismo veneto che gli permise, malgrado il ventennio passato a Roma, di affermarlo come «uno dei protagonisti del rinnovamento della cultura pittorica seicentesca a Venezia».

Concordo con Pallucchini nel riconoscere che Saraceni, rientrato fra le lagune nel 1620, dove erano attivi i rappresentanti del tardomanierismo avvicinatasi a Palma il Giovane, ruppe «un isolamento che durava ormai da troppi anni»³²¹ e, pur non modificando molto la situazione figurativa veneziana, il suo intervento fu «un sintomo significativo che si legava al tentativo di rinnovamento operato dalla schiera dei veronesi, i cui rappresentanti più in vista, come il Turchi e il Bassetti, erano stati in contatto con il veneziano a Roma»³²².

Così, le realizzazioni veneziane di Saraceni, insieme a quelle del Le Clerc, non mancarono di lasciare il segno su alcuni artisti lagunari come Pietro della Vecchia e Giulio Carpioni, che aderirono alla loro «diversione dal naturalismo ortodosso verso soluzioni più concilianti e ibridate»³²³.

Ma prima di analizzare chi in particolare fu influenzato dalle realizzazioni dell'ultimo Saraceni a Venezia, è opportuno esaminare quali opere l'artista scelse di portare con se nella città lagunare. Come si è osservato, Saraceni non portò alcuno dei suoi paesaggi connotati da uno scambio d'invenzioni con i pittori nordici (produzione che comunque si limitò al primo decennio del

³¹⁸ Ottani Cavina, 1968, p. 56.

³¹⁹ Moro, *Dogliose lagrime...cit.* 1620, Madrigal I, c. 4 v.

³²⁰ Moro, *Dogliose lagrime...cit.*, 1620, Sonetto II, c. 5 r.

³²¹ Pallucchini, 1981, p. 99.

³²² *Ibidem.*

³²³ Ottani cavina, 1968, p. 56.

Seicento) a giudicare dal suo testamento, dall'inventario *post mortem* e dall'analisi delle fonti inventariali veneziane dell'epoca. Tuttavia lo accompagnarono alcuni dipinti in cui è raffigurata un'altra invenzione che indagò di pari passo con Elsheimer, quella dei notturni illuminati dal lume di candela. Citate nell'inventario *post mortem*, infatti, vi sono due *Negazioni di san Pietro* piccole, identificabili, come abbiamo rilevato, con le versioni di questo soggetto conservate a Aix-en-Provence, Stoccarda e Venezia (catt. 78, 81; figg. 78, 81) e una *Negazione di san Pietro* di formato maggiore che va riconosciuta nella tela realizzata in collaborazione con Jean Le Clerc e conservata alla Galleria Corsini di Firenze (cat. 84; fig. 84). A queste opere va poi aggiunta la derivazione dal dipinto Corsini di Jean Le Clerc e già presso l'Osuna Gallery con i *Giocatori di carte* (che riprende il particolare degli uomini a tavola del dipinto della Galleria Corsini, fig. IV.20). Come ha suggerito Vincenzo Mancini³²⁴, queste composizioni con illuminazione artificiale di Saraceni e Le Clerc non mancarono di suggestionare le prime prove di Pietro della Vecchia. D'altro canto la ripresa di modelli saraceni da parte di Muttoni era già stata indagata *in primis* da Bernard Aikema³²⁵, e non risulta quindi strano se il dipinto già all'Osuna Gallery, proveniente da Venezia dal momento che sul retro riporta un sigillo del XIX^e secolo³²⁶ con l'iscrizione *Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*, era passata all'asta proprio con attribuzione a Pietro della Vecchia³²⁷, data la prossimità dei giocatori ai personaggi con cappelli piumati di Muttoni. Aikema poi rilevava come della Vecchia mostrasse una ripresa dei modelli figurativi del Saraceni e del Le Clerc non solo nella recupero dei loro notturni ma proprio nella morfologia dei volti di alcuni personaggi, come quelli raffigurati nella *Crocefissione* della chiesa di San Lio di Venezia, del 1633. Come evidenzia lo studioso poi, il contrasto chiaroscurale inscenato nel dipinto di Muttoni e la plasticità delle figure, è inusuale nell'arte veneziana a quel tempo e derivava proprio dall'osservazione da parte di Muttoni delle realizzazioni di Le Clerc e Saraceni arrivate a Venezia nel 1620. La ripresa di modelli del veneziano è stata poi sottolineata anche dal notturno *San Francesco in meditazione* della Galleria Estense (cat. A.34; fig. A.34) che, se oggi è accettato come opera del Muttoni, era stato inizialmente assegnato a «Scuola di Saraceni» da Pallucchini su suggerimento di Longhi³²⁸. E proprio nella medesima Galleria Estense si conserva una *Giuditta e Oloferne*, copia dalla fortunata serie notturna di questo soggetto realizzata da Saraceni e derivante in particolare dalla versione nota in due redazioni autografe della collezione Koellieker a Punta Ala e di ubicazione ignota (catt. 17; 20), che recentemente Enrico Dal Pozzolo ha proposto di attribuire a Pietro della Vecchia dal momento che «nel guizzo degli occhi e negli impasti ricorda fortemente il suo stile giovanile, così come si

³²⁴ Mancini, 2010, p. 159.

³²⁵ Aikema, 1990, pp. 15-16, 19-20, 22-23, 29, 79.

³²⁶ Ottani Cavina, 1992, fig. 6.

³²⁷ *Old Master Paintings*; Philips, Son & Neale, Londra, 28 aprile 1987, lotto 48.

³²⁸ Pallucchini, 1945, p. 188.

presenta nella sua prima opera datata, la *Crocefissione* nella chiesa veneziana di San Lio»³²⁹. A proposito di questa suggestiva proposta va sottolineato che, se Muttoni poteva aver visto le opere di Saraceni già durante il suo soggiorno romano effettuato, secondo un'ipotesi di Bernard Aikema, tra il 1622 e il 1626³³⁰, la *Giuditta e Oloferne* di Saraceni, oggi conservata a Vienna presso il Kunsthistorisches Museum, era presente nel Seicento a Venezia nella collezione di Bartolomeo dalla Nave (cfr. cat. 67; fig. 67) dove Muttoni poteva averla vista.

Se nei suoi notturni portati in laguna quindi Saraceni riprendeva soluzioni caravaggesche, come nel caso dei giocatori a tavola nella tela Corsini, che recuperavano la fortunata serie di «bari» caravaggeschi, li tradusse secondo la propria «saraceniiana methodus». L'artsita mediò le novità caravaggesche con il sostrato veneto che portava in sé e divenne a sua volta fonte d'ispirazione per i pittori a Venezia, stimolando la futura apertura agli artisti caravaggeschi che stavano per giungere nella laguna.

Prima con il Padovanino e poi con il Saraceni si era così «spezzato l'isolazionismo della pittura lagunare»³³¹ e Saraceni aveva inoltre il merito di avere 'aperto la strada' al nutrito gruppo di pittori 'foresti' che nel terzo decennio del Seicento arrivarono da Roma e attuarono una vera e propria innovazione della pittura veneziana. Al suo arrivo nella laguna nel 1622, Domenico Fetti, ospite a sua volta dei due Contarini, trovò una ricezione più facile per i suoi soggetti realistici e popolarizzanti che aveva sperimentato durante la formazione romana.

Saraceni rese ancor più fruibili le novità caravaggesche apportate da Nicolas Régnier, Simon Vouet e Francesco Ruschi, che arrivarono nella laguna rispettivamente nel 1625-26, nel 1627, e intorno al 1629. Tuttavia, a differenza di Saraceni, questi artisti furono progressivamente marginalizzati dalle commissioni ecclesiastiche importanti seppur ben accetti in molte collezioni private. Régnier introdusse anche testimonianze pittoriche dell'avanguardia naturalistica romana, portando con sé a Venezia un *Mosé* del Valentin³³², una *Susanna* del Lanfranco³³³ e una natura morta del Caravaggio³³⁴.

Carlo Saraceni, dopo avere costituito il punto di riferimento per i giovani artisti provenienti dal Veneto quando era a Roma, fu perciò il primo artista a mettere in circolazione idee di ascendenza caravaggesca a Venezia e rivestì quindi un ruolo centrale nell'introduzione del naturalismo nella laguna. E certamente, come ricordava Pallucchini, si dovette guardare alla pittura del Saraceni con grande curiosità e stupore apparendo questa manifestamente caravaggesca, sebbene arricchita da

³²⁹ Dal Pozzolo, 2011, pp. 19-20, fig. 12.

³³⁰ Aikema, 1990, p. 17.

³³¹ Pallucchini, 1981, p. 99.

³³² Lemoine, 2007, p. 366 (con bibliografia).

³³³ Lemoine, 2007, p. 360 (con bibliografia).

³³⁴ Lemoine, 2007, p. 358 (con bibliografia).

una tavolozza squisitamente veneta che si staccava nettamente da ciò che si continuava a realizzare in quegli anni nelle lagune sulla scia del tardo-manierismo di Palma il Giovane e i suoi seguaci.

IV CAPITOLO: LA BOTTEGA DEL SARACENI e LA
CONTINUAZIONE DELLA ‘SARACENIANA
METHODUS’

4.1 CARLO SARACENI E L'ITALIA

Gli unici artisti di origine italiana che le fonti riportano essere stati allievi di Carlo Saraceni, in quanto risiedevano presso la sua abitazione a Santa Maria del Popolo, furono il veronese Antonio Giarola, Giambattista Parentucci da Camerino, Pietro Paolo Condivi da Ripatransone e Giovan Battista Parentucci detto il Galluccio³³⁵.

Tuttavia, la lettera inviata da Marcantonio Bassetti a Palma il Giovane, in cui Bassetti salutava a nome di Saraceni il maestro cinquecentesco, documenta che anche questi due pittori si conobbero e la ripresa di modelli saraceniani da parte di Bassetti, nonché la prossimità della sua produzione grafica a quella del Saraceni, dimostrano che probabilmente il veneziano dovette rivestire per Bassetti un ruolo più importante che quello di semplice collega. La collaborazione di Saraceni con Antonio Giarola detto il Cavalier Coppa e Marcantonio Bassetti sembrerebbe avvalorare, insieme a quella che analizzeremo in seguito con Alessandro Turchi, l'ipotesi che il veneziano fu particolarmente vicino agli artisti veronesi presenti a Roma in quegli anni, che aveva avuto forse modo di conoscere precedentemente a Venezia quando frequentavano tutti il *milieu* di Palma il Giovane. Come ha ricordato Vincenzo Mancini³³⁶, «Carlo veneziano» parve «fungere da faro» per i veronesi Bassetti, Turchi, Giarola ma anche Ottino, costituendo il punto di riferimento per i giovani di recente usciti dalla bottega del tardomanierista Felice Brusasorci e approdati nella capitale pontificia. Probabilmente quindi, come sottolineava lo studioso e già Rodolfo Pallucchini³³⁷ prima di lui, fu proprio grazie all'intervento di Carlo Saraceni che Turchi e Bassetti, nella città papale sin dal 1614, poterono collaborare come aiuti del Saraceni e del Lanfranco nella Sala Regia del Palazzo del Quirinale a Montecavallo nel 1616-1617.

La prossimità tra alcune realizzazioni di Bassetti e Saraceni fu messa in rilievo *in primis* da Ottani Cavina nel 1964³³⁸ e ripresa dalla medesima in seguito³³⁹. Marcantonio Bassetti nacque nel 1586, perciò era circa sei anni più giovane di Saraceni. Arrivò a Roma intorno al 1616 e sicuramente non prima del 1614³⁴⁰, in una data in cui quindi il veneziano era ormai uno stimato e conosciuto pittore nella capitale pontificia ed era intento ad effettuare le sue più importanti opere a destinazione pubblica nella Sala Regia al Quirinale e nella cappella Ferrari di Santa Maria in Aquiro. È quindi

³³⁵ Parentucci era evidentemente garzone di bottega all'inizio poichè viene segnato per la prima volta in casa del veneziano nel 1612 quando aveva solo 10 anni (cfr. Regesto alla data e Appendice Documentaria) e evidentemente fece rapidamente carriera grazie al suo maestro poichè già nel 1616, a soli 18 anni, fece il suo ingresso ufficiale nell'Accademia di San Luca, dove Saraceni risulta iscritto dal 1607.

³³⁶ Mancini, 2010, p. 162.

³³⁷ Pallucchini¹, 1981, p. 124.

³³⁸ Ottani Cavina, 1964, pp. 151-166.

³³⁹ Ottani Cavina², 1974, pp. 130-162.

³⁴⁰ In quest'anno è registrato all'anagrafe di San Silvestro a Verona, domiciliato presso il padre; Trecca, 1910, p. 119; cfr. Ottani Cavina, 1974, p. 130.

quanto mai singolare che Saraceni decidesse di avvalersi della collaborazione del Bassetti, appena arrivato a Roma, nella decorazione di Santa Maria in Aquiro anziché del Giarola o del Parentucci, segnalati tra gli abitanti della sua abitazione rispettivamente dal 1617 e dal 1614. La collaborazione del Bassetti è stata sostenuta da Sergio Marinelli «nei monocromi affrescati a cornice»³⁴¹ della cappella. Se la presenza del Bassetti a Roma è segnalata dal 1616, tramite la nota lettera che inviò a Palma il Giovane porgendo anche i saluti di Carlo Saraceni, questi probabilmente arrivò nella città papale già nel 1614 al seguito di Alessandro Turchi. Così se Bassetti arrivò nel 1614 anziché nel 1616 sarebbe anche più facile spiegare perché ricadde su di lui la scelta del Saraceni per una collaborazione negli affreschi della cappella Ferrari. Inoltre, probabilmente Saraceni dovette ritenerlo «più congeniale alla sua arte»³⁴² rispetto agli altri veronesi, poiché fu forse sempre grazie al tramite del veneziano, che stava lavorando tra il 1617 e il 1618 alle due pale a Santa Maria dell'Anima, che il Bassetti ottenne la commissione di due pale, oggi perdute, per la medesima chiesa tedesca e citate dal Baglione e dal Titi³⁴³.

Grazie a queste realizzazioni e alla frequentazione dell'ambiente dei nobili bavaresi conosciuti a Santa Maria dell'Anima attraverso il veneziano, venne richiesta in seguito a Bassetti anche la pala con i *Santi Vito, Wolfgano e Giorgio* destinata all'Augustiner Kirche di Monaco, oggi esposta alla Staatsgalerie di Würzburg (fig. IV.1), e probabilmente contemporanea, come propose Rodolfo Pallucchini³⁴⁴, alla *Pala con i quattro santi* di Saraceni (Monaco, Alte Pinakothek, cat. 85; fig. 85), realizzata tra il 1619 e il 1620 per la medesima chiesa monacense su commissione del conte Sebastien Füll von Windach. Lo studioso, avanza la convincente ipotesi per una cronologia contigua delle due pale e che sembrerebbe appoggiata dalla ripetizione, in controparte, della posa del san Girolamo inscenato, nella pala del Saraceni, nella figura del san Wolfgano. D'altro canto, se l'opera del Saraceni fu forse eseguita a cavallo dell'ultimo periodo che trascorse tra Roma e Venezia, va sottolineato che la critica ha supposto che lo stesso Bassetti fosse rientrato a Verona insieme al Turchi verso il 1621³⁴⁵.

Il Ridolfi (1648) ha dedicato una vita delle sue *Meraviglie* al Bassetti, in cui riporta che il pittore, dopo aver avuto principi di pittura da Felice Brusasorzi, andò a Venezia per un certo periodo, durante il quale copiò opere di Tintoretto. Successivamente l'artista si recò a Roma e da lì inviò in patria «una tela in forma di pala...» (i *Cinque Vescovi* della chiesa di Santo Stefano a Verona). Ridolfi aggiunge che Bassetti, una volta tornato a Verona, «si diede a dipingere varie cose...Era il Bassetti molto amico di professori, capitando a ciascuno, che di là passava, nella di lui casa», sicché

³⁴¹ Marinelli, 2000, p. 355.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Ottani Cavina, 1974, p. 131.

³⁴⁴ Pallucchini, 1981, p. 124.

³⁴⁵ *Ivi.*, p. 125.

al suo rientro ebbe modo di far conoscere la maniera appresa dal Saraceni anche nel territorio veronese.

A Roma, Bassetti non rimase solo affascinato dall'interpretazione in chiave veneta che Saraceni fornì delle opere del Caravaggio ma anche dalle realizzazioni di Orazio Borgianni che univano il gusto caravaggesco a un impasto di colore soffuso da luce dorata. All'interno del catalogo del veronese, è però più agevole trovare riprese da modelli saraceniani che non da quelli del Borgianni. L'esempio più noto è il *Paradiso* del Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (fig. IV.2). In quest'opera Bassetti recupera la composizione del *Paradiso* del Saraceni (New York, Metropolitan Museum, cat. 10; fig. 10), che a sua volta riprendeva il *Paradiso* di Francesco Bassano, già nella chiesa del Gesù (fig. I.19). Nella tela il pittore veronese aggiungeva, in primo piano, come nell'opera del veneziano e diversamente dall'originario modello bassanesco, la figura del santo disteso sulle nuvole in primo piano a destra. Ma, nell'interpretazione pittorica di Bassetti avviene una certa scomposizione della materia e la linea non funge più esattamente quale confine del colore. Rodolfo Pallucchini affermava: «Il Bassetti sembra disgregare il modello saraceniano, soprattutto nello sfondo, con effetti alla Fetti: che prima di scendere a Roma avesse già fatto a tempo di vedere a Mantova opere di tale pittore?»³⁴⁶

Probabilmente fu ancora una volta Saraceni a introdurre Marcantonio Bassetti a Pietro Aldobrandini, per il quale il veronese realizzò proprio il sopra citato *Paradiso* ove, in basso a destra, si legge «CARD. ALDOB.»). La tela fu quindi eseguita prima del rientro a Verona del pittore, segnalatovi dal 1621, e probabilmente intorno al 1616, nel momento in cui fu maggiormente influenzato dall'operato di Carlo Saraceni, anche se Bassetti avrebbe potuto conoscere il cardinale anche a Verona, dove era stata assegnata all'Aldobrandini la prevostura di Santa Maria della Ghiara³⁴⁷. Altre opere di Saraceni dimostrano come a Roma il veneziano sia stato per il Bassetti tramite del caravaggismo. Nel *Cristo spogliato* di collezione privata di Milano³⁴⁸, ad esempio (fig. IV.3), il veronese riprende l'idea del Saraceni di porre delle figure di maggiore dimensione in primissimo piano e in penombra mentre in secondo piano gli astanti sono realizzati con luce chiarissima, dando quindi la sensazione di sfondamento della scena, tecnica che possiamo individuare in opere come il *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra o la *Predica di San Raimondo* della Curia generalizia dei Padri Mercedari di Boccea (catt. 21. 52; figg. 21, 52). Inoltre, il Cristo, al centro dell'opera del Bassetti, sembra ripetere, nella posizione con le braccia aperte, un modello figurativo di Saraceni, utilizzato per la figura della principessa nel *Ritrovamento di Mosè* della Fondazione di Storia

³⁴⁶ Pallucchini, 1981, p. 124.

³⁴⁷ Ottani Cavina, 1974, pp. 137-138.

³⁴⁸ Pallucchini, 1981, p. 579, fig. 338.

dell'arte Roberto Longhi o della Venere nel *Venere piange Adone* di collezione privata (catt. 35, 22; figg. 35, 22). Generalmente nelle sue realizzazioni Bassetti sembra derivare da Saraceni quella modalità espressiva che manifesta sentimenti e pensieri dei propri personaggi attraverso una gestualità concitata. Dal veneziano Bassetti pare ereditare anche la luminosità dorata e la ricca tavolozza, che accomunano opere del Saraceni, come la *Predica di san Raimondo* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea (1614 circa) o la *Pala con i quattro santi* del Saraceni dell'Alte Pinakothek di Monaco (catt. 52, 85; figg. 52, 85), alla *Deposizione di Cristo* della Galleria Borghese a Roma, realizzata da Marcantonio Bassetti verso il 1617 (fig. IV.4). Come sottolineò Longhi, quest'ultima tela era d'altro canto «nodo importante di comunicazioni veneto-caravaggesche»³⁴⁹, mostrando come Saraceni avesse saputo mediare per Bassetti la lezione del Merisi attraverso gli agganci di Paolo Veronese.

Per la prossimità riscontrata dalla critica tra alcune realizzazioni di Saraceni e del Bassetti, è significativo che nel disegno l'attribuzione dei medesimi fogli fu più volte contesa tra questi due artisti. Nella produzione su carta Bassetti sembrò essere ancor più affascinato dagli studi sulla luce artificiale che stava contemporaneamente compiendo Saraceni. La decorazione della cappella Ferrari di Santa Maria in Aquiro di Saraceni, cui partecipò per l'appunto il medesimo Bassetti, fu indubbiamente l'esempio più rappresentativo. L'incidenza luminosa, talvolta pungente e dorata, analizzata dal veneziano sembrerebbe così essere ripetuta da Bassetti nella *Nascita della Vergine* della chiesa di Santa Maria della Camaldola a Avesa (Verona) (fig. IV.5), la cui composizione a sua volta non è molto distante dall'opera di medesimo soggetto che Saraceni realizzò a Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65). Il veronese tuttavia, conosceva indubbiamente anche gli effetti luministici inscenati nei disegni di Jacopo Bassano, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, ma condivise solo con Saraceni un segno vibrato e spezzato, quasi «di tocco» e condotto «fino allo sfaldamento luminoso dell'immagine»³⁵⁰. Va però ricordato che sia Bassetti che Saraceni derivarono questo tipo di scrittura interrotta e frammentaria già da Palma il Giovane.

Ottani Cavina ha tentato di fissare dei fondamentali per il problema sull'incidenza della produzione grafica di Saraceni e di Bassetti, ricordando ad esempio che se la radice palmesca non fu mai contestata nei disegni dei due artisti, non bisognava pensare che questi effettuassero delle semplici interpretazioni letterali delle realizzazioni del maestro più anziano³⁵¹.

Nell'analizzare un'opera del Bassetti si può fors'anche ipotizzare che Saraceni a sua volta fornisse un certo repertorio ai suoi allievi e che questi dovessero sperimentare alcuni particolari insieme. È infatti interessante rilevare la prossimità dell'atmosfera della *Nascita della Vergine* realizzata da

³⁴⁹

³⁵⁰ Ottani Cavina, 1974, p. 135.

³⁵¹ Ottani Cavina, 1995, pp. 189-192.

Bassetti a Avesa (Camaldola) (fig. IV.5) e la *Vergine con sant'Anna* di collezione privata parigina di Guy François (fig. IV.6), ritrovando in entrambe lo sfondo scuro, la concentrazione della scena al centro del dipinto e il bellissimo particolare della colomba bianca con le ali spiegate, sopra i personaggi al centro della composizione, per non parlare della più classica grafia saraceniiana nei contorni tondeggianti e nelle sottili pieghe ravvicinate.

Un altro veronese, a contatto con il veneziano, che rimase marcato dalla sua tecnica del «lume di candela» e che presenta a nostro avviso anche altri evidenti contatti stilistici con le sue realizzazioni, fu Alessandro Turchi detto l'Orbetto (Verona 1578-Roma 1649)³⁵². Nel 1597 Turchi è registrato come «Pittore domestico» presso Felice Brusasorzi e nel 1603 appare ufficialmente qualificato come «pittor», iniziando a dipingere in modo autonomo fino alla morte del suo maestro nel 1605. Dal Pozzo avanzò l'ipotesi di un viaggio a Venezia che potrebbe essere giustificato, come propose Scaglietti Kelescian³⁵³, dalla necessità di conoscere il polo dialettico costituito dalla bottega di Palma il Giovane, su cui si era formato il linguaggio dei veronesi all'inizio del secolo. A Venezia poté poi osservare altre opere di un artista a lui particolarmente congeniale e che aveva già studiato a Verona: Paolo Veronese. Turchi riprese inoltre, come Saraceni, la smagliante tavolozza del Farinati. È quanto mai significativo per la nostra analisi ricordare che Dal Pozzo annotò che Turchi, durante il suo viaggio a Venezia, soggiornò presso Carlo Saraceni. Questa informazione è infatti solitamente sottaciuta o ritenuta errata dalla critica poiché se tale viaggio venne effettuato da Turchi, come spesso si ritiene, dopo il 1605, si deve ricordare che a questa data Saraceni era già a Roma. Tuttavia, vista la prossimità tra le due città venete, Turchi potrebbe aver compiuto il breve soggiorno veneziano annotato da Dal Pozzo prima del 1605, avendo modo quindi d'incontrare Saraceni³⁵⁴.

Sapendo quanto fosse difficile inizialmente per un artista inserirsi nell'affollata capitale artistica e alla luce di queste tangenze biografiche, risulta quanto mai significativo che al suo arrivo a Roma, nel 1614, Turchi trovasse subito lavoro insieme all'amico Bassetti alle dipendenze di Saraceni e Lanfranco nella decorazione della Sala Regia al Quirinale. D'altro canto, come ha sottolineato Scaglietti Kelescian, evidentemente Saraceni dovette essere il principale punto di riferimento di Turchi, «oltre che collegamento con l'ambiente naturalistico», dove sono provate le sue frequentazioni iniziali³⁵⁵. Come analizzò la studiosa, i legami con la maniera del Saraceni rimasero a lungo evidenti nella produzione dell'Orbetto.

Il successo ottenuto dalla decorazione della Sala Regia fu riconosciuto a Bassetti e Turchi già nell'agosto del 1616, attraverso la commissione, da parte del cardinale Scipione Borghese, della

³⁵² Per la biografia di Alessandro Turchi: De Marco-Repetto Contaldo- Scaglietti Kelescian, 1999, pp. 250-259.

³⁵³ Scaglietti Kelescian, 1999, p. 25.

³⁵⁴ Dal Pozzo, 1718, p. 164.

³⁵⁵ Scaglietti Kelescian, 1999, p. 28.

decorazione ad affresco, oggi perduta, del casino del Barco della villa pinciana. Nel 1619 Turchi è segnalato negli *Stati delle anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo³⁵⁶. Dal 29 giugno 1618, inoltre, è registrato fra gli accademici dell'Accademia di San Luca insieme al Bassetti, che vi era entrato qualche giorno prima (4 giugno) e dove sarà documentato per tutti gli anni a venire sino a quando ne assunse la carica di principe nel 1637. Tuttavia, mentre Bassetti ottenne gli incarichi per i dipinti a Santa Maria dell'Anima e collaborò altresì con Saraceni alla decorazione di Santa Maria in Aquiro, Turchi, dopo la Sala Regia e le commissioni di Scipione Borghese, continuò a lavorare per Verona e per i suoi antichi patroni anche da Roma³⁵⁷.

Non è chiaro se Turchi tornasse brevemente nella sua città per poi rientrare a Roma. Infatti, sebbene sia annotata la sua presenza nella capitale pontificia nel 1619, in quello stesso anno Bassetti volge a Verona e le pale raffiguranti la *Strage degli innocenti* di Pasquale Ottino, i *Quaranta martiri* di Alessandro Turchi e i *Cinque vescovi martiri* di Marcantonio Bassetti, vengono collocate nella cappella degli Innocenti in Santo Stefano a Verona. Per queste opere, come sottolineò Scaglietti Kelescian, rimane dunque aperto l'interrogativo se furono dipinte a Roma o a Verona³⁵⁸. L'ipotetico temporaneo ritorno a Verona del Turchi sembrerebbe appoggiato dalle parole di Dal Pozzo che annotava: «Ritornato a Verona, n'ebbe anco in Patria il meritato applauso in diverse opere, che vi fece così pubbliche, come private, ma parendogli Roma teatro più adeguato al suo operare ritornò in quella Città, vi prese moglie di Casa nobile, e vi dimorò poi fin al fin di sua vita»³⁵⁹. Risulta quindi meno casuale che nel 1620 rientrasse a Venezia anche il medesimo Saraceni. Alla luce di queste convergenze biografiche, dopo la visione diretta dell'opera, vorrei quindi avanzare un'ipotesi di collaborazione tra Saraceni, Le Clerc e Turchi nella famosa pala con i *Quattro santi* realizzata per il conte Sebastien Füll von Windach e oggi all'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 85; fig. 85). Sebbene sia questa una delle poche opere ad essere registrate come già finite e commissionate dal conte nel testamento del veneziano, penso che si possa individuare nella realizzazione della figura della Maddalena la grafia cara al veronese nella caratterizzazione del volto dal naso aquilino, occhi allungati e mani esageratamente grandi, prossima alla figura della *Allegoria della Carità* del Turchi della National Gallery di Victoria (Melbourne) (fig. IV.7) e all'Erminia del *Tancredi ferito con Erminia e Vafrino* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. IV.8).

Se questa rimane però semplicemente una seducente ipotesi, come ha rilevato Scaglietti Kelescian, l'influenza di Saraceni si fece risentire a lungo nelle realizzazioni di Turchi, che dimostrò la fascinazione per alcune novità caravaggesche e altre nordiche mediate dal veneziano³⁶⁰. Turchi

³⁵⁶ De Marco-Repetto Contaldo-Scaglietti Kelescian, 1999, p. 252.

³⁵⁷ Scaglietti Kelescian, 1999, p. 29.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Dal Pozzo, 1718, p. 165.

³⁶⁰ Scaglietti Kelescian, 1999, p. 28.

riprese ad esempio in varie opere i notturni illuminati dal cero come nel *Cristo morto con la Maddalena e i quattro angeli*, realizzato nel 1617 per il cardinale Scipione Borghese (Roma, Galleria Borghese) (fig. IV.9), o nella *Flagellazione di Cristo* del Museum Narodowe w Poznaniu di Poznan (fig. IV.10) avvicinandosi al tenebroso venetismo di Paolo Piazza³⁶¹ e ai cupi e misteriosi risultati di Elsheimer tramite l'impiego del supporto scuro della lavagna. L'artista arricchì però la sua interpretazione delle scene a lume di candela attraverso una *palette* scrosciante appresa dalle opere di Carlo Saraceni e prima ancora di Paolo Veronese. Affini al mondo di Saraceni sono anche i brevi squarci di paesaggio schiarito, nel cui interno misteriosi personaggi si confondono tra la radura, che Turchi realizza nella *Resurrezione di Cristo* del 1621 della cattedrale di Sant'Andrea a Bordeaux (fig. IV.11) e nel già citato *Tancredi con Erminia e Valfrino* del Museo viennese (fig. IV.8). In quest'ultima opera, inoltre individuiamo il classico panneggio serrato saraceniario nella realizzazione del turbante di Valfrino, mentre la luce dorata ricorda da vicino quella inscenata da Saraceni in opere realizzate nel primo decennio del Seicento, come il *Buon Samaritano* del Museo di Lipsia (cat. 36; fig. 36). Interessante è rilevare che alcune tele, come la *Madonna con Bambino e angeli* della chiesa di San Giuliano a Gozzano (Novara, cat. 40; fig. 40), siano state alternativamente attribuite a Saraceni e a Turchi, sottolineando quindi le affinità pittoriche tra questi due artisti.

Pilo ricordò che anche un altro artista meno noto, come il già citato Paolo Piazza (Castelfranco 1560-1565/66?- Venezia 1620), «seppe accostarsi agli effetti luministici di Saraceni»³⁶². Per Rodolfo Pallucchini non è improbabile che i due artisti si fossero conosciuti a Roma, poiché un nipote di Piazza, di nome Andrea, aveva accompagnato in Francia Jean Le Clerc dopo la morte di Saraceni nel 1620³⁶³. Tuttavia, Portogruaro ricordava che Carlo Ridolfi, nell'ipotizzare le ragioni che spinsero Piazza a rientrare a Venezia, annotava: «o perchè gli fallissero le speranze d'aggrandire un suo Nipote [Andrea], non havendo per quello ottenuto che una lieve pensione»³⁶⁴. Inoltre anche Marinelli riporta in merito all'ultimo ritorno di Piazza nel Veneto che le fonti riportavano che Jean Le Clerc era stato maestro di Andrea Piazza, il nipote del frate³⁶⁵. Tuttavia, dopo aver consultato il Ridolfi e il Melchiori non si è rilevata menzione della notizia che Le Clerc fosse stato il maestro del nipote Andrea, ma solo che andò in Lorena e divenne pittore per il Duca di Lorena, da cui fu eletto «cavalier Serenissimo»³⁶⁶.

³⁶¹ Aurigemma ha altresì messo in luce le concordanze di stile tra Saraceni e Piazza e la coincidenza di alcune commissioni a questi due artisti in un recente studio sulla fortuna dei pittori veneti a Roma nel primo Seicento (Aurigemma3, 2011, pp. 217-218).

³⁶² Pilo, 1967, p. 329.

³⁶³ Pallucchini, 1981, pp. 52-53.

³⁶⁴ Ridolfi, 1648, ed. 1924, p. 163; M. Da Portogruaro, 1936, p. 41.

³⁶⁵ Marinelli, 2002, p. 248.

³⁶⁶ Melchiori, ed. 1964, pp. 75-77, 157.

Nell'analizzare la carriera di Piazza poi si riscontrano tra i due artisti altre consonanze mentre le loro biografie presentano rilevanti tangenze. Secondo il Melchiori anche Piazza studiò a Venezia presso Palma il Giovane mentre secondo Mancini la formazione avvenne presso Paolo Veronese. Tuttavia Marinelli ha riportato che l'ipotesi più suffragata dai fatti è quella della collaborazione con Alvise dal Friso, nipote di Veronese. L'esordio del pittore dovette avvenire, secondo gli studi più recenti di Marinelli e Mazza, a Castelfranco dove Melchiori e Federici riportavano che il pittore aveva lavorato nel 1584 per decorare una stanza della villa Priuli a Treville. L'edificio è andato distrutto e Marinelli ha ipotizzato che la decorazione poteva risalire anche al 1594. Nel 1593-94 Piazza è segnalato tra gli iscritti alla «Fraglia pittorica» di Venezia. D'altro canto è logico, come ha rilevato Marinelli, che se il pittore nacque nel 1566, i periodi da lui trascorsi a Castelfranco, Venezia e Chioggia, si sovrappongano almeno parzialmente³⁶⁷. Per rilevare i punti di contatto tra la carriera del Saraceni e di Piazza va sottolineata la comune attrazione per le realizzazioni di Hans Rottenhammer. Secondo Marinelli, infatti, la visione delle opere di Rottenhammer dovette accompagnare e influenzare buona parte della vita di Piazza che, se probabilmente lo conobbe a Venezia, dove il tedesco giunse nel 1596, forse lo ritrovò a Monaco dopo il 1606. Nel 1598, infatti, Piazza divenne frate cappuccino e dal 1601 al 1606 fu mandato in Boemia, in Austria (Graz), in Baviera (Monaco) e in Tirolo (Innsbruck), dove dipinse per le chiese del suo ordine. Nel 1608 era di ritorno nel Veneto e, dopo un passaggio per i Farnese a Parma, fu chiamato a Roma nel 1611 per decorare alcune sale di un palazzo del cardinale Scipione Borghese ma soprattutto gli edifici privati dei Borghese. Durante il periodo romano, la pittura della capitale non influì molto sulla sua maniera, probabilmente perché, come ha rilevato Elena Fumagalli³⁶⁸, la gran parte della sua attività si era svolta entro le porte dei conventi cappuccini e del Palazzo Borghese. Tuttavia, proprio mentre lavorava per i Borghese ebbe modo di conoscere vari artisti veneti tra cui proprio Saraceni che, lavorò nel palazzo del «giardino» a Montecavallo del cardinale Scipione (attuale Palazzo Pallavicini Rospigliosi) realizzandovi una «Istoria di Giuseppe» nella volta di una stanza del piano nobile, per la quale gli venne pagato il saldo tra fine giugno e inizio luglio del 1616³⁶⁹.

Come abbiamo rilevato, è proprio nel 1616-1617 che Carlo Saraceni e, forse per suo tramite anche Marcantonio Bassetti e Alessandro Turchi stavano realizzando varie decorazioni per i cantieri dei Borghese, ricevendo a loro volta dei pagamenti per delle opere per Scipione Borghese³⁷⁰. Se indubbiamente Saraceni fu il 'trascinatore' del gruppo veronesiano, come ha rilevato Maria Giulia Aurigemma³⁷¹ e poi ribadito Elena Fumagalli³⁷², probabilmente a fare da tramite con il cardinale

³⁶⁷ Marinelli, 2002, p. 16.

³⁶⁸ Fumagalli, 2002, p. 227.

³⁶⁹ cfr. Elenco opere perdute e Regesto.

³⁷⁰ Fumagalli, 2002, p. 230 (con bibliografia).

³⁷¹ Aurigemma, 1995, p. 25.

Borghese e il pontefice fu il patrizio veneziano Matteo Priuli, già Cameriere di Paolo V e cardinale dal 1616, presso la cui casa Saraceni era segnalato da Gualdo come coppiere nel 1617³⁷³.

Se la proposta di un legame tra Piazza e Saraceni possa risultare singolare è quindi indubbio che le loro carriere conobbero varie consonanze e che in qualche occasione lavorarono nello stesso periodo in alcune chiese. Infatti, se grazie al Baglione, sappiamo che Saraceni realizzò a San Lorenzo in Lucina un san Giuseppe e un san Lorenzo, «figure piccole dalle bande delle porticelle»³⁷⁴, nella medesima chiesa Baglione annotava altresì che Piazza aveva decorato anch'esso, nella zona del coro, altre due bande di porticelle con san Pietro e san Paolo³⁷⁵. Se queste opere sono però andate perdute, i due pittori lavorarono anche contemporaneamente alla decorazione della cappella Ferrari di Santa Maria in Aquiro poiché, mentre il veneziano realizzò le pitture con le *Storie della Vergine* tra il 1616 e il 1617, entro il 1617 Piazza dipinse la pala d'altare con l'*Annunciazione* e i ritratti dei committenti per la medesima cappella³⁷⁶, confermando quindi l'esistenza di un rapporto tra i due artisti. Già Fumagalli³⁷⁷ rilevava la prossimità tra l'atmosfera notturna della pala di Piazza e quella della *Natività di Maria* del ciclo di Saraceni.

Nel 1618, dopo alcune puntate in Umbria, Piazza fece ritorno a Venezia, dove realizzò, dall'aprile al luglio del 1619, «su tavole in chiaroscuro, per meglio imitare le statue vere, 32 grandi sagome rappresentanti i quattro evangelisti, i quattro dottori della chiesa latina, 12 profeti dell'antico testamento e altrettante sibille con motti allusivi alla redenzione»³⁷⁸ che dovevano decorare il corridoio di passaggio tra il Palazzo Ducale vecchio e le stanze nuove per la visita rituale del doge Antonio Priuli. Sempre nel 1619 Piazza dipinse un lunettone con *Il voto di Venezia al Redentore* per la chiesa del Redentore dei suoi confratelli cappuccini, per cui lo stesso Saraceni realizzò intorno al 1620 l'*Estasi di san Francesco* (cat. 86; fig. 86). Piazza, come Saraceni, morì nella città lagunare in quel medesimo 1620.

Se il contatto diretto tra Bassetti, Turchi e Piazza non è comprovato da fonti documentarie seicentesche, lo è invece quello con Antonio Giarola. Questi, oltre che essere annotato come «Antonio Girella» negli *Stati delle anime* di santa Maria del Popolo nel 1617 e nel 1619 presso casa Saraceni, era altresì menzionato come «Antonio Girola Veronese che mi serve» nel testamento di Saraceni, redatto a Venezia nel 1620. Dal Pozzo³⁷⁹ riportava che la morte del veronese avvenne nel 1667 quando aveva settant'anni, sicché, come sottolineò Rodolfo Pallucchini³⁸⁰, «non è dunque

³⁷² Fumagalli, 2002, p. 230.

³⁷³ Gualdo jr., 1650, c. 90 b ed. 1972, p. 73; cfr. Regesto alla data.

³⁷⁴ Baglione, 1642, p. 146; cfr. Elenco opere perdute.

³⁷⁵ Baglione, 1642, p. 161.

³⁷⁶ Strinati, 1999, p. 47.

³⁷⁷ Fumagalli, 2002, p. 232.

³⁷⁸ M. Da Portogruaro, 1936, pp. 47-48.

³⁷⁹ Dal Pozzo, 1718, p. 312.

³⁸⁰ Pallucchini, 1981, pp. 126-130.

improbabile che sui vent'anni il Giarola fosse 'pensionante del Saraceni a Roma (nel momento in cui erano giunti anche il Bassetti e il Turchi), dandogli una mano nelle varie imprese pittoriche in via di esecuzione, che quindi lo accompagnasse a Venezia». Stando alle parole di Dal Pozzo, infatti, Giarola sarebbe nato nel 1597 e era a Roma nel 1617-19, quindi quando doveva avere 20-22 anni. In seguito è stato proposto dubitativamente come anno di nascita il 1595 da Biondi³⁸¹, poi posticipato all'inizio del nuovo secolo da Aurigemma³⁸² sulla base delle date delle prime opere note dell'artista e della sua formazione.

D'altro canto, come ha evidenziato Sergio Marinelli³⁸³, che ha dedicato uno studio saggistico al Giarola, quest'artista è il veronese rimasto di fisionomia più imprecisa e contraddittoria poiché non si possiedono molte opere sicuramente attribuibili alla sua mano prima del 1631. Data in seguito alla quale le sue esecuzioni risentono di una chiara influenza dell'arte pittorica del genovese Bernardo Strozzi, arrivato in laguna in quel medesimo 1631. Come ha evidenziato Marinelli per ora è quindi solo grazie ad un'opera probabilmente realizzata prima del 1631, e attribuita a Giarola da Dal Pozzo, che è possibile ravvisare l'influenza che Saraceni ebbe su questo artista. Il *Cristo Crocefisso tra i santi Francesco e Carlo Borromeo* della parrocchiale di Mezzane (Verona) (fig. IV.13) dimostra chiare affinità alla pala con la *Processione del Sacro Chiodo*, realizzata da Saraceni a San Lorenzo in Lucina a Roma intorno al 1612-13 (cat. 49; fig 49.). I san Carlo Borromeo inscenati nelle due tele presentano una chiara prossimità fisionomica e la posizione del santo nella tela di Giarola, raffigurato mentre sostiene con le due mani la croce, riprende quella del chierico a sinistra nella tela di Saraceni. Il dipinto del veronese, tuttavia, è lontano dal caravaggismo del suo modello saraceniiano, in cui la concentrazione dello spettatore è rapita da brani di vivido realismo, come il ragazzo sulla destra che soffia sul cero, ed è invece affine al mondo patetico e pacato inscenato nelle tele di un altro allievo di Saraceni: il francese Guy François. La realizzazione di Giarola, come le tele di Guy François di chiara ispirazione saraceniiana, predilige infatti rafforzare il dato patetico a discapito di un maggior impatto drammatico. Tale volontà era forse dettata dalle realtà regionali con cui si dovettero confrontare i due artisti, lontane dalla permissività e modernità concesse agli artisti a Roma dopo l'avvento del Caravaggio. L'opera di Giarola fu probabilmente realizzata poco dopo il rientro a Verona del pittore, successivamente alla morte di Saraceni nel 1620, spiegando quindi l'ancora forte influenza del veneziano nella composizione in questa data precoce.

³⁸¹ [a.b.] Biondi, 1986, pp. 249-250.

³⁸² Aurigemma 1995, p. 134 nota 56.

³⁸³ Marinelli, 1982, pp. 33-43.

Ma anche un'opera più tarda, che Giarola realizzò probabilmente a Mantova quando, secondo quanto riporta il Zannandris³⁸⁴, divenne pittore di corte e alunno di Albani, dimostra l'influenza che su di lui ebbe Saraceni. Se nella *Madonna con il Bambino, San Carlo Borromeo e il Beato Luigi Gonzaga* (Mantova, Palazzo d'Arco) (fig. IV.14) compare già una pennellata sciolta, vicina all'universo dello Strozzi, le figure principali sono ancora vicine alle morfologie saraceniiane.

È difficile fare supposizioni sui rapporti intercorsi tra il pittore e Saraceni a Roma, mancando opere attribuibili al veronese in questa fase, ma la frase di Zannadris, che lo diceva «copiatore accuratissimo dell'opera di Reni»³⁸⁵, fa supporre che l'artista fosse particolarmente incline alla tecnica della copia, come propose Sergio Marinelli, e conseguentemente che forse alcune delle numerose copie seicentesche, oggi note, da dipinti di Saraceni, possano essere attribuibili a questo artista. Per l'apporto del Saraceni alla carriera del veronese è utile analizzare, la sua opera più caravaggesca³⁸⁶: la *Cena in Emmaus* del Seminario Vescovile a Verona (fig. IV.15). Il dipinto, in cui è inscenata una gestualità concitata tutta saraceniiana, è vicino, nella composizione come nell'atmosfera, ai personaggi intorno al tavolo sulla destra nella *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini, realizzata da Saraceni in collaborazione con Jean Le Clerc tra il 1619 e il 1620. In entrambi i dipinti si ha la percezione, derivante anche dagli abiti moderni con cui sono rappresentati i personaggi, di trovarsi dinanzi ad uno spaccato di vita di osteria del Seicento più che ad una rappresentazione sacra. Sulla scia di questo confronto è quindi quanto mai delucidante individuare la prossimità della composizione del dipinto del Giarola a quella dei *Concerti notturni* di Jean Le Clerc, che a loro volta sembrano derivare dalla tela della Galleria Corsini. Il dipinto di Giarola però condivide esclusivamente con i *Concerti notturni* (figg. IV.16, IV.17) una certa leziosità nell'attenzione rivolta ai particolari delle vesti delle figure, e alcune morfologie, come quella dell'uomo con il cappello dagli occhi piccoli e il mento pronunciato mostrato al centro del dipinto del veronese, così come la particolarità d'inscenare i personaggi con la bocca semi-aperta, quasi i due artisti volessero arrivare a rendergli il dono della parola. Questi dipinti partecipano a quella riforma, tutta saraceniiana, dell'area caravaggesca che si esprime con timbri cromatici accesi. Le parole di Rodolfo Pallucchini, espresse a proposito della tela di Giarola, risultano quanto mai appropriate anche per le realizzazioni del Le Clerc, in cui si manifesta quel «sostanzioso senso del colore atto ad indagare una fisionomia umana, il peso di un pannello o la forma degli oggetti e delle nature morte sul tavolo»³⁸⁷.

³⁸⁴ Zannandris, 1835 c., ed. 1891, p. 248.

³⁸⁵ Zannandris, 1835 c., ed. 1891, p. 323.

³⁸⁶ Pallucchini nell'analizzare il dipinto infatti asseriva quanto questa denunciava «la prima educazione caravaggesca in senso saraceniiano del Cavalier Coppa»; Pallucchini, 1981, p. 127.

³⁸⁷ Pallucchini, 1981, p. 127.

Altrettanto delucidanti sono le parole usate dallo studioso su quanto Giarola e, più generalmente, i veronesi, mantennero dell'esempio saraceni dopo la morte del veneziano: «Il fatto di non rimanere fedele al gusto del Saraceni non mi pare significhi che non sia stato 'toccato completamente dal rinnovamento' del suo maestro: basterebbe un'opera come la Cena in Emmaus del Seminario a provare il contrario. L'ambiente veronese non lo stimolò certamente a continuare su quella strada: così come avvenne per tutto il gruppo dei rinnovati veronesi che, a partire dall'Ottino e dal Bassetti, vennero disperdendo quel nucleo di cultura naturalistica che aveva dato a Verona i suoi frutti migliori verso il 1620»³⁸⁸.

Dopo avere incrociato il caravaggismo «filtrato attraverso l'interpretazione temperata e schiarita dei diretti seguaci, come il Saraceni»³⁸⁹ da cui appresero un nuovo naturalismo e una luce incidente, questi veronesi finirono per essere poi attratti dal classicismo emiliano di Reni e Domenichino, pur mantenendo, chi in un senso chi nell'altro, dei tratti saraceni.

4.2 CARLO SARACENI E LA FRANCIA

Come abbiamo già in parte sottolineato, la «Saraceni methodus» fu assorbita in particolar modo da artisti di origine francese che, dato il risaputo amore del veneziano per la cultura francofona, furono probabilmente i suoi collaboratori più stretti. Gli storici dell'arte francesi oggi propongono di dividere i caravaggeschi francesi in due filoni: quello che predilesse Bartolomeo Manfredi e quello che invece aderì alla maniera di Carlo Saraceni. Così, mentre i primi seguirono la maniera *noire* manfrediana, i secondi guardarono alla luminosità schiarita e alla ricchezza di colori del veneziano. Questi stessi capofila contrapposero le proprie maniere espressive quando Manfredi scelse di seguire la produzione più matura e nota del Caravaggio, Saraceni s'ispirò a quella dei dipinti diurni giovanili del Merisi, in cui lo stesso lombardo riprendeva un cromatismo neoveneto.

Evitando ipotetiche supposizioni e mancando documenti sull'esistenza di una bottega del Saraceni che ci permetterebbero di capire quanti artisti di nazionalità francese collaborarono effettivamente con il veneziano, la tesi di una maggioranza di pittori francesi presso la bottega del Saraceni sembrerebbe essere avvalorata dal gran numero di copie da opere del veneziano presenti sul suolo francese. Inoltre è noto che i due artisti che maggiormente ripresero composizioni ideate da Saraceni, pur variandole in parte, furono Jean le Clerc e Guy François. Come è stato rilevato dalla critica, lo stile del veneziano lasciò il segno, sebbene in misura minore, anche su alcune

³⁸⁸ Pallucchini, 1981, p. 130.

³⁸⁹ Mancini, 2010, p. 162.

realizzazioni di Trophime Bigot, Philippe Quantin e fors'anche, per motivazioni che spiegheremo in seguito, di Simon Vouet. Se i rapporti tra Saraceni e la Francia furono già in parte sottolineati da Ottani Cavina³⁹⁰, attraverso lo studio della collaborazione tra Jean Le Clerc e Saraceni, questi furono indagati in seguito da Jean Pierre Cuzin e Pierre Rosenberg³⁹¹. I due studiosi rilevarono l'importanza indiretta che il pittore veneziano rivestì nella diffusione in Francia dei notturni illuminati dalla luce artificiale della candela attraverso le opere del suo allievo Jean Le Clerc.

Non si pretende qui di apportare risposte definitive su questi legami o più generalmente su quelli tra Saraceni e la Francia ma, attraverso gli ultimi studi monografici e saggistici dedicati agli artisti francesi citati più sopra e alla luce delle nuove opere attribuite a essi, riassumendo le notizie e rapportandole al percorso del Saraceni, si cercherà di fare un po' più di chiarezza in merito. L'unico collaboratore francese documentato di Saraceni fu il celebre Jean Le Clerc (Nancy 1587 ca.- 1633). Come abbiamo detto l'artista lorenese oltre ad essere registrato in casa del veneziano negli *Stati delle anime* di Santa Maria del Popolo a Roma nel 1617 e nel 1619, sarà uno dei testimoni del testamento di Saraceni redatto in casa Contarini nel 1620 a Venezia per poi, in seguito alla morte del veneziano, vedersi conferito l'incarico di portare a termine la tela iniziata dal maestro con il *Doge Dandolo incita alle crociate* per Palazzo Ducale e per il quale otterrà dalla Repubblica di Venezia il titolo di Cavaliere di San Marco nel 1621.

Jean le Clerc era figlio di un altro Jean, arciere delle guardie del granduca di Lorena nel 1599, e fratello di Alexandre, musicista del duca Enrico II di Lorena. L'artista quindi apparteneva ad una famiglia di ceto medio. Se si crede alle parole di Félibien, Jean Le Clerc arrivò in Italia verso il 1601 poiché questi affermava nel 1685-88: «il avait demeuré plus de vingt ans en Italie avant 1621»³⁹². Tuttavia, nel 1601 Le Clerc doveva avere appena 15 anni, poiché il medesimo Félibien, al momento della morte del pittore, nel 1633, segnalava che questi aveva quarantacinque-quarantasei anni. Difficilmente però l'artista avrebbe potuto recarsi in Italia in un'età così precoce e senza un accompagnatore, motivo per cui si suppone che viaggiò con il fratello maggiore Alexandre³⁹³. I due probabilmente soggiornarono in un primo momento presso la corte fiorentina di Cristina di Lorena o presso Margherita Gonzaga, duchessa di Lorena dal 1606.

È quanto mai singolare che, malgrado le sue conoscenze altolocate, che potevano introdurlo facilmente all'«élite» romana seicentesca, non sia documentata la presenza di Le Clerc in Italia prima del 1617, ossia quando a trent'anni è annotata la sua presenza in casa Saraceni.

³⁹⁰ Ottani Cavina, 1968.

³⁹¹ Rosenberg - Cuzin, 1978, pp. 186-196.

³⁹² Félibien, 1685, p. 178, ed. 1972, v. IV, pp. 73-74.

³⁹³ Aurigemma, 2010, p. 473.

Stando alle parole di André Félibien³⁹⁴, Jean Le Clerc arrivò a Roma prima del 1605 e si sarebbe sposato in Italia a poco meno di quindici anni³⁹⁵. Nel 1982 Thuillier, nell'analisi del testamento di Saraceni, aveva inteso dalla testimonianza di Le Clerc, che riportava «Io Giano le Clere francese figliolo del detto Sig. Giano Clere francese», che a testimoniare fosse un figlio omonimo del pittore³⁹⁶. Tuttavia, come ha già rilevato Aurigemma³⁹⁷, si trattava del medesimo pittore che si riferiva al proprio padre rimasto in Lorena, poiché anche questi si chiamava Jean³⁹⁸.

Come ha annotato Aurigemma³⁹⁹, probabilmente Jean rimase al fianco del fratello Alexandre durante il suo soggiorno italiano poichè, sebbene la presenza di Alexandre non è annotata tra gli abitanti di casa Saraceni nel 1617 o nel 1619, nella lettera del maggio del 1623⁴⁰⁰, con la quale i due fratelli ottennero la nobilitazione da parte del duca di Lorena, si riportava: «Sulla conoscenza che noi abbiamo delle belle qualità in possesso dei nostri cari e amatissimi Jean e Alexandre le Clerc fratelli nativi di questa nostra buona città di Nancy, e del livello di esperienza che si sono acquistata praticando i costumi stranieri e percorrendo le province più lontane da noi». Come rilevava Maria Giulia Aurigemma⁴⁰¹, quindi, questa notizia fa supporre che i due fratelli avessero compiuto insieme un lungo viaggio di arricchimento professionale. La studiosa proponeva poi che Le Clerc avesse effettuato nel 1618 un breve viaggio fuori Roma, dato che non era registrata la sua presenza presso casa Saraceni negli *Stati delle anime* del 1618 nella parrocchia di Santa Maria del Popolo. In realtà nel 1618 non è annotato alcun abitante di casa Saraceni: i registri della parrocchia di quell'anno sembrano essere stati mutilati, vista la loro consistenza notevolmente minore rispetto a quelli degli altri anni della medesima parrocchia.

Il rapporto tra «Giovanni Cleo francese» e Carlo Saraceni dovette essere più di collaborazione che di alunnato se si considera la prossimità delle loro età. Difficile è però riscontrare un'influenza del francese nelle opere di Saraceni. Il veneziano invece dovette avvalersi più volte dell'aiuto di Le Clerc, incaricandolo di portare a termine delle opere da lui iniziate e a volte di realizzare intere repliche. Probabilmente quest'ultime venivano a volte scambiate per degli autografi del veneziano, poichè Félibien riportava: «Il a travaillé longtemps sous Charles le Vénitien, duquel il avait si bien pris la manière, qu'il a fait des tableaux dont on pensait qu'ils étaient de son maître»⁴⁰². Dopo una visione diretta, alcune derivazioni da opere di Saraceni ci hanno indotti a supporre una realizzazione del pittore lorenese, come la replica della *Presentazione della Vergine al tempio* di

³⁹⁴ Félibien, 1685, p. 178.

³⁹⁵ Félibien, 1685-1688, p. 178; Aurigemma, 2010, p. 473.

³⁹⁶ Thuillier, 1982, p. 80.

³⁹⁷ Aurigemma, 2010, p. 475.

³⁹⁸ Félibien, 1685, p. 178.

³⁹⁹ Aurigemma, 2010, p. 473.

⁴⁰⁰ Nancy, Arch., dép., 54, B 83, ff. 106-108.

⁴⁰¹ Aurigemma, 2010, p. 473.

⁴⁰² Félibien 1685-1688, v. II, p. 178.

Santa Maria in Aquiro, conservata nell'Alte Pinakothek di Monaco (cat. A.36; fig. A.36). In quest'opera, infatti, ritroviamo il tratto spigoloso e le pennellate di biacca sugli incarnati, tipiche del lorenese. Esistono inoltre varie opere ancora dibattute tra Saraceni e Le Clerc: come la pala con i quattro santi del l'Alte Pinakothek di Monaco e la *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini a Firenze (catt.; figg.), recentemente ascritte da Aurigemma a Le Clerc e in passato attribuite tanto all'uno quanto all'altro e talvolta ritenute collaborazioni tra i due.

Aurigemma ha recentemente proposto il nome di Le Clerc per la tela di Monaco, riportando che quest'ipotesi di attribuzione era già stata avanzata da Ottani Cavina e Pallucchini⁴⁰³. In realtà i due studiosi avevano visto solo una serie limitata d'interventi di Le Clerc e la ritenevano un'opera di collaborazione tra i due artisti, analisi con la quale concordiamo rilevando sui volti di san Girolamo e sant'Antonio la pennellata tipica del lorenese e riscontrabile nei personaggi inscenati nel *Concerto notturno* di Jean Le Clerc conservato all'Alte Pinakothek di Monaco (fig. IV.16). Tuttavia, come già detto, nell'analisi diretta dell'opera si è rilevato altresì un modello femminile tipico di Alessandro Turchi nella figura della Maddalena inserita in secondo piano. Ad ogni modo suppongo che l'ideazione generale della composizione del dipinto spetti al Saraceni. Discorderei, infatti, dal parere di Aurigemma che non ritiene abituale nelle opere del veneziano l'apertura di spazio qui presente in secondo piano, che a mio avviso è invece riscontrabile in molte altre tele dell'artista, tra cui il celebre *Martirio di sant'Agapito* della cattedrale di Palestrina (fig.). Va poi ricordato che la pala di Monaco era segnalata nel testamento di Carlo Saraceni fra le poche opere già terminate dal veneziano prima della sua morte e realizzate per il conte Sebastien Full Winbach.

Si potrebbe poi identificare la *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini con quel «quadro grande bozato de S. Piero che nega» annotato nell'*Inventario post mortem* del 1620 dei beni del Saraceni trovati in casa Contarini a Venezia⁴⁰⁴. Nel documento, oltre all'opera in esame, erano ricordati «doi quadreti de S. Piero che nega» che, come abbiamo detto, potrebbero essere due tra le tre versioni note di questo soggetto conservate presso la Staatsgalerie di Stoccolma, le Gallerie dell'Accademia di Venezia e il Musée Granet di Aix-en-Provence (catt.; fig.). In questi tre dipinti ritroviamo solo il particolare con san Pietro e l'ancella inserito a sinistra nella tela della Galleria Corsini, mentre vengono eliminati tutti gli altri personaggi. Se riteniamo completamente saraceni le tre versioni di formato minore, e non collaborazioni come proponeva Aurigemma⁴⁰⁵, è agevole pensare che la composizione generale della tela Corsini sia stata ideata da Saraceni, mentre Le Clerc avrebbe portato a termine l'opera inserendo i bevitori intorno al tavolo sulla destra. Quest'ultimo particolare venne infatti utilizzato dal lorenese come soggetto principale nella *Scena di*

⁴⁰³ Ottani Cavina, 1968, pp. 106-107; Pallucchini, 1981, pp. 96-98.

⁴⁰⁴ cfr. Appendice documentaria.

⁴⁰⁵ Aurigemma, 1995, pp. 126-127 e Aurigemma, 2010, pp. 475-478

gioco individuata da Ottani Cavina⁴⁰⁶ (già presso l'Osuna Gallery di Washington e in seguito passata a Londra con attribuzione a Pietro della Vecchia)⁴⁰⁷. La studiosa propose d'inserire l'opera tra quelle realizzate durante il soggiorno veneziano del lorenese, anche all'evidenza della provenienza lagunare della tela, che sul retro reca un sigillo del XIX^e secolo con l'iscrizione *Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*. Il ritrovamento di quest'ultimo dipinto ha quindi il merito di assegnare definitivamente l'ideazione della composizione dei famosi *Concerti notturni*, in cui ritroviamo degli uomini e donne che bevono e giocano intorno ad un tavolo immersi in un interno illuminato dalla luce di candela, a Le Clerc. Si è esclusa dunque la possibilità di ascriverlo a Saraceni, come si era talvolta supposto in passato, sulla base della scritta riportata sullo spartito nella stampa tratta dal *Concerto notturno* e conservata all'Albertina di Vienna, in cui era riportata l'iscrizione «mio/ amore [...] Jean Le Clerc fecit» e non «pinxit» o «invenit». L'annotazione in italiano «mio amore», ha spinto la critica a supporre che la composizione fosse stata realizzata per la prima volta in Italia. Con ogni probabilità, dopo aver portato a termine la *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini, Le Clerc avrebbe quindi dipinto il *Concerto notturno* di collezione privata romana prima di partire da Venezia tra il 1620 e il 1622. Il dipinto è stato sino ad oggi ritenuto antecedente alla versione del *Concerto notturno* conservata presso l'Alte Pinakothek di Monaco. Per la versione di collezione privata sembrerebbe confermata una realizzazione in Italia anche provenienza dell'opera. Ivanoff, infatti, affermava di avere le prove che fosse precedentemente collocata nella Villa Contarini di Piazzola del Brenta⁴⁰⁸, dove Le Clerc, forse insieme all'aiuto di Saraceni, aveva altresì realizzato il *Naufragio* ancora *in situ* (fig. IV.21). Alla luce di questa provenienza, è quindi interessante sottolineare la pennellata corsiva e veloce, con tratti discontinui, che accomuna il *Naufragio* di Villa Contarini alla *Resurrezione di san Lazzaro* di Le Clerc, conservata al Musée du Louvre (fig. IV.22). L'individuazione di questa grafia ci spinge perciò a proporre una collocazione durante il periodo italiano anche per questa seconda tela, in cui la ricca tavolozza qui inscenata appare molto vicina al colorismo di Saraceni di opere come la *Morte della Vergine* dell'Alte Pinakothek di Monaco (fig.). Da quest'ultima la *Resurrezione di Lazzaro* sembrerebbe derivare anche i volti di alcuni apostoli, rispetto alle tele successive realizzate da Le Clerc in Francia. Altra opera che presenta queste caratteristiche, memore anche nella sua composizione con il mare in tempesta del *Naufragio* di Villa Contarini e del *Miracolo di san Bennone* di santa Maria dell'Anima, opera di cui il medesimo Le Clerc realizzò un'incisione⁴⁰⁹, è il *Cristo e san Pietro* della chiesa di Saint Nicolas a Nancy (fig. IV.24). La tela, precedentemente attribuita a Claude Charles, venne assegnata a Le Clerc da Petry e accettata come tale dalla critica

⁴⁰⁶ Ottani Cavina, 1992, fig. 6.

⁴⁰⁷ *Old Master Paintings*; Philips, Son & Neale, Londra, 28 aprile 1987, lotto 48.

⁴⁰⁸ Ivanoff, 1962, pp. 62-76.

⁴⁰⁹ Thuillier, 1982, p. 88, n. 3.

successiva, che non mancò di rilevare effettivamente la prossimità tra la posizione del san Bennone che ritira le chiavi della città di Meissen dal pesce tenuto da un uomo inginocchiato davanti a lui, nel dipinto di Saraceni, e quella del Cristo e il san Pietro qui inscenati. Per queste consonanze quindi si propone per la tela di Nancy una collocazione nei primi anni dal rientro in Francia di Le Clerc.

Il *Concerto notturno* fu l'opera del lorenese che riscosse maggiore successo, tanto che se ne conoscono due repliche e un'incisione realizzata dal medesimo Le Clerc (fig. IV.19). Inoltre, se l'invenzione della prima versione risale al 1620-22, questa aiuterebbe a spiegare il debito dei notturni di Georges de La Tour nei confronti di Le Clerc. Come ha sottolineato Spear⁴¹⁰, quando Le Clerc rientrò in Lorena nel 1622 e fu nominato primo pittore dei duchi di Lorena, portò con sé gli studi di luce artificiale drammatici che aveva elaborato a contatto con Saraceni prima del 1620, prima quindi di ogni opera conosciuta di La Tour. Va ricordato, come sottolineò Thuillier⁴¹¹ nella monografia su Georges de La Tour, che se questi aveva effettivamente soggiornato a Roma prima del 1616, poteva aver osservato i «notturni» degli altri caravaggeschi italiani ma anche le opere di Gerrit van Honthorst. Ma i «notturni» di Honthorst non sono attestati prima del 1616 e l'inizio del suo soggiorno romano dovrebbe risalire al 1610 circa, quando viene menzionato per la prima volta dalle fonti. Saraceni, invece, era già a Roma dal 1600 circa probabilmente e fin dal suo arrivo nella capitale pontificia, se non già a Venezia, effettuò i primi studi sulla luce artificiale a contatto con Adam Elsheimer. Le prime opere di De La Tour conservate in Lorena, ricorda Thuillier, sono degli studi della luce diurna. Fu per primo Le Clerc quindi a portare a Nancy i propri «notturni», iniziando dal più noto *Concerto notturno*, composizione che, insieme ad altre ancora non rinvenute, dovettero marcare gli animi dei giovani artisti lorenese, che in un certo periodo sembrarono quasi specializzarsi in questa tecnica.

È noto che Jacques Callot incise due «notturni» con la menzione «fecit» e non «invenit et fecit», facendo desumere che traesse l'invenzione da altri: il suo *Baro con la candela* detto il *Brelan* (acquaforte realizzata verso il 1628) riflette indubbiamente l'arte di Le Clerc e l'interesse che questi aveva suscitato in Lorena con i propri «notturni».

Per la trasmissione di questo particolare tipo di rappresentazione d'impronta saraceniiana da Jean Le Clerc a Jacques Callot⁴¹² è importante rilevare che la scena notturna del *Festino di Erode* della chiesa di Saint Jean Baptiste di Chaumont, generalmente attribuito a Le Clerc (fig. IV.26), fu donata nel 1643 alla chiesa dal nuovo marito della vedova Callot. Se le opere di Le Clerc non mancarono di segnare gli artisti dei lorenese tra cui Jacques Callot, va rilevato che questi, a differenza di altri, si

⁴¹⁰ Richard. E. Spear, 2001, p. 107.

⁴¹¹ Thuillier, 1992.

⁴¹² Callot fu amico di Le Clerc poiché aveva battezzato il figlio di un pittore insieme alla cognata di Callot nel 1622.

era recato in Italia personalmente e aveva potuto ammirare direttamente le invenzioni del Caravaggio e dei caravaggeschi.

Al suo ritorno in Francia nel 1622 Le Clerc non realizzò solo dei «notturni» e anzi questi costituirono solo una minima parte del suo operato in Lorena. Se in opere come il *Naufragio* e il telero per palazzo Ducale, di cui abbiamo già parlato (cfr. Cap III), come nelle altre opere del periodo italiano, Le Clerc si demarcherà dagli altri allievi vicini a Saraceni, come colui che apprese al meglio lo stile del maestro e si avvicinò più di chiunque a quella tavolozza vivida di ascendenza neoveneta, al suo rientro in Francia la sua arte subì un mutamento da un punto di vista coloristico, pur continuando a riprendere composizioni saraceniiane. La presenza di Le Clerc a Nancy è attestata dal 1622, quando il duca Enrico II di Lorena gli accordò uno stipendio annuale. Dopo aver ottenuto nel 1623 la nobilitazione insieme al fratello, tramite la lettera già citata, nel 1625 gli venne assegnata la decorazione della cappella del Castello di Viviers per François di Lorena⁴¹³ e due anni dopo ottenne un'importante commissione da Carlo IV: una pala d'altare per la chiesa del convento di Tiercelins a Notre Dame de Sion⁴¹⁴.

Intorno al 1622-23 deve risalire l'esecuzione del *San Francesco Saverio predica agli indiani* del Musée Historique Lorrain di Nancy (fig. IV.27), poichè il santo fu canonizzato nel 1622. Come ha sottolineato Claude Pétry, che fu la prima a proporre il nome di Le Clerc per l'opera su segnalazione di Pierre Rosenberg, il dipinto riveste un ruolo fondamentale per lo studio del passaggio dallo stile italiano a quello francese di Le Clerc⁴¹⁵. Come generalmente si verificò nelle prime opere che il lorenese realizzò al suo rientro in Francia, Le Clerc qui riprende una composizione di Saraceni: quella della *Predica di san Raimondo* di Saraceni (Casa generalizia dei Padri Mercedari di Boccea, Roma, cat.; fig.). Il dipinto di Le Clerc è di formato leggermente ridotto e i due cavalli sulla sinistra del modello saraceniiano sono sostituiti da tre uomini con turbante, di cui il Museo del Louvre conserva uno studio preparatorio su carta del lorenese (fig.). Sebbene l'opera di Le Clerc riprenda la composizione di Saraceni, il francese dimostra una minore maestria nella gestione dello spazio, tanto da allineare tutti i personaggi sul medesimo piano, dando conseguentemente una sensazione di schiacciamento della scena. San Francesco Saverio, al centro del dipinto, riprende la medesima posizione della mano destra del san Raimondo di Saraceni, con il pollice e l'indice che si uniscono formando quasi un cerchio. Oltre al santo, Le Clerc inserì solo due personaggi senza turbante: l'uomo sulla destra, che potrebbe essere il committente dell'opera, e quello all'estrema sinistra con baffi e lunghi capelli neri intento a guardare al di fuori dell'opera, atteggiamento che porterebbe ad ipotizzare per quest'ultimo l'autoritratto del pittore. Sebbene Le Clerc riprenda qui una

⁴¹³ Lepage, 1853, pp. 71-72.

⁴¹⁴ Ricevuta di un acconto di 300 franchi in data 17 maggio recante la firma di Jean Le Clerc; Nancy. Arch. Dép., 54, f. 9 V.

⁴¹⁵ Pétry, 1992, pp. 218-219.

composizione palesemente saraceni, così come dei particolari figurativi ideati dal veneziano, come la cintura che cinge i fianchi dell'uomo di spalle inginocchiato, la profusione di turbanti e le piccole figurine inserite nel lembo di paesaggio sulla sinistra, devia qui dal colorismo scrosciante del veneziano per l'uso di una tavolozza più fredda di ascendenza francese, che miscela la biacca nei vari pigmenti.

Altra tela del lorenese che adotta una composizione saraceni e una tavolozza dalle tonalità meno brillanti è *l'Estasi di san Francesco d'Assisi* della parrocchiale di Bouxières-aux-Dames (fig. IV.28)⁴¹⁶. Le Clerc riprende la stessa composizione delle due versioni realizzate da Saraceni del *San Francesco in estasi* (Venezia, chiesa del Redentore e Alte Pinakothek di Monaco, catt. 86, 82; figg. 86, 82), con l'angelo dalle ali dispiegate intento a suonare il violino e rivolto verso san Francesco, mentre sotto di lui san Leone sta leggendo. Le Clerc conosceva molto bene i due prototipi di Saraceni e fors'anche li portò a compimento in alcune parti, poiché furono realizzati dal veneziano durante il suo ultimo anno di vita nel 1619-1620, trascorso tra Roma e Venezia. La tela di Le Clerc presenta alcune evidenti modifiche rispetto ai suoi modelli. Il pittore lorenese decise qui di avvicinare l'obbiettivo sulle figure e lasciare meno spazio allo sfondo, pur senza rinunciare all'inserimento del tavolo con i libri e il teschio sulla destra, già presenti, sebbene con posizioni leggermente variate, nelle tele di Saraceni. Questa particolarità, sommata ad alcune piccole differenze, come la scelta di rappresentare il san Francesco con le mani giunte in preghiera e il crocefisso sotto il braccio e il san Leone incappucciato, conferiscono un'aurea di maggiore religiosità all'opera. La tavolozza appare più scura e monocroma e la luminosità più uniforme rispetto alle tele del Saraceni. Nella versione del lorenese quindi, si perde quella drammaticità caravaggesca dell'opera del veneziano per acquisire maggiore austerità, forse più apprezzabile da un pubblico lorenese non ancora abituato ai forti contrasti luministici caravaggeschi. Cosicché, come farà Guy François attraverso le sue realizzazioni in Alvernia, Le Clerc smorzerà a sua volta in Lorena la drammaticità delle opere più caravaggesche di Saraceni al fine d'introdurre più facilmente la nuova maniera che si stava espandendo a Roma.

Nel 1628 Le Clerc accompagnerà, insieme a Claude Deuret e Jacques Callot, lo scultore Simon Droin, per valutare il cavallo di bronzo per la statua equestre del duca Carlo III, e lo stesso anno sposerà a Nancy Marguerite Navel, dalla quale l'anno seguente avrà un figlio, Claude Nicolas.

L'11 febbraio 1632 i Gesuiti di Nancy commissionarono a Le Clerc una *Predica di San Francesco Saverio*, in passato identificata con la pala con questo soggetto a Saint Nicolas di Nancy (fig. IV.27), ma sulla quale permangono molti dubbi attribuzionistici. L'anno successivo gli furono richieste cinque tele dai Gesuiti nel Collegio di Chaumont-en-Bassigny e altre 16 rappresentanti «i

⁴¹⁶ Il dipinto venne attribuito a Le Clerc da Pariset (1955) e da allora mantenne questa ascrizione.

misteri dell'Apocalisse» dalle sorelle Carmelitane della medesima città. Le Clerc non poté realizzare queste opere poiché il medesimo anno si ammalò e morì il 20 ottobre 1633: «Jean Le Clerc peintre hydropique au Cord[eliers]»⁴¹⁷. Le Clerc prima di morire cercò di cedere i due contratti di commissione delle ventuno tele al pittore Rémond Constant, donandogli anche i suoi disegni preparatori. Le sedici tele per le Carmelitane furono però infine realizzate da Claude Deruet⁴¹⁸. La commissione di queste opere al Le Clerc ha l'importante valenza di sottolineare il successo riscosso all'epoca dalle realizzazioni di quest'artista in Lorena e, se fossero state portate a compimento, avrebbero costituito molto probabilmente un'imperdibile documento della continuazione della «saraceniata methodus» sul suolo francese.

Certamente il proseguimento di questo metodo in Francia è testimoniato dalle opere di Guy François (Le-Puy-en-Velay 1578 ?- Le-Puy-en-Velay 1650). Dopo gli studi dedicati da Luigi Ficacci⁴¹⁹ e Bruno Saunier⁴²⁰ all'artista, è finalmente possibile delineare con più nitidezza anche la biografia e l'operato di questo pittore e, conseguentemente, capire meglio il legame intercorso tra questi e Carlo Saraceni. Se fino a poco tempo fa si era parlato di un probabile alunnato di Guy François presso la bottega del Saraceni, Bruno Saunier, ricordando come i due artisti fossero quasi coetanei, propose di parlare più che altro di una collaborazione, pur sottolineando quanto il gusto del veneziano pesò su quello del francese. La presenza di Guy François a Roma è documentata dal 1608, e cioè da quando doveva avere trent'anni. In questa data, infatti, lasciò la somma di venti *baiocchi* all'Accademia di San Luca, in occasione della festa del santo. Saraceni era iscritto alla medesima Accademia da due anni e effettuò un pagamento anche in quel medesimo 1608. Data la nota «francofilia» del veneziano è quindi molto probabile che questi avesse preso sotto la propria «ala» il nuovo arrivato. Tuttavia, secondo gli ultimi studi di Bruno Saunier e come ha anche ripetuto Brejon de Lavergnée⁴²¹, il pittore alverniate doveva essere a Roma già da prima del 1608, introdotto nella capitale molto probabilmente dal vescovo Jacques de Serres, che dominava il chiericato a Puy-en-Velay tra il XVI e il XVII secolo, ed era stato nominato rettore del collegio dei Gesuiti a Nîmes nel 1578. Il pittore poi conosceva verosimilmente François de Joyeuse, protettore degli affari di Francia a Roma dal 1578, e che quindi forse intercedette presso i rappresentanti della corte francese nella capitale pontificia per conto di Guy François, fors'anche insieme ai gesuiti, per i quali l'artista lavorerà al suo rientro dall'Italia.

Sul periodo trascorso dal francese in Italia purtroppo non si hanno molte notizie ma, poiché rientrò a Puy-en-Velay verso il 1613, si può dedurre che vi rimase sicuramente cinque anni e forse di più.

⁴¹⁷ Lepage, 1865, t. III p. 316.

⁴¹⁸ Nancy, Arch. Dép. 3 E 1952; Choné, 1984, pp. 202-204.

⁴¹⁹ Ficacci, 1980.

⁴²⁰ Saunier, 2009-2010, pp. 115-122.

⁴²¹ Saunier che sta preparando la monografia su questo artista ha altresì pubblicato un breve studio di recente (2009-2010). Brejon de Lavergnée, 2011, p. 383.

Conseguentemente, come sottolineò Saunier, anche la frequentazione del circolo saraceni fu probabilmente più lunga. Gli storici dell'arte avevano già individuato da tempo la prossimità tra opere di Saraceni e quelle di Guy François, dato che molte tele sono state attribuite alternativamente all'uno o all'altro. Noti sono i casi della *Santa Cecilia e l'angelo* della Galleria Barberini a Roma (cat. A.62; fig. A62) e della *Sacra Famiglia nella bottega di Giuseppe* del Wadsworth Atheneum di Hartford (cat. A.24; fig. A.24).

L'opera della Galleria Barberini, infatti, è stata generalmente attribuita dagli storici dell'arte francesi a Guy François, ad eccezione di Marie Felicie Pérez e Jean Pierre Cuzin, mentre da quelli italiani a Saraceni, esclusi Salerno e Ottani Cavina, che la riconobbero come realizzazione di Guy François⁴²². A nostro avviso può essere fatta più luce sulla questione attraverso una replica della tela della Barberini, recentemente apparsa sul mercato antiquario parigino (fig. IV.29)⁴²³. Il dipinto proveniente dal castello di Ancy-le-Franc (Yvonne), dove era stato reperito da Cuzin e Brejon de Lavergnée⁴²⁴, è stato attribuito a Guy François da Pierre Rosenberg in occasione dell'asta dove venne esposto per la prima volta pubblicamente⁴²⁵ e accettato concordemente come realizzazione del francese dalla critica successiva e dalla scrivente. Difatti, l'opera presso il mercato antiquario è più appiattita nei volumi e presenta una tavolozza dalle tonalità schiarite nei viola, rossi e blu delle vesti dei due personaggi. Se tale differenza potrebbe essere spiegata con una realizzazione in Italia per la versione Barberini e in Francia per la sua derivazione presso il mercato antiquario, ciò non basta a motivare la diversa qualità delle due opere, poiché semmai dovrebbe essere più raffinata la versione eseguita in Francia, in quanto compiuta successivamente. Nell'attenta analisi della tela Barberini, in occasione della recente mostra *Roma al tempo di Caravaggio*, dove era esposta vicino alla *Sacra famiglia con san Bruno e sant'Elena* del museo di Brou di Guy François, abbiamo dovuto rilevare la prossimità morfologica tra la santa Cecilia e la Vergine raffigurata in questa seconda tela. Le due donne presentano le medesime bocche minute, carnagioni porcellanose e mani affusolate e le pieghe delle vesti della santa Cecilia, a differenza di quelle sottili e serrate con cui Saraceni 'firmava' le proprie opere, sono ampie e rigonfie. Nel riscontrare il carattere francese della tela e la differenza qualitativa rispetto alla versione presso il mercato antiquario, ci si rammarica che non esistano molte opere attribuibili con certezza al periodo italiano di Simon Vouet, quando si rilevi una certa prossimità alla sua maniera nella tela Barberini. A tal proposito l'analisi dell'opera sarebbe

⁴²² Se la studiosa in un primo momento la ritenne opera di Saraceni (Ottani Cavina, 1968, pp. 113-114, n. 57), in seguito propose di attribuirlo a Guy François (Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13), seguendo l'ipotesi avanzata da Salerno e Rosenberg (Salerno, 1970, p. 245; Rosenberg, 1971, p. 107).

⁴²³ Olio su tela, cm 195 x 164.

⁴²⁴ A. BREJON DE LAVERGNÉE e P. CUZIN, *Valentin et les caravagesques français*, Roma, Accademia di Francia, 15 nov. 1973-20 gen. 1974, Paris, Grand Palais, 13 feb.-15 apr. 1974, Paris 1973, p. 36.

⁴²⁵ *Vente aux enchères publiques du mobilier...de Mme Peraut*, Semur-en-Auxois, 17 feb. 1985, pp. 6-7.

più facile se si potesse individuare, tra le opere citate dalle fonti nelle collezioni seicentesche, qualche santa Cecilia con angelo del Saraceni o almeno il modello che venne utilizzato per la tela. L'individuazione del modello originario permette infatti talvolta di capire il gusto del suo autore e quindi di restringere la cerchia delle probabili attribuzioni. Nel caso della composizione della *Sacra famiglia* di Hartford, ad esempio, Hermann Fiore⁴²⁶ ha rilevato che il modello originario sembrerebbe essere stato una xilografia tratta dalla *Vita della Vergine* di Durer che raffigura il *Soggiorno della Sacra Famiglia in Egitto* (fig. I.36). Se la critica era altrettanto divisa, come nel caso della *Santa Cecilia*, sull'attribuzione della tela di Hartford tra Guy François e Carlo Saraceni, va sottolineato che recentemente negli inventari farnesiani, dove erano anche catalogati i sei dipinti su rame del Museo Nazionale di Capodimonte del Saraceni, Aurigemma ha individuato la citazione (cat.15; figg.15a-15f) di un dipinto corrispondente alla descrizione e alle misure di quest'opera. La tela era ricordata tra i quadri spostati dal palazzo della Pillotta alla reggia di Colorno nel 1708, come opera «Di buono aut.re»⁴²⁷. La semplice qualificazione di «buon autore» non aiuta nel nostro intento attribuzionistico, sicché, come la critica precedente, non ci si può che basare sullo stile dell'opera e i confronti con le realizzazioni certe dei due artisti. Se Ottani Cavina vi riconosceva la mano di Saraceni, sarei propensa a concordare con Rosenberg e Saunier⁴²⁸ che l'assegnavano a Guy François⁴²⁹ per le consonanze morfologiche della Vergine con le Vergini di pittore francese. Inoltre, sebbene la tela presenti una composizione probabilmente creata da Saraceni, vista la dissomiglianza da quelle sicuramente attribuibili a Guy François, accomunate da una maggiore semplicità, è anche vero che sia nelle tele realizzate in Italia sia in quelle dipinte poco dopo il suo rientro in Francia, Guy François dimostra la ripresa di composizioni del maestro veneziano, seppur variate secondo il gusto più austero dell'artista francese. Così *l'Incredulità di san Tommaso*, della chiesa di san Lorenzo a Puy-en-Velay (fig. IV.31), sembra memore nella composizione, con le figure allineate come in un fregio e realizzate tramite una pennellata rapida, dell'*Incoronazione di Cristo* della chiesa di Santa Maria sopra Minerva (cat. 7; fig. 7). A sua volta il *Martirio di santa Cecilia* del Blanton Museum of Art (Austin, fig. IV.32) già attribuito al medesimo Saraceni, riprende la composizione, con la santa inginocchiata al centro dell'opera, il suo carnefice dietro di lei pronto a sguainare la spada e l'angelo in alto a sinistra sopra le nuvole, del *Martirio di santa Cecilia* di Saraceni conservato presso il County Museum of Art di Los Angeles (cat. 48b; fig. 48b). Anche il *San Rocco e l'angelo* recentemente acquisito dal County Museum of Art di Los Angeles, realizzato da Guy François in Italia (fig. IV.33)⁴³⁰ e quindi prima della sua partenza nel 1613, riprende la

⁴²⁶ K. Hermann Fiore, 2011, pp. 134-135, fig. 14.

⁴²⁷ Aurigemma, 2007, p. 493

⁴²⁸ Saunier, 2009-2010, p. 121.

⁴²⁹ Ottani Cavina, 1968, pp. 48-50, 103, n. 20; Rosenberg, 1982, pp. 220-221, n. 29; Saunier, 2009-2010, pp. 116-117, fig. 2.

⁴³⁰ Olio su tela, cm 45, 5 x 35. L'opera è già stata pubblicata da Saunier con ubicazione ignota (Saunier, 2009-2010, pp. 119-121, fig.

composizione delle due versioni di *San Rocco* realizzate da Saraceni tra il 1608 e il 1610 e conservate presso la collezione Koelliker di Milano. Va comunque sottolineato che queste opere di Guy François non rappresentano delle mere copie dei loro modelli saraceni, perchè il francese apporta alcune leggere modifiche secondo il proprio gusto. Mentre il *Martirio di santa Cecilia* di Saraceni trova tutta la propria forza nella gestualità animata dei personaggi, nella trascrizione di Guy François, che predilige rappresentarli in posizioni più trattenute, è totalmente eliminata. Nel *San Rocco e l'angelo* del County Museum viene soppressa la forza drammatica ed espressiva dell'originaria composizione saraceni, il paesaggio alle spalle del santo viene sostituito con un fondo monocromo illuminato da una luce d'impatto proveniente da sinistra che conferisce posatezza e severità all'immagine sacra. Le derivazioni di Guy François quindi si differenziano dai loro modelli saraceni per una certa naïveté e l'eliminazione del dinamismo che caratterizza le opere del veneziano, per quanto Saraceni avesse già attuato un processo di smorzamento della drammaticità rispetto ai modelli caravaggeschi.

Più facilmente attribuibile al francese è la *Sacra famiglia* del Musée des Beaux Art di Brest, sebbene fosse già stata proposta come opera di Saraceni (cat. A.10; fig. A10). Nel dipinto, come quelli appena citati e collocabili durante il soggiorno italiano del francese, appare la medesima atmosfera calma, in una composizione austera con personaggi dai gesti contenuti e in abiti sobri⁴³¹. Anche il *San Giovanni Battista* della Galleria Doria Pamphilj (cat. A.56; fig. A56), già attribuito a Saraceni da Ottani Cavina⁴³², è stato successivamente assegnato al periodo italiano di Guy François dalla studiosa⁴³³ per la prossimità al *San Giovanni Battista* del Museo di Clermont-Ferrand (fig. IV.35). Già da tempo quest'ultima tela è concordemente attribuita alla mano del francese dalla critica. Le due tele condividono effettivamente il modo naif e antropomorfo di raffigurare la testa dell'agnello e l'espressione patetica del san Giovanni Battista adolescente, così come la posa con lo sguardo verso l'alto e il braccio destro appoggiato al tavolo, mentre la luce illumina dall'alto il santo. Le opere realizzate da Guy François sin dal suo rientro in Francia, per la maggior parte *Sacre famiglie* e *Adorazioni di pastori*, seppur mantenessero queste caratteristiche, si allontanarono dall'esempio di Saraceni e più generalmente da quello caravaggesco. Al suo rientro François individuerà piuttosto nella produzione religiosa di Annibale Carracci e di Guido Reni l'esempio cruciale cui attingere, aggiungendovi la propria tendenza iconico-devozionale e secchezza espressiva. Manterrà comunque una componente saraceni, unendo l'austerità delle scene sacre di

11) ed era precedentemente presso la Galerie Terrades di Parigi (*Tableaux, sculptures et dessins français 1600-1900*, Galerie Terrades, Paris 22 nov.-21 déc. 2006, n. 1)

⁴³¹ Nell'individuare la prossimità tra quest'opera e la *Madonna con sant'Anna e il Gesù Bambino* del Museo Civico di Teramo (inv. n. 106, fig.), ritenuto copia da un originale del Saraceni da Ottani Cavina (1990, p. 161, fig. 4), abbiamo proposto d'inserire questa tela nel catalogo di Guy François a Bruno Saunier, che ci è parso suggestionato dall'idea.

⁴³² Ottani Cavina, 1968, p. 112, n. 55.

⁴³³ Ottani Cavina, 1992, pp. 63-64, fig. 4.

Guido Reni ad alcune soluzioni figurative del veneziano: come gli angeli alati, le donne con le ceste appoggiate sulla testa e qualche oggetto di uso quotidiano. Si veda a tal proposito la rivisitazione della figura femminile posta in primo piano dal Saraceni nel suo *Convito in casa del ricco Epulone* (Roma, Musei Capitolini, cat. 18; fig. 18), nelle *Adorazioni dei Pastori* di Gannat e Salers di Guy François (figg. IV.36, IV. 37)⁴³⁴.

In merito alla prossimità alla maniera di Saraceni di alcune opere di Trophime Bigot (Arles 1579-Avignon 1650) bisogna invece un po' glissare, persistendo ancora molti dubbi su quelle attribuibili con certezza a questo artista e sulla sua identificazione o no con il noto «Maestro delle candele». Tuttavia, va rilevato che l'*Adorazione dei Magi* della chiesa di San Marco a Roma (fig. IV.39), unica opera certamente attribuibile al periodo romano di Bigot, in quanto firmata «Teofilo/Trufam...» e datata «163 (?)», denota rimandi, già individuati da Prohaska⁴³⁵, al mondo di Saraceni nella figura della Madonna e sembrerebbe poi riprendere più generalmente le posizioni di alcuni personaggi inseriti specularmente dal veneziano nella sua *Adorazione dei Magi* di collezione privata (cat. 1; fig. 1), come quella del san Giuseppe alle spalle della Vergine e del Re magio calvo che sorge i doni al Gesù Bambino. Va poi sottolineato che i famosi dipinti a lume di candela di Bigot denotano una conoscenza diretta dei medesimi studi svolti prima di lui da Adam Elsheimer, ma anche da Saraceni, sin dal 1605-06, in opere come la *Giuditta e Oloferne* della collezione Koelliker (cat.; fig.). Prohaska ha sottolineato che Bigot soggiornò sicuramente a Roma dal 1620 al 1634 ma effettuò probabilmente un breve soggiorno nella medesima città anche nel 1605⁴³⁶, in un periodo quindi in cui Saraceni stava sviluppando i suoi notturni. È quindi quanto mai opportuno ricordare la presenza proprio a Santa Maria in Aquiro, dov'è conservato il decoro della cappella Ferrari di Saraceni in cui il maestro veneziano realizza le sue più alte prove nei notturni (1616-1617, cat. 65; fig. 65), del *Cristo deriso a «lume di candela»*, realizzato una sedicina di anni dopo da Trophime Bigot (fig. IV.40)(la concessione per l'arredo pittorico della cappella fu rilasciata nel 1633)⁴³⁷.

Va poi fors'anche individuata, come ha fatto Marguerite Guillaume⁴³⁸, l'influenza di Saraceni sulle realizzazioni di un altro artista del Seicento francese: il borgognone Philippe Quantin (Digione 1600 ca.- 1636). Sebbene un suo soggiorno in Italia sia sempre stato supposto dagli studiosi ma mai provato, alcune sue opere mostrano evidenti legami con alcune realizzazioni del veneziano. Tra queste vi è indubbiamente la decorazione dello studiolo del Pastor Fido nel castello di Ancy-le-Franc, realizzato da Quantin tra il 1622 e il 1628. Già Marguerite Guillaume, infatti, riscontrava la prossimità tra la posizione del pastore sulla sinistra nell'*Omaggio dei pastori a Diana*, mostrato di

⁴³⁴ Ficacci, 1980, figg. 30, 31.

⁴³⁵ Prohaska, 2010, p. 317.

⁴³⁶ Von Sandrart [1675-1679] 1925, p. 259; Prohaska, 2010, p. 317.

⁴³⁷ Prohaska, 2010, p. 317.

⁴³⁸ Guillaume, 1982, pp. 101-125.

profilo e con le braccia tese al cielo (fig. IV.41), e quella del pastore più anziano nel *Ratto di Ganimede* della fortunata serie di Saraceni presso il Museo Nazionale di Capodimonte (catt. 15; figg. 15). Se questa vicinanza poteva essere dovuta al puro caso, è innegabile, a nostro avviso, che anche *La comunione di Santa Caterina di Siena* del Musée des Beaux Arts di Digione (fig. IV.42) insceni, nelle pieghe pesanti, nel chiaroscuro accentuato dall'illuminazione della candela e nella composizione suddivisa dall'austera architettura, una grafia vicina a quella della *Santa Leocadia in prigione*, realizzata da Saraceni per la cattedrale di Toledo (cat. 50; figg. 50a-50c), quand'anche si annoti la prossimità morfologica tra le due sante.

Nel catalogo di Quantin ritroviamo anche altri particolari provenienti dal repertorio del Saraceni, come la cesta nella quale si trovano due colombe al centro del Trittico della Circoncisione (Digione, Musée des Beaux Arts, fig. IV.42) già presente nel *Convito in casa del Ricco Epulone* di Saraceni (1608 ca., Roma, Musei Capitolini, cat. 18; fig. 18), o quella con i panni e vicina alla sedia di legno e paglia nell'*Annunciazione* della chiesa di San Michele a Digione (fig. IV.44), già nell'*Annunciazione* di santa Giustina del Saraceni. Il francese non si avvicinò mai troppo al lato più sovversivo e caravaggesco del veneziano, preferendo, come altri (Guy François in particolare), «la dimensione di un universo spirituale, silenzioso e grave, in cui traspaiono le aspirazioni della Borgogna del suo tempo»⁴³⁹.

Vorremo in questa sede proporre poi un accostamento non ancora suggerito, o solo in minima parte⁴⁴⁰, tra alcune realizzazioni di Carlo Saraceni e di Simon Vouet (Paris 1590-1649). L'idea di un possibile legame tra i due artisti è nato riconoscendo una certa affinità con la grafia del maestro francese nella realizzazione della santa Cecilia nel noto *Santa Cecilia e l'angelo* della Galleria Barberini (cat. A.62; fig. A62). Tra le opere conservate nella collezione romana di Cassiano dal Pozzo è annotato poi un *Paesaggio*, non meglio definito, frutto di una collaborazione tra i due artisti, notizia a volte sottaciuta dalla critica odierna. Nell'inventario dei beni del collezionista seicentesco del 1689 si riporta: «29 Altro di 3 e 6, Paese di Carlo Venetiano, e tre figurine di Monsù Vouet» e sotto «30 Altro parimenti di 3, e 6 con nostro Sig.re cenante con paese stimato del medesimo autore»⁴⁴¹. Tuttavia, come ha sottolineato Eric Schleier però, nel successivo inventario Dal Pozzo del 1740, i due paesaggi sono segnati come due opere «originale di Monsu Vouet», rappresentanti probabilmente un *Cristo servito dagli angeli* e un *Cristo e i discepoli di Emmaus*, senza menzione quindi del Saraceni⁴⁴².

⁴³⁹ Guillaume, 1982, p. 108.

⁴⁴⁰ Sparti, 1990, p. 567.

⁴⁴¹ Sparti, 1990, p. 567; De Vito, 1993, pp. 377, 378 nota 35.

⁴⁴² Schleier, 2008, pp. 68-69.

Non è poi forse un caso se la *Maddalena* e la *Santa Caterina d'Alessandria (o sant'Agnese)* della quadreria del Palazzo del Quirinale erano ricordate nell' inventario della raccolta di Pio VI del 1800 come opere di Carlo Saraceni⁴⁴³.

La lacunosità di documenti riguardanti la giovinezza di Vouet, e in particolare il periodo trascorso dal suo arrivo a Roma nel 1613 alla morte di Saraceni nel 1620, rende difficile investigare sulla probabilità di un rapporto di collaborazione tra i due artisti. Tuttavia, alcune opere realizzate in Italia da Vouet denotano a nostro avviso una conoscenza diretta delle opere del veneziano. Vouet, di una decina di anni più giovane di Saraceni, prima di recarsi a Roma effettuò un primo soggiorno a Venezia nel 1612. Nel 1615 è invece segnalata la sua presenza negli *Stati delle anime* della parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Quando Vouet arrivò a Roma, nel marzo del 1613, Caravaggio era morto da tre anni e il suo stile si era già trasformato in un linguaggio internazionale. Vouet quindi apprese la tecnica del Merisi oltre che dall'osservazione delle opere del maestro, dal rapporto diretto con alcuni suoi seguaci e se Carlo Volpi⁴⁴⁴ ha proposto soprattutto che questi fossero pittori francesi presenti a Roma in quegli anni, l'ipotesi che vi si possa aggiungere Carlo Saraceni non è da escludere, poiché notoriamente il veneziano fu vicino al Merisi e particolarmente legato alla comunità francese di Roma. Carlo Saraceni e Simon Vouet, d'altro canto, frequentarono entrambi i più importanti mecenati connessi all'ambiente filofrancese a Roma, come Maurizio di Savoia, il cardinale Francesco Maria del Monte e il veneziano Vincenzo Giustiniani, che possedettero opere del veneziano come del francese. Recentemente Volpi ha scritto a proposito del periodo in cui i due artisti erano presenti a Roma : «Sono gli stessi anni, crediamo, in cui l'artista [Simon Vouet] frequentava la dimora del cardinal Del Monte, incontrandovi gli artisti più assidui quali i veneziani Carlo Saraceni e Alessandro Turchi (1578-1649), così importanti per il futuro sviluppo pittorico del francese» e continua «L'assiduità del Saraceni con il Del Monte, che forse ne ospitava in casa l'accademia⁴⁴⁵, doveva favorire particolarmente l'incontro con il Vouet e, eventualmente, una vera e propria collaborazione»⁴⁴⁶.

Vouet, dal canto suo, era destinato a divenire una personalità di spicco della nuova Roma caravaggesca tanto che, il 20 ottobre del 1624, gli fu conferita, con un'assemblea cui presenziava Triophime Bigot⁴⁴⁷, la direzione dell'Accademia di San Luca (presso cui era segnata la presenza dell'artista già nel 1619). Tuttavia, prima di arrivare alla maturazione del proprio stile, il parigino si avvicinò notoriamente al caravaggismo e per farlo dovette studiare e riprendere le opere degli artisti caravaggeschi più vicini a Merisi, tra cui quelle del Saraceni. D'altro canto, sempre Volpi ipotizzò

⁴⁴³ [l.l.] Laureati, 1993, pp. 30-31, nn. 16-17.

⁴⁴⁴ Volpi, 2010, pp. 777-789.

⁴⁴⁵ Ipotesi avanzata da Waźbiński 1994 (Z. Waźbiński, *Il cardinal Francesco Maria del Monte (1549-1626)*, 2. Voll., Firenze 1994).

⁴⁴⁶ Volpi, 2010, p. 782.

⁴⁴⁷ Michel, 2011, p. 238.

che dopo i successi riscossi dalla decorazione presso la Sala Regia del Quirinale, Saraceni avesse «organizzato in Roma una vera e propria accademia alla quale afferivano artisti veneti e francesi». Per quanto questa rimanga solo un'ipotesi, nell'assenza di documenti d'archivio che possano convalidarla, è quanto mai sintomatico che gli unici artistici su cui si possiede un minimo di documentazione in rapporto con l'artista negli anni in cui lavorava al Quirinale erano di origine veronese e francese. Se la conoscenza tra Orazio Gentileschi e Vouet proposta da Papi (2002, p. 47), non è stata dimostrata, il francese sicuramente conobbe a Roma Artemisia, di cui realizzò, nel 1620, un ritratto che appartenne a Cassiano dal Pozzo⁴⁴⁸ e, come è noto, i due Gentileschi conobbero direttamente Saraceni. È indubbio quindi che i due artisti ebbero più opportunità di contatto. Vouet condivise poi con Saraceni l'attrazione per le realizzazioni del Veronese: riprese da composizioni del Caliari sono presenti nel catalogo del veneziano in opere come *l'Adorazione dei Magi* (già Monaco, collezione privata, cat. 1; fig. 1) e secondo le fonti anche Vouet apprezzò particolarmente il colore e la grazia dei personaggi del Veronese, delle cui opere realizzò più copie sia in pittura che nel disegno⁴⁴⁹.

In alcune opere di Vouet ci pare di poter individuare effettivamente delle assonanze con la maniera del veneziano e con alcune sue composizioni: nella *Vergine con la cesta* degli Uffizi di Firenze, realizzata da Vouet intorno al 1625-26 (fig. IV.45) è inserito uno squarcio di paesaggio vicino, nelle tonalità scure del suolo in contrasto con il sereno e luminoso cielo azzurro, alle precedenti prove saraceni in opere come le note versioni della *Maddalena penitente* (catt. 54, 57, 58, figg. 54, 57, 58) o nella pala con i quattro santi dell'Alte Pinakothek di Monaco. Nel dipinto di Vouet è inoltre inserito, dietro la Vergine, il particolare, di derivazione caravaggesca, della tenda rossa appesa con un lembo ad un albero, già inscenato più volte da Saraceni in opere come il *Convito in casa del ricco Epulone* o il *Bagno di Marte e Venere* di collezione privata newyorkese (catt. 18, 5; figg. 18, 5). La *Maddalena penitente* di collezione privata, realizzata probabilmente da Simon Vouet⁴⁵⁰ intorno al 1616 (fig. IV.46), sembra riprendere a sua volta più generalmente la composizione della fortunata serie di *Maddalene* del Saraceni, collocabili verso il 1614, con la figura rivolta verso il lato sinistro ad occupare quasi tutto lo spazio della tela ad eccezione del breve squarcio di paesaggio alle sue spalle, dove sono posti in rilievo i ciuffi di verzura in controluce. A tal proposito, come ha sottolineato Jacquot⁴⁵¹, Cassiano dal Pozzo e il cardinale del Monte possedettero delle *Maddalene* di Vouet e di opere di Saraceni. Carlo Volpi⁴⁵² ha poi rilevato come *l'Annunciazione*, realizzata a Santa Giustina da Carlo Saraceni, ricorra nella perduta *Annunciazione* realizzata da

⁴⁴⁸ Schleier, 2008, p. 68.

⁴⁴⁹ Jacquot, 2008, pp. 30-31.

⁴⁵⁰ [D. J.] Jacquot, 2008, p. 115, n. 14.

⁴⁵¹ Jacquot, 2008, pp. 30-38.

⁴⁵² Volpi, 2010, pp. 788-789, nota 65.

Vouet per Vincenzo Giustiniani (già presso lo Staatliche di Berlino⁴⁵³). L'*Annunciazione* di Saraceni era stata a sua volta probabilmente elaborata a Roma su modello del dipinto di medesimo soggetto del Caravaggio, oggi conservato presso il Musée des Beaux Arts di Nancy (fig. IV.47). La versione di Vouet presenta alcune modifiche e aggiunte rispetto alla versione del Caravaggio e precedentemente inserite nella versione di Saraceni, come la sedia di paglia al centro del dipinto con sopra il panno bianco spiegazzato e la figura dell'angelo sopra le nuvole, non più di spalle come nella versione del Merisi ma rivolto verso lo spettatore e con il braccio destro indicante verso l'alto. Come nella versione del Caravaggio, ritroviamo però nelle tele di Vouet e Saraceni la tenda verde alle spalle della Vergine e la cesta con i panni in primo piano. I due dipinti, grazie ad una tavolozza schiarita e una luminosità diffusa dalle nuvole intrise di luce dorata che occupano tutto il lato sinistro della tela, condividono un'atmosfera idilliaca e sdrammatizzata⁴⁵⁴ nonché una certa leziosità derivante dall'aggiunta di qualche particolare che impreziosisce la composizione (come il testo liturgico sopra la sedia nella tela di Saraceni, o il vaso con i fiori in quella di Vouet), allontanando ancor di più questi risultati dalla drammaticità e dall'austerità che contraddistingue il modello del lombardo. Interessante è infine sottolineare per i probabili rapporti intercorsi tra Saraceni e Simon Vouet che recentemente Aurigemma⁴⁵⁵ ha proposto di attribuire il *Ritratto di Saraceni* conservato all'Accademia di San Luca e datato 1616 (fig. III.2) proprio al giovane Simon Vouet. Sebbene quest'ipotesi sia suggestiva è difficile da appoggiare dal momento che non mi sembra di rilevare nella pennellata sciolta del dipinto la grafia del francese e individuando semmai dei modi italiani. Infine, la personalità più difficile da delineare, tra gli allievi o artisti prossimi al Saraceni, resta quella del misterioso 'Pensionate del Saraceni'. L'appellativo venne assegnato da Longhi⁴⁵⁶ a quest'artista dopo che lo studioso aveva raggruppato alcuni dipinti di alto livello e a suo avviso attribuibili a un medesimo pittore tecnicamente vicino al veneziano. Lo studioso, seguito dalla maggioranza della critica successiva, ipotizzava che potesse trattarsi di un «giovane francese nel genere di Leclerc». Tuttavia, talvolta, come già aveva prospettato in parte lo stesso Longhi, si è supposto che il Pensionante potesse essere altresì identificato con un artista di nazionalità spagnola, in particolare in relazione alle nature morte realizzate da questo pittore. Questa seconda ipotesi ci sembra più convincente e in particolar modo dopo aver rilevato una certa affinità tra le nature morte di questo artista e quelle del pittore iberico Juan Bautista Maino, ma altresì tra le morfologie dei loro personaggi. Le realizzazioni del Pensionante, rispetto a quelle del Saraceni, sono caratterizzate, come ha rilevato Longhi nell'esaminare la *Negazione di san Pietro* della Pinacoteca Vaticana (fig. IV.48), da una «squisita inclinazione popolare» e non lontana dai futuri risultati di Georges de

⁴⁵³ Schleier, 2008, p. 70, fig. 43.

⁴⁵⁴ Brejon de Lavergnée, 2010, p. 250.

⁴⁵⁵ Aurigemma², 2011, p. 230, fig. 2.

⁴⁵⁶ Longhi, 1943, pp. 23-24.

La Tour e dei fratelli Le Nain. Come ha poi sottolineato Maria Giulia Aurigemma⁴⁵⁷, seguendo l'analisi dello studioso, le realizzazioni di quest'artista sono altresì accomunate dalla medesima luce notturna. Il dipinto in esame dovette conseguire un certo successo, poiché se ne conoscono altre due repliche di altissima qualità realizzate dal medesimo pittore e conservate alla National Gallery of Ireland di Dublino e al Musée de la Chartreuse di Douai (figg. IV.49, IV.50), tutte su tela e di simili misure⁴⁵⁸.

La studiosa spiegava l'esistenza delle numerose repliche supponendo che la composizione della prima versione della Pinacoteca Vaticana fosse stata realizzata da un artista più noto del Pensionante e propose quindi di attribuirlo a Saraceni con il completamento di allievi. La medesima Aurigemma poi, nel constatare la prossimità tra le tre repliche, arrivò ad ipotizzare che anche le altre tele del Pensionante potessero rivenire in parte al caposcuola. Concordiamo con la precedente analisi del Longhi nel ritenere che, sebbene alcune soluzioni formali nel dipinto della Pinacoteca Vaticana, come le mani «consunte dalla luce ai margini» e le «sciarpe avvizzite», siano in rapporto con Saraceni maturo, il risultato è più caravaggesco di quanto mai il veneziano abbia mai fatto. A nostro avviso la tela va espunta dal catalogo del veneziano per l'individuazione nella medesima di una tavolozza scurita, lontana da quella vivida di ascendenza neoveneta di cui sono impregnate le opere del Saraceni. Inoltre, le tre repliche a mio avviso presentano una fattura uniforme e difficilmente sembrano state realizzate in collaborazione tra più artisti. Anche la composizione, con personaggi raffigurati quasi a misura naturale e a mezzo busto in una stanza non meglio definita, è più vicina semmai ai dettami della 'manfrediana methodus'. Va aggiunto che ad eccezione della *Marta e Maddalena* del Musée des Beaux-Arts di Nantes (cat.A.39; fig. A39), tra l'altro probabilmente copia di bottega del Saraceni e non realizzazione del medesimo veneziano, non si conoscono composizioni del Saraceni vicine a quella raffigurata nelle tre *Negazioni di san Pietro*⁴⁵⁹. Il colorismo più scuro dei tre dipinti è poi indubbiamente vicino a quello del *Fruttaiolo* del Detroit Institute of Arts (fig. IV.51), già individuato come opera del Pensionante da Longhi. Concordo con lo studioso che in quest'ultimo dipinto nella figura della ragazza sia rilevabile il medesimo modello che aveva già posato per la fantesca nel dipinto del Museo Vaticano. Queste realizzazioni si allontanano dall'emisfero saraceniario in quelle pieghe 'insistite' vicine alla poetica nordica ma anche per quell'attenta realizzazione della natura morta per cui il modello furono indubbiamente le prove del Caravaggio su questo genere. Le poche nature morte inserite da Saraceni nelle sue opere fanno piuttosto desumere che il veneziano non dovette essere particolarmente attratto da questo

⁴⁵⁷ Aurigemma, 2010, pp. 553-561.

⁴⁵⁸ Douai, Musée de la Chartreuse: cm 98x128,5; Dublino, Musée des Beaux-Arts: cm 104x 133; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana: cm 100 x129.

⁴⁵⁹ Di recente Benedetti nell'individuare un'importante differenza nella cromia tra la Negazione di san Pietro di Douai e quella di Dublino proponeva che esistessero due 'Pensionanti', differenza che venne altresì rilevata da Aurigemma; Aurigemma, 2010, p. 554 (con bibliografia).

genere figurativo, sebbene in quelle poche prove se ne dimostrasse all'altezza. Come ha rilevato Salerno, infatti, i vasi trasparenti, le tavole, i panni bianchi 'accartocciati' e le sedie di paglia erano dipinti da Saraceni «con lo spirito di un pittore di nature morte»⁴⁶⁰, da cui il Pensionante dovette derivare evidentemente il gusto per queste raffigurazioni. Questo artista mescolò dunque scene di genere a nature morte, creando una nuova poetica rispetto a quello che offriva a quel tempo la scena artistica romana ed è proprio in questa poetica che sembra precedere i futuri risultati di Le Nain, mentre in realizzazioni come il *Venditore di Polli* del Museo del Prado di Madrid (fig. IV.53) o nel *San Girolamo* di collezione privata ricorda da vicino il penetrante chiaroscuro e le morfologie dei dipinti di Georges de La Tour. Vorrei aggiungere poi che il dipinto che più si avvicina alla maniera di Saraceni è il *Santo Stefano compianto dai santi Gamaliele e Nicodemio* del Museum of Fine Arts di Boston, attribuito con forza al Pensionante da Ottani Cavina⁴⁶¹. Nell'opera (cat. A.9; fig. A9), è inserito un paesaggio tutto saraceniaco, vicinissimo a quello nel *Ritrovamento di Mosè* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze del veneziano (cat. 35; fig. 35), mentre i due personaggi sono, come rilevava Aurigemma, a mezza via tra Saraceni e il Pensionante⁴⁶².

Difficile è capire che rapporti di collaborazione intercorsero tra questo artista e Saraceni e, ancor più, riuscire ad identificare questo nebuloso pittore. In tutti i documenti da noi analizzati relativi al veneziano non abbiamo individuato alcuna menzione di un nuovo pittore che non fosse tra quelli già noti e che sono già stati identificati da tempo. Rimane ad ogni modo tentante proporre di avviare la ricerca verso il frangente spagnolo, non avendo dato ancora alcun risultato quello da parte francese, quand'anche si rilevino i forti contatti con la cultura spagnola già riscontrati da Alberto Cottino⁴⁶³, nel *Cuoco* della Galleria Corsini di Firenze (fig. IV.54).

Secondo la recente analisi di Maria Giulia Aurigemma, le realizzazioni di questo artista non si collocano oltre la fine del secondo decennio e se si volesse segnalarlo insieme a Saraceni già prima del 1610, considerando l'adesione precoce ma non costante del veneziano al caravaggismo e quella più sentita e personale al medesimo movimento del Pensionante, quest'ultimo avrebbe un suo percorso più coerente che autorizza a pensare che partecipò più attivamente, che come semplice allievo, alla formazione dello stile del caposcuola⁴⁶⁴.

Se già Jean Pierre Cuzin e Pierre Rosenberg furono tentati di definire tra i caravaggeschi francesi un gruppo di «saraceni» di fronte a quello dei «manfrediani» Valentin, Tournier e Régnier, dopo gli ultimi studi e le nuove scoperte sui legami tra opere di Saraceni e quelle degli artisti che abbiamo appena analizzato, siamo ancora più attratti da quest'ipotesi. Difatti, se i «manfrediani» erano

⁴⁶⁰ Salerno, 1989, p. 37.

⁴⁶¹ Ottani Cavina, 1984, p.

⁴⁶² Aurigemma, 2010, p. 559.

⁴⁶³

⁴⁶⁴ Aurigemma, 2010, p. 560.

accomunati tra loro dalla ripresa delle opere più violente e drammatiche di Caravaggio, marcate da un forte chiaroscuro, è indubbio che i «saraceni» condivisero una tavolozza più ricca, una luminosità schiarita e un gusto narrativo che derivarono dalle prime opere di Merisi. Altrettanto significativo in merito è sottolineare che dei soggetti caravaggeschi prediletti dai «manfrediani», come i bari, i giocatori di carte o le chiromanti, furono poco rappresentati dai «saraceni». Anche le opere che vi si avvicinano di più, come le due versioni dei *Concerti Notturmi* di Jean Le Clerc e la *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini e la sua successiva redazione di collezione privata dello stesso francese, indubbiamente esprimono una sensibilità estremamente diversa rispetto alle opere di Manfredi, nella loro quiete d'impronta saraceni e nel tipo d'illuminazione a lume di candela. La maniera di Saraceni influì particolarmente sullo sviluppo della pittura in Lorena attraverso il rapporto di predilezione con Jean Le Clerc. L'introduzione delle prime opere a «lume di candela» di quest'ultimo sul mercato lorenesi dovettero aprire la strada alle future realizzazioni di Claude Lorrain e Geroges de La Tour, mentre la «tendenza intimistica»⁴⁶⁵ di Saraceni filtrò le invenzioni del Merisi sino a renderle più accessibili più generalmente agli artisti francesi. A loro volta i caravaggeschi francesi, come ha evidenziato Brejon de Lavergnée, in «Lorena (Jean Le Clerc) come in Provenza (Louis Finson, Martin Faber, Triophime Bigot) o in Languedoca (Tournier) e nella regione di Le Puy (Guy François) dipingono più spesso grandi pale d'altare in stile caravaggesco 'tardo' ma non privo di schiettezza. Sono queste zone di forte cattolicesimo; le opere rispecchiano lo spirito della Controriforma», e quindi rielaborano le regole apprese da Manfredi e da Saraceni secondo il proprio stile personale «fatta eccezione per uno di loro, Jean Le Clerc, le cui opere sono essenzialmente parafrasi di Carlo Saraceni». L'espansione della «saraceni methodus» in Francia fu favorita dal fatto che i due caravaggeschi francesi più vicini al veneziano erano originari dei due centri di pittura più fecondi nel XVII secolo: la Lorena (Jean Le Clerc) e la Linguadoca (Guy François).

⁴⁶⁵ Ottani Cavina, 1992, p. 63.

4.3 CARLO SARACENI E LA SPAGNA

Le fonti, nell'evocare legami stretti da Saraceni con artisti stranieri, menzionarono solo quelli con pittori nordici e quelli di nazionalità francese e sottolinearono la forte fascinazione che il veneziano subì per la nazione francese e la sua cultura, mentre non venne mai fatta menzione dei suoi rapporti con artisti spagnoli. Ma, come abbiamo già ricordato⁴⁶⁶, Saraceni doveva essere in buoni rapporti con la comunità spagnola presente a Roma in quanto, già nel 1608, ottenne l'incarico di eseguire la pala con *San Martino a cavallo, le stimate di San Francesco e la Gloria celeste* per due chierici spagnoli. Sempre grazie ai legami con importanti iberici presenti nella capitale pontificia e anche per tramite dell'amico Orazio Borgianni, notoriamente legato alla Spagna, realizzò anche le pale per le cattedrali di Gaeta, Palestrina e Toledo, e per le chiese di Sant'Adriano in campo Vaccino, San Lorenzo in Lucina e quella perduta per la chiesa spagnola di Monserrato⁴⁶⁷. Se abbiamo già in parte analizzato questa fitta trama di commissioni iberiche tra loro correlate. Un rapporto che andrebbe indagato più a fondo, per gli scambi tra Saraceni e la Spagna e soprattutto per l'eredità che l'artista veneziano lasciò a questo paese, è quello con il pittore toledano Juan Bautista Maino (Pastrana 1581- Madrid 1649). Sebbene ad oggi non siano pervenuti documenti comprovanti la loro diretta conoscenza, la critica ha riscontrato da tempo una certa prossimità allo stile del Saraceni nelle opere realizzate in Spagna da Maino. E' analisi difficile non essendoci certezza di opere sicuramente attribuibili allo spagnolo, e che rimontino al soggiorno italiano⁴⁶⁸.

I documenti rinvenuti sino ad oggi permettono di affermare che Maino fu a Roma sicuramente nel 1604 circa⁴⁶⁹ e sino al 1611⁴⁷⁰, in un periodo in cui quindi Saraceni si trovava nella medesima città. Particolarmente significativo è sottolineare che le opere di Maino, in cui è ravvisabile l'influenza saraceniiana, riprendano proprio lo stile delle opere realizzate durante questa fascia temporale da Saraceni. Mentre nel novembre del 1606 Saraceni abitava nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina, nel 1605 Juan Bautista Maino faceva battezzare suo figlio nella medesima chiesa e, dal 1609 al 1610, lo spagnolo appare come «pittore» negli *Stati delle anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte (contigua alla parrocchia di San Lorenzo in Lucina)⁴⁷¹. Inoltre, come ha

⁴⁶⁶ Cfr. Cap. 2.4.

⁴⁶⁷ Cfr. Elenco opere perdute.

⁴⁶⁸ Finaldi, 2009, pp. 41-55.

⁴⁶⁹ Probabilmente però l'artista era già a Roma dal 1595, come si riportava nelle cronache di Martinez che lo diceva da questa data condiscipolo di Guido Reni presso la bottega di Annibale Carracci; Gasparini, 2010, pp. 497-501.

⁴⁷⁰ Finaldi, 2009, pp. 41-55.

⁴⁷¹ Regesto aggiornato della vita del pittore in *Juan Bautista Maïno 1581-1649*, Museo Nazionale del Prado, Madrid, catalogo a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2009, pp. 215-216.

rilevato Rossella Vodret⁴⁷², l'arrivo a Roma nel 1604 di Maino indurrebbe ad ipotizzare che il viaggio possa essere in relazione con il rientro di Borgianni dalla Spagna, che si ipotizza essere avvenuto proprio in quell'anno. Borgianni infatti avrebbe potuto essere il tramite tra i giovani pittori spagnoli e il loro arrivo a Roma per completare la loro formazione e quindi anche tra Maino e Saraceni.

Molto probabilmente Maino frequentò a Roma il circolo filospagnolo del marchese veneziano Vincenzo Giustiniani⁴⁷³ che frequentò altresì Saraceni. A tal proposito si ricorda che, fra le opere perdute di Carlo Saraceni, vi è un *Cristo e due apostoli che vanno in Emmaus* già presso la collezione di Vincenzo Giustiniani⁴⁷⁴. I percorsi dei due artisti s'incrociarono nuovamente tra il 1611 e il 1613: mentre l'8 marzo 1611 Juan Bautista Maino, rientrato a Toledo da Roma, riceveva 200 reali per lavori effettuati nel chiostro della cattedrale di Toledo e veniva incaricato di eseguire un dipinto con la storia di sant'Ildefonso, di cui oggi non si hanno ulteriori informazioni, intorno al 1613 Saraceni inviava da Roma tre tele con il *Miracolo di santa Leocadia*, il *Martirio di sant'Eugenio* e la *Vestizione di sant'Idelfonso* per la cappella della Virgen dal Sagrario della medesima cattedrale toledana (cat. 50; figg. 50a-50c). Le tele furono forse commissionate all'artista direttamente dal cardinale di Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, di cui il veneziano conobbe forse il nipote Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (amico di Francisco de Castro, probabile committente della *Predica di san Raimondo* della chiesa di Sant'Adriano in campo Vaccino), durante la realizzazione della pala di Gaeta. Ma all'assegnazione della commissione potrebbe non essere estraneo l'intervento di Juan Bautista Maino che stava lavorando nella medesima cattedrale. E potrebbe non essere semplice coincidenza che la tela non pervenuta, commissionata al pittore iberico, rappresentasse il medesimo soggetto di una delle tre opere di Saraceni. Essendo però queste semplici ipotesi, nell'attesa di ritrovare documenti che attestino il rapporto di collaborazione tra i due artisti, non si può che analizzare più attentamente la corrispondenza tra lo stile del Saraceni e quello di Maino.

Se le realizzazioni di quest'ultimo sono sempre state messe in relazione con l'operato di Annibale Carracci e Guido Reni, ritenuti i due artisti che lo influenzarono maggiormente in Italia, Maino fu altresì attratto dal realismo di Caravaggio e dalle opere di Baglione, Gentileschi e Borgianni. Con quest'ultimi il pittore iberico condivise la tecnica di lavoro direttamente sul modello, la fedele imitazione della realtà, l'utilizzo di un forte chiaroscuro per raggiungere effetti drammatici e la ripresa dei nuovi tipi di soggetti prediletti da Caravaggio. Sulla produzione paesaggistica di Maino,

⁴⁷² Vodret, 2011, p. 68.

⁴⁷³ Gasparini, 2010, pp. 497-501.

⁴⁷⁴ cfr. Elenco opere perdute.

come ha recentemente sottolineato Finaldi⁴⁷⁵, fondamentale fu l'influenza di Adam Elsheimer, da cui riprese i fini effetti luministici. Il debito stilistico di Maino verso Saraceni invece è sempre stato sfiorato ma mai messo in luce. Ottani Cavina già nel 1976, nell'analizzare alcune nuove aggiunte al catalogo saraceni, esaminò anche due opere di Maino mettendo così in qualche modo a confronto i paesaggi realizzati dai due artisti. Più di recente Gasparini ha invece riconosciuto dei debiti coloristici di Maino nei confronti del veneziano⁴⁷⁶. Se questi sono effettivamente individuabili nella tavolozza brillante, già presente sin dai primi anni dal suo rientro a Toledo nel polittico realizzato tra il 1612 e il 1614 per la chiesa toledana di San Pietro Martire, a mio avviso un debito stilistico nei confronti del veneziano va letto anche nelle pieghe lineari dai volumi ben definiti come nella ripresa di alcuni importanti dettagli, e talvolta d'interi composizioni, introdotti da Saraceni. Ne è un esempio la bellissima *Adorazione dei Magi* del polittico della chiesa di San Pietro Martire a Toledo (fig. IV.55). Questo dipinto presenta una composizione molto simile all'*Adorazione dei Magi* già in collezione privata monachese di Saraceni (cat. 1; fig. 1), che a sua volta riprendeva il dipinto di medesimo soggetto di Paolo Veronese, oggi conservato presso la National Gallery di Londra (fig. I.9). Maino, rispetto alla tela di Veronese e come in quella di Saraceni, raffigura la Madonna che con il braccio destro tiene il Gesù Bambino mentre si sporge per benedire i Re Magi. Il pittore iberico usa inoltre l'accorgimento saraceni d'inserire la propria firma sullo scalino su cui siede la Vergine e di rappresentare il Re Magio con la barba che s'inchina ai piedi del Bambino di spalle rispetto allo spettatore. I due dipinti condividono, rispetto al modello veronesiano, un'atmosfera più intima e familiare, derivante dalla composizione raccolta in cui pochi personaggi si scambiano gesti confidenziali e aggraziati.

L'*Adorazione dei pastori* del medesimo polittico toledano, sebbene non sembri ispirata a una composizione del veneziano, rimane comunque molto vicina alle composizioni caravaggesche con oggetti di uso quotidiano in primo piano, tra cui alcuni più volte usati da Saraceni, come la cesta sulla destra, e un chiaroscuro molto marcato. Prossimi al mondo del Caravaggio sono poi alcuni particolari drammatici come la figura del pastore con la testa china, quasi in segno di colpevolezza, che tiene ferma la pecora dallo sguardo agonizzante ma rassegnato alla sua sorte. Tratti dal repertorio del Merisi sono anche i due angeli con i capelli mossi che osservano la scena dall'alto, o il pastorello dalla carnagione scura che sta suonando il flauto a sinistra. Di ascendenza saraceni invece è la tavolozza chiara e luminosa, composta da rosa, blu, aranci, verdi mentre i candidi bianchi escono con forza dall'insieme. Così, il cuscino e le lenzuola in cui è avvolto il Gesù Bambino non mancano di ricordare il medesimo particolare già inserito da Saraceni nella *Madonna con Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini (cat. 45; fig. 45).

⁴⁷⁵ Finaldi, 2009, pp. 41-55.

⁴⁷⁶ Gasparini, 2010, p. 499.

Nell'analisi del polittico della chiesa di san Pietro Martire, non per ultimi vanno sottolineati gli stretti rapporti stilistici tra la realizzazione del paesaggio nella predella con il *San Giovanni Battista in un paese* (fig. IV.57) e quello nel *Salmace e Ermafrodito* o nella *Caduta di Icaro* della serie di Capodimonte di Saraceni (cat. 15; figg. 15e, 15b). In queste opere riconosciamo la stessa intonazione sentimentale oltre che coloristica, nella quiete imperturbabile in cui il volo delle rondini e il gioco di rifrangenze nello specchio d'acqua convergono a creare un mondo ideale vicino ai paesaggi di Elsheimer, ma reso più reale da quella *palette* più facilmente riscontrabile nel mondo tangibile. Nell'altra predella con *San Giovanni Evangelista a Patmos* del trittico di Maino (fig. IV.58) si può rilevare una composizione simile a quella dell'*Arianna abbandonata* della serie napoletana di Saraceni (fig. 15f), con il personaggio all'estrema destra e intento a scrutare il cielo nell'attesa di un segno mentre alla sua destra si stende il vasto paesaggio marino.

D'altro canto, già nella *Crocifissione* di collezione privata a Saragoza (fig. IV.59), Maino, pur realizzando una composizione vicina all'*Esaltazione della croce* di Adam Elsheimer (Francoforte, Stadel Museum, olio su rame, cm 48, 5 x 35, 1605-08, fig. IV.60), inserisce in secondo piano il particolare dei due cavalieri con turbante che sembra derivare direttamente dal mondo figurativo saraceniiano se si rileva la prossimità con i cavalieri inseriti nella *Predica di san Raimondo* della Casa generalizia dei Padri Mercedari a Boccea (1613-1614, cat. 52; fig. 52). Così come l'uomo disteso in primo piano e aggiunto da Maino rispetto al modello elsheimeriano porta al confronto con il San Cristoforo disteso sulle nuvole in primo piano nel *Paradiso* del Metropolitan Museum di New York, realizzato da Saraceni tra il 1602 e il 1605 (cat. 10; fig. 10). Interessante è rilevare la prossimità stilistica del dipinto su rame di Maino (cm 25 x 20,8) al *Giudizio universale* del Musée des Beaux Arts di Lille realizzato dalla bottega del Saraceni (cat. A.27; fig. A27), nelle figure allungate e dalle tonalità pallide.

L'*Annunciazione* del polittico della Trinità del Monastero concezionista di Pastrana (del 1610, fig.), come già sottolinearono Junquera e poi Ruiz Gómez⁴⁷⁷, dimostra relazioni con le composizioni di Carracci, Gentileschi e Caravaggio, ma anche di Borgianni, Saraceni, il Pensionante del Saraceni e Le Clerc. Difatti, se si analizza l'*Annunciazione* di Santa Giustina di Saraceni (1618-19, cat. 74; fig. 74) vi si possono leggere rimandi a quella dell'*Annunciazione* di Maino. Junquera e Ruiz Gómez individuarono l'impronta di Saraceni nella figura della giovane Vergine «dalle forme rotonde» e coperta con un turbante che lascia intravedere i capelli castani: sembrerebbe memore del gruppo di donne con turbante inserito da Saraceni nel *Ritrovamento di Mosè* della Fondazione Roberto Longhi (cat. 35; fig. 35). Alla luce di queste corrispondenze tra le due opere è interessante rilevare che Ruiz

⁴⁷⁷ Junquera, 1977, pp. 129-140; Ruiz Gómez¹, 2009, pp. 26, 100.

Gómez non escludeva l'ipotesi che l'*Annunciazione* di Maino potesse risalire al periodo in cui l'artista stava lavorando a Roma.

Nel tracciare poi le fila di un probabile rapporto di collaborazione tra i due artisti va analizzata la contiguità tra alcune *Adorazioni di pastori* e *Adorazioni di Re Magi* realizzate da pittori vicini a Saraceni, come Guy François o Jean Le Clerc, e quelle di Maino. Già Ruiz Gomez⁴⁷⁸ individuava nell'*Adorazione dei pastori* dell'Ermitage (San Pietroburgo, fig. IV.63) una certa prossimità alla composizione della *Sacra famiglia e i due angeli* del Wadsworth Atheneum di Hartford, già attribuita alternativamente a Saraceni e Guy François (cat. A.24; fig. A24) rapportando gli angeli con le ali dalle vivide cromie a quello presente nell'*Estasi di san Francesco* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Saraceni (cat. 82; fig. 82).

Se non è certo un rapporto collaborativo tra Saraceni e Maino inconfutabile è l'importanza rivestita da Saraceni nell'espansione del caravaggismo in Spagna. Le tre pale di Toledo, insieme alle opere realizzate da Orazio Borgianni in Spagna, ricorda Pérez Sánchez⁴⁷⁹, introdussero nel territorio iberico il primo caravaggismo, che tanto influì sulla nascita del naturalismo barocco in questa nazione. La notorietà raggiunta qui dalle tele realizzate da Saraceni per la cattedrale di Toledo è testimoniata dalle numerose copie che ne furono tratte. Caratteristico è che queste, pubblicate da Pérez Sánchez (1970), riprendono tutte l'episodio della *Vestizione di San Ildefonso*. Una copia di formato minore è conservata nella medesima cattedrale ed è attribuita a Francisco de Aguirre e una di dimensioni maggiori è nella chiesa di San Juan de los Reyes di Toledo (cfr. scheda delle opere di Toledo, cat. 50; figg. 50a-50c). Se il veneziano raggiunse tanta notorietà, fu probabilmente perché la sua interpretazione del caravaggismo dovette facilitare agli artisti spagnoli la comprensione delle novità introdotte da Merisi, addolcendone i trapassi chiaroscurali e utilizzando una tavolozza irradiata di luce. Il Marini, che poneva l'accento sulla trasformazione effettuata da Saraceni del luminismo caravaggesco in naturalismo cromatico, rilevava anche l'impronta che i dipinti di «radice bassanesca» del veneziano lasciarono sulle realizzazioni di Pedro Orrente⁴⁸⁰.

Il successo dell'arte di Saraceni in Spagna è infine attestato dalla presenza di opere del veneziano presso alcune tra le più importanti collezioni iberiche seicentesche. Un *San Girolamo* di Saraceni era ricordato nell'inventario delle opere di Filippo V conservate nel Palazzo Reale di Segovia del 1746, mentre cinque opere del veneziano e una copia della *Vergine Maria appare a Sant'Ildefonso e lo riveste con la cappa* della cattedrale di Toledo, le ritroviamo nell'inventario *post mortem* di

⁴⁷⁸ Ruiz Gómez, 2009, pp. 158-159.

⁴⁷⁹ Pérez Sánchez, 1970, pp. 506-510.

⁴⁸⁰ Marini, 2010, pp. 223, 232.

Francisco de Oviedo del 26 febbraio 1663. Un *Riposo durante la fuga in Egitto* appare poi tra i beni dei Marchesi di Villanueva del Fresno y Barcarrota a Madrid nel 1635 (cfr. Elenco opere perdute). In qualche modo, seppur Saraceni non si fosse mai recato fisicamente in Spagna, riuscì a far conoscere la propria maniera anche in questo paese dove la sua «pittura secondo natura» fu accettata più facilmente di altre, forse per il suo cromatismo veneziano, già precedentemente introdotto da El Greco, o per la capacità dell'artista di modulare le soluzioni caravaggesche attraverso il mondo analitico appreso dai pittori del Nord che, come è noto, era particolarmente apprezzato nella penisola iberica.

4.4 CARLO SARACENI, FRANÇOIS WALSHARTZ , GOTTFRIED WALS E MOSES VAN UYTENBROECK

La frequentazione da parte di Saraceni di un «milieu» francese a Roma si accompagnò a quella della colonia tedesca presente nella medesima. Anna Ottani Cavina⁴⁸¹, sottolinea come Carlo Saraceni fosse in contatto con Johan Faber e Paul Bril e con le comunità religiose filo-tedesche impiantate a Roma (le chiese di San Lorenzo in Lucina, Santa Maria in Aquiro, Santa Maria della Scala e Santa Maria dell'Anima). Didier Bodart⁴⁸² ricorda inoltre che i pittori lorennesi, cui il veneziano fu particolarmente legato, frequentavano a Roma i medesimi ambienti dei pittori di Liegi (Belgio). In merito a quest'ultimi, nel 1712 Abry annotava che a Roma il pittore François Walshartz (Liège 1597/98-1678/79) lavorava presso Carlo Veneziano, di cui «volle imitare» la maniera mescolandola ad un gusto nordico che mantenne tutta la sua vita⁴⁸³. Abry però dichiarava che Walshartz, dopo aver studiato a Anversa, tornò a Liegi «verso il 1618» e poi viaggiò a Roma dove «il se mit sous la leçon de Carlo, Vénitien, peintre fameux». Tuttavia l'apprendistato di Walshartz presso la bottega del veneziano non dovette essere molto lungo visto che Carlo Saraceni lasciò la capitale pontificia nel 1620. Per Jacques Thuillier⁴⁸⁴ le opere realizzate da Walshartz al suo ritorno a Liège, avvenuto prima del 4 gennaio 1620, dimostrano un chiaro attaccamento all'arte del veneziano. *L'Adorazione dei Magi* della chiesa di Notre Dame di Foy-Notre-Dame (fig. IV.64), realizzata nel 1626, ne è un chiaro esempio e la sua prossimità allo stile del veneziano arrivò a fare

⁴⁸¹ Ottani Cavina, 1992, pp. 60-68.

⁴⁸² Bodart, 1970, p. 97.

⁴⁸³ Aubry, 1712, pp. 207- 208. Per una bibliografia su Walshartz si veda Jacques Thuillier e Pierre-Yves Klaris nella monografia Walthère Damery 1614-1678, Louvain-Paris 1978, pp. 7-8, 34-38, come ha già sottolineato Ottani Cavina (1992, p. 61, nota 7).

⁴⁸⁴ Thuillier, 1978, pp. 7-8, 34-38 e poi Ottani Cavina, 1992, p. 61 nota 7.

ipotizzare Thuillier che Walshartz potesse essere altresì l'autore del *Diluvio Universale* del castello di Schönborn, attribuito a Saraceni (cat. A.48; fig. A48), per quella pesantezza dei tratti e quel realismo «ben più prossimi a un'ispirazione nordica che alla sensibilità del Veneziano»⁴⁸⁵. Lo stesso studioso ricorda che Walshartz manifestò, come Saraceni, un chiaro interesse per le rappresentazioni di notturni cui però poté essere sensibilizzato, oltre che dal veneziano, anche da realizzazioni di pittori del nord che aveva potuto vedere ad Anversa durante il suo soggiorno. Anche di questo artista purtroppo non si conoscono opere certamente collocabili nel periodo italiano a meno che, come rilevava Thuillier pur manifestando i propri dubbi in merito nella mancanza di maggiori dati, non si accetti l'ipotesi di Van de Walle⁴⁸⁶ di ascrivergli la copia del *San Rocco* del Saraceni conservata nel castello di Beloeil (cat. A.11; fig. A11). Ma, per tracciare un probabile legame tra Saraceni, i pittori lorenesi e il liegese, è utile ricordare le parole di Pariset che, nel valutare la carriera di Georges de La Tour e nel rapportare i suoi notturni a quelli di Walshartz, annotava: «dati i rapporti tra Liegi e la Lorena, è interessante rilevare la medesima corrente»⁴⁸⁷.

Il rapporto intrattenuto a Roma da Saraceni con altri artisti più giovani del Nord, sembrerebbe supportato dal fatto che nel suo inventario *post mortem*, redatto a Venezia in casa Contarini, erano altresì annotati «tre paesi tondi de man de Gotfredo/un altro tondo del S. Martino/un altro paese quadro de man de un fiamengo chiamato Moise»⁴⁸⁸. Maria Giulia Aurigemma⁴⁸⁹, che ritrovò l'inventario, proponeva che quel Gotfredo andasse identificato con il tedesco Gottfried Wals, mentre Moise con Moses van Uytenbroeck. La segnalazione di queste opere tra le pochissime annotate nell'inventario di Saraceni ha la valenza di sottolineare il persistente gusto del veneziano per i paesaggi nordici e per il formato circolare, ma permette anche d'ipotizzare che l'artista avesse scelto di portare a Venezia, fra le varie opere che doveva avere nella sua bottega romana, le realizzazioni di Wals e Uytenbroeck, di una decina d'anni più giovani di lui, forse su richiesta di questi ultimi per fare conoscere il loro operato nella città lagunare.

D'altro canto, abbiamo già ricordato, sulla scia proposta da Ottani Cavina nel 1968, la frequentazione da parte di Saraceni del circolo elsheimeriano a Roma, cui lo stesso veneziano apportò le proprie novità riscontrabili nell'operato dei fratelli Pynas e di Pieter Lastman. È quindi normale conseguenza che le invenzioni del veneziano influirono anche sulla maniera dei pittori nordici dell'ultima generazione, come Uytenbroeck che, conveniamo con Luigi Salerno, portò l'arte

⁴⁸⁵ Thuillier, 1978, p. 8, nota 17.

⁴⁸⁶ Van De Walle, 1970, pp. 235-246.

⁴⁸⁷ Pariset, 1948, p. 372.

⁴⁸⁸ ASVe, *Notarile Testamenti*, Atti Nicolò Federici, b. 6013, cc. 323v-324v; Aurigemma, *op. cit.*, 1994, pp. 185-188; Aurigemma, *op. cit.*, 1995, riportato per intero in appendice, pp. 128-129.

⁴⁸⁹

di Elsheimer all'Aia e fu influenzato dallo stile di Pieter Lastman⁴⁹⁰, o come Wals che fu suggestionato dalle realizzazioni di Adam Elsheimer e Filippo Napoletano⁴⁹¹.

Il passaggio per Roma di Moses van Uytenbroeck (Aia 1590 ca.-1648 ca.)⁴⁹², sebbene non suffragato da prove certe, è supportato, sottolinea Aurigemma, dalla ripresa nei suoi dipinti d'invenzioni carraccesche del periodo romano oltre che di ricordi elsheimeriani. Se l'artista fu iscritto alla gilda di San Luca dell'Aia nel 1620, vista la presenza di sue opere in Italia, tra cui quella posseduta da Saraceni, dovette soggiornare a Roma prima del 1620 o, come proponeva Aurigemma, a Venezia. L'influenza delle soluzioni paesistiche di Saraceni sull'operato di Uytenbroeck era invece già stata brillantemente intuiva da Waddingham, che nell'osservare la serie ovidiana del Museo di Capodimonte del veneziano (cat. 15; figg. 15a-15f), ne rilevava l'ascendente sul futuro operato non solo di Jacob Pynas e Breenbergh ma anche di Uytenbroeck e Moyaert⁴⁹³.

Uytenbroeck si concentrò su temi tratti dal vecchio testamento, dalla mitologia classica, tra cui le Metamorfosi di Ovidio come Saraceni, ma si cimentò anche in scene pastorali. Le composizioni del Uytenbroeck riprendono da Saraceni e Elsheimer dei paesaggi dall'aspetto fortemente naturalista e spazialmente dominanti rispetto alle figure. Dal veneziano Uytenbroeck derivò inoltre il gusto per una tavolozza colorata e brillante, così come la dolce scansione delle zone alberate, poste nei diversi piani prospettici, attraverso una luce dorata e una grafia tondeggiante. Non distante dal paesaggio inscenato nel *Ritrovamento di Mosè* di Saraceni (Firenze, Fondazione Roberto Longhi, cat. 35; fig. 35) risulta quello inserito nel *Trionfo di Bacco* (datato 1627; Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) (fig. IV.65), sebbene Uytenbroeck, con gusto un po' lezioso sia per il dettaglio che per la scelta del soggetto, si avvii verso una sensibilità più settecentesca, eliminando quanto di misterioso e mistico vi era nei paesaggi di Elsheimer e Saraceni.

Queste caratteristiche permasero invece nei dipinti di Wals. L'artista tedesco poteva aver conosciuto il veneziano a Roma quando entrambi stavano lavorando con Agostino Tassi alla decorazione della Sala Regia del Quirinale⁴⁹⁴. Gottfried Wals detto «Goffredo Tedesco» (Colonia 1590/95 ca.-Soncino 1638/40 ca.) è documentato nello studio di Tassi a Roma tra il 1616/17 e il 1618⁴⁹⁵, dove probabilmente Saraceni acquistò, o gli furono donati da Wals stesso prima della sua partenza per Napoli nel 1619, i tre dipinti ricordati nel suo inventario. E' riconoscibile una vicinanza di modi espressivi nei due artisti: cespugli tondeggianti e una luce chiara e diffusa che indaga gradualmente i piani prospettici dal più scuro al più chiaro, dando l'illusione di un'infinita linea di orizzonte. Il legame tra Wals, maestro di Claude Lorrain, e Saraceni arriva poi a sottolineare, come ha

⁴⁹⁰ Tümpel, 1996, pp. 779-780.

⁴⁹¹ voce «Wals, Goffredo» [a.a.] in *The Dictionary of Art*, v. 32, Grove New York 1996, pp. 826-827.

⁴⁹² Tümpel, 1996, pp. 779-780.

⁴⁹³ Waddingham, 1967, pp. 44-48; Aurigemma, 1995, pp. 127, 136 note 82-86.

⁴⁹⁴ Aurigemma, 1995, p. 126.

⁴⁹⁵ Roethlisberger, 1995, pp. 9-37.

recentemente proposto Maria Giulia Aurigemma, l'importanza del veneziano nel protrarre la pittura di paesaggio da Elsheimer sino a Lorrain.⁴⁹⁶ Per un esempio della pittura del Wals nel 1619 e quindi del tipo di paesaggio che poté possedere Saraceni, si veda *Il riposo durante la fuga in Egitto* del National Museum of Western Art di Tokyo⁴⁹⁷ (fig. IV.66), datato e firmato «...ine Roman 1619/gw- fecit», in cui ritroviamo quello scandirsi di piani prospettici tipicamente saraceni e dei personaggi morfologicamente affini a quelli inseriti da Carlo Veneziano nel *Buon Samaritano* di Boughton House (cat. 24; fig. 24), realizzato intorno al 1606-08. E' possibile che Saraceni possa essere stato influenzato sua volta dal Wals, come suggerisce Maria Giulia Aurigemma⁴⁹⁸, giustificandosi così la presenza nell'inventario di quel «tondo» con San Martino⁴⁹⁹, formato caro al tedesco. Che opere di Wals e Uytenbroeck siano elencate nell'inventario *post mortem* sottolinea infine che Carlo mantenne, durante tutta la sua carriera, interesse per i paesaggi su rame, da lui sviluppato in epoca giovanile a contatto con Rottenhammer e Elsheimer, e che probabilmente si affiancò ad Elsheimer come mentore della nuova generazione di pittori nordici.

Vari e di diversa nazionalità e provenienza furono gli artisti che s'ispirarono al Saraceni, prediligendo appunto una sua sigla espressiva piuttosto che un'altra. Gli italiani furono attratti dalla brillante tavolozza veneta, i lorenese dagli studi dell'illuminazione della candela e i pittori nordici dalla sua rivisitazione dei paesaggi elsheimeriani attraverso una sensibilità italiana.

Tutti condivisero la ripresa di una grafia propria saraceniiana incentrata sulla moltiplicazione delle pieghe e dei drappi e su una gestualità concitata, caratteristiche queste che, costituendo una sorta «d'impronta digitale, di marchio di fabbrica»⁵⁰⁰ del veneziano, hanno portato la critica moderna alla felice coniazione del termine «saraceniiana methodus». Saraceni, a differenza di Bartolomeo Manfredi con la sua «manfrediana methodus», affrancandosi dalla drammaticità caravaggesca che agganciava lo spettatore nell'impatto scioccante dello scatto d'immagine, eleggeva l'interpretazione di una storia in toni più contenuti e sereni espressi con una stesura cromatica schiarita.

⁴⁹⁶ Aurigemma, 2011, pp. 184-192. Il rapporto tra i paesaggi di Wals e Lorrain è stato brillantemente indagato da Roethlisberger (Roethlisberger, 1992, pp. 209-214; Roethlisberger, 1995, pp. 9-37).

⁴⁹⁷ Olio su rame, cm 24, 5 x 34, 6; Roethlisberger, 1995, fig. 1.

⁴⁹⁸ Aurigemma, 1995, p. 127.

⁴⁹⁹ Identificato dalla studiosa con l'unica opera con questo soggetto attribuibile a Saraceni sino ad ora: il *San Martino e il povero* della Staatsgalerie di Berlino (cat.; fig.)

⁵⁰⁰ Ottani Cavina, 1992, p. 64.

V CAPITOLO: I DISEGNI, LE INCISIONI E LA FORTUNA DEI GENERI

La ricostruzione dell'attività grafica del Saraceni è ancora oggi problematica, sebbene alcuni disegni apparsi in relazione con le sue opere, hanno permesso negli ultimi anni di sciogliere qualche dubbio in merito e avanzare nuove teorie su quale uso il veneziano facesse di questa tecnica artistica per la creazione dei propri dipinti. Se Baglione, in merito alla vita del pittore riportava che al suo arrivo a Roma Saraceni, «accomodatosi» presso la bottega dello scultore Camillo Mariani, «Andava copiando, e disegnando le belle opere di Roma; e se a' buoni consigli di Camillo atteso avesse, saria divenuto miglior dipintore»⁵⁰¹, facendo desumere che il pittore avesse disegnato molto ma sempre a fini di studio, pochi sono i fogli oggi pervenuti sicuramente attribuibili al veneziano. Quest'ultimo dato ha quindi indotto la critica a supporre che il veneziano, una volta abbandonato Mariani per avvicinarsi al Caravaggio, non disegnò più molto, come d'altro canto è stato per la gran parte degli artisti caravaggeschi. Lo stesso Baglione, infatti, continuando ad analizzare il percorso del veneziano, lo criticava in quanto «Diedesi a voler' imitare la maniera del Caravaggio, & abbandonare gli studii, che l'haverebbono fatto eccellente maestro, si come anche ad altri è succeduto»⁵⁰².

Ora, evitando di addentrarmi sul commento critico del Baglione, che com'è noto era di parte in quanto assiduo oppositore dell'arte del Merisi, è innegabile che l'esiguità di fogli attribuibili a Saraceni inducano a pensare che questi in seguito scelse, come il Caravaggio, di studiare le proprie composizioni disegnando direttamente sulla tela e servendosi solo in rari casi del supporto cartaceo. Nell'analisi della produzione grafica del Saraceni si è aggiunto al problema di esiguità di fogli il difficile compito di sottrarre tutti quei disegni che negli anni gli erano stati assegnati frettolosamente, creando un'immagine poco credibile di una personalità grafica dal profilo troppo discontinuo.

Per questo lavoro di selezione quindi si sono assegnati al veneziano solo quei disegni che raffiguravano composizioni in rapporto con le traduzioni pittoriche del Saraceni arricchiti da una qualità artistica coerente con la sua produzione pittorica e quei fogli che dimostravano una relazione tecnica evidente con quei pochi disegni collegati ai suoi dipinti.

In merito proprio all'aspetto tecnico, un altro problema, presentato in più occasioni da Ottani Cavina, è emerso dalla prossimità esecutiva tra alcuni fogli realizzati a penna di Saraceni e Marcantonio Bassetti. In questo lavoro di discriminazione quindi è stata d'aiuto anche la maggiore conoscenza acquisita negli ultimi anni della produzione disegnativa di Marcantonio Bassetti e, quando è stato possibile, l'analisi diretta dei fogli dibattuti tra questi due artisti.

⁵⁰¹ Baglione, 1642 ed. 1935, p. 145.

⁵⁰² *Ibidem*.

Come ha poi proposto Ottani Cavina⁵⁰³, si sono espunti dal catalogo grafico del Saraceni quelle realizzazioni che non dimostrassero la minima compatibilità qualitativa con le opere pittoriche del veneziano, come il disegno derivato dalla pala romana di San Lorenzo in Lucina (cat. D/A.2; fig. D/A2). Eliminati quindi tutti quei fogli attribuiti in soprannumero all'artista, si può tentare di ritracciare un'attività grafica coerente con il suo operato pittorico partendo dal foglio con lo *Studio per la figura dell'Autorità Papale della Sala Regia del Quirinale* del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (cat. D.3; fig. D3). Il disegno, di rilevante qualità tecnica, dimostra evidenti punti di connessione con la figura dell'Autorità Papale realizzata da Saraceni, ad affresco, nella Sala Regia del Quirinale (cat. 66; fig. 66b) e proprio le lievi differenze individuabili nella trasposizione pittorica rispetto al foglio, come l'aggiunta di alcuni elementi decorativi quali l'elmo e le decorazioni del corpetto, permettono di asserire, insieme allo studio del panneggio inserito nel foglio in alto a destra e ai pentimenti visibili nel disegno sul petto e sulle braccia, che il foglio non fosse una copia dall'affresco ma uno studio preparatorio per il medesimo, inserendolo fra quei pochi disegni certamente attribuibili al veneziano. L'ammissione dell'autografia del disegno di Los Angeles induce ad accettare altresì quella del foglio con *Due studi di teste di cavallo (recto)* e *Studi di figura femminile, di drappeggio e di volto di bambino (verso)* di Chatsworth House (cat. D.1 a e b, figg. D1a, D1b), manifestamente dello stesso autore. Il disegno di Chatsworth inoltre è stato attribuito al veneziano da Jacoby⁵⁰⁴, per l'evidente affinità tra la figura femminile sul *verso* e quella della principessa raffigurata nel *Mosè ritrovato dalle figlie del faraone* della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35), e tra quella del bambino di profilo nel foglio e quella del Mosé bambino nel medesimo dipinto di Firenze. I disegni di Los Angeles e Chatsworth mostrano chiari rapporti da un punto di vista stilistico, nell'impiego della medesima carta blu e gessetto nero ma anche nella prossimità delle due figure femminili in essi raffigurate. La presenza in entrambi i fogli di uno studio di panneggio, sembrerebbe rivelare che Saraceni tenesse molto a questo aspetto nelle sue realizzazioni anche in epoca avanzata e che dovette servirsi altresì nella maturità del supporto cartaceo per lo studio delle proprie composizioni poiché, se il dipinto di Firenze risale a mio avviso intorno al 1610, gli affreschi del Quirinale sono datati tra il 1616 e il 1617. D'altra parte, lo studio su carta della composizione per la Sala Regia è più spiegabile di quello del dipinto di Firenze dal momento che era una decorazione ad affresco per cui andava realizzato comunque il disegno sul cartone preparatorio. Logicamente poi prima ancora di realizzare il disegno per il cartone l'artista volle studiare i particolari su carta, come i panneggi nella zona del vestito sulle ginocchia della donna ripetuti nel foglio due volte, poiché non avrebbe potuto

⁵⁰³ Ottani Cavina, 1995, p. 189.

⁵⁰⁴ Jacoby, 2009, pp. 153-156, figg. 17-18.

commettere errori sul cartone finale non potendo ovviare, come nel caso di altri supporti, ad eventuali errori attraverso la sovrapposizione della pittura.

Com'è noto poi, lo stesso Agostino Tassi, direttore e soprintendente della decorazione della Sala Regia, realizzò a sua volta degli studi su carta per la composizione da realizzare per la sala.

Ad un'epoca precedente potrebbe invece risalire il foglio con *Studio per la figura dell'ancella nella «Giuditta e Oloferne»*, già a Venezia presso il mercato antiquario (cat. D.8; fig. D8), dal momento che la prima versione dipinta di *Giuditta e Oloferne*, attribuibile al veneziano, dove l'ancella tiene il sacco con la bocca, come nel foglio, risale a mio avviso intorno 1605-1606 (*Giuditta e Oloferne*, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte, Roberto Longhi e *Giuditta e Oloferne*, Punta Ala, collezione Koelliker, catt. 16-17; figg. 16-17). In merito al foglio vanno comunque sottolineate le importanti differenze rispetto alla finale trasposizione pittorica su tela, dove Saraceni decise di inserire solo il volto dell'anziana ancella e di sostituire il bastone, cui questa sembra appoggiarsi, con una candela accesa. Da un punto di vista tecnico il foglio, strettamente affine a quello di *Figura inginocchiata* del Musée des Beaux-Arts di Lille (cat. D.2; fig. D2), mostra un tratto di matita più pesante e meno sfumato e delle linee meno curvilinee rispetto ai fogli di Los Angeles e Chatsworth che comunque sembrano imputabili al medesimo autore.

Se sino ad ora si sono analizzati solo fogli realizzati a matita nera con lueggature a gessetto, come è stato rilevato dalla critica precedente, ancor prima di questo gruppo di fogli, vennero attribuiti al veneziano dei fogli più palmeschi, realizzati con la tecnica della penna e dell'acquerello dove il pittore utilizzò una scrittura zigzagante particolarmente prossima, come già avanzato, a quella dei fogli di Marcantonio Bassetti.

Questo gruppo di disegni realizzati a penna è andato costituendosi partendo da un disegno proposto da Scholz⁵⁰⁵ in quanto in rapporto con un dipinto sicuramente attribuibile al Saraceni: il *Martirio di sant'Erasmo* oggi conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York (Departement of Drawings and Prints, cat. D.4; fig. D4), preparatorio per la pala di medesimo soggetto conservata presso la Cattedrale di Gaeta (cat. 39; fig. 39). Ancora una volta, infatti, se il foglio venne attribuito da Ottani Cavina⁵⁰⁶ a Marcantonio Bassetti, per le differenze riscontrate nel foglio rispetto al dipinto nella composizione degli astanti in primo piano, in un secondo momento la medesima studiosa⁵⁰⁷ riteneva che proprio queste differenze chiarivano che non si trattava di una copia dal dipinto ma di uno studio preparatorio, una seconda analisi questa su cui concordo. L'ascrizione del foglio della Pierpont Morgan Library a Saraceni fu poi appoggiata dal ritrovamento, ad opera di

⁵⁰⁵ Scholz, 1967, p. 295, fig. 30.

⁵⁰⁶ Ottani Cavina, 1974, p. 157, fig. 167.

⁵⁰⁷ Ottani Cavina, 1995, pp. 190-191 nota 8.

Polcari⁵⁰⁸, del foglio preparatorio per il dipinto con la *Sepoltura di Icaro* del Museo di Capodimonte (ritrovato in collezione privata a Santa Barbara dallo studioso, cat. D.9; fig. D.9), dal momento che i due disegni mostravano un evidente prossimità tecnica che li faceva ascrivere alla stessa mano.

Partendo quindi da questi due fogli, in seguito si sono aggiunti una serie di disegni realizzati a penna che esibivano questo tipo di scrittura frammentaria comune al Saraceni e al Bassetti. Tuttavia, nel confronto tra i fogli certamente ascrivibili al Bassetti e quelli al veneziano sono individuabili alcune caratteristiche ricorrenti che li differenziano. Ad esempio, se nei fogli del Bassetti ritroviamo un rapporto tra spazio e personaggi in cui a quest'ultimi è dato maggior rilievo a discapito del primo, ciò non accade nei fogli del veneziano che teneva a dare maggiore respiro alle sue composizioni. Inoltre se nei fogli a penna di entrambi gli artisti è presente un segno corsivo rapido e discontinuo e panneggi svolazzanti, mi pare di rilevare che il Bassetti mantenne una linea effettivamente più mossa nei contorni e una certa naïveté nonché un minor senso della profondità.

Di aiuto per la divisione dei disegni del Saraceni da quelli del Bassetti, sono anche i soggetti raffigurati in essi, in quanto i disegni attribuiti al veronese solitamente inscenano soggetti mai affrontati in pittura dal veneziano e viceversa.

Per i motivi sopra elencati, individuando le caratteristiche dei disegni del Saraceni in alcuni altri fogli, ritengo che possano essere aggiunti al gruppo dei disegni a penna con studi di composizione il *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (cat. D.7; fig. D7), attribuito da Scholz⁵⁰⁹ a Saraceni insieme alla *Sepoltura di Icaro* già analizzata, per la prossimità grafica riscontrabile nei due fogli, e il *Cristo e la Samaritana* del Louvre (cat. D.6; fig. D6), vicinissimo al *Martirio di sant'Erasmo* di New York. A questi disegni si propone qui di aggiungere un nuovo foglio inedito raffigurante probabilmente il *Trasporto del corpo di San Marco* (cat. D.5; fig. D5), per l'individuazione della medesima grafia riscontrabile nei fogli di New York e Parigi e delle stesse tipologie di personaggi rilevabili dalla consonanza tra la figura dell'uomo con la barba nell'imbarcazione, quella di Gesù nel foglio del Louvre e quella dell'uomo in primo piano a sinistra con il cappello nel disegno di New York.

Dal confronto e l'analisi dei due gruppi di fogli analizzati sembrerebbe quindi delinearsi il profilo grafico di un Saraceni che utilizzava la tecnica a penna con scrittura frammentata, appresa da Palma il Giovane, per lo studio di intere composizioni e quella del gessetto nero su carta blu per l'analisi di singoli particolari. L'esame di questi due gruppi poi conduce ad evidenziare un dato, come analizzò Ottani Cavina, cioè che, mentre per lo studio di composizioni a penna Saraceni utilizzò dei fogli di misure ridotte, per l'approfondimento di particolari a matita l'artista impiegò dei disegni dalle

⁵⁰⁸ Polcari, 1975, n. 29.

⁵⁰⁹ Scholz, 1967, p. 295, nota 34.

misure sensibilmente più importanti sebbene, a rigore di logica, tale rapporto avrebbe dovuto essere invertito.

Singolare è poi rilevare che, a giudicare dagli studi di luce effettuati sui fogli realizzati con la matita e da alcuni particolari come la resa dei capelli ed altri dettagli quali la rifrangenza della luce sulle figure attraverso l'impiego della biacca, questi sembrano essere stati realizzati, come presupponeva Ottani Cavina⁵¹⁰, davanti al modello reale.

Tuttavia, come si è sottolineato, dall'esiguità di disegni emersi negli anni attribuibili a Saraceni si evince che l'artista dovette preferire eseguire i disegni preparatori direttamente sulla tela o su gli altri supporti che usava per i suoi dipinti. A tal proposito, come ho in parte evidenziato, il ritrovamento di dipinti su rame in cui il pittore abbozzava delle realizzazioni che in seguito sono state tradotte su tela o ad affresco, inducono altresì a ipotizzare che il veneziano utilizzasse questo supporto per effettuare degli studi preparatori o più che altro dei veri e propri modelli finiti delle sue composizioni più importanti. Quest'ipotesi sembrerebbe supportata dalle leggere differenze riscontrabili tra questi modelli e la versione finale della composizione. E' questo il caso ad esempio dell'*Assunzione della Vergine* su rame ritrovata in collezione privata parigina (cat. 64; fig. 64), preparatoria a mio avviso per l'affresco di medesimo soggetto realizzato a Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65). Le due composizioni infatti sono molto simili e hanno lo stesso formato a semilunetta. Tuttavia, mentre nel dipinto su rame sono raffigurati dodici personaggi nella parte inferiore, nell'affresco ve ne sono solo nove e l'uomo all'estrema destra è seduto e sta leggendo mentre nell'affresco è in piedi e con le braccia tese al cielo. Inoltre se nel rame di proprietà privata la Madonna guarda alla sua sinistra ed è in piedi, nell'affresco di Santa Maria in Aquiro è seduta con lo sguardo volto alla sua destra.

Lo stato incompiuto del dipinto su rame ha l'importante valenza di permettere d'ipotizzare il metodo di lavoro di Saraceni anche da un punto di vista grafico. L'artista doveva procedere, secondo il senso della scrittura, da sinistra verso destra poiché, se le figure di sinistra sono finite in tutte le loro parti, su quelle di destra sono presenti solo le prime due o tre mani di pittura e non sono ancora minimamente rifinite.

La supposizione che il pittore utilizzasse questo tipo di supporto per realizzare dei bozzetti delle opere da eseguire in seguito su larga scala è inoltre rafforzata dalla citazione nel suo inventario *post mortem* di un San Francesco «bozato», che con ogni probabilità doveva costituire il modello per le due redazioni note di *San Francesco in estasi* dell'Alte Pinakothek di Monaco e della chiesa del Redentore a Venezia (catt. 82, 86; figg. 82, 86), realizzate da Saraceni negli ultimi anni della sua attività.

⁵¹⁰ Ottani Cavina, 1995, p. 192.

Se si accetta in via presuntiva che Saraceni avesse talvolta effettuato i suoi studi preparatori su rame sarebbe interessante indagare perché l'artista avesse utilizzato proprio questo tipo di supporto, dal momento che notoriamente era più caro della tela e del legno ma altresì più prezioso e facilmente trasportabile. Per la grande presenza di dipinti su rame del Saraceni dall'aspetto molto finito e curato nei minimi dettagli anche in grosse collezioni, come la *Morte della Vergine* dell'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76), corrispondente verosimilmente al dipinto con questo soggetto citato nel testamento del pittore e realizzato per il conte Sebastien Füll (cfr. Testamento di Carlo Saraceni in Appendice Documentaria), si suppone che i dipinti su rame, dopo essere serviti come bozzetti, secondo una mentalità di recupero, venissero finiti, nei casi più riusciti, e destinati ad una committenza privata.

Sicuramente l'utilizzo di questo supporto, che come ho detto era facilmente trasportabile, rese anche più rapido l'espandersi delle composizioni del Saraceni nella penisola e al di là dei confini italici ma un altro mezzo che permise la diffusione delle realizzazioni del veneziano fu quello della stampa.

Difatti, sebbene non si conoscano delle incisioni realizzate da Saraceni, molte delle sue opere furono stampate da artisti della sua bottega, il più importante dei quali fu certamente Jean Le Clerc, e non è escluso che Saraceni avesse accolto il pittore francese nella sua cerchia d'artisti anche per questa sua capacità.

Com'è noto, è ha recentemente ribadito Giovanna Saporì⁵¹¹, gli artisti caravaggeschi si avvalsero poco della tecnica incisoria per la diffusione delle loro composizioni e rari furono i casi di *peintres-graveurs* come Orazio Borgianni e Battistello Caracciolo. In merito allo stesso Caravaggio Longhi nel 1943 asseriva: «Giova del resto dubitare che il Caravaggio abbia mai lasciato dietro di sé anche un solo disegno o incisione che a lui dovevan sembrare astrazioni in confronto alla 'realtà' della pittura»⁵¹².

Moir⁵¹³, nel suo studio sul Caravaggio e le copie dalle sue composizioni, aveva altresì analizzato il problema delle stampe cercando di spiegare l'assenza del Merisi dall'emisfero calcografico a Roma e il predominio invece della scuola dei Carracci. Secondo lo studioso poi se alcuni degli artisti che gravitarono intorno al Caravaggio erano capaci di incidere, l'accesso alla pratica incisoria era limitato dal momento che se già difficile era ottenere i permessi dai proprietari per eseguire delle copie dipinte, ancor più difficile doveva essere conseguire l'autorizzazione per eseguire i minuziosi disegni necessari per realizzare le incisioni. Va ricordato, per i contatti tra Saraceni e l'arte incisoria e il posto di questa nella diffusione delle sue composizioni, che il veneziano fu notoriamente molto prossimo a uno dei pittori-incisori che avvicinarono maggiormente alla grafica le composizioni

⁵¹¹ Saporì, 2009, pp. 157-168.

⁵¹² Longhi, 1943, nota 26.

⁵¹³ Moir, 1976.

caravaggesche: Adam Elsheimer, a sua volta affiancato da Hendrick Goudt, divulgatore efficace tramite le sue incisioni delle composizioni di Elsheimer.

Così, sull'esempio di Elsheimer, Saraceni si affiancò Jean Le Clerc. Esaminando le incisioni del Le Clerc va notato che la tecnica impiegata dal francese era quella più utilizzata per la traduzione di opere caravaggesche: l'acquaforte. Spesso ci si serviva di questa tecnica, mista al bulino, per integrare al meglio i valori lineari e chiaroscurali. Molte erano comunque le botteghe di incisori a Roma, tenute per lo più da stranieri, soprattutto francesi e fiamminghi, ma sul mercato romano si diffondevano anche matrici provenienti da Venezia, Bologna e dal nord d'Europa. Saperi ricordava, valenza più interessante se messa in rapporto con la produzione grafica del Saraceni, il sistema della produzione incisoria dove, se l'artista metteva a disposizione i disegni o traduceva i dipinti in disegno, l'editore o il proprietario dell'opera, e talvolta l'artista stesso e/o l'incisore, finanziavano il processo per ottenere un ritorno economico, per promuovere se stessi e per divulgare le proprie immagini e idee. E dovettero essere proprio queste ultime due motivazioni a spingere il Saraceni a fare realizzare al Le Clerc, e ad altri artisti, incisioni delle sue composizioni più riuscite⁵¹⁴.

La prima stampa da una composizione di Saraceni, ad oggi di ubicazione ignota, è l'incisione che nel 1614 Johann Friedrich Greuter realizzò della Predica del cardinale san Raimondo Nonnato, realizzata dal pittore per la chiesa di Sant'Adriano in Vaccino e che notoriamente ebbe notevole fortuna iconografica. L'anno successivo uno degli stampatori francesi più noti a Roma, Philippe Thomassin, incise l'opera perduta del Saraceni per Santa Maria in Monserrato con *La Vergine col Bambino, i SS. Vincenzo Ferreri e Giacomo di Campostella e angeli*. A un momento successivo devono risalire le acqueforti che Jean Le Clerc realizzò da composizioni del veneziano, dal momento che il lorenese è ricordato per la prima volta tra gli abitanti di casa Saraceni nel 1617. Ne conosciamo ad oggi cinque: l'acquaforte del *Miracolo di san Bennone* (Parigi, collezione privata), realizzata molto probabilmente negli stessi anni del dipinto e quindi intorno al 1618, un primo e un secondo stato del *Riposo durante la fuga in Egitto* di Frascati (conservati rispettivamente a Roma nel Gabinetto disegni e stampe e in collezione privata parigina) e due secondi stati su quattro della *Morte della Vergine* conservati presso il Musée des Beaux Arts di Nancy e il Museo Civico di Bassano. Queste ultime due acqueforti ripetevano in parte la composizione della prima versione ideata da Saraceni per la *Morte della Vergine* a Santa Maria della Scala, e oggi conservata al Metropolitan Museum di New York, con l'architettura alle spalle della Madonna e senza la gloria celeste, inserita invece nella versione finale ancora oggi esposta nella chiesa romana. Martinelli (1559-1667), infatti, nel ricordare il dipinto di Santa Maria della Scala annotava: «Nella seconda

⁵¹⁴ Per la fortuna grafica di Saraceni va ricordata la recente segnalazione di Antonio Ernesto Denunzio della citazione di «Doi carte di devozione di Carlo Veneziano s. 0,20 [...]» fra gli acquisti di stampe e disegni di Odoardo Farnese (Archivio di Stato di Napoli (ASN), Archivio Farnesiano, fascio 2051; Denunzio, 2004, p. 134 con bibliografia).

cappella à mano manca di Laertio Cherubino compilatore del Bollario Romano, et celebre avvocato criminale haveva Carlo Venetiano fatto un bellissimo quadro col transito della Madonna con Apostoli, et altre figure, e di sopra con una prospettiva. Fu posto in opera per poco tempo e grandemente lodato, ma perche i Padri vi volevano la gloria con angeli in cambio di detta prospettiva, egli si ripiglió il quadro, che fu mandato a Venetia, et in pochi giorni fece quello che ora si vede pagato col prezzo di scudi 300. Il primo vò in volta stampato in rame». Curiosa è quest'ultima annotazione dal momento che se notoriamente Saraceni eseguì delle riprese di questa composizione di piccolo formato e su rame, evidentemente fu anche tratta dal dipinto un'incisione da cui furono realizzate diverse tirature. Va comunque rilevato che l'incisione del *Le Clerc* risaliva al 1619 dal momento che su di essa era riportata l'iscrizione: «Carrolus (sic) Saracenus Inventor et pinxit Ioannes Le Clerc incidebat. Romae Anno M.D. CXIX». L'incisione venne impressa a Roma da Jacobus de Rubeis (Giano de Rossi) nel 1649 (la stamperia di Giovan Giacomo de Rossi era la più celebre di Roma ed egli era legato a grandi famiglie committenti come i Barberini, i Giustiniani e i Pamphili). L'acquaforte differisce in qualche particolare dal dipinto oggi nel museo new yorkese (cat. 37; fig. 37), realizzato intorno al 1610, ed è più vicino ai due dipinti su rame di questa composizione realizzati da Saraceni tra il 1619 e il 1620 e oggi conservati all'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76) e alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 80; fig. 80) dal momento che nell'incisione, come nella versione di Venezia e di Monaco, Saraceni decide di rappresentarsi nel personaggio all'estrema sinistra con lo sguardo e le mani giunte verso l'alto in atto di preghiera. E' innegabile comunque, data la grande prevalenza di copie di bottega dipinte e derivate da opere del Saraceni rispetto alle incisioni che, come aveva rivelato Moir più generalmente per i pittori caravaggeschi, l'abbondanza di copie dipinte andasse forse messa in relazione proprio con la scarsità delle incisioni. Così la copia, utilizzata forse come medium formale nella bottega del veneziano, rese più accessibili le composizioni più fortunate del Saraceni e la diffusione di alcuni temi iconografici da lui prediletti, come starebbe a dimostrare la concentrazione di copie di bottega di alcune sue composizioni in particolare come la *Vergine, il Bambino dormiente, sant'Anna e un angelo*, di cui si conoscono due originali su rame (catt. 43, 43b; figg. 43, 43b), la *Flagellazione* di cui alle Gallerie dell'Accademia di Venezia si conserva a mio avviso l'unico originale (cat. 79; fig. 79), o anche il fortunatissimo caso della *Giuditta e Oloferne*, di cui esistono moltissime copie e che fu incisa, nella sua prima variante compositiva, da Troyen per il *Theatrum Pictorium* di Teniers (fig.)⁵¹⁵.

Per quanto dunque i fogli direttamente attribuibili al Saraceni siano pochi, così come poche sono le incisioni, indubbiamente i generi, o più che altro le composizioni iconografiche ideate nella sua

⁵¹⁵ Aurigemma, 2010, p. 474.

bottega, riscossero un grande successo attraverso le innumerevoli copie di bottega che ne furono tratte.

Sebbene l'esistenza di molteplici copie da opere di Saraceni attesti che la sua maniera dovette riscuotere un discreto successo, resta ancora difficile capire come fosse organizzato l'atelier del veneziano. L'esiguità di fogli e il gran numero di copie dipinte su rame e su tela induce però a ipotizzare che Saraceni propendesse ad esigere dai suoi allievi che si esercitassero maggiormente nella seconda tecnica piuttosto che nella prima. Non va dimenticato tuttavia che il disegno è un materiale facilmente deteriorabile e disperdibile anche se l'eventualità che il catalogo grafico del veneziano possa essere accresciuto in futuro con qualche foglio, non ancora rinvenuto, è sempre possibile. D'altro canto le considerazioni presentate, tratte dall'analisi dei pochi fogli attribuibili al veneziano, delineano forse più esaustivamente la personalità artistica di Saraceni, i cui mezzi espressivi evidentemente, in linea con le sue origini veneziane, prediligevano i supporti dove l'artista poteva esprimersi attraverso un espediente espressivo particolarmente importante nelle sue opere: il colore.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Le parole d'incerta scrittura sono indicate con: [?].

L'abitazione a Venezia

1591-1594

E' questo il primo documento in cui Saraceni viene ricordato a Venezia come abitante in zona della zona di San Leonardo con i genitori e tutti sono segnati come comunicati e cresimati. La data riportata su questo registro degli Stati delle anime è il secolo XVI, tuttavia, confrontando il registro quelli degli altri censimenti delle varie parrocchie contenute nella medesima busta si è dedotto che fu stilato in una data imprecisata tra il 1591 e il 1594:

Doc. 1

Corte zona alli doi ponti (vicina alla Fondamenta alli doi ponti) vicino calle della mazena e a corte mazor :

c. cr: Messer Giulio Sarasseni

c. cr: Catt^{na} sua consorte n° 3

c. cr: Zo' Carlo figlio

ASPV, Sezione antica, *Stati delle anime*, b. 1, reg. 9, sec. XVI, c. 52v, (parrocchia di San Marcuola); AURIGEMMA, 1995, pp. 117, 129 nota 2.

Dedica al duca di Urbino di un tale Giovan Carlo Saraceni (probabilmente il pittore, cfr. cap. I, 1.1) nell'introduzione del testo Fatti d'arme famosi, scritto da uno zio omonimo

6 agosto 1600

Doc. 2

«GIOANCARLO Saraceni mio Zio, e devotissimo servitor del nome di V. Altezza Serenissima (Srenissimo Principe) ha con longo studio, e non minor fatica raccolto i due presenti volumi de' Fatti d'Arme, successi dal principio Mondo, sino a gli ultimi giorni de gli anni suoi, con quel

metodo, e stile, che l'opera stessa dimostra, senza ch'io m'affatichi di far la luce, dove risplende il Sole: Ma non havendo potuto egli, vivendo, darli alla stampa, n'è rimaso il carico à me suo nepote, & herede non meno dell'opera, che della volontà, e nome suo; Però send'io conscio, ch'egli, mentre era in vita, era risoluto dedicarla al gran nome di V. Altezza Serenissima, come a Prencipe dignissimo, disceso da sì bellicosi Heroi, e per proprio valore meritissimo, eseguendo la volontà dell'Autore dedico, e consacro a V. Altezza Serenissima l'opera, la quale si come spero, che non sarà indegna dell'alta sua presenza, così confido, che sarà all'Altezza sua Serenissima pienamente aggradita, degnando d'accretar me, se non per la sua propria persona, almeno come nipote dell'Autore in suo humilissimo servitore, ch'io per tale riverentemente me gli inchino:

Di Venetia a di 6 Agosto M.D.C.

Di V. Altezza Sereniss.

humiliss & devotiss. servitore

Gioan Carlo Saraceni»

Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), G 1985, GIO. CARLO SARACENI, *Fatti d'arme famosi, successi tra tutte le nationi del mondo, da che prima han cominciato a guerreggiare sino ad hora: Cauati con ogni diligenza di tutti gli Historici, & con ogni verità raccontati da M. Gio. Carlo Saraceni*, In Venetia appresso Damian Zenaro MDC.

Versamento della prima quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca

1606, ottobre 22

Doc. 3

«Carlo viniziano _____ 20» (baiocchi)

Accademia di San Luca (AASL), *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 36 v.

L'assalto a Giovanni Baglione

1606, novembre 2

Baglione querela Carlo detto il Bodello poichè quest'ultimo aveva tentato di aggredirlo presso Trinità dei Monti. Nella sua deposizione Baglione afferma di essere stato aggredito la domenica

precedente mentre usciva dalla chiesa presso Trinità dei Monti. Secondo il Baglione il Bodello lo aveva aggredito per ritorsione poichè nella Congregazione dell'Accademia di San Luca, che si era tenuta per eleggere il nuovo principe, egli lo aveva fatto escludere perchè lo riteneva troppo. Baglione accusa poi Carlo Saraceni e Orazio Borgianni, che avevano introdotto nell'Accademia il Bodello, quali mandanti di tale aggressione poichè secondo egli facevano tutti parte di un complotto ai suoi danni organizzato dagli «aderenti al Caravaggio» suo nemico. Da questo documento si apprende un'altra informazione per il Saraceni, infatti pare che all'epoca del processo visse a San Lorenzo in Lucina, a casa di un tale Giovanni Vitelli (si riportano qui solo le parti in cui è citato Carlo Saraceni):

Doc. 4

Die 2 novembris 1606 [Querela di Giovanni Baglione contro Carlo Bodello]

«|c. 1v| Io non me posso imaginare, che mi habbia detto Carlo assaltato per altro, perche io non volsi che stesse in congragatione, come ho detto, et anco che l'habbia fomentato Carlo Venetiano et Oratio Borgianni, quali l'avevano menato in quella Academia, per fare un capo a modo loro; et non li reuscendo quel ponto, l'haveranno messo al posto, tanto più che il mio servitore me referse che mentre stava li fora a tenerme il cavallo, uscerno fora li sopradetti Carlo, Oratio et Carlo Venetiano, perchè mettevano al posto |c. 2r| detto Carlo con dire «questo beccho» et altre parole infame, et questo l'hanno fatto loro perchè erano et sono miei malevoli et aderenti al Caravaggio, quel'è mio inimico; anzi ho inteso che gli ha dato una cosa et chi un'altra e l'hanno detto che m'ammazzasse et che portasse la nova al Caravaggio, che gli haveria data una bona mancia, et anco detto Carlo [Bodello] stava con Carlo Venetiano, et doppo il fatto torno' in casa del Venetiano, che habita in casa di Giiovanni Vitelli in piazza di San Lorenzo in Lucina; et martedì detto Carlo Venetiano, che non me parlava, havendo paura che non lo facesse persiquitare per via di corte, venne con Paolo Guidotti et me disse che lui haveva lassata la chiave della sua stantia nella quale ci era il suo giaccho, che lo poteva pigliare et non se ne valse, et di più me disse che detto Carlo haveva una spada che non valeva niente, che ce fu presente detto Paulo, quale è pittore, che habita passato li Colei, et Oratio Burgianni, che manco me parlava, et questo è quanto posso et che io me posso imaginare sia stato assaltato dal detto Carlo nel modo che ho detto sopra.

Tunc etc.»

ASR, TCG, *Miscellanea Artisti*, b. 2, fasc. 96, cc. 1r-2r ; già pubblicato con datazione errata da L. Spezzaferro, 1975, pp. 53-60 e poi ripreso con la giusta data da M. Gallo, 1992, pp. 330-331; Testa, 1998, p. 130 e per intero riportato in MACIOCE, 2003, pp. 212-213, doc. 319; Macioce, 2010, pp. 217-218, doc. 758; Cesarini, 2011, p. 270, doc. 76.

Doc. 5

[Die 2 novembris 1606⁵¹⁶] [Deposizione di Rodolfo Rodolfi, servitore del Baglione, il quale testimonia di aver visto Varlo detto il Bodello, Carlo Saraceni e Orazio Borgianni complottare tra loro dopo essere usciti dalla Congregazione dei Pittori dell'Accademia di San Luca:

«Successive examinatus etc. per me etc. de mandato domini etc. pro informatione Curie etc. excellenti ut supra Rodulfus de Rodulfis flandrus, famulus eiusdem domini equitis testis etc. cui delato iuramento veritatis dicende prout tactis |c. 2v| ad opportunas miei interrogationes respondit : signore io dirrò la verità di quanto me domandate , che quando fu fatta la congregazione, 15 o 20 giorni sono, delli Pittori, nel uscire da detta congregazione veddi Carlo alias il Bodello, Carlo Venetiano et Horatio Borgianni et Carlo piemontese che habita alli Otto Cantoni, et detto Horatio diceva: «Non hai fatto a modo mio; vi era quel beccho fottuto», et non intesi altri, ne meno so di chi volesse inferire, et se ne andarono via, et io restai lì, che tenevo il cavallo del mio padrone etc., et questo è quanto io so.

In causa scientie etc. Tunc. etc.»

ASR, TCG, *Miscellanea Artisti*, b. 2, fasc. 96, c. 2r-2v ; già pubblicato con datazione errata da L. Spezzaferro, 1975, pp. 53-60 e poi ripreso con la giusta data da M. Gallo, 1992, pp. 330-331; Testa, 1998, p. 130 e per intero riportato in MACIOCE, 2003, pp. 212-213, doc. 319; Macioce, 2010, pp. 217-218, doc. 758; Cesarini, 2011, p. 270, doc. 77.

⁵¹⁶ La data si ricava dalla c. 1r (*supra* doc. 3)

Versamento della quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca

1607, ottobre 18

Doc. 6

«Carlo Saracini Veneziano _____ 10»

AASL, vol. 42, *Libro del Camerlengo 1593-1627*, c. 35 v (non 1583-1627 come riportarono erroneamente l'Henrich, 1935, p. 459 e poi la Ottani Cavina, 1968, p. 80).

Firma un contratto con due chierici spagnoli, Pietro de Vera (chierico della diocesi di Saragozza) e Michele Perez de Nueros (chierico della diocesi di Tarzona), per la realizzazione di una pala con *San Martino e il povero, un paesaggio con le Stimmate di San Francesco e una gloria celeste*

1608, maggio 30

Doc. 7

«Die 30 Maij 1608

Pacta et Conventiones

Mag.cus D. Carolus Filius Julj Saraceni Venetus Pictor in Urbe ex una et / Ill. DD. Don Petrus de Vera clericus Cesaraugustanus et Michael Perez de Nueros clericus Tirasonensis diocesis partibus ex altera sponte omni mel. mondo invicem et vicisim devenerunt inter se se ad infrascriptas venditiones et concordiam cum pactis capitulis conventionibus et obligationibus inter eos conventis concordatis factis et stabilitis, ac per eos et eorum quemlibet perpetuo tenendis observandis et inviolabiliter adimplendis, pro ut infra sequitur videlicet.

Primieramente il detto s.r Carlo Saraceni Pittore per lui et soi heredi promette et si obliga di fare di sua propria mano alli detti s.ri Pietro et Michele qui presenti et accettanti per tutto il mese di agosto prossimo venturo del presente anno 1608 un quadro di altezza di palmi venti da misurarsi di misura di mano del deto grosso et il deto più pross(im)o et di larghezza di palmi simili quatordecim in tela senza alcuna guarnitura et ornamento che di un solo telaro semplice fatto di pittura a volio con figura di San Martino a cavallo che sta partendo il suo feraiolo ad un povero che ivi a piedi esso et

in piedi si doverà desig(na)re et dipingere, poi con un lontano di paesi con una figura di un San Francesco con stimate, et al di sopra di detto San Martino a cavallo una Gloria cioè Christo la Mad(onn)a S(antissi)ma Dio Padre lo Spirito santo et Angeli attorno et al di sotto di San Martino dal altra banda di dove sarà il povero un paese con una città figurante da lontano qual quadro debba esser fatto fra d(ett)o tempo come cossì d(etto) maestro Carlo promette tutto di sua propria mano di buoni et finissimi colori eccetto il colore chiamato oltramare per fornire d(ett)o quadro, il quale siano tenutti d(ett)o s(ignor) Pietro et Michaele di darglilo del luoro, obligandosi però et volendo esser tenuto d(ett)o s(ignor) Carlo di mettere in opera d(ett)o colore oltramare che da d(etti) S(ignori) Pietro e Michaele gli sarà consignato et non altro, et le ceneri di oltramare per l'abbozzatura di detto quadro d(ett)o s(ignor) Carlo sia obligato di metterle buone et sufficiente del suo proprio, et mancando d(ett)o s(ignor) Carlo di fare d(ett)o quadro fra d(ett)o tempo di tutto agosto pross(im)o bello, buono, et sufficiente di sua propria mano con le descrizioni et impronti sudetti, vuole esser tenuto et obligato come cossì promette di dare alli detti sig(no)ri Pietro et Michele un quadro di valore di scudi di moneta venti da stimarsi da esperti nel arte, et oltre a d(ett)a pena sia poi anco tenuto a fare d(ett)o quadro sopra convenuto eccettuato però che Dio non voglia caso di infirmità overo altra causa legitima et sufficiente ad impedire d(ett)a opera et dal altra parte d(etti) S(igno)ri Pietro et Michele promettano et si obligano di dare consignare et effettivamente pagare al d(ett)o S(ignor) Carlo per il prezzo di detto quadro di San Martino scudi cento e dieci di moneta da Giuli dieci per scudo in questo modo cioè adesso alla presenza di me notaro et testimonij infrascritti scudi venti simili quali d(ett)o s(igno)r Carlo in tanti giuli et testoni li tira a sé et di quelli ne quieta d(etti) S(igno)ri Pietro et Michele presenti et li Altri scudi novanta promettono di darglili subito finita compita et consignata l'opera qui in Roma liberamente et se d(ett)o s(ignor) Carlo haverà di bisogno di mano in mano nel fare d(ett)a opera di qualche denaro, d(etti) s(igno)ri Pietro et Michele promett(on)o di darglili con sua ricevuta sino però alla somma di scudi cinquanta solamente da comprendersi in detti s(cudi) 50 li sudetti venti che di presente ha et riceve et da escomputarsi poi tutti insieme nella somma delli d(etti) scudi cento dieci per il prezzo di d(ett)o quadro come sopra convenuto. Que omnia et singula suprad(ict)a d(ict)ae ambae partes vera fuisse et esse (...) veruna eaque tamque talia adimplere tenere observare et inviolabiliter attendere promiserut. Pro quibus sese ipsos eorumque heredes ac sua et eorum herdes bona omnia iura in ampliori forma Camere ap(oso)lice cum solitis clausius obligaverunt renunciaruntque cuicumque appellari et in mandatum (...) unica consenserunt et tactis iuraverunt super quibus. Actum Romae in officio mei presen(...) DD Alexandro Balatella de Gualdo Cataneo spoletanae diocesis et Mauritio Amadutio Ravennaten(...) testibus.»

ASR, Notai A. C., vol. 5717, cc. 494r.- 494v., 499 r. - 499 v.; Terzaghi, 2002, pp. 87-88 su indicazione di Corradini in una conferenza tenutasi in data 26/4/1999 a Palazzo Barberini: *Nuovi documenti biografici su Caravaggio e i suoi amici*; Marini-Corradini, 2003, pp. 401-403.

Versamento della quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca
1608, settembre 27

Doc. 8

«Carlo Saracini _____ 1»

AASL, *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 37 v; Henrich, 1935, p. 459.

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta
1610, marzo 15

E' registrato come cresimato e comunicato negli Stati delle Anime della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma come unico abitante presso casa di un certo Domenico Bassi in via Ripetta verso il Corso.

Doc. 9

«Carlo Venetiano di anni 27 pittore concubinario»

Archivio Generale del Vicariato in Roma (d'ora in avanti ASVR), Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1610, c. 5v; Ottani Cavina, 1992, p. 65 nota 17 su segnalazione di Olivier Michel.

Versamento della quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca
1612 o 1617 [?], ottobre

Doc. 10

«Carlo Saracini desse _____ 60»

AASL, *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 143.

Abita a Santa Maria del Popolo in «via del Corso verso Ripetta» «in casa della sig.^{ra}
penelope aragiona»

1612

Doc. 11

«il sig.^r carlo saraceni di anni 30
lucretia sua serva di anni 32
pietro paolo suo servo di anni 19
gio. batta suo servitore di anni 10 »

ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1612, c. 60 v; Bousquet, 1978, p. 105; Bousquet, 1980, p. 205 con l'errata segnalazione di 32 anni d'età per il pittore.

Viene chiamato a testimoniare in occasione del processo per stupro e lenocinio «pro
Curia et fisco» contro Agostino Tassi ai danni di Artemisia Gentileschi

1612, agosto 17

Saraceni dichiara di conoscere Orazio Gentileschi da quando è arrivato a Roma, otto o dieci anni prima, ma di non conoscere Artemisia. Egli ritiene tuttavia che sia il padre che la figlia siano persone onorate e che Artemisia sia vergine. Tuttavia dice di non vedere Orazio da due anni e di non aver mai sentito fare il nome di Artemisia.

Doc. 12.

«Io Carolus Saracinus Venetus Pictoris testis q pro Curia.....

Io conosco detto S. Horatio Gentileschi da che son venuto a Roma che saranno otto o dieci anni con occasione che è della stessa professione che son io e so ch'ha una figliola chiamata la signora Artemisia, ch'io l'ho sentita nominare ma non la conosco e l'ho sentita nominare con occasione che lei dipingeva e conosco anco Antinoro Bertucci che vende li colori passato San Ambrosio al Corso con occasione che io qualche volta sono andato alla sua bottega a comperare li pennelli [?], e so che lui in bottega sua ha tenuto un giovane chiamato Mario che non li so il cognome né donde sia che

credo macini li colori quale io ho visto»(f. 411 v) «in bottega sua..... ma io non mi ricordo il tempo precisamente.

-Potria essere ch'io conoscessi questo Marco Antonio Coppino...

- Io non mi ricordo di havere ragionato né sentito ragionar alcuno nella bottega di Antonio Bertucci né io ho ragionato che mi ricordi della signora Artemisia né in male né in bene.

- E quando io ne ho sentito ragionare in qualche luogo mentre detto Horatio habitava alli Greci che io conversavo con lui come la detta signora Artemisia sua figliola che sempre di quel tempo intesi dire che era zitella, ma dipoi ch'io non ho praticato con il detto Horatio che saranno circa due anni io non mi ricordo haverne ragionato, né sentito ragionare né in male, né in bene.

Io Carlo saraceni»

ASR, *Archivio Criminale, Processi*, b. 104, 1612, c. 276- 448; Bertolotti, 1876, p. 204; la nuova e corretta collocazione è: ASR, Tribunale del Governatore (Criminale), *Processi*, b. 104, 1612, cc. 271-448; c. 412r (Cavazzini, 2001, p. 438).

Fa da padrino alle figlie del pittore Marzio Ganassini

1612, dicembre 11

Doc. 12b

«eod. die [11 X.bre 1612] Anna et Faustina figli di Martio Ganasini Ganassini [sic] et di Mad.na Lavinia Picardi R.mi nata adi 6 d.to nella Parrocchia di San Lorenzolo il compare il S.re Carlo Saraceni».

SVR, San Marco, *Libro dei Battesimi*, 1612, c. 514 r; Vodret, 2011, pp. 39, 93 nota 222.

Lettera inviata da Carlo Saraceni al Signor Suardo Mantovano

1613, gennaio 5

Doc. 13

«Serenissimo Signore et Patron Colendissimo.

Quello che alla bassezza mia non fu lecito de fare nella partenza di V.A.S. de Roma vengo hora con questa a farle humilissimamente riverenza et a far quello che infiniti altri hanno fatto, cioè scordarsi

a fatto la perdita benché grande ch'ella a fatto del Sereniss.^o Signor Duca suo fratello che sia in gloria e dar luogo all'allegrezza col vederle con quest'occasione accresciute grandezze sopra grandezze nelle quali haverà tanto più campo da far conoscer al mondo il suo gran valore e bontà singolare. Restami di supplicare che come le faccio humilissima riverenza et le bacio le vesti.

Da Roma il 5 gennaio 1613.

Di V.A.S. Umilissimo et devotissimo servitore

CARLO SARACENO pittore».

Bertolotti, 1884, p. 58; Ottani Cavina, 1968, pp. 80, 87; Askew, 1978, p. 279.

Lettera inviata da Carlo Saraceni al Signor Suardo Mantovano

1613, febbraio 2

Doc. 14

«S.^{mo} Sig.^{re} Col.

Vengo con questa a far humilissima riverenza a V.A.S et insieme ringratiarla con quel maggior affetto et riverenza che so et posso della gratia che per sua benignità, si è compiaciuta di farmi con l'honorarmi di chiamarmi et mettermi nel numero de' suoi devotissimi servitori, ambito da me straordinariamente. Io me ne verrò subito che io mi sia sbrigato di alcuni lavori già cominciati a ricevere cotanta gratia, siccome mi giova di sperare che da Monsignor Paschali già li sarò stato significato. Restami de supplicar V.A.S. a degnarsi di conservarmi nella memoria sua per quel devotissimo servitore che io sono et sarò eternamente a V.A.S. alla quale fo umilissima reverentia et se le bacio le vesti da Roma li 2 de febbraio 1613.

Di V.A.S. devotissimo et oblig.^{mo} Schiavo

CARLO SARACENO».

Bertolotti, 1884, p. 58; Ottani Cavina, 1968, pp. 80, 87; Askew, 1978, p. 279; Marinig, 2002, p. 351.

Abita a Santa Maria del Popolo in via «Ripetta verso il corso»

1613, febbraio 25

Doc. 15

«Nel palazzo del signor Cosmo habita Messer signor Carlo Saracelli [sic.] venetiano di Anni 35»,
prudentia serva di Anni 40
Pietro Paulo servitore di Anni 20
Giovanbatista servitore di Anni 15»

ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, v. 64, 1613, c. 44 v; Bosquet, 1978, p. 105.

Lettera di Asdrubale Mattei a Ferdinando Gonzaga

1613, Marzo 1

Asdrubale Mattei, agente – intendente e marito di Costanza Gonzaga di Novellara, avvisa Ferdinando che un Carlo pittore, verosimilmente Saraceni, spedisce opere da Roma ma declina certe committenze per potersi recare al più presto alla corte dei Gonzaga.

Doc. 16

«Carlo pittore va spedendo certe cose che non può far di meno, tralasciandone di molte per venirsene ancor li, quantunque al quale darò comodità similmente di cavalcatura»

ASMn, Archivio Gonzaga b. 1005, 1 marzo 1613; Ferrari, 1996, p. 65, nota 7

Lettera inviata da Ferdinando Gonzaga ad Asdrubale Mattei

1613, aprile 16

Doc. 17

La lettera di Asdrubale Mattei mostra il suo ruolo di agente – intendente e marito di Costanza Gonzaga di Novellara, volto a favorire il trasferimento di Carlo Saraceni. Sebbene, infatti, il cognome qui riportato sia «Sylla» e non Saraceni, come ha rilevato recentemente Aurigemma (2011), difficilmente poteva esservi un altro Carlo pittore così noto a Roma a quel tempo da inviare dipinti presso la corte gonzagesca.

«Illustrissimo signore, mi farà vostra signoria gran piacere d'inviarvi qua quanto prima Domenico Fetti pittore, et procurar insieme che Carlo [controllato: Sylla] si sbrighi il più presto che potrà, et se ne venga seco in compagnia».

ASMn, Gonzaga b. 2281, 16 aprile 1616; Ferrari, 1996, p. 66, doc. 1; Marning, 2002, pp. 351; Aurigemma, 2011, p. 188, 191-192 note 16-17

Lettera inviata da Asdrubale Mattei a Ferdinando Gonzaga

1613, aprile 23

Doc. 18

«... Carlo Venetiano sta sul grande e dice che guadagna più di cento scudi il mese, e che se glieli dimandasse e che le parrenne stravagante, e non servirebbe l'A.V. e cagionaria il suo danno»

ASMn, Gonzaga 1005, 23 aprile 1613; Ferrari, 1996, p. 65, doc. 2; Aurigemma, 2011, pp. 191-192 nota 17

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta

1614, Marzo

Doc. 19

Vive in parrocchia di Santa Maria del Popolo in Strada della Ripetta a «mano sinistra per andare a ripetta» in casa di «messer Settimio» «sopra»:

«Signor Carlo Saraceni Venetiano di anni 35

Prudentia sua serva da Chiusi di anni

Pietro Paolo condini da Ripa franca di anni 20

Gianibatta Parentucci da Camerino di anni 16».

ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1614, c. 6 v; Bosquet, 1978, p. 105.

Carlo fa da padrino alla figlia del pittore Antonio Andreini

1614, aprile 7

Doc. 19b

«[Aprile 1614] [...] Adi 7. [...] Catarina. Adi d.o fù bat.a da me d.o Catarina nata alli 6 di P.re ms Antonio Andreini Romano, et di m.a Marta Picionni Romana sua moglie, il comp.e il s.r Carlo Saraceni Venetiano, La mam.a Apollonia d'Ancona, P. S. M.a Invia».

ASVR, San Marcello, *Libri dei battesimi*, 1614, c. 46 r; Vodret, 2011, p. 39, 93, nota 226.

Versamento della quota d'iscrizione all'Accademia di San Luca

1614, ottobre 24

Doc. 20

«Al di' 24 detto Signor Carlo Saracino per detto suo obbligo per tanti da lui pagati al Signor Ottavio Leoni Principe _____ 2» (baiocchi)

AASL, *Libro del Camerlengo*, vol. 42, 1593-1627, c. 124; non ai fogli 35-37 come riportano Henrich, 1935, p. 459 e Ottani Cavina, 1968, p. 81.

Lettera inviata da Carlo Saraceni al Signor Suardo Mantovano

1615, gennaio 2

Doc. 21

«Ill.^o R.^{mo} mio Signor ed Padron Col.^{mo}

Supplico V.S. Ill.^a farmi gratia di saper più particolarmente la grandezza, larghezza et altezza della sala o Galeria che sia se la volta è liscia o no se gli compartimenti di essa s'hanno da fare di pittura o di stucco, s'è solo la volta che va dipinta o pure tutta da capo a piedi overo se vi va fregio se vi sono pillastri o altri vanni dove vadano depinti grottesche e questo desiderio di saper potere attendere intanto alli pensieri et agli huomini idonei et proporzionati a detta opera che perciò è necessario che serviranno tutti questi particolari destinti. Et con questo fo umilmente riverenza a V.S. Ill.- Di Casa questo dì 2 di gennaio 1615.

Di V.S. Ill.^{ma} et R.^{ma}

Humiliss. servo
Carlo Saraceni».

Bertolotti, 1885, p. 51; Ottani Cavina, 1968, p. 88; Askew (1978, p. 280) riporta l'esatta collocazione: Archivio di Stato di Mantova, E. XXV. 3. Ripubblicata in Morselli, 2000, pp. 57-58 e Marinig, 2002, p. 352.

Lettera inviata da Carlo Saraceni al Signor Suardo Mantovano
1615, febbraio 14

Doc. 22

«S.^{mo} Signor et Padron mio Col.^{mo}

Il bisogno nel quale mi trovo per il più di denari (mercé il poco amore che gli porto) ha cagionato che io sia stato alcune volte dalli ministri qui di V.A.S. per vedere se vi era ordine suo di qualche regalo delli doi quadri ch'ella si compiacquè costì di ordinarmi dalli quali ho sempre havuto risposte generali; hora necessitato ho preso ardire di supplicare V.A.S. a degnarsi dargli ordine tale che a lei habbiano ad obedire et a me di sovvenire al bisogno in ch'io mi trovo ch'el tutto riceverò per gratia dell'A.S.V. alla quale umilmente m'inchino et bacio le vesti.- Di Roma li 14 di febraro 1615.

Di V.S.R.

Humiliss. et devotiss. Servitore

Carlo Saraceni pittore».

Bertolotti, 1885, p. 51; Ottani Cavina, 1968, p. 88; Askew, 1978, p. 280; Marinig, 2002, p. 352.

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta
1615, Marzo

Doc. 23

Sempre «in strada di Ripetta a mano sinistra per andare a Ripetta» in casa del «Signor Settimio» abitano:

«Signore Carlo Saraceni Venetiano di anni 36

Prudentia sua serva di Chiusi d'anni 40

Pietro Paolo Rimanti d'anni 21

Giovanni Battista Parentucci da Camirino d'anni 17»

ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1615, c. 5 v; Ottani Cavina, 1990, p. 167 nota 12 con età errate; segnalazione corretta dalla stessa studiosa in Ottani Cavina, 1992, p. 65 nota 17.

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta

1616

Doc. 24

«S.r. Carlo Saracini Venetiano Pittore di anni 37

Pietro Paolo Timanti da Fermo servitore di anni 20

Giambattista da Camerino servitore di anni 18

Prudentia Biga da Chiusi serva di anni 43».

ASVR, Parrocchia di S. Maria del Popolo, *Status animarum* (1605-1621) 1616, b. 64, c. 13; Martinelli, 1959, p. 684

Viene citato in una lettera inviata da Roma a Venezia da Marcantonio Bassetti a

Palma il Giovane

1616, maggio 6

Doc. 25

«il mio genio non si conforma troppo con questi di Roma; e se non fosse il travaglio della guerra, io me ne verrei a godere la felicità di quella maniera di dipinger con tanta bravura che propriamente fa venir voglia di fare....Ho fatto le raccomandazioni a questi signori, li quali le rendono le dovute grazie, e in particolare se le raccomanda il signor Antonio Tempesta, il signor Carlo Saraceni, e il signor Domenico Sampieri, soggetti principalissimi nella città di Roma, e molto affezionati alla sua persona *non sine quare*» e poi: «detto Carlo Veneziano, che seguitò la maniera del Caravaggio»

Bottari-Ticozzi, 1822, II, lettera CXXI, p. 484; Ottani Cavina, 1968, p. 81; Mason Rinaldi, 1984, p. 58.

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta

1617, febbraio

Doc. 26

Risiede a Roma in «Strada di Ripetta» «nella casa del Petrelli [sic.]», «A mano sinistra per andare a Ripetta» (i nomi sottolineati sono quelli cancellati con una linea di penna sopra nel documento originale):

«Signor Carlo saracini Venetiano Pittore

Gratia di Luna Napoletana

Pietro Paolo Condivi da Ripa fransona 300

Antonio Girella Veronese Giovanni Cleo francese

Angela madre di Gratia

Giambatta Parentucci da Camerino 2

Prudenza Bighi da Chiusi serva»

ASVR, Santa Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1617, c. 11 v; V. Martinelli, 1959, p. 684.

Pubblicazione matrimoniale di Carlo Saraceni e Grazia di Luna

1618, febbraio 23

(Le parti sottolineate sono scritte a mano mentre il resto del testo è stampato e uguale per tutte le licenze nella busta)

Doc. 27

«Si concede licenza al Rev. P.re fra Gabriello da Lucca Curato della chiesa di S. Maria del Popolo di poter intravenire alla celebrazione del matrimonio, che desiderano di contrahere insieme, il sigr. Carlo Saracini Venetiano Pittore in Roma da 20 anni et Gratia di Luna Siciliana soluta poiche fatte le debite denonciationi, et per le informationi prese per gl'atti dell'infrascritto Notaro, non si trova esserci alcun impedimento fra loro; dovrà però detto Curato far celebrare tal Matrimonio in Chiesa, la mattina, et esortar prima li contrahenti di confessarsi et comunicarsi, avanti tal clebratione,

osservando diligentemente quanto è ordinato dal Sacro Concilio Tridentino. Di Casa il dì 23 del mese di febraro 1618.

Pro D. Francesco Miceno notario»

Dietro il foglio:

«Al di' 26. Andrea Bianchatti Bolognese Muratore et Lorenzo suo figliolo Romano

Die 26 february 1618. Matrimonù contracti' intr M. Carlo Saracinù Venetù, et Gratià siculam de Lunis».

ASVR, Parrocchia di S. Maria del Popolo, *Pubblicazioni matrimoniali*, n. 1048; Martinelli, 1959, p. 684; Ottani Cavina, 1968, p. 89/ III. La nuova e corretta segnatura è ASVR, Santa Maria del Popolo, *Licenze matrimoniali*, 1618, fasc. 1048.

Matrimonio di Carlo Saraceni e Grazia di Luna

1618, febbraio 26

Doc. 28

«Februarij 1618- Anno et mese ut supra die 26. Denuntitionibus premissis ut supra, nulloque legitimo impedimento reperto, cum licentia Rev.mi Vices Gerentis quae est in filo, ego Fr. Gabriel ut supra D. Carolum Saracinum Venetum, pictore, et Gratiam de Lunis Siculam huius parochiae in Ecclesia interrogavi, eorumque muto consensu habito per verba de praesenti, solemiter matrimonio coniunxi, praesentibus testibus notis Andrea Bianchetto Bononiese, caementario, et Laurentio romano, eius filio, huius parochiae».

ASVR, S. Maria del Popolo, *Libro dei Matrimoni III (1596-1620)*, 1618, c. 182 r; Martinelli, 1959, p. 684.

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta

1619, febbraio

Doc. 29

« Sr. Carlo Saracini Venetiano Pittore
S.a Gratia di Luna Napoletana sua moglie
Angela madre di Gratia vedova
Francesco fratello di Gratia anni 6
Antonio Girella Veronese Pittori
Giovanni Cleo francese
Giambattista Parentucci da Camerino»

ASVR, Parrocchia di S. Maria del Popolo, *Status animarum* (1605-1621) 1619, b. 64, c. 26;
Martinelli, 1959, p. 684.

Abita a Roma a Santa Maria del Popolo in via Ripetta

1620, marzo

Doc. 30

«Sr. Carlo Saracini Venetiano Pittore
S.a Gratia di Luna Napoletana sua moglie
Angela napoletana vedova
Giambattista Parentucci da Camerino
Francesco fratello di Gratia anni 7».

n.b.: I nomi sono tutti depennati. Ciò avvenne sicuramente a seguito della morte del pittore nel giugno di quell'anno.

ASVR, Parrocchia di S. Maria del Popolo, *Status animarum* (1605-1621) 1620, b. 64, c. 26;
Martinelli, 1959, p. 684.

Testamento di Carlo Saraceni

1620, giugno 13 (pubblicato il 17 dello stesso mese)

Doc. 31

«Anno ab incarnazione domini Nostri Iesu Christi 1620 inditione 3° die vero sabati 13, mensis Junij Rivalti. Io Carlo Sarceni venetiano pitor fu del sig. Iulio ritrovandomi per gratia de Dio, sano della mente ed inteletto benché alquanto infermo del corpo, stando nel leto, in casa Contarina de contrà de S. Trovaso ho fato venir da me ser Nicolò Federici nodaro di Venetia qual ho pregato a scriver il

presente mio testamento et quello occorrendo la morte mia publicar et roborar secondo li odierni della città. Et quando piacerà all'onnipotente Iddio chiamarmi a se li ari comando et alla madre sua V.M. et tutta sua corte celestial l'anima mia. Io ho receputo dal S.r Sebastiano Fil todescho di Monaco scudi 250, da 1.7, per la mità del pretio de tre quadri, cioè uno del transito della Madona, l'altro de S. Francesco et l'altro de S. Pietro, che nega, però se manderà o venirà per essi et siano esborsati altri scudi 250 questi quadri li siano dati. Item ho fato al istesso S.r Sebastiano di suo ordine un altro quadro dove vi è dentro S. Hieronimo, S. Maria Madalena, S. Antonio et S. Francesco per prezo così tra di noi d'accordo de cechini de peso N. cento in parola tra noi, voglio che venendo o mandando a pigliarli li sia dato pagando essi danari et esborando cioè li scudi 250 et li cecchini 100 essi danari debbano esser esborsati al Ill.mo s. Zorzi Contarini quali denari debbi esso S.r Zorzi far capitar in Roma in mano alla S.ra Gratia mia consorte et di quel pocho mobile ed altro che ho in questa città siano satisfati quali devono aver da me. Dimandato dal odaro di luoghi pii, hospedali vergognosi et redention de schiavi ho deto haver ordinato quanto mi è parso, salvo che lascio un quadro de S. Francesco alli Rev. Padri capucini pregandoli apregar qualche volta Dio per me et laso a messer Antonio Girola veronese che mi serve un mio habito di campagna beretino et doi o tre para de mie calce de seta, et a messer Zuane Cler francese qui de casa lasso un feraruol de pano de Spagna et un paro de calzoni de veludo con il giuro de raso et il suo coletto et un paro de calzete de seda negre. Voglio chel mio corpo vestito del habito da capucino sia sepulto alli crosechieri nella nostra arca e mi siano fate dir messe 10 avanti sia soterato lì in detta chiesa et voglio chel mio corpo sia accompagnato dal capitolo de corozzo Giobatista Astor servitor qui de casa. Voglio siano dati scudi 30, da 1,7 l'uno a messer Gio Cler francese. Voglio sia commessario et esecutor de questo mio testamento il sopradetto Ill.mo Zorzi Contarini. Preterea etc, si quis etc. signum etc. Io Pietro Codroipo quondam Hierolamo da Congeliano fui testimonio pregato e iurato et feci fede di lui sig.r Carlo. Io Giano le Clere francese figliolo del detto Sig. Giano Clere francese lui testimonio pregato e iurato et fece fede del detto sig. Charle.

(a tergo) Testamentum d. Caroli Saraceni pictoris, rogatum manu ser Nicolai dei Federicis Not. Ven.

1620-17 giugno pubblicato.

1620 a di 26 giugno registrato alle acque».

Archivio di Stato di Venezia, Sezione notarile, b. 374, c. 275, Atti Federici Nicolò; Porcella, 1928, pp. 392-395.

Morte di Carlo Saraceni

1620, giugno 16

In questa data l'artista muore per febbre petecchiale. La notizia è registrata negli atti di morte della parrocchia di San Trovaso:

Doc. 32

«Il Sig.r Carlo Saraceni de ani 40 in circa amalò de febre petechia»

ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, Parrocchia di Santi Gervasio e Protasio (vulgo di San Trovaso) *Registri dei morti*, fasc. 2; Porcella, 1928, p. 395.

Inventario *post mortem* dei beni del Saraceni trovati in casa Contarini a Venezia

1620, giugno 19

Doc. 33

« Die veneris decima nona mis. Iunii 1620 in domo habitationis M. fci Ill. mi D. Georgii Contareni de conf. Ss. Gervasi e Protasii/ Inventario de mobili et altro fu ritrovato in alcune instantie nella casa del Ill.mo Sr. Zorzi Contarini furno de ragioni del Sr. Carlo Saraceni preor fatto ad instantia di esso sr. Zorzi com. dio per suo test.to cioe/ doi para de nincioli usati de tella/ quatro camise da homo di tella/ vinti fazoletti da naso/ quatro fazuoli da man/ cinque para de soto calce de bonbaso/ undese para de scarpete/ cinque beretini di tella/ cinque colari a latuga cioe doi di rens et li altri tre di altra cosa/ un paro de soto calze pe stivali/ doi para de maneghetti a latuga/ diese para de maneghetti/ quatro colari alla francesse/ un camisoto da portar soto il zarlo [?]/ un paro de soto calce et scarpete de lana/ un paro de braghese de canevezeta con il suo zuppon/ un paro de braghese de perpetuan [?] ronan [?] con sua vestina un latro zupon ronan de perpetuan / quatro para de calzete negre usade/ et un latro paro de caveline de seda/ un paro de calzete argentine di grogan con la romaneta di argentino/ un zupon di canevezeta rigado/ doi zuponi un di tella et un de tabin bianco/ un coletto de pelle da Roma con sua guarnison/ una spada alla francese con la sua posta lata/ un feraiol de sambeloto con il marizo fodra de gotton beretin/ un altro feraiol de baraccan rovan [?] fodra de veludo beretin un feraiol de terzanela/ un apro de pendoni con il suo cantorin recamado d'oro/ un paro di maniche guarnite d'argento/ doi capelli uno con il cornon doro e l'altro senza/ un zaeto con le sue maniche a guanto zanchò/ una peza de damascho recamada; un paro de calzoni de lana da stival/ una valisa un paro de pendoni de curame/ un cusinello da cavalcar/ doi cinge e la

frusta/ un paro de stival et il porta valise/ una borsa de seda racamada doro/ un paro de guanti da ranno de Roma/ sedese bridle de seda/ sette medaie de piombo/ tre paesi tondi de man de Gotfredo/ un altro tondo del S Martino/ un altro paese quadro de man de un fiamengo chiamato Moise/ guanti vechi paia doi/ un ochial/ un fazuol da veste divisado ala turchesca/ in una carta l'acque fine once una e meza/una scatola de l'acque fine once tre... un'altra scatola l'acque fine once tre e meza/ doi paiarisci/ doi stramati/ doi para de cavaleti con le sue zolle/ doi quadreti de S. Piero che nega/ un quadro grande bozato de S. Piero che nega/ doi teste/ copia de rafael/ un S. Franc.co in Rame bozato/ una schiavina/ una fezzada [?] bianca/ una coltra turchina/ una altra coltra coperta de razeto zalo/ un cussino da testa/ una sua intimela/ une vereta doro senza pietra/ un aneloto con piara bianca/ una turcheseta/ una tavola di albero/ doi scagni di noghera uno spechio unparo di forna/ un sechio di rame doi pignate di rame una capo foco una paleta una moleta un pollo una gradella doi candelieri de laton [?] un scaldaleto/ tre coltelli de ferro tre forzine tre cucchiari una ferzora? Una casa da spiumar una grata casa una fagliera una tenaglia e un martello un speo de riosto piccolo/ Teste D. Hier us bozero [?] de venetiis q. d. Angeli [?] D. Petrus Codroipo q. d. Hieronimi conegliani [è anche teste nel testamento, l'altro no].»

Archivio di Stato di Venezia, Sezione Notarile, Atti, notaio Nicolò Federici, b. 6013, cc. 323v-324v; Aurigemma, 1994; Aurigemma, 1995, pp. 124, 128-129, 134 nota 5.

Secondo matrimonio di Grazia di Luna con lo spedizioniere francese Giovanni
Bauldari
1620, dicembre 8

Doc. 34

«[1620 dicembre] Anno D.ni 1620 Die vero 8 X.bris Prehabitis denuntiis t.b. festivis dieb. v[idelicet] die 29 et 30 9.bris et 6.a X.bris nullo rep.to iimpedime.to ego fr. Bonifati. Curat. interrogavi de consensu D. Ioannem q. Ioannis Bauldarii Gallum Andegaver speditionario ex parr.a S. Laure.tii i. Lucina et D. Gratiam q. Caroli Saraceni dicti Venetiano pictoris, habitoq. ambor. consensu cum dispensatione R.mi D. Vicesger. predictos matrimonio coiunxi p. verba de p.nti vis et volo cu. anuli benedictione et impositione, legitimumq. inter illos contractu. fuit matrimoniu. iuxta decretum S. Conc. trid. ac ritum s.te Romane Ecclesie, presentib. testib. fr.e Thomaso q. Dominici Sanctini flore.tino sacrista, Antonio q. Ioannis Andriini Romano pictore et M. Petro q. Marsilii Pardini de Lucca in quor. fidem. Ita est fr. Bonifati. Curat. manu p.p.a.»

ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, *Matrimoni*, 1620, c. 118v; Vodret, 2011, pp. 41, 93 nota 232.

CATALOGO DEI DIPINTI AUTOGRAFI*

* Sono state segnalate con un *, posto vicino al titolo del dipinto, tutte quelle opere esaminate attraverso la visione diretta.

1. ADORAZIONE DEI MAGI, 1598-1602

(fig. 1)

Monaco (già), collezione privata.

Iscrizioni: ai piedi della Vergine «CAROL. SARACENO».

Attribuito a Saraceni da Voss (1924), il dipinto venne in seguito confermato al pittore da Amadore Porcella (1928), Giuseppe Fiocco (1929) e Anna Ottani Cavina (1968). La studiosa poi, pur dichiarando di non conoscere il dipinto *de visu*, poiché irreperibile, lo ritenne inseribile tra le opere del Saraceni che rileggevano le proposte figurative veronesiane interpretandole in maniera più moderna. Aggiunse che l'esempio saraceniiano non dovette sfuggire all'attenzione di Ter Brugghen quando quest'ultimo realizzò il medesimo soggetto (già Londra, coll. priv., secondo il Longhi realizzato nel 1614, Ottani Cavina, 1968, fig. 22). Nell'opera dell'artista nordico, infatti, San Giuseppe, la Vergine, il Gesù Bambino e il Re Mago presentano la stessa posizione, in controparte, dell'opera di Saraceni. Nel dipinto di Ter Brugghen i personaggi sono poi più grandi e quindi illusoriamente più vicini allo spettatore, accentuandone «l'impronta contemporanea e umanissima» (Ottani Cavina, 1968).

Pur non avendo avuto modo a mia volta di esaminare direttamente il dipinto di Saraceni, dalla firma riportata su di esso, «CAROL. SARACENO», e a giudicare dalla riproduzione fotografica, mi sembra di poter ritrovare cifre stilistiche già individuate tra i dipinti della prima produzione saraceniiana. Il ragazzo intento a suonare il flauto, sopra al cavallo bianco, ricorda da vicino il San Martino nel *San Martino e il povero* di Berlino, Staatliche Museen (1608 ca., cat. 30; fig. 30). Il volto della Vergine poi, è affine a quello della Venere negli *Amori di Marte e Venere* della Fondazione Thyssen-Bornemisza a Madrid (1602-1605), presentando la medesima mimica facciale con la bocca leggermente aperta, in gesto di stupore (cat. 9; fig. 9).

A supporto di una collocazione entro il primo decennio del Seicento, e precisamente tra il 1598 e il 1602, sta, oltre alla durezza rilevabile nelle pieghe delle vesti e nelle posizioni statiche, già individuate in opere di questi anni come la *Madonna di Loreto* per San Bernardo alle Terme (1600-1602, cat. 3; fig. 3), il neoveronesismo. *L'Adorazione*, infatti, recupera la struttura compositiva del dipinto di medesimo soggetto di Paolo Caliari e oggi conservato presso la National Gallery di Londra (datato 1573, fig. I.9). Saraceni aveva potuto osservare il dipinto del maestro cinquecentesco quando si trovava nella chiesa di San Silvestro a Venezia.

Alla composizione, inoltre, il pittore aggiunge un'invenzione tratta invece dal mondo del suo primo maestro veneziano: Palma il Giovane. Il particolare della Vergine che alza con la mano sinistra il lembo del lenzuolo che avvolge il Gesù bambino, infatti, sembrerebbe derivare dalla *Adorazione dei pastori* della Staatsgalerie di Würzburg (fig. I.10) di Palma.

Quest'opera è quindi particolarmente interessante per il catalogo del Saraceni in quanto è ad oggi l'unica tela che probabilmente, visto il tipo di soggetto, Saraceni realizzò a Venezia quando stava realizzando il probabile praticantato presso la bottega di Palma il Giovane.

Come vedremo, un certo neoveronesismo lo conserveranno altresì opere più tarde e realizzate probabilmente a Roma, poiché uniranno a soluzioni compositive e palette veronesiane dei particolari caravaggeschi, come *Mosé ritrovato dalle figlie del faraone* della Fondazione Roberto Longhi a Firenze (cat. 35; fig. 35) o *Giacobbe che discute con Labano Giacobbe per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (1605-07, cat. 21; fig. 21)

Bibliografia: Voss, 1924, pp. 90, 450; Porcella, 1928, pp. 381, 401; Fiocco, 1929, p. 17; Ottani Cavina, 1968, pp. 45, 108, n. 38, fig. 43.

2. *ANDROMEDA*, 1600-1602*

(fig. 2)

Digione, Musée des Beaux Arts, Inv. Ca. 694

Olio su tavola, cm 26 x 22

Provenienza: Lascito Anatole Devosge, 1850; Inventario manoscritto del 1874, n. 18.

Restauri: Una fascia lignea di 17 cm è stata aggiunta lungo la larghezza.

Il dipinto fu attribuito al suo arrivo al Museo nel 1850 al Parmigianino e in seguito alla scuola di Fointenbelau.

Sebbene poi Longhi già nel 1622 avesse assegnato in una nota manoscritta il dipinto al Saraceni, reiterando l'attribuzione nel 1943 con una collocazione nella prima attività del pittore, e Isarlo (1941) lo pubblicasse come «replica di Saraceni», Ivanoff (1962) ascrisse l'*Andromeda* a un «epigono della scuola di Fointenbelau influenzato dall'Elsheimer», pur avvicinandola all'*Annunciazione* (cat. 74; fig. 74) di Santa Giustina da lui attribuita a Jean Le Clerc.

La critica successiva, tuttavia, fatta eccezione per Guillaume (1980), che attribuiva il dipinto al Saraceni con punto interrogativo e avanzava il nome di Lubin Baugin, accettò l'ascrizione al pittore veneziano, ivi compresa Ottani Cavina nella monografia sul pittore.

Brejon de Lavergnée (1989), in seguito, escludendo definitivamente l'autografia di Baugin o di Guy François, non concordava con la critica precedente nell'individuare molti rapporti tra l'opera in esame e i dipinti di medesimo soggetto del Cavalier d'Arpino.

A nostro avviso è tuttavia innegabile, alla luce del fatto che Saraceni riprese opere del Cesari anche in altre opere della prima fase romana (si veda ad esempio l'*Incoronazione di Maria*, 1602-1604, di collezione privata londinese; cat. 6; fig. 6), che il veneziano abbia qui rielaborato due diverse composizioni ideate dal d'Arpino per il medesimo soggetto.

Se fino ad oggi il dipinto, infatti, è stato messo in relazione con la sola versione di *Andromeda* del Museum of Art di Providence, realizzata intorno al 1592-93 dal Cesari (Röttgen, 2002, pp. 258-260, n. 36), per la posizione del Perseo inclinato sul cavallo in atto di mostrare la testa di Medusa al drago, la composizione sembrerebbe altresì riprendere, nella posizione di *Andromeda* con la testa inclinata verso il basso e del Perseo a cavallo che si dirige verso destra anziché sinistra, alla seconda versione del d'Arpino ideata nel 1593-95 (di questa versione si conoscono varie repliche autografe ma sicuramente la più importante è conservata presso la Gemäldegalerie di Berlino; Röttgen, 2002, pp. 286-287, n. 57).

Saraceni vi aggiunse poi delle varianti personali, come la posizione di *Andromeda* con il piede destro rialzato e il solo braccio sinistro incatenato alla roccia retrostante, più vicina semmai all'*Andromeda* di Paolo Veronese (Rennes, Musée des Beaux Arts; Pignatti e Pedrocco, 1995, t. II, pp. 368-369, n. 256.) e alla traduzione grafica che Hans Rottenhammer, amico e collega del

Saraceni a Venezia con ogni probabilità, realizzò del modello d'arpinesco (*Perseo e Andromeda*, Dessau, Gemäldegalerie, fig. I.23).

Dalla realizzazione del tedesco Saraceni riprese, infatti, più che la posizione dell'*Andromeda* (sebbene questa presenti altresì le braccia attanagliate in una posizione scomposta e innaturale verso l'alto e non in maniera composta dietro la schiena, come nelle varie versioni del Cesari), la scelta compositiva di raccogliere i capelli a sottolineare un volto corruciato e di coprirlo in parte con un panno mosso dal vento, creando in tal modo un insieme più drammatico rispetto alle *Andromede*, quasi irreali nella serenità dei loro volti, del d'Arpino.

È poi qui individuabile il già avviato interesse da parte dell'artista per i paesaggi nordici nella scelta del pittore di non riprendere il paesaggio inscenato nei dipinti del Cesari, per lasciar spazio all'immaginario e all'onirico tramite un idealisticamente infinito orizzonte marino.

Rispetto alle versioni di d'Arpino, Saraceni rende la rappresentazione più sensuale tramite la semitrasparenza del drappo che avvolge Andromeda e il volto impaurito di quest'ultima nell'osservare il drago. A tal proposito va sottolineato che Saraceni probabilmente poté ammirare direttamente una delle versioni di questo soggetto di d'Arpino, e forse prima di realizzare la propria variante, presso la collezione di Olimpia Aldobrandini come propose Laura Testa (2010, p. 648). La studiosa, infatti, (1998, p. 136) aveva individuato nell'inventario del 1606 dei beni posseduti da Olimpia Aldobrandini *senior* un'*Andromeda* del Cavalier d'Arpino.

Come ha rilevato Brejon de Lavergnée (1989), eliminando il paesaggio e rendendo l'espressione di *Andromeda* e quindi la scena più drammatica, il veneziano riesce qui a fare coabitare tra loro il manierismo italiano e internazionale con l'incisione nordica, l'arte di Elsheimer e del Caravaggio.

Con ogni probabilità, come rilevò lo studioso, il dipinto doveva essere una commissione di un *amateur* visto il formato ridotto e il tipo di soggetto.

L'individuazione delle influenze sopra citate e la vicinanza della fisionomia di Andromeda a quelle delle Veneri rappresentate nel *Bagno di Marte e Venere* già in collezione privata a New York e nel *Bagno di Marte Venere e Mercurio* di collezione privata romana (catt. 5, 4, figg. 5, 4), del 1600-1602, portano ad inserire il dipinto nella medesima fase e comunque prima delle due versioni degli *Amori di Marte e Venere* di Madrid (cat. 9; fig. 9) e di San Paolo (del 1602-1605, cat. 14; fig. 14), in cui l'artista dimostra un già avviato interesse per il mondo figurativo del Caravaggio.

Bibliografia: Catalogo, 1860, n. 1078; 1869, n. 1125; Magnin, 1914, p. 68; Guillaume, 1980, n. 126 (Carlo Saraceni ?); Longhi, 1943, p. 46 (C. Saraceni); Ivanoff, 1962, p. 76 (scuola di Fontainebleau); Ottani Cavina, 1967, pp. 218-219, 223, fig. 279 (C. Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 45, 98, figg. I, 39 (C. Saraceni); Nicolson, 1970, p. 312; Salerno, 1970, p. 245; Rosenberg, 1971, p. 106; Ottani Cavina, 1976, p. 83 nota 3; Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 186, 191, fig. 10; Pallucchini, 1981, p. 92; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 188; Chvostal, 1996, p. 815 (C. Saraceni); Papi, 1997, p. 145; Marini, 1999, pp. 99-100 (C. Saraceni); Marini, 2001, p. 263 (C. Saraceni); Testa, 2002, pp. 165, 178 nota 34 (C. Saraceni); Swoboda, 2005, p. 504 (C. Saraceni); Testa, 2010, pp. 648, 657 nota 19.

3. MADONNA DI LORETO, 1600-1602 ca.*

(fig. 3)

Roma, chiesa di San Bernardo alle Terme, parete sinistra dell'abside dietro all'altare maggiore.

Olio su tela, cm 170 x 125.

Iscrizioni: A tergo della tela di rifodero si legge: «Beata Virgo Lauretana a Carolo Saraceno Vulgo Carolo Venetiano Depicta».

Restauri: Mortari (1973)

Nel 1924 Ortolani pubblicò il dipinto con l'attribuzione a Saraceni. In seguito Mortari (1973) annotò che, se dubbi potevano esserci stati fino ad allora sull'autografia del dipinto nel timore che la scritta riportata sulla tela di rifodero non corrispondesse ad una antica sulla tela originale (Ottani Cavina nel 1968 segnalò che il dipinto, «poverissima cosa», non offriva alcuna possibilità di verifica della paternità di Carlo Saraceni), con il restauro del 1973 fu ritrovata l'annotazione sulla tela originale che suffragò definitivamente l'attribuzione al veneziano.

Il livello qualitativo del dipinto, ha sempre trovato la critica, seppur a volte in dubbio sull'attribuzione a Saraceni (Ottani Cavina, 1968), concorde nell'inserirlo cronologicamente nella prima attività romana del pittore e più precisamente tra il 1600 e il 1605, poiché si riteneva che in questi stessi anni Camillo Mariani, maestro dell'artista a Roma stando alle parole del Baglione (1642), avesse realizzato per la chiesa di San Bernardo alle Terme otto statue in stucco.

Recentemente però De Lotto (2008), nello studio monografico sullo scultore vicentino, ha proposto di collocare la realizzazione delle otto statue tra il 1598, anno della ristrutturazione della chiesa, e il 1602, data della sua consacrazione.

Mortari (1973) tuttavia aveva proposto che non si dovesse al tramite del Mariani la commissione dell'opera a Saraceni poiché, secondo la studiosa, se così fosse stato, avrebbe dovuto esservi traccia del dipinto nelle fonti della chiesa. Mortari, inoltre, denunciava la mancanza di senso logico nel collocare in una nuova chiesa destinata alla Congregazione dei Monaci Riformati di San Bernardo dell'Ordine dei Cistercensi, una Madonna di Loreto. La studiosa quindi suggeriva si trattasse di una committenza a carattere provvisorio e che l'opera fosse giunta in seguito a San Bernardo, probabilmente quando venne trasferito da Clemente X il *titolo* della Madonna di Loreto nella chiesa di San Bernardo (1670-76).

Se le proposte della studiosa sollecitano la riflessione, la mancanza di dati archivistici inducono a basare la mia proposta cronologica sulle sole evidenze stilistiche e proprio questo tipo d'indagine mi porta ad inserire l'opera nella prima attività romana dell'artista, datazione comunque proposta anche dalla Mortari (1973) che la collocava tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, per la somiglianza dei due angioletti ai lati della Madonna con quelli rappresentati nel *Bagno di Venere e Marte* di collezione privata new yorkese (cat. 5; fig. 5), realizzato a nostro avviso tra il 1600 e il 1602 e fors'anche leggermente in anticipo rispetto agli *Amori di Venere e Marte* del Museo di San Paolo (1602-1605, cat. 14; fig. 14).

Va comunque sottolineato uno scarto qualitativo importante tra i due angioletti, riecheggianti modi appresi da Palma il Giovane (Pilo, 1963; Ottani Cavina, 1968; Pallucchini, 1981), che si è supposto essere stato maestro del Saraceni a Venezia, e la Vergine, facendomi supporre che probabilmente spetti al Mariani la realizzazione della figura della Madonna e al Saraceni quella degli angioletti.

Tuttavia, non restando molte prove dell'operato pittorico del Mariani, se si esclude la *Fuga in Egitto* della Fondazione Roberto Longhi (De Lotto, 2005, pp. 160, 165 nota 42 fig. 8; De Lotto, 2008; Testa, 2002) attribuita al pittore per la scritta seicentesca riportata sul retro della tela: «Di mano di Camillo Vicentino», è difficile suffragare la collaborazione tra i due artisti.

Quest'ipotesi, tuttavia, si riallaccerebbe a quella avanzata da Ottani Cavina (1968) e Mortari (1973), che vedevano nella scarsa originalità del dipinto il risultato dell'accettazione da parte del Saraceni di sottostare a clausole e limitazioni formali per quella che fu probabilmente la sua prima commissione pubblica.

Come riportava poi Mortari, Saraceni doveva conoscere la statua della Madonna conservata a Loreto, per poterla raffigurare in maniera così vicina alla realtà poiché perfino l'architettura del dipinto, secondo le fonti, corrisponde a quel tabernacolo marmoreo ad arco che contornava la scultura di Loreto (descritto da Riera in *Historia de la Santa Casa di Loreto*, Loreto 1580). La statua, trasportata durante le depredazioni napoleoniche (1797) in Francia, è oggi conservata presso il Museo del Louvre di Parigi.

Il dipinto, sebbene naif, rappresenta un interessante punto di partenza per l'analisi dell'operato artistico del Saraceni.

Bibliografia - Ortolani, 1924, p. 44, fig. 10; Porcella, 1928, p. 409; Henrich, 1935, p. 460; Isarlo, 1941, p. 218; Golzio-Zander, 1963, p. 304; Pilo, 1963, p. 229; Pilo, 1967, p. 367; Ottani Cavina, 1968, p. 116, n. 64; Mortari, 1973, pp. 381-383, fig. 1; Pallucchini, 1981, pp. 91-92; Nicolson, 1989, p. 193; Marini, 1999¹, p. 218; Testa, 2002, p. 173; Pupillo, 2009, p. 216.

4. BAGNO CON VENERE, MERCURIO E EROS, 1600-1602

(fig. 4)

Roma, collezione privata.
Olio su tela, cm 48 x 66, 5.

Marini (1999¹) propose di collocare il dipinto nello stesso arco temporale della *Madonna di Loreto* di San Bernardo alla Terme di Roma (cat. 3; fig. 3), allora datata tra il 1598 e il 1600, per la vicinanza individuata dallo studioso tra gli amorini qui presenti e gli angeli che reggono i ceri nella *Madonna di Loreto*.

Tuttavia, visto il probabile arrivo del Saraceni a Roma intorno al 1600 e non nel 1598 (cfr. Capitolo I) e ritenendo questa realizzazione probabilmente eseguita a Roma, vista l'influenza delle realizzazioni dei fratelli Brill nel tipo di paesaggio rappresentato, già individuata da Marini (2001), proporrei di avanzare la fascia temporale 1600-1602, data che ritengo di proponibile altresì per la *Madonna di Loreto* (cfr. cat. 3; fig. 3).

Saraceni qui, come rilevò Marini (1999²), riprese una composizione vista in un'acquaforte di Giulio Bonasone (Bologna 1498 ca.- dopo il 1574) (*Bagno pubblico*, fig. I.29, prima metà del quarto decennio del Cinquecento; Massari, 1983, pp. 54-55, n. 45, fig. 45) che riprendeva a sua volta, secondo quanto riportato da un'incisione di Giovanni Giorgi che copiava in controparte quella del Bonasone, una composizione ideata da Raffaello (Giorgi infatti annotava nella sua incisione: «RAPH. VRBI./Pinxit»; Massari, 1983, pp. 54-55, n. 45, fig. 45a). A questo proposito ricordiamo che Saraceni riprese indirettamente modelli raffaelleschi anche in un'altra occasione, ossia nella realizzazione del *Bagno di Venere e Marte* già a New York (cat. 5; fig. 5), in cui è rielaborata parte della composizione ideata da Giulio Romano per Palazzo Te a Mantova (o la corrispondente incisione realizzata da Diana Scultori), che a sua volta risaliva ad un'invenzione raffaellesca realizzata a Palazzo Madama.

Saraceni qui recupera la composizione di Bonasone specularmente, caratterizzandola tramite la stilizzazione dei corpi allungati, tipicamente saraceni sebbene forse memori degli esempi di Antonio Tempesta, come ha proposto Marini (2001), e l'inserzione della scena in un paesaggio anziché in un interno, secondo l'ormai affermata predilezione per questo genere maturata a contatto con gli artisti nordici.

Il ritrovamento del modello del Bonasone, cui si ispirò il veneziano, ha posto l'accento sull'importanza che ebbe nella formazione del primo Saraceni la cultura manieristica, alla quale fu iniziato, con tutta probabilità, da quello che si pensa essere stato il suo primo maestro a Venezia: Palma il Giovane.

Pur conoscendo il dipinto da una mediocre riproduzione fotografica è rilevabile l'attenzione che Saraceni dedica ai materiali, si veda la realizzazione della vasca in un finissimo bruno-rosso o il rame del vaso che sta trasportando Mercurio.

Bibliografia: Marini, 1999¹, p. 218, fig. 3; Marini, 1999², p. 102; Marini, 2001, p. 263

5. IL BAGNO DI VENERE E MARTE, 1600-1602

(fig. 5)

Ubicazione ignota

Olio su tela, cm 48 x 59

Provenienza: Venezia, collezione della Duchessa de Berry; Minneapolis, collezione di Anthony M. Clark (1967 fino al 1976); Londra, Heim Gallery (1976), *Italian Paintings & Sculptures of the 17th and 18th centuries*, may 26-august 27 1976, Tenth Summer Exhibition, Heim, London 1976, n. 2; New York, Collezione privata

Come rileva Ottani Cavina (1968), su indicazione di Gianni Romano, il soggetto, abbastanza raro per il XVII^e secolo, riprende la scena dipinta da Giulio Romano (Belluzzi, 1998, t. I, pp. 386-387, n. 498, t. II, fig. 498,) nella Sala di Psiche a Palazzo Te a Mantova (*Bagno di Venere e Marte*), che a sua volta s'ispirava a quella di scuola raffaellesca in Palazzo Madama, rappresentante un episodio della favola di Amore e Psiche.

Tuttavia, secondo l'ipotesi di Marini (1999²), che sembra la più probabile, considerato che il dipinto del Saraceni è speculare rispetto all'affresco di Giulio Romano, come l'incisione di Diana Scultori Ghisi dall'opera di Giulio (fig. I.31), Saraceni non poté ammirare direttamente l'opera a cui si ispirò ma solo la sua incisione, anche perché non è attestata da alcun documento la presenza del pittore a Mantova, nonostante questa fosse stata più volte richiesta da Ferdinando Gonzaga tra il 1613 e il 1615 (cfr. Regesto e Appendice documentaria).

Pur conoscendo il dipinto tramite la sola riproduzione fotografica, non penso che lo si possa collocare tra il 1613 e il 1615, poiché su base documentaria sappiamo che in questi anni Saraceni realizzò le tele di Toledo, le pale di Gaeta e Palestrina (catt. 50, 39, 48; figg. 50, 39, 48), ma altresì la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della casa dei Padri Mercedari a Boccea (cat. 52; fig. 52), realizzazioni demarcate da uno stile ormai dichiaratamente caravaggesco rispetto all'opera in esame. Nel *Bagno di Marte e Venere* è ancora individuabile la ripresa dell'arte di Giulio Romano e di quella dell'Elsheimer nell'esecuzione del paesaggio, com'è consono rilevare nei dipinti della prima produzione dell'artista (cfr. cap. I.4).

Le stesse caratteristiche, d'altro canto, le ritroviamo in un altro dipinto molto vicino a questo: *il Bagno con Mercurio, Venere e Eros* (cat. 4; fig. 4) di collezione privata romana, che conseguentemente ritengo assegnabile allo stesso periodo e, più precisamente, tra il 1600 e il 1602.

Recentemente Aurigemma (2011) ha proposto che Saraceni avesse visto direttamente l'affresco di Giulio Romano poiché, a differenza delle incisioni tratte dalla composizione di Giulio, note sino ad oggi, il veneziano rappresenta qui esattamente le medesime armi di Marte raffigurate nell'affresco. Tuttavia, la visione speculare rispetto all'originale di Giulio Romano nella traduzione pittorica di Saraceni, ci porta a confermare l'ipotesi, già avanzata da Belluzzi, che il veneziano avesse ripreso la composizione da un'incisione. Tale ipotesi è confermata dalla presenza nel dipinto del particolare dell'arco di cupido appoggiato all'albero sulla destra, presente nell'incisione di Diana Scultori

(Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. N. 50749, vol. 40 H 17; Belluzzi, 1998, t. I, p. 382, fig. 234), ma non nell'affresco a Palazzo Te.

Inoltre si annoti che vi è una chiara differenza compositiva nella maniera di ritrarre le armi nel dipinto del Saraceni e nell'opera di Raffaello. Infatti, come per altri particolari della composizione, si veda la scelta di far porgere al putto in primo piano le due brocche su di un vassoio e non direttamente dalle mani o ancora quella più evidente di inserire la scena in un paesaggio e non in una grotta, Carlo realizza un'armatura chiaramente diversa e senza elmo e inserisce il motivo ricorrente nei suoi dipinti (presente altresì nella pala di Palestrina o nel *San Sebastiano* di Praga, catt. 48, 28; figg. 48, 28), della spada con la fascia attorcigliata intorno al manico.

Saraceni inserisce qui altre due aggiunte rispetto al modello antico: il drappo svolazzante legato attorno al sacco di frecce di Cupido e quello appoggiato sul bordo della vasca.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1957, p.; Moir, 1967, I, p. 50, II, p. 103; Ottani Cavina, 1967, pp. 218-219, fig. 280; Ottani Cavina, 1968, pp. 28, 45, 98, 105-106, n. 32, tav. II, fig. 40; Nicolson, 1970, p. 312; Ward Bissell, 1971, pp. 249-250; Ottani Cavina, 1976, p. 83 note 3 e 4; Spike, 1980, p. 108, fig. 20; Pallucchini, 1981, p. 92; Ottani Cavina, 1985, p. 188; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1995, p. 245; Papi, 1997, p. 145; Testa, 1999, p. 102; Marini, 1999¹, p. 220, fig. 6; Marini, 1999², pp. 102-103; Marini, 2001, p. 264; Martini, 2010, pp. 84-85, note 1, 5; Aurigemma, 2011, p. , fig. 3; Aurigemma², 2011, p. 230.

6. INCORONAZIONE DI MARIA, 1602-04

(fig. 6)

Londra, collezione privata

Olio su rame, cm 42, 5 x 31,7

Provenienza: Christie's, Londra, South Kensington, *Old Master Pictures*, 14 aprile 1999, sale 8348, lotto 14 (cerchia del Cavaliere d'Arpino).

Marini (1999) pubblicò il dipinto con l'attribuzione a Saraceni individuando una «palese autografia» nello stile del dipinto e ne propose una collocazione temporale nei primi anni di produttività di Saraceni a Roma e più precisamente tra il 1598 e il 1600, «tra gli ultimi giorni sulla laguna e i primi mesi trascorsi a Roma».

Plausibilmente i cherubini riecheggiano la morfologia degli amorini nel *Bagno con Venere, Mercurio e Eros* di collezione privata romana (cat. 4; fig. 4) e di quella degli angeli che reggono i ceri nella *Madonna di Loreto* a San Bernardo alle Terme (cat. 3; fig. 3), all'epoca dallo studioso datate tra il 1598 e il 1600, ma da me avanzate al 1600-1602.

Marini poi, sebbene individuasse il modello per la composizione dell'opera in esame nella *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli* della Galleria Sabauda di Torino di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino (fig. I.25), percepì qui una maggiore influenza della maniera di Hans Rottenhammer. In accordo con lo studioso, penso che tale influenza venga palesata dall'*Incoronazione della Vergine* conservata al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga di Rottenhammer (Olio su rame, cm 58 x 39, 3, Inv. Gm. 431; [AT] Tacke, 2008, pp. 159-160, n. 64), vicinissima alla realizzazione di Saraceni. La tela di d'Arpino fu realizzata verso il 1603/04 (H. Röttgen, 2002, p. 350, n. 113) mentre l'*Incoronazione della Vergine* di Rottenhammer è datata 1602, conseguentemente è difficile capire chi dei due artisti fu l'ideatore della composizione. Tuttavia in considerazione del fatto che nella bottega del Cesari ne furono realizzate varie copie, propendo ad appoggiare l'ipotesi che l'invenzione debba rivenire a quest'ultimo.

D'altro canto la tela del d'Arpino riprendeva a sua volta un'incisione con il medesimo soggetto realizzata da Albrecht Dürer (Xilografia, mm 214 x 146, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 5039 st. sc.; G. M. Fara, in *Dürer e l'Italia*, Roma, Scuderie del Quirinale 10 mar.-10 giu. 2007, Roma 2007, p. 338, n. VII.12). Non mancano poi esempi della ripresa di composizioni di d'Arpino sia nell'operato di Saraceni che in quello di Rottenhammer; per il Nostro basti pensare all'*Andromeda* del Musée des Beaux Arts di Digione, realizzata verso il 1600-1602, (cat. 2; fig. 2) dove Saraceni rivisitava due diverse composizioni del medesimo soggetto realizzate da Cesari (figg. I.21, I.22; cfr. cap. 1).

Come sottolineò Marini l'opera in esame si proponeva come alternativa realistica ai paesaggi onirici e fantastici dei due nordici e aggiungeva «un'analisi profonda del contesto culturale veneto quale

era stato qualificato dal naturalismo postgiorgionesco di Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo e Gerolamo Savoldo», artisti che furono già ripresi dal medesimo Caravaggio.

Tuttavia nel rilevare l'influenza della composizione del d'Arpino si ritiene che l'opera in esame fosse stata realizzata dal pittore poco dopo dal suo arrivo Roma e che, per una maniera leggermente più matura nelle morfologie rispetto alle tele sopra citate realizzate tra il 1600 e il 1602, si possa proporre una collocazione cronologica intorno al 1602-04, vicino al *Venere e Marte e una ronda di amorini* del Museo Thyssen Bornemisza di Madrid (1602-05, cat. 9; fig. 9).

Bibliografia: Marini, 1999¹, pp. 217-218, 221 nota 1

7. INCORONAZIONE DI SPINE, 1602-1604*

(fig. 7)

Roma, Santa Maria sopra Minerva, cappella del Rosario
Olio su tela incassata nel muro.

Stato di conservazione: Il dipinto si presenta in un discreto stato conservativo. Se, infatti, precedentemente Ottani Cavina (1968) aveva riportato un cattivo stato dell'opera, dovuto ad infiltrazioni di umidità che ne impossibilitavano la corretta lettura, il restauro del 1999-2000 ha ovviato al problema.

Baglione (1642) annotò per primo la tela come realizzazione del Saraceni: «Rifece qui nella Minerva, dentro la cappella del Santissimo Rosario la storia della Coronazione del sommo Redentore con diverse figure ad oglio».

L'Incoronazione di spine fu in seguito registrata come opera di Saraceni da Martinelli (1599-1667), seppure questi la annotava come «rifatta da Carlo Venetiano», e da Mola (ed. originale del 1763 p. 429).

Tra la storiografia moderna se Ivanoff (1964) propose di leggersi una collaborazione del Le Clerc, affermando di quasi non riuscire ad individuare la mano del Saraceni, Ottani Cavina (1968), basandosi sulle parole del Baglione, attribuiva *l'Incoronazione* al solo Saraceni.

Se la collaborazione dei due artisti a mio avviso potrebbe essere appoggiata da quella pennellata veloce e da quella «maniera disossata» rilevata da Ivanoff (1964), così come dai colori più scuri rispetto a quelli smaltati solitamente utilizzati dal Saraceni, ritengo che queste caratteristiche siano effettivamente imputabili ai vari restauri che ha subito la tela e ad una collocazione nella primissima fase del Saraceni a Roma in cui l'artista, non avendo ancora sviluppato il proprio stile, riprende modelli palmeschi. Se, infatti, Ottani Cavina non proponeva una collocazione cronologica a causa del cattivo stato in cui versava il dipinto quando lo visionò, in seguito al restauro del 1999-2000, che ha riportato alla luce la pigmentazione originale, ritengo, come propose anche Testa (2010), sebbene io non condivida con la studiosa l'individuazione di una evidente matrice caravaggesca, che la tela debba essere collocata nei primi anni di produzione del Saraceni a Roma. Come nella *Madonna di Loreto* di San Bernardo alla Terme (1600-1602) e negli *Amori di Marte e Venere* di San Paolo e di Madrid (1602-05; catt. 3, 9; figg. 3, 9), infatti, il veneziano riprende qui morfologie desunte dal mondo del Palma. Così la posizione del Cristo seduto con le mani incrociate di lato, ricorda il *Cristo coronato di spine* di Palma il Giovane (1592-1600 ca., Rouen, Musée des Beaux Arts; Mason Rinaldi, 1984, p. 107, n. 253, fig. 136; fig. I.1) e forse anche, nella postura della testa inclinata da un lato e verso il basso e nell'insieme compositivo, la *Flagellazione di Cristo* realizzata da Giacomo nell'Ospedaletto dei Crociferi a Venezia (1591-92; olio su tela, cm 320 x 345; Mason Rinaldi, 1984, p. 139, fig. 132; fig. I.6). Opere queste che sicuramente Saraceni doveva conoscere *de visu*, poiché realizzate a Venezia prima della sua partenza per l'Urbe.

Tale collocazione concorderebbe poi con l'ipotesi che l'*Incoronazione* fu affidata a Saraceni tra il 1602 e il 1604 grazie all'intermediazione del maestro Camillo Mariani, cui fu commissionato in questi stessi anni, da Papa Clemente VIII, un ciclo scultoreo per la cappella gentilizia Aldobrandini nella medesima chiesa (De Lotto, 2008, pp. 67-71, 192-193).

Bibliografia: Baglione, 1642 (ed. 1733, p. 138); Titi, 1674-1763 (ed. 1987, p. 90); Vasi, 1763 (ed. 1773, p. 245); Prunetti, 1786, p. 84; Berthier, 1910, p. 208; Voss, 1924, p. 452; Porcella, 1928, pp. 390, 405, fig. 27; Zeri, 1957, p. 108; Ivanoff, 1964, p. 179 (Le Clerc?); Moir, 1967, II, pp. 98, 113; Ottani Cavina, 1968, p. 69 nota 57, pp. 121-122, fig. 125 (Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87; Nicolson, 1989, p. 170; Testa, 1998, pp. 131; Testa, 2010, p. 654 (Saraceni); Aurigemma, 2010¹, p. 480, nota 35 (Saraceni e Le Clerc?)

8. CRISTO FRA I DOTTORI, 1602-05

(fig. 8)

Collezione privata

Olio su tela, cm 54, 6 x 69, 8

Provenienza: mercato antiquario di Parigi (1973) (C. Saraceni).

Il dipinto, apparso presso il mercato antiquario parigino nel 1973, venne attribuito da Carlo Volpe a Saraceni. In seguito l'attribuzione fu confermata da Ottani Cavina (1976) che inseriva la tela intorno al 1608, vicino al *Paradiso* del Metropolitan Museum di New York (1602-05, cat. 10; fig. 10) e al *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (1605-06; cat. 18; fig. 18). La studiosa inoltre rilevava nell'opera, come nei sei rami di Capodimonte (1605 ca., cat.; 15 figg. 15a-15f) e nel *San Martino e il povero* di Berlino (1608 ca., cat. 30; fig. 30), l'influenza delle opere di Dosso Dossi, come la pala d'altare per il Duomo di Ferrara realizzata nel 1524. L'esecuzione intorno al 1608 sarebbe confermata, secondo la studiosa, dal fatto che allora si pensava di poter collocare in quell'anno l'arrivo di Guy François a Roma, particolarmente sensibile alle tematiche pittoriche neocinquecentesche trattate da Saraceni. La studiosa riconosceva la ripresa di modelli nordici nella figura del Gesù Bambino e proponeva d'individuare un possibile autoritratto del pittore nella figura maschile alla sua sinistra. Quest'ultima supposizione è di difficile conferma poiché il raffigurato presenta evidenti difformità fisiognomiche rispetto al *Ritratto di Carlo Saraceni* conservato presso l'Accademia di San Luca (fig. III.2), e all'autoritratto che l'artista inserì sulla sinistra nella *Morte della Vergine* a Santa Maria della Scala (cat. 44; fig. 44).

Le morfologie dalle figure allungate ancora influenzate dallo stile di Rottenhammer e Elsheimer, una certa naïveté dell'insieme compositivo nella ripresa di modelli cinquecenteschi (come nel *Paradiso* di New York), che denotano quindi un artista ancora acerbo, mi suggeriscono di collocare il dipinto nello stesso periodo del *Paradiso* e quindi intorno al 1602-1605. La datazione sembrerebbe confermata da alcune inesattezze nella realizzazione pittorica, come l'improbabile scorcio delle gambe dei due dottori seduti ai due lati delle scale in primo piano o della prospettiva del testo sulla destra.

Bibliografia : Ottani Cavina, 1976, pp. 83-84 nota 3, fig. 31

9. GLI AMORI DI VENERE E MARTE, 1602-05*

(fig. 9)

Madrid, Fondazione Carmen Thyssen-Bornemisza.

Olio su rame, cm 39, 5 x 55

Provenienza: New York, mercato antiquario (1979); Lugano, collezione Thyssen-Bornemisza.

Il dipinto, già apparso sul mercato antiquario di New York nel 1979, venne inserito da Ottani Cavina (1985), tra le opere del primo periodo romano del Saraceni, e più precisamente vicino al *Bagno di Venere e Marte* già a New York (cat. 5; fig. 5), collocato dalla studiosa all'inizio del secolo e dopo l'*Andromeda* di Digione (cat. 2; fig. 2).

Come annotò Ottani Cavina, nell'opera si può individuare la prima formazione manierista maturata dal Saraceni a Roma. Se poi la studiosa riscontrava una ripresa dei modelli del Cavalier d'Arpino, a mio avviso rintracciabili solo nelle figure allungate, è invece chiara, come nel *Bagno con Venere, Mercurio e Eros* di collezione privata romana e nel *Bagno di Venere e Marte* già a New York (1600-1602, catt. 4, 5; figg. 4, 5), la ripresa di modelli dall'antico e dal classicismo raffaellesco. Come in questi dipinti, infatti, Saraceni parebbe memore della decorazione ideata da Giulio Romano per Palazzo Te a Mantova. Come nell'*Adone sfugge all'ira di Marte* realizzato da Giulio nella sala di Psiche a Palazzo Te a Mantova (Belluzzi, 1998, t. I, fig. 502), infatti, nel dipinto in esame possiamo individuare il bellissimo particolare delle statue inserite nelle nicchie che sembrano quasi prendere vita.

Tuttavia l'interpretazione di Saraceni è anti monumentale: le statue, nel suo caso maschili e non femminili come nella realizzazione di Giulio Romano, sembrano realmente animarsi e allontanarsi dalle edicole in cui sono inserite per poter discutere tra loro, mentre nel modello il movimento e la vitalità del gruppo scultoreo non è così evidente, fors'anche per quella scelta del pittore di rappresentare molte figure con le braccia nettamente recise, come spesso accade di vedere nelle sculture antiche.

Tra la serie di dipinti rappresentanti gli amori di Marte e Venere (catt. 4, 5, 9, 14; figg. 4, 5, 9, 14) è questo l'unico esemplare in cui Saraceni inserisce il soggetto in un interno architettonico, dando sfogo al suo amore per l'antico e per la scultura, ammirazione che dovette maturare presso Camillo Mariani.

Saraceni è qui attento alla resa dei particolari decorativi, come l'acciaio dello scudo su cui si sta specchiando Cupido o i bassorilievi sopra le statue o ancora la bellissima struttura dorata del letto su cui giacciono i due amanti, mentre alle loro spalle, in fondo al portico, s'intravede l'officina di Vulcano.

Sebbene poi le pieghe dei numerosi drappi rappresentati denuncino ancora una certa durezza nella loro realizzazione, le pose più ardite dei personaggi (come il putto che goffamente cerca di ripiegare

il panno bianco al centro della scena, quello che si nasconde sotto le coperte ai piedi del letto e ancora il Cupido con il piede destro sopra all'elmo di Marte), nonché la perfetta messa in scena dei diversi piani prospettici e la più attenta conoscenza del chiaroscuro, con la conseguente messa in valore delle anatomiche, mi fanno collocare il dipinto di Madrid a cavallo tra il *Bagno di Marte e Venere* di collezione privata romana, il *Bagno con Venere Mercurio e Eros* di collezione privata new yorkese (del 1600-1602; catt.; figg.) e i sei paesaggi di Napoli (realizzati nel 1605 ca., cat. 15; figg. 15a-15f), suggerendomi di proporre come cronologia il 1602-1605 circa.

Si ricorda tuttavia che Cappelletti (2001) collocava l'opera intorno al 1600 circa mentre Gallo (2001) proponeva «l'inizio degli anni '10», per la vicinanza, non condivisa dalla scrivente, che lo studioso rilevava tra il dipinto in esame, la *Stigmatizzazione di san Francesco* di Lanzo Torinese (cat. 53; fig. 53) e la pala con la *Predicazione di San Raimondo* della Casa Generalizia dei Padri Mercedari a Roma (cat. 39; fig. 39), entrambi realizzazioni del 1614 circa.

Bibliografia: Marini², 1981, p. 379, fig. 224; Waddingham, 1985, pp. 223-224, note 14, fig. 141; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, pp. 188-190, n. 56; Borghero, 1986, p. 288, n. 227c; Lawner, 1987, p. 185; De Watteville, 1989, p. 297; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Martini, 1992, pp. 294, 296 nota 5; Chvostal, 1996, p. 815, fig. 1; Contini, 1997, p. 44; Papi, 1997, p. 145; Gallo¹, 2001, p. 57; Cappelletti, 2001, p. 198 n. 70; Contini, 2002, pp. 26-29, n. 5; Fusenig, 2008, p. 83, fig. 134; Martini, 2010, pp. 84, 85 nota 5; Aurigemma, 2011, p. 190, fig. 4.

10. *IL PARADISO*, 1602-05

(fig. 10)

Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1971.93

Olio su rame, cm 53 x 46, 7

Provenienza: Londra, the Earl of Harewood, Chesterfield House (vendita Sotheby's, Londra, Aprile 7, 1932, n. 55 attribuito a «scuola fiamminga»); Londra, collezione privata (vendita Sotheby's Londra, luglio 16, 1969, n. 128); Patch, Londra (1969); collezione di Julius H. Weitzner, Londra (1970-71); collezione di Theodore M. Davis; lascito di Theodore M. Davis per scambio (1971).

Il dipinto fu attribuito a Saraceni da Nicolson (1970), che lo collocò all'inizio del XVII secolo, avvicinandolo al *San Rocco* di Capodimonte (cat. 32; fig. 32) per la somiglianza della figura del San Rocco con quella maschile qui in primo piano a destra, da identificarsi probabilmente con San Cristoforo.

Personalmente sebbene devo concordare nell'individuare una certa somiglianza tra le due figure, penso si debba tenere conto, come è stato provato nel ben noto caso del *San Martino e il povero* di Berlino (1608 ca., cat. 30; fig. 30), che Saraceni ripeteva un particolare compositivo all'interno della tela in varie occasioni adattandolo ai vari fattori contestuali e alla committenza.

Sebbene non condivida pienamente l'ipotesi di Zeri e Gardner (1973) che collocavano il *Paradiso* di New York poco dopo l'arrivo del Saraceni a Roma nel 1598 e ritenevano «molto più tardo» il *San Rocco* di Napoli, penso che effettivamente il *San Rocco* sia collocabile successivamente, e precisamente intorno al 1608-10, per il caravaggismo più sentito nelle tonalità così come nella drammatizzazione della scena nel dipinto di Capodimonte, per il tipo di formato, più grande nel caso del *San Rocco* e qui ancora piccolo, secondo il gusto nordico del primo Saraceni, e per l'inquadratura, qui con più personaggi raccolti in uno spazio esiguo sempre secondo una modalità derivata della scuola nordica, mentre con un solo personaggio rappresentato in larga scala nel dipinto di Napoli, come da tradizione caravaggesca.

Nel *Paradiso*, infatti, è ancora molto sentita a mio avviso, seppure ne dissentano i due studiosi, l'influenza nordica dell'Elsheimer nella scelta del formato ridotto e nel tipo di supporto (il dipinto è su rame), caratteristiche riscontrabili nel ben noto ciclo di Capodimonte (1605 ca., cat.15, figg. 15a-15f) e che, insieme alle morfologie leggermente più naif, mi portano a collocare l'opera tra il 1602 e il 1605.

A conferma di un tale inserimento cronologico vi è poi la ripresa da parte di Saraceni di uno schema compositivo di tradizione veneta. W. Alt, infatti, in un'opinione non pubblicata ma comunicata al museo nel 1971 (Zeri e Gardner, 1973), notò che la composizione del dipinto riprendeva un'opera realizzata da Francesco Bassano (1549-1592) (figlio di Jacopo): il *Paradiso* che fu esposto nella Chiesa del Gesù a Roma in occasione del pontificato di Papa Clemente XIII tra il 1592 e il 1605 (Arslan, 1960, fig. 261) (I.19).

Saraceni, infatti, recupera dal dipinto del Bassano l'impostazione della parte superiore con al centro il Santo Spirito e il globo con davanti il volto di un cherubino e un aquila (simboli di san Matteo e san Giovanni), a sinistra Cristo con il leone (che rappresenta san Marco) e più in basso la Madonna e a destra Dio Padre seduto sul bue (simbolo di san Luca) e sotto Giovanni Battista.

Nella versione del Nostro sono cambiati pochi particolari, ad esempio mentre nell'opera di Bassano la Madonna e Giovanni Battista hanno le mani conserte in segno di preghiera e Cristo è chiaramente seduto sul leone, qui la Madonna ha le braccia aperte in segno di devozione così come in segno di devozione è il Giovanni Battista che si porta una mano al petto mentre l'altra mostra il palmo, tuttavia come nel dipinto del Bassano i due personaggi sono ingnocchiati e si rivolgono lo sguardo. Il registro al centro del dipinto con i santi sopra le nuvole è a sua volta leggermente variato dal Nostro poiché se Bassano decide di far prevalere la presenza di santi maschili affiancandoli con solo qualche figura femminile sulla sinistra (tra cui riconosciamo in primo piano Santa Caterina con in mano la ruota del martirio), Saraceni dà più respiro alla composizione disponendo in maniera più omogenea i santi e dividendoli tra femminili a sinistra e maschili a destra. Se Saraceni poi riprende chiaramente alcune figure del Bassano come il Mosé sulla destra, che con il braccio sinistro tiene le tavole delle leggi mentre con l'altro le indica, ne cambia altre, come quella della Santa Cecilia, qui rappresentata in atto di suonare il piano.

La parte più diversa è quella inferiore dove, mentre Bassano riprende chiaramente delle soluzioni compositive cinquecentesche desunte da Tiziano con molti astanti che parlano tra loro mentre altri osservano l'avvenimento sacro che si sta svolgendo in alto, Saraceni decide di seguire una composizione più vicina agli ultimi prototipi del Manierismo, eliminando la «folla» di personaggi e lasciando solo i quattro dottori della chiesa sulla destra affiancati da un misterioso spettatore con barba che guarda fuori dall'opera e che molto probabilmente deve trattarsi del committente. Sempre in basso al centro vi è San Giorgio con lo stendardo e sulla destra la particolarissima figura del San Cristoforo che si allunga sulle nuvole con la testa reclinata all'indietro per poter ammirare il fulcro della scena.

La tela di Bassano fu altresì ripresa da Hans Rottenhammer nella sua *Incoronazione della Vergine* oggi conservata alla National Gallery di Londra (1595 ca., Inv. NG 6481, fig.). La realizzazione del Rottenhammer, forse a causa del soggetto diverso, è tuttavia più variata rispetto a quella di Saraceni nei confronti del prototipo bassanese, sebbene recuperi la scelta di Bassano d'inserire molti personaggi nei tre registri e di prestare particolare attenzione nella realizzazione del San Nicola da Bari. Come Saraceni invece, Rottenhamer decide poi di inserire una similissima figura maschile con barba bianca a sinistra che guarda fuori dal dipinto, che probabilmente può essere identificato con il committente del dipinto, e un santo adagiato sulle nuvole in primo piano a destra.

In seguito Marcantonio Bassetti realizzò a sua volta un Paradiso in cui (conservato presso il Museo di Capodimonte di Napoli; Pallucchini, 1981, p. 579, fig. 336), come già rilevò Ottani Cavina, riprese il modello di Saraceni. Bassetti inserì molti personaggi come nell'originale di Bassano ma decise di collocare le figure femminili sulla destra e quelle maschili sulla sinistra e se dal Saraceni riprese il San Cristoforo disteso in primo piano a destra, s'ispirò all'esempio bassanese per altre figure, come il San Francesco d'Assisi in basso al centro con le braccia aperte e rivolte al cielo.

Bibliografia: Nicolson, 1970, p. 312, fig. 53 (Saraceni); Zeri-Gardner, 1973, pp. 49-50, tav. 55 (Saraceni); Ottani Cavina¹, 1974, p. 42; Ottani Cavina², 1974, pp. 137-138; Ottani Cavina, 1976, p. 84 nota 9; Tempestini, 1977, p. 280; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 92; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 190, n. 57; Nicolson, 1989 (già edito nel 1979), p. 171; Baetjer, 1995, p. 83; Chvostal, 1996, p. 815; Brejon de Lavergnée, 1999², p. 42; Marini, 1999¹, p. 220; [EPB] Peters Bowron, 1999, p. 274; Testa, 2002, p. 171; Testa, 2010, p. 653

11. GIUDITTA CON LA FANTESCA, 1603-05

(fig. 11)

Collezione privata

Olio su rame, cm 33 x 26.

Restauri: Papi (2011) registrava un recente restauro.

Ottani Cavina (1968, pp. 135-136) pubblicò due varianti di *Giuditta e Oloferne* con una composizione identica a quella del dipinto in esame, conservate alla Gemaldegalerie di Dresda e presso il Museo di Castelvecchio di Verona (catt. A.21, A.122; figg. A21, A122), ritenendole copie da un originale saraceniato perduto che la studiosa collocava nell'arco del primo decennio del Seicento e prima delle «versioni più note dello stesso soggetto che implicano tutte una ripresa fortemente neo-caravaggesca».

Recentemente Papi (2011) ha individuato l'originale della versione in esame, o probabilmente, uno degli originali, visto che Saraceni era solito realizzare più redazioni autografe di un medesimo dipinto, come accadde per le versioni di *Giuditta e Oloferne* più tarde e «a lume di candela» conservate presso la collezione Koelliker di Punta Ala e la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (1605-06, catt. 17, 16; figg. 17, 16), e per le due versioni ancora posteriori, già presso la collezione Mansuardi a Milano e presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (1616-17, catt. 63, 67; figg. 63, 67).

Nell'analizzare l'opera, Papi (2011) pur ritenendola «corrispondente a un Saraceni precaravaggesco», propose una datazione verso i primi anni del secondo decennio del Seicento.

Interessante è rilevare però che solo la versione in esame, e le due redazioni tratte da essa e conservate a Dresda e Verona, sono su rame. Questa particolarità quindi, sembrerebbe invece appoggiare una collocazione nei primi anni di produzione del nostro, quando era ancora fortemente influenzato dalla pittura nordica di Adam Elsheimer, che realizzò molte opere su questo supporto. Anche da un punto di vista morfologico è qui ancora pesante l'impronta del maestro nordico e forse non a caso la versione di Dresda venne attribuita proprio a Elsheimer da Voss nel 1912 e da Weizsacher nel 1936.

Un inserimento precoce parrebbe poi confermato dal fatto che l'artista riprende qui la composizione di un dipinto di medesimo soggetto su tavola di Lorenzo Lotto (Roma, Banca Nazionale del Lavoro, cm 20 x 15, firmato e datato 1512; Humfrey, 1997, pp. 41, 169 nota 41, fig. 44) e da indentificare, con ogni probabilità, con quello conservato dal 1603 presso la collezione di Pietro Aldobrandini, collezione che, come abbiamo sottolineato (cfr. cap. II), Saraceni conosceva molto bene. Difatti, la ripresa di composizioni di grandi maestri veneti fu una peculiarità dei suoi primi anni romani, come il *Paradiso* conservato presso il Metropolitan Museum di New York, realizzato intorno al 1602-05

(cat. 10; fig. 10), in cui recuperava la composizione del dipinto di medesimo soggetto realizzato da Francesco Bassano per la Chiesa del Gesù a Roma (fig. I.19).

Infine, accettando la proposta di Testa (1998, pp. 130-137; pp. 132-133) d'identificare la «Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia di Carlo Venetiano» ricordata nell'Inventario Aldobrandini di uno dei figli di Olimpia redatto intorno al 1606, con quella successivamente citata nell'Inventario di Giovanni Giorgio Aldobrandini (figlio di Olimpia) del 1637 come «un quadro in tela con Herodiade che tiene in mano la testa di S. Gio. Batta con una vecchia che tiene una candela accesa in mano et un pizzo di sciugatore in bocca senza cornice» (cfr. capp. I e II), poiché questo corrisponde nella descrizione alle versioni 'a lume di candela' di *Giuditta e Oloferne* realizzate dal Saraceni, proponiamo di datare l'ideazione della composizione della *Giuditta e Oloferne* del Saraceni 'a lume di candela' intorno al 1606. Conseguentemente per il dipinto in esame avanzo una realizzazione *ante* 1606, e più precisamente tra il 1603 e il 1605, per la ripresa del modello lottesco e per la forte influenza nordica nella secchezza delle morfologie e il colorito più acceso di ascendenza veneta, lontano dalla *palette* caravaggesca delle future rivisitazioni del tema.

Si annota infine che, rispetto al modello cinquecentesco, Saraceni sostituì la giovane fantesca con una anziana e apportò anche alcune modifiche alla spada e ai gioielli della Giuditta, meno vistosi, per aggiungerne sul velo che le ricopre il capo.

Il risultato del Saraceni, rispetto all'originale lottesco, è indubbiamente meno sensuale, sebbene le due opere condividano il fascino e il mistero derivanti dai simili sguardi ipnotizzanti delle due donne.

Come avanzò Papi (2011), l'opera può forse essere identificata con una versione di questo soggetto e su rame che era conservata presso la collezione romana del principe Giuseppe Pignatelli segnalata da Fratarcangeli (2008). In un inventario della collezione del principe, infatti, redatto il 19 maggio 1647, era annotata: «203. Una Giuditta con una vecchia, et la testa di Oloferne mezze figure in picciolo in rame cornice negra di Carlo Venetiano» (cfr. Elenco opere perdute).

Interessante è rilevare a tal proposito che presso la collezione Pignatelli erano conservate altre otto opere del Saraceni, tra cui anche una versione della futura *Giuditta e Oloferne* a «lume di candela» (cfr. Elenco opere perdute).

Bibliografia: Fratarcangeli, 2008, pp. 140-141; Papi¹, 2011, pp. 44-46; Aurigemma², 2011, p. 230.

12. PREDICA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, 1604 ca.

(fig. 12)

Collezione privata

Olio su tela, cm 54, 6 x 69, 8

Provenienza: Londra, Christie's (21 luglio 1972, n. 7) (C. Saraceni).

Ottani Cavina (1976) pubblicò l'opera con l'attribuzione al Saraceni individuando in essa l'impatto che ebbero sull'arte del veneziano i paesaggi di Annibale Carracci. L'influenza carracesca è qui infatti rilevabile nel particolare dell'uomo con il remo immerso nell'acqua in secondo piano a sinistra, già presente nella nota *Fuga in Egitto* del Carracci conservata presso la Galleria Doria Pamphilj.

Sicuramente il pittore poté ammirare direttamente l'opera del maestro bolognese perché, come sappiamo grazie alle fonti, ebbe importanti rapporti di committenza con la famiglia Aldobrandini dove era conservata l'opera di Carracci.

Ottani Cavina (1976) propose d'inserire la *Predica di san Giovanni Battista* tra le primissime opere del veneziano, e più precisamente tra l'*Andromeda* di Digione (1600-1602, cat. 2; fig. 2) e il *Bagno di Venere e Marte*, già in collezione privata newyorkese (1600-1602, cat. 5; fig. 5), avanzando quindi il 1603 ca.

Pur conoscendo l'opera solo dalla sua riproduzione fotografica, proporrei di datare l'opera dopo il 1603, data in cui Annibale Carracci realizzò la *Fuga in Egitto* e più precisamente intorno al 1604 poiché, da un inventario Aldobrandini (cfr. Cap. I) redatto intorno al 1606 sappiamo che intorno a questa data Saraceni aveva raggiunto esiti più vicini al caravaggismo, in quanto nella collezione romana era registrata una sua *Giuditta e Oloferne* nella collezione romana che doveva essere vicina alla versione oggi nella collezione Koelliker di Punta Ala (1605-06, cat. 17; fig. 17), connotata da uno spiccato caravaggismo.

Sembrerebbe logico supporre quindi che mentre guardava ai paesaggi nordici dell'Elzheimer, Saraceni fosse anche recettivo ai modi pittorici dei Carracci, che univano l'interesse per l'espressione paesaggistica al realismo caravaggesco. Il paesaggio qui rappresentato è meno idilliaco rispetto a quelli inscenati nella serie ovidiana di Napoli e più vicino ad una veduta reale dei dintorni campestri di Roma, come lo saranno la gran parte dei paesaggi realizzati dall'artista dal secondo decennio del Seicento in poi, basti pensare a tale proposito al paesaggio inserito nel *Martirio di Sant'Agapito* di Palestrina (1612 ca., cat. 48; fig. 48), molto vicino a quello qui rappresentato.

Per la prima volta è poi inscenato, in accordo con l'avviamento verso l'arte del Merisi ma anche con il controluce solitamente rappresentato da Paul Bril, Jacob Pynas o Elzheimer, un forte contrasto chiaroscurale, con un'importante linea d'ombra ad incombere sui personaggi in primo piano.

Bibliografia : Ottani Cavina, 1976, pp. 83-84, note 3 e 6, figg. 28, 30, 32, 35

13. *MADONNA CON IL BAMBINO*, 1604-05*

(fig. 13)

Roma, chiesa di San Lorenzo in Fonte (coro)

Olio su tela, cm 65 x 51

Iscrizioni: Sul retro della tela originale, che si poteva vedere prima della foderatura del 1968, si leggeva in caratteri gotici: «Carlo Veneziano» (Ottani Cavina, 1968)

Provenienza: precedentemente Ottani Cavina (1968) ricorda il dipinto nella stanza del Priore degli Oblati di San Giuseppe sopra la chiesa.

Stato di conservazione: Discreto. Il dipinto presenta delle vernici ingiallite e dei leggeri interventi di restauro che interessano la zona del volto, del collo della Madonna e del lenzuolo in cui è avvolto Gesù Bambino. Un craqueleure evidenziato è presente su tutta la superficie.

Restauro: Ottani Cavina (1968) registrava una recente foderatura.

L'iscrizione in caratteri gotici sul retro della tela riportante il nome del veneziano, già rilevata dal Porcella (1928), ha indotto la storiografia successiva ad ascrivere il dipinto a Saraceni.

Porcella poi, rilevando nel dipinto una maniera mediocre, pur riconoscendovi già alcune cifre stilistiche del più tipico Saraceni, come «il panneggiare accartocciato», lo collocava nella primissima attività.

L'inserimento nella fase giovanile fu altresì proposta da Moir (1967), che arrivò a proporlo come il primo dipinto noto dell'artista, e da Ottani Cavina (1968).

Come sottolinearono Ivanoff (1964) e Ottani Cavina (1968), l'ancor inesperto Saraceni sembrerebbe essersi ispirato a modelli cinquecenteschi per la realizzazione della composizione, sebbene il primo la avvicinasse a modelli raffaelleschi e la seconda a «traduzioni devozionali di Scipione Pulzone».

Se effettivamente quella maniera ancora rigida nel panneggio e nella postura del Bambino e della Madonna sono a mio avviso imputabili ad una mano ancora inesperta e giovanile, penso che il dipinto vada collocato tra i dipinti del primissimo periodo giovanile di Saraceni realizzati a Roma tra il 1600 e il 1604 e la serie di Napoli del 1605 circa, connotati da una chiara ripresa di modelli palmeschi e atmosfere elsheimeriane, quindi nella prima fase di adesione al caravaggismo, tra il 1604 e il 1605.

Così la luce, come i colori, si fanno qui meno brillanti mentre il soggetto è ancor più drammaticamente sentito ma nel contempo, sebbene rappresenti un soggetto sacro, non idealizzato.

La rappresentazione scelta da Saraceni, in pieno accordo con lo stile caravaggesco, infatti, non è quella classica e austera solitamente impiegata per le *Madonne con Bambino*, ma quella umanamente imperfetta di una qualsiasi scena familiare dove il figlio scherzosamente mostra la lingua alla madre in una dolce smorfia.

Un'atmosfera molto simile nella sua demitizzazione, così come il medesimo rosso e un chiaroscuro più sentito, ad indagare attentamente le forme rendendole piene e quasi tridimensionali, è individuabile nella *Giuditta e Oloferne* della collezione Koelliker di Punta Ala e nella figura

femminile in primo piano nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (catt. 17, 18; figg. 17, 18).

Questi dipinti, infatti, possono essere collocati nella primissima fase caravaggesca del Saraceni sviluppatasi a Roma tra il 1605 e il 1606.

Una collocazione tra il 1604 e il 1605 della *Madonna con il Bambino* è poi appoggiata dalla citazione nell'inventario Aldobrandini (iniziato nel 1606, ma progressivamente ampliato nel tempo sino al 1638, che registra con precisione i quadri della collezione di uno dei figli di Olimpia Aldobrandini, cfr. note 82-83) di un dipinto di medesimo soggetto del Saraceni, sebbene questi, come ha sottolineato Testa (2002), non possa essere identificato con quello in esame, poiché la versione Aldobrandini era su rame. Tuttavia particolarmente calzante è la descrizione che ne veniva fatta nell'inventario con quella qui inscenata: «una Madonna con bambino Giesù imbraccio quale è fasciato di mano di Carlo Venetiano». Significativo poi, per la collocazione da noi proposta vicino alla *Giuditta e Oloferne* Koelliker, è che nel medesimo inventario Aldobrandini venga altresì ricordata una *Giuditta e Oloferne* del Saraceni, da identificarsi con ogni probabilità con la versione Koelliker.

Presso il Museo Civico di Pistoia si conserva una copia di bottega dell'opera già attribuita al medesimo Saraceni (cat. A.47; fig. A47).

Bibliografia: Porcella, 1928, pp. 372, 403; Ivanoff, 1964, p. 177; Moir, 1967, I, p. 49, II, p. 101, fig. 59; Ottani Cavina, 1968, p. 116-117, fig. 111; Testa, 1998, p. 132; Testa, 2002, p. 172

14. *VENERE E MARTE E UNA RONDA DI AMORINI*, 1602-1605

(fig. 14)

San Paolo, Museu de Arte, Inv. 28. 1947

Olio su rame, cm 40 x 52

Provenienza: Donazione al museo della Collezione Moinho Santista Industrias Geais

L'opera fu attribuita a Saraceni, con comunicazione scritta al museo (1947), da Longhi che la datava tra il 1605 e il 1610, cronologia che venne in seguito accettata anche da Ottani Cavina (1967 e 1968) per «il rapporto davvero stringente con la serie dei sei paesaggi di Napoli», e da Marques (1998).

Marques (1998) ipotizzò, considerate le medesime misure e il simile soggetto della tela in esame e dei sei paesaggi di Napoli (catt. 15; figg. 15a-15f), che il dipinto facesse originariamente parte della serie, da cui dovette essere diviso alla fine del XVIII secolo, durante le vicende che smembrarono le Collezione Reali di Napoli.

Tuttavia, ritengo improbabile che il dipinto appartenesse alla serie napoletana perché, se i soggetti dei sei dipinti su rame di Capodimonte sono tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la vicenda degli amori di Marte e Venere è narrata nell'*Odissea*.

Personalmente, come già sembrerebbe aver proposto Ottani Cavina (1985), ritengo che il dipinto di San Paolo debba essere considerato leggermente più tardo rispetto al *Bagno con Venere, Mercurio e Eros* (Roma, collezione privata, cat. 4; fig. 4) e al *Bagno di Venere e Marte* già in collezione privata new yorkese (cat. 5; fig. 5), collocabili a mio avviso tra il 1600 e il 1602. Nel dipinto in esame, infatti, si può individuare una maturazione delle morfologie dei personaggi verso quelli che diverranno dei «classici» nel repertorio figurativo del Saraceni: quale il volto del Marte, così simile a quello di Giacobbe nel *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra del 1605-07 (cat. 21; fig. 21) e a quello di Sant'Agapito nella tela di Palestrina del 1612 ca. (cat. 48; fig. 48).

Ritengo che il dipinto vada collocato a cavallo tra le opere del 1600-1602 e il dipinto di Londra, quindi tra 1602 e il 1605.

Infatti, se nelle opere realizzate tra il 1600 e il 1602 possiamo ritrovare, l'influenza elsheimeriana nella realizzazione del paesaggio e delle figure un po' deboli anatomicamente, che denunciano un Saraceni ancora giovane, nel dipinto di Londra e in quello in esame le forme «rotondeggianti», secondo lo stile più noto delle opere della maturità del pittore veneziano, e l'individuazione di tipologie fisiche che ritroveremo nelle opere future, rivelano uno stile più tardo.

Inoltre, la tavolozza dell'artista si fa qui più scura, avviandosi in tal modo verso lo stile caravaggesco, stile qui preannunciato anche da quel particolare della tenda rossa alle spalle dei due personaggi principali, ripreso da una delle più note opere del Caravaggio, e soprattutto nota al

Saraceni poiché verrà incaricato della sua sostituzione: la *Morte della Vergine* per la cappella di Laerzio Cherubini a Santa Maria della Scala e oggi al Museo del Louvre.

Si annoti che il particolare della tenda verrà in seguito ripreso dal pittore veneziano anche in un'altra opera più dichiaratamente caravaggesca: il *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (1608 ca., cat. 18; fig. 18).

Nella tela di San Paolo Saraceni ha rappresentato, come vuole la tradizione rinascimentale, una tipica allegoria dello spirito guerriero sopraffatto dall'amore, inserendo Marte e Venere a sinistra, completamente assorbiti dalle loro persone, mentre due amorini giocano goffamente con l'elmo di Marte. Il resto delle armi di Marte sono adagiate in primo piano come una natura morta (particolare che ritroveremo in altri dipinti del Saraceni, come nel *San Sebastiano* di Praga del 1606-08, cat. 28; fig. 28) mentre degli amorini sono disposti orizzontalmente come in un fregio, alcuni danzano al suono del flauto e altri ancora lottano amichevolmente.

Interessante è rilevare la somiglianza del particolare dei putti danzanti sulla sinistra, alle ninfe in *Le metamorfosi di Apuleio* (collezione privata) di Hans Rottenhammer e Paul Bril (di cui Crispijn de Passe realizzò una stampa per una versione delle *Metamorfosi* di Ovidio nel 1602; Borggrefe, 2008, fig. 12) e ai puttini danzanti nel *Ronda di putti* di Rottenhammer e Jan Brueghel (1600 ca., Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 753, Fusenig, 2008, pp. 156-157, n. 61) che forse Saraceni utilizzò come modello per l'ideazione di quest'opera, oppure, come mi ha recentemente segnalato Bernard Aikema, anche la *Danza dei putti* di Jacopo Palma il Giovane, già in collezione Reynst e oggi nella raccolta Six ad Amsterdam (Lauber², 2007, p. 305 con bibliografia).

La composizione del Saraceni è poi stata a sua volta ripresa nel suo insieme, con l'aggiunta di un cavallo sulla sinistra, l'eliminazione della tenda rossa e l'aggiunta di alcuni satiri sulla sinistra, da Marzio Ganassini, allievo e collaboratore del Cavalier d'Arpino, e delle cui figlie Saraceni fece da padrino nel 1612 (fig. I.24).

Sebbene il Baglione nella sua biografia su Saraceni non ricordasse un periodo trascorso dal veneziano nella bottega del Cesari la critica si è sempre trovata concorde nell'individuare una ripresa dei modelli d'arpineschi nelle prime opere del Saraceni e in particolare nell'*Andromeda* di Digione (1600-1602, cat. 2; fig. 2). Alla luce di tali considerazioni è interessante l'esistenza di questa tela del Ganassini che porterebbe sinanche a pensare che il dipinto di San Paolo fosse stato realizzato da Saraceni quando frequentava l'ambiente del Cesari.

Bibliografia: Bardi, 1963, p. 32, fig. 28; Bardi, 1982, p. 179; Ottani Cavina, 1967, p. 222, fig. 281; Ottani Cavina, 1968, pp. 28, 105, 122, n. 74 fig. 59; Nicolson, 1970, p. 315; Ward Bissell, 1971, p. 249; Pallucchini, 1981, p. 92; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 190; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [MU] Utili, 1995, p. 44; Papi, 1997, p. 146; Marques, 1998, pp. 104-106; Marini², 1999, p. 102; Marini, 2001, p. 264; Martini, 2010, p. 84, fig. 1.

15.

- a) *VOLO DI DEDALO E ICARO*
- b) *CADUTA DI ICARO*
- c) *SEPOLTURA DI ICARO*
- d) *RATTO DI GANIMEDE*
- e) *SALAMACE E ERMAFRODITO*
- f) *ARIANNA ABBANDONATA*

1605 ca. *

(figg. 15a- 15f)

Napoli, Gallerie di Capodimonte, inv. Q 151, Q 152, Q 153, Q 154, Q 155, Q 156

Olio su rame, cm 40 x 52, 5 ciascuno

Provenienza: Roma, collezione Farnese; Parma, Palazzo del Giardino, collezione Farnese (ante 1680); Colorno, Rocca Ducale (ante 1734); Napoli, Palazzo Reale (?); Palazzo di Capodimonte (ante 1799); Palazzo degli Studi (ante 1806-1816); Real Museo Borbonico; Museo Nazionale (fino al 1957).

Restauro: 1957 (E. Masini).

Si deve al Voss (1911) e al Longhi (1913) l'attribuzione al Nostro di questi dipinti su rame che precedentemente erano stati assegnati al Civetta (in una nota relativa ai beni nella Rocca Ducale di Colorno; vedi Utili, 1995), al Cignani (quando passarono nel Palazzo degli Studi, nell'Ottocento; Utili, 1995) e infine all'Elsheimer (Bode, 1883).

Stranamente anche De Rinaldis (1911), nonostante il ritrovamento della citazione della serie sotto il nome del Saraceni nell'*Inventario dei Quadri esistenti nel Palazzo del Giardino in Parma* (conservato negli Archivi di Stato parmensi), in un primo momento l'attribuì all'Elsheimer e solo in seconda analisi (1928) la ricondusse alla mano del veneziano. Nell'inventario, risalente al 1680 circa, già pubblicato da Campori (1870), figurano nella settima stanza della raccolta ducale: «Sei quadri alti br. 1 on $\frac{1}{2}$, larghi on. 9, in rame, consistenti in diverse tavole in paesi. Uno contiene il Ratto di Ganimede. Uno Icaro in atto di volare. Uno Salmage all'acqua. Uno Icaro in atto di cadere. Uno Icaro posto nel sepolcro. Uno Arianna abbandonata da Teseo. Tutti segnati et a una misura, di Carlo Veneziano (Saraceni)».

Moir (1967) ipotizzò poi una collaborazione del Saraceni con l'Elsheimer nella realizzazione dei sei dipinti, l'analisi non fu però appoggiata dalla critica successiva a iniziare da Ottani Cavina (1968) che nella monografia sul veneziano attribuiva la realizzazione al solo Saraceni.

Klessmann (2006), tuttavia, nel recente catalogo della mostra dedicata al pittore tedesco, individuò nell'*Arianna abbandonata* del Saraceni un richiamo diretto al *Polifemo rincorre Aci e Galatea* dell'Elsheimer, ritrovato, tramite riflettografia a infrarossi, sotto l'*Aurora* conservata presso l'Herzog Anton Ulrich-Museum di Brunswick (fig. I.41), dimostrando quindi che se la collaborazione tra i due artisti non ebbe luogo per la realizzazione della serie di Napoli, l'Elsheimer ne fu comunque indirettamente co-autore poiché Saraceni e Elsheimer elaborarono allo stesso tempo, e probabilmente insieme, il medesimo schema compositivo.

Nel *Polifemo rincorre Aci e Galatea*, infatti, Aci e Galatea, come *l'Arianna* del Saraceni, sono rappresentati a sinistra della tela e si stanno nascondendo in un bosco dal gigante Polifemo, mentre sulla destra è inscenato un mare in tumulto simile a quello rappresentato nell'*Arianna abbandonata* del Saraceni.

Klessmann avvicinò inoltre la scena del *Volo di Icaro* a quella dell'*Aurora* dell'Elsheimer. Quest'ultimo accostamento mi sembra meno pertinente per un rapporto spaziale differente tra i personaggi e il paesaggio.

Ottani Cavina (1968) propose di datare la serie saraceniante ante 1608 poiché Jacob Pynas in quest'anno, tornato ad Amsterdam dopo il soggiorno romano, realizzò una ripresa (oggi andata perduta, ma che conosciamo grazie ad un'incisione realizzata da Magdalena de Passe nel 1623 e che riportava: «Je Pynas pinxit 1608» ; fig.) del *Salmace e Ermafrodito* (fig. I.48) del Saraceni, dove i due personaggi sono rappresentati specularmente rispetto a quelli realizzati del Nostro mentre il paesaggio è chiaramente differente.

Tuttavia, Dudok van Heel (1984, pp. 13-37) e in seguito Shatborn (1996, XLIV, pp. 37-54 e 1996, XLV, pp. 3-25), hanno dimostrato che Jacob Pynas nacque tra il 1592 e il 1593 e che probabilmente accompagnò il fratello Jan Pynas in un suo viaggio a Roma nel 1617, attestato su base documentaria. E' quindi altresì probabile che Jacob vide e riprese le composizioni dei sei rami nel 1617, quando erano conservati presso la collezione Farnese, e non intorno nel 1608, quando aveva solo 16-17 anni.

Pynas però dimostrò di conoscere anche il rame con il *Seppellimento di Icaro*, e quello rappresentante *l'Arianna abbandonata*, poiché riprese la composizione del primo in un disegno di *Paesaggio con eremo* conservato a Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett (del 1608) e realizzò un'altra versione di *Salmace e Ermafrodito* in cui Salmace viene rappresentata specularmente e di spalle nella stessa posizione dell'*Arianna abbandonata* (vedi L. Oehler, 1967, fig. 21) del Saraceni. Così Keyes (1974-80) propose di leggere nell'iscrizione sull'incisione di Magdalena de Passe, e come nel tipo di paesaggio e di cultura figurativa non italiana dei sei dipinti, la prova che fosse stato Pynas a realizzare il prototipo a Roma tra il 1603 e il 1608 e che il Saraceni si fosse ispirato alla sua realizzazione.

L'ipotesi di Keyes fu in parte appoggiata da Andrews (1977), il quale, inizialmente ritenne che Saraceni non fosse stato un paesaggista, infine propose la possibilità di una collaborazione tra il Saraceni, che avrebbe realizzato le figure, e Jacob Pynas, che si sarebbe occupato dei paesaggi, collaborazione che venne riproposta dal Salerno (1977-80) per la presenza del Pynas a Roma dal 1605 al 1608.

Personalmente non ritengo prodotto di una collaborazione tra i due artisti l'opera in esame dal momento che, come riscontrò Ottani Cavina (1985), attraverso l'incisione del Passe della tela del Pynas si può rilevare che quest'ultimo dimostrò di prediligere un gusto più romano e un paesaggio fantastico più vicino semmai alle realizzazioni di Paul Brill (come già aveva individuato Keyes, 1974-80), gusto non rintracciabile però nei dipinti di Capodimonte.

Anche Tico Seifert (2006) fece chiarezza sulla probabile collaborazione nei rami tra il Pynas e il Saraceni affermando, e concordo con tale analisi, che non esiste una differenza visibile nella tecnica e nello stile tra i personaggi e il paesaggio e che non è più possibile collocare i rami prima del 1608. D'altra parte, come sottolineò Ottani Cavina (1985), fu semmai il Pynas a gravitare intorno all'orbita del Saraceni a Roma e a riprenderne il «repertorio geologico» con il pioppo italiano e non viceversa, ripresa che, come annotato da Oehler (1967), sarà soprattutto individuabile nelle opere del secondo decennio del Seicento del Pynas.

Con molta probabilità i sei rami furono realizzati dal Saraceni all'inizio del suo soggiorno romano, forse per una stanza di Palazzo Farnese, passando poi a Parma e in seguito a Napoli, come i ben noti scomparti con l'*Assunzione della Maddalena* e *Gesù servito dagli angeli* per il soffitto del Camerino degli Eremiti, realizzati dal Lanfranco nel Palazzetto Farnese di Via Giulia (Utli, 1994). Ottani Cavina (1985, 2009), Utli (1995) e Spinosa (1999) proposero come datazione il 1606-1607, mentre Chvostal (1996) il 1606 ca., per le connessioni con le «copie» del Pynas già sottolineate e per la vicinanza alla *Fuga in Egitto* di Frascati (ancora datata, all'epoca, 1606), anche se la studiosa individuava nei dipinti in esame una modernità diversa e più «naturalizzata» rispetto a quella della tela di Frascati, diversità che dovette notare anche Marini (1999¹), che propose di datare la serie «prima comunque, di quadri caravaggeschi» come il *Riposo durante la Fuga in Egitto*, e più precisamente tra il 1600 e il 1605.

In seguito Marini (1999²) avanzò la collocazione dopo il 1606, per il ritrovamento di un'incisione di Antonio Tempesta datata al 1606 in cui era raffigurata una composizione vicina alla *Caduta di Icaro*. Secondo Marini quindi, era più probabile che fosse stato Saraceni a riprendere una composizione ideata da Tempesta e non inversamente. A tal proposito si ricorda che secondo la lettera del 6 maggio 1616, inviata da Marcantonio Bassetti a Palma il Giovane, Saraceni, con tutta probabilità, deve aver condiviso un legame d'amicizia con Antonio Tempesta (cfr. Regesto alla data).

Cavazzini (2011) propose poi di datare la serie dei sei dipinti dopo il 1608 poiché, oltre ad avvicinare, come Klessmann (2006), l'*Arianna abbandonata all'Aurora* dell'Elsheimer, individuava nel *Salmace e Ermafrodito* del Saraceni una ripresa della composizione del *Tobia e l'angelo* di Francoforte (fig. I.45) di Elsheimer, secondo la studiosa eseguito a Roma forse intorno

al 1606 e sicuramente anteriore al 1608 poiché in questa data Hendrick Goudt ne realizzò un'incisione.

Tuttavia, per una proposta di datazione sull'importante serie per la prima fase del Saraceni, sulla quale si hanno pochissime informazioni sicure, vorrei sottolineare due opere in rapporto con la *Caduta di Icaro* della serie di Capodimonte sfuggite alla critica fino ad oggi.

Infatti, sebbene la serie sia stata più volte messa in relazione con la scuola fiamminga mi sembra importante rilevare che le figure di Dedalo e Icaro, nel *Volo di Icaro*, riprendono esattamente una composizione di Giulio Romano, che si conosce tramite un disegno conservato ora gli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 13353 F. (Massari, 1993, p. LIII, tav. 42 e p. 322, n. 318).

D'altro canto, proprio tra il 1600 e il 1605, come abbiamo dimostrato (cfr. cap. I), Saraceni riprese più volte delle composizioni ideate da Giulio Romano per Palazzo Thè a Mantova, come nel *Bagno di Marte e Venere* già a Roma (1600-1602, cat. 4; fig. 4).

Inoltre, la morfologia del volto e la posizione con le braccia e i palmi aperti del padre di Icaro nella *Caduta di Icaro*, è vicina all'interpretazione, perduta ma a noi nota grazie ad un'incisione di Raffaello Guidi (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F. C. 36628, mm 454x 295; RÖTTGEN, *op. cit.*, 2002, p. 516, n. VI) (fig. I.28), che Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino fece dello stesso soggetto nel 1600.

Se il 1600 è quindi da ritenersi come probabile data *post quem* per la realizzazione dell'opera, poiché con ogni probabilità, come nel caso dell'*Andromeda* di Digione del Saraceni (cat.; fig.), fu ancora una volta il veneziano a riprendere una composizione di d'Arpino, il 1605 è presumibilmente da fissarsi come data *ante quem*.

Aurigemma (2007) infatti aveva proposto questo *ante quem* con il quale si concorda poiché il 12 ottobre 1605 avvenne un'importante eclissi che aveva coperto tutta l'Europa meridionale, fenomeno naturale che la studiosa proponeva di vedere inscenato proprio nell'oscuramento del sole nel Volo di Icaro e nella Caduta di Icaro. Molto probabilmente quindi Saraceni realizzò i sei rami poco dopo questo avvenimento che dovette indubbiamente coinvolgerlo.

Infine si segnala che recentemente si è venuti a conoscenza di una *Caduta di Icaro* sul mercato antiquario fiorentino attribuita ad Antonio Carracci e datata da Carofano (2007) intorno al 1610 (fig. I.61; Olio su tela, cm 93 x 133, Firenze, mercato antiquario; Carofano, 2007, pp. 193-194, n. 22), in cui le due figure principali sono molto vicine, nella composizione e nelle morfologie, a quelle del dipinto del Saraceni (fig. IV.61).

Come ormai è noto grazie ai recenti studi, Antonio Carracci (Venezia 1592 ca.- Roma 1618), verosimilmente si rese a Roma intorno al 1602, dopo la morte del padre Agostino, insieme a Ludovico per andare ad aiutare lo zio Annibale nella decorazione per la Galleria Farnese.

Nel 1607, infatti, Antonio è registrato insieme a Gian Antonio Solari e Sisto Baldocchio presso casa di Annibale in via Condotti nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina e dovrebbe essere individuabile, come proposero Pirodini, Roi e Negro (2007) nella monografia sul pittore, in una di quelle «quattro bocche» cui fanno riferimento i pagamenti alla voce Annibale Carracci nei Ruoli Farnesiani tra il 1603 e il 1608. Inoltre, all'avvenuta morte di Annibale nel 1609, Antonio nella lettera dove informava del decesso il cardinale Odoardo Farnese dichiarava la propria devozione al cardinale e in una successiva lettera lo ringraziava per averlo ricevuto sotto la sua protezione dopo la morte dello zio.

Ora, considerata la provenienza dei sei rami del Saraceni dalle collezioni farnesine, sebbene non sia noto quando esattamente ne entrarono a far parte, è tuttavia probabile, vista la maniera giovanile nella ripresa di Antonio della *Caduta di Icaro* del Saraceni e gli stretti legami del pittore bolognese con la nobile famiglia romana tra il 1603 e il 1609, che Antonio vide l'opera del Saraceni e ne realizzò la propria derivazione prima del 1609.

Una collocazione intorno al 1605 inoltre, ben concorda con l'analisi stilistica dei sei dipinti in quanto si collocano tra la realizzazione di dipinti come il *Bagno di Marte e Venere* di collezione privata romana il *Bagno di Marte, Venere e Mercurio* già a New York e la *Madonna di Loreto* di San Bernardo alle Terme, realizzati tra il 1600 e il 1602 (catt. 4, 5, 3; figg. 4, 5, 3), ancora marcati da un'impronta giovanile e delle forme ancora rigide, e prima del 1606, data intorno alla quale Saraceni realizzò le prime versioni di *Giuditta e Oloferne* (1605-06, catt. 16, 17; figg. 16, 17) a lume di candela e una versione della *Madonna con Bambino* conservata a San Lorenzo in Fonte (1604-05, cat. 13; fig. 13), poiché delle opere di sua mano con questi soggetti sono annotate in un inventario Aldobrandini redatto a iniziare dal 1606 (cfr. note 82-83).

Se, infatti, nella *Giuditta e Oloferne* della collezione Koelliker di Punta Ala (cat. 17, fig. 17) Saraceni sembra essere stato maggiormente influenzato dal caravaggismo nel tipo di luce e nel tipo di composizione con una figura ripresa fino alla vita inserita in uno spazio esiguo e un'inquadratura ravvicinata che gli permette di rappresentare l'istantaneità del momento, nel ciclo in esame è ancora molto influenzato dal mondo nordico di Elsheimer e soprattutto è individuabile una maggiore *naïveté* nella realizzazione delle figure e rigidità nei panneggi. Al contempo la luce qui inscenata richiama le atmosfere oniriche elsheimeriane mentre nella versione di *Giuditta e Oloferne* della collezione Koelliker, realizzata tra il 1605 e il 1606 secondo la scrivente (catt. 17; fig. 17), Saraceni, pur riprendendo delle innovazioni dell'Elsheimer come l'inserimento nella composizione di una candela quale unica fonte di luce nel dipinto, realizza una luce più reale e caravaggesca e conseguentemente più drammatica.

I soggetti qui rappresentati sono tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, secondo un gusto che risente del classicismo carraccesco. Le prime tre tele narrano la storia di Dedalo e Icaro (*Metamorfosi*, VIII, 183-235); questo soggetto era usato o per rappresentare i pericoli che possono correre coloro che aspirano a mete troppo alte, o per illustrare la curiosità intellettuale dell'uomo (Hall, 1974, p. 230).

Gli altri tre rami rappresentano invece tre storie distinte: nella prima viene narrata la storia di Ganimede (*Metamorfosi*, X, 152-161). Qui è rappresentato il momento in cui Giove, sotto le spoglie dell'aquila, tiene in cielo fra le zampe Ganimede, mentre in primo piano sulla destra un ragazzo e un vecchio pastore, con le braccia tese verso l'alto, assistono alla scena. Nel secondo rame viene rappresentata la storia dell'infatuazione tra *Salamace e Ermafrodito*: (*Metamorfosi*, IV, 285-338) Ermafrodito, figlio di Ermes e Afrodite (Mercurio e Venere) un giorno, andatosi a bagnare presso la fonte dove viveva una delle ninfe di Diana, Salmace, fece innamorare di sé quest'ultima che si avvinghiò a lui talmente forte che i loro corpi si fusero in uno. Nel dipinto Salmace stringe fra le braccia Ermafrodito, mentre quest'ultimo cerca di svincolarsi dalla presa.

Nell'ultimo dipinto della serie è illustrata la vicenda di *Arianna abbandonata* da Teseo (*Metamorfosi*, VIII, 169-173 e 176-182): Arianna, figlia del re cretese Minosse, dopo aver aiutato Teseo a uscire dal labirinto di Creta con il suo famoso filo, venne abbandonata da quest'ultimo sull'isola di Nasso. Come possiamo vedere nel dipinto il Saraceni decide di rappresentare la scena al culmine del momento più drammatico, cioè quando la nave di Teseo si sta allontanando dalla costa dell'isola, mentre Arianna si dispera e guarda verso il cielo, prefigurando in questo modo la futura discesa dall'Olimpo del dio Bacco, che, innamoratosi della giovane, ne farà la sua sposa.

Il Saraceni elabora gli episodi ovidiani creando un insieme completamente nuovo inserendo dei racconti drammatici in una natura favolosa connotata da un'influenza dossesca.

Aurigemma (1995) evidenziò come la posizione del braccio abbandonato verso la pietra tombale di Icaro (nel *Sepellimento di Icaro*) sembrasse effettivamente riprendere la posizione del Cristo nella *Deposizione* del Caravaggio realizzata per la Chiesa Nuova (databile tra il 1602 e il 1604), lasciando quindi ragionevolmente ipotizzare che il Saraceni fosse già attratto dal caravaggismo prima del suo dilagare alla morte del Merisi nel 1610.

In questi dipinti, fin'ora considerati come risultati del solo contatto con l'arte dell'Elzheimer, Saraceni dimostra perciò di essere già un pittore autonomo rispetto alle correnti artistiche dell'epoca, realizzando una perfetta sintesi tra il lirismo atemporale dell'Elzheimer e la realtà drammatica e struggente del Caravaggio, inoltre grazie a tale serie ci si può rendere conto dell'importanza, testimoniata anche dalle molteplici copie di bottega da sue composizioni, che ebbe il Saraceni all'interno della scena artistica romana nel primo ventennio del Seicento essendosi

spinto, insieme a pochi, a realizzare dipinti ove la valenza del paesaggio prevale rispetto a quello dell'episodio narrato contribuendo perciò alla nascita del paesaggio come genere.

Bibliografia: Quaranta, 1848, n. 402 [scuola fiamminga]; Delazeins e D'Ambra, 1855, I, p. 635, n. 479 [scuola fiamminga]; Campori, 1870, pp. 235-236 [C. Saraceni]; Bode, 1883, pp. 252, 287 [Elsheimer]; Voss, 1911, p. 62 [Elsheimer]; De Rinaldis, 1911, pp. 489-490 [Elsheimer]; Longhi, 1913 (ed. 1961, p. 26, figg. 1-5, tav. I) [Saraceni]; idem, 1917 (ed. 1961, p. 384); idem, 1922 (ed. 1961, p. 482); Voss, 1924, pp. 96, 449-451 [Saraceni]; De Rinaldis, 1928, pp. 287-290 [Saraceni]; Porcella, 1928, pp. 381, 401-402, figg. 5-6 [Saraceni]; Fiocco, 1929, p. 20; Drost, 1933, p. 151; Bauch, 1936, pp. 80-81, fig. 3; De Rinaldis, 1948, p. 139, tav. CL [Saraceni]; Weizsäcker, II, 1952, pp. 98-99, figg. 34-35; Marabottini, 1956, pp. 218-219, n. 273; Molajoli, 1958, p. 53; Martin-Méry, 1959, pp. 64-65; Waddingham, 1963, p. 65 nota 4; *Adam Elsheimer Werk...*, 1967, pp. 67-68, nn. 97-99, figg. 78-80 [Saraceni]; Pilo, 1967, p. 367, fig. 20 [Saraceni]; Moir, 1967, I, p. 50, II, pp. 99-101, fig. 60 [Elsheimer e Saraceni]; Oehler, 1967, pp. 160, 166, 170, figg. 2, 9, 19 [Saraceni]; Ottani Cavina, 1967, p. 222 [Saraceni]; Waddingham, 1967, p. 48; Ottani Cavina, 1968, pp. 13, 26-29, 63, 61, 63, 96, 108-109, nn. 40-45, tavv. III, IV, figg. 53-58 [Saraceni]; Chiarini, 1970, p. 1842, n. 479; Ottani Cavina, 1976, p. 84, fig. 33 [Saraceni]; Andrews, 1977, pp. 25, 44 nota 11 [Pynas e Saraceni]; Enggass, 1980, I, p. 134, figg. 26.2-26.5; Salerno, 1977-80, pp. [Pynas e Saraceni]; Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 192 [Saraceni]; Polcari, 1979, p. 312, fig. 42; Pallucchini, 1981, p. 92 [Saraceni]; Causa, 1982, pp. 133, 151 [Saraceni]; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, pp. 190, 192-194, nn. 58-59 [Saraceni]; [g.p.] Papi, 1989, p. 879 [Saraceni]; De Vito, 1993, pp. 375, 377, 378 nota 34 [Saraceni]; Utili, 1994, pp. 105, 110 [Saraceni]; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55 [Saraceni]; [MU] Utili, 1995, pp. 44-45 [Saraceni]; Aurigemma, 1995, pp. 118, 136 nota 27 [Saraceni]; [M. U.] Utili, 1996, p. 120, figg. 49.1- 49.3; Chvostal, 1996, p. 816; Papi, 1997, p. 145; Spinosa, 1999, p. 45, fig. 26.6, 26.7; [J. B.] Burckhardt, 1999, p. 290; Marini, 1999¹, p. 218, fig. 2 [Saraceni]; Marini, 1999², p. 104 nota 19 [Saraceni]; [EPB] Peters Bowron, 1999, pp. 275; Terzaghi, 2001, pp. 84, 92-93 nota 25; Marongiu, 2002, pp. 9-38 [Saraceni]; Testa, 2002, p. 170 [Saraceni]; Swoboda, 2005, p. 504 [Saraceni]; Klessmann, 2006, pp. 32-33 fig. 46 [Saraceni]; Tico Seifert, 2006, p. 216, fig. 155 [Saraceni]; Aurigemma, 2007, pp. 491-495 [Saraceni]; Ottani Cavina, 2009, p. 128 [Saraceni]; Testa, 2010, p. 653 [Saraceni]; Martini, 2010, pp. 84-85, fig. 5 [Saraceni]; Cavazzini, 2011, pp. 120-121, nn. 15-16

16. GIUDITTA CON TESTA DI OLOFERNE, 1605-1606 ca.*

(fig. 16)

Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte, Roberto Longhi.

Olio su tela, cm 98 x 80.

Provenienza: Roma, collezione del marchese M. C. di Vienna; Bologna, collezione Publio Podio fino al 1939 (tuttavia tale provenienza è messa in dubbio dal Milantoni che affermava che l'opera già in collezione Vienna e Podio era attribuita a Gerrit von Honthorst ed era di diverse misure); collezione Roberto Longhi; Fondazione di Studi di Storia dell'Arte, Roberto Longhi.

Stato conservativo: Discreto. Il dipinto presenta dei restauri nella parte superiore destra sullo sfondo e richiederebbe una pulitura al fine di rimuovere le vernici ingiallites. Inoltre, si intravede il battente del telaio sul lato destro e sinistro a quattro centimetri dal perimetro.

Restauri: Lapucci (1997) nell'analisi dello stato conservativo dell'opera rilevava un intervento di reintelatura subito dal dipinto in una data imprecisata e una preparazione di colore bruno scuro simile a quella del *Mosé salvato dalle figlie del faraone* della collezione Longhi (cat.; fig.), così come simili, secondo la restauratrice, sono le ricche e corpose stesure dei chiari. Lapucci annotava un «non troppo recente» strato di vernice ingiallito.

Longhi (1943) pubblicò l'opera, facente parte delle sue collezioni, proponendo l'autografia del Saraceni.

Lo studioso poi, seguito da tutta la critica successiva, ha ritenuto opportuno inserire il dipinto «verso il 1618», per la mancanza di colore rispetto alla versione di Vienna del medesimo soggetto (cat. 67; fig. 67), che veniva anteposta a questa e collocata intorno all'inizio del secondo decennio del Seicento. Si presupponeva quindi che, se nei primi anni il pittore era ancora influenzato da un colorismo veneto, gradualmente se ne allontanò avvicinandosi a tonalità più scure e maggiormente legate ai modi espressivi caravaggeschi.

Se si analizzano però alcune opere degli ultimi anni, come gli affreschi del Quirinale (1616 -1617 cat. 66, fig. 66) o le due pale di Santa Maria dell'Anima (1617-18), certamente si può riscontrare un chiaroscuro più marcato.

La visione recente del dipinto mi suggerisce una prossimità cronologica alla versione di *Giuditta e Oloferne* della collezione Koelliker di Punta Ala (cfr. catt. 16, 17; figg. 16, 17). Alcune durezza nella stesura pittorica e i toni più cupi sono forse anche imputabili a restauri pesanti e all'ossidazione delle vernici, senza arrivare a precludere l'attribuzione al veneziano. La «così diversa» intonazione riscontrata da Ottani Cavina (1968) nella versione di Vienna rispetto a quella in esame, potrebbe forse ascriversi alla difficoltà di lettura dell'immagine dalla quale emerge comunque, nei panneggi, come nella morfologia dei volti, la stesura pittorica del Saraceni. La durezza delle linee e una certa bidimensionalità rispetto alla versione del Kunsthistorisches Museum (1616-1617, cat. 67; fig. 67) avvicina la tela alla versione della collezione Koelliker (cat. 17; fig. 17), ponendola cronologicamente prima di quella Vienna.

Inoltre, nella versione di Vienna Saraceni riprende la composizione del *David e Golia* nella Galleria Borghese del Caravaggio con la bocca di Oloferne spalancata in segno di grido, realizzato, secondo quanto riporta il Bellori (1672), nel 1605-06 per Scipione Borghese, portandomi a conseguire che il dipinto viennese fu eseguito in seguito a questa data.

Grazie ad un inventario Aldobrandini redatto dal 1606 e ampliato successivamente, reso noto da Laura Testa (1998, pp. 130-137) (cfr. note 82-83), sappiamo invece che già intorno al 1606 Saraceni aveva realizzato una versione di *Giuditta e Oloferne* con una vecchia che tiene un panno in bocca e una candela (cfr. cap. II). Sebbene questa descrizione possa corrispondere sia alla versione in esame che a quella della collezione Koelliker come all'altra di Vienna, ritengo, per le motivazioni di cui sopra, che il dipinto del Kunsthistorisches sia successivo a questo e conseguentemente l'opera della collezione Aldobrandini potrebbe essere identificabile con quella in esame o con quella di Punta Ala.

Inoltre, se Testa (2010), che aveva già proposto di identificare il dipinto della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi con quello già in collezione Aldobrandini, avanzava una collocazione «in prossimità o dopo il 1606, comunque entro il primo decennio», proporrei, per la distanza riscontrata dalle tele realizzate tra il 1610 e il 12 come il *Riposo durante la Fuga in Egitto* di Frascati e la *Madonna con Bambino e sant'Anna* della Galleria Berberini (catt. 47, 45; figg. 47, 45) dove il pittore dimostra di essersi avvicinato più marcatamente al caravaggismo, di collocarla tra il 1605 e il 1606.

Nella primissima versione autografa (tra il 1603-05 ca.) di questo soggetto conservata in collezione privata (cat. 11; fig. 11), l'artista riprende la composizione, pur variandola, da un dipinto del Lotto d'influenze nordiche. Nella versione in esame Saraceni realizza piuttosto uno studio che stava svolgendo probabilmente di pari passo con Elsheimer, ossia quello sulla luce di candela.

E' questa a mio avviso tra le prime composizioni in cui Saraceni utilizza questa tecnica, poiché Elsheimer, intorno al 1605, inserì la medesima invenzione nella sua *Cerere* del Prado di Madrid (fig. I.50).

Papi (1997, 2006) ritrovava influenze più nordiche che caravaggesche nel dipinto e lo datava intorno all'inizio del secondo decennio del Seicento.

Va segnalato che nella versione Longhi e nel dipinto della collezione Koelliker è presente un pentimento dietro la testa della Giuditta, come se fosse stato tolto un velo. In una versione autografa di ubicazione ignota a me nota solo attraverso la sua riproduzione fotografica, infatti, Giuditta è rappresentata con un velo che le ricade dietro le spalle (cat. 20, fig. 20).

Bibliografia - Longhi, 1913, pp. 161-164; Longhi, 1943, p. 47, n. 41; Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 87, n. 153; Jullian, 1953, pp. 25-30, fig. 3; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, pp. 99, 126, n. 14, fig. 72; *Fifty treasures*, 1969, p. 88; Spear, 1975, pp. 10, 11, tav. IX ; Nicolson, 1979, p. 86; Milantoni, 1980, p. 274, n. 83, tav. 101 (con bibliografia); Pallucchini, 1981, p. 94; Nicolson, 1989, vol. I, p. 169; Ottani Cavina, 1992, pp. 60-68; Ottani Cavina, 1995, p. 66; Papi e Lapucci, 1997, pp. 158-165, n. 2b; Milantoni, 1998, pp. 172-173, n. 34; Spike, 2003, p. 182; Papi, 2005, p. 274; Papi, 2006, p. 102-104, fig. 1; [A.O.C.] Ottani Cavina, 2007, pp. 120-121, n. 32; Ottani Cavina, 2009, pp. 130-131, n. 28; Prohaska e Swoboda, 2010, pp. 273-275; Testa, 2010, p. 654; Coco, 2010, pp. 36-37, n. 8; [J. W. M.] Mann, 2012, p. 134, n. 22

17. GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE, 1605-06*

(fig. 17)

Punta Ala, Collezione Koelliker, inv. n. LK0908

Olio su tela, cm 92 x 76, 5

Provenienza: Londra, Sotheby's, 31 ottobre 1979 n. 21 (C. Saraceni); Milano, collezione Koelliker, novembre 2002.

Restauri: Milano, Beccaria (2003).

Al suo arrivo nella collezione Koelliker il dipinto venne attribuito a Saraceni da Papi (comm orale., 2003) ed in seguito confermato al medesimo da Spike (2003), quando venne esposto alla mostra *Caravaggio: darkness and light*. Nella scheda tecnica della collezione Koelliker si riporta che l'opera fu attribuita a Saraceni con commento orale anche da Giulio Carlo Argan, Giuliano Briganti, Anna Ottani Cavina e Mina Gregori.

Si ritiene che la *Giuditta e Oloferne* non sia identificabile, come propose Papi (2006), con la versione passata all'asta Christie's di New York il 6 giugno 1984 (cat. 20; fig. 20), non solo per le misure leggermente variate (91, 3 x 73, 5), già individuate da Papi, ma altresì per il diverso panneggio nella zona della tenda rossa in alto a destra e per alcune differenze nella realizzazione delle mani dell'ancella (nella versione di New York il pollice della mano sinistra è leggermente più lungo e all'insù) e per il velo sopra la testa della Giuditta, meno voluminoso nella versione milanese. Inoltre i due dipinti presentano chiare differenze anche da un punto di vista conservativo, infatti, se nel dipinto passato all'asta si potevano individuare, già nel 1984, ampie cadute nella zona del fondo dietro la Giuditta, nella versione Koelliker, recentemente analizzata, non vi sono restauri in questa zona.

Il dipinto della collezione Koelliker tuttavia va identificato con la versione già passata presso la casa d'aste Sotheby's di Londra nel 1979 e che era stata ritenuta copia da Saraceni da Nicolson (1989).

Una *Giuditta e Oloferne* del Saraceni era citata per la prima volta in un inventario Aldobrandini che va dal 1606 al 1638 (cfr. note 82-83) e, con ogni probabilità, se si analizza la descrizione nell'inventario, la versione doveva essere molto vicina, se non identificabile con la stessa, a quella oggi conservata nella collezione Koelliker di Punta Ala o con quella della collezione Longhi (cfr. cap. 1).

D'altro canto, il forte chiaroscuro d'impronta caravaggesca e l'individuazione di alcune durezze nel panneggio delle vesti e nelle morfologie, rispetto alla versione del Kunsthistorisches di Vienna, mi porta a proporre una collocazione cronologica intorno al 1605-1606, combaciando quindi con il periodo in cui venne realizzato il dipinto per gli Aldobrandini.

Sebbene quindi Spike (2003) proponesse che, per i suoi «noticeable refinements», la versione Koelliker fosse stata eseguita intorno al 1620, poco prima che l'artista morisse, a mio avviso il

dipinto dovrebbe essere stato eseguito nella prima fase caravaggesca del Saraceni, quando il veneziano si stava allontanando dai dipinti con paesaggio d'influenza nordica, come la serie del Museo di Capodimonte (1602-05), pur non avendo ancora individuato appieno il suo stile.

In questa fase Saraceni realizza opere come il *Convito in casa del Ricco Epulone* dei Musei Capitolini (cat. 18; fig. 18; 1605-06), dove è individuabile una certa vicinanza tra la figura femminile con il cesto in testa in primo piano alla Giuditta qui raffigurata e dove ritroviamo inoltre il particolare della tenda rossa (presente, tra quelle autografe e a noi note sino ad oggi, solo in questa versione di *Giuditta e Oloferne* e in quella passata all'asta new yorkese), dettaglio molto usato nelle composizioni che Saraceni realizza durante il primo periodo caravaggesco, come nel *Bagno di Marte e Venere* già in collezione privata new yorkese (cat. 5; fig. 5; 1600-1602) o ancora negli *Amori di Marte e Venere* di San Paolo (cat. 14; fig. 14, 1602-05).

Bibliografia: Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni); [JTS] Spike, 2003, p. 182, n. 52 (Carlo Saraceni); Papi, 2005, p. 274; Papi, 2006, pp. 102-104, n. 24

18. CONVITO IN CASA DEL RICCO EPULONE, 1605-06 ca.*

(fig. 18)

Roma, Musei Capitolini, Inv. PC 79

Olio su tela, cm 100 x 140

Provenienza: Collezione di Francesco Maria Del Monte (ricordato nell'inventario *post mortem* del 1627); venduto nel 1628; Collezione Pio di Savoia (ricordato negli inventari del 1641 e 1697, Inv. Pio, n. 118).

Stato di conservazione: Buono. Il dipinto presenta una leggera caduta (di circa cm 10x10) sulla tenda rossa in alto a sinistra che è stata reintegrata da un restauro. Delle lievi cadute di pigmento, che lasciano intravedere lo strato di masticca sottostante, sono individuabili sulle nuvole, sull'arco a sinistra e sulle case nel fondo.

Restauri: 1970 [ignoto].

Il dipinto della galleria capitolina proviene con ogni probabilità dalla collezione del Cardinale Francesco Maria Del Monte poiché corrisponde al «Quadro del Ricco Epulone opera di Carlo Veneziano con cornicie negre indorate di Palmi cinque» ricordato nell' inventario *post mortem* di Del Monte redatto nel 1627 (cfr. elenco opere perdute). L'opera probabilmente fu acquistata successivamente dalla collezione di Del Monte dal cardinale Carlo Emanuele Pio, poiché la ritroviamo citata poco dopo in un inventario del 1641 della sua collezione come: «Un quadro con il ricco Epulone à tavola con la moglie e Lazzaro in piedi con due cani, che gli leccano le gambe in tela alto palmi 4 ½ largo palmi 6, con cornice nera e oro».

La tela, correttamente attribuita a Saraceni negli inventari museali del 1697 (n. 118) e del 1724 (n. 179), fu assegnata al Cavalier Cairo quando passò in Campidoglio.

L'attribuzione al ferrarese perdurò nei cataloghi Ottocenteschi e nelle guide di Venuti, finché Longhi (1913) non ricondusse la tela al veneziano.

Se l'autografia fu concordemente riconosciuta dalla critica successiva, teorie discordi persistono sulla sistemazione cronologica poiché: se Longhi (1917) dopo avervi individuato «elementi del venezianismo cinquecentesco (Bonifazio Bordone Bassano)», ma altresì delle derivazioni caravaggesche nei «tocchi sfregati sull'orlo della tovaglia» e nelle «spiegazzature luminose» o ancora nella posizione del «piccolo suonatore», proponeva di collocarla intorno al 1608, Ottani Cavina (1968) allargò la datazione al primo decennio del XVII secolo poiché, pur rilevando gli agganci alla cultura del Cinquecento veneziano, individuava un «processo di naturalizzazione già in atto che investe in primo luogo l'impaginazione moderna nell'intercalarsi dei piani a diversa gettata», vicino al *Paradiso* del Metropolitan Musuem (Ottani Cavina, 1976).

In seguito Papi (1997) nell'accostare l'opera a *Venere che piange Adone* (1605-07, ubicazione ignota, cat. 22; fig. 22) per l'individuazione in entrambi i dipinti di «un superamento della dimensione minuta e un progressivo avvicinamento a istanze più naturalistiche», propose di collocare l'opera tra il primo e il secondo decennio del Seicento.

Personalmente, pur condividendo con la critica la particolare ripresa in quest'opera del Saraceni di modelli d'impaginazione bassaneschi come nel *Paradiso* di New York (1602-05, Metropolitan Museum, cat. 10; fig. 10) e un generale neoveronesianismo mescolato ad alcune teste derivate dal

mondo figurativo ferrarese dossesco (in particolare nei personaggi a sinistra), ritengo, come Cerulli (1999), che la «macchinosa impaginazione» si avvicini a quella delle pale di Gaeta e Palestrina (catt. 39, 48; figg. 39, 48) e alle loro vedute reali e non più oniriche e vicine all'emisfero pittorico nordico come nella serie di Napoli (cat. 15; figg. 15a-15f), portandomi quindi a collocare il dipinto a cavallo tra queste realizzazioni. Proporrei poi più esattamente il 1605-06, per l'individuazione di un primo accostamento del Saraceni alla sfera caravaggesca nei chiaroscuri, nel realismo di alcuni volti e nel bellissimo saggio della donna in primo piano con la cesta in testa.

Proprio nella figura della donna, infatti, possiamo individuare a mio avviso una contiguità nello stile alle opere realizzate intorno al 1604-1606, come la *Giuditta e Oloferne* della collezione Koelliker di Punta Ala e della Fondazione di Sturdi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (1605-06, catt. 17, 16; figg. 17, 16) e la *Madonna con Bambino* di San Lorenzo in Fonte a Roma (cat. 13; fig. 13; 1604-1605 ca.), in cui un ancor acerba dimestichezza con il chiaroscuro caravaggesco permette all'artista di indagare le figure ma altresì di sottolinearne alcune durezza che rendono statici i personaggi e ancora lontani dal naturalismo del Caravaggio.

Bibliografia: Longhi, 1913 (ed. 1961, p. 26, fig. 6); Longhi, 1917 (ed. 1995), p. 98, 109; idem, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 383, 405, fig. 11; Fiocco, 1929, p. 17; Henrich, 1935, p. 460; Ivanoff, 1964, p. 180 nota 4; Pilo, 1967, p. 368; Moir, 1967, I, pp. 81-83, II, p. 101; Ottani Cavina, 1968, p. 112, fig. 41; Mortari, 1972, p. 124; [J. B.] Burckhardt, 1976, p. 292; Ottani Cavina, 1976, p. 84 nota 9; Pallucchini, 1981, p. 92; Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1995, p. 119, fig. 4; Papi, 1997, p. 146; [B. C.] Cerulli, 1999, p. 42; J. B., 1999, p. 290; [A. R. R.] Robino Rizzet, 2001, p. 228, n. III. 17; Testa, 2002, p. 171; Guarino, 2006, pp. 352-355, n. 162 (con bibliografia?); Testa, 2010, p. 653

20. GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE, 1605-06

(fig. 20)

Ubicazione ignota

Olio su tela, cm 91, 3 x 73, 5

Provenienza: collezione privata (1944); G. C. Argon; *Important Paintings by Old Masters*, New York, Christie's, 6 Giugno 1984, p. 135, lotto 179.

Il dipinto venne esposto con l'attribuzione a Saraceni, in occasione della *Mostra di pittori italiani del Seicento* da Briganti (1944). Lo studioso, propose poi di collocare la tela vicino alla versione del Kunsthistorisches di Vienna da lui datata intorno al 1610, e prima della versione della Fondazione Roberto Longhi per la quale proponeva un inserimento cronologico verso il 1620.

In seguito il dipinto apparve in un'asta Christie's di New York nel 1984, in occasione della quale il compilatore della scheda affermava di aver ottenuto pareri favorevoli sull'autografia da parte di Giuliano Briganti nel 1980 e di Ottani Cavina nel 1981 e sottolineava che quest'ultima comparava la versione in esame a quella conservata presso la Fondazione Roberto Longhi.

Recentemente Papi (2006), rilevando delle misure prossime tra le due opere, ha proposto d'identificare il dipinto in esame con quello conservato presso la collezione Koelliker di Punta Ala (cat. 17; fig. 17). Dopo aver analizzato le due tele ho potuto riscontrare sostanziali differenze: nella realizzazione del pannello della tenda rossa, nelle mani dell'ancella (nella versione di New York il pollice della mano sinistra è leggermente più lungo e all'insù) e nel velo della Giuditta, meno ingombrante nella versione milanese. I due dipinti presentano poi evidenti difformità anche da un punto di vista conservativo. Se nel dipinto passato all'asta si rilevano ampie cadute nella zona del fondo dietro la Giuditta, nella versione Koelliker non sono presenti restauri in questa zona.

Pur conoscendo l'opera andata all'asta solo attraverso la sua riproduzione fotografica, nel rilevare la prossimità con la versione della Fondazione Roberto Longhi e quella della collezione Koelliker (catt. 16-17; figg. 16-17), sono propensa a collocarla nello stesso periodo di queste tele, e comunque prima della versione del Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove l'artista realizza, a mio avviso, un salto qualitativo rispetto alle precedenti.

Una *Giuditta e Oloferne* del Saraceni era citata, per la prima volta, in un inventario Aldobrandini verso il 1606 e, se ne si analizza la descrizione nell'inventario, con ogni probabilità questa versione, insieme a quelle oggi conservate a Firenze e Punta Ala, doveva essere molto vicina, se non identificabile con la medesima (cfr. note 82-83), a quella citata nell'inventario, (cfr. cap. 1). Per la maniera ancora acerba rispetto alla versione di Vienna, si propone una collocazione intorno al 1605-06.

Bibliografia: Briganti, 1944, p. 28, n. 28 (Carlo Saraceni); Papi, 2006, p. 102.

21. GIACOBBE CHE DISCUTE CON LABANO PER AVERGLI DATO LEA AL POSTO DI RACHELE, 1605-07*

(fig. 21)

Londra, National Gallery, NG 6446

Olio su rame, cm 28, 5 x 35, 3

Provenienza: Vitale Boch; Benedict Nicolson (1954); lascito di B. Nicolson (1978).

Stato di conservazione: Il dipinto presenta delle leggere cadute reintegrate da un restauro recente sulle rocce a destra, all'altezza delle spalle del giovane con il bastone. Un'altra leggera caduta è presente vicino al piede destro dell'uomo con la barba.

Restauri: Pulitura (1978)

Mahon (1955 e 1960) individuò per primo l'opera e propose di attribuirlo al Saraceni e di datarla intorno al 1610 o «poco prima» per la vicinanza al *Mosé ritrovato dalle figlie del faraone* della Fondazione Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35), allora assegnato dal Longhi al 1606.

Successivamente Ottani Cavina (1968) accettando l'attribuzione propose di collocare l'opera nella fase giovanile del Saraceni e in seguito (1990) restrinse l'arco cronologico «entro il primo decennio del secolo».

Potterton (1979¹), Baker e Henry (1995), Peters Bowron (1999) proposero che il dipinto fosse stato realizzato intorno al 1610. Questa datazione fu mantenuta da Chevostal (1996), che suppose che il dipinto fosse tra gli ultimi dipinti con paesaggio realizzati dall'artista, assieme al *Mosé e le figlie del faraone* della Fondazione Longhi di Firenze (1610 ca., cat. 35; fig. 35), in cui le figure sono rappresentate in scala maggiore rispetto al retroscena e la narrazione dell'evento diventa di primaria importanza.

Tuttavia, se si confronta il dipinto con la *Fuga in Egitto* di Frascati (cat. 47; fig. 47), che si sa ormai essere stata eseguita tra il 1610 e il 1612 e non nel 1606, come si era supposto in passato, bisogna far retrocedere la datazione dell'opera in oggetto, poiché è lampante che intercorse più di qualche anno tra la realizzazione dei due dipinti.

Se nel dipinto in esame possiamo ancora individuare reminiscenze veronesiane nei colori accesi e elsheimeriane nella tipologia del paesaggio, ciò non accade nella *Fuga in Egitto*, marcatamente caravaggesca così nelle cromie come nella composizione.

Inoltre, sebbene nella tela in esame si possa comunque riscontrare, come fece notare Chevostal (1996), una composizione diversa rispetto alle opere realizzate precedentemente poiché le figure, e conseguentemente la narrazione, acquistano maggiore dimensione e importanza, non penso ciò basti a datare il dipinto alla fine del primo decennio del Seicento, se si rileva che la sua realizzazione mostra ancora diverse durezze nelle pieghe delle vesti e nell'esecuzione di quel fogliame dossesco, già individuato nei sei paesaggi di Napoli, collocabili intorno al 1605 (cat. 15; figg. 15a-15f).

A mio avviso poi il *Mosé ritrovato dalle figlie del faraone* della collezione Longhi è invece realizzazione un poco posteriore a questa per l'illuminazione più scura e per la fine caratterizzazione delle morfologie (cfr. cat. 35; fig. 35).

Saraceni si avvicina qui alla maniera del Merisi, come inducono a pensare le cromie (si vedano i ripetuti marroni e i rossi-aranciati nelle vesti dei due personaggi principali) che si stanno trasformando in senso caravaggesco, così come più caravaggesca è la gestualità dei personaggi, sempre più drammatica e teatrale.

Il veneziano inizia ad inscenare le prime figure apprese direttamente dal Merisi, come l'uomo calvo in angolo a destra o le donne con turbante rappresentate in atto di discutere, che in seguito utilizzerà, a più riprese, nelle pale per le chiese di Roma e dei suoi dintorni (si vedano le pale di Palestrina e Gaeta o la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* oggi presso la Curia dei Padri Mercedari a Roma, catt. 48, 39, 52; figg. 48, 39, 52).

Pallucchini (1981) annotò che il dipinto faceva parte perciò di quella serie in cui S. «ha mediato il primo cromatismo neoveneto del Caravaggio, mettendo a frutto nel paesaggio la lezione dell'Elsheimer», creando in tal modo un «episodio biblico tradotto in scena di genere».

Sebbene concordi con il suggerimento che Saraceni derivasse dall'Elsheimer le composizioni che ponevano, da un lato di un'immaginaria diagonale, personaggi e paesaggio e dall'altra una vista aperta, non penso che ciò sia individuabile nell'opera in esame, come invece ritenne Peters Bowron (1999).

Il dipinto della National Gallery può piuttosto essere visto come una prima affermazione del personalissimo stile di Saraceni, che coniugherà il classicismo carracesco e elsheimeriano con l'introspezione e l'indagine dell'evento quotidiano caravaggesche.

Se il dipinto fu donato da Benedict Nicolson al museo nel 1978 con il titolo di *Incontro fra Giacobbe e Labano* (Genesis 29: I-14), Potterton (1979¹) precisò poi l'episodio rappresentato: *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* (Genesis 29: 25-26). La storia narra che Giacobbe, innamoratosi della bella Rachele, propose al padre di questa, Labano, di lavorare per sette anni per poter ottenere in sposa la donna ma, allo scadere del tempo pattuito, Labano si presentò a Giacobbe con la figlia Lia dagli «occhi malati».

Peters Bowron (1999), su indicazione di Paul Taylor, della Photographic Collection del Warburg Institute, ha però supposto che l'episodio descritto trattasse invece di *Mosé che difende le figlie di Ietro*, titolo col quale il dipinto appare anche nel catalogo museale del 1995 (Baker e Henry, 1995). L'episodio è narrato nel *Vecchio Testamento, Esodo* (2: 16-22) e, come la storia di Giacobbe e Labano, avviene nei pressi di un pozzo, qui rappresentato a sinistra in secondo piano. Secondo quest'altro racconto, mentre Mosé si riposava presso un pozzo nella terra di Midian, vide le sette

figlie di Ietro, sacerdote di quel luogo, avvicinarsi per abbeverare le loro pecore. Alcuni pastori cercarono di cacciare le ragazze ma Mosé, che stava facendo abbeverare il proprio gregge, le difese. Per ricompensa, il padre delle fanciulle gli dette in sposa Sefora, una delle sette figlie.

Nel dipinto sono effettivamente rappresentate sette donne, due delle quali presso il pozzo con le loro pecore, ma personalmente penso che si possa individuare nel soggetto la storia di Giacobbe e Labano poiché, come ha sottolineato Ottani Cavina (1968), sono qui rappresentati tutti gli elementi della scena: Rachele, il pozzo, le pecore, i servi e fors'anche, alle spalle dei protagonisti, la figura di Lea «che aveva gli occhi malati», identificabile a mio avviso con la donna in primo piano a sinistra con lo sguardo verso il cielo.

Mahon (1955) lesse reminiscenze palmesche per la vicinanza del dipinto col *Giacobbe e Rachele* (Dresda, Pinacoteca, Inv. 1747-1750, Gal. Nr. 192) di Palma il Vecchio e trovò concorde Potterton (1979¹) ma non Ottani Cavina (1968). Ritengo che non vi siano particolari consonanze tra i due dipinti se non la chiara matrice veneta nel colorismo e fors'anche la scelta di rappresentare in primo piano i personaggi principali, quasi bloccati nei loro movimenti, mentre alle loro spalle gli astanti e gli elementi naturali sono chiaramente nel pieno dell'azione.

Saraceni, malgrado le linee incerte della struttura lignea attorno al pozzo, dimostra qui di conoscere bene le regole della prospettiva realizzando cinque piani prospettici nella stessa scena: in primo piano Mosé e uno dei pastori, nel secondo le due figure in basso a destra, nel terzo le quattro donne in piedi dietro la scena principale, nel quarto le due figure a sinistra presso il pozzo e infine, sullo sfondo, il paesaggio. La mirabile indagine dell'effetto prospettico è qui favorita da una tecnica compositiva che sarà molto utilizzata dal Saraceni e cioè il «sott'in sù».

Segnalo poi che recentemente Fratarcangeli (2009) ha proposto d'identificare la tela della National Gallery con il «rame con molte figure piccole in un paese dove cavan acqua con secchi, et ordegni: rappresenta istoria del testamento vecchio cornice indorata» ricordato nell'inventario delle opere possedute da Giuseppe Pignatelli (1578?-1623) a Roma (fratello ed erede del cardinale Stefano Pignatelli e intimo amico del cardinale Scipione Borghese). Fratarcangeli informa che non si sa quando i dipinti di Saraceni entrarono nella collezione Pignatelli o se furono frutto di una committenza diretta; molti indizi hanno portato lo studioso a supporre però che fu il fratello di Giuseppe Pignatelli, Stefano, ad accorpate insieme le tele del Saraceni e ciò dovette accadere quando risiedette più o meno stabilmente a Roma, dal 1605 al 1623, anno della sua morte. Sebbene la proposta d'identificazione con l'opera già nella collezione Pignatelli sia tentante non è confermabile perchè nell'inventario Pignatelli mancano le misure dell'opera.

Bibliografia: *Caravaggio en de Nederlanden*, Utrecht and Antwerp, 1952 (non in catalogo ma esposta); Mahon, 1955, pp. 86-87, n. 71; Mahon, 1960, p. 154, n. 390; Pallucchini, 1961, p. 76, fig. 72; Grate, 1962, n. 123; Sutton, 1965, n. 43; Oehler, 1967, pp. 166-

170; Ottani Cavina, 1968, pp. 28, 35, 37, 103-104, fig. 62; Potterton¹, 1979, p. 51, n. 2; Potterton², 1979, pp. 28-31, fig. 42; Pallucchini, 1979, p. 191; Janin, 1979, p. 56, n. 288; *The Arts Reviewed* in «Connoisseur», v. 200, n. 805 (marzo 1979), p. 224; Pallucchini, 1981, p. 93; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Ottani Cavina, 1990, pp. 166-167 nota 7; Baker e Henry, 1995, p. 613; Chvostal, 1996, p. 816; Papi, 1997, pp. 146, 148; [EPB] Peters Bowron, 1999, pp. 274-277; Fratarcangeli, 2009, pp. 140-141, fig. 118; Jacoby, 2009, p. 154 nota 9.

22. VENERE PIANGE ADONE MORTO, 1605-07

(fig. 22)

Ubicazione ignota.

Provenienza: (già)Parigi, collezione privata

Olio su tela, cm 67,2 x 79, 8.

Kultzen (1978) rese noto il dipinto in collezione privata proponendo di ascriverlo al veneziano, seguito dalla critica successiva. Lo studioso individuava, nella posizione distesa a terra di Adone in primo piano con la testa rialzata sopra un masso e le gambe semi piegate, la ripresa di un modello già utilizzato da Sebastiano del Piombo nel suo *Venere piange Adone* delle Gallerie degli Uffizi a Firenze (Inv. n. 916) e avvicinava cronologicamente l'opera alle prime realizzazioni del veneziano sotto l'influenza nordica, come i sei rami di Capodimonte (1605 ca.; cat. 15; fig. 15a-15f), il *Convito del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (1605-06, cat. 18; fig. 18) e il *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (1605-07, cat. 21; fig. 21). Il rapporto tra le figure e il paesaggio in cui sono inserite e la conformazione paesaggistica ancora fortemente influenzata dagli esempi di Adam Elsheimer, mi portano a proporre una medesima datazione per il dipinto in esame. Tuttavia, va ricordato che, nel proporre questi accostamenti, Kultzen (1978) come poi Papi (1989 e 1997) avanzavano per tutte queste realizzazioni una collocazione a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Seicento, mentre sono più propensa a prospettare un inserimento verso la metà del primo decennio nel momento di passaggio dalla poetica elsheimeriana a quella caravaggesca.

Bibliografia: R. Kultzen, 1978, pp. 139-142; Papi, 1989, p. 879; Papi, 1997, p. 146 ; [WP] Potriaska, 1990, p. 204..

23. IL BUON SAMARITANO, 1606-07*

(fig. 23)

La Fère Musée Jeanne d'Aboville, inv. 141

Olio su rame, cm 23 x 28.

Il dipinto, inventariato nel catalogo museale del 1889 come opera di Adam Elsheimer (n. 96), era stato segnalato da Ottani Cavina (1968), senza ulteriore commento, come una seconda versione anonima di quella di proprietà del duca di Buccleuch e Queensberry a Boughton House, Kettering (Northampton) dalle misure molto simili (cm 20, 5 x 27, 5) e dalla stessa tecnica (cat. 24; fig. 24).

Precedentemente l'opera era stata ascritta, come la versione di Boughton House, a Jacob Pynas da Oehler (1967) ma mentre la versione inglese fu ricondotta da Waddingham (1967, pp. 44-47) al veneziano già in quell'anno, quella in esame è stata confermata al Pynas da Depouilly (1968) e da Debrie (1988) e appare ancora esposta con questa attribuzione. Quest'ultimi due studiosi riportavano le opinioni di Lisa Oehler e di S. J. Gudlaugsson, directeur du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de l'Institut Néerlandais d'Histoire de l'Art de La Haye, secondo i quali il dipinto di La Fère è di qualità superiore rispetto a quello del duca di Buccleuch, forse copia antica dell'originale.

Dopo averne analizzata la riproduzione fotografica gentilmente fornitami dalla Prof.ssa Stefania Mason, non posso che, come ho proposto alla studiosa prossima ad uno studio sui dipinti italiani sul territorio francese, rilevarne l'alto livello qualitativo e la contiguità alla versione inglese che mi portano ad ascrivere l'opera al veneziano.

Come ebbe già modo di sottolineare Ottani Cavina nell'osservazione dell'esemplare di Kettering, nel dipinto in esame, sebbene Saraceni indaghi perfettamente il dato naturale, il paesaggio non è più visto come sola quinta ideale in cui s'inserisce la scena biblica narrata, ma diventa il tramite attraverso cui cogliere appieno il soggetto rappresentato poiché è egli a proiettarne il dato sentimentale. Nelle due opere l'artista inscena il momento della parabola evangelica (Luca, 10, 25-37) in cui il viandante ferito, trasportato dal cavallo del samaritano, giunge alla locanda per essere curato. Le due versioni di La Fère e Boughton House inscenano l'ampio paesaggio animato dal tipico agglomerarsi saraceni dei cespugli dai toni scuri e i cui confini sono sottolineati dalla luce che si sta ritraendo dietro il promontorio collinoso, evidenziando il solitario cavaliere sul crinale vicino all'edificio. Unico dettaglio aggiunto nella versione in esame rispetto a quella inglese sono le tre travi che sporgono dalla locanda a destra.

La minuziosa resa pittorica del dipinto francese, comunque memore della lezione elsheimeriana, inscena una ricchezza di velature, un lirismo e un colorismo vivace tutti saraceni.

La prossimità del dipinto alla versione di Boughton House mi porta a proporre la medesima collocazione cronologica tra il 1606 e il 1607.

La fortuna di questa composizione è attestata anche dall'esistenza di un'altra versione dalle misure lievemente inferiori (olio su rame, cm 20,6 x 24,7) che mi pare di qualità ma che attendo di poter analizzare *de visu* passata da Christie's, South Kensington, (*Old Master Pictures*, vendita 8555) 27 ottobre 1999, lotto 17 e successivamente da Christie's, Londra, South Kensington, (*Old Master Pictures*, vendita 9695) 26 settembre 2003, lotto 268, con un'attribuzione all'ambito di Carlo Saraceni.

Bibliografia: Oehler, 1967, p. 148-170 (Jacob Pynas); Depouilly, 1968, p. 28; Ottani Cavina, 1968, pp. 22, 27 (seconda versione); Debrei, 1988, p. 19 (Jacob Pynas)

24. *IL BUON SAMARITANO*, 1606-07*

(fig. 24)

Kettering (Northampton), Boughton House, collezione del Duca di Buccleuch e Queensberry, cat. no. 282 (431)

Olio su rame, cm 20, 5 x 27, 5

Restauro: Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, Conservatore: V. Sutcliffe, Supervisore: M. L. Sauerberg (2010) ('by kind permission of the Duke of Buccleuch, KBE')

Il dipinto fu inizialmente attribuito da Schaar (1959-60) a Breenbergh, ipotesi che venne condivisa da Waddingham (1960 e 1963), per poi essere assegnato con qualche riserva a Jacob Pynas da Bauch (1967) e da Oehler (1967). Fu infine Waddingham (1967), ricredutosi sulla sua iniziale attribuzione, a proporre l'ascrizione a Saraceni per la vicinanza, individuata dallo studioso, tra l'opera in esame e la serie dei sei dipinti del Museo di Capodimonte (cat. 15; fig. 15a-15f).

La critica successiva concordò con l'attribuzione, eccezion fatta per Enggass (1980) che ripropose il nome di Jacob Pynas.

Con la visione diretta del dipinto e grazie al recente restauro (2010) si è potuta effettivamente rilevare la mano del Saraceni nella fine realizzazione, vicina a quella del *Buon Samaritano* di Lipsia (cat. 36; fig. 36), nel gioco chiaroscurale che indaga le sottili pieghe delle vesti dei personaggi, parzialmente trascurati nelle morfologie a discapito della maggiore attenzione rivolta al dato paesistico.

A differenza del dipinto di Lipsia, dove Saraceni scelse di rappresentare la versione solitamente più nota della parabola (Luca, 10, 30-37) in cui l'uomo, ancora a terra dopo l'aggressione subita, viene soccorso dal Samaritano, nel dipinto di Boughton House è raffigurata la fase successiva dove il Samaritano, personificazione di Cristo, accompagna il pellegrino verso la locanda, mentre quest'ultima rappresenta la figura della Chiesa e quindi la salvezza.

Nel *Buon Samaritano*, realizzato con tutta probabilità per un committente privato, viste le misure e il supporto che rendevano l'opera facilmente trasportabile, il veneziano dà prova delle doti miniaturistiche d'impronta nordica da lui assorbite e espresse con minuziosità nel realizzare i dettagli in secondo piano, come il pastore con il gregge o l'uomo a cavallo che si dirige verso la casa in cima alla collina a sinistra. Nell'opera possiamo individuare la stessa fredda luce nordica della serie dei dipinti di Capodimonte (cat. 15; figg. 15a-15f) e la simile scelta compositiva che occupa un lato della rappresentazione con una quinta naturale scura in contrasto con la luminosità che sottolinea il dilagare del paesaggio che si apre a fianco, dando un senso di respiro all'insieme nonostante le ridotte misure del dipinto, mentre il chiaroscuro si fa più presente nelle figure sulla destra denunciando una sensibilità sempre più caravaggesca.

Sulla base di questa analisi concordo con Ottani Cavina (1968) nel collocare l'opera a cavallo tra i dipinti a stretto contatto con gli studi elsheimeriani, come la serie di Capodimonte, da lei datata *ante* 1608 e a mio parere realizzata intorno al 1605, e i dipinti caravaggeschi del secondo decennio del Seicento, e quindi intorno al 1606-07.

Il *Buon Samaritano*, pur palesando un attaccamento ancora forte ai paesaggi elsheimeriani presenta, come nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini di Roma, collocabile intorno al 1605-06 (cat. 16; fig. 16), un chiaroscuro addensato e dei cespugli, non più plasticamente immobili, ma dai contorni

lievemente sfumati, una natura quindi lontana dalla dimensione nordica onirica a favore di una visione più reale.

Particolarmente calzanti risultano le parole di Pallucchini (1981) che, proprio parlando del dipinto in esame, notava nella tecnica del Saraceni «la profonda meditazione dell'Elsheimer sulla natura, che se da un lato risente del particolarismo manieristico del Brill, dall'altro è già aperta al sentimento classico carraccesco».

Di fatto il dipinto di Kettering costituisce nel genere del paesaggio, uno dei capolavori realizzati dal veneziano, in cui riesce a sintetizzare perfettamente in un 'microcosmo' la poetica onirica elsheimeriana e il naturalismo italiano, creando uno stile unico che dovette conoscere non pochi ammiratori nella Roma seicentesca.

Una seconda versione (rame; cm 20, 5 x 27, 5) del dipinto, già segnalata da Oehler (1967) presso il Musée Jeanne d'Aboville di La Fère, Aisne, è altresì attribuibile a Saraceni (cat. 23; fig. 23).

Bibliografia: *Catalogue Montague House* (Suppl.), n. 282; Schaar, 1959-60, p. 48 (Breenbergh); Waddingham, 1960, p. 47 (Breenbergh); Waddingham, 1963, p. 64 (Breenbergh); *Adam Elsheimer, Werk* 1966, p. 41, n. 49, fig. 43 (cerchia di Elsheimer); Oehler, 1967, p. 169, fig. 12 (Jacob Pynas ?); Bauch, 1967, p. 91; Waddingham, 1967, p. 48, fig. 76; Ottani Cavina, 1967, p. 222; Ottani Cavina, 1968, pp. 22-23, 25-26, 32, 61, 96-97, n. 6, fig. 52; Salerno, 1976, p. 134 (Jacob Pynas ?); Pallucchini, 1981, p. 92; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [MU] Utili, 1995, p. 44; Papi, 1997, p. 146.

25. UN ANGELO APPARE ALLA MOGLIE DI MANUE, 1606-08

(fig. 25)

Basilea, Kunstmuseum, inv. n. 1112

Olio su rame, cm 41 x 55, 5

Provenienza: Parigi, collezione Schröcker; Basilea, collezione J. J. Bachofen- Burckardt (1823); collezione della Sig.ra Bachofen-Burckhardt (1874); lascito del Prof. J. J. Bachofen- Burckhardt-Stiftung all'Öffentliche Kunstsammlung, Basilea (1920).

Stato di conservazione: In occasione della mostra *Art vénétien en Suisse et au Linchtenstein* (1978) l'opera non fu esposta a causa del cattivo stato di conservazione dell'opera.

Il dipinto, tradizionalmente attribuito all'Elsheimer, venne ascritto al Saraceni dal Drost (1933).

Se l'attribuzione al Nostro non fu accettata da Schwitter (1946), Weizsäcker (1952) e Boerlin (1957), fu confermata invece da Waddingham (1967) e Ottani Cavina (1967 e 1968). In seguito Brown (2001), individuando una forte influenza nordica nell'opera, propose che potesse trattarsi di una collaborazione tra il Saraceni e un anonimo pittore d'oltralpe che si sarebbe incaricato della realizzazione del paesaggio.

Waddingham (1967) e Ottani Cavina (1968) datarono il dipinto in un momento successivo rispetto alla serie di Capodimonte (cat. 15; figg. 15a-15f) e la studiosa propose un'esecuzione «intorno al 1610 o poco dopo».

La medesima collocazione cronologica fu suggerita da Brown (2001) poiché, come Ottani Cavina (1967 e 1968), individuava nell'opera in esame una maggiore impronta neoveneta rispetto ai dipinti di Napoli, datati anche da Brown tra il 1607 e il 1608.

A mia volta individuo neovenetismo marcato nei colori accesi, e in particolare nel rosso dell'abito della moglie di Manue e nei brillanti azzurri e arancioni delle vesti dell'angelo (colorismo che ascrive a mio avviso definitivamente l'opera al solo Saraceni), così come una diversa gestione nell'indagine della luce, più diffusa nell'opera in esame e non proveniente dal fondo come nei dipinti di Napoli secondo un gusto più nordico. Per queste ragioni proporrei di collocare il dipinto di Basilea in un momento leggermente posteriore alla serie napoletana (del 1602-1605 per la scrivente), e più precisamente tra il 1606-1608.

Concordando con l'ipotesi di Ottani Cavina (1967) penso che il dipinto possa essere inserito per l'appunto verso la fine della produzione di paesaggi di piccolo formato, in cui i contrasti d'ombra si stemperano mentre l'artista si sottomette ad una «disciplina formale limpidamente misurata e classica».

Tuttavia ipotizzo una datazione antecedente rispetto al *Mosé con le figlie del Faraone* della Fondazione Roberto Longhi o al *Martirio di Sant'Agapito* di Palestrina (catt. 35, 48; figg. 35, 48; 1610 ca. e 1612 ca.), poiché rispetto a queste realizzazioni l'importanza del paesaggio prevale ancora su quella dei personaggi e della narrazione del soggetto. Inoltre, mentre nelle tele di Firenze e Palestrina il paesaggio inteso in senso caravaggesco è un paesaggio reale che riprende scorci della campagna romana, qui, come nella serie di Capodimonte (1605 ca.), viene inscenato una natura fantastica, difficilmente individuabile nella realtà e simile a quella proposta dagli esempi elsheimeriani. Una maggiore impronta nordica, tipica della prima produzione del Nostro, è poi riconoscibile nella luce, qui ancora bianca e chiara, come nelle opere di Napoli, e non calda e sulle tonalità del giallo come nel dipinto della Fondazione Longhi e nel *Martirio di sant'Agapito* di Palestrina.

Rispetto alle realizzazioni di Napoli, il pittore dimostra qui una maggior sicurezza nella realizzazione del paesaggio che acquisisce una dimensione più ampia e conseguentemente diviene più importante rispetto alla narrazione della scena biblica, relegata nell'angolo sinistro del dipinto. Come nella serie ovidiana è qui

individuabile una «resa minuziosa, quasi scientifica, dell'elemento vegetale che compone il paesaggio» appresa con l'Elsheimer (Natale, 1978). In queste opere poi, rispetto a quelle più tarde, realizzate dal 1610 in poi, come individuò Utili (1995), il classicismo bolognese «si fonde con spunti dosseschi...in atmosfere dilatate di grande raffinatezza, da cui è esclusa ogni presenza architettonica» (Utili, 1995).

La storia di Manue è stata poco rappresentata, tanto che in un primo momento si confuse il soggetto con la storia di *Agar e l'angelo*. Qui, a destra del dipinto, l'angelo sta annunciando alla moglie di Manue che darà alla luce un figlio di nome Simone, a dispetto della sua sterilità.

Si conoscono altre tre versioni di questo dipinto realizzate nella bottega dell'Elsheimer e già segnalate dal Witzsäcker (1952), e riproposte nella recente mostra sul pittore tedesco (2006).

Bibliografia: Drost, 1933, p. 155 (Saraceni); Henrich, 1935, p. 460; Schwitter, 1946, p. 59 (Kreis um Adam Elsheimer); Weizsäcker, II, 1952, pp. 65-66, n. 64, tav. 12 (Elsheimer); Boerlin, 1957, p. 131, n. 112 (Kreis um Adam Elsheimer); Waddingham, 1963, p. 65 nota 4 (Saraceni); [E. H.] Held, 1966, pp. 68-69 n. 100, fig. 81 (Saraceni); *Katalog Öffentliche Kunstsammlung, Basel* 1966, p. 129, n. 112; Oehler, 1967, pp. 166,170, fig. 20; Waddingham, 1967, p. 48 (Saraceni); Ottani Cavina, 1967, p. 222, fig. 283 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 95, tav. V, fig. 64 (Saraceni); Enggass, 1980, p. 134, nota 7, fig. 26.1; Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 192 (Saraceni); Natale, 1978, p. 128, n. 92 (Saraceni); [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [MU] Utili, 1995, p. 44; [J. B.] Burckhardt, 1976, p. 292; Papi, 1997, p. 146; [J. B.] Burckhardt, 1999, p. 290; Brown, 2001, pp. 29-30, n. 5 (Saraceni).

26. SAN GIROLAMO CON L'ANGELO E IL LEONE, 1606-08

(fig. 26)

Bergamo, Accademia Carrara, Inv. n. 1006 (572).

Olio su rame, cm 17,1 x 22, 2.

Provenienza: Roma, Raccolta di Giovanni Morelli (acquistato da Morelli ad un'asta del Monte di Pietà a Roma forse come opera del Calvaert).

Iscrizioni: sul verso del rame una scritta a penna riporta «Scuola del Galvert».

Stato di conservazione: già Ottani Cavina (1968) registrava varie cadute di colore (sul braccio sinistro dell'angelo, e sulle foglie alle spalle del leone) e alterazioni della superficie pittorica sul leone e sul volto dell'angelo. La scarsa aderenza del pigmento pittorico al supporto ha causato ulteriori cadute.

Restauri: 1896, fissaggio della superficie pittorica (Luigi Cavenaghi).

Il dipinto venne attribuito, quando si trovava ancora nella collezione di Giovanni Morelli, a Adam Elsheimer da Bode (1883) e in seguito anche da Weizsäcker (1914). In occasione della mostra *Caravaggio e i caravaggeschi* (1951) l'opera fu però ascritta dubitativamente al pittore tedesco e presentata come importante esempio dell'«intima mescolanza fra i tratti dell'Elsheimer e quelli del Saraceni». Sulla scia di questa analisi Waddingham (1963) e Ottani Cavina (1968) attribuirono il dipinto di Bergamo a Saraceni. La studiosa riportò poi che la proposta era già stata avanzata da Pallucchini nelle dispense universitarie del 1659-60, ma non ho trovato la segnalazione in quest'ultime e nemmeno nel successivo volume del Pallucchini sulla pittura veneziana del Seicento (1981).

Mentre Bauch (1967) aveva proposto poco prima di ascrivere il dipinto a Jacob Pynas, Ottani Cavina (1968) ritenne «lampante il carattere saraceniaco del rame, non solo nel timbro idillico rispetto alla natura misteriosa di Elsheimer, ma perfino in alcune peculiarità della forma (la stratificazione tettonica del paesaggio in collina, gli accostamenti cromatici di mattone e di bianco)». Successivamente il dipinto venne ricondotto ad un generico «Seguace di Adam Elsheimer» da Zeri e Rossi (1986), i quali non dovevano essere evidentemente a conoscenza della precedente ascrizione di Ottani Cavina al veneziano, poiché non segnalavano l'attribuzione della studiosa nella bibliografia della scheda del dipinto di Bergamo.

A mio avviso l'opera presenta caratteri più saraceniaci che elsheimeriani per il panneggio delle pieghe sottili e per una resa paesaggistica reale lontana dalle suggestioni fantastiche e misteriose tedesco e dei suoi seguaci più prossimi. Quanto mai difficile è l'ascrizione al veneziano per lo stato conservativo decisamente mediocre in cui si trova l'opera.

Il dipinto presenta rilevanti cadute di pigmento nella zona dei due personaggi sulla sinistra. L'espunzione del dipinto dal catalogo dell'Elsheimer nella monografia sull'artista di Keith Andrews (1977) e nei recenti cataloghi di mostre dedicate a questo pittore (2006) confermano che l'opera non appare attribuibile al tedesco mentre per un'autografia del veneziano sono d'aiuto due inventari settecenteschi. Difatti, come aveva già rilevato Ottani Cavina (1968) tra le opere perdute del Saraceni era annoverato un San Girolamo già presso le collezioni di Filippo V nel Palazzo Reale di

Segovia nel 1746 (cfr. Elenco opere perdute) e, vista la concordanza con la descrizione del dipinto in esame nonché con le misure («nueve dedos de alto, una quarta de ancho» cioè all'incirca cm 15 x 25) e con il supporto del rame, concordo con la studiosa che vada identificato con il medesimo. Questo soggetto fu rappresentato più volte dal veneziano. Ne era ricordata un'altra versione presso la collezione del Cavaliere Carlo Maratti a Roma nel 1712, probabilmente da individuare nella versione inedita e qui presentata per la prima volta conservata in collezione privata a Venezia (cat. 29; fig. 29). Il dipinto veneziano, di misure leggermente diverse rispetto a questo, presenta a sua volta sulla sinistra la figura di San Gerolamo mentre è aiutato, nella lettura delle Sacre Scritture, dall'angelo dietro di lui, ai cui piedi sembra assopito il leone. Nei due dipinti ritroviamo sulla sinistra l'oscura quinta della roccia al cui fianco si sviluppa l'apertura paesistica, qui più ampliata. Il paesaggio è molto vicino a quello inscenato dal veneziano nel *Ritrovamento di Mosè* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze (1610 ca.) e nel *Buon Samaritano* di Boughton House (1606-07) (catt. 35, 24; figg. 35, 24), in cui si ripropongono le medesime scenette episodiche ma anche la struttura compositiva con un corso d'acqua sullo sfondo, degli edifici e un sentiero che porta verso le colline. Queste tangenze e la prossimità alle prime opere caravaggesche del Saraceni, come il *San Sebastiano* di Praga (1606-08, cat. 28; fig. 28), mi spingono a proporre una collocazione intorno al 1606-08, come per la versione veneziana di questo soggetto, in cui l'influenza del Merisi è ancor più evidente nella figura del San Girolamo.

Bibliografia: Bode 1883, p. 288 (Adam Elsheimer); Weizsäcker, 1914, p. 485 (Adam Elsheimer); idem, 1936, pp. 128-131, fig. 70; Drost, 1933, pp. 84-85, fig. 35; *Caravaggio e i caravaggeschi*, 1951, p. 55, n. 89, fig. 74 (Adam Esheimer?); Zampetti, 1959, pp. 21-22, n. 19 (Adam Elsheimer); Waddingahm, 1963, p. 65 nota 4 (Carlo Saraceni); Bauch, 1967, p. 91 (Jacob Pynas); Russoli, 1967, p. 57; Ottani Cavina, 1968, pp. 95-96, fig. 112 (Carlo Saraceni); Zeri e Rossi, 1986, p. 239, n. 96 (seguace di Adam Elsheimer) (con bibliografia); Rossi, 1989, p. 81, n. 1006 (imitatore di Adam Elsheimer).

27. SANTA BIBIANA, 1606-08

(fig. 27)

già Bologna, collezione privata

Olio su tela, cm 35 x 26.

Iscrizioni: «BIBIANA».

Il dipinto fu attribuito a Saraceni da Ottani Cavina (1990) che propose di collocarlo entro il primo decennio del secolo, per la vicinanza della *silhouette* della santa con quella della Rachele del *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (1605-07, cat. 21; fig. 21).

Effettivamente nell'osservarle più attentamente le due donne, oltre all'assomigliarsi morfologicamente, presentano altresì la medesima postura con la testa leggermente reclinata indietro e a sinistra e lo sguardo rivolto verso l'alto.

Concordo con Ottani Cavina (1990) nell'inserire la tela tra quelle degli anni giovanili, cioè entro il primo decennio del secolo, per la vicinanza con il *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery (1605-07, cat. 21; fig. 21), proponendo però di avanzare l'arco temporale al 1606-08 per la vicinanza, nel colorismo neoveronesiano, all'*Angelo appare la moglie di Manue* del Kunstmuseum di Basilea realizzato in questi anni (1606-08, cat. 25; fig. 25), e per la vicinissima morfologia tra la moglie di Manue e santa Bibiana.

Rispetto alle future prove più drammaticamente caravaggesche del Saraceni (si pensi in particolare alle tele di Santa Maria dell'Anima, cat. 71; fig. 71), nella *Santa Bibiana* si può ancora individuare quella «vena dolcemente elegiaca» annotata da Ottani Cavina (1990) per le opere giovanili del Nostro ed è ancora presente, nelle scelte cromatiche e in particolare nel turbante avorio a righe blu (unico elemento che impreziosisce l'austera rappresentazione), quel neoveronesismo tipico delle opere della prima decade del Seicento.

Le ridotte misure della tela, che non risulta essere stata tagliata secondo Ottani Cavina (1990), e il soggetto, portano a ipotizzare, come propose la studiosa, che Santa Bibiana facesse parte di una serie di dipinti con rappresentazioni di santi martiri che probabilmente, come in questo caso, non erano identificati dai loro strumenti di martirio ma dall'iscrizione dei loro nomi sullo sfondo.

La storia di santa Bibiana, detta anche Viviana o Vibiana (Roma, 347 – Roma, IV secolo) (Gordini, 1962, pp.178-82) è avvolta nella leggenda. La santa, infatti, era menzionata per la prima volta nel *Liber Pontificalis*. Nel capitolo dedicato alla biografia di Papa Simplicio (468-483), si racconta che il papa «...consacrò una basilica dedicata alla santa martire Bibiana, che contiene il suo corpo, nelle vicinanze del «*palatium Licianium*» (Lib. Pont., I, p. 249). Un altro riferimento alla sua storia si rintraccia nel testo della *passio s. Bibianae*, opera di un anonimo autore del VII secolo, anche se del tutto inattendibile. Stando a questo testo, Bibiana era una giovane nobile e cristiana, nata dall'unione tra Flaviano, un cavaliere romano e prefetto di Roma sotto gli imperatori Costantino e

Costanzo (350-361), e Dafrosa, discendente di una famiglia consolare. Secondo la leggenda Flaviano, una volta salito al trono l'imperatore Giuliano, che ripristinò le crudeli persecuzioni contro i cristiani, fu costretto ad abbandonare la sua carica di prefetto e, sorpreso mentre seppelliva i martiri Prisco, Priscilliano e Benedetto, venne bollato come uno schiavo e in seguito esiliato *ad Aquas Taurinas*, dove venne martirizzato nel dicembre 361. In seguito la sorella di Bibiana, Demetria, e la madre Dafrosa, furono arrestate e condannate: Dafrosa venne decapitata e Demetria morì in carcere. A Bibiana fu però riservata una sorte diversa poiché Aproniano, prefetto che prese il posto del padre della santa, cercò di corrompere la giovane (all'epoca appena quindicenne) a una vita di lussuria avvicinandola ad una mezzana. Non riuscendo nel suo intento Aproniano ordinò di legare la santa a una colonna e flagellarla con le «piombate» (fasci di verghe e pallini di piomb). Bibiana spirò quattro giorni dopo. Il corpo della santa, sempre secondo la leggenda, venne poi esposto ai cani randagi su ordine dello stesso Aproniano, i quali però non lo toccarono. Le spoglie vennero dunque raccolte dal presbitero Giovanni che le collocò nel palazzo del padre. La celebrazione della sua festa, fissata al 2 dicembre, è sicuramente attestata a Roma fin dal secolo V, ma non ebbe grande diffusione fuori Roma fino al V secolo.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166-167 nota 6, fig. 1.

28. SAN SEBASTIANO, 1606-1608 ca.*

(fig. 28)

Praga, Galleria del Castello, inv. n. O 29

Olio su tela, cm 65 x 50

Iscrizioni: sul verso della cornice «OPH 29» in nero a stampino.

Provenienza: Il dipinto è presente nell'inventario del Castello di Praga dal 1685, prima galleria come «Carel...orig.». Inventari: (1685, n. 39); 1718 (n. 39); 1737 (n. 50) come «Carre»; 1768 (n. 66), prima anticamera dei locali costruiti da Maria-Teresa; 1781 (n. 64) è nella terza camera «anonimo»; 1797 (n. 65) il dipinto è situato nella sala delle udienze «anonimo»; 1832 (n. 65), segnalato come «Hieronimo Mucio» per errore; 1838 (n. 65) idem; 1860 (n. 65) «anonimo»; 1875-1890 (n. 65) come «scuola olandese del XVII sec.»; 1880-1944 (nn. 65-29) «anonimo»; 1910 (n. 65-36-29) «scuola olandese del XVII sec.»).

Restauri: 1919 (A. Vlček); 1924 e 1931 (J. Hlavin); 1963 (M. Hamsik).

Nei cataloghi museali del 1685 e del 1718 l'opera era segnalata come «Carel...orig.». Nel 1737 il nome fu deformato in «Carre» per essere poi espunto dagli inventari del 1768, 1781, e 1797. Nel catalogo del 1832 l'opera fu poi attribuita a «Hieronimo Mucio» (Girolamo Muziano), ma dopo essere ritornata anonima nel catalogo del 1860, fu ascritta alla scuola olandese del Seicento nei cataloghi del 1875, 1890 e 1910, e attribuita a Savery dal restauratore A. Vlček nel 1919.

Neumann (1962), appoggiato dall'analisi stilistica e dall'iniziale indicazione «Carel...», incorretta trascrizione già utilizzata anche per la *Giuditta* di Vienna di Carlo Saraceni nella collezione di Leopoldo Guglielmo, attribuì il *San Sebastiano* al veneziano.

La critica successiva si troverà concorde con l'ascrizione a Saraceni, ivi compresa Ottani Cavina (1968), autrice della monografia sul pittore. Neumann (1962 e 1967) aveva proposto di collocare l'opera tra il 1610 e il 1615 e Ballarin (1963) nel «primo decennio» del Seicento, mentre Pallucchini (1981) la riteneva realizzazione dello stesso periodo della *Fuga in Egitto* di Frascati, allora ritenuta del 1606 (cat. 47; fig. 47). Successivamente Ottani Cavina (1968) suggerì di ascriverla alla «fase giovanile e elsheimeriana» del Saraceni per le «connessioni stringenti con la Maddalena (1606) perduta del Caravaggio e con gli esperimenti paesistici di Adam Elsheimer» e forse anche per quel «neogiorgionismo» individuato in seguito dalla studiosa (1983), quindi dopo il 1606, cui risaliva la *Maddalena* del Merisi, ma entro il primo decennio del Seicento.

L'anomala posizione del San Sebastiano, con la testa reclinata all'indietro e la bocca semi-aperta, infatti, trova un diretto precedente nella *Maddalena in estasi* del Caravaggio andata perduta e oggi nota grazie alle varie copie che ne furono realizzate (tra cui quella di Louis Finson del Musée des Beaux Arts di Marsiglia, inv. BA 909). Moir (1976) sottolineerà poi che nella realizzazione del corpo del santo, Saraceni si sarebbe ispirato anche ad un'altra opera prevalentemente attribuita al Caravaggio: il *San Francesco* del Wadsworth Atheneum Hartford (Ottino della Chiesa, p. 86, fig. 4). Nella tela del Merisi appare san Francesco disteso in posizione leggermente inclinata verso lo spettatore, anche se a sorreggere la testa e il busto non è una roccia coperta da un panno, come nella composizione di Saraceni, ma un angelo, mentre la bocca è raffigurata chiusa e non semi-aperta.

Avendo riscontrato una indubbia prossimità alla poetica pittorica elsheimeriana nella resa paesaggistica così come l'«eleganza di ritmi falcati ancora decisamente manieristici» (Pallucchini, 1981), attributi tutti riconducibili al primo periodo romano, come l'armatura e la spada del *San Sebastiano* in primo piano a sinistra, già nel *Venere e Marte e una ronda di amorini* del Museo di San Paolo (1602-05, cat. 14; fig. 14), mi trovo del tutto concorde con Ottani Cavina nell'anticipare la cronologia.

Penso si possa poi individuare qui una maggiore attenzione al dato paesistico, grazie alla naturalezza con la quale Saraceni realizza le fronde degli alberi «mosse» dal vento, particolare che porta ad avvicinare l'opera a quelle della prima fase caravaggesca del Saraceni, come il *Convito in casa del ricco Epulone* del Musei Capitolini (1605-06, cat. 18; fig. 18) e il *Buon Samaritano* della Boughton House (1606-07, cat. 24; fig. 24), e forse poco dopo, tra il 1606 e il 08, per una maggiore adesione al caravaggismo.

L'artista sfuma i contorni delle foglie creando una natura più concreta rispetto a quella scultorea e immobile della tela di San Paolo lasciando, come unico elemento innaturale, la posizione del *San Sebastiano*. Quest'ultimo elegantemente accasciato, è raffigurato con espressione quasi estatica, certo non di sofferenza malgrado la freccia che gli trafigge il fianco.

Nella tela è poi individuabile il colorismo veneziano del Saraceni, sebbene questi si avvii, come fece notare Neumann (1967), verso una perdita di vivacità causata dall'influenza dei valori tonali romani sul pittore. La luce è però ancora chiara e soffusa, non diretta e drammatica come nelle opere del periodo più caravaggesco realizzate tra il 1610 e il 1619.

Il *San Sebastiano* di Praga dovette conoscere una certa fortuna critica poiché Moir (1970) ne rese nota una copia conservata presso l'Art Gallery and Museum di Glasgow (cat. A.23 ; fig. A23). Nel 2008 apparve poi in un'asta un'altra versione realizzata dalla bottega del Saraceni (Drouot, Parigi, 15 ottobre 2008, lotto 23). Nelle due copie il rapporto di misure tra il paesaggio e il santo è cambiato, quest'ultimo infatti è di misure ridotte, lasciando in tal modo maggiore respiro alla scenografia e facendoci ipotizzare che esistesse un originale del Saraceni perduto più simile alla versione raffigurata nelle due copie).

Neumann (1967) poi segnalò, su indicazione di Preimesberger dell'Università di Vienna, che, successivamente all'opera del Saraceni, Gianlorenzo Bernini realizzò un *San Sebastiano* di marmo (1617), oggi conservato nella collezione Thyssen Bornemisza di Madrid, dall'iconografia particolarmente simile al dipinto in esame.

Nonostante l'opera faccia parte del periodo giovanile del pittore, è già rintracciabile la maggiore dimestichezza nell'organizzazione dello spazio e della prospettiva e nello sciogliere la «materia

pittorica densamente luminosa» (Pallucchini, 1981) in piani schiariti man mano che si va verso il retro della scena.

La tela, chiave di volta nell'exkursus pittorico del Saraceni, pare possa essere stata ispiratrice degli artisti romani a lui contemporanei. Il pittore con indiscusse doti sceniche, esemplificando la forma ma sempre attingendo anche dal colorismo veneto, poteva costituire un valido seguace del Caravaggio.

Anche il *Sogno di Giacobbe* di Adam Elsheimer (Francoforte, Städtisches Kunstinstitut and Städtische Galerie, inv. n. 2136; Klessmann, 2006, p. 58, n. 5), realizzato intorno al 1598 prima della partenza dell'artista dall'Italia, può essere stato spunto ispiratore, proponendo Giacobbe con occhi chiusi e bocca aperta circondato da un rigoglioso sottobosco.

Fratarcangeli (2009) aveva proposto che il dipinto provenisse dalla collezione di Giuseppe Pignatelli (1578?-1623; fratello ed erede del cardinale Stefano Pignatelli e intimo amico del cardinale Scipione Borghese) a Roma, perché in un inventario della famiglia del 1647 vengono annotate otto opere del Saraceni tra cui un «S. Bastiano ignudo prostrato in terra con un panno rosso in un paese cornice negra», che potrebbe essere identificato con il dipinto in esame. Probabilmente l'opera fu commissionata dal cardinale Stefano Pignatelli quando risiedeva quasi stabilmente a Roma tra il 1605 e il 1623 (anno della sua morte).

Bibliografia: Neumann, 1962, p. 442; Neumann 1963, p. 13, n. 70; Ballarin, 1963, pp. 248-249, fig. 301; Neumann, 1964¹, p. 20; Neumann, 1964², p. 19; Oeheler, 1967, pp. 166, 170, fig. 25; Neumann, 1967, pp. 250-253, n. 55; Ottani Cavina, 1968, pp. 31-32, 111, n. 51, fig. 51; Nicolson, 1970, p. 312; Ward Bissel, 1971, p. 248; Moir, 1976, p. 148; Pariset, 1976, p. 146; Spike, 1980, p. 108; Pallucchini, 1981, p. 93, fig. 240; Ottani Cavina, 1983, p. 614, fig. 606; Gregori, 1985, p. 314, n. 89; Fučíková, 1994, pp. 86-87; Daniel, 1995, pp. 100-101, n. A 29; Daniel e Fučíková, 1996, p. 144, n. 34; Fratarcangeli, 2009, p. 140, fig. 117

29. SAN GIROLAMO CON L'ANGELO E IL LEONE, 1606-08*

(fig.29)

Venezia, collezione privata

Olio su rame, cm 31 x 25,5.

Provenienza: New York, collezione di Paul Ganz.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Ganz di New York, dove era attribuito a Johann Liss, passò successivamente sul mercato antiquario italiano con l'ascrizione a scuola nordica del XVII secolo.

Avendo analizzato *de visu* l'opera, oggi in collezione privata veneziana, ho potuto rilevare l'alto livello qualitativo e la sua prossimità alla grafia saraceniiana sia nella realizzazione delle pieghe ravvicinate che nella realizzazione del paesaggio dove gli alberi sono disegnati con brevi pennellate materiche.

L'ottimo stato conservativo del dipinto consente di leggere tonalità vivide e trasparenti velature, tipiche del veneziano. Il supporto del rame, che sappiamo spesso utilizzato da Saraceni, e la prossimità della morfologia dell'angelo alle figure di Adam Elshemier che, com'è noto, influenzò il veneziano fin dagli esordi della sua carriera, agevolano l'attribuzione al veneziano.

Interessante in merito è confrontare il *San Girolamo* con il *San Girolamo nel deserto* del pittore tedesco conservato in collezione privata (Klessmann, 2006, n. 17), in cui la dimensione più onirica e spirituale è certamente diversa da quella più terrena raffigurata da Saraceni.

Avendo individuato prossimità fra le due opere nonché l'effetto luministico vicino all'*Andromeda* di Digione (cat. 2; fig. 2), realizzata intorno al 1600-1602, avevo inizialmente pensato ad una collocazione nei primi anni di attività romana di Saraceni. La forte componente caravaggesca mi suggerisce ora però di avanzare cronologicamente il dipinto. Tratta dalla poetica del Merisi è l'imponente muscolatura così come i piedi veristicamente sporchi della figura di San Girolamo, memore del San Pietro nella *Crocifissione di San Pietro* realizzata dal Caravaggio a Santa Maria del Popolo. Il dipinto quindi costituisce un nodo di raccordo tra la prima attività di Saraceni, in cui l'artista era ancora influenzato dalla pittura nordica, e la fase successiva di accostamento alla poetica pittorica caravaggesca intorno al 1606. La composizione, vicina a quella del *San Sebastiano* di Praga (1606-08; cat. 28; fig. 28), così come il paesaggio, più maturo rispetto a quelli inscenati nei sei rami del Museo di Capodimonte (1605 ca. cat. 15; figg. 15a-15f) ma precursore di quelli futuri realizzati nelle due versioni di *San Rocco* (conservate presso la collezione Kolliker di Milano e quella presso il Museo di Capodimonte di Napoli, 1608-10, catt. 31, 32; figg. 31, 32), mi spinge a prospettare una collocazione temporale intorno al 1606-1608

Il dipinto potrebbe essere quello proveniente dalla collezione del Cavaliere Carlo Maratti dove un san Girolamo era annotato in un inventario della collezione del 1712 come: «Un S. Girolamo in rame piccolo con un Angiolo e paese con una cornicetta nera mano di Carlo Venetiano» (cfr. Elenco

delle opere perdute). Ma il dipinto potrebbe essere identificato parimenti con l'altro san Girolamo, con il leone ai suoi piedi e un angelo su rame, già presso la collezione di Filippo V nel 1746, anche se le misure della versione della collezione reale, «nueve dedos de alto, una quarta de ancho» (cfr. Elenco delle opere perdute), all'incirca 15 cm x 25, combaciano maggiormente con il *San Girolamo, un angelo e il leone* dell'Accademia Carrara di Bergamo (cm 16x 23, cat. 26; fig. 26).

Inedito

30. *SAN MARTINO E IL POVERO*, 1608 ca.*

(fig. 30)

Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Cat. n. 664B, Abb. Nr. 2651

Olio su rame, cm 21.

Provenienza: Filippo Napoletano (1677); Parigi, collezione Pourtales (1865); collezione del Marchese de Ganay (1881).

L'opera, inizialmente assegnata al Guercino e poi all'Elsheimer (Bode, 1883), venne attribuita a Saraceni da Longhi (1917), proposta accettata da tutta la critica successiva. Lo studioso in seguito (1957) rintracciò la provenienza del dipinto nell'inventario del 1677 dei dipinti di Filippo Napoletano (*Inventario Massimi*, cfr. Orbaan, 1920, p. 518), dove era citato come «S. Martino che parte la cappa col povero...alto più di mezzo palmo».

Mentre Longhi (1957) non avanzò un'ipotesi sulla collocazione cronologica, Ottani Cavina (1968) propose di inserire il dipinto nel periodo giovanile dell'artista per la vicinanza individuata dalla studiosa con le opere di Capodimonte e in particolare con il *Volo di Icaro* (1605 ca., cat. 15; fig. 15a), in cui compare un simile cavaliere piumato.

Il cavaliere sul suo destriero qui rappresentato è, infatti, una variante di un'invenzione compositiva che Saraceni inserirà più volte nelle sue tele, come nel *Volo di Icaro* già citato, dove il cavaliere s'inchina in una simile posizione a quella del cavaliere nella tela di Berlino per indicare ad un pescatore la caduta di Icaro, nell'*Adorazione dei Magi* già a Monaco in collezione privata (1598-1602, cat. 1; fig. 1), dove il cavaliere è di spalle, senza cappello piumato ed intento a suonare un flauto, e nel *Martirio di Sant'Agapito* a Palestrina (1612 ca., cat. 48; fig. 48), dove ritorna il bellissimo particolare del cappello piumato. Si può convenire con Pallucchini (1981) che, oltre agli ancora evidenti stimoli ferraresi e più precisamente dosseschi nel fogliame e nella composizione paesaggistica, possiamo individuare, nella «luminosità schiarita» e nella «stesura fitta del colore», un'influenza neoveronesiana. Se lo studioso tuttavia manteneva la collocazione cronologica proposta da Ottani Cavina per i primi anni del Seicento e quindi realizzati a Roma, Aurigemma (1995) lesse negli accenti neoveronesiani la possibilità che il San Martino fosse stato dipinto dal Saraceni al suo rientro a Venezia tra il 1619 e il 1620.

Dopo aver confrontato il *San Martino* con le opere certe realizzate tra il 1619 e il 1620, come la pala del Redentore (cat. 86; fig. 86) o quella con i quattro santi realizzata per il conte Sebastien Full von Windbach (cat. 85; fig. 85), non mi sembra di poter riscontrare tra loro assonanze e anzi parrebbe lampante la collocazione in epoca giovanile per la tela in esame.

D'altro canto, proprio nei suoi primi anni romani il Saraceni sarà maggiormente attratto, di pari passo con l'Elsheimer, col quale le novità di stile e proposte compositive andavano di pari passo, dallo stile del Caliari, poiché proprio in questo periodo realizzerà il *Convito in casa del ricco Epulone* (1605-06, cat. 18; fig. 18), memore, nonostante gli già evidenti avvenuti contatti con il caravaggismo, delle «cene» del Veronese.

Nel *San Martino e il povero* ritroviamo poi quella vena contemplativa classica, già individuata da Ottani Cavina (1985) e Utili (1995), tipica delle composizioni giovanili con paesaggio del Nostro; un paesaggio non idealizzato ma, come suggerì la studiosa, ‘di campagna’, tra l’«eligiaco e l’idilliaco».

Inoltre recentemente Terzaghi (2002, p. pp. 172, 182 nota 71) ha riportato un documento del 1608 (cfr. Elenco opere perdute), precedentemente ritrovato e presentato da Mons. S. Corradini in una conferenza svoltasi a Palazzo Barberini nel 1999 («*Nuovi documenti biografici su Caravaggio e i suoi amici*»), in cui due chierici spagnoli, don Pietro Vera, chierico della diocesi di Saragozza, e Michele Perez de Nueros, chierico della diocesi di Tarazona, commissionavano a Saraceni la realizzazione di una pala (viste le notevoli misure) rappresentante *San Martino a cavallo, le stimate di San Francesco e la Gloria celeste*. L’opera, non ancora reperita, doveva tuttavia essere, come propose Terzaghi (2002), molto simile al tondo oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, facendoci finanche ipotizzare, viste le ridotte misure dell’opera in esame, che l’esemplare di Berlino fosse il bozzetto preparatorio per la pala.

Per questo motivo e per le evidenti consonanze di stile con le opere del primo decennio del Seicento, proporrei di datare l’opera intorno al 1608 ca.

Bibliografia: Bode, 1883 ; Longhi, 1917 (ed. 1961, p. 384, fig. 168); Voss, 1924, p. 451; Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 381, 399; Drost, 1933, p. 153; Weizsäcker, II, 1952, pp. 74-75, fig. 21; Longhi, 1957, p. 59; *Gemäldegalerie- Verzeichnis der Ausgestellten Gemälde...* 1966, p. 106; Pilo, 1967, p. 367; Ottani Cavina, 1968, pp. 28, 29, 96, 110, n. 4, fig. 60; [J. B.] Burckhardt, 1976, p. 292; Ottani Cavina, 1976, p. 84, fig. 34; Enggass, 1980, p. 134, nota 6; Pallucchini, 1981, p. 92, fig. 236; Bock, 1986, n. 1450; Aurigemma, 1994, pp. 186-187; [MU] Utili, 1995, p. 44; Aurigemma, 1995, pp. 127, 136 nota 87, fig. 25; [ES] E. Schleier, 1996, II, p. 539; [J. B.] Burckhardt, 1999, p. 290; Terzaghi, 2002, pp. 84-85, 93 nota 26; Testa, 2010, p. 654.

31. *SAN ROCCO*, 1608-10*

(fig. 31)

Milano, collezione Koelliker, inv. n. LK1510

Olio su tela, cm 165 x 128

Provenienza: Roma, Principe Giovannelli; Milano, collezione di Edoardo Giuseppe e Carlotta Testori (2004); collezione Koelliker (2004).

Restauro: Milano, Giangrossi (2005).

Stato di conservazione: Buono.

L'opera fu pubblicata come replica autografa del dipinto, di medesimo soggetto conservato presso il Museo di Capodimonte di Napoli da Roberto Longhi (1943), quando si trovava presso la collezione del Principe Giovannelli. L'autografia venne accettata da tutta la critica successiva ad eccezione di Moir (1967) che la riteneva copia dall'opera di Napoli e recentemente da Benedetti (2007), che l'ascriveva alla bottega del veneziano. Ottani Cavina (1968) poi, pur accettandone l'autografia proposta da Longhi, affermava di non avere avuto modo di visionare direttamente il dipinto.

Dopo una visione diretta, che ha permesso l'individuazione di un altro livello qualitativo, ritengo di dover inserire l'opera nel catalogo delle realizzazioni del nostro verso la fine del primo decennio del Seicento.

Sebbene Ottani Cavina proponesse l'inizio del secondo decennio per la versione di Napoli e Papi (2006) volesse avanzare leggermente la «vocazione naturalistica del pittore» inscenata nelle opere di Napoli e Milano, ipotizzerei una collocazione verso la fine del primo decennio del Seicento per entrambi i dipinti per l'ancor forte influenza del primo Caravaggio, come in opere databili intorno al 1605-06, quali la *Giuditta e Oloferne* della medesima collezione Koelliker di Punta Ala (cat 17; fig. 17), ma anche per l'allontanamento dalla natura onirica ed irrealista dei paesaggi nordici e più vicina all'emisfero carraccesco. Questa datazione sul finire del primo decennio sembrerebbe confermata dalla terza variante del medesimo soggetto conservata in collezione privata a Gothenburg (cat. 33; fig. 33) e resa nota da Ottani Cavina (1976). La prossimità morfologica dei tre San Rocco porta ad inserirli nel medesimo arco cronologico, e la maggiore presenza del dato paesistico in quest'ultima versione su rame e di ridotte misure, fa supporre che Saraceni fosse comunque ancora legato in parte ai paesaggi di Elsheimer, come nelle opere realizzate nei suoi primi anni romani tra il 1600 e il 1605.

Ottani Cavina (1976, p. 84 nota 11) rendeva poi nota una variante del dipinto di Napoli, sempre di grande dimensione e su tela, proveniente dal mercato antiquario di Lucca (cat. A.85; fig. A.85) e irrintracciabile, versione in seguito citata anche da Nicolson (1990) che la diceva di misura maggiore rispetto alla tela in esame.

32. SAN ROCCO, 1608-10*

(fig. 32)

Napoli, Gallerie di Capodimonte, Inv. n. 857

Olio su tela, cm 174 x 119

Provenienza: Acquistato da Vincenzo Saia, emissario borbonico per il Museo Reale Borbonico (1831).

Stato di conservazione: Discreto. Il dipinto presenta un discreto conservativo dovuto ad una superficiale caduta di pigmentazione nella zona del cielo. E' inoltre visibile un pentimento dell'artista sul fianco destro del San Rocco.

Restauro: V. Saia (1832); Ottani Cavina (1968) registrava una pulitura e restauro recenti; (2010).

Il *San Rocco*, conservato nel Museo Borbonico dal 1831 e, dal 1852, ascritto a Salvator Rosa e poi copia dal medesimo pittore (scheda del dipinto presso il Museo di Capodimonte), venne espunto dal catalogo di quest'ultimo da Ozzola (1908) e attribuito a Saraceni da Voss (1924). In seguito l'autografia fu confermata da tutta la storiografia successiva tra cui Longhi (1943), che ne segnalava una seconda versione già presso la collezione del Principe Giovanelli a Roma e oggi conservata nella collezione Koelliker di Milano (cat. 31; fig. 31).

Ottani Cavina (1968) propose un inserimento cronologico intorno ai primi anni del secondo decennio del Seicento, seguita da Pallucchini (1981), mentre Casanova (1976) lo datava «dopo il 1610». Significativa è in merito l'analisi che ne fece Ottani Cavina (1968) che nell'individuare un'«interpretazione luministica caravaggesca» rilevava altresì un «tonalismo di eredità veneziana», «equazione che resterà quale direttrice delle sue ricerche pittoriche». Pur concordando con la studiosa penso che l'analisi stilistica porti ad un'esecuzione anteriore della tela, verso la fine del primo decennio, in cui Saraceni, ancora influenzato dai modelli veneti osservati nella capitale pontificia, iniziava a sporgersi verso le sollecitazioni del caravaggismo. Come nelle tele del Merisi ritroviamo qui una figura di ampie misure che s'impone nello spazio in cui è inserita. Vicina alle opere del Caravaggio è anche la drammaticità con cui viene rappresentato il santo, dall'espressione incredula nel guardare verso l'alto e teso nell'irrigidimento della postura facciale.

Rispetto alle tele dei primi anni, influenzate dalla tavolozza nordica, è qui individuabile una certa monocromia che l'artista sembrerà risperimentare verso il 1614 in realizzazioni come le tre *Maddalene* di Vicenza, Venezia e della collezione Lemme o nella *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* presso la Curia Generalizia dei Padri Mercedari a Boccea (catt. 58, 57, 54, 52; figg. 58, 57, 54, 52). Diversamente da queste tele ritrovo qui «viraggi chiaroscurali più intensi» (Pallucchini, 1981) mentre il dipinto denuncia ancora una certa naïveté come la non riuscitissima prospettiva del cane. La perizia esecutiva nelle definizioni dei drappaggi del santo come in alcuni dei particolari, come la fascia con il nodo che cinge i fianchi del santo, mi porta ad individuare un'artista confidente nelle proprie capacità e a proporre un inserimento cronologico intorno al 1608-10, quindi poco prima della *Fuga in Egitto* per l'Eremo di Camaldoli a Frascati e poco dopo le versioni di *Giuditta e*

Oloferne conservate presso la Fondazione Roberto Longhi o la collezione Koelliker, realizzate intorno al 1605-06 (catt. 16, 17; figg. 16, 17).

Collocabile intorno al 1608-10 è anche la versione di *San Rocco*, quasi identica, conservata presso la collezione Koelliker e la variante, del medesimo soggetto, in collezione privata a Gothenburg (cat. 33; fig. 33) e resa nota da Ottani Cavina (1976). Da quest'ultimo dipinto traspare ancora l'influenza nordica nel paesaggio, cui viene lasciato più spazio rispetto alle altre due versioni, e nel supporto di rame, motivi che mi sembrano confermare l'ipotesi cronologica da me proposta per le tre opere, tra il 1608 e il 1610.

Ottani Cavina (1976, p. 84 nota 11) segnalò una variante del dipinto di Napoli, sempre su larga scala e su tela, proveniente dal mercato antiquario di Lucca, versione in seguito citata anche da Nicolson (1990).

Fratarcangeli (2009) ha ipotizzato che il dipinto provenga dalla collezione di Giuseppe Pignatelli (1578?-1623; fratello ed erede del cardinale Stefano Pignatelli e intimo amico del cardinale Scipione Borghese) a Roma poiché in un inventario della famiglia del 1647 sono annotate otto opere del Saraceni tra cui un «S. Roccho grande a sedere, figura del naturale in un paese con un cane con una pagnotta in bocca cornice negra rabescata, et profilata d'oro» (cfr. elenco delle opere perdute) che potrebbe essere identificato con il dipinto in esame ma anche per la versione Koelliker. L'opera fu forse commissionata da Stefano Pignatelli nel periodo in cui risiedette, più o meno stabilmente, a Roma tra il 1605 e il 1623 (anno della sua morte).

Bibliografia: Ozzola, 1908, p. 168 nota 1 (non attribuibile a Salvator Rosa); Voss, 1924, p. 451 (Saraceni); De Rinaldis, 1928, p. 290; Porcella, 1928, p. 402; Longhi, 1943, p. 48; Molajoli, 1958, p. 53; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, I, pp. 277-278, II, p. 102; Ottani Cavina, 1968, pp. 109-110, fig. 73; Nicolson, 1970, p. 312; Ottani Cavina, 1976, p. 84 nota 11; Casanova, 1976, p. 104; Nicolson, 1979, p. 88; Pallucchini, 1981, p. 93, fig. 241; Causa, 1982, p. 151, fig. 133; Nicolson, 1989, p. 172; Gallo, 2001, pp. 56-57; Nicolson 1990, p. 172; Testa, 2002, p. 170; Papi, 2006, p. 110, fig. 1; Fratarcangeli, 2009, p. 140, fig. 116; Testa, 2010, p. 653

33. *SAN ROCCO IN UN PAESAGGIO*, 1608-10

(fig. 33)

Già Gothenburg, collezione privata

Olio su rame, cm 17 x 21

Stato di conservazione: Ottani Cavina (1976) registrava un cattivo stato di conservazione per le molteplici cadute di pigmentazione rilevabili sulla superficie pittorica.

L'opera, segnalata da Eduard Safarik a Ottani Cavina, era stata pubblicata dalla studiosa (1976) con l'iscrizione a Saraceni seguendo la precedente proposta di Karl Gustav Heden, all'ora Direttore del Museo di Gothenburg.

Il dipinto, come segnalava la studiosa, è una variante del *San Rocco* conservato al Museo di Capodimonte (cat. 32; fig. 32) e di cui oggi si conosce una seconda e quasi identica versione autografa, conservata presso la collezione Koelliker a Milano (cat. 31; fig. 31).

Il dipinto in esame differisce dalle due tele di Napoli e Milano per il formato assai inferiore (le due opere misurano rispettivamente cm 174 x 199 e cm 165 x 128), il supporto su rame, anziché su tela, ma principalmente per la scelta, da parte del suo autore, d'inserire una maggiore porzione di paesaggio, che diventa qui il vero fulcro della rappresentazione a dispetto del soggetto religioso.

Il dipinto mostra la scena in cui san Rocco è immerso nella foresta di Piacenza e viene nutrito da un cane che gli sporge del pane, mentre di lì a poco un angelo verrà in suo soccorso per curare le sue piaghe.

Ottani Cavina (1976), pur avvicinando il dipinto alla versione di Napoli che collocava nei primi anni del secondo decennio del secolo (1968), non propose un inserimento cronologico.

Nell'individuare una chiara prossimità nella realizzazione delle pieghe e delle morfologie tra il *San Rocco* in esame e quelli delle versioni di Milano e Napoli, malgrado le ridotte misure, proporrei d'inserire tutte le tele verso la fine del primo decennio del Seicento, tra il 1608 e il 1610, non lontani dal *San Sebastiano* della Galleria del Castello di Praga (1606-08, cat. 28; fig. 28). Come nella tela praghese, ritroviamo qui un linguaggio pittorico in evoluzione, tra fraseggi chiaroscurali di drammaticità caravaggesca e spunti classici paesaggistici carracceschi, affiancato dalle suggestioni oniriche elsheimeriane delle prime prove, come i sei dipinti su rame di Napoli (1605 ca., cat. 15; figg. 15a-15f).

Nicolson (1979 e 1989) confuse il rame con un *San Sebastiano nel paesaggio* conservato presso l'Art Gallery and Museum di Glasgow (cat. A.23; fig. A23), che riprendeva un originale del Saraceni oggi conservato presso la Galleria del Castello di Praga (cat. 28; fig. 28).

Il dipinto in esame, d'altro canto, rappresenta indiscutibilmente San Rocco e non San Sebastiano, connotato iconograficamente com'è dal cane, e per la vicinanza del dipinto a quelli omonimi del Saraceni conservati a Napoli e Milano.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1976, p. 84, fig. 36 (Saraceni); Nicolson, 1979, p. 88; Nicolson, 1989, p. 172; Papi, 2006, p. 110 (Saraceni).

34. SAN CARLO BORROMEO COMUNICA UN APPESTATO, 1610 ca*

(fig. 34)

Cesena, Chiesa dei Servi
Olio su tela, cm 296 x 195

Restauro: Arcangeli (1966) segnalava un recente restauro ad opera della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna (restauratrice: Adriana Santunione) in occasione del quale il dipinto fu foderato per ovviare a due grandi bruciature nella zona superiore e in quella inferiore.

Spetta ad Arcangeli (1959), tramite il confronto dell'opera con il *San Carlo Borromeo porta in processione il Sacro Chiodo* di San Lorenzo in Lucina a Roma (cat. 49; fig. 49), l'inserimento dell'opera nel catalogo di Carlo Saraceni.

L'intuizione dello studioso fu confermata dal ritrovamento da parte di questi della citazione del dipinto come opera di «Carlo Veneziano» in un manoscritto ottocentesco (*Nota dei dipinti più ragguardevoli ...*, 1850-1855; Arcangeli, 1959). Grazie alla segnalazione di Don Leo Bagnoli, Arcangeli, risalì in seguito ad una citazione ottocentesca più completa dell'Andreini (Carl'Antonio Andreini, *Notizie delle famiglie illustri di Cesena*, 1809. Cesena, Biblioteca Comunale, ms. coll. 164-34 Tomo I, p. 605; vedi anche C. A. Andreini, *Cesena Sacra*, 1807. Cesena, Biblioteca Comunale, ms. 164-33. Tomo III, p. 356) che segnalava il committente della pala: «Il nostro Card. Albizzi fece fare nel 1683 l'altare tutto dorato nella Chiesa dei Servi, essendovi anteriormente in tale Chiesa, l'altare dell'Assunzione di Maria SS. Della Chiesa Albizzi fino dal 1515, nel quale nuovo dorato altare vi collocò il famoso quadro di San Carlo Borromeo in atto di somministrare l'Eucarestia nell'ospitale, opera dipinta dal pittore Carlo Veneziano».

Grazie alle ricerche dello studioso è stato poi possibile scoprire che il cardinale Francesco Albizzi (1593-1684) fu un importante personaggio della chiesa a Roma, dove conseguentemente venne a contatto con Carlo Saraceni. Sebbene Albizzi nel 1620, anno in cui moriva il Saraceni, avesse solo 27 anni, ed è quindi difficile immaginare che prima di questa data fosse in grado di commissionare un'opera al veneziano, rimane un'ipotesi plausibile poiché a soli diciott'anni si era dottorato a Bologna ed aveva ottenuto la cattedra di Istituzioni Imperiali mentre l'anno successivo era lettore di Diritto Canonico, per poi diventare avvocato prima di darsi alla carriera ecclesiastica. E' quindi probabile che il giovane facoltoso commissionasse all'artista, sempre più noto nella Roma dell'epoca, la pala per l'altare che la sua famiglia possedeva da un secolo nella Chiesa dei Servi a Cesena.

Arcangeli (1966) propose poi di datare il dipinto intorno al 1618, poiché nel 1617 Albizzi ebbe un terzogenito che chiamò Carlo, come il santo rappresentato nella tela, e per la vicinanza individuata dallo studioso tra la tela e il *Martirio di San Lamberto* di Santa Maria dell'Anima (cat. 71; fig. 71a) del 1618 e il *San Carlo Borromeo che indica in processione il Santo Chiodo* di San Lorenzo in Lucina (cat. 49; fig. 49) per il quale proponeva un'esecuzione intorno al 1619.

Ottani Cavina (1968-72), Ward Bissel (1971), Pallucchini (1981), Benati (1989), Papi (1989 e 1997), Chvostal (1996), Marini (2001¹) e Vitali (2004) concordarono con questa collocazione cronologica, mentre Aurigemma (1992 e 1995), individuando una struttura diagonale nel dipinto simile a quella nella *Morte della Vergine* di Santa Maria della Scala, del *Martirio di Sant'Erasmus* di Gaeta e del *Martirio di Sant'Agapito* di Palestrina (catt. 44, 39, 48; figg. 44, 39, 48), per la studiosa della prima metà del secondo decennio del Seicento, propose di anticipare la realizzazione della pala cesenate intorno al 1615 (seguendo altresì l'ipotesi del Wittwoker che la pala simile con *San Carlo Borromeo* di San Lorenzo in Lucina, fosse collocabile intorno al 1616, poiché riprendeva dalla *Madonna con il Bambino e i Santi Carlo Borromeo e Bartolomeo* di Lanfranco, dipinto a Roma nel 1616 ca., l'idea del gesto aperto del santo rivolto ad un pubblico partecipe, cfr. cat. 49, fig. 49).

Gallo (2001), in seguito, realizzò uno studio sulla committenza dell'opera che permise di giungere ad una precisa collocazione cronologica e di chiarire perché l'Albizzi scelse questo soggetto per l'altare di famiglia. Lo studioso avendo avuto modo di trovare i documenti relativi alla nascita del terzogenito di Francesco, che poté quindi confermare avvenuta nel 1617, suppose che la commissione fosse stata comunque assegnata a Saraceni nel 1610.

Gallo, dopo aver chiarito che la posa della pala non avvenne nel 1683 ma nel 1677 e che era stata donata dal cardinale Albizzi ai Serviti nel 1676, come è esplicitato nell'indulgenza richiesta e concessa all'Albizzi il 22 ottobre 1677 a Roma per l'altare (pubblicata da Savini, 1998, pp. 285, 288 nota 3 e da Pasini e Savini, 1998, p. 94) e nel testamento del cardinale (ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 828, cc. 197r-227v; pubblicato per la prima volta da Ceysens, 1975, p. 353; cfr. Gallo, 2001¹), sottolineò come quindi l'opera doveva essere stata commissionata per un'altra chiesa di Roma dall'Albizzi.

Lo studioso escludeva poi che la tela fosse stata eseguita intorno al 1617 per la nascita del terzogenito del cardinale, poiché non riteneva che questi fosse particolarmente devoto al Borromeo e probabilmente chiamò il figlio Carlo solo perché la data di nascita, il primo febbraio, cadeva in prossimità della festa del santo, che era per l'appunto il 4 febbraio.

Gallo (2011) reiterò in seguito che la tela non era stata commissionata al pittore direttamente dal cardinale Francesco Albizzi ma solo da lui donata ai serviti nel 1676.

Nell'individuare tangenze stilistiche tra la pala cesenate e la pala di San Lorenzo in Lucina, grazie a documenti ritrovati dallo studioso che collocavano definitivamente la pala romana nel 1612-13 (cfr. cat. 49; fig. 49), Gallo (2011) proponeva il 1610 per l'esecuzione della pala con *San Carlo Borromeo comunica un appestato* (datazione in seguito accettata anche da Testa, 2010), in considerazione anche del fatto che il santo fu canonizzato proprio in quell'anno (1 novembre 1610)

e che il dipinto era stato realizzato prima della pala romana, poiché il momento liturgico rappresentato è quello della comunione degli infermi prossimi alla morte. Il soggetto non si accordava con il rito prescritto dal *Rituale Romanum* di Paolo V entrato in vigore nel 1614, secondo il quale il *sacerdos* doveva semplicemente ripetere una frase liturgica tre volte con l'appestato, ma con quanto prescritto da alcuni manuali liturgici dell'inizio del secolo, secondo cui Borromeo doveva porgere la particola e in seguito intingere le dita nel vino bianco portatogli da un chierico in un calice di vetro. Secondo lo studioso poi, la tela romana era posteriore a quella cesenate perché l'artista aveva potuto ovviare ad alcuni difetti compositivo-prospettici nel raccordo spaziale fra primo e secondo piano e determinato dall'inadatto punto di vista dall'alto verso il basso per una pala (presente nel dipinto cesenate).

Le due pale, di misure quasi uguali, sono state realizzate probabilmente in date prossime, tanto vicina appare la loro composizione con una zona più prominente sulla sinistra, costituita dall'ammalato a letto nel dipinto di Cesena e dal chierico che sostiene la croce nel dipinto di Roma, e con lo stesso particolare a sinistra del ragazzo con la testa china intento nel soffiare sulla candela che illumina la rappresentazione.

A tal proposito secondo Gallo (1997 e 2011) il dipinto fu forse inizialmente commissionato da Francisco de Castro intorno al 1610 per la chiesa di Sant'Adriano ma poi sostituito, per le durezze compositive, con il *San Carlo Borromeo risana gli appestati* di Orazio Borgianni, poiché i due dipinti hanno le medesime misure e, come è noto, i due pittori lavoravano fianco a fianco in quegli anni (cfr. cap. 3.1) e spesso per i medesimi committenti. Castro in seguito avrebbe infatti richiesto a Saraceni la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* per la chiesa di sant'Adriano in Campo Vaccino (cat. 52; fig. 52).

La collocazione cronologica intorno al 1610 è ben supportata inoltre dalla vicinanza tra la pala cesenate e il *Ritrovamento di Mosè* della collezione Longhi (cat. 35; fig. 35; 1610 ca.), dove ritroviamo la tipologia di vecchia con turbante qui a sinistra, o il *Convito in casa del ricco epulone* dei Musei Capitolini (cat. 18; fig. 18) di poco antecedente (1605-06), in cui la donna in primo piano con la cesta è molto vicina morfologicamente alla giovane qui a destra di profilo o ancora tra il suonatore di liuto e l'appestato. I modi ancora acerbi rendono improbabile supporre una sistemazione tra il 1618 e il 1619, cioè vicino a tele dagli esiti più drammaticamente caravaggeschi, come le tele di Santa Maria dell'Anima (cat. 71; figg. 71a-71b).

Si segnala infine che è quanto mai interessante rilevare che un dipinto corrispondente nella sua descrizione all'opera in esame, e che evidentemente era un'altra versione, è segnalata come «Un quadro grande di San Carlo, che comunica un ammalato di altezza quindici palmi incirca con sua cornice di noce parte dorata, con un fogliame a torno, che dissero esser mano del Carlo Venetiano»

nell'inventario del 1688 dei beni del cardinale Gerolamo Farnese ceduti alla sua morte a Mario Albrizi, Guido Rangoni e Anna Maria Farnese (cfr. Elenco opere perdute alla voce «Gerolamo Farnese»).

Bibliografia: Arcangeli, 1959, p. 290 (con bibliografia); Dradi Maraldi, 1962, p. 66; Semenzato, 1966, p. 259; Arcangeli, 1966, pp. 46-54, tavv. 43, 45-48 (Carlo Saraceni); Pilo, 1967, p. 367; Ottani Cavina, 1968, p. 97, tav. X, figg. 100-102; Nicolson, 1970, p. 315; Ward Bissel, 1971, p. 249; Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 95; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Benati, 1989, p. 245, fig. 351; Aurigemma, 1992, pp. 287-288; [mcv+sr] Cionini Visani, 1994, p. 56; Aurigemma, 1995, pp. 123, 132 nota 34, fig. 16; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 147; Gallo, 1997, p. 49; Marini¹, 2001, p. 264; Gallo¹, 2001, pp. 55-69, fig. 1; [R.V.] Vitali, 2004, p. 166, n. 9; Testa, 2010, p. 654, fig. 4; Gallo, 2011, pp. 134-137.

35. *MOSÈ RITROVATO DALLE FIGLIE DEL FARAONE*, 1610 ca.*

(fig. 35)

Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Olio su tela, cm 95 x 129

Provenienza: Napoli, mercato antiquario; Firenze, collezione di Roberto Longhi, 1927.

Stato di conservazione: Il dipinto, se si esclude lo sporco causato dalle vecchie vernici ingiallites e il segno del battente del telaio sul lato sinistro che ha causato leggere cadute di colore, già reintegrate da un precedente restauro (1997), si presenta in buono stato conservativo.

Restauri: «restaurato e foderato anticamente» secondo il catalogo della Fondazione Longhi (1980, p. 274); 1997 (S. Garosi) integrazione di alcune lacune pittoriche.

Ancora una volta si deve al Longhi (1943) l'attribuzione del dipinto a Saraceni. L'opera è probabilmente riconoscibile in una tela perduta del Saraceni citata nella quadreria del collezionista fiammingo Gaspar Roomer, nell'inventario della cui quadreria a Napoli Giulio Cesare Capaccio (1636; ried. Ceci, 1920) annotava un «Mosé ritrovato bambino nel fiume» di «Carlo Venetiano».

Longhi, che acquisì il dipinto nel 1927 sul mercato antiquario napoletano e che lo collocava tra il 1608 e il 1610, lesse nell'opera «ricordi della patria veneta, bonifacesca, romaninesca» ed un segno vicino ai modi dell'Elsheimer, del Pynas e del Lastman.

Il dipinto venne confermato come opera del Saraceni anche da Waddingham (1963), Pilo (1967) e Moir (1967). Se quest'ultimo lo riteneva eseguito «ben prima del 1610», Ottani Cavina (1968, 2009), seguita da Parisio (1990) e da Papi (1989), propose di collocare l'opera tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio, alla fine perciò della cosiddetta fase paesistica del Saraceni e verso l'avviarsi di quella che potremmo chiamare la «prima fase caravaggesca», intendendo gli anni che vanno dal 1607 al 1615, periodo in cui l'artista si allontana dalla corrente fiamminga e unisce il suo amore per il paesaggio e per il pittoresco con quello per il vero drammaticamente inteso in senso caravaggesco, sebbene per poter parlare di vera drammaticità bisognerà aspettare le opere realizzate dopo il 1615. In seguito, se Chvostal (1996) collocò il dipinto intorno al 1610 ca. insieme al *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (cat. 21; fig. 21), fra gli ultimi dipinti con paesaggio della prima produzione dove le figure diventano «più grandi rispetto al paesaggio e dove la narrazione diviene di primaria importanza», Papi (1997) la ritenne opera vicina a quelle eseguite tra la «fine del primo decennio e almeno il 1615», riconoscendo la difficoltà nell'avanzare una cronologia precisa, mentre Castellana (2010), che datava i dipinti di Capodimonte intorno al 1606-1607, li volle come probabile «punto di riferimento cronologico per la datazione della tela» in esame.

Come Papi (1997) ritengo che l'opera sia stata eseguita a cavallo tra la realizzazione del *dipinto* della National Gallery di Londra (cat. 21; fig. 21; 1605-07) e le pale di Gaeta e Palestrina (catt. 39, 48; figg. 39, 48; 1610-12 e 1612 ca.), e più precisamente intorno al 1610. Nel dipinto in esame, infatti, rispetto al dipinto di Londra (cat. 21; fig. 21), dove sono ancora presenti alcune durezza e incoerenze nel rapporto tra le figure e lo spazio in cui sono inserite, Saraceni inscena un paesaggio

ben studiato su cui pone delle figurette che coinvolgono lo spettatore anche nella scena in secondo piano, spingendolo ad osservarla con estrema attenzione.

Rispetto alle raffigurazioni viste fin'ora, si pensi in particolare ai sei rami di Capodimonte (cat. 15; figg. 15a-15f), il paesaggio sembra conseguentemente più reale e nel contempo più italiano per cui probabilmente Saraceni s'ispirò, come nel *Martirio di Sant'Agapito* di Palestrina (cat. 48; fig. 48), alla campagna romana.

E' ancora qui presente e forse anche in maniera più marcata rispetto ai dipinti da noi analizzati finora, una gestualità teatrale e in particolare nella posa e nell'espressione della principessa, rappresentata con le braccia aperte, mentre fra le ancelle sembra svilupparsi un appena percepibile catena di reazioni diverse tra la preghiera, il consenso e la devozione.

Interessante è l'analisi più approfondita della scena poiché l'artista decise qui di dividere il racconto della scena biblica in più parti: in secondo piano a sinistra, lungo il fiume, la figlia del Faraone e due ancelle trovano Mosé, mentre una misteriosa figura femminile di giovane vestita in arancione, che potrebbe essere la sorella di Mosé che si era proposta di trovare una donna che allattasse il bambino, osserva la scena da un punto più rialzato all'estrema sinistra. A destra, in primo piano sono poi raffigurati il bambino, la principessa, arricchita dalla corona e una sontuosa collana con un grande rubino e una perla, e sette ancelle. Due di queste ancelle portano a loro volta delle spille con perle e pietre preziose, e probabilmente tale scelta venne fatta dall'artista per differenziare le due donne dalle altre e identificarle con la nutrice ebrea (la donna chinata su Mosè) e forse la sorella di Mosé (la donna vestita d'arancione), con la posizione della mani incrociate tra loro quasi in forma di preghiera e il volto che parrebbe esprimere devozione e gratitudine nello sguardo verso la figlia del Faraone.

Più misteriosi rimangono altri tre gruppi di personaggi sullo sfondo, disposti in tre punti diversi lungo il fiume al centro: nel gruppo più vicino troviamo tre donne che potrebbero essere semplicemente altre ancelle, nel secondo un gruppo di quattro uomini, due dei quali sono seduti e sembrano discutere con fervore, e infine l'ultimo gruppo, alla fine del fiume, è costituito da cinque figure maschili realizzate con leggere pennellate di biacca.

Il dipinto va messo in relazione con un disegno (cat. D1; fig. D1b) conservato presso il Chatsworth Museum che venne inizialmente ascritto al Van Dyck, poi a Johann Boeckhorst da Jaffé (2002) ed in seguito ricondotto al Saraceni da Jacoby (2009), che individuò in esso uno studio preparatorio per il *Mosè ritrovato dalle figlie del faraone* della collezione Roberto Longhi (cat. 35; fig. 35). Il foglio è stato utilizzato in entrambi i suoi lati: nel recto sono rappresentati due studi di testa di cavallo mentre nel verso vi sono una donna in piedi che riproduce perfettamente la posizione con le braccia aperte in segno di stupore della principessa nel dipinto, il volto di un bambino di profilo,

morfologicamente molto prossimo al Mosé bambino del dipinto della collezione Longhi, ed infine uno studio di drappi che presentano quelle pieghe «a cartoccio» solitamente realizzate dal Saraceni. E' questo quindi uno fra i pochi dipinti per il quale Saraceni realizzò uno studio preparatorio. Com'è stato analizzato dai vari studi sul pittore, infatti, questi verrà sempre più influenzato dal *modus operandi* del Caravaggio e arriverà a non utilizzare più a sua volta il disegno preparatorio, che sarà realizzato direttamente sulla tela.

Grazie all'esame riflettografico eseguito nel gennaio del 1997 in occasione della mostra «Michelangelo Merisi da Caravaggio e i suoi primi seguaci», infatti, è stato messo in luce che l'artista già in questo caso apportò alcune modifiche direttamente sulla tela; conseguentemente se ne deduce che doveva servirsi poco dei disegni di studio già all'epoca. Sono stati individuati ripensamenti, infatti, sull'orecchio della figlia del faraone, sulla veste azzurra della stessa, dove è stata ritrovata una forma poligonale che probabilmente corrispondeva a un decoro dell'abito della ragazza, e sul volto della donna inginocchiata sul Mosé, che se inizialmente fu realizzata di profilo in un secondo momento Saraceni decise di porla di tre quarti. Inoltre l'artista aggiunse la veste sopra al braccio della donna anziana di profilo sulla destra del dipinto e realizzò diversi studi sulla tela per la posizione della mano destra della donna chinata sul Mosé, così come per le mani incrociate della donna a lei retrostante.

Il dipinto è stato spesso accostato alle opere di Giovan Girolamo Savoldo. Secondo Moir (1967), Gilbert (1986) e Parisio (1990), infatti, il Savoldo anticipò la «natura indagata con lucidità nei suoi aspetti atmosferici e luministici» e il «paesaggio che invade il quadro, così come l'«interpretazione insistita e capziosa dei riflessi luministici del pannello, di gusto nordicizzante» (Parisio, 1990) ripresa dal Saraceni. Effettivamente, se mettiamo in relazione il dipinto in esame con *L'arcangelo e Tobolo* della Galleria Borghese di Roma del Savoldo (Boschetto, 1963, tav. 35; 1522 ca.), si può rilevare una composizione molto simile a quella del dipinto in esame: con un primo piano molto vicino con dei personaggi in larga scala e una prospettiva creata dal gioco dei piani di luce, scuri in primo piano e chiarissimi nel fondo del dipinto, con delle fronde tra l'altro molto vicine alle future sperimentazioni nordiche dell'Elsheimer, Lastman e Pynas e in seguito riprese dal Nostro.

Differente è senza dubbio però la gamma dei toni impiegata dai due artisti, freddi nel Savoldo e caldi e veneti nel Saraceni. In quest'opera, infatti, rispetto ai dipinti analizzati fino a questo periodo, come nelle pale di Palestrina e di Gaeta e nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (catt. 48, 39, 18; figg. 48, 39, 18), i colori sono neoveronesiani. Saraceni, infatti, riprende direttamente dal grande maestro del colore i rosa chiari, i rossi, gli azzurri e gli arancioni cangianti, nonché il forte contrasto tra i colori vivaci del primo piano in penombra e il chiarissimo

azzurro del cielo retrostante. Dal Veronese inoltre l'artista sembra qui aver assorbito il gusto per il decoro, che vuole dei vistosi gioielli sulle donne.

Nell'osservazione della composizione interessante è rilevare la prossimità dell'opera al *Mosé ritrovato dalle figlie del faraone* realizzato da Orazio Gentileschi e conservato presso il Museo del Prado a Madrid, in cui, come qui, le donne sono raccolte in un lato del dipinto (a sinistra nell'opera di Gentileschi) mentre una di loro è inginocchiata e mostra la culla alla principessa che si sta consultando con le altre donne della corte in merito alla sorte da riservare al bambino.

Bibliografia: Ceci, 1920, p. 163; Longhi, 1943, pp. 21,45, tav. 34; Waddingham, 1963, p. 65 nota 4; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, I, pp. 48-49, nota 105, p. 156 nota 10, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, pp. 28-29, 98-99, 132, fig. 65; Milantoni, 1980, pp. 274, n. 82, tavv. 99,100; [g. p.] Papi, 1989, p. 879; [CP] Parisio, 1990, pp. 307-308; Chvostal, 1996, p. 816; Papi, 1997, p. 146; Papi e Lapucci, 1997, pp. 148-157, n. 2a; Milantoni, 1998, p. 172, cat. 32; Jaffè, 2002, p. 170, n. 1159; Ottani Cavina, 2009, pp. 128-129; Jacoby, 2009, pp. 154-155, fig. 22; Castellana, 2010, pp. 32-33, n. 6.

36. *IL BUON SAMARITANO*, 1610 ca.

(fig. 36)

Lipsia, Museum der bildenden Künsten, Inv. n. 976

Olio su rame, cm 40, 5 x 53

Provenienza: Berlino, collezione di Otto Pein, 1888; Lipsia, collezione di Erich Schulz, 1915.

Il dipinto, alternativamente ritenuto dell'Elsheimer (Bode, 1883 e 1920) e collaborazione tra Saraceni e Elsheimer (Voss, 1924), venne attribuito solo al Nostro da Porcella (1928). Lo studioso accostava l'opera ai sei paesaggi di Napoli (cat. 15; figg. 15a-15f) e proponeva una collocazione tra il 1605 e il 1610.

In seguito fu riproposta l'attribuzione a Elsheimer (Weizsäcker, 1936; Welcker, 1947) e la collaborazione tra i due artisti (Drost, 1933), ma dal 1963, grazie alla rinnovata attribuzione a Saraceni del Waddingham, l'opera fu concordemente ritenuta del Nostro dalla critica successiva (Oehler, 1967; Ottani Cavina, 1967; Ottani Cavina, 1968; Salerno, 1977-80; Pallucchini, 1981; Aurigemma, 1994; Aurigemma, 1995; Martini, 2010).

Se Ottani Cavina (1967) individuava un legame tra il dipinto di Lipsia e la *Moglie di Manue e l'angelo* di Basilea (cat. 36; fig. 36), personalmente penso che il dipinto di Basilea sia leggermente antecedente (1606-08) per l'ancora forte influenza dei pittori nordici nella realizzazione del paesaggio.

Nel rame di Lipsia, infatti, rispetto al dipinto di Basilea, Saraceni sembra fare più sua la tecnica del paesaggio, mentre il contrasto chiaroscurale che mette in opposizione la zona arborea in controluce in primo piano con il paesaggio chiaro che si apre al suo fianco, si avvicina al chiaroscuro caravaggesco e la vegetazione diventa più reale, allontanandosi da quella onirica inscenata nella serie di Capodimonte (1605 ca., cat. 15; figg. 15a-15f).

Nel dipinto di Lipsia poi ritroviamo dei resti archeologici, caratteristica molto rara nei paesaggi giovanili del Saraceni noti fino ad oggi. Tale inserzione, tuttavia, sarà sempre più impiegata nelle opere successive e caravaggesche del Saraceni, dove il paesaggio diverrà meno importante a dispetto della narrazione del soggetto e dei personaggi, come nella pala di Palestrina (1612 ca., cat. 48; fig. 48) o nel *Mosé ritrovato dalle figlie del faraone* della Fondazione Roberto Longhi (1610 ca., cat. 35; fig. 35).

Proprio in quest'ultimo dipinto è ravvisabile un paesaggio particolarmente vicino nella sua morfologia a quello qui inscenato.

Per le motivazioni qui sopra elencate e per l'individuazione di un chiaroscuro più marcato e caravaggesco, così come in senso caravaggesco va anche la drammaticità del soggetto particolarmente sentito e sottolineato appunto dalle zone di luce e ombra che scalfiscono il corpo

seminudo del Samaritano a terra, proporrei di collocare il dipinto negli stessi anni del nel *Mosé ritrovato dalle figlie del faraone* (cat. 35; fig. 35) e del *Martirio di sant'Erasmo* a Gaeta (1610-12, cat. 39; fig. 39).

Parimenti all'antecedente serie di Capodimonte, è qui presente una citazione caravaggesca nella posizione del Samaritano a terra che, individuò Aurigemma (1994), riprende il *San Paolo* della cappella Cerasi del Caravaggio.

Bibliografia: Bode, 1883, p. 282 (Elsheimer); idem, 1920, p. 35 (Elsheimer); Voss, 1924, p. 451 (Elsheimer e Saraceni); Porcella, 1928, pp. 381, 401 (C. Saraceni); Drost, 1933, pp. 107, 110, 149, tav. 13 (Elsheimer e Saraceni); Weizsäcker, 1936, pp. 230, 231, 339, fig. 137 (Elsheimer); Welcker, 1947, p. 165, fig. 6 (Elsheimer); Waddigham, 1963, p. 65 nota 4 (Saraceni); Oehler, 1967, pp. 167, 170 (Saraceni); Ottani Cavina, 1967, p. 222, fig. 282 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 103, fig. 63 (Saraceni); Enggass, 1980, p. 134, nota 8 (Saraceni); Pallucchini, 1981, p. 92, fig. 237 (Saraceni); Aurigemma, 1994, p. 189, nota 10 (Saraceni); Aurigemma, 1995, p. 118, fig. 1 (Saraceni); Martini, 2010, p. 85 (Saraceni).

37. LA VERGINE IN TRONO, 1610 ca.

(fig. 37)

New York, Metropolitan Museum, inv. n. L.2003.4

Olio su tela, cm 304, 8 x 231

Provenienza: Fece parte delle collezioni dell'Elettore Palatino a Heidelberg (1679). In seguito la tela passò in Francia (1692), come parte dell'eredità Pfalz-Simmern richiesta da Filippo, Duca d'Orléans, a beneficio di sua moglie, Elisabetta Carlotta di Pfalz («Liselotte»). Il dipinto viene infatti descritto dalla Duchessa, in una lettera datata 7 dicembre 1692, fra quelli arrivati negli appartamenti del Duca a Versailles, ma non è presente nella successiva abitazione dei Duchi, presso il Palais Royal di Parigi. I dipinti italiani del Duca d'Orléans passarono nel 1792 al banchiere belga Walkuers che li cedette a Laborde de Mereville. Quest'ultimo vendette poi in Inghilterra la tela alla società creata dal Duca di Bridgewater e dai conti di Gower e Carlisle ma, nel 1798, fu acquisita dal solo Conte di Carlisle che prestò la sua collezione a Castle Howard, dove servì come pala d'altare nella cappella nel 1835. Nel 1890, l'opera venne donata dal nono Conte di Carlisle al Collegio benedettino di Ampleforth (a York), dove servì nuovamente come pala d'altare. Quindi la tela arrivò, ma ci è sconosciuto in quale modo, sul mercato antiquario londinese (Londra, Galleria Heim, *Italian Paintings & Sculptures of the 17th and 18th centuries*, Tenth Summer Exhibition, 1976, May 26- August 27, lotto 1) (1976) e in seguito su quello americano, per poi essere donato da Richard L. Feigen (nuovo proprietario) all'Art Institute of Chicago (1987), ed infine passare nel Metropolitan Museum of Art.

Iscrizioni: In alto a sinistra si legge la firma: «..SARACENUS VEN. / F.».

Restauri: Nel 1964 Nicolson registra una superficie pittorica molto sporca, ma si dichiara fiducioso in un futuro restauro per risollevarne le sorti del dipinto. Non è dato sapere però se lo studioso si riferisse ad un restauro imminente o se lo stesse solo ipotizzando.

In una scheda anonima sul dipinto pubblicata nel «Burlington Magazine» (1975) si sostenne l'ipotesi che il dipinto fosse l'originale pensato da Saraceni per Santa Maria della Scala prima di scegliere la versione definitiva, attualmente presente nella chiesa romana (cat. 44.; fig. 44). In effetti, come testimoniava Martinelli (1559-1667), Saraceni realizzò una prima versione del dipinto, che il Martinelli riportava essere un *Transito della Vergine* e non una *Morte della Vergine* come quella precedentemente richiesta al Caravaggio e rifiutata, ma poiché il *Transito* del Saraceni a sua volta non piacque ai committenti, il veneziano si vide costretto a realizzarne una seconda versione e inviò quella precedente a Venezia (vedi scheda dell'opera a Santa Maria della Scala, cat. 44, fig. 44).

In mancanza di documenti certi non è possibile confermare, come affermò a sua volta il Christiansen (2005), che la tela di New York fosse stata effettivamente la prima versione che Saraceni realizzò per Santa Maria della Scala. Inoltre, nella scheda anonima del 1975 s'identificava l'opera con quella in seguito inviata da Venezia al mercante Sebastien Füll, assieme al *San Francesco in Estasi* oggi a Monaco (cat. 82; fig. 82) e ad una *Negazione di San Pietro*, poiché la si riteneva rintracciabile in quel «transito della Madonna» citato dal Saraceni nel suo testamento fra le opere realizzate per il mercante tedesco. Tuttavia, anche questa notizia non è convalidabile in quanto, sulla base della provenienza, è più probabile che la versione del conte Full fosse quella di misure ridotte e su rame oggi conservata presso l'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76).

Uno dei motivi per i quali si è pensato che il dipinto in esame dovesse essere quello già posseduto dal mercante Füll è che non era possibile rintracciare altri collegamenti, al di là del mercante tedesco, con la collezione palatina di Heidelberg, dove l'opera era già presente nel 1679 e dove venne notata dal Sandrart nella sua *Teutsche Academie* (1675), tuttavia tale notizia non ne permette l'identificazione certa.

Per la fine realizzazione, l'accuratezza dei dettagli e il colorito tipicamente saraceni dai toni contrastati, non posso che confermare l'attribuzione al Nostro già avanzata da buona parte della critica (Borenius, 1943; Nicolson, 1964; Ottani Cavina, 1968; Nicolson 1979, 1989; Christiansen, 2005). Inoltre, essendo questa l'unica versione di *Transito* dalle misure combacianti con lo spazio adibito alla pala nella chiesa di Santa Maria della Scala, penso che effettivamente possa trattarsi di quella prima versione che venne rifiutata dai padri di Santa Maria della Scala. Sulla base di questa considerazione proporrei quindi una datazione intorno al 1610, leggermente antecedente alla versione finale per Santa Maria della Scala, dipinta tra il 1610 e il 1612.

Infine, va comunque annotato che mentre l'attuale versione oggi collocata a Santa Maria della Scala raffigura effettivamente un *Transito della Vergine* più che una *Morte della Vergine*, quella in esame invece rappresenta più che altro una *Vergine in trono*, non essendo qui inseriti, nella parte superiore della composizione, la nube e gli angioletti che attorniano la Vergine nella versione conservata nella chiesa romana.

Bibliografia – Martinelli, 1559-1667 (ed. a cura di D'Onofrio, 1969), pp. 134-135; Sandrart, 1675 (ed. di A. R. Peltzer, 1925, pp. 312, 420); Waagen, 1854, II, p. 495, III, p. 324; Henrich, 1935, p. 460; Borenius, 1943, p. 186; [B. N.] Nicolson, 1964, p. 349, fig. 41; *Italian Art 1600-1800*, 1964; Moir, 1967, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, pp. 127-128, n. 92, fig. 83; Salerno, 1970, p. 245; Nicolson, 1970, p. 312; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, pp. 94, 96, fig. 246; Nicolson, 1989, p. 170; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56; Dubreuil, 1995, p. 49, nota 38; Papi, 1997, p. 146; [EPB] Peters Bowron, 1999, p. 277; Christiansen, 2005, pp. 21-22; Schütze, 2009, pp. 141, 149; Bassani Pacht, 2009, p. 183; fig. 179; Zuccari, 2010, pp. 37, 57 nota 32, fig. 5 .

38. PAESAGGIO CON L'EBREZZA DI NOE', 1610 ca.

(fig. 38)

già Svezia, collezione privata
Olio su rame, cm 40,6 x 54,8.

Il dipinto fu pubblicato con l'iscrizione a Carlo Saraceni da Waddingham (1972). Lo studioso segnalava che l'opera, come la gran parte dei dipinti con paesaggio di Saraceni, era stata precedentemente attribuita, con una scritta moderna sul verso del dipinto, a Adam Elsheimer.

Pur non avendo avuto modo di vedere personalmente il rame, i chiari rapporti con opere come *Un angelo appare alla moglie di Manue* del Kunstmuseum di Basilea o il *Buon Samaritano* del Museum der bildenden Künsten di Lipsia (catt. 25, 36; figg. 25, 36), già sottolineati dallo studioso che proponeva una collocazione all'inizio del secondo decennio del Seicento, o con *l'Ebrezza di Noè* della collezione Koelliker di Milano (cat. 41; fig. 41), mi spingono a confermarne l'attribuzione al veneziano. Noè è qui rappresentato nella medesima posizione di quello raffigurato nella tela della collezione Koelliker sebbene in quest'ultima opera, prossima a una fase più caravaggesca dell'artista, i personaggi, raffigurati quasi a grandezza naturale, dominano la scena rispetto al paesaggio, cui è lasciato l'angolo a sinistra.

L'opera in esame e *l'Ebrezza di Noè* della collezione Koelliker, hanno quindi l'importante valenza di sottolineare che, se parte della critica cercò di dividere una fase giovanile del Saraceni, in cui l'artista si concentrò sulla realizzazione di opere con sfondo paesaggistico utilizzando una palette chiara, da una più tarda, in cui si avvicinò alle regole compositive caravaggesche, scurendo altresì la propria tavolozza, in realtà vi fu sicuramente un periodo durante il quale il veneziano alternò nei due sensi le scelte espressive.

Rilevando qui un paesaggio molto vicino morfologicamente a quello inscenato nel *Ritrovamento di Mosè* della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (1610 ca, cat. 35; fig. 35) e nel *Buon Samaritano* di Lipsia (1606-08, cat. 36; fig. 36), in una fase in cui Saraceni sembra allontanarsi dai paesaggi ideali dei sei dipinti del Museo di Capodimonte ed avvicinarsi alla veduta reale rappresentata nel *Martirio di Sant'Agapito* della cattedrale di Palestrina (1612 ca., cat. 48; fig. 48), si propone una collocazione temporale verso il 1610.

L'osservazione di Waddingham (1972) che individuava per la prima volta nell'arte del paesaggio una natura che «threatens to engulf the ruins» può qui forse trovare conferma. Lo studioso evidenziò anche che, sebbene dopo la morte di Elsheimer nel 1610, Saraceni non avesse più rivali nel genere paesaggistico il veneziano tralasciò di dipingere paesaggi a partire dalla metà del secondo decennio del Seicento.

39. MARTIRIO DI SANT'ERASMO, 1610-12*

(fig. 39)

Olio su tela, cm 316 x 260

Gaeta, Duomo, altare maggiore

Iscrizioni: Firmata in basso a destra «CAROLUS [SA] RACEN [US] VENET [US] FECIT».

Restauri: L'opera subì un esteso restauro in seguito ai danni bellici del 1943 (1952).

L'opera, riscoperta e studiata da Roberto Longhi (1927), è tra le poche firmate del Saraceni.

Il *Martirio di sant'Erasmo* è stato collocato dalla critica a ridosso del *Martirio di sant'Agapito* di Palestrina (cat. 48; fig. 48) e poco prima della *Predica di san Raimondo Nonnato* della Curia dei Padri Mercedari (cat. 52; fig. 52), realizzata tra il 1613 e il 1614, quindi entro la prima metà del secondo decennio del Seicento. Ottani Cavina (1968 e 1985) e Casanova (1976), concordando con tali accostamenti, hanno inserito più generalmente l'opera nel secondo decennio del Seicento, mentre Chvostal (1999) ha proposto il 1610 ca. e Marini (2001) il 1614-1615.

Tuttavia, come rilevò in seguito Aurigemma (1995), la pala fu probabilmente richiesta da Pedro de Oña, dell'ordine dei Padri mercedari, durante il suo vescovato nella città di Gaeta, tra il 1605 e il 1626, quando fece costruire la sagrestia e il succorpo della cattedrale di Gaeta intorno al 1609-10, per lasciare posto alle reliquie dei vari martiri che vi erano conservate.

Nell'accettare la collocazione tra il 1610 e il 1612 proposta poi da Gallo (2011), si sottolinea quindi l'ipotesi che questa pala abbia costituito il punto di partenza grazie al quale Saraceni, dopo aver già ricevuto nel 1608 a Roma la commissione di un dipinto con *San Martino a cavallo, le stigmate di San Francesco e la Gloria celeste* per due chierici spagnoli (opera non ancora reperita; Terzaghi, 2002), ottenne i successivi incarichi per la cattedrale di Toledo, la chiesa di San Lorenzo in Lucina e la chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino a Roma (catt. 50, 49, 52; figg. 50, 49, 52).

A Gaeta, infatti, risiedette stabilmente Francisco de Castro (ambasciatore di Filippo III di Spagna a Roma dal maggio del 1609 al 1616) dal 1605 al 1606 e, dopo un breve soggiorno veneziano, dall'aprile del 1607 al maggio del 1609. L'importante personalità di Castro e i suoi rapporti con l'Ordine Mercedario e con Orazio Borgianni e Carlo Saraceni, sono stati brillantemente indagati da Marco Gallo (1997). Castro commissionò a Borgianni la pala con *San Carlo Borromeo che assiste gli appestati* (1613-14) per la chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino e forse richiese anche la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* al Saraceni, realizzata tra il 1613 e il 1614, per la medesima chiesa (Gallo, 2011, pp. 134-137 con bibliografia). La moglie di Castro invece, Lucrezia, dovette probabilmente intercedere presso i padri caracciolini di San Lorenzo in Lucina a Roma (parrocchia presso cui risiedettero i Castro a Roma e, intorno al 1606, anche Saraceni secondo quanto riporta Baglione nel processo da lui intentato contro Carlo Bodello in quell'anno (cfr. Regesto), per fare realizzare al Saraceni in un altare della chiesa, tra il 1612 e il 1613, la pala con *L'elevazione e ostensione del sacro chiodo da parte di san Carlo Borromeo* (cat. 49; fig. 49).

Per tornare infine alla pala di Gaeta, si annoti che il vescovo mercedario di Gaeta, Pedro de Oña, e Francisco de Castro furono amici. De Oña, infatti, intorno al 1605, ospitò presso il suo palazzo a Gaeta il potente mercedario Esteban de Muniera e lo presentò a Francisco de Castro, di cui Muniera divenne in seguito consigliere di fiducia. Muniera, dopo che nel 1609 Castro fu nominato ambasciatore di Filippo III a Roma, fu eletto a sua volta Procuratore Generale dell'Ordine Mercedario a Roma e sebbene abitasse a San Lorenzo in Lucina nel palazzo di Castro, svolgeva il suo incarico dalla chiesa mercedaria di Sant'Adriano (Gallo, 1997, pp. 52-54).

A Gaeta, Castro godeva poi della protezione dello zio materno: Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duca di Lerma e a sua volta nipote del Cardinale di Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas, durante il cui mandato (1599-1618) Saraceni realizzò, intorno al 1613, tre dipinti con il *Miracolo di santa Leocadia*, il *Martirio di sant'Eugenio* e la *Vestizione di sant'Idelfonso* per la cappella della Virgen dal Sagrario nella Cattedrale di Toledo (cat. 50; figg. 50a-50c). Inoltre, cinque dipinti del Saraceni, e una copia della *Vestizione di sant'Idelfonso*, erano ricordati nell'inventario *post mortem* del 1663 dei beni di Francisco di Oviedo, il cui padre, Don Luis de Oviedo, fu *contador mayor* del Cardinale Bernardo de Sandoval, dalla cui collezione provengono molto probabilmente i cinque dipinti (Burke e Cherry, 1997, pp. 572-578).

Interessante, per porre l'accento su questi legami con la comunità iberica e con l'Ordine Mercedario, è che anche Orazio Borgianni realizzò due versioni del *Martirio di sant'Erasmo*: una più riuscita per la quale Gallo (2011, p.136) avanza come probabili committenti proprio i nomi di Pedro de Oña o Francisco de Castro e un'altra acquistata (e forse proveniente a sua volta dalla collezione Castro) da Juan de Lezcano, segretario di Francisco de Castro (Gallo, 1997 e 2011). La versione posseduta da Lezcano, e oggi in collezione privata romana (Gallo, 1997, pp. 137-166, tav. III), realizzata intorno al 1613, presenta chiare consonanze iconografiche e stilistiche con l'opera di Saraceni per il Duomo di Gaeta. Di fatto entrambi i dipinti, come ha rilevato Gallo (1997), sembrerebbero essersi ispirati a un comune modello: il *Martirio di sant'Erasmo* attribuito alla scuola di Lucas Cranach il Vecchio della Staatsgemäldegalerie di Aschaffenburg (Wind, 1983, fig. 20). Se Borgianni decise però di riprendere dal modello nordico la posizione del boia che tiene il coltello fra i denti, mentre attua l'evisceramento, e la gloria celeste in alto a sinistra, che si manifesta tramite lo squarcio luminoso nel cielo, Saraceni invece scelse di riproporre la posizione orizzontale del santo rispetto allo spettatore e l'inserzione sulla destra del palazzo rinascimentale da cui si affaccia l'imperatore. Probabilmente Carlo conobbe la composizione originale di Cranach da una stampa, poiché di quest'ultimo è nota un'altra versione con il *Martirio di sant'Erasmo*, da una xilografia del 1506, in cui è ripetuto il particolare del carnefice con il coltello tra i denti mentre svelle le viscere del santo (su di essa v. Gallo, 1997).

Il pittore inserisce poi una fortunata derivazione dalle incisioni düreriane, che ritroviamo anche in altre sue opere: l'uomo con il cappello piumato, di spalle al centro, a figura intera nel *Doge Enrico Dandolo che incita alle crociate* di Palazzo Ducale a Venezia (cat. 83; fig. 83) ma altresì a cavallo nel *San Martino* degli Staatliche Museen di Berlino e nel *Martirio di sant'Agapito* di Palestrina (catt. 30, 48; figg. 30, 48).

La collocazione del dipinto in esame tra il 1610 e il 1612, sembrerebbe concordare con lo stile dell'opera, in cui sono inoltre ancora individuabili importanti rimandi alla tradizione veneta e una certa disarmonia compositiva che oppone una zona inferiore, demarcata da «brani d'intenso realismo» (Casanova, 1976), a un registro superiore accademico e strutturalmente debole.

Probabilmente tali debolezze, non più rilevabili nell'uniforme realizzazione della *Predica del cardinale Raimondo Nonnato*, furono determinate dal formato della tela non ancora confacente all'artista, specializzatosi sino a quel tempo per lo più in dipinti di piccole o medie dimensioni.

Come annotò Pallucchini (1981), si avverte qui, nella faticosa impaginazione, il tentativo da parte di Saraceni di voler essere drammatico risultando però «dispersivo e frammentario». Il pathos del martirio viene poi contraddetto dall'espressione assente degli astanti malgrado gli aguzzini stiano traendo e avvolgendo le viscere del santo con l'argano. Erasmo (Formia IV-V sec.- 303) vescovo di Antiochia e in seguito di Formia, le cui reliquie furono occultate a Gaeta nell'842 dopo la distruzione di Formia da parte dei Saraceni, fu martire cristiano al tempo di Diocleziano e Massimiano (per un attento studio sull'iconografia del santo v. Gallo, 1997, pp. 138-140). Il santo, cui la cattedrale di Gaeta fu consacrata nel 1106 da Pasquale II, è qui riconoscibile, oltre che dal particolare tipo di martiro che gli fu inflitto, dagli abiti episcopali ai suoi piedi. Gallo (1997, p. 146) ha comunque ricordato come in realtà le fonti non menzionino il supplizio sebbene l'eviscerazione, evento quindi apocrifo, divenga, a partire dal XV secolo, l'episodio che demarca l'iconografia del santo.

Per una collocazione cronologica antecedente alla *Predica del cardinale Raimondo Nonnato*, tra il 1610 e il 1612, si rileva la vicinanza dei tratti stilistici a quelli delle opere della seconda metà del primo decennio del Seicento e in particolare al *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (cat. 18; fig. 18). Ad esempio l'uomo che indica il martire da sopra il pergolato, verosimilmente ritratto di Diocleziano se lo si confronta con quello lapideo conservato a villa Doria Pamphilj (e a fianco del quale dovrebbe essere rappresentato, nella figura del sovrano con la corona di alloro in testa, Massimiano), sembrerebbe memore della figura maschile di profilo con veste blu a sinistra nel *Convito*, mentre gli astanti in primissimo piano rievocano il particolare della donna, 'tagliata' all'altezza del busto, già inserito nel dipinto dei Musei Capitolini, invenzione, come

sottolineava Pallucchini (1981), quasi a ricordo dell'*Elemosina di sant'Antonino* realizzata da Lorenzo Lotto per la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

Nell'architettura cinquecentesca a loggia sulla destra, va poi forse letto un voluto rinvio alle composizioni di Paolo Veronese da parte di un Saraceni ancora suggestionato dalle sue origini venete.

Come sottolineò Longhi (1917), infine, se già in parte esplicitato attraverso la firma «VENET[US]» apposta sulla tela, qui appare quanto Saraceni «tenesse alla sua qualità di Veneziano» e «non volendo esser tutto caravaggesco, ma meno ancora carraccesco, cerca nella storia dei pittori Italiani, qualcosa che gli potesse saldare le fila di un grande quadro» realizzando dei cherubini che riprendono quelli realizzati sopra il *San Pietro Martire* di Tiziano a San Zanipolo a Venezia.

Scholz (1967) pubblicò un disegno, già di sua proprietà e oggi presso il Department of Drawings and Prints della Pierpont Morgan Library di New York (inv. n. 142662), in rapporto con la pala (penna, acquerello e matita nera, mm 206 x 139; Scholz, 1967, fig. 30) assegnandolo alla mano del Saraceni. Il disegno, venne ritenuto derivazione postuma da Ottani Cavina (1968) e poi attribuito a Marcantonio Bassetti dalla stessa (1974). Concordo con la studiosa che, in ultima analisi (1995), all'evidenza del rapporto tra il foglio e altri disegni ritrovati nel tempo e assegnati al Saraceni, accetta l'ascrizione a quest'ultimo e quindi lo ritiene, come in seguito Jacoby (2009), preparatorio per la tela in esame.

Bibliografia: Ferraro, 1903, p. 153; Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 38, 400, fig. 14; Longhi, 1928-29, p. 285; Henrich, 1935, p. 460; De Rinaldis, 1948, p. 138; Arcangeli, 1966, p. 50; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, I, pp. 81-83; II, p. 102; Scholz, 1967, p. 295, fig. 30; Ottani Cavina, 1968, pp. 46, 99, 102, 116, n. 17 fig. 85; Nicolson, 1970, p. 315; Ottani Cavina, 1974, p. 157; Casanova, 1976, p. 104, n. 43; Nicolson, 1979, p. 87; Bousquet, 1980, p. 172, tav. XXV; Pallucchini, 1981, p. 93; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 188; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1992, pp. 287-288, 290; Longhi, 1995 (scritto inedito del 1917), pp. 117-118, fig. 55; Aurigemma, 1995, pp. 121-122, 130 nota 16, fig. 13; Ottani Cavina, 1995, pp. 190-191; Chvostal, 1996, pp. 816-817; Sueur, 1996, p. 92 nota 1; Papi, 1997, p. 146; Gallo, 1997, pp. 149-154; Marini, 2001, p. 264; Gallo, 2001, pp. 56- 57; Testa, 2002, p. 172; Terzaghi, 2002, p. 81; Jacoby, 2009, p. 153; Testa, 2010, p. 654; Marini, 2010, p. 227; Gallo, 2011, p. 136.

40. MADONNA COL BAMBINO E ANGELI, 1610-12 ca.

(fig. 40)

Gozzano (Piemonte), basilica San Giuliano (luogo attiguo alla sagrestia)

Provenienza: Gozzano, chiesa di Santa Maria del Boggio.

Iscrizioni: in basso al centro sopra ad un cartiglio si riporta la frase «Societas Romana».

Secondo quanto riportava un inventario del 1652 ritrovato da Dell'Omo (Novara, Archivio Storico Diocesano, Gozzano, cartella 1, *Inventario de tutti i beni mobili, stabili e per sè.. della chiesa parrocchiale, oratorij e luoghi pij di Gozano*, 1652; Dell'Omo, 1994, p. 105), l'opera fu regalata alla città dai gozzanesi che si trovavano a Roma. La tela, infatti, reca in basso una vistosa scritta che la segnala come dono della «Societas Romana».

Arena (1999) annotava che, dai documenti emersi, pare che i gozzanesi residenti a Roma si radunassero in una bottega vicino al Pantheon e frequentassero la chiesa di Santa Maria sopra Minerva, dove venne esposta, intorno 1602-1604, l'*Incoronazione di spine* di Saraceni (cat. 7; fig. 7).

Questa coincidenza, rafforzata dallo stile dell'opera, ci porta a confermare l'attribuzione al nostro avanzata da Pulini (1996).

L'opera, dopo essere stata inizialmente attribuita ad un artista veronese tra Turchi e Ottino da Romano (1990), venne assegnata a Turchi da Dell'Omo (1994) e in seguito a Saraceni da Pulini (1996). Successivamente Arena (1999) ripropose di ascrivere l'opera a Turchi per la resa plastica «più rigorosa», e perché la studiosa riteneva che i volti di Saraceni non avessero «la forte volumetria fatta di superfici lisce e tratti scavati, come avviene nella scultura» che la studiosa individuava nella maniera del Turchi e nell'opera in esame.

Tuttavia, seppure siano innegabili alcune durezze nella realizzazione dell'opera concordo con Marini (2001) nel riattribuire l'opera al veneziano. Lo studioso ricordava che gli interventi ad affresco realizzati da Saraceni al Quirinale, mostravano la «necessità» di restituirgli «definitivamente» «la bella Madonna col Bambino e angeli, 1616, conservata in Piemonte, a Gozzano..». Come sottolineava lo studioso, il dipinto presenta chiare analogie stilistiche con le «sibille» realizzate al Quirinale. Vorrei aggiungere che appaiono chiare somiglianze tra le morfologie dei cherubini qui raffigurati e quelle degli amorini nel *Bagno di Venere e Marte* già in collezione privata new yorkese (cat. 5, fig. 5) e nel *Venere e Marte* del Museo de Arte di San Paolo (cat. 14, fig. 14).

Sebbene l'opera presenti delle soluzioni vicine alla maniera del Turchi, come quella dei cherubini in festa aggrappati alle nuvole, è poi a mio avviso individuabile la mano di Saraceni nell'atmosfera intima e giocosa creata dalle pose scomposte degli angioletti che si nascondono tra le nuvole e tra le pieghe del manto della Vergine. L'attribuzione viene poi appoggiata dalla peculiare posa della mano

destra del Gesù Bambino con il palmo aperto e le dita leggermente piegate, già presente nel Marte del dipinto di San Paolo (cat. 14; fig. 14), nella figlia del faraone nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35) o ancora nella donna sulla destra nella *Venere piange Adone morto* di collezione privata (cat. 22; fig. 22).

In quanto alla datazione, sebbene l'opera sia inserita in un'ancona lignea datata 1618 (realizzata dallo scultore fiammingo «Jacobus f. q. Nicolai de Boiis» con contratto del 22 novembre 1615; e dipinta da Cristoforo Martinoldi detto il Rocca che firmerà l'opera nel 1618; Romano, 1990), Dell'Olmo (1994), nell'attribuirla a Turchi, propose di collocarla intorno al 1630, poiché la pala non era ricordata in *situ* durante le visite pastorali avvenute nella chiesa nel 1618 e nel 1626 ad opera rispettivamente di Taverna e Volpi (ASDN, *Atti visita Taverna* e *Atti visita Volpi*, t. 103; Dell'Olmo, 1994, pp. 105-108 note 72-73), mentre era segnalata nella visita di Odescalchi nel 1652. Dell'Olmo, riportava che Odescalchi, in questa data, rendeva noto che ad un inventario redatto nel 1618, sui beni presenti nella chiesa, andava aggiunto un «quadro di finissima pittura mandato dai benefattori di Roma con la Madonna e molti angeli» (ASDN, *Atti visita Odescalchi*, t. 171; Dell'Olmo, 1994, pp. 105-108 nota 74).

Pulini (1996), non escludendo che l'opera potesse essere stata inviata più tardi da Roma rispetto alla sua realizzazione, prospettava comunque di circoscriverne l'esecuzione intorno al 1618, sebbene stranamente in un altro punto (p. 168) suggerisse che l'opera fosse stata inviata da Gozzano a Roma tra il 1616 e il 1618, seguendo un'ipotesi inizialmente avanzata da Romano (1990).

Lo studioso poi, per appoggiare l'attribuzione al veneziano, ne rilevava la vicinanza alla *Morte della Madonna* di Santa Maria della Scala a Roma per la medesima «tornita e solida definizione delle figure» e la supponeva realizzazione del 1610 circa (cat. 44; fig. 44).

A mio avviso, l'opera è indubbiamente più vicina, nella maniera giovanile e nella palette schiarita, agli *Amori di Marte e Venere* di San Paolo del 1602-05 che alle tele di Santa Maria dell'Anima del 1617- 1618, in cui individuiamo ormai una totale adesione ai valori tonali scuri caravaggeschi (catt. 14, 71; figg. 14, 71a-71b). Basandoci quindi su questa considerazione, si propone una realizzazione intorno al 1610-12 per il formato dell'opera, in quanto fu in questi stessi anni che l'artista iniziò a sperimentare il grande formato in opere come le pale di Gaeta e Palestrina e la già citata *Morte della Vergine* di Santa Maria della Scala (catt. 39, 48, 44; figg. 39, 48, 44).

Bibliografia: Romano², 1990, p. 40, fig. 40 (Alessandro Turchi?) (con bibliografia); Dell'Olmo, 1994, p. 105, fig. 10 (Alessandro Turchi?) (con bibliografia); Pulini, 1996, pp. 168, 172 nota 22, fig. 15 (Saraceni); Arena, 1999, pp. 105-107, nota 93, tav. 14 (Alessandro Turchi ?); Marini¹, 2001, pp. 264, 267 nota 15 (Saraceni); Bava, 2010, p. 134, fig. 9 (già a attr. a Turchi e lo Spadarino).

41. EBREZZA DI NOÉ, 1610-12 ca.*

(fig. 41)

Milano, collezione Koelliker, inv. n. LK1413.

Olio su tela, cm 96 x 129.

Provenienza: Vienna, Galleria Wolfrum (1920); Roma, collezione Marinucci (1928); Milano, collezione Grassetti; Milano, collezione Craminati; Milano, collezione privata; Sotheby's, Milano, 1 giugno 2005, *Dipinti antichi*, lotto 169 (Palazzo Broggi); acquistato dalla collezione Koelliker nel 2005.

Restauro: Ferriani, Milano (2006).

Stato di conservazione: Discreto. Il dipinto presenta delle importanti cadute nella zona del cielo e del panno blu sulla sinistra che sono state reintegrate con il restauro del 2006.

Nel 1920 la tela era stata attribuita oralmente al Saraceni da Longhi. In seguito il dipinto venne pubblicato dal Venturi (1927) con il nome del Savoldo.

L'opera fu poi ripresentata con l'ascrizione al veneziano da Porcella (1929), da Longhi (1943) e nel catalogo della mostra *Caravaggio e i caravaggeschi* di Milano (1951).

Ottani Cavina (1968), segnalando di conoscere il dipinto solo tramite una riproduzione fotografica, individuava un energico restauro attribuiva a sua volta il dipinto al Saraceni, proponendo una collocazione cronologica intorno alla metà del secondo decennio del Seicento.

Il dipinto venne poi esposto alla mostra della collezione Koelliker tenutasi ad Arriccina. Se nel catalogo della mostra Papi (2006) assegnava il dipinto al Saraceni, Benedetti (2007), nella recensione alla mostra, lo riteneva realizzato maggiormente in bottega.

L'opera non appare effettivamente di alta qualità rispetto agli standard del Saraceni, ma penso lo si debba essenzialmente allo stato conservativo del dipinto, con il cielo in gran parte restaurato, e al suo stato non finito; il pittore sembrerebbe aver lasciato incompiuta l'opera perché il paesaggio è appena abbozzato, tecnica non consona al Saraceni che, ispirato dai pittori come Elsheimer, Pynas e Lastman, teneva in alta considerazione il proscenio paesaggistico, come si può vedere in molti altri dipinti come *il Ritrovamento di Mosè* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35), o il *Martirio di Sant'Erasmus* della cattedrale di Palestrina (cat. 48; fig. 48).

In un'opera molto vicina a questa, un'altra *Ebrezza di Noè*, resa nota da Waddingham quando si trovava presso una collezione privata svedese (cat. 38; fig. 38), Saraceni realizza un bellissimo inserto paesistico, vicino a quelli raffigurati nel *Ritrovamento di Mosè* sopra citato e nel *Buon Samaritano* del Museum der bildenden Künsten di Lipsia (cat. 36; fig. 36), tutte realizzazioni collocabili intorno al 1610.

Nell'*Ebrezza di Noè* in esame, come in quella già in collezione privata svedese, ritroviamo Noè a terra nella medesima posizione, differente nell'aspetto, rappresentato come un vecchio senza capelli in quella in esame e ancora giovane nell'altra versione, mentre sulla sinistra sono raffigurati solo due uomini di spalle che trascinano dei sacchi, anziché i tre intenti a parlare tra loro nella versione svedese. Malgrado le leggere varianti tra le due composizioni e la differenza del rapporto tra le

figure e il paesaggio in cui sono inserite, la medesima posizione del Mosé, nonché le stessa morfologia delle pieghe e la raffigurazione qui di una scena notturna illuminata dalla luce proveniente dal fondo, mi porta a proporre una collocazione intorno al 1610 e il 1612.

Infatti, la prossimità dell'atmosfera notturna a quella della *Giuditta e Oloferne* della medesima collezione Koelliker, realizzata intorno al 1606 (cat. 17; fig. 17), e al *San Girolamo e l'angelo* di collezione privata veneziana, dove è ancora individuabile una considerevole influenza delle figure di Elsheimer nella realizzazione dell'angelo (1610 ca., cat. 29; fig. 29) mi sembrano appoggiare l'ipotesi.

Bibliografia: Venturi, 1927, pp. 289-290, fig. 182; Porcella, 1928, p. 383; Henrich, 1935, p. 460; Longhi, 1943, p. 48; Baroni-Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 85, n. 149; Moir, 1967, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, p. 104, n. 28, fig. 87; Waddigham, 1972, n. 828, p. 159, fig. 26; Nicolson, 1979, p. 86; Nicolson, 1989, vol. I, p. 169; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Papi, 1997, p. 146; Papi, 2006, p. 108, n. 26; Benedetti, 2007, p. 129 (bottega del Saraceni).

42. DILUVIO UNIVERSALE, 1610-1612*

(fig. 42)

Milano, casa d'aste Porro & C.

Olio su tela, cm 122x98

Provenienza: Genova, casa d'aste Boetto (28.9.2008, lotto 391); Milano, casa d'aste Porro & C. (*Dipinti antichi e del XIX secolo un gruppo di figure da presepe una collezione di maioliche*, Milano, Palazzo Durini, Asta 70, 29 novembre 2012, lotto 60).

La tela è un'ulteriore versione del *Diluvio Universale* della Galleria Schönborn già attribuito da Longhi (1950) a Saraceni ma il cui cattivo stato conservativo ha messo a dura prova la critica successiva che arrivò a dubitare anche dell'autografia, la scrivente compresa (cat. A.48; fig. A.48) Una copia di scadente qualità era inoltre stata segnalata da Ottani Cavina (1968), presso la Galleria Manzoni di Milano (cat. A.87 ; fig. A.87).

La versione in esame, invece, già passata presso la casa d'aste Boetto nel 2008, è stata recentemente ritenuta di valore storico dalla Soprintendenza di Verona (2012) che, nel ritenerla autografa, ne negava l'uscita dal territorio italiano.

Il dipinto è stato attribuito al veneziano con commento scritto da Mina Gregori e da Carofano (2012) in occasione della mostra *I bari a confronto. Il giovane caravaggio nella casa del cardinale Francesco Maria del Monte*, dove venne esposto.

Zuccato, Malavolta e Samadadelli, nella scheda da loro realizzata per la Soprintendenza di Verona (2012), proponevano che il dipinto provenisse da un'asta Drouot di Parigi. Tuttavia, gli studiosi non davano un riferimento esatto dell'asta e questa provenienza non veniva poi indicata da Carofano (2012).

Segnalo che presso l' Hotel Drouot (casa d'aste Ader Picard Tajan Masters) fu esposta il 13 giugno 1986 (lotto 174) una versione del diluvio come «Scuola di Carlo Saraceni», ritenuta copia da Carofano.

Presso la casa d'aste Piasa è passata un'altra versione che sembrerebbe a mio avviso la versione di migliore qualità tra quelle ad oggi note (cat. 46; fig. 46).

Avendo esaminato personalmente il dipinto in esame, pur riconoscendo la buona qualità di gran parte dei particolari, ho individuato alcune durezze probabilmente imputabili ad una collaborazione di bottega, ma ascrivibili forse a restauri invasivi passati che hanno schiacciato la materia pittorica con una reintelatura in eccessiva tensione e con uno spesso strato di vernici che oscurano la materia pittorica.

Aiuti di bottega sono comunque individuabili in alcune zone, come il gruppo del cavaliere sulla destra insieme alla donna e il bambino o nella realizzazione delle pieghe del panno sotto il capo della donna distesa in primo piano, o in quello più a destra che fuoriesce dal cesto (specialmente se messo a confronto con la versione passata presso la casa d'aste Piasa o con la bellissima prova di

«accartocciamento» dei panni effettuata in primo piano da Saraceni nella *Madonna con Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini), ma è indubbio che vi siano parti di livello qualitativo superiore come il ragazzo che piange sulla sinistra o quello con le mani levate al cielo dietro di lui, sino alle bellissime «micro-scene» disposte lungo il secondo e il terzo piano.

Longhi (1959) e Ottani Cavina (1968) proponevano di collocare questa composizione intorno ai primi anni di attività di Saraceni a Roma, quando era ancora fortemente influenzato dal luminismo del tedesco Adam Elsheimer, mentre Carofano ha suggerito di ritenerla opera degli anni maturi, intorno al 1617-1618, per la vicinanza riscontrata dallo studioso nella monumentalità dei personaggi in primo piano con quelli raffigurati nel *Miracolo di san Benno*, realizzato tra il 1617 e il 1618 dal veneziano a Santa Maria dell'Anima (cat. 71; fig. 71a-71b). Lo studioso poi riteneva che le figure sullo sfondo avessero una maggiore consistenza fisica rispetto a quelle realizzate da Saraceni nelle sue prime prove e individuava il medesimo modello per l'anziana donna qui a sinistra e la figura femminile con turbante sempre sulla sinistra nella tela romana. Tuttavia nel dipinto in esame le figure sono prossime a quelle realizzate dal veneziano intorno al 1610. A mio avviso il ragazzo sulla sinistra con le mani levate al cielo è estremamente vicino alla figura del povero nel *San Martino e il povero* dello Staatliche di Berlino (1608 ca. ; cat. 30; fig. 30) e degli stessi anni è l'ideazione della figura dell'uomo a cavallo con cappello piumato qui sulla sinistra, già presente nel medesimo dipinto di Berlino nella figura del santo e nel *Martirio di sant'Agapito* della cattedrale di Palestrina in quella del soldato sulla sinistra (1612 ca.; cat. 48; fig. 48). Inoltre, nel gruppo centrale di figurette in secondo piano dove appare la donna a terra in abiti blu e bianchi, la gestualità della donna alla sua destra, con le braccia aperte in segno di stupore e disperazione, era stata utilizzata da Saraceni in controparte nella figura della principessa nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35), databile intorno al 1610. Per i confronti qui elencati e l'acerba risoluzione di alcuni passaggi rispetto alla finitissima tela di Santa Maria dell'Anima, ritengo che il dipinto vada collocato tra il 1610 e il 1612.

Bibliografia: Carofano, 2012, pp. 44-47, n. 6.

43. LA VERGINE, IL BAMBINO DORMIENTE, SANT'ANNA E UN ANGELO, 1610-12
(fig. 43)

Hawaii, Honolulu Academy of Arts

Olio su rame, cm 29, 2 x 36, 8

Provenienza: New York, collezione privata (1990); With Hall & Knight Ltd., New York, 1997 (advertisement in *The Burlington Magazine*, vol. CXL, no. 1140, March 1998, reproduced in colour); New York-Londra, Hall & Knight Ltd., 1998, lotto 42 (Carlo Saraceni); venduto da Hall nel 1998 a Phoebe Cowles; dal quale esposto alla vendita New York, Christie's, 23 January 2004, lot 42 (non venduto) e poi donato dalla Cowles all' Honolulu Academy of Arts, Hawaii.

Ottani Cavina (1990) dopo aver già individuato (1968) svariate copie di bottega di questa composizione che riteneva ideata originariamente dal veneziano, venne a conoscenza della versione in esame che ritenne autografa per l'altissima qualità riscontrata rispetto alle altre sei analizzate e conservate rispettivamente nella collezione Briganti, nella collezione Pallavicini, nel Museo Nardowe di Varsavia, nella Badia della Trinità a Cava dei Tirreni, nel Musée Fesch di Ajaccio, quella passata nella Galleria Ader Picard Tajan (che successivamente la studiosa ritenne autografa e che proponiamo a nostra volta come altra redazione attribuibile al veneziano nella scheda di seguito) e quella pubblicata da Moir e di ubicazione ignota (catt. A.72, A.55, A.119, A.114, A.2, A.107; figg. A.72, A.55, A.119, A.114, A.2, A.107). Un'altra versione realizzata forse nella bottega in collaborazione con Saraceni è conservata presso la collezione Koelliker (cat. A.31; fig. A.31).

Indubbiamente si riscontra la versione in esame luminosità, trasparenza ma soprattutto sinuosità pittorica lontane dalle composizioni indurite delle copie sopra citate.

Non deve essere ritenuta questa l'unica versione originale, sottolineava la studiosa nel proporre che l'artista ne avesse realizzato una versione più grande e su tela. Ottani Cavina propose una datazione all'inizio del secondo decennio del Seicento pur ritrovando analogie con tele da lei datate anticipatamente, quali il *Riposo durante la fuga in Egitto* dell'Eremo di Camaldoli a Frascati (cat. 47; fig. 47), per la somiglianza tra il viso dell'angelo qui a sinistra e quelli dell'angelo e del chierico sulla sinistra della tela di Frascati, o tra la Sant'Anna e la vecchia al centro delle versioni del *Diluvio Universale* (catt. 42, 46; figg. 42, 46). Queste due tele sono però a mio avviso realizzazioni del 1610-12, fascia temporale in cui colloco ugualmente il dipinto in esame.

Si segnala infine che un'altra versione autografa su rame dell'opera è recentemente riapparsa sul mercato antiquario new yokese (cat. 43b; fig. 43b).

Bibliografia: Ottani Cavina, 1990, p. 161, fig. 2 (Carlo Saraceni)

43b. LA VERGINE, IL BAMBINO DORMIENTE, SANT'ANNA E UN ANGELO, 1610-12
(fig. 43b)

New York, Sotheby's

Olio su rame, cm 29, 8 x 36, 5

Provenienza: Parigi, Ader Picard Tajan, 5 marzo 1986, lotto 177 (attr. a Carlo Saraceni); Londra, Sotheby's, 5 luglio 1989, lotto 11 (Carlo Saraceni); New York, Sotheby's, 29-30 gennaio 2013, lotto 11.

La composizione di questo dipinto è nota attraverso numerose copie, di varia qualità ma generalmente realizzate nel XVII secolo, e, a mio avviso, di due autografe su rame, quella dell'Honolulu Academy of Arts già segnalata da Ottani Cavina nel 1990 quando era in collezione privata (cat.; 43; fig. 43), e quella in esame.

Le redazioni di bottega sono sette: cinque su tela (Ajaccio, Musée Fesch; Cava dei Tirreni, Badia della Trinità; Roma, Galleria Pallavicini; Varsavia, Museo Naradow), di cui una di rilevante qualità in cui forse intervenne in parte il veneziano (Milano, collezione Koelliker), una su rame (già Roma, collezione Briganti), e una su tela trasportata su rame recentemente apparsa presso il mercato antiquario americano (cm 78, 1 x 108, 9, Philadelphia, Samuel T. Freeman & Co., 10 luglio 2011, lotto 91, come «Follower of Saraceni»).

Il dipinto in esame era stato pubblicato da Nicolson (1989) come copia da Saraceni sebbene ne volesse sottolineare l'alto livello qualitativo affermando: «a good reduction on copper». Successivamente Ottani Cavina (1990) segnalò di conoscere il dipinto direttamente e ritenne che non fosse inseribile tra le opere autografe.

Il redattore della scheda del catalogo d'asta di New York, dove il dipinto è apparso di recente, comunica tuttavia che la studiosa aveva rivisto la sua prima opinione e anzi ritenesse che «not only is its quality significantly higher than that in all the other known copies and variants, but it shows a degree of refinement entirely absent from the other versions».

Dopo aver analizzato l'opera dall'ottima riproduzione fotografica presente sul sito della casa d'aste non si può che rilevarne l'altissimo livello qualitativo nei lievi trapassi chiaroscurali e nell'attenzione epidermica ai minimi dettagli, portandomi a ritenerla come la versione migliore tra tutte quelle sino ad oggi note e conseguentemente a confermarne l'autografia.

Come per il dipinto precedente propongo una collocazione cronologica intorno al 1610-1612.

Bibliografia: Nicolson, 1989, vol I, p. 171, vol II, fig. 183 («after Carlo Saraceni»); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166 nota 3 (copia da Saraceni); Papi, 2006, p. 106.

44. *TRANSITO DELLA VERGINE*, 1610-1612*

(fig. 44)

Roma, Santa Maria della Scala, cappella di Laerzio Cherubini (seconda cappella a sinistra).

Olio su tela, cm 459 x 273.

Stato di conservazione: Discreto. La tela, a tramatura quadrata, presenta varie deformazioni e decoesionamenti che suggeriscono la necessità di un intervento di rintelatura.

Le vernici ingiallite rendono quasi illeggibili i tre uomini in alto a destra mentre, sulla veste dell'uomo al centro, si rilevano cadute su cui insistono vecchi restauri alterati. Altre alterazioni si riscontrano sul volto e sul collo della Madonna.

Il dipinto è senza alcun dubbio fra i più noti del Saraceni per la sua storia, strettamente intrecciata con una ben nota vicenda caravaggesca. La pala, infatti, eseguita per la cappella di Laerzio Cherubini, era stata precedentemente commissionata come *Morte della Vergine* (cfr. contratto tra Cherubini e Caravaggio del 14 giugno 1601; ASR, *Notai AC*, not. Mercurius Accursi, vol. 9, c. 923v; Macioce, 2010, p. 133, doc. 526; Cesarini, 2011, p. 250, doc. 25) a Caravaggio (databile probabilmente tra il 1601 e il 1602, poiché Caravaggio nel contratto promette di eseguire l'incarico entro un anno in cambio di un acconto di 50 scudi). Tuttavia, notoriamente l'opera eseguita da quest'ultimo venne rifiutata dal priore dei padri carmelitani che la ruscò giudicandola troppo «realistica» per un avvenimento sacro. In seguito fu quindi chiesto a Saraceni di sostituirla con una tela del medesimo soggetto.

Secondo quanto riporta Martinelli (1559-1667) il veneziano decise conseguentemente di dipingere una rappresentazione meno realistica rispetto a quella del Merisi e di realizzare un *Transito della Vergine* anziché una *Morte della Vergine*. Tuttavia, anche la sua prima prova, probabilmente identificabile con la versione di questo soggetto oggi conservata al Metropolitan Museum di New York (cat. 37; fig. 37), che raffigura più che altro una *Vergine in trono*, non piacque alla committenza sicché il pittore si vide costretto a ideare il *Transito della Vergine* qui presente con una gloria di angeli qui raffigurata.

Martinelli (1559-1667), infatti, annotava: «Nella seconda cappella à mano manca di Laertio Cherubino compilatore del Bollario Romano, et celebre avvocato criminale haveva Carlo Venetiano fatto un bellissimo quadro col transito della Madonna con Apostoli, et altre figure, e di sopra con una prospettiva. Fu posto in opera per poco tempo e grandemente lodato, ma perche i Padri vi volevano la gloria con angeli in cambio di detta prospettiva, egli si ripiglió il quadro, che fu mandato a Venetia, et in pochi giorni fece quello che ora si vede pagato col prezzo di scudi 300. Il primo vò in volta stampato in rame.»

Così, mentre nella versione di New York la parte superiore è occupata da un'architettura simile all'interno di una chiesa, quella in esame è gremita da due gruppi di angeli sopra le nuvole: quelli a destra, verso cui volge lo sguardo la Vergine, raffigurati nell'atto di suonare la musica celeste, mentre quelli di sinistra trasportano la ghirlanda di fiori per l'incoronazione della Vergine.

Se per questa realizzazione l'artista dovette quindi attenersi alle regole impostegli dall'ordine, che secondo si traducono in una volontà di maggior «decorum» (Hinks, 1953), nelle successive varianti del medesimo soggetto (catt. 76, 80; figg. 76, 80) Saraceni riprese la prima versione con l'architettura sullo sfondo chiudendo però talvolta gli occhi della Vergine (e raffigurando quindi una vera e propria Morte della Vergine, cfr. la versione oggi all'Alte Pinakothek di Monaco, cat. 76; fig. 76). Se nella tela di Santa Maria della Scala si possono individuare, come già fecero Ivanoff (1964), Voss (1924) e Ottani Cavina (1968), diverse mani d'atelier, e in particolare in quella «goffa Gloria di angioletti» (Ivanoff, 1964) e in quella «dissonanza dei sentimenti» e «discontinuità di fattura» fra il registro superiore e quello inferiore (Ottani Cavina, 1968), le versioni autografe successive furono molto più alte qualitativamente; basti pensare alla versione oggi conservata all'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76) dove l'artista, inserendo alle spalle della Vergine il grande scenario architettonico, dovette forse ispirarsi, come propose l'Arcangeli (1966), alla struttura compositiva che sostiene la *Madonna del Rosario* del Caravaggio.

Cadute stilistiche si rilevano nell'opera in esame anche nella parte inferiore: in particolare nella anatomia della mani della Vergine, nelle figure in secondo piano e nell'esecuzione più piatta che abbassa le volumetrie. In questa seconda versione quindi, forse avvilito per riconsolazione della prima tela, si ritiene che Saraceni si sia avvalso dell'aiuto della bottega.

Non può sfuggire tuttavia nella tela in esame, come notò sempre Arcangeli comparando la *Morte della Vergine* del Merisi con il *Martirio di San Lamberto* (cat. 71; fig. 71a) di Santa Maria dell'Anima di Saraceni, che «il terribile 'improvviso' caravaggesco si alleggerisce in lievi e liquide stesure» e «in pause neovenete» e che la folla drammaticamente commossa del Caravaggio è sostituita con una calma e posata, quasi in contemplazione dell'accaduto.

Si ritiene tuttavia, a differenza dell'Arcangeli, che Saraceni non si sia ispirato per questa tela solo alla *Madonna del Rosario* del Merisi, ma anche più esplicitamente alla *Morte della Vergine* del lombardo (oggi al museo del Louvre di Parigi). Saraceni, infatti, riprende da Merisi la figura della Maddalena sebbene qui la posizione risulti meno drammatica. Il veneziano poi, come il maestro lombardo, pone in primissimo piano oggetti di uso quotidiano: nella tela del Caravaggio una bacinella, mentre qui alcuni libri.

E' comunque sicuro che tramite l'esempio caravaggesco, e in particolare con questa realizzazione, «Carlo Veneziano» abbandonasse definitivamente il primo periodo giovanile influenzato dalle opere dell'Elsheimer per passare ad un «impegno più grave e profondo» (Arcangeli, 1966), pur continuando, come notò Porcella (1928), a citare maestri accreditati. Si veda per esempio come quel «caratteristico motivo della mano schiacciata contro il volto» del personaggio seduto al centro, possa essere ritrovato nell'uomo all'estrema destra nella Pala Fugger di Santa Maria dell'Anima,

realizzata da Giulio Romano (fig. I.34) e restaurata, come attestano i documenti, dal Saraceni (cfr. Regesto).

Come ricorda Borsook (1954) poi, fu proprio grazie alla commissione di quest'opera che Saraceni poté iniziare un rapporto di amicizia con il gruppo ecclesiastico tedesco di Roma e, con ogni probabilità, con Paul Brill e Faber. La studiosa sottolinea, infatti, come sembrasse «più di una coincidenza» la presenza di questi due pittori nelle altre chiese tedesche (San Lorenzo in Lucina (cat. 49; fig. 49), Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65) e a Santa Maria dell'Anima (cat. 71; fig. 71) dove Saraceni ottenne delle importanti commissioni, e come, con molta probabilità, fu proprio il Faber, all'epoca Provisor dell'Anima e uno dei mecenati più importanti di Santa Maria della Scala, a proporre il Saraceni per questi lavori.

Del dipinto in esame esistono, oltre a quelle autografe, moltissime repliche di bottega, che hanno l'importante valenza di sottolineare la fortuna dell'opera.

Moir (1967) riscontrando nella tela un «arcaismo» vicino a quello del *Martirio di Sant'Erasmo* della cattedrale di Gaeta (1610-12, cat. 39; fig. 39), del *Martirio di Sant'Agapito* a Palestrina (1612 ca., cat. 48; fig. 48) e del *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (1605-06, cat. 18; fig. 18), per lo spazio popolato, le figure poco articolate e alcuni tipi ricorrenti, decise di datare la pala di Santa Maria della Scala intorno al 1618. Lo studioso riconosceva, tuttavia, che la scelta di rappresentare un interno era più tipicamente caravaggesca, e che il dipinto era ancora lontano da realizzazioni che, come le opere di Santa Maria dell'Anima (catt. 71; figg. 71a-71b), subirono di più l'influenza del Merisi. Moir fu forse portato a proporre questa datazione da Porcella (1928), che fissava i limiti estremi per la datazione del dipinto al 1619, poiché era questa la data riportata sulla stampa del Le Clerc di una versione di questo dipinto (fig. S.4), versione che però dobbiamo rilevare combaciante più con quella di Monaco (cat. 76; fig. 76) che con quella in esame, per la presenza dell'architettura sullo sfondo e la mancanza della gloria di angioletti con la Madonna nella parte superiore e gli occhi chiusi della Vergine.

La datazione intorno al 1618 sulla base di questa errata considerazione quindi non può essere ritenuta valida. Difatti, la stessa Ottani Cavina (1968) trovava di difficile datazione l'opera, proponendo in fine i primi anni del secondo decennio del Seicento. In seguito la critica si vide concorde nel datare l'opera intorno al 1610 circa.

Dopo aver analizzato direttamente la tela ho individuato, malgrado il cattivo stato conservativo dell'opera che richiederebbe un'attenta pulitura delle superfici ossidate, una fattura ancora incerta e dura nella realizzazione dei panneggi e delle morfologie attribuibili alla mano di Saraceni e soprattutto una certa inagiatezza nel grande formato, portandomi a proporre una collocazione intorno al 1610 e il 1612.

Difatti, la tela sembra antecedere il dipinto di medesimo soggetto conservato a Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65) in formato di lunetta, che sappiamo essere stata realizzata tra il 1616 e 1617 su base documentaria, dove l'artista si dimostra più innovativo nella disposizione dei personaggi, fors'anche perché lasciato più libero dalla committenza ecclesiastica in seguito al successo riscosso dalla realizzazione per Santa Maria della Scala.

Infine si aggiungono due notizie non rilevate dalla critica sino ad oggi in merito alla committenza e all'iconografia del dipinto.

Infatti, dopo varie ricerche presso il fondo di Santa Maria della Scala conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, sono state individuate tra le *Spese della fabrica della chiesa* delle elemosine fatte da Olimpia Aldobrandini tra il 1607 e il 1608 (ASR, Santa Maria della Scala, Spese della Fabrica del convento, 1600-1607, b. 4, fasc. 1056, cc. 20 v, 21 v, 22 r, 23 v, 24 r, 24 v). Come ha analizzato Testa (1998, 130-137) Olimpia fu una dei più importanti committenti di Saraceni, e influì nella commissione al veneziano della *Fuga in Egitto* di Frascati, risulta quindi tentante ipotizzare che fosse stata Olimpia, committente altresì del Caravaggio, a proporre Saraceni per sostituire la pala rifiutata di Merisi.

La pala di Santa Maria della Scala dovette costituire un'importante vetrina per il Nostro, vista la posizione centrale della chiesa e la sua rilevanza nella Roma del tempo. Fu probabilmente quindi la coscienza di ciò che portò il veneziano a inserire qui per la prima volta il proprio autoritratto tra gli apostoli. Nel confronto, infatti, tra l'opera in esame e il *Ritratto di Carlo Saraceni* eseguito da un anonimo pittore e conservato all'Accademia di San Luca (datato 1616, fig. III.2), non può sfuggire la somiglianza con l'uomo all'estrema sinistra, l'unico, tra l'altro che volge direttamente lo sguardo allo spettatore per richiamare a sé l'attenzione.

Bibliografia: Martinelli, 1599-1667, (ed. a cura di D'Onofrio, 1969) p. 134; Mancini, 1617-21 c. e 1623-24 c. (ed. 1956, I, pp. 82, 270, II, p. 175, nota 1293); Baglione, 1642, p. 146; Mola, 1663, c. 99 (ed. 1966, p. 61); Titi, 1674-1763 (ed. 1987, p. 25); Vasi, 1763 (ed. 1773, p. 399); Prunetti, 1786, p. 83; Burckhardt, 1855 (ed. Firenze 1952, p. 1108); Voss, 1924, p. 451; Porcella, 1928, pp. 383-384, 404; Longhi, 1943, pp. 47-48; De Rinaldis, 1948, p. 217; Burckhardt, 1952, p. 1108; Roger Hinks, 1953, p. 13; Borsook, 1954, p. 270-275; Florisoone, 1954, p. 252; Golzio, 1955, I, p. 454, fig. 384; Ivanoff, 1964, p. 179; [B. N.] Nicolson, 1964, p. 349; Arcangeli, 1966, pp. 49-50; Moir, 1967, I, pp. 83, 107, 123, 277, 301-302, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, pp. 118-120, n. 69, fig. 120; Salerno, 1970, p. 245; Nicolson, 1979, p. 87; Thuillier, 1982, p. 92; Nicolson, 1989, p. 170; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Mignosi Tantillo, 1990, p. 67 nota 13; Aurigemma, 1992, p. 287; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56; Aurigemma, 1995, p. 120; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 146; Marini, 1999¹, pp. 220, 221 nota 25, fig. 7; [EPB] Peters Bowron, 1999, p. 277; Marini, 2001, pp. 264, 266 nota 9; Marini², 2001, p. 128; Gallo¹, 2001, p. 57; Terzaghi, 2002, pp. 81, 90 nota 6; Testa, 2002, pp. 171, 172, 182 note 69, 70; Christiansen, 2005, pp. 21-22; Gott dang, 2008, p. 56, fig. 6; Cappelletti, 2009, pp. 135-136, 139 nota 107, fig. 78; Schütze, 2009, pp. 141, 149, 240; Bassani Pacht, 2009, p. 183, fig. 181; Mazzetti di Petralta, 2009, p. 206; Testa, 2010, pp. 653-654; Aurigemma¹, 2010, p. 474; Zuccari, 2010, pp. 37, 57 nota 32, fig. 5.

45. MADONNA COL BAMBINO E SANT'ANNA, 1610-1612*

(fig. 45)

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini), Inv. n. 5006 (F.N. D 6).

Olio su tela, cm 180 x 155

Provenienza: Roma, Chiesa di San Simeone Profeta (prima cappella a destra); Roma, Galleria Nazionale Corsini (1929).

Stato di conservazione: Discreto. La superficie del dipinto presenta delle vecchie vernici ossidate e ingiallite e un creto in rilievo a spirale e a fasce orizzontali abbastanza evidente. Delle cadute di colore interessano la zona scura sotto la colonna, il lenzuolo sulla destra, il volto e il piede e la mano destri del bambino.

Restauro: 1955 in occasione della mostra *Caravaggio e i caravaggeschi* (ignoto), il restauro permise la rimozione delle ridipinture susseguitesesi negli anni (Zampetti, 1959).

Mancini (1617-21ca.) per primo indicava che nella chiesa di San Simeone Profeta nel «primo altare a man destra» vi era un'opera del Saraceni, senza tuttavia riportarne il soggetto. In seguito Baglione (1642) specificava che il dipinto era una «Vergine con Giesù, e s. Anna, a olio effigiato» realizzato per la cappella del Signor Lancellotti nell'altare che Titi (1674-1763) informa essere dedicato a Sant'Anna. Il cardinale Orazio Lancellotti, allora Uditore della Rota e futuro cardinale di San Salvatore in Lauro (1611), fece rinnovare la chiesa di San Simeone Profeta tra il 1610 e il 1611.

Nel 1929 la chiesa, divenuta nel frattempo sede della Confraternita di Santa Margherita, fu parzialmente demolita e la pala fu trasferita nella Galleria Nazionale di Roma.

Il *post quem* per l'esecuzione della pala è stato ritenuto il 1610 da Ottani Cavina (1968) e da gran parte della critica successiva, fatta eccezione per Moir (1967) che collocava la tela «non prima del 1614» mentre Chvostal (1996) proponeva il 1614 circa.

L'opera è stata spesso messa in relazione con la *Fuga in Egitto* di Frascati (cat. 47; fig. 47), ed essendo oscillata più volte la datazione di quest'ultima tela, la pala della Galleria Barberini ne condivise la sorte. Laura Testa (1998), ritrovato il pagamento della tela di Frascati datato 1612, fece quindi risalire ad allora l'esecuzione dell'opera, prima collocata nel 1606. La studiosa, pur concordando con la critica precedente sulla presenza di chiare «tangenze» tra il dipinto di Frascati e quello della Barberini, mantenne la vecchia datazione del 1610 circa per la tela in esame.

In seguito Vodret (1999), nel riportare la collocazione temporale del dipinto di Frascati al 1606 per le vicende costruttive della chiesa, concordò con la datazione intorno al 1610 per la *Madonna con il Bambino e sant'Anna*, ma postponendola alla *Fuga in Egitto* per la «netta maturazione in senso caravaggesco».

Il *post quem* del 1610 proposto da Ottani Cavina fu poi avanzato al 1611 da Aurigemma (2001), perchè in quell'anno fu terminata la facciata della chiesa. La studiosa, ricordava che se il rifacimento dell'edificio ebbe inizio sotto la tutela del cardinale Scipione Lancellotti, morto nel 1598 e sepolto proprio nella cappella dove era collocata la pala di Saraceni, quest'ultima probabilmente fu realizzata quando era stata terminata la chiesa nel 1611 e per commemorare la morte di Scipione ma anche per celebrare la nascita di un altro Scipione Lancellotti, nato nel 1609 e

erede della casata. Come ha sottolineato Aurigemma (2001) ed in seguito anche Bartoni (2011), che riproponeva come datazione il 1610 circa, se così fosse concorderebbe con l'intimità con cui Saraceni inscena i tre personaggi nell'opera e la centralità della figura di sant'Anna, che notoriamente è la protettrice delle madri.

Quanto esposto mi spinge a concordare con Gallo (2001) nel collocare l'opera nello stesso periodo della tela di Frascati, e quindi tra il 1610 e il 1612, ma non a procrastinarla sino al 1614 come suggerì Spear (1971). Ritengo che effettivamente i due dipinti possano essere stati iniziati insieme, ma che la tela Barberini sia stata terminata in seguito. Difatto, se nella *Fuga in Egitto* Saraceni sembra rifarsi a composizioni elsheimeriane nella realizzazione del paesaggio e presenta ancora dei volumi piuttosto piatti, nel dipinto in esame crea una composizione completamente nuova che non conosce antecedenti, eccezion fatta per il particolare del cesto di panni a sinistra, forse ripreso dalla *Sacra famiglia* di Borgianni, allora a San Silvestro e oggi nella Galleria Barberini (datata 1609-1610), come proposero Longhi (1917) Moir (1967) e Vodret (1999).

Convincenti sono le parole di Longhi (1917) che, nel rapportare la tela Barberini al prototipo di Borgianni, riteneva che Saraceni «restò pago ai soli bianchi dove le acciaccature e perfino l'untume divengono cause di mirabile macchiato e di traslazione quasi serica. Nello stesso tempo l'impasto delle carni è più veneziano, più giorgionesco che mai, e quasi direi frollo; e arcaicamente veneziana- tipo millecinquecentodieci- è la quadratura per quanto morbida del Bambino».

Per quanto il dipinto presenti particolari compositivi vicini a quelli della pala di Frascati quindi, come la posizione obliqua di sant'Anna, vicinissima a quella di san Giuseppe, e delle morfologie similari, è indubbia la matrice più caravaggesca nella tela Barberini: l'inquadratura con punto di vista molto ravvicinato alle figure, l'eliminazione del paesaggio retrostante, il naturalismo con cui l'artista rappresenta un episodio biblico, come il più sentito e vivace degli episodi di vita familiare, e nel marcato chiaroscuro. Tutte caratteristiche che hanno come fine ultimo il profondo, e prettamente caravaggesco, coinvolgimento dello spettatore, sebbene, come annotò Pallucchini (1981), Saraceni non scada nel «mero realismo» e insceni una luce che «svolge dolcemente e sontuosamente quelle masse di colore, ma senza la drammatica sparizione di ombre e di luci care al Caravaggio». Bellissimo saggio di realismo è dato dalla fine e attenta realizzazione della colomba, dall'inserimento della tenda caravaggesca alle spalle, insolitamente verde scura anziché rossa.

Si segnala infine che la tela deve aver conosciuto, come il più noto esempio della *Giuditta e Oloferne* del Saraceni, un notevole successo poiché Ottani Cavina (1968) individuò una seconda versione d'atelier conservata in una collezione privata milanese (olio su tela, cm 131 x 97) e recentemente mi è stata segnalata da Matteo Giansenelli (INHA di Parigi), e forse ancora una volta non è un caso che questa si trovi in Francia, una copia coeva conservata presso la chiesa di Saint-

Jacques di Barjouville nella regione dell'Eure-et-Loire (olio su tela, cm 146 x 122 ; fig. A.7). Spear (1971) inoltre ne segnalò una copia presso la chiesa del Gesù a Cortona che conosceva attraverso la sua riproduzione fotografica conservata presso la Soprintendenza alle gallerie di Firenze (n. 31641).

Bibliografia: Mancini, 1617-21c. e 1623-24 c. (ed. Roma, 1956) I, pp. 82, 254, 281, 305; II, p. 155; Panciroli, 1625, p. 479; Baglione, 1642, p. 146; Vasi, 1763 (ed. 1773, p. 268); Titi, 1674-1763, p. 247 (ed. 1987, p. 213); Prunetti, 1786, pp. 83-84; Voss, 1912, p. 66, fig. 31; idem 1924, pp. 91, 449; Porcella, 1928, pp. 382, 403, fig. 9; Henrich, 1935, p. 460; Longhi, 1943, p. 24; De Rinaldis, 1948, pp. 138, 217; Biancale, 1948, pp. 14-15, fig. 3; Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 86, n. 151; Di Carpegna, 1955, pp. 19-20, n. 28, fig. 7; Zampetti, 1959, pp. 24-25, n. 22; Faldi, 1962-63, n. 37, p. 71; Waterhouse, 1962, p. 35, fig. 28; Scavizzi, 1963, p. 60, n. 58, tav. LII; Casanova, 1965, p. 225, n. 104; Pilo, 1967, pp. 366-368, fig. 398; Moir, 1967, I, pp. 82-83, 113,118, II, p. 101, fig. 93; Ottani Cavina, 1968, pp. 47, 114, n. 58, figg. 75, 76, 77, 79; Spear, 1971, p. 158, n. 59; J. B., 1976, p. 292; Nicolson, 1979, p. 97; Pallucchini, 1981, p. 93, fig. 242; Nicolson, 1989, p. 170; Ottani Cavina, 1990, p. 161, fig. 5; [mcv+sr] Cionini Visani, 1994, p. 55; Aurigemma, 1995, p. 120, fig. 6; Longhi, 1917 (ed. 1995), pp. 108-109, 122, fig. 61; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 146; Testa, 1998, p. 132, fig. 3; Vodret¹, 1998, pp. 55-56, n. 6; Vodret², 1998, pp. 75-76, n. 6; Vodret, 1999, pp. 42-43, n. 8; J. B., 1999, p. 290; Strinati- Vodret, 1999, pp. 15-16; Gallo¹, 2001, pp. 56-57; Terzaghi, 2001, p. 84; Aurigemma, 2001, pp. 54-55, n. 26; Ghia, 2001-02, p. 108, n. 15; Testa, 2002, pp. 167-168; [R.V.] Vodret, 2008, p. 361; Guardata, 2010, p. 387; Testa, 2010, p. 650, fig. 11; Bartoni, 2011, p. 130, n. V 8.

46. DILUVIO UNIVERSALE, 1610-12

(fig. 46)

Collezione privata.

Olio su tela, cm115x96.

Provenienza: collezione di Henri Coïc (1872); Parigi, casa d'aste Piasa, 6 dicembre 2000, lotto 11.

E' questa a mio avviso, la versione qualitativamente più alta rispetto a tutte le redazioni autografe. Saraceni, infatti, realizzò, con la collaborazione di aiuti, una versione oggi presso la casa d'aste Porro & C. di Milano (cat. 42; fig. 42) e antecedentemente erano emerse numerose copie di bottega o redazioni più scadenti, come la sciupata versione della Galleria Schönborn di Pommersfelden, la copia di bottega già presso la Galleria Manzoni di Milano, e un'altra copia di bottega andata all'asta presso la casa d'aste Ader Picard Tajan Masters di Parigi nel 1986.

Dopo aver attentamente analizzato la riproduzione fotografica del dipinto in esame, gentilmente fornitami dal Dottore Umberto Savoia della Galleria Porro & C. di Milano, ho potuto riscontrare alcuni preziosissimi dettagli rispetto anche alla versione autografa della Galleria Porro e C. che palesano, a mio avviso, come la versione in esame possa essere stata il modello originario per tutte le altre versioni. In effetti, nella tela, a differenza delle altre, vi è una notevole dovizia di particolari, quali le onde increspate attorno alle figure immerse nell'acqua, o ancora il bordo luminoso dell'anfora in primo piano. Pregevoli sono anche alcuni particolari come la donna e il bambino sulla sinistra, decisamente più scadenti in tutte le altre realizzazioni sino ad oggi note. Questa versione inoltre differisce dalle altre per una grande morbidezza pittorica e per i finissimi passaggi chiaroscurali che sfumano lievemente i contorni mentre le copie al confronto palesano la ripresa della composizione autografa per le linee indurite e troppo insistenti e le ombre duramente marcate. Mi parrebbe consono collocare il dipinto vicino alle opere realizzate tra il 1610 e il 1612, quali il *Martirio di sant'Agapito* e il *Martirio di sant'Erasmo* delle cattedrali di Palestrina e Gaeta (catt. 48, 39; figg. 48, 39), per un medesimo impianto spaziale che lascia ampio respiro al paesaggio retrostante malgrado il gran numero di figure inscenate, ma anche per la luce non ancora lontana dalle realizzazioni di Adam Elsheimer, che influenzò Saraceni soprattutto nelle sue prime prove. Vi ritrovo poi alcuni modelli di figure sviluppati in questi anni, come la vecchia con turbante e con le mani giunte in preghiera a sinistra, già presente nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze (1610 ca., cat. 35; fig. 35), o il volto del ragazzo con le mani levate al cielo, vicinissimo alla figura del povero nel *San Martino e il povero* dello Staatliche di Berlino (1608 ca., cat. 30; fig. 30).

Nel catalogo d'asta veniva ipotizzata la provenienza dalla collezione del marchese Cambiaso di Genova *ante* 1829 senza però darne una motivazione.

Anche Carofano (2011, pp. 44-47) aveva rilevato la pregevole esecuzione della versione in esame nell'attribuire al veneziano la versione oggi presso la casa d'aste Porro & C.

Inedito

47. RIPOSO NELLE FUGA IN EGITTO, 1611-12

(fig. 47)

Olio su tela cm 180 x 125

Frascati, Eremo dei Camaldolesi, Chiesa di San Romualdo (sul Monte Porzio Catone)

Iscrizioni: L'opera è datata sul margine inferiore destro: «1606».

Restauri: 1990, in occasione della mostra *L'arte per i papi*. Da questo restauro emerse che in un precedente restauro ottocentesco fu apposta la data 1606 e l'opera venne trasportata da una tela semicircolare ad una rettangolare, spiegando quindi i due inserti scuri visibili alle estremità del lato superiore dell'opera.

L'opera fu attribuita a Saraceni da Longhi (1916) che individuò la data 1606 sul margine destro. In seguito Kambo (1921) propose il nome del Borgianni ma successivamente Voss (1924), Longhi (1927) e Porcella (1928), seguiti da tutta la critica successiva, ricondussero nuovamente l'opera al veneziano.

Il dipinto, sulla base della data che riportava, venne generalmente datato dalla critica al 1606 fin quando, in occasione del restauro del 1990, emerse che la data non era originale ma bensì il frutto di un restauro ottocentesco. Sebbene la data fosse risultata apocrifa, già Negro (1990) propose che l'opera fosse comunque databile intorno al 1606, perché in questo stesso anno vennero prese le misurazioni per il complesso camaldolese (Devoti, 1981, pp. 15-20) e la fondazione e costruzione dello stesso si avviarono all'inizio del 1607.

Laura Testa in seguito (1998) rese noto che l'opera venne commissionata e pagata da Olimpia Aldobrandini junior, nipote di Pietro. La studiosa individuò l'annotazione di un saldo con cui, il 5 maggio 1612, Olimpia faceva pagare 40 scudi Saraceni per «un quadro di un San Giuseppe e la Madonna hauto da luj per dare ai Padry di San Romualdo a frascati p. la lor chiesa» (AA, *Libro mastro dei conti propri della Ecc.ma S.ra Olimpia Ald.ni 1606-1619*, fol. 106 v; Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 25). La notizia era ripetuta nello stesso documento più avanti: «E adi 5 di maggio sc. 40 a Carlo Saracinj Pittore dare elemosina sc. 40» (AA, *ibidem*, f. 105 r.; Testa, 1998, p. 135 nota 25). D'altro canto è noto come la famiglia Aldobrandini fosse legata alla cittadina di Frascati, dove già Pietro si era fatto costruire un'imponente villa. Sulla base di questo pagamento, Testa propose di datare la tela intorno al 1611-1612 (Testa, 2010), ipotesi che sembrerebbe confermata dalla vicenda storica dell'Eremo e della chiesa. In effetti, se la zona dove sorge l'Eremo venne donata alla congregazione tra il 1606 e il 1607 da Papa Paolo V e la Camera Apostolica e l'avvio dei lavori avvenne nel 1607 ad opera di un padre veneziano, Alessandro Secchi, la chiesa invece, dedicata a S. Romualdo, fondatore dell'Ordine, fu progettata dal Tarquini e il corpo centrale fu ultimato solo l'11 ottobre 1610, data in cui Paolo V vi celebrò la prima messa. Quest'ultima data portò invece Gallo (2001) a proporre il 1610 circa come anno di esecuzione dell'opera. Secondo una recente ipotesi di Laura Testa (2010) poi, la pala fu posta per qualche tempo nella cella dedicata a San Giuseppe che

Olimpia Aldobrandini, che le fonti riportano essere stata particolarmente devota al santo (Testa, 1998, p. 134, nota 15), fece costruire per se nell'eremo.

In considerazione di questi dati, la storiografia successiva, fatta eccezione per Sciolla (1999) che riportava ancora la datazione apocrifia del 1606, ritenne più corretta un'esecuzione intorno al 1612.

A nostro avviso effettivamente l'opera deve essere stata realizzata tra il 1611 e il 1612, ma non oltre, percependosi in essa un'ancor sentita influenza elsheimeriana nella realizzazione del paesaggio dove prevalgono quei «bruni e verdi smorzati ben assimilabili alla serie di dipinti su rame di Capodimonte» (Negro, 1990) (cat. 15; figg. 15a-15f).

Nel *Martirio di sant'Agapito*, della cattedrale di Palestrina, ritroviamo il medesimo Carlo Saraceni ancora un po' inesperto nella realizzazione di tele di grande formato. L'opera in esame tuttavia si distingue effettivamente per la presenza di un naturalismo onirico appreso a contatto con Elsheimer e non reale come quello già individuabile nella pala di Palestrina.

Nonostante chiari rimandi alla tradizione paesistica nordica, nel progressivo rafforzarsi della dialettica chiaroscurale Saraceni si avvicina qui, e ancor più nella contemporanea pala con la *Madonna il Bambino e sant'Anna* di Palazzo Barberini (1610-12, cat. 45; fig. 45), all'emisfero caravaggesco, arricchendolo con la luminosità del colore derivata dalla tradizione cinquecentesca veneta.

L'influenza di Merisi viene d'altro canto sottolineata, come evidenziarono Testa (1998 e 2010) e Treffers (2001), dalla vicinanza tra la tela in esame e il *Riposo durante la fuga in Egitto* del Caravaggio, realizzata probabilmente per Olimpia Aldobrandini senior, sorella di Pietro (Testa, 1998, pp. 131, 134 nota 15 con bibliografia). Saraceni ebbe sicuramente modo di vedere il prototipo del Merisi, la cui datazione oscilla tra il 1590 e il 1595, presso la collezione Aldobrandini di cui, come sappiamo su base documentaria, il veneziano fu un assiduo frequentatore.

Nella tela di Saraceni, come nell'opera del Merisi, gli angeli musicanti hanno il compito di alleviare la stanchezza accumulata dalla Sacra famiglia durante l'impervio viaggio.

Treffers (2001) annota che la particolare iconografia ben si addice a quei tempi, in piena fase controriformistica, in cui si era acceso il dibattito sull'accettazione o no della musica strumentale durante la messa. Nella tela di Saraceni, San Giuseppe è mostrato mentre ascolta il canto del ragazzo e indica un secondo angelo intento a raccogliere dei datteri, sottolineando così che la congregazione camaldolese coniugava la dimensione comunitaria e quella solitaria.

L'armonia fra uomo e natura qui allestita, dove i miracoli convivono con il quotidiano, dovette colpire molto i contemporanei in quanto fu questa una delle opere più copiate del veneziano, grazie anche all'incisione che ne realizzò l'allievo Jean Le Clerc e di cui si conoscono due stati di Franciscus van Wyngaerde (fig.) (Sciolla, 1999, p. 107).

Longhi (1916 ed. 1961) registrava due versioni dell'opera, da lui ritenute autografe, a Bologna (cat. A.8; fig. A8) e a Darmstadt.

Mi trovo concorde con Ottani Cavina (1968) nell'espungere la tela Pinacoteca di Bologna dal catalogo del Saraceni. La studiosa segnalò poi che la direzione del Museo di Darmstadt la informava di non possedere alcuna replica del dipinto di Saraceni e rese note altre tre copie precedentemente presentate da vari studiosi come autografe e rispettivamente conservate al Museo di Hannover (olio su marmo, cm 37,5 x 34, cat. A.81; fig. A81), nella collezione di H. Wurz a Stoccarda (olio su rame, cm 14 x 13, cat. A.104, fig. A104) e nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (olio su rame, cm 29 x 23, inv. n. 1628, cat. A.115, fig. A115). Ottani Cavina (1968) segnalò poi altre due redazioni non reperibili: una già conservata presso il Palais des Beaux Arts di Lille, che andò persa nell'incendio del 1916 e una introvabile, già pubblicata da Longhi senza riproduzione fotografica (1943, p. 48) presso la collezione Caselli a Montecatini.

In seguito Sciolla annotò una copia in collezione privata torinese (Sciolla, 1999, p. 108, fig. 3, cat. A.71, fig. A71) e Bolaffi (1980) un'altra presso la casa d'aste Sotheby's di Londra (11 luglio 1979, Olio su rame, cm 11 X 16). A mia volta ho rintracciato una copia presso la casa d'aste Drouot di Parigi (14 dic. 2009, lotto 13, olio su rame, cm 31 x 25).

Bibliografia: Longhi, 1916, (ed. 1961, p. 273 nota 18, fig. 116, tav. XIII) ; Longhi [1917], ed. 1995, pp. 105-107; Kambo, 1921, pp. 82, 86; Voss, 1924, pp. 90, 449; Longhi, 1927, p. 112 ; Porcella, 1928, pp. 382-400, fig. 8; Longhi, 1943, p. 21, tav. 33; De Rinaldis, 1948, p. 138, tav. CXLIX; Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 85, n. 148; Martinelli, 1959, p. 681; Zampetti, 1959, p. 24, n. 21; Nicolson, 1959, p. 287; Waterhouse, 1962, p. 35, fig. 27; Scavizzi, 1963, pp. 58-59, n. 56, tav. L; Pilo, 1963, p. 230; Pérez Sánchez, 1965, p. 567; Longhi, 1966, pp. 70-71; Pilo, 1967, pp. 366-367, fig. 399; Moir, 1967, I, pp. 49-50, II, p. 101; Ottani Cavina, 1968, p.100, figg. 45-46; Ward Bissel, 1971, p. 248 ; Spear, 1971, p. 58; Rosenberg, 1971, p. 106; J. B., 1976, p. 292; Pariset, 1976, p. 145; Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 191; Spike, 1980, p. 108; Pallucchini, 1981, pp. 92-93, fig. 238; Thuillier, 1982, pp. 91-92; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, pp. 188, 192; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Salerno, 1989, p. 37; Negro, 1990, pp. 37-38; Ottani Cavina, 1990, p. 161; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Aurigemma, 1995, pp. 118, 120, fig. 5; Chvostal, 1996, pp. 815, 817; Papi, 1997, P. 145; Testa, 1998, pp. 131-132, 134-135, note 23-25, fig. 1; Sciolla, 1999, pp. 105-107 fig. 1; J. B., 1999, p. 290; Marini, 1999¹, pp. 218, 221 nota 11; Marini, 2001, pp. 263-264, 266 nota 4; Gallo¹, 2001, pp. 56-57; Treffers, 2001, p. 360, n. 140; Terzaghi, 2002, pp. 82-84; Testa, 2002, p. 166, fig. 1; Spike, 2003, p. 180; Swoboda, 2005, p. 504; Testa, 2009, p. 309; Jacoby, 2009, p. 154 nota 9; Testa, 2010, pp. 648-651, fig. 1; Guardata, 2010, p. 387; Martini, 2010, p. 84

48. MARTIRIO DI SANT'AGAPITO 1612 ca.*

(fig. 48)

Olio su tela, cm 345 x 250

Palestrina, Cattedrale di sant'Agapito martire, cappella del Purgatorio (a destra dell'altar maggiore)

Iscrizioni: Nella colonna in primo piano sul basamento si legge: «CVRTIVS.CASTRUCIVS.EX.VOTO»

Provenienza: Altare maggiore; sagrestia (1651); cappella Colonna nel 'coro d'inverno' (dall'inizio del XVIII sec.); cappella del Purgatorio

La pala fu riscoperta e studiata nel 1927 da Roberto Longhi con l'attribuzione, concordemente accettata dalla critica successiva, al Saraceni. Il *Martirio di sant'Agapito*, come indica l'epigrafe, fu realizzato come ex-voto per Curzio Castrucci, ambasciatore di Francesco Colonna (documentato per la prima volta nel 1592 a Palestrina- 1636) presso Filippo III di Spagna intorno al 1607 (Petrini, 1795, p. 230).

Secondo poi un'ipotesi avanzata da Aurigemma (1994), il dipinto fu commissionato a Saraceni grazie al tramite di padre Sebastiano Fantoni Castrucci (morto nel 1615), nobile prenestino e influente carmelitano, ordine quest'ultimo cui l'artista si avvicinò altresì in occasione della realizzazione della *Fuga in Egitto* dell'Eremo di Camaldoli a Frascati (cat. 47; fig. 47).

Nel rapporto con Curzio Castrucci è importante sottolineare il peso che ebbe, per la fortuna del pittore, la corte della Spagna di Filippo III (1598-1621), e in particolare la personalità di Don Francisco de Castro (ambasciatore di Filippo III di Spagna a Roma dal maggio del 1609 al 1616), che fece incrociare i suoi passi in più occasioni, si veda in particolare per la realizzazione della *Predica* del cardinale Raimondo Nonnato per la chiesa di Sant'Adriano al Foro e oggi nella Casa Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea e del *Martirio di sant'Erasmo* della cattedrale di Gaeta, con quelli di Orazio Borgianni.

Pietro Pantanelli, nel manoscritto della storia di Sermoneta del 1766 ca., seppure avesse confuso il dipinto del Saraceni per un'opera di Girolamo da Siciolante (1521-1575), come ha già rilevato Hunter (1996) nello studio monografico sul pittore laziale, riportava che l'opera era originariamente collocata nella sagrestia della cattedrale e prima ancora nell'altar maggiore: «Nella Sacrestia della cattedrale di S. Agapito in Palestrina v'è una gran tela a olio del martirio, assai bella, che già si venerava nell'altar maggiore».

Sulla base di notizie riportate da Pietro Petrini, senza indicazione delle fonti, nelle *Memorie Prenestine disposte in forma di annali* del 1795, lo spostamento dall'altar maggiore alla Sagrestia avvenne nel 1651. Infatti, sebbene Petrini a sua volta confondesse l'opera per una realizzazione del Siciolante, tra gli avvenimenti del 1651 annotava: «L'altar maggior della Cattedrale era altre volte in mezzo al Coro, ed il quadro, che vi si venerava, era quello, che ora sta appeso nella Sagrestia, rappresentante la decollazione di S. Agapito: dono di Curzio Castrucci, che commise al pennello del Siciolante l'esecuzione della divota promessa fatta al santo. Piacque però in quest'anno al Cardinal

della Queva [Alfonso de la Cueva-Benavides y Mendoza-Carillo, Bedmar 1572- Roma 1655, cardinale di Palestrina dal 1644 al 1655] di trasportare quell'altare in fondo della Tribuna, e fu sopra esso inalzato un quadro del Martire dipinto dal Camassei di ampiezza alquanto minore del quadro precedente».

Questa notizia conferma quindi che il dipinto del Saraceni fu richiesto dal Castrucci al Saraceni per l'altare maggiore e venne poi spostato nella sagrestia, come d'altro canto riporta altresì Moroni (1851) sebbene confondesse a sua volta, come esecutore del dipinto, il Siciolante con il Saraceni. Gli sguardi del santo, del cavaliere e della donna, rivolti verso il registro superiore a sinistra della tela, inducono a ipotizzare che l'opera venne forse ridotta quando fu inserita nella sagrestia.

Sant'Agapito, martire di Preneste, ricordato nel *Martirologo Gerominiano* il 18 agosto come «in civitate Praenestina miliario XXIII Agapiti», sarebbe stato esposto alle fiere e poi condotto a Palestrina «ubi sunt duae columnae», qui attentamente riportate da Saraceni sulla destra del dipinto, dove fu decapitato in giovane età durante il regno dell'imperatore Aureliano (Josi e Celletti, 1998, pp. 314-315).

Il dipinto presenta legami stringenti con invenzioni saraceni, quali il cavaliere a cavallo, vicinissimo a quello rappresentato nella *Caduta di Icaro* del Museo Nazionale di Capodimonte (cat. 15; fig. 15b) o al *San Martino* dello Staatliche Museen di Berlino (cat. 30; fig. 30) o il motivo, ricorrente in diverse opere, della fascia attorno al fodero, già presente (con la sostituzione della spada al fodero) nel *Marte e Venere e una ronda di amorini* del Museo di Arte di San Paolo e nel *Venere e Marte* del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (catt. 14, 9; figg. 14, 9), senza voler sottolineare le più classiche individuazioni morelliane nella morfologia delle sottili e ravvicinate pieghe dei panneggi o nei tratti dei volti.

Quanto alla cronologia, mentre Longhi (1927) e Ottani Cavina (1968) proponevano una collocazione nei primi anni della seconda decade del Seicento, Aurigemma (1992) inseriva l'opera tra i due vescovati a Palestrina di Benedetto Giustiniani e Francesco Maria del Monte, quindi tra il 1612 e il 1615, e in seguito (1995) intorno al 1617 (quindi durante il vescovato di del Monte, 1615-1621) in occasione del quinto centenario della fondazione della chiesa di Palestrina (consacrata da papa Pasquale II nel 1117).

Concordo con Gallo (2001) e Marini (2001) nel collocare l'opera intorno al 1612 circa per gli accenti neoveneti e la vicinanza stilistica con il *Martirio di sant'Erasmo* del Duomo di Gaeta (1610-12, cat. 39; fig. 39), ma soprattutto per il distacco dalle tele di Santa Maria dell'Anima del 1617-18 (cat. 71; figg. 71a-71b), caratterizzate da un marcato caravaggismo.

Il dipinto sembra inserirsi perfettamente lungo un processo di maturazione compositiva, tra il già citato *Martirio* di Gaeta, del 1610-12, e la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia

generalizia dei Padri Mercedari a Boccea (cat. 52; fig. 52) proveniente dalla chiesa di Sant'Adriano in campo a Roma e realizzata tra il 1613 e il 1614: gradualmente Saraceni fa scomparire il dato architettonico per concentrarsi sul fulcro della narrazione.

Il pittore utilizza colori preziosi, come l'orpimento del mantello dell'uomo in primo piano a sinistra, che forse riproduce il volto del committente essendo posto nella convenzionale posizione di profilo e in ginocchio, o la lacca di garanza della veste del santo, sottolineando così ancora una volta implicitamente le proprie origini veneziane.

Rispetto al *Martirio di sant'Erasmus*, l'artista inscena una composizione più coerente grazie all'abile allungamento prospettico ritmato dalle colonne sulla destra e all'inserito paesaggistico, ormai più carraccesco che elsheimeriano, rappresentando una natura reale e vicina verosimilmente a quella che doveva offrire la campagna intorno a Palestrina in quegli anni.

Il *Martirio di sant'Agapito* costituisce quindi un'importante testimonianza del passaggio saraceni dal mondo onirico di Elsheimer, rilevabile nei dipinti del primo decennio del Seicento, a quello caravaggesco: così il giovane sant'Agapito appare serafico nella pacatezza della sua espressione ma viene bilanciato dalla smorfia macabramente divertita del suo carnefice, interessante antecedente del soldato, marcatamente caravaggesco nella drammatica posa con la bocca aperta quasi a suggerire un urlo, che sarà inserito da Saraceni tra gli *Spettatori orientali* realizzati per la Sala Regia del Palazzo del Quirinale tra il 1616 e il 1617 (cat. 66; fig. 66).

Bibliografia: Pantanelli, 1766 ca., ed. 1972, p. 601; Petrini, 1795, p. 251; Moroni, 1851, LI, p. 28; Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 384, 402; Henrich, 1935, p. 460; Marabottini, 1956, p. 219, n. 275, tav. 7; Voss, 1957, p. 57; Scavizzi, 1959, p. 129; Arcangeli, 1966, p. 50; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, I, pp. 81-83, 215, II, p. 101, fig. 90; Romanelli, 1967, p. 80, fig. 98; Ottani Cavina, 1968, p. 110, n. 47, fig. 86; Salerno, 1976, p. 134; Pallucchini, 1981, p. 93, fig. 243; Borzi, 1984, pp. 105-106; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 188; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; D'Orazio, 1990, pp. 38-39, n. 2; Aurigemma, 1992, pp. 287-288, 290; Aurigemma, 1994, pp. 187-188; Aurigemma, 1995, pp. 120, 121, 122, 130 nota 16, p. 136 nota 87, fig. 15; Chvostal, 1996, p. 816; Hunter, 1996, pp. 241-242, n. C-9 (Carlo Saraceni ?); Papi, 1997, p. 146; Marini, 2001, p. 264; Gallo, 2001, pp. 56- 57, nota 21; Testa, 2010, p. 654.

48b. MARTIRIO DI SANTA CECILIA, 1612-13

(fig. 48b)

Los Angeles, County Museum of Art, inv. AC 1996.37.1

Olio su tela, cm 135 x 98

Iscrizioni: in basso a destra in rosso: «P. Capranica N° 602». Sul retro della tela originale: «Rondinini N° 30». Sul retro della tela di rifodero: «Di Carlo Veneziano G. M. R. N°» e sopra «C. I. N. 151».

Provenienza: Roma, collezione di Natale Rondinini; Roma, collezione di Felice Zacchi Rondinini (descritto in un inventario del 1662 al numero 30); Roma, collezione Capranica, branca della famiglia Rondinini nel XIX secolo; Londra, Matthiesen Fine Art Ltd (1985) *Around 1610: The Onset of the Baroque*, Matthiesen Fine Art Ltd., London 1985, pp. 46-49, n. 11; Princeton, collezione di Barbara Piasecka Johnson (dal 1986); lasciato al museo della Ahmason Foundation (1996).

Il dipinto apparve in un catalogo d'esposizione della Galleria Matthiesen di Londra nel 1985 in cui un anonimo autore ascriveva l'opera a Carlo Saraceni. L'ipotesi attributiva, oltre che dall'evidenza stilistica, era supportata dal fatto che la tela originale riportasse sul retro la scritta «Rondinini N° 30». Come dichiarava il compilatore della scheda l'opera va identificata con ogni probabilità con la «S. Cecilia tela d'Imperatore dicesi di Carlo Venetiano con cornice dorata nelle stanze del sig.r Cardinale», annotata nell'inventario dei beni posseduti da Natale Rondinini e riportato nel testamento di Felice Zacchia Rondinini del 1662 e ritrovato da Salerno (1965, p. 280, cfr. Elenco opere perdute). Sebbene quest'ultimo studioso avesse ipotizzato, prima di esaminare l'opera in esame, che la tela della collezione Rondinini potesse essere forse identificata con la Santa Cecilia di Palazzo Barberini, grazie all'iscrizione riportata sull'opera di Los Angeles non rimangono molti dubbi che la citazione in inventario si riferisse invece a quest'ultima quand'anche si consideri che vi erano altre due iscrizioni sulla medesima sempre collegate alla famiglia Rondinini. In basso a destra è infatti annotato, con inchiostro rosso: «P. Capranica N° 602» e si ricorda che i Capranica erano un ramo cadetto della famiglia Rondinini. Sulla tela di rifodero poi, dove era riportato «Di Carlo Veneziano G. M. R. N°», l'autore della scheda del catalogo Matthiesen proponeva di leggere in quel G.M.R. le iniziali di un membro della famiglia Rondinini. In un inventario successivo di Alessandro Rondinini del 1741 la tela era ricordata come: «Altro [quadro] in tela d'Imp.re p. alto rapp.te Il Martirio di S. Cecilia mano di Carlo Saraceno Venetiano Spett.e alla Sudetta Eredita» (cfr. Elenco opere perdute).

Gli studiosi in seguito concordarono nell'ascrivere l'opera al veneziano, con diverse ipotesi però sulla datazione. Nel catalogo Matthiesen era stata supposta una realizzazione poco dopo l'arrivo di Saraceni a Roma. In seguito Papi (1989) proponeva di datare il dipinto tra il primo e il secondo decennio del Seicento e vicino alla *Venere piange Adone morto* in collezione privata (cat. 22; fig. 22), al *Convito in casa del Ricco Epulone* dei Musei Capitolini (cat. 18; fig. 18) e al *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze (cat. 35; fig. 35), che ho proposto di collocare rispettivamente nel 1605-06 e nel 1610 circa. Potriaska (1990) suggeriva una

realizzazione vicina alle tele di Toledo e in particolare al *Martirio di sant'Eugenio* (1613 ca., cat. 50; fig. 50b), dove individuava le stesse figure caratterizzate da ampi gesti e i delicati trapassi chiaroscurali ad avvolgerli. La studiosa aggiungeva che una collocazione intorno a quegli anni era supportata dalla matrice caravaggesca, qui certamente individuabile, e che, secondo la studiosa, Saraceni arrivò ad apprendere pienamente solo nel 1610 circa. Da un inventario di uno dei figli di Olimpia Aldobrandini sembrerebbe però che già intorno al 1606 Saraceni avesse realizzato almeno una versione di una sua *Giuditta e Oloferne 'a lume di candela'* (cfr. note 82-83), vicina ai dipinti oggi a Punta Ala presso la collezione Koelliker o a Firenze nella Fondazione di Storia dell'arte di Roberto Longhi (catt. 17, 16; figg. 17, 16), denotati da una forte impronta caravaggesca. E' certo però che, rispetto a queste opere, Saraceni dimostra ormai un maggiore assorbimento dello stile e delle composizioni caravaggesche, finanche ad arrivare qui alla diretta ripresa di una di esse. Come è stato sottolineato nella scheda del catalogo Matthiesen e da Potriaska (1990), in effetti l'angelo sulla sinistra riprende, sebbene in atteggiamento lirico e non drammatico, la posizione scomposta del Cupido nell'*Amore Vincitore* del Caravaggio (Berlino, Staatliche Museen), allora nella collezione Giustiniani. Dal medesimo dipinto sembrerebbe derivare anche la natura morta con il violino a terra sulla sinistra e lo spartito semi-arrotolato.

Testa (1998) nell'individuare come Potriaska (1990) una composizione che seguiva una diagonale con il vertice in alto a sinistra come nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Frascati (cat. 47; fig. 47) proponeva di datare il dipinto di Los Angeles a ridosso del dipinto di Frascati, intorno al 1610, vicino anche alla *Madonna con Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini (cat. 45; fig. 45).

In seguito, nell'avvicinare la posa del carnefice a quella del san Giuseppe nel *Riposo durante la fuga in Egitto* dell'Eremo di Camaldoli, Gallo (2001) suggerì a sua volta una datazione intorno al 1610.

Sebbene la posizione dei due personaggi possa essere simile, ritengo che il san Giuseppe della tela di Frascati presenti una posizione molto più prossima, con il braccio destro proteso verso l'alto e indicante, a quella della fantesca nelle varie redazioni della *Negazione di san Pietro* (catt. 75, 78, 81; figg. 75, 78, 81), realizzate intorno al 1619-20, o alla *Santa Leocadia in prigione* di Toledo (1613 ca.).

La critica successiva, riscontrando prossimità tra la tela in esame, il *Riposo durante la fuga in Egitto di Frascati* e la *Madonna con Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini, continuò a proporre una datazione intorno al 1610.

Gallo (1997) nel datare il *Martirio di sant'Erasmo* di Borgianni intorno al 1613-14 (Roma coll. M. Marini), affermava che il *Martirio di santa Cecilia* in esame del Saraceni ostentava «importanti quanto innegabili collegamenti cromatici, stilistici e compositivo- iconografici» con la tela del

Borgianni e che, se l'opera di Saraceni doveva realmente risalire al 1610, rappresentava un altro forte indizio per presumere una collaborazione o intesa tra i due artisti. Lo studioso avvicinava le due opere per la posa e la tipologia del carnefice qui sulla destra e sulla sinistra nella tela del Borgianni con la bocca spalancata, sebbene nelle tela del Borgianni il boia fosse raffigurato con entrambe le braccia rialzate, intento a girare la manovella dell'argano.

Personalmente pur ritenendo la tela più caravaggesca per le cromie più scure rispetto alla tela di Frascati e alla *Madonna con il Bambino e sant'Anna*, proporrei di datare effettivamente l'opera intorno al 1612-13.

La critica precedente concorda, fin dall'apparizione del dipinto nel catalogo Matthiesen, nel ritenere la tela molto vicina anche ad un altro *Martirio di santa Cecilia* conservato presso il Jack S Blanton Museum of Art di Austin e già presso la collezione Suida Manning di New York (cat. A.5; fig. A5) che, se precedentemente supposto a sua volta realizzazione del veneziano, secondo gli ultimi studi, che condivido, è invece attribuibile a Guy François. Sebbene non siano pervenute prove documentarie, gli studiosi hanno sempre condiviso l'idea che l'artista francese fosse particolarmente vicino a Saraceni, in quanto ne riprese più volte le composizioni (cfr. cap. V. Carlo Saraceni e la Francia). L'ascrizione della tela di Austin a Guy François, sembrerebbe supportare una realizzazione della versione originaria saraceniiana prima del 1613, poiché a quest'ultima data va fatta risalire la versione di Guy François, dato che in questa data l'artista francese rientrava in patria definitivamente (Saunier, 2010).

Precauzionalmente propongo in ultima analisi una datazione tra il 1612 e il 1613, per la prossimità tra la morfologia della santa e quella dell'ancella sulla destra con le braccia aperte nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione Roberto Longhi (1610 ca., cat. 35; fig. 35), ma anche, sebbene si ritrovi qui una palette scurita in senso caravaggesco, una certa naïveté già ravvisabile nelle tele di Toledo. Infine, se il fondo scuro illuminato dal fascio solare indurrebbe ad una collocazione più tarda, va ricordato che questo particolare compositivo era già presente nella pala di San Lorenzo in Lucina con il *San Carlo Borromeo porta in processione il Santo Chiodo* (1612-13 ca., cat. 49; fig. 49).

Bibliografia: Turner, 1985, p. 547; Waddingham, 1985, pp. 419-423; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [WP] Potriaska, 1990, pp. 201-205, fig. 1; Papi, 1997, p. 146; Gallo, 1997, p. 151; Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 26; Marini, 1999², p. 104 nota 19; Gallo¹, 2001, pp. 57, 65 nota 16; Vodret-Strinati, 2001, pp. 98, 101, n. 32; Christiansen, 2001, pp. 383-386; Testa, 2002, pp. 168, 180 nota 48, fig. 4; [JTS] Spike, 2003, p. 180, n. 51; Gash, 2009, p. 218; Testa, 2010, pp. 650-651, fig. 7; Saunier, 2009-2010, pp. 117, 119-121, fig. 4; [J.-P. M.] Marandel, 2012, p. 130, n. 20; Bréjon de Lavergnée, 2011, p. 385, fig. 10.

49. ELEVAZIONE E OSTENSIONE DEL SACRO CHIODO DA PARTE DI SAN CARLO BORROMEO, 1612-13*

(fig. 49)

Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina, cappella di San Carlo (seconda cappella a sinistra).

Olio su tela, cm 280 x 196.

Stato di conservazione: Discreto. Il dipinto, ingiallito dalle vecchie vernici, richiederebbe una pulitura. Nella parte superiore destra sono presenti delle cadute di pigmento dovute a bruciature di candela.

Mancini (1623-24) annotava che nella chiesa era conservata un'opera di Saraceni: «S'è lasciato ancora la chiesa di S. Lorenzo in Lucina, perché ancorachè vi siano alcune cose degne d'esser considerate come la (193) Tribuna fatta fare da..., ma però tutta ritoccata e guasta, e per tanto si tralascia, notando solo che ivi sono alcune pitture moderne di Carlo Veneziano e d'alcun altri». In seguito, più dettagliatamente Baglione (1642) riportava la collocazione esatta del dipinto del veneziano, tutt'oggi *in situ*, e di altri due, un *San Lorenzo* e un *San Giuseppe*, situati nel coro realizzato dal medesimo artista, oggi andati perduti (cfr. Elenco delle opere perdute): «Nel choro di s. Lorenzo in Lucina fece s. Lorenzo, e S. Giuseppe figure piccole dalle bande delle porticelle a olio. E nella prima cappella a man sinistra il quadro di s. Carlo a olio con altre figure».

Nel 1606 la chiesa di San Lorenzo in Lucina era stata affidata da Paolo V ai Chierici Regolari Minori detti Caracciolini (Armellini, p. 293), che avevano fondato la loro prima casa a Roma nel 1595. I Caracciolini fecero restaurare completamente la chiesa da Cosimo Fanzago che trasformò le navate laterali dell'antica basilica in cappelle gentilizie, in una delle quali è collocata la pala di Saraceni.

In merito alla datazione del dipinto Roberto Longhi (1943), individuando connessioni stilistiche con le due pale di Santa Maria dell'Anima, propose una collocazione intorno al 1618-19, seguito da Arcangeli (1966) che, nel pubblicare per la prima volta il *San Carlo Borromeo comunica un appestato* di Cesena (cat. 34; fig. 34) datò l'opera intorno al 1619, sulla base degli evidenti rapporti tra quest'ultima e la tela di San Lorenzo in Lucina. Ottani Cavina (1968), pur non avanzando un'esatta collocazione, precisò che andava mantenuto come *post quem* il 1612, anno di canonizzazione di san Carlo Borromeo. La studiosa poi, nel riportare più volte l'opera alle tele di Santa Maria dell'Anima, per quel muro nero alle spalle dei personaggi che era «citazione caravaggesca alla lettera mediata forse dalle riduzioni proposte dall'ultimo tempo di Orazio Borgianni che ne aveva preservato il significato di vuoto pur temperandolo per schiarite di luce», parve propendere per una collocazione tra il 1617 e il 1619, mentre Papi (1989) manteneva solo quest'ultima data. Innegabile è che queste tele condividano dolcezza di sentimenti, poeticità e una certa dimensione drammatica. Tuttavia, se le prime due caratteristiche saranno a mio avviso una

costante delle opere del secondo decennio del Seicento, la terza era propria dell'agiografia borromeiana, come d'altro canto rilevò la studiosa.

In seguito Aurigemma (1992 e 1995) avvicinò l'opera alla *Madonna con Bambino e i SS. Carlo Borromeo e Bartolomeo* di Lanfranco, dipinto a Roma nel 1616 circa, per il gesto del santo con un braccio aperto verso il pubblico, quasi a renderlo partecipe e propose di anticipare la tela di Cesena intorno al 1615-16 e collocare la pala di San Lorenzo in Lucina verso il 1616-1617, come aveva precedentemente proposto Wittwoker (1972).

Gallo (2001) fece più chiarezza sulla datazione della pala di San Lorenzo in Lucina: Bertoldi aveva chiarito che la cappella dedicata al Borromeo, dove si trova il dipinto di Saraceni (la seconda sul lato sinistro), era stata eretta tra il 1610 e il 1627 e Bertozzi datava l'erezione poco dopo il 1615, insieme alla commissione della pala al veneziano. Prima che fosse eretta la cappella era stato dedicato al santo lombardo, poco dopo la sua canonizzazione tra il 1610 e il 1611, un altare posto a destra dell'ingresso dell'edificio, dove entro il 1627 fu edificata l'attuale prima cappella a destra dedicata a San Lorenzo. La notizia era stata individuata dallo studioso in un inedito *Diario* dei Caracciolini, grazie al quale si è potuto ipotizzare che Saraceni avesse realizzato la pala in una data non troppo lontana dal 1610 poiché evidentemente il dipinto fu inizialmente collocato su questo altare. Gallo chiarisce poi che sicuramente la cappella di San Carlo (sul lato sinistro) era già terminata prima della fine del 1627 perché viene citata, con tale titolazione, negli *Atti* di una Visita Pastorale di quell'anno. Nella medesima Visita poi si segnalava che era in atto l'erezione della cappella dedicata a San Lorenzo. Dal *Diario* e dalla Visita si desume quindi che il vecchio altare dedicato a San Carlo Borromeo era stato demolito nel 1627 e che la pala, rimastavi sopra sino a quell'anno, era stata spostata nella nuova cappella che veniva dedicata al santo nel medesimo 1627. Se quindi il *terminus post quem* per la realizzazione della pala è il 1610, Gallo ha poi proposto che l'*ante quem* potesse essere il 1614 poiché in quest'anno il Grattarola, nel volume da lui dedicato a San Carlo Borromeo, annotava che a Roma, nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, vi era una cappella dedicata al santo e con la sua effigie, che corrispondevano verosimilmente all'altare demolito nel 1627 e alla pala del Saraceni. La notizia sembrerebbe confermata dall'inedito verbale pubblicato da Gallo di una congregazione tenuta dai Caracciolini il 26 novembre 1612, dove si riportava che in quell'anno i nuovi padri eletti da Padre Francesco Valletta, «Vicepreposto», dovevano avere cura di «fare le spese straordinarie, et in particolare nell'ornamento di San Carlo». Come ha rilevato lo studioso, questo ornamento non poteva corrispondere con l'apparato decorativo per la festa del santo, resta che questa cadeva il 4 novembre e quindi era già passata, e si trattava verosimilmente della pala del Saraceni. Lo studioso poi, nel datare la pala di Cesena con il *San Carlo Borromeo comunica con un appestato* (cat. 34; fig. 34), vicinissima a questa, intorno al 1610, in

considerazione anche del fatto che il santo fu canonizzato proprio in quell'anno (1 novembre 1610), rilevò come la pala romana dovesse essere stata realizzata successivamente a quella di Cesena. Su quest'ultima difatti l'artista aveva potuto ovviare ad alcuni difetti compositivo-prospettici nel raccordo spaziale fra primo e secondo piano e al punto di vista dall'alto verso il basso inadatto per una pala e presente nel dipinto cesenate.

Che l'opera di Cesena e quella di San Lorenzo in Lucina fossero legate strettamente tra loro aveva trovato concorde la gran parte della critica e, come sottolineava Pallucchini (1981), «non soltanto per l'identità di stile che accomunava i due protagonisti, ma per la somiglianza dei risultati ottenuti».

Le due pale di simili misure, quindi dovettero essere realizzate in date prossime, poiché presentano una composizione molto vicina: con una zona più prominente sulla sinistra, costituita dall'ammalato a letto nel dipinto di Cesena e dal chierico che sostiene la croce nel dipinto di Roma, e con lo stesso particolare a sinistra del ragazzo con la testa china intento a soffiare sul lume che illumina la rappresentazione.

Permettendo anche d'individuare il probabile committente, Gallo (1997, 2011), ha dimostrato che le due pale erano probabilmente legate tra loro anche storicamente e sin dalla loro commissione contemporaneamente a quella del *San Carlo Borromeo tra gli appestati*, realizzato da Orazio Borgianni per la chiesa romana dei Padri Mercedari di Sant'Adriano in Campo Vaccino. Nel rilevare la prossimità delle misure tra la pala di Cesena e la pala del Borgianni, commissionata al pittore romano da Francisco de Castro, lo studioso suppose che lo spagnolo avesse inizialmente richiesto la pala a Saraceni, ma non avendo gradito il risultato, la rifiutasse richiedendone la sostituzione a Borgianni. Successivamente quindi, Castro, per compensare Saraceni del danno subito, provvide a commissionare al veneziano la pala borromaica di San Lorenzo in Lucina (cfr. cap.II). Il pittore veneziano conobbe probabilmente per la prima volta Francisco de Castro a Gaeta verso il 1610, quando realizzò la pala dell'altare maggiore della cattedrale di questa città. Il dipinto rappresentava il *Martirio di sant'Erasmo* realizzato per il vescovo mercedario Pedro de Ona e Castro quell'anno risiedeva presso casa di de Ona a Gaeta.

Concordo con Gallo nel ritenere che probabilmente la pala di San Lorenzo in Lucina era stata commissionata al veneziano dai padri caracciolini per intercessione di Lucrezia de Castro, moglie di Francisco, perchè il palazzo dei Castro era a San Lorenzo in Lucina e questi erano tra i parrochiani più insigni.

Seppure per una qualche durezza e per la resa prospettica piuttosto macchinosa non raggiunge il livello delle pale realizzate tra il 1617 e il 1618 a Santa Maria dell'Anima (cat. 71; figg. 71a-71b).

Il volto del ragazzo portacroce alla destra di San Carlo Borromeo, ricorda da vicino, così nell'atteggiamento attento e preoccupato come nella tipologia del volto, i giovanetti ormai ben noti del Merisi, così come il giovane che soffia sul cero a sinistra sembra essere una citazione del noto *soflon* di El Greco.

Longhi (1943), seguito da Nicolson (1979), hanno ricordato una copia del dipinto presso la cattedrale di Catania (cat. A.12; fig. A12). Presso il Museo del Vino di Torgiano è conservata poi una derivazione su carta della tela in esame (cat.D/A.2; fig. D/A2).

Bibliografia: Martinelli, 1623-24 (ed. a cura di D'Onofrio, 1969), pp. 76-77; Mancini, 1617. 1621 c. e 1623 (ed. 1956, I, pp. 82, 254, 285, II, p. 156, nota 1131); Baglione, 1642, p. 146; Mola, 1663 (ed. 1966), p. 166; Titi, 1674-1763, p. 226 (ed. 1987, p. 194); Vasi, 1763, p. 56; Prunetti, 1786, p. 83; Longhi, 1916 (ed. 1961, p. 255); idem, 1922 (ed. 1961, p. 482); Voss, 1924, p. 452; Porcella, 1928, pp. 387, 403, fig. 16; Longhi, 1943, pp. 23, 47; De Rinaldis, 1948, pp. 138, 217; Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 87, n. 154; Ivanoff, 1964, pp. 177-178, fig. 215; Semenzato, 1966, p. 259; Arcangeli, 1966, pp. 47-48, 51; Pilo, 1967, p. 368; Moir, 1967, I, pp. 83-84, 107, 111, 116, 118, 122-123, 125, 134, 278, 302, II, p. 102, fig. 98; Ottani Cavina, 1968, p. 117, fig. 99; Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13; Wittwoker, 1972, p. 59; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 95; Thuillier, 1982, p. 81; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1992, p. 288, fig. 8; Aurigemma, 1995, pp. 123, 137 nota 108; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 147; Gallo, 1997, p. 49; Arena², 1999, pp. 96-99; Morandotti, 1999, p. 250; Gallo¹, 2001, pp. 57-59, 61, nota 19, p. 68 nota 35, fig. 2 (con bibliografia); Marini, 2001, p. 264; Martini, 2001², p. 128; Papi, 2006, p. 20; Mazzetti di Petralta, 2009, p. 206; Testa, 2010, p. 654, fig. 6; Gallo, 2011, p. 136.

50.

a) *VESTIZIONE DI SAN ILDEFONSO*, 1613 ca.

(fig. 50a)

Toledo, cattedrale, cappella della Vergine del Sagrato.

Olio su tela, cm 168 x 138, ampliato a 186 x 149

Bibliografia: Saltillo, 1947, p. 606; Milicua, 1970, pp. 3-4; Boardman, 1970, p. 423; Pérez Sánchez, 1970, p. 508, n. 169; Vitzthum, 1970, p. 423; Ottani Cavina, 1972, p. 19; Pérez Sánchez, 1973, n. 32 (con bibliografia); Nicolson, 1979, p. 88; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Gallo, 1997, p. 151; Burke e Cherry, 1997, pp. 119-120; Papi, 1997, p. 146; Marini, 2001, pp. 264, 266 nota 13; Terzaghi, 2002, pp. 81, 89 nota 3; Testa, 2002, pp. 168, 180 nota 50; Testa, 2010, pp. 651, 657 nota 35

b) *MARTIRIO DI SANT'EUGENIO*, 1613 ca.

(fig. 50b)

Toledo, cattedrale, cappella della Vergine del Sagrato.

Olio su tela, cm 169 x 137 (ampliato a 186 x 149)

Bibliografia: Saltillo, 1947, p. 606; Milicua, 1970, pp. 3-4; Pérez Sánchez, 1970, p. 506, n. 168; Boardman, 1970, p. 423; Vitzthum, 1970, p. 423; Ottani Cavina, 1972, p. 19; Pérez Sánchez, 1973, n. 31 (con bibliografia); Nicolson, 1979, p. 88; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Papi, 1997, p. 146; Gallo, 1997, p. 151; Burke e Cherry, 1997, pp. 119-120; Marini, 2001, pp. 264, 266 nota 13; Terzaghi, 2002, pp. 81, 89 nota 3; Testa, 2002, pp. 168, 180 nota 50; Marias e Cruz de Carlos Varona, 2009, fig. 31; Testa, 2010, pp. 651, 657 nota 35; Aurigemma, 2011, p. 186, fig. 2.

c) *SANTA LEOCADIA IN PRIGIONE*, 1613 ca.

(fig. 50c)

Toledo, cattedrale, cappella della Vergine del Sagrato.

Olio su tela, cm 170 x 137 (ampliato a 186 x 149)

Bibliografia: Saltillo, 1947, p. 606; Milicua, 1970, pp. 3-4; Boardman, 1970, p. 423; Pérez Sánchez, 1970, p. 510, n. 170; Vitzthum, 1970, p. 423, fig. 105; Ottani Cavina, 1972, p. 19, nota 13; Pérez Sánchez, 1973, n. 33 (con bibliografia); Pariset, 1976, pp. 145-146; Nicolson, 1979, p. 88; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Gallo, 1997, p. 151; Burke e Cherry, 1997, pp. 119-120; Papi, 1997, p. 146; Marini, 2001, pp. 264, 266 nota 13; Testa, 2002, pp. 168, 173, 180 nota 50; Terzaghi, 2002, pp. 81, 89 nota 3; Testa, 2010, pp. 651, 655, 657 nota 35, fig. 16; Marini, 2010, p. 227, fig. 16

Le tre pale rimasero praticamente sconosciute sino al 1970 quando, in occasione della mostra sulla pittura italiana del XVII secolo tenutasi al Museo del Prado, Pérez Sánchez dedicò loro delle encomiastiche schede.

Per lo studioso i tre dipinti costituiscono un documento importante per la storia toledana e per la pittura nel Seicento in Castiglia, testimoni della prima introduzione del caravaggismo nel territorio iberico. Attestano inoltre la conoscenza degli artisti spagnoli nati intorno al 1580 delle opere realizzate dai primi caravaggisti responsabili della nascita del naturalismo barocco in Spagna.

Già intorno al 1605, come già detto nel II capitolo (cfr.), Orazio Borgianni si era recato in Spagna, ed anche a Toledo, influenzando sullo stile di alcuni artisti locali, tra cui Luis Tristán.

Grazie al ritrovamento da parte di Saltillo (1947) del contratto stipulato il 23 ottobre 1614 dai due artisti Vincente Carducho e Eugenio Cajés per la decorazione della cappella della Vergine del Sagrato, in cui sono a tutt'oggi conservate le tre pale del Saraceni, sappiamo che i due spagnoli dovevano realizzare quattro pale per altrettanti altari, mentre negli altri tre restanti dovevano essere inserite delle opere che avevano portato da Roma i due artisti spagnoli.

Sebbene quindi nel documento non venga fatto il nome di Saraceni come autore dei tre dipinti, in considerazione sia del rapporto stilistico delle tele con le opere realizzate dal veneziano in quegli anni che per il contratto risalente al 1614, in cui le opere risultano già finite, la critica si è trovata concorde nell'attribuirle al veneziano e nel datarle intorno al 1613.

Proprio in quegli anni Saraceni si era legato ad alcuni dei maggiori esponenti politici ed ecclesiastici della comunità iberica nella capitale pontificia. Le pale di Gaeta e di Palestrina (catt. 39, 48; figg. 39, 48) furono realizzate rispettivamente: la prima nel 1610-12 su commissione probabilmente di Pedro de Oña, esponente dell'ordine dei Padri mercedari e vescovo di Gaeta tra il 1605 e il 1626, e la seconda nel 1612 circa come ex-voto per Curzio Castrucci, ambasciatore di Francesco Colonna presso Filippo III di Spagna intorno al 1607. E' possibile che la pala di palestrina possa anche essere stata commissionata da padre Sebastiano Fantoni Castrucci (morto nel 1615), nobile prenestino e influente carmelitano.

Tra la pala di Palestrina e il *Martirio di sant'Eugenio* della cattedrale toledana sono riscontrabili chiare vicinanze nelle loro simili composizioni con il martire inginocchiato e il carnefice sulla destra mostrato con la bocca aperta mentre alza impetuosamente la spada. Nella *Vestizione di san Ildefonso* invece ritroviamo il particolare dei ceri accesi tenuti dai chierici che illuminano la scena già inserito dal veneziano nel *San Carlo comunica un appestato* della Chiesa dei Servi a Cesena, realizzato nel 1610 circa (cat. 34; fig. 34). Particolarmente toccante e caravaggesca nella sua impetuosità è la figura del chierico in basso a sinistra che, sorpreso e quasi spaventato dall'apparizione della Vergine, è rappresentato con la mano sinistra davanti al volto quasi a proteggersi dalla luce emanata dalla gloria celeste mentre la destra sostiene uno dei ceri accesi.

San Leocadia in prigione presenta, a differenza delle altre due tele, consonanze con le *Negazioni di san Pietro* realizzate dal veneziano tra il 1619 e il 1620 (catt. 75, 78, 81; figg. 75, 78, 81). Le *Negazioni di san Pietro*, tuttavia, inscenano una composizione totalmente nuova mentre la *San Leocadia in prigione* sembrerebbe riprendere un modello di successo nella Roma del tempo. Nella composizione, infatti, sono leggibili alcune similitudini con il *San Matteo e l'angelo* del Caravaggio della cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi a Roma (1602). Nel dipinto del veneziano, come in quello del lombardo, ritroviamo l'angelo che arriva alle spalle della santa per ispirarla e condurla verso la via del Signore, qui metaforicamente rappresentato dalla luce della candela sulla sinistra, verso la cui direzione indicano insieme la santa e l'angelo.

Se il contratto stipulato da Carducho e Cajés sottolinea che le opere furono portate da Roma e quindi realizzate da Saraceni nella capitale, i soggetti specificatamente toledani delle tre tele permettono di avvalorare la tesi, già avanzata da Pérez Sánchez, che dovettero essere dipinte «ex profeso» dal veneziano. Santa Leocadia e sant'Ildefonso erano infatti originari di Toledo e

divennero suoi patroni e furono inizialmente sepolti entrambi nella cattedrale di Toledo. La santa, in quanto cristiana, fu imprigionata in una torre a Toledo dal prefetto Daciano, inviato dagli imperatori Diocleziano e Massimiliano ma, mentre aspettava la sua sentenza, morì in modo inaspettato e incruento in prigione. La storia di san Leocadia è in parte legata al culto di sant'Ildefonso. Quest'ultimo, infatti, arcivescovo di Toledo dal 657 sino alla morte, fu uno dei padri della Chiesa e il vescovo Cixila (sec. VIII), nella sua storia su sant'Ildefonso, narra che il giorno della festa di santa Leocadia (9 dicembre), mentre Ildefonso, allora arcivescovo, e il re si trovavano nel tempio dedicato alla santa per pregare, videro alzarsi la lastra del sepolcro e la santa apparire miracolosamente. Santa Leocadia lodò l'arcivescovo per i lavori compiuti per la glorificazione della Vergine e Ildefonso tagliò un lembo del velo della santa per farne una reliquia per la cattedrale di Toledo. Nel secolo VIII la reliquia fu spostata insieme alle altre della santa e ritornò nella cattedrale di Toledo nel 1587.

Secondo una tradizione raccolta da Nicolàs Antonio (*Bibliotheca Hispana Vetus*, PL 96, 11), Ildefonso fu nipote dell'arcivescovo e poi vescovo di Toledo Sant'Eugenio III e venne eletto arcivescovo quando morì quest'ultimo nel 657. E' così quindi collegata alle altre due pale la terza in cui il soggetto è per l'appunto sant'Eugenio. Sant'Eugenio, a differenza degli altri due santi, secondo una passio scritta nell'850-875 (?) sotto l'influenza dell'abbazia di S. Dionigi, fu cittadino romano e arrivò a Toledo grazie a san Dionigi l'Aeropagita che gli conferì l'episcopato e gli assegnò la città spagnola come campo di apostolato. Sant'Eugenio fu arrestato per ordine di Fescennio Sissinio e decapitato il 15 novembre.

Le tre tele subirono un invasivo restauro nel XVIII secolo che danneggiò la superficie pittorica. Sebbene un successivo restauro nel 1970 tentò di migliorarne il danno, risulta a tutt'oggi difficile capire se alcune durezze siano dovute al parziale intervento sulle tele di allievi di bottega del Saraceni o ai restauri poiché parte della superficie pittorica venne irreversibilmente persa a causa del primo intervento.

Il discreto successo riscontrato da queste opere di Saraceni sul territorio toledano è testimoniato dall'individuazione, da parte di Pérez Sánchez (1970), di varie copie della *Vestizione di San Ildefonso*. Alcune di esse sono conservate in chiese toledane: una, di formato minore, nella medesima cattedrale e forse realizzata da Francisco de Aguirre, secondo quanto riporta Pérez Sanchez, e un'altra di dimensioni maggiori nella chiesa di san Juan de los Reyes di Toledo.

51. RITRATTO DEL CARDINALE CAPOCCI, 1613 ca.*

(fig. 51)

Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Olio su tela, cm 69,3 x 54,4.

Iscrizioni: Sul dorso del foglio che tiene fra le mani il cardinale: «Rainerio/ Capoccio/ Diac. Car./ An. Do./ MCCXIII».

Provenienza: Roma, mercato antiquario; Firenze, collezione Roberto Longhi (prima del 1939).

Restauri: Il dipinto è stato reintelato e restaurato negli anni settanta del Novecento.

Stato di conservazione: Il dipinto presenta, a tre centimetri dal perimetro, il segno del telaio sul lato inferiore, quello superiore e quello destro.

Longhi (1943) pubblicò per primo il dipinto quando questo si trovava presso la propria collezione, proponendo un'ipotetica datazione intorno al 1613.

La collocazione cronologica fu accettata da Ottani Cavina (1968), per i nessi stilistici rilevati dalla studiosa tra la figura del cardinale e quelle degli astanti nel *Martirio di sant'Erasmo* della cattedrale di Gaeta (1610-12, cat. 39; fig. 39). Concordo con Ottani Cavina (1968) poi nel ritenere che la datazione sembrava ancor più accettabile dal momento che sino ad allora si era ritenuto che nel 1613 ricorreva il quarto centenario del conferimento del titolo cardinalizio al viterbese Capocci e che probabilmente i suoi antenati quindi vollero rendergli omaggio con questo ritratto. Tuttavia, secondo le recenti ricerche di Norbert Kamp (1975, pp. 608-616) sulla biografia del cardinale che rettificavano quella precedentemente redatta da Moroni (1841, p. 62), Capocci fu in realtà nominato cardinale da Innocenzo III nel 1216. Alla luce di queste nuove notizie perciò la data «MCCXIII», riportata sul foglio, sembrerebbe ancor più essere in rapporto con la realizzazione della tela, probabilmente richiesta preventivamente tre anni prima al veneziano per il quattrocentesimo centenario del cardinale. Infatti, come ha rilevato Ottani Cavina (1968), seguita dalla critica successiva, l'ipotesi sembra essere confermata dai rapporti con le tele realizzate tra il 1610 e il 1614, come il *Martirio di sant'Erasmo* sopra citato o la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea, realizzata tra il 1613 e il 1614 (catt. 39, 52; figg. 39, 52).

Come in queste realizzazioni, infatti, Saraceni, dopo essersi allontanato dalle prime prove sugli esempi di Adam Elsheimer, si avvicina al naturalismo del Caravaggio, pur non raggiungendo mai la drammaticità delle tele del Merisi e rimanendo «sottotono», come ebbe modo di rilevare Coco (2010), sebbene studi delle composizioni innovative e realizzi qui un ritratto antiaccademico, nella posizione dell'uomo di tre quarti assorto nella lettura con sguardo severo e attento, evidenziando acutamente l'indole del ritrattato. Capocci, infatti, oltre ad essere stato un famoso guerriero, giurista e uomo politico era un uomo di lettere che s'interessava di architettura e di musica.

Il dipinto è quanto mai rilevante all'interno del catalogo del veneziano dal momento che si conoscono pochissimi ritratti attribuibili alla sua mano e si rilevi che anche dall'Elenco delle opere perdute (cfr.) emerge la fisionomia di un artista che non si adoperò molto in questo genere.

Ottani Cavina (1968) riportava che Longhi aveva scorto nell'effigiato un modello ricorrente forse identificabile con il ritratto del pittore, tuttavia non abbiamo trovato menzione di questa annotazione dopo aver analizzato il testo dello studioso. Inoltre, nel confronto con il *Ritratto* del pittore di un anonimo autore (fig. III.2), conservato all'Accademia di San Luca a Roma, non ci sembra di poter appoggiare tale ipotesi per le notevoli differenze tra i due effigiati. Tuttavia, questo ritratto sembra effettivamente ricorrente se ne si rileva la vicinissima somiglianza al ritratto di uomo con cappello in primo piano a sinistra nel *Martirio di sant'Erasmo* di Gaeta (cat. 39, fig. 39). Ciò può essere tuttavia spiegato dal momento che il pittore non poté realizzare il ritratto con il modello davanti a sé e dovette quindi affidarsi al proprio estro immaginativo, particolare che sottolinea ancor più, nel rilevare il naturalismo e l'attenzione epidermica al dettaglio, le sue doti naturalistiche. Che il ritratto non corrispondesse al vero volto del Capocci è stato sottolineato da Coco (2010) nell'osservare che, nato nel 1180 o forse dieci anni più tardi, al momento dell'elezione doveva avere al massimo trent'anni. L'artista quindi, ancor più che sulla resa naturalistica dovette concentrarsi sulla resa espressiva dell'effigiato, sottolineata dall'incombente chiaroscuro che indaga le pieghe del volto del vigoroso condottiero.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47; Ottani Cavina, 1968, p. 99, n. 13, fig. 81; Nicolson, 1979, p. 88; [g. m.] Milantoni, 1980, pp. 274-275, n. 84, tav. 102; Nicolson, 1989, p. 172; Milantoni, 1998, p. 172, n. 33; Coco, 2010, pp. 34-35, n. 7

52. PREDICA DEL CARDINALE RAIMONDO NONNATO, 1613-14*

(fig. 52)

Roma, Curia Generalizia dei Padri Mercedari

Olio su tela, cm 300 x 210

Provenienza: Roma, chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino (1642); Roma, chiesa della Santissima Addolorata della Nazione Argentina (1930); Roma, chiesa della Beata Vergine della Mercede (dal 1965); Roma Curia Generalizia dei Padri Mercedari a Torre Gaia.

Stato di conservazione: Il dipinto è in ottimo stato conservativo. La parte inferiore, tuttavia, presenta una leggera spelatura della superficie pittorica e tre tagli di cinque centimetri, uno sotto al cappello cardinalizio tenuto tra le mani del confratello mercedario di San Raimondo e due sul collo dell'uomo di spalle all'estrema sinistra. Sono presenti delle leggere cadute di colore con restauri sulla veste di San Raimondo, del confratello e quella blu dell'uomo inginocchiato in primo piano a sinistra.

Restauri: L. Maranzi (1970) sotto la direzione di L. Mortari. L'opera presentava vari rigonfiamenti nella parte bassa a sinistra e varie ridipinture, che interessavano in particolare la zona del cielo e la testa del San Raimondo. Con il restauro furono reintegrate le lacune e venne scoperto un pentimento sotto il volto del frate che tiene il galero, le vesti del frate infatti erano più ampie e coprivano una parte del paesaggio sullo sfondo. Inoltre venne scoperta una manica bianca vicino al volto dell'uomo inginocchiato in primo piano e il piede del San Raimondo che appare da sotto la veste, precedentemente coperto con una scarpa, apposta, come sottolinea la Mortari (1970), durante il periodo in cui i membri dell'Ordine decisero di portare le scarpe.

La tela venne registrata per la prima volta da Mancini (1623-24) nella chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino: «Passato poi in Campo Vaccino, in S. Adriano vi sono due pitture una di Carlo Venetiano e l'altra d'un altro». Il dipinto ricordato da Baglione (1642) tra quelle realizzate dal veneziano a Roma: «In S. Adriano a campo Vaccino a man dritta evvi un quadro ad olio, entrovi il Fondatore di quella Religione, che sta predicando, ed havvi buona quantità di figure».

Come riportava Gallo (2011), l'opera fu poi spostata, tra il 1625 e il 1638, dall'altare mediano della navata a destra a quello della prima cappella di destra. In una *Visita Apostolica* alla chiesa del 26 marzo 1625 viene infatti preannunciata la sua rimozione a causa del cambio d'intitolazione dell'ara, e Bruzio la ricordava nella nuova collocazione dal 1669 (per gli spostamenti dell'opera si veda Gallo, 2011 con bibliografia).

Sebbene in passato fosse stato proposto che la pala raffigurasse la vita di San Romualdo o di San Pietro Nolasco, Ottani Cavina (1968) ha chiarito che si tratta dell'agiografia di San Raimondo Nonnato, religioso catalano dell'ordine dei Mercedari e poi cardinale. Durante il parto San Raimondo fu estratto dal ventre della madre morente, ragione per cui venne chiamato «non-nato» e divenne il patrono delle levatrici. San Raimondo entrò, nel 1224, nell'ordine Mercedario, da poco fondato da Pietro Nolasco, unico fondatore dell'ordine. San Raimondo (mercede) con il riscatto si prodigò per la liberazione dei cristiani fatti schiavi dai sostenne la liberazione dei cristiani che venivano fatti schiavi dai mori in Spagna tramite il riscatto. Continuò il suo peregrinaggio in Algeria ma qui, fatto schiavo, gli furono sigillate le labbra con un lucchetto anche se le parole continuarono ad uscire miracolosamente dalla sua bocca. Per il miracolo Gregorio IX gli conferì il cardinalizio nel 1239 con il titolo di Sant'Eustachio e lo richiamò a Roma per farne il suo consigliere. Il santo morì nel viaggio di rientro a Cardona (presso Barcellona) il 31 agosto 1340.

Sulla base della citazione di Baglione, come ha rilevato Gallo (2011), la storiografia precedente aveva individuato nel soggetto la *Predica di san Raimondo*. Tuttavia nel 1614 Raimondo non era ancora stato canonizzato (Alessandro VII lo inserì nel Martirologo Romano nel 1657 mentre Innocenzo X ne estese la festa a tutta la Chiesa nel 1681). Per quanto Raimondo a quel tempo ancora non fosse santo, nella zona dell'aureola non sono riscontrabili restauri, come suggerito da Gallo. Lo studioso rilevava poi come il cardinale Raimondo sia qui raffigurato in secondo piano, in mezzo al breve scorcio di paesaggio sulla sinistra mentre gli vengono sigillate le labbra.

Secondo Gallo, la predica in primo piano fu tenuta dopo la sigillatura ma per quanto tutti gli astanti paiano effettivamente meravigliati e rivolti a osservare in direzione di Raimondo, manca, sulle labbra socchiuse del cardinale, l'essenziale particolare del lucchetto. Interessante è poi rilevare, come propose Gallo (2011), la figura del mercedario sulla destra che trattenendo tra le mani il cappello cardinalizio di Raimondo, sembra sottolineare come questi non ebbe modo di essere eletto cardinale per il sopraggiungere della propria morte, rimanendo quindi *cardinalis designatus in peccatore*. Il santo originariamente era stato raffigurato scalzo perché la pala venne realizzata quando i Mercedari di Sant'Adriano seguivano la regola originaria dei Mercedari Scalzi, poiché convivevano con i Mercedari *descalzos* dal 1603 fino al 1621 grazie alla recollezione attutata dalla Chiesa nel 1603 e rettificata da Paolo V nel 1606. Probabilmente quindi fu in quest'ultima data, quando gli scalzi lasciarono Sant'Adriano, che fu posta la scarpa posticcia sul piede del santo, successivamente rimossa con il restauro del 1969. Sulla base di questo importante elemento iconografico si può quindi ipotizzare che il committente dell'opera fece parte della recollezione o che ne fosse quanto meno un attivista.

Concordo con lo studioso infine nel ritenere che la caratterizzazione del volto di Raimondo, e del Mercedario sulla destra, sembrerebbe avvalorare l'ipotesi che uno dei due potesse raffigurare il volto del committente.

Grazie ad un'incisione dell'opera, realizzata da Johann Friedrich Greuter nel 1614 (Voss, 1924), possediamo un termine *ante quem*. Secondo Ottani Cavina (1968), l'opera è stata realizzata intorno a quella data e risente dell'influenza del *San Carlo Borromeo fra gli appestati*, realizzato da Orazio Borgianni per la medesima chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino. Concordo con la studiosa nel ritenere che a Borgianni spetti il merito di aver «sbloccato», dopo le prove faticose di Gaeta e Palestrina, l'inibizione compositiva del veneziano nel cimentarsi su tele di grande formato.

Sia la pala di Saraceni che quella di Borgianni furono realizzate nel contesto del rifacimento della chiesa, promosso dal 1610 circa dal cardinale ligure Giannettino Doria, diacono cardinalizio di Sant'Adriano e vescovo di Palermo. Tuttavia, come analizzò Gallo, mentre il committente della pala di Borgianni fu verosimilmente Don Francisco de Castro, ambasciatore spagnolo a Roma (per la cui

famiglia Saraceni aveva realizzato con ogni probabilità il *San Carlo Borromeo comunica un appestato* di Cesena e successivamente *l'Elevazione e ostensione del Sacro Chiodo da parte di san Carlo Borromeo* di San Lorenzo in Lucina, catt. 34, 49; figg. 34, 49), vi sono committenti più probabili per la tela di Saraceni. Tra i Mercedari vanno segnalati, oltre al medesimo Doria, il vescovo mercedario di Gaeta Pedro de Ona, per cui Saraceni aveva realizzato, intorno al 1610, la pala con il *Martirio di sant'Erasmo* per la cattedrale di Gaeta (cat. 39; fig. 39) e il procuratore dei Mercedari Esteban de Muniera, amico intimo di Ona e di Castro. Tra i non appartenenti all'ordine va incluso Gaspar Borja y Velasco, amico di Castro, che avrebbe potuto commissionare l'opera verso la fine del 1612, per ottenere prestigio nella capitale pontificia in cui era arrivato da poco. Il committente tuttavia potrebbe anche essere, come per la tela del Borgianni, Francisco de Castro che probabilmente richiese la pala al Borgianni, dopo aver rifiutato quella con *San Carlo Borromeo comunica un appestato* oggi a di Cesena. L'ipotesi sembrerebbe verosimile sulla base delle similissime misure delle due pale e della composizione non troppo riuscita della pala cesenate di Saraceni. E' plausibile che Castro cercasse di ricompensare Saraceni del danno subito con la richiesta della pala in esame e della pala con *l'Elevazione e ostensione del Sacro Chiodo da parte di san Carlo Borromeo* di San Lorenzo in Lucina.

Gallo, che ha anche affermato di conoscere l'identità del committente e di renderla nota in un futuro contributo, ha poi analizzato più attentamente la personalità del Borja e del Doria nella scheda del dipinto, dando a pensare che propendesse per uno di questi due. D'altro canto se il Borja, stretto collaboratore di Castro, fu designato cardinale da Paolo V il 17 agosto 1611 e ricevette il cappello cardinalizio nel novembre del 1612 (mostrando una certa affinità con la biografia del santo qui raffigurato) il cardinale Doria poteva aver avuto un certo interesse nel richiedere questa pala.

Per il Doria il dipinto avrebbe potuto rappresentare un messaggio per spingere a risolvere il grave problema del sequestro, da parte dei pirati saraceni, dei siciliani per la cui liberazione le organizzazioni pubbliche, laiche e religiose, come l'ordine mercedario, effettuavano il pagamento della mercede. D'altro canto il medesimo Castro fu particolarmente attivo nell'organizzazione di spedizioni di guerra contro i saraceni e continuò a progettare questo genere d'iniziativa proprio tra il 1611 e il 1612.

E' infine interessante rilevare come alcuni modelli, qui raffigurati da Saraceni per la prima volta, come l'uomo col turbante e il soldato sulla sinistra nella parte superiore e le figurette nel paesaggio a destra, saranno ripresi da Le Clerc che più dichiaratamente si servì della composizione del dipinto in esame nel suo *San Francesco Saverio predica agli indiani* (Nancy, Musée Historique Lorrain, fig. V.27). Durante la realizzazione dell'opera, Le Clerc doveva poi probabilmente essere già in contatto con il Saraceni, presso la cui casa è segnato come residente dal 1614. Pérez Sánchez (1969)

ha reso noto un foglio conservato presso il Real Instituto de Jovellanos di Gijón che, secondo lo studioso, era preparatorio della tela in esame. Tuttavia, come ha sottolineato Ottani Cavina (1974), è difficile appoggiare l'ipotesi, perché il foglio è andato distrutto in un incendio (cat.D/A.3.; fig.D/A3).

Bibliografia: Mancini, 1619-1621 c. e 1623-1624 c. (ed. 1956, I, p. 284, II, p. 203, nota 1530); Baglione, 1642, p. 146; Mola, 1663, c. 170 (ed. 1966, p. 106); Bellori, 1672, p. 215; Vasi, 1763 (ed. 1773, p. 76); Titi, 1674-1763, p. 125 (ed. 1987, p. 114); Baldinucci, 1681 (ed. 1846, III, p. 691); Prunetti, 1786, p. 83; Longhi, 1914 (ed. 1961, p. 123); Longhi, e, 1916, p. 125; Dattolo, 1921; Longhi, 1922 (ed. 1961, p. 509); *La pittura italiana del Seicento e Settecento in Palazzo Pitti*, 922, p. 163; Dami-Ojetti-Tarchiani, 1924, p. 262; Voss, 1924, pp. 92, 449-450; Nugent, 1925, pp. 20-21; Porcella, 1928, pp. 378, 403, fig. 17; Longhi, 1943, p. 24; De Rinaldis, 1948, p. 217; Pariset, 1958, p. 67; Arcangeli, 1966, p. 50; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, I, pp. 82, 111, 113, 116, II, p. 102, fig. 91; Ottani Cavina, 1968, pp. 115-116, fig. 88; Mortari, 1969, p. 27, fig. 35; Ward Bissel, 1971, p. 249; Nicolson, 1979, p. 88; Pallucchini, 1981, pp. 93-94, fig. 244; Gahtgens e Lugand, 1989, fig. 8; Nicolson, 1989, p. 172; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Ottani Cavina, 1992, pp. 65-66, nota 20; [C. P.] Pétry, 1992, p. 226, fig. 1; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Kimura, 1994, pp. 136-137; Aurigemma, 1995, p. 122, fig. 14; Chvostal, 1996, p. 816; Gallo, 1997, pp. 49-53, 152; Papi, 1997, p. 146; Morandotti, 1999, p. 250; Marini, 2001, pp. 264, 266 nota 12; Brejon de Lavergnée, 2000, pp. 284-285; Gallo¹, 2001, pp. 56-57, 63; Terzaghi, 2002, pp. 81, 89-90 nota 5; Testa, 2002, pp. 168, 180 nota 51; Jacoby, 2009, p. 154 nota 9; Testa, 2010, pp. 651, 653, fig. 3; Aurigemma¹, 2010, p. 474; Gallo, 2011, pp. 134-137, n. V10.

53. *STIGMATE DI SAN FRANCESCO*, 1614 ca.

(fig. 53)

Lanzo Torinese, Chiesa parrocchiale di San Pietro

Olio su tela, cm 328 x 176

Provenienza: Lanzo Torinese, Chiesa di San Francesco del Convento dei Padri Cappuccini, altare maggiore; dono dell'amministrazione comunale di Lanzo a Carlo Alberto (1833) ma rifiutato da questi perché comportava l'impegno finanziario di trasformare il Collegio di Lanzo (che aveva sede nel Convento dal 1804) in Collegio Reale; acquistato dal Municipio di Lanzo (1847); dal 1896 il dipinto è stato trasferito nella sede odierna poiché la sede dell'ex convento venne acquistata in quell'anno, insieme agli arredi, dai Salesiani (escluso secondo clausola il dipinto di Saraceni).

Iscrizioni: firmato in basso a sinistra sotto il teschio «Carol. Saracen. Venet. invent Pinxit». Il notaio Giovan Battista Sasseti nel 1778 fece apporre il proprio sigillo e confermò l'autenticità del dipinto con una scritta riportata sul medesimo: «Carolus Saracenus inventor venetus Giambattista Sasseti (S. T.) così ho letto in piè del presente quadro li XXII maggio MDCCLXXVIII». A matita sul telaio è anche riportata la data 1896, anno del passaggio dell'opera nell'attuale collocazione.

Restauri: M. di Macco (1978) ricorda che già nel 1804, quando il dipinto era conservato nella sede d'origine, i confratelli Cappuccini ne segnalavano lo «stato di deperimento». Laboratorio di restauro G. Nicola, Armengo (1977): asportazione dal retro delle toppe ottocentesche, rintelaiatura, consolidamento della preparazione e fissaggio della superficie cromatica, asportazione dei vecchi stucchi, reintegrazione e verniciatura.

Se l'autografia dell'opera non è mai stata messa in discussione per la presenza della firma d'epoca sotto il teschio a sinistra, Usseglio (1887) e Cavallari Murat (1972), *in primis* ritrovarono presso la Biblioteca reale di Torino un *Libro Mastro della Comunità dei Cappuccini di Lanzo* utile per capire chi fosse stato il committente dell'opera in esame.

L'originaria collocazione del dipinto era nella chiesa del Convento dei Padri Cappuccini di Lanzo, da cui fu spostato per finire nella sede attuale nel 1896. Il convento era stato fatto costruire da Bartolomeo Bonesio, un borghese di Lanzo che, recatosi a Roma all'età di 18 anni, divenne cameriere segreto di Clemente VIII Aldobrandini.

Se era quindi probabile che fosse stato egli stesso a commissionare l'opera al veneziano, ciò venne comprovato da una lettera nel *Libro Mastro* inviata da Bonesio il 24 novembre 1614 al priore della comunità in relazione all'erogazione di denaro, in cui riportava: «V. P. procuri d'haver molti benefattori, c'ha me sarà carissimo e quando poi non trovi chi agiuti questa sant'opera io mi sforzerò d'audarli dando qualche altro soccorso. Il Sig.r M. Anto. Caratti Preposito di Alba sa la mia buona volontà verso la Relig.e nostra e di questo luogo di Lanzo. Ho fatto fare il quadro, spero sarà bello. Spero farlo vedere al [...] sig.r Caratti come hò da inviar lo quadro».

Queste informazioni, unite al ritrovamento dopo il restauro del 1977, dell'effigie di Clemente VIII sul foglio trattenuto dall'angelo in basso a destra e di un manoscritto utile per la biografia del Bonesio ritrovato da M. di Macco, hanno chiarito le ragioni della costruzione del convento e della commissione del dipinto. Nella copia del testamento del Bonesio, riportata nel manoscritto, si riportava che Bonesio desiderava che le sue spoglie fossero seppellite a Roma nella chiesa di Santa Prudeniana ma che il suo cuore fosse inviato a Lanzo nella chiesa dei cappuccini. Per volere del Bonesio questa chiesa doveva essere edificata a beneficio dei Padri di Santa Prudeniana ai quali destinava un cospicuo lascito. Riservava ai Cappuccini l'obbligo di celebrare quotidianamente una messa per la sua anima, quella dei suoi avi e discendenti e di papa Clemente VIII, che definiva suo

«benefattore». Bonesio puntualizzava poi che se i padri di santa Prudenziiana non avessero compiuto i suoi voleri entro sei anni l'incarico sarebbe passato ai padri del Carmine degli scalzi di Roma della chiesa di Santa Maria della Scala, con la medesima condizione di far fabbricare entro sei anni a Lanzo una loro chiesa e convento e di celebrare la messa giornaliera in suo onore.

La chiesa e il convento furono infine edificati dai Cappuccini che fecero porre la prima pietra il 25 ottobre 1612 e che celebrarono la prima messa dedicata a San Francesco nella chiesa in data primo novembre 1615.

I documenti supportano dunque la lettura stilistica e, vista la prossimità alla *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* per i Mercedari Scalzi di sant'Adriano in Campo Vaccino (1613-1614, cat. 52; fig. 52), convalidano una datazione del dipinto intorno al 1614.

Nelle due pale, dal formato non troppo diverso, è inscenata con suggestione patetica la rappresentazione sacra, arricchita da Saraceni con particolari suggestivi, come gli astanti intenti a colloquiare tra loro nella pala romana o, nel dipinto in esame, l'ampio paesaggio caratterizzato da una natura che sembra partecipare agli eventi, con il pettirosso sull'albero in primo piano a sinistra e le rondini in volto sul fondo.

Come ha sottolineato di Macco, perfino il particolare dei raggi stigmatizzati è reso con estremo naturalismo, tradendo una derivazione dalla pittura del Veronese e comunque lontana dalla teatralità barocca. L'unico elemento che sembra non partecipare al resto della rappresentazione è l'angelo sulla destra che guarda verso il teschio, *memento mori*, indicando l'immagine del papa.

Il paesaggio si discosta dalle prime prove paesistiche dei sei rami di Capodimonte (1605 ca.; cat. 15; figg. 15a-15f) in cui, sulla scia di Adam Elsheimer, era raffigurata una natura onirica e, come nella pala con il *Martirio di sant'Agapito* della cattedrale di Palestrina, realizzata intorno al 1612 (cat. 48; fig. 48), è connotato da una natura reale e quasi palpabile.

E' infine interessante ricordare che Bonesio era legato, come Saraceni, sia all'ordine dei Cappuccini, cui il Saraceni donò il *San Francesco in estasi* (chiesa del Redentore di Venezia, cat. 86; fig. 86), che a quello dei padri del Carmine degli Scalzi di Santa Maria della Scala, per cui Saraceni realizzò, tra il 1610 e il 1612, in sostituzione dell'omonima pala rifiutata del Caravaggio, la *Morte della Vergine* o più esattamente la *Vergine in trono* (cat. 44; fig. 44), ma anche alla famiglia Aldobrandini (cfr. Cap. II).

Bibliografia: Usseglio, 1887, p. 345; Cavallari Murat, 1973, pp. 228-230; M. di Macco, 1978, pp. 57-59, n. 12 (con bibliografia); M. di Macco, 1979, p. 96; Marini², 1981, p. 430; M. di Macco, 1989, pp. 53, 58; Romano², 1990, pp. 38-40; Arena², 1999, p. pp. 96-97, tav. 12; Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 17; Gallo¹, 2001, pp. 57, 65-66 nota 18; Testa, 2010, p. 651; Aurigemma, 2011, p. 186, fig. 1.

54. MADDALENA PENITENTE, 1614 ca.

(fig. 54)

Roma, collezione Lemme

Olio su rame, cm 23 x 18

Provenienza: mercato antiquario romano, 1980.

Il dipinto fu reso noto da Ottani Cavina (1990) con l'iscrizione a Saraceni. L'opera riveste particolare interesse perché, come sottolineava la studiosa, permette di vedere l'artista alla prova nella medesima composizione ma su due supporti diversi dal momento che se ne conoscono altre due versioni su tela: una presso la Pinacoteca di Vicenza e l'altra nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (catt. 57, 58; figg. 57, 58). Ottani Cavina proponeva di datare il dipinto della collezione Lemme e quello di Venezia intorno al 1619, quando l'artista rientrò a Venezia. La studiosa riteneva che «le forme morbide e dilatate» qui individuabili caratterizzassero l'ultima fase di produzione dell'artista, così come l'intonazione sentimentale e la cromia giorgionesca. Tuttavia, sebbene sia qui effettivamente avvertibile uno schiarimento della *palette*, come nelle ultime opere realizzate a Venezia quali il *San Francesco in estasi* della chiesa del Redentore o la pala con i *quattro santi* dell'Alte Pinakothek di Monaco (catt. 85, 86; figg. 85, 86), ciò era già individuabile nelle realizzazioni romane del 1614, come la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari (cat. 52; fig. 52).

Fantelli (1986, p. 136) difatti aveva poi rivelato che, nella citazione di Girolamo Gualdo jr. di una *Maddalena penitente* del Saraceni nelle sue collezioni (forse oggi identificabile con la versione oggi a Vicenza) questi la annotava come realizzazione effettuata da Saraceni a Roma nel 1614. Ritenendo quindi le tre varianti di Venezia, Vicenza e Roma molto vicine tra loro, proponiamo per i tre dipinti una collocazione intorno al 1614, come proposero Aurigemma (1992) e Mancini (2004), datazione rafforzata dalla vicinanza stilistica tra queste opere e le altre realizzate su base documentaria intorno a quegli anni come la sopra citata *Predica del cardinale Raimondo Nonnato*.

Si segnala che in una fase successiva Ottani Cavina (1998), a conoscenza della citazione del Gualdo che datava la propria versione al 1614, riteneva diversamente che le varie versioni di Vicenza, Venezia e quella in esame (più una quarta che la studiosa aveva individuato in una collezione privata fiorentina ma che non pubblicò pur ritenendola autografa) risalissero a fasi successive a partire dalla prima su tela realizzata nel 1614.

Ottani Cavina (1998) proponeva d'individuare nel volto della Maddalena quello della medesima modella che fu utilizzata nella figura femminile sulla sinistra nella pala con *San Bennone recupera le chiavi della città di Meissen* a Santa Maria dell'Anima (1618 ca., cat. 71; fig. 71). Sebbene sia effettivamente rilevabile una certa prossimità tra le due figure femminili, è difficile appoggiare la proposta quand'anche si rilevi che Saraceni spesso riprendeva i medesimi modelli a distanza di anni,

come sembrerebbe sottolineare la prossimità del volto della Maddalena a quello della ragazza in primo piano nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini di Roma, realizzato nella prima fase giovanile, intorno al 1605-07 (cat. 18; fig. 18).

Aurigemma (1992) ha suggerito d'identificare la versione in esame con quella lasciata nel suo testamento dall'abate di Santa Maria Maggiore, Joannes Galeotto Uffreducci, a Antonio Barberini (non è dato sapere se Antonio il vecchio, morto nel 1646, o il giovane, morto nel 1671) sebbene non fossero citate né le misure né il supporto dell'opera ma solo il soggetto e il suo autore (cfr. Elenco opere perdute).

Bibliografia: Marini, 1981, p. 48, fig. 13; Ottani Cavina, 1990, p. 166, fig. 6; Aurigemma, 1992, pp. 289-290, fig. 9; Aurigemma, 1995, pp. 121, 137 nota 107 ; Ottani Cavina¹, 1998, pp. 278-279, n. 119; Ottani Cavina², 1998, pp. 229-231, n. 113; Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 20; Mancini, 2004, p. 93

55. SAN PIETRO PENITENTE, 1614 ca.
(fig. 55)

Roma, collezione privata.

Olio su rame, cm 23 x 17.

Provenienza: Roma, collezione Lemme (2001).

Aurigemma (1992) rese noto il dipinto, quando era conservato presso la collezione Lemme di Roma, con l'attribuzione a Saraceni, accettata da Ottani Cavina (1998) e da Marini (2001).

La studiosa (1992) nel rilevare una prossimità morfologica tra il *San Pietro penitente*, una delle figure maschili al centro del *Miracolo di San Bennone* a Santa Maria dell'Anima (cat. 71; fig. 71a-71b) e il san Giuseppe inserito nella *Sacra famiglia* del Wadsworth Atheneum di Hartford (cat. A.24; fig. A24), attribuito da Aurigemma a Saraceni, propose di collocare il dipinto negli stessi anni delle tele di Santa Maria dell'Anima, tra il 1617 e il 1618. Tuttavia, come ho potuto osservare, alcuni personaggi e morfologie ritornarono più volte durante tutta la carriera artistica del nostro, come dimostra la prossimità tra il san Pietro in esame e il san Giuseppe inserito nel *Riposo durante la fuga in Egitto* presso l'Eremo di Camaldoli a Frascati (cat. 47; fig. 47), eseguito intorno al 1611-12.

Il San Pietro penitente è molto vicino, nell'analisi introspettiva e nell'impostazione compositiva, con una sola figura inserita in uno spazio esiguo e illuminato da un chiaroscuro particolarmente marcato, ai dipinti realizzati intorno al 1614, come il *San Francesco* di Palazzo Barberini (cat. 56; fig. 56) e le *Maddalene penitenti* di Vicenza, Venezia e Roma (catt. 54, 57, 58; figg. 54, 57, 58), portandomi quindi a proporre anche per questo il medesimo inserimento temporale.

L'opera deve essere identificata con ogni probabilità con il «S. Pietro Piangente [?] in rame Pittura di Carlo Saraceno» ricordato nell'inventario del 1652 dei beni posseduti da Onorio Longhi e sua moglie Margherita Campana a Roma e passati in eredità al figlio Martino (cfr. Elenco opere perdute).

Bibliografia: Aurigemma, 1992, p. 290, fig. 10 (Saraceni); Ottani Cavina¹, 1998, p. 319, n. 121 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina², 1998, p. 282, n. 119 (Carlo Saraceni); Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 20

56. SAN FRANCESCO, 1614 ca.*

(fig. 56)

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini), Inv. n. 1147 (F.N. 1262)

Olio su tela, cm 13, 5 x 98

Provenienza: Donazione Torlonia 1892 (n. 341: stile di van Dyck)

Iscrizioni: Sul retro della cornice, apposto su di una etichetta, vi è il numero 251. Il dipinto in esame fa parte, infatti, di quell'insieme di cinquantuno dipinti che vennero dati al museo con la donazione Torlonia, sostituiti a dipinti che finalmente rimasero alla famiglia Torlonia e che non sono rintracciabili in alcun elenco della collezione della suddetta famiglia.

Come riportava Vodret (2008), il dipinto ebbe varie attribuzioni, segnalate nella scheda tecnica del museo: «Scuola dei Carracci», «Orazio Gentileschi», «Scuola di van Dyck».

L'opera venne poi assegnata al Saraceni da Longhi (1943) per la vicinanza con il dipinto di stesso soggetto conservato presso il Museo Civico di Padova (cat. A.43; fig. A43) da lui allora attribuito all'ultima fase del veneziano. In seguito, Ottani Cavina (1968) lo catalogava come copia da Carlo Saraceni. Rossella Vodret (2008) individuava però «la presenza di alcuni pentimenti nella figura e l'alta qualità del paesaggio».

Dopo aver esaminato personalmente il dipinto ho potuto rilevare l'alta qualità esecutiva, nonostante qualche durezza nella postura del Santo. Vodret lo pubblicava come realizzazione del Saraceni in collaborazione con la bottega, proposta che mi pare non molto probabile visto il formato medio dell'opera, quand'anche si rilevi che il veneziano si serviva raramente di aiuti anche per realizzazioni di formato maggiore. Di quest'opera non esistono altre repliche conosciute del Saraceni ed è quindi difficile ipotizzare che possa trattarsi di una copia da un'altra opera a lui attribuibile. Il recente suggerimento di Aurigemma (2010) di ascriverla a Le Clerc è difficilmente condivisibile, a mio avviso, per la fattura più prossima al veneziano che al lorenese.

In quanto alla datazione, se la posizione del santo con le braccia e le mani aperte rinvia ad un modello sviluppato dal veneziano verso il 1610 in alcune figure, come quella della principessa nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35), il paesaggio e la composizione sembrano prossime alle realizzazioni collocabili intorno al 1614, come le tre *Maddalene penitenti* della collezione Lemme, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e della Pinacoteca di Vicenza (catt. 54, 57, 58; figg. 54, 57, 58) o, per l'insero del paesaggio, alle *Stigmate di san Francesco* della chiesa di San Pietro a Lanzo Torinese (cat. 53; fig. 53), dove ritroviamo un imponente masso roccioso dietro al santo mentre sull'altro lato si stende il vasto paesaggio curato nei minimi dettagli.

Bibliografia: Porcella, 1928, p. 412 (copia da Saraceni); Longhi, 1943, p. 48; Moir, 1967, I, pp. 50, 111, II, p. 102, fig. 58 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 136, fig. 140 (copia da Carlo Saraceni); Nicolson, 1989, II, p. 171; R. Vodret – C. Strinati, 1999, pp. 13-14 (copia da Carlo Saraceni); R.V. (R. Vodret), 2008, p. 361 (Carlo Saraceni e bottega) (con bibliografia); Aurigemma, 2010¹, p. 474 (Le Clerc?); Guardata, 2010, pp. 389, 392

57. MADDALENA PENITENTE, 1614 ca.*
(fig. 57)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. n. 662
Provenienza: dono Contarini (1838).
Olio su tela, cm 97 x 63
Stato di conservazione: Buono.
Restauro: A. Lazzarin (1962).

Inizialmente attribuita a «scuola spagnola» e poi a un «ignoto settecentista italiano» (catalogo del 1924), l'opera fu poi ritenuta da Fiocco (catalogo museale del 1928; da Moschini Marconi, 1955) replica della versione di *Maddalena penitente* di Carlo Saraceni conservata alla Pinacoteca di Vicenza (cat. 58; fig. 58). In seguito Porcella (1928) la ritenne un'«antica copia» dalla versione di Vicenza. Fiocco (1929) ne ripropose l'autografia, seguito da Ivanoff (1964), Ottani Cavina (1968) e tutta la critica successiva. Ottani Cavina (1968) propose poi di collocare il dipinto fra quelli dell'ultimo operato a Venezia dell'artista, cioè intorno al 1619, affermando di basarsi su ragioni stilistiche e documentarie (Ottani Cavina, 1990). Ad oggi non si è a conoscenza di quale documento parlasse la studiosa.

La critica successiva ha accettato la collocazione proposta dalla studiosa fin quando Fantelli (1986, p. 136, n. B31), studiando la versione di Vicenza (cat. 58; fig. 58), rilevò che Girolamo Gualdo jr., dalla cui collezione proveniva probabilmente la versione vicentina, nel suo *Giardino di Cha' Gualdo*, oltre a citare il dipinto come realizzazione del Saraceni, dichiarava che era stato «fatto in Roma del 1614».

La versione di Venezia, a sua volta, vista la provenienza dal fondo Contarini, appartenne probabilmente a Pietro e Giorgio Contarini, che furono notoriamente gli ultimi benefattori del Saraceni a Venezia, ma che con ogni probabilità conoscevano già Saraceni a Roma e ebbero rapporti, su base documentaria, con Giambattista Gualdo, nipote di Paolo Gualdo, dalla cui collezione proveniva precedentemente la tela citata da Girolamo Gualdo jr.

La vicinanza tra la versione di Vicenza e quella in esame, già riscontrata dalla critica precedente, ad eccezione di Ottani Cavina (1998) che, pur ritenendole collocabili nella piena maturità del pittore, tendeva a situarle in fasi successive, mi fa proporre un inserimento cronologico intorno al 1614 per tutte.

In tutte le varianti al di là di qualche piccola differenza come la copertina del testo liturgico, blu nella versione di Venezia e marrone in quella di Vicenza, ritroviamo quella dimensione austera e raccolta, trapassi chiaroscurali attenuati e colorismo schiarito, tipico delle opere realizzate in quegli anni, come la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri mercedari a Boccea (1614 ca., cat. 52; fig. 52).

Come sottolineò Testa (2002) in queste opere, come nelle *Stimate di san Francesco* di Lanzo Torinese (cat. 53; fig. 53), realizzata anch'essa intorno al 1614, Saraceni effettua un allontanamento dallo stile del Caravaggio e del Borgianni per andare verso un gusto carraccesco. L'influenza dei Carracci nella versione di Vicenza era già stata sottolineata da Longhi ([1917] 1995, p. 109) che individuava, nella realizzazione delle pieghe, la volontà dell'artista di adeguarsi alle «scannellature tubulari di Annibale». Nelle sue Maddalene Saraceni sembra assaporare una fase riflessiva sulle proprie origini veneziane, riavvicinandosi ad esse con una tavolozza chiara espressa in una composizione più introspettiva e semplificata prima di assumere modi più naturalistici, demarcati da un gusto teatralmente caravaggesco che sfocerà nelle tele di santa Maria dell'Anima (cat. 71; figg. 71a-71b).

Bibliografia: *Catalogo della R. Accademia*, 1852, p. 10; Paoletti, 1903, p. 194 (ignoto settecentista italiano); *Le Regie Gallerie della Accademia di Venezia*, 1924, p. 128 (ignoto settecentista italiano); Porcella, 1928, p. 408; Fiocco, 1929, p. 18; Ivanoff, 1964, p. 177; Moir, 1967, II, p. 102; Ottani Cavina, 1968, pp. 123-124, fig. 94; Moschini Marconi, 1970, pp. 92-93, fig. 194 (con bibliografia); Nicolson, 1979, p. 88; Pallucchini, 1981, pp. 96, 98, fig. 255; Nicolson, 1989, p. 171; Ottani Cavina, 1990, pp. 166-167, nota 8; Aurigemma, 1995, pp. 121, 131 nota 25, p. 137 nota 107; Testa, 2002, pp. 169, 180 note 53, 54; Mancini, 2004, pp.

58. MADDALENA PENITENTE, 1614 ca.*

(fig. 58)

Vicenza, Pinacoteca, Inv. A 205

Olio su tela, cm 97 x 78

Provenienza: dono Carlo Balzafiori, Vicenza 1864 (MCVi, Museo Doni, fasc. «Catalogo generale degli oggetti donati al civico Museo dall'avvocato Carlo Balzafiori»), p. 23 «Il Dipinto ad olio del Guercino rappresentante la Maddalena»)

Restauri: 1986, Antonio Bigolin

Stato conservativo: Il dipinto si presenta in un buono stato conservativo sebbene la superficie sia interessata da una fitta crettatura e siano presenti alcuni vecchi restauri nelle zone limitrofe.

Inizialmente attribuita, negli inventari museali, a Guercino e poi più generalmente alla scuola bolognese, la tela fu identificata con *La Maddalena in penitenza* di Carlo Saraceni, già presso la collezione del vicentino Girolamo Gualdo, da Porcella (1928). Il Gualdo, infatti, nel suo *Giardino di Ca'Gualdo*, ricordava (Gualdo jr. 1650, ed. 1972, p. 90): «un quadro di Carletto circa due braccia mi trovo con una Santa Maddalena in penitenza, tanto eccellente, che in Padova, et in Vicenza da più pittori, et a istanza di diversi Signori è stato copiato, come cosa pregiata».

L'identificazione fu accettata dalla storiografia successiva sebbene, nella dispersione della raccolta sino all'ingresso del dipinto nel Museo nel 1864, se ne fossero perdute le tracce.

Come ha sottolineato Mancini (2004) tuttavia, per quanto non sia sicura l'identificazione con l'opera posseduta da Gualdo, va sottolineato che quest'ultima, nel 1616, seguì il proprietario da Roma a Padova, dove Gualdo riprese gli studi legali (Puppi, 1972, pp. XXVI, 73), e solo in seguito arrivò a Vicenza. Le parole del Gualdo, attestano dunque come l'opera fosse stata ammirata nelle due città, in cui il Gualdo frequentava i più importanti amatori d'arte.

In merito alla datazione sino a Fantelli (1986) una notizia fondamentale era sfuggita alla storiografia antecedente, ovvero che il medesimo Gualdo jr., nella *Raccolta delle iscrizioni*, segnalava in nota (1650, ed. 1972, p. 90, nota 2) che il dipinto «fu fatt(o) in Roma del 1614». Precedentemente l'opera era stata datata da Porcella (1928) tra il 1619 e il 1620 nell'ultima fase del Saraceni a Venezia, mentre Ottani Cavina (1968) aveva proposto una collocazione dopo il 1617 poiché in questa data Gualdo affermava di avere conosciuto Saraceni mentre svolgeva le mansioni di «copiero» a Roma presso la casa di Matteo Priuli (cfr. Regesto).

La tela faceva forse parte delle collezioni di Paolo Gualdo (cfr. cap. I) che Saraceni probabilmente conobbe a Roma per tramite di Pietro Contarini poiché è documentata l'amicizia tra Giambattista Gualdo, nipote del Paolo sopra citato, e Pietro Contarini (F. Pitacco, 2007 p. 250). E' dunque possibile che l'opera fosse già stata realizzata nel 1614.

Quest'ultima datazione, già proposta su basi stilistiche da Nicolson (1989), è poi confermata su base documentaria dalla prossimità tra l'opera in esame e le realizzazioni di quegli anni, come la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari a Boccea (1613-14, cat. 52; fig. 52).

Nelle due opere, infatti, malgrado il soggetto religioso e la conseguente austerità, la composizione è ravvivata da una *palette* schiarita che Saraceni utilizza in questi anni, come nella pala di Gaeta o di Palestrina, di poco antecedenti (1610-12 e 1612 circa, catt. 39, 48; figg. 39, 48) , quasi avesse riscoperto, dopo una prima fase influenzata dalla pittura nordica e poi caravaggesca, le proprie origini venete e conseguentemente la forte tradizione coloristica lagunare.

Della *Maddalena penitente* esiste un'altra versione autografa presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 57; fig. 57), già appartenuta probabilmente al Pietro Contarini sopra citato e, vista la prossimità a questa versione, realizzata anch'essa probabilmente intorno al 1614 a Roma.

In queste *Maddalene*, come sottolineava Longhi ([1917] 1995), Saraceni, oltre a fare riemergere le proprie origini venete, mescola «qualche ricordo di saviezza bolognese agli studi caravaggeschi, così da rendere il modellato più duro e un po' più sordo» e si avvia con quest'opera ad «un'assennatezza carracesca». Quest'ultima intuitiva asserzione tra l'altro spiegherebbe perché inizialmente l'opera fosse stata attribuita a Guercino. Tuttavia, aggiungeva lo studioso, l'autografia saraceniiana è qui tradita dalla maggiore «vivezza di percezione pittorica» nella realizzazione delle ciocche di capelli e dalla preparazione delle suppellettili raffigurate in scorci felicissimi, nonché da quelle mani «di spessore carnoso» tipiche del veneziano.

Una terza versione autografa del dipinto, ma su rame, è stata poi segnalata presso la collezione Lemme da Ottani Cavina (1990, cat. 54; fig. 54). Questa versione non sembrava mai essere uscita dal circuito collezionistico romano, confermandone quindi la datazione a prima della partenza di Saraceni per Venezia nel 1619. Tuttavia, proprio nell'analizzare quest'ultimo dipinto, Ottani Cavina (1998) rilevava la difficoltà di collocare nel tempo le varie versioni, a partire dalla prima su tela e realizzata nel 1614 per il Gualdo. La studiosa sembra quindi differire dalla mia ipotesi di ritenerle realizzate nella medesima fascia temporale.

Bibliografia: Paoletti, 1903, p. 10; Porcella, 1928, pp. 388-390, 408, fig. 24; Ottani Cavina, 1968, pp. 123-124, fig. 153 (Carlo Saraceni ?); Nicolson, 1979, p. 88; Fantelli, 1986, p. 136, n. B31; Nicolson, 1989, p. 171 (copia ?); Aurigemma, 1995, pp. 121, 131 nota 25, p. 135 nota 62, p. 137 nota 107; Longhi, [1917] 1995, p. 109; Ottani Cavina¹, 1998, pp. 278-279; Ottani Cavina², 1998, pp. 229-231; Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 24; Mancini, 2004, pp. 92-93; Mancini, 2010, pp. 156, 163 nota 15, fig. 1 (con bibliografia).

59. RITRATTO DI DONNA, 1614 ca.

(fig. 59)

già Vienna, Galerie Sanct Lucas

Olio su tela, cm 71 x 60

Provenienza: Graz, Landesmuseum Joanneum (1923); Christie's, 5 dicembre 1969, lotto 51 (Ward Bissel 1971)

Restauro: Ottani Cavina (1968) registrava delle alterazioni sulla zona del volto.

Il dipinto fu attribuito a Orazio Gentileschi negli inventari Landesmuseum Joanneum di Graz, dove era conservato nel 1923. L'attribuzione fu accolta da Suida (1923), mentre Voss (1924) propose di assegnarlo a Carlo Saraceni per la fine realizzazione della grafia pittorica.

La proposta di quest'ultimo venne entusiasticamente accolta da Ottani Cavina (1968) che lo definì un «brillante esperimento ritrattistico» del Saraceni.

Secondo quanto riporta Ward Bissel (1971), l'opera passò in seguito ad un'asta Christie's con il nome di Orazio Gentileschi. Lo studioso però, ritenendo più corretta questa attribuzione che quella precedentemente proposta da Voss e Ottani Cavina (e secondo lo studioso anche da Roberto Longhi), propose di assegnare l'opera ad Angelo Caroselli per l'espressione «insipida» e le mani troppo prominenti.

Nella recente monografia sul pittore romano, Daniela Semprebene (2011) non inserisce l'opera in catalogo, facendo desumere che, pur conoscendo il *Ritratto di donna* già presso la Galleria Sanct Lucas di Vienna (cat. 59; fig. 59), per le affinità già rilevate in passato dalla critica tra Saraceni e Caroselli, non dovette ritenerla ascrivibile a questo artista.

D'altro canto, nella morfologia del turbante che ricopre il capo della donna, si può rilevare una grafia tutta saraceniiana nelle pieghe sottili e ravvicinate, tipiche del maestro veneziano, così come nelle mani carnose sviluppate come delle forme geometriche, lontane da quelle allungate e nodose dei personaggi inscenati da Caroselli. Ne è qui individuabile quell'arcaismo e cinquecentesco che caratterizzerà tutta la produzione del romano, ma semmai il modo espressivo di un artista vicino al Caravaggio, come lo fu Saraceni, e alla sua ricerca d'introspezione psicologica nei ritrattati. E indubbiamente, come individuò la critica precedente, la tela rappresenta il ritratto di una nobildonna e non un'allegoria, rilevabile dalla fine caratterizzazione del volto della donna, con i capelli scuri, il naso pronunciato e i grandi occhi, lontana da quella solitamente raffigurata da Saraceni nelle sue Madonne.

La prossimità del dipinto alle tre redazioni a noi note di *Maddalena penitente* (catt. 54, 57, 58; figg. 54, 57, 58) e alla *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari a Boccea (cat. 52; fig. 52), in cui individuiamo la medesima semplificazione dello spazio inscenato con pochissimi oggetti ma mirabilmente eseguiti (in questo caso i fiori alla destra del turbante), per poter agevolare una migliore concentrazione dello spettatore sul vero soggetto

dell'opera e sulla sua attenta analisi psicologica, inducono a proporre una collocazione cronologica intorno al 1614.

Aurigemma (1995) ha proposto recentemente di riconoscere nella citazione di «doi teste» dell'inventario *post mortem* del Saraceni (cfr. Appendice Documentaria), il probabile riferimento ad un'altra versione di una *Maddalena penitente* o al ritratto in esame. Tuttavia è difficile appoggiare l'ipotesi, non essendoci riscontri attendibili in merito.

Bibliografia: Suida, 1923, pp. 87-88 (Gentileschi); Voss, 1924, p. 451 (Saraceni); Porcella, 1928, p. 400; Ottani Cavina, 1968, p. 125, n. 89, fig. 50; Ward Bissell, 1971, p. 250, n. 89 (Angelo Caroselli ?); Aurigemma, 1995, p. 137 nota 107 (Saraceni)

60. *FLAGELLAZIONE*, 1614-15

(fig. 60)

Ubicazione ignota

Olio su tela, cm 180 x 130.

Provenienza: Grande vendita all'asta raccolta d'arte antica e di arredamento nella Villa in Piazza dell'Indipendenza 7, Galleria Dante Giacomini, Roma, 29 aprile 1933, lotto 460, p. 22, tav. XXI (Carlo Saraceni); Roma (già), collezione Piscicelli (1968).

Il dipinto, apparso sul mercato antiquario romano nel 1933, venne attribuito al veneziano da Longhi in occasione della vendita e confermato in seguito al pittore dal medesimo studioso (1943). Successivamente Ottani Cavina (1968), che ebbe modo di vedere il dipinto quando si trovava presso la collezione Piscicelli, accettò la proposta d'attribuzione e, nel rilevarne le considerevoli misure, suggeriva che potesse trattarsi originariamente di una pala d'altare.

La studiosa, riscontrando nell'opera quel medesimo fondo nero, alle spalle delle figure, già presente nelle tele di Santa Maria dell'Anima, e nelle pale borromaiche di San Lorenzo in Lucina a Roma e della chiesa dei Servi a Cesena (catt. 49, 34; figg. 49, 34), propose una collocazione a ridosso delle tele di Santa Maria dell'Anima (cat. 71; figg. 71a-71b) quindi tra il 1617 e il 1618.

Sul fondo sono però individuabili due aperture ad arco da cui proviene della luce, perfetto antecedente della *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini di Firenze, realizzata da Saraceni in collaborazione con Jean Le Clerc tra il 1619 e il 1622, e in cui ritroviamo un'inquadratura scenica simile (cat. 84; fig. 84). Nella *Flagellazione* sono tuttavia presenti modelli che rinviano alla prima produzione del veneziano, come la tenda appesa in alto sulla destra, che ritroviamo sopra l'albero nel *Venere e Marte e una ronda di amorini* del Museo de arte di san Paolo (cat. 14; fig. 14) e nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (cat. 18; fig. 18), o l'armatura in primo piano a sinistra, già nel dipinto di San Paolo e nel *San Sebastiano* della Galleria del Castello di Praga (cat. 28; fig. 28).

Alcune durezza compositive dei personaggi, così come la minore attenzione alla resa fisiognomica mi fanno presupporre una collocazione antecedente ai dipinti di Santa Maria dell'Anima, tra il 1614 e il 1615.

Sebbene Ottani Cavina (1968) avesse sottolineato che non erano ricordate dalle fonti pale d'altare con questo soggetto attribuibili a Saraceni, in seguito sono emerse delle Flagellazioni in alcuni inventari privati.

Una *Flagellazione* del veneziano, era conservata presso la collezione Lumaga a Venezia nel 1677 come: «Uno la Flagellatione del Signore con tre battenti et altri Giudei figure intiere piccole di Carlo Venetiano». La descrizione delle tre figure che picchiano Cristo in presenza di alcuni Giudei non può corrispondere a quella dell'opera in esame: le grandi misure del dipinto non combaciano con quelle «figure intiere piccole» che erano descritte nella versione Lumaga. Un'altra Flagellazione del

Saraceni di ridotte misure e su rame è invece conservata presso le gallerie dell'Accademia, ma gli spettatori raffigurati sono solo tre Giudei.

Il dipinto qui esaminato potrebbe perciò essere forse identificato con quel «Flagello nel Tempio cornice dorata di Carlo Venetiano 200» ricordato nelle collezioni del Duca Alessandro Mattei in Roma, valutato in esse 200 ducati.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48; Ottani Cavina, 1968, pp. 53, 112, n. 53, fig. 124; Nicolson, 1979, p. 87; Nicolson, 1989, p. 170.

61. SAN CARLO IN ADORAZIONE DEL SACRO CHIODO, 1614-17

(fig. 61)

Brusasco (Torino), parrocchiale di San Pietro apostolo.

Olio su tela, cm 198 x 149.

Provenienza: Grazzano (Brusasco), oratorio di San Carlo; attuale collocazione (dal 1753).

Iscrizioni: sul retro nell'angolo superiore della tela è riportato a matita rossa «1731» o «1737» (Arena, 1999).

Restauri: 1999 (N.O.V.A.R.I.A Restauri, Novara).

Il dipinto era originariamente collocato nell'oratorio di San Carlo non più esistente, che risultava già arredato nel 1619. Arena (1999¹) ha reso noto una visita vescovile di monsignor Scipione Pascale del 1619 in cui il prelado annotava che nell'«oratorio novo» vi era «un altare così decentemente adornato, et finito di parimenti necessarj». Come sottolineava la studiosa, verosimilmente la decorazione cui ci si riferiva era la pala d'altare che con ogni probabilità era il dipinto in esame, viste le misure e la raffigurazione del santo titolare dell'oratorio.

Tuttavia, in nessun documento tra quelli oggi pervenuti e correlati alla costruzione dell'oratorio è riportato il nome dell'autore della pala, ragion per cui l'attribuzione è stata dibattuta.

Inizialmente Arietti (1928) proponeva un'ascrizione ad un allievo di Montecalvo, mentre Caramellino (1982) suggeriva il nome di Daniele Crespi. Successivamente Romano (1990) avanzava l'ipotesi d'inserirla «tra Saraceni e Guy François» e questa venne accolta a favore del veneziano da Arena (1999²), seguito da tutta la critica successiva.

La pala di composizione caravaggesca, con fondale scuro e pervasa di patetismo, si accosta alla pala con l'*Elevazione e ostensione del Sacro Chiodo da parte di San Carlo Borromeo* realizzata da Saraceni per la chiesa romana di San Lorenzo in Lucina (cat. 49; fig. 49). Riscontrata la prossimità tra queste due realizzazioni, Arena (1999²) propose di collocare il dipinto in esame tra il 1617 e il 1619, poichè all'epoca si pensava ancora che il dipinto di San Lorenzo in Lucina fosse stato realizzato nel 1619. Tuttavia, se anche Bava (2010) più di recente ha proposto che la pala romana fosse stata realizzata entro questa data, abbiamo chiarito sulla scia degli studi recenti dedicati alla pala di san Lorenzo in Lucina (cfr. cat. 49; fig. 49) che questa fu realizzata tra il 1612 e il 1613. Nel riscontrare però una maniera più matura nell'impostazione della tela in esame, ma anche nella finitura dei particolari, si veda il realismo del volto del san Carlo qui raffigurato, si ritiene che questo sia stato eseguito tra la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea, realizzata intorno al 1614 (cat. 52; fig. 52), e le tele di Santa Maria dell'Anima del 1617-18 (cat. 71; figg. 71a-71b). Saraceni, difatti, dimostra qui una maggiore adesione al caravaggismo nell'attenzione epidermica rivolta alla resa delle mani e del volto del santo o al bellissimo tappeto posto sotto di lui ma anche nell'incidente chiaroscuro, sebbene non abbia ancora raggiunto gli altissimi risultati delle due pale di Santa Maria dell'Anima. Una

collocazione tra il 1614 e il 1617 comunque non contraddice la storia dell'oratorio che, risultando completamente arredato nel 1619 secondo le visite pastorali, ne fissava semplicemente l'*ante quem*.

Bibliografia: Arietti, 1928, p. 37 (allievo del Montecalvo); Caramellino, 1982, pp. 191-196 (Daniele Crespi); Romano², 1990, p. 40 (tra Carlo Saraceni Guy François); [R. A.] Arena¹, 1999, pp. 138-139, n. 7 (pittore caravaggesco); Arena², 1999, pp. 97-99, tav. 13 (Carlo Saraceni); Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 18 (Carlo Saraceni); Bava, 2010, pp. 132, 138 nota 34, fig. 3 (Carlo Saraceni).

62. GIUDITTA DECAPITA OLOFERNE, 1616-17

(fig. 62)

Berlino, già Brungs Collection

Olio su rame, cm 37 x 28

Provenienza: Berlino «Wertheim Exhibition» 1972 (Moir, 1976); Venezia, casa d'aste Semenzato (Semprebene 2011)

Il dipinto, attribuito da Moir (1976) e Semprebene (2011) a Angelo Caroselli, pensiamo vada ricondotto a Carlo Saraceni. In merito, significativa è forse la presenza di una buona riproduzione fotografica del dipinto nella cartella dedicata all'artista veneziano presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

D'altro canto, come ha sottolineato la stessa Daniela Semprebene, non si conoscono altre opere su rame e di piccolo formato attribuibili all'artista romano, sebbene antichi inventari ne citino alcune nella collezione Chigi ed in altre collezioni e Passeri avesse affermato che Caroselli dipingeva anche su rame. La realizzazione tecnica dell'opera con la precisa morfologia delle mani carnose, in particolare quella della Giuditta che sostiene la testa recisa di Oloferne, tipica del veneziano o la prossimità tra la fantesca qui inscenata e quella nella *Giuditta e Oloferne* conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (cat. 67; fig. 67), sono valido supporto attributivo. L'ipotesi che la testa di Oloferne, assai vicina a quella della versione viennese, rappresenti il ritratto di Caroselli mi appare poco sostenibile. D'altro canto, per sua stessa ammissione in merito all'opera, Semprebene annotava: «i volti hanno una densità espressiva, memore del Saraceni».

A sua volta Giuditta, con la bocca leggermente semiaperta e gli occhi allungati, è particolarmente vicina alla figura femminile con le chiavi in mano, forse da identificarsi con l'allegoria della *Fedeltà*, realizzata da Saraceni nella Sala Regia del Quirinale (cat. 66; fig. 66).

Per l'individuazione di una maniera ormai matura nella realizzazione dei panneggi e delle morfologie e di un caravaggismo quanto mai sentito, tanto da riprendere un modello proprio del Caravaggio (l'opera oggi conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini, olio su tela, cm 195 x 144), proporrei un inserimento cronologico a ridosso della decorazione della Sala Regia del Quirinale e della *Giuditta e Oloferne* di Vienna, verso il 1616-17.

Bibliografia: Moir, 1976, pp. 86, 124 nota 186, fig. 26 (Angelo Caroselli); Semprebene, 2011, p. 102 (Angelo Caroselli).

63. GIUDITTA E OLOFERNE, 1616-17

(fig. 63)

Ubicazione ignota

Olio su tela, cm 100 x 77

Provenienza: Milano, casa d'aste Finarte (*Vendita pubblica all'asta di opere d'arte antica*, 19-20 novembre 1963, lotto 62, p. 30, tav. 7, attr. a Saraceni da Enos Malagutti, Giovanni Testori e Carlo Volpe); Milano, collezione Mansuardi; collezione privata (*Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700*, 1977, n. 1, p. 170)

Venne assegnato a Saraceni, con collocazione temporale nell'ultima fase produttiva dell'artista, da Malagutti, Testori e Volpe (1963), quando il dipinto si trovava presso la casa d'aste Finarte di Milano. Successivamente Ottani Cavina (1968) accettò l'ascrizione al veneziano per la sua prossimità alla versione conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna e quindi anche la collocazione.

La tela sebbene a me nota solo dalla sua riproduzione fotografica, è indubbiamente fra quelle di più alto livello tra le varie versioni apparse sul mercato antiquario e spesso rivelatesi essere copie di bottega.

Marini (2001) ha proposto d'individuare nella versione della collezione Mansuardi quella più anticipata tra le varie autografe e quindi di collocarla intorno al 1606, perché intorno a quell'anno veniva citata per la prima volta un'opera del Saraceni con questo soggetto in un inventario della collezione Aldobrandini a Roma (cfr. note 82-83), non ritengo sostenibile l'ipotesi. La versione in esame insieme a quella di Vienna è a mio avviso, una redazione del tema effettuata dall'artista successivamente rispetto alle versioni oggi conservate presso la collezione Koelliker di Milano e la Fondazione Roberto Longhi di Firenze (catt. 17, 16; figg. 17, 16), e che quindi più probabilmente possono essere identificate con la versione già in collezione Aldobrandini intorno al 1606. Mentre quest'ultime due versioni denunciano qualche durezza nella realizzazione di alcune morfologie e accorgimenti luministici vicini alla sensibilità nordica di Adam Elsheimer, che influenzò l'artista soprattutto nei primi anni del suo operato, la redazione della collezione Mansuardi, come quella del museo viennese, più curate nei particolari preziosi come il turbante e la spilla con le perle (aggiunti nella versione di esame), risultano più caravaggeschi e naturalistici. Saraceni decise di raffigurare nei due dipinti la testa recisa di Oloferne con gli occhi e la bocca aperti, a differenza delle due versioni precedenti, in cui sembrava quasi dormire. Il risultato è il conferimento di una drammaticità struggente alla rappresentazione, derivata direttamente dal famoso *David* del Merisi (Roma, Galleria Borghese). Per confronto con le altre opere del veneziano, quindi, ritengo che la versione in esame sia collocabile al fianco delle opere più caravaggesche del Saraceni, quali le pale di Santa Maria dell'Anima, realizzate tra il 1617 e il 1618.

64. ASSUNZIONE DELLA VERGINE, 1616-17 ca.*

(fig. 64)

Parigi, collezione privata

Olio su rame, cm 34 x 19

Provenienza: Mercato antiquario

Restauri: Laurence Baron Callegari (2009)

Stato di conservazione: Discreto. Il dipinto presenta, sul lato sinistro del volto dell'ultimo personaggio a sinistra e del sesto da sinistra, delle leggere cadute di pigmento, che sono state reintegrate con il recente restauro. Si rilevano alcune lacune nel registro superiore sul volto della Madonna, sui corpi dei cherubini e nel cielo. Il supporto è leggermente rialzato nella zona inferiore destra.

Il dipinto raffigura, come nella *Vergine in trono* di Santa Maria della Scala (1610-12, cat. 65; fig. 65) e nell'*Assunzione della Vergine* di Santa Maria in Aquiro (1616-17, cat. 44; fig. 44), una rappresentazione più arcaica con la Madonna in cielo insieme a degli angioletti, rispetto alle versioni note della *Morte della Vergine* o *Vergine in trono* del Metropolitan di New York (1610-12, cat. 37; fig. 37) o dell'Alte Pinakothek di Monaco (1619-20, cat. 76; fig. 76) in cui in secondo piano è invece rappresentata un insieme architettonico simile all'interno di una chiesa.

Così nella parte superiore del dipinto in esame, disposti su due file di nuvole, una ventina di cherubini contornano la Madonna, mentre quest'ultima è in piedi con lo sguardo e i palmi rivolti verso l'alto. In basso, con espressione stupita e quasi confusa, sono raggruppati intorno al sepolcro aperto tutti gli apostoli tranne uno sulla destra, intento alla lettura della bibbia appoggiata sulle sue ginocchia.

La motivazione di questa scelta rappresentativa si spiega con la storia della *Vergine in trono* realizzata per Santa Maria della Scala e la precedente vicenda caravaggesca, per la quale si rimanda all'altra scheda per una spiegazione più approfondita (cat. 44; fig. 44).

Il rametto potrebbe quindi essere il bozzetto per la realizzazione della tela a Santa Maria della Scala, anche se di formato diverso o, con più probabilità, un bozzetto che l'artista eseguì per l'*Assunzione* di Santa Maria in Aquiro, poiché le due opere sono molto simili e hanno lo stesso formato a lunetta, anche se qui sono presenti ben dodici personaggi nella parte inferiore e non nove come in quella della chiesa e il personaggio all'estrema destra è seduto e sta leggendo mentre quello nell'affresco è in piedi e con le braccia tese al cielo. Inoltre se nel rame di proprietà privata la Madonna guarda alla sua sinistra ed è in piedi, nell'affresco di Santa Maria in Aquiro è seduta con lo sguardo volto alla sua destra. Sulla base di questa analisi non posso quindi concordare con Mortari (1972, pp. 121-132) quando, analizzando l'*Assunzione* di Santa Maria in Aquiro, sostenne che tutte le altre versioni di questo soggetto dovevano considerarsi successive.

La realizzazione su rame, più caro come supporto rispetto alla tela e più prezioso e facilmente trasportabile, porterebbe a pensare che l'opera, dopo essere servita come bozzetto, fosse destinata ad un committente privato. A tal proposito si sottolinea che Saraceni realizzò una redazione di un suo modello compositivo su rame per un facoltoso committente, se si accetta l'identificazione della

Morte della Vergine dell'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 76; fig. 76) con quel «transito della Madonna» citato da Saraceni nel suo testamento e realizzato per il mercante tedesco Sebastien Füll (cfr. Testamento di Carlo Saraceni in Appendice Documentaria).

Sulla base di queste ipotesi collocherei quindi il dipinto tra il 1616 e il 1617, contemporaneamente alla realizzazione degli affreschi a Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65).

Lo stato incompiuto del dipinto ha l'importante valenza di permettere d'ipotizzare il metodo di lavoro di Saraceni. L'artista, infatti, doveva procedere, secondo il senso della scrittura, da sinistra verso destra, poiché, se le figure di sinistra sono finite sia nei volti che nelle pieghe, quelle di destra presentano solo le prime due o tre mani di pittura e mancano le finiture nelle pieghe e in altri importanti dettagli del volto, dettagli che erano particolarmente curati da Saraceni nelle opere di piccolo formato e su rame.

Inedito

65. STORIE DELLA VERGINE. Sulle pareti laterali: a) *Nascita della Vergine* (a destra in basso), b) *Presentazione di Maria al tempio* (a sinistra in basso); nelle lunette superiori: c) *la Morte di Maria* (sulla sinistra); d) *Assunzione della Vergine* (sulla destra); nella volta scompartita in tre riquadri: e) *l'Incoronazione della Vergine* (al centro), f) *Il Concerto di Angeli* (ai lati). Sulle pareti ai lati della finestra due g) *Figure allegoriche*, mentre nel sottarco vi sono varie figure di Santi, tra le quali identifichiamo ancora a destra a partire dal basso: h) *Santa Caterina*, i) *S. Carlo Borromeo con S. Filippo Neri e un confratello*, l) *Maria Maddalena e un ancella*; e a sinistra dal basso verso l'alto: m) *Sant'Agata e un ancella*, n) *Sant'Anna e Santa Lucia*, o) *S. Giuseppe e un confratello*, p) *S. Lorenzo e un confratello o S. Stefano*, q) *l'Arcangelo Michele e un confratello o Sant'Antonio (?)*, r) *S. Francesco (?)*, s) *S. Domenico* e al centro due angeli. Nei due spicchi in alto che fiancheggiano l'altare: *San Giovanni Battista e San Paolo*, 1616 -1617*

(figg. 65 a-s)

Roma, chiesa di Santa Maria in Aquiro

Affresco ad olio

Iscrizioni: Nella terza cappella a destra (appartenuta al patrizio tortonese Orazio Ferrari) le due lapidi, sugli scomparti laterali, sotto le immagini dipinte del Ferrari e della sua consorte, Erminia Sordi, appaiono due iscrizioni, a destra: «D.T.V. BEATAE MARIAE VIRGINI DEIPARAE SALUTATAE HORATIUS FERRARIUS PATRITIUS DERTONENSIS CIVIS ROMANUS V.I.D. SACELLUM HOC EXTRUXIT DEDICAVIT ORNAVIT IBIQ. SEPULCHRUM SIBI SUAEQ. UXORI HERMINIAE SURDAE VIVENTIBUS CONSTITUIT ET UT IN EO PRO DEFUNCTIS SACRUM QUOTIDIE FIERET AC LYCHNUS UT PERPETUO LUCERET ANNUM VECTIGAL ADDIXIT ANNO SALUTIS CIDIDCXVII.», mentre a sinistra: «D.O.M. IDEM HORATIUS FERRARIUS PRO SUA IN CHRISTUM PASSUM DOLENTEMQ. VIRGINEM ANIMI PIETATE CERTAM PECUNIAE IN ID ASSIGNAVIT UT AD ARAM CRUCIFIXI SEXTA QUAQ. FERIA CONCINATUR PLANCTUS STABAT MATER DOLOROSA AC SEMPER LYCHNUCHUS ARDEBAT ANNO A PARTU VIRGINIS CIDIDCXVII AETATIS SUAE LXVIII VIXIT ANNOS...»

Stato di conservazione: Lo stato conservativo della «*Nascita della Vergine*» è buono, malgrado si riscontrino varie perdite di pigmento sulla superficie pittorica che, in più parti, è rialzata a causa dell'umidità. Il dipinto presenta colori vivaci seppure appaiano ancora sporchi i bianchi. Stranamente, a partire dalla bacinella in giù, la superficie pittorica, dove insistono i maggiormente distacchi di pigmenti, sembra più chiara per una probabile ossidazione di vernici protettive. L'*Assunzione della Vergine* presenta delle vernici scurite e ossidate, ma i pigmenti sono per la maggior parte quelli originali seicenteschi, mentre la *Presentazione di Maria al Tempio* è la parte della decorazione parietale che sembra aver maggiormente sofferto. La superficie pittorica, infatti, presenta una lacuna importante nella parte inferiore: dal cesto tenuto in mano dal ragazzo a sinistra fin sopra la testa del ragazzino all'estrema destra, mentre le vernici sono ingiallite e ossidate. La superficie pittorica della *Morte della Vergine*: non sembra decoesionata seppure la vivacità delle cromie è offuscata dal deposito di sporchi. Mentre l'*Incoronazione della Vergine*, le figure di *Angeli Musicanti (a destra e a sinistra)* e le *Figure di Santi nell'arco d'entrata alla cappella* sono i dipinti che hanno maggiormente sofferto: sono presenti, infatti, molteplici cadute di pigmento, in particolare negli angeli musicanti di destra, e delle vernici fortemente ingiallite e ossidate.

Restauro: Ignoto restauratore settecentesco; L. Salerno promosse un restauro (1962 ca.) ad opera di ignoto restauratore che ripristinò i rifacimenti settecenteschi; C. Giantomassi sotto la direzione di L. Mortari (1970). I dipinti presentavano un cattivo stato conservativo, a causa delle molteplici cadute di pigmento e delle numerose e pesanti ridipinture settecentesche che interessavano la superficie pittorica. Venne eseguita, dopo il consolidamento del supporto, una pulitura che rimuoveva i rifacimenti settecenteschi, riportando alla luce in modo esaustivo l'autografia saraceni.

Martinelli (1559-1667) ricordava per primo l'intervento del Nostro: «La cappella di Oratio Ferrari con l'Annunciazione della Madonna fatta ad olio dal Cappuccino, è stata dipinta da Carlo Saracino Venetiano».

In seguito anche il Baglione (1642) annotava: «Fece [il Saraceni] una cappella a man diritta nella Chiesa di Santa Maria in Equiro degli Orfanelli, e fuorchè il quadro dell'altare, tutta è di suo con istorie dipinta; ed anche la volta co' fatti della Madonna, a fresco terminata». Mola (1663) a sua volta annoverava il ciclo fra le realizzazioni del Nostro.

In seguito Imperi (1865) si soffermò più a lungo sulla descrizione della cappella: «7^a. Della Santissima Annunciazione dei Maria Vergine. Questa, per le cure di Orazio Ferrari patrizio di

Tortona, che l'acquistava sul cominciare del secolo XVII, fu assai vagamente ricoperta di finissimi marmi, e abbellita di fregi dorati e di preziosi affreschi di Carlo Saraceni veneziano. L'altare ha due colonne di porto venere d'ordine corintio con pilastri di alabastro sormontati dal timpano di marmo intagliato con cimasa pur essa di alabastro».

In tempi più recenti, Ottani Cavina (1968) denunciando la condizione precaria dei dipinti a causa delle molteplici ridipinture che interessavano la superficie pittorica, rilevava una difficile lettura e distinzione tra le parti in cui l'artista era intervenuto direttamente e quelle che furono realizzate dalla bottega. In merito a questi ultimi interventi, se Mortari (1970) a seguito del restauro da lei effettuato ritenne la decorazione interamente autografa, Marinelli (1990), nella monografia su Alessandro Turchi, ipotizzava una collaborazione di Marcantonio Bassetti negli scomparti laterali. A nostro avviso, malgrado gli interventi di restauro e lo stato conservativo un po' precario degli scomparti laterali, è effettivamente rilevabile in queste zone una qualità minore rispetto al resto della decorazione a giudicare dalle posizioni delle figure, dalle proporzioni a volte sbagliate e da una generale qualità non all'altezza del Nostro, ed è quindi facilmente ipotizzabile l'intervento dell'atelier del Saraceni nella loro realizzazione quand'anche se ne rilevi la prossimità stilistica di alcuni di essi come i riquadri nella volta con la sant'Agata e la sant'Anna e santa Lucia alla maniera del pittore veronese (l'ipotesi è stata altresì recentemente avanzata da Aurigemma³, 2011).

Ancor più difficile è ipotizzare una datazione della decorazione poiché, anche se le iscrizioni sui pilastri laterali riportano il 1617, datazione con cui concordò Porcella (1928) quando la diceva realizzazione collocabile «non oltre il 1617», Ottani Cavina (1968) rilevando una sutura ai margini dei pilastri proponeva che questi fossero stati aggiunti in un secondo momento. Sulla base di quest'analisi la studiosa propose quindi una collocazione «a ridosso del 1612», per lei confermata dalla maniera approssimativa con cui Saraceni fece qui uso della «lezione» caravaggesca della pittura su muro, denunciando quindi una certa inesperienza. Ottani Cavina informava poi che la parte inferiore della decorazione raffigurava episodi successivamente caduti, come la donna accoccolata con la gabbia di uccelli e le due figure femminili poste a ridosso dello squarcio della lapide. Probabilmente, come ipotizzò la stessa studiosa, fu per ovviare a tale squilibrio che venne inserito l'episodio dei bimbi sorridenti e giocosi «d'intonazione clamorosamente barocca».

L'analisi di Ottani Cavina fu tuttavia forse fuorviata dal pessimo stato di conservazione in cui dovette analizzare le opere, come si può constatare dalle foto realizzate all'epoca in occasione del restauro diretto dal Salerno intorno al 1962 circa. A tal proposito Salerno (1970) stesso affermava che, in seguito alla pulitura dei dipinti, poteva «assicurare che in più parti» si distingueva «la mano di un altro esecutore» ma che nell'insieme la pittura era integra «e se di bottega e di aiuti si voleva

parlare, sarebbe stato utile studiare almeno l'unico documentato collaboratore ed allievo del Saraceni, lo Spadarino».

Tuttavia in seguito D'Onofrio e Strinati (1972) osservarono che, in seguito al secondo restauro effettuato nel '72 dal Giantomassi, si vide che vari particolari, tra cui il nimbo sul capo del cardinale Borromeo canonizzato nel 1612 (elemento che secondo Ottani Cavina poteva essere letto come un'indicazione per segnalare la data d'esecuzione del ciclo), erano spariti.

In seguito grazie all'intervento di restauro effettuato da Mortari la restauratrice rilevò che le lapidi non erano state aggiunte in un secondo momento poiché non vi era segno di guasti e di manomissioni lungo il bordo delle lapidi, dove anche l'intonaco era originale. Mortari quindi riteneva che la decorazione pittorica era stata ideata sin da principio nel modo in cui era riemersa a seguito dell'eliminazione delle ridipinture nel 1970.

Tuttavia, se si considera l'analisi stilistica di Ottani Cavina, bisogna riconoscere che la maniera del Saraceni è effettivamente ancora acerba, e ancor di più se comparata agli affreschi del Quirinale (cat. 66; fig. 66), realizzata intorno al 1617.

Nondimeno la tavolozza chiara «tardo-barocca», alla quale faceva riferimento la studiosa, è stata eliminata dal restauro del '72 e, come analizzano D'Onofrio e Strinati (1972), ha lasciato spazio a dei richiami cinquecenteschi nelle prospettive ardite, forse d'ispirazione veronesiana, nel «taglio compositivo della volta ... intesa come un campo unico...».

Tuttavia, grazie al ritrovamento ad opera di Mortari (1972) di un decreto della Congregazione dell'Arciconfraternita degli Orfani del 23 agosto 1611 (Roma, Archivio di Santa Maria in Aquiro (Arciconfraternita degli Orfani). Istromenti diversi, 1611. To. 279, c. 56 sgg.), sappiamo che solo in questa data, e non prima, Ferrari chiedeva di poter fare decorare una cappella della chiesa, e sarà solo il 6 ottobre dello stesso anno che, con un Atto Notarile, sarà accettata la sua richiesta.

Il 23 agosto 1611, infatti, si registra: «Havendo il Sig. Horatio Ferrari per sua devotione risoluto di dotare et ornare una cappella in qualche chiesa di Roma per farci celebrare una messa ogni giorno in perpetuo, e per l'affettione che porta alla nostra Casa...ha determinato di dimandare alla nostra Congregatione come adimanda una delle cappelle della nostra chiesa ... dalla Congregatione fu risoluto se li conceda detta cappella... nella quale si debba celebrare la della messa in perpetuo, et si facci la sepoltura propria per il detto Horatio et Herminia de Surdi sua moglie ... esso offerisce di dotare la cappella di mille scudi moneta di capitale ...». Mentre il 6 ottobre 1611, nell' *Instrumento di Concessione* (I Deputati della Confraternita), si registrava: «dederunt cesserunt et concesserunt D. Horatio de Ferraris ... sacellum sive cappellam ultimam existentem manu dextera ingrediendo portam maiorem ecclesiae Beatae Mariae in Aquiro.....» (ASR, Santa Maria in Aquiro, Istrumenti diversi, 1611. v. 279, c. 56; Mortari, 1972).

Grazie poi ad un *Libro di Decreti* ritrovato da Mortari, dove viene annotata solo il 22 giugno 1616 la cappella che Ferrari «fa» a Santa Maria in Aquiro (ASR, Libro di Decreti d.Cong.ne, 1607-1616. v. 438; Mortari 1972) ed ad un altro documento d'Archivio (ASR, Istromenti diversi, 1614-1620, v. 281, f. 182; Mortari, 1972) che ci informa che è a partire del 22 giugno 1616 che Ferrari «si impegna ad accendere in perpetuo una lampada», se ne deduce che la decorazione della cappella stesse per essere terminata solo intorno a questa data. Sulla base di queste informazioni quindi concordo con Mortari nel collocare la decorazione intorno al 1616-17.

Come sottolineò la restauratrice poi a riconferma di questa datazione starebbe la scoperta, sotto le ridipinture, della rappresentazione, in uno scomparto nella volta, di san Filippo Neri, beatificato nel 1615.

Infatti, se negli scomparti principali della decorazione sono raffigurate storie tratte dalle vite di Maria, in quelli minori nel sottarco sono ritratti alcuni rappresentanti della Confraternita degli Orfani, a cui venne affidata la Chiesa di Santa Maria in Aquiro dal 1537 (diventata Arciconfraternita nel 1540), degli angeli e delle figure di Santi collegati alla storia della Confraternita, tra cui quella di san Filippo Neri.

La datazione è poi confermata da alcune scelte compositive d'impronta caravaggesca già sottolineate da Mortari, come l'inserimento di oggetti di uso quotidiano in primo piano nella *Nascita della Vergine*, e il forte chiaroscuro inscenato nella medesima rappresentazione e nella *Morte della Vergine* sovrastante.

Così come caravaggeschi sono alcuni particolari d'intonazione drammatica come il bambino in fasce gridante che viene schiacciato con il piede da san Carlo Borromeo e il confratello che lo affianca, mentre dietro di loro, con espressione seria, è raffigurato san Filippo Neri (identificato dalla pianeta che indossa e dalla vicinanza di san Carlo Borromeo, del quale fu amico e consigliere; Hall, 1974, p. 176). A tal proposito si sottolinea che la presenza di San Filippo Neri è particolarmente significativa poiché la Confraternita degli Orfani si prefiggeva uno scopo simile a quello della Confraternita degli Oratoriani, fondata da Filippo Neri, che era dedita alle opere di carità. La scelta del Saraceni di rappresentare San Carlo Borromeo nell'atto di schiacciare il bambino in fasce è invece di difficile decifrazione: forse il pittore intendeva accusare la Chiesa di carenza di compassione verso i più deboli in un momento di accanito controriformismo che vedeva proprio in San Carlo Borromeo uno dei suoi più fermi rappresentanti nell'applicazione di quelle riforme auspiccate dal Concilio di Trento (Hall, 1974, p. 176).

Sopra quest'ultimo riquadro ritroviamo *Maria Maddalena*, con la lunga capigliatura sciolta, qui stranamente sensuale e con un solo panno a coprirle le ginocchia, affiancata da un'ancella che le sta porgendo un secondo manto per coprirsi.

A sinistra, nell'altro lato del sottarco, dal basso verso l'alto, sono poi rappresentati: *sant'Agata*, identificata, dal seno reciso posto sul piatto tenuto dall'ancella che è al suo fianco; la senile *sant'Anna* che sostiene verso *santa Lucia* una lanterna (attributo di quest'ultima per la connessione del suo nome con la luce); in un altro scomparto *S. Giuseppe e un confratello*, in cui San Giuseppe impugna con la mano destra la verga fiorita, simbolo della volontà divina che diventasse lo sposo della Vergine, mentre con l'altra indica il cartiglio che tiene il confratello alla sua sinistra dove si riporta: «FILI PER/ME/PER/IMPETRAB»; *S. Lorenzo e S. Stefano* che indossano, come da tradizione, la dalmatica affiancati da S. Stefano che con la mano destra sostiene la croce processionale. Questi ultimi santi, inoltre, s'inserivano perfettamente nel decoro da un punto di vista iconografico per il loro legame con l'eucarestia ai poveri; e ancora *l'Arcangelo Michele e Sant'Antonio da Padova (?)*: dove l'Arcangelo Michele impugna con la mano destra la spada mentre con la sinistra afferra per i capelli Satana che è ai suoi piedi (*Libro dell' Apocalisse* (12, 7-9 e 16), mentre, sul lato sinistro, Sant'Antonio, con le vesti francescane, tiene con la mano destra una corda e con la sinistra sorregge un crocefisso per respingere Satana; *S. Francesco (?) e S. Domenico*: dove *San Francesco*, con il saio bruno, tiene la croce (uno dei suoi attributi) con la mano sinistra, mentre con la destra sorregge il vangelo che San Domenico, identificato dalla divisa dell'Ordine dei Frati Predicatori da lui fondato, è intento a leggere.

La decorazione di Santa Maria in Aquiro e l'attenta scelta iconografica che compì Saraceni nella sua realizzazione, dovette godere di una notevole fortuna critica poiché se ne conoscono svariate redazioni autografe e copie di bottega.

Nella lunga analisi del ciclo, Mortari propose la collaborazione di Jean Le Clerc nella realizzazione della *Nascita della Vergine* (fig. 65a), che però non ritengo di appoggiare riconoscendo nell'opera un gusto prettamente saraceni e italiano. Questa opinione mi è stata poi confermata dal ritrovamento di documenti d'archivio grazie ai quali oggi, a differenza di quanto supponeva Mortari, sappiamo con certezza che Le Clerc non abitava con Saraceni prima del 1617 (cfr. Regesto alle date 1616, 1615, 1614, 1613, 1612).

Infine, vogliamo sottolineare che, nonostante la sistemazione intorno al 1616-17 e l'individuazione di un sentito caravaggismo in alcuni scomparti, come in quello con san Filippo Neri o quello con la *Nascita della Vergine*, come sottolineò Mortari, in altre zone della decorazione, come la *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 65b) prevale l'«ascendenza veneta» del Saraceni, nella scelta compositiva d'inserire «l'architettura veronesiana a sinistra con il motivo della balaustra tipicamente veneta» e nella disposizione delle figure di richiamo seppure l'artista dia l'impressione di essersi tenuto aggiornato sulle realizzazioni romane dei pittori della realtà per la presenza dei popolani che assistono all'evento.

Bibliografia: Martinelli, 1599-1667, (ed. a cura di C. D'Onofrio, 1969) p. 88; Mancini, 1617-21 c. e 1623-24 c. (ed. 1956, I, pp. 83, 282, 305, II, p. 51, nota 441); Baglione, 1642, p. 146; Mola, 1663, c. 150 (ed. 1966, p. 94); Titi, 1674-1763, p. 219 (ed. 1987, p. 189); Vasi, 1763 (ed. 1773, p. 236); Prunetti, 1786, p. 83; Imperi, 1865, pp. 84-85; Porcella, 1928, pp. 383, 404; Henrich, 1935, p. 60; Longhi, 1943, p. 21; De Rinaldis, 1948, p. 217; Pilo, 1967, p. 368; Moir, 1967, I, p. 81, II, p. 99; Ottani Cavina, 1968, pp. 35-38, 120-121, n. 70, figg. 67, 113-119; Salerno, 1970, p. 245; M. D' Onofrio- C. M. Strinati, 1972, pp. 35,37, 44, 80; L. Mortari, 1972, pp. 121-132 (Saraceni e Le Clerc?); Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13; Ottani Cavina, 1976, p. 84 nota 8; Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 186-188, 190, figg. 1, 4, 6; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, pp. 94-95, fig. 247; Thuillier, 1982, p. 81; Nicolson, 1989, p. 170; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1992, pp. 287, 291 nota 22; Aurigemma, 1995, pp. 123, 132 nota 38; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 146; Marini, 1999¹, pp. 220, 221 nota 24; [EPB] Peters Bowron, 1999, p. 277; Testa, 2002, pp. 170, 173; Swoboda, 2005, p. 504; Mazzetti di Pietralta, 2009, p. 206; Testa, 2010, pp. 653-654, fig. 5 ; Aurigemma, 2010¹, p. 474; Strinati, 2010, p. 28, fig. 14; Zuccari, 2010, pp. 46, 58 nota 110 fig. 19 (Saraceni e collaboratori); Marinelli, 2000, pp. 327-413; Aurigemma³, 2011, pp. 218-219, figg. 11-12.

66.

Parete sud: la prima e l'ultima loggia con a) *AMBASCERIE ORIENTALI*; parete est: b) *L'AUTORITA' PAPALE* e c) *LA LONGANIMITA'* ai lati dell'ovato con *La verga di Mosè trasformata in serpente* di Giovanni Lanfranco e d) *LA FORTEZZA* e e) *LA TEMPERANZA* (ciascuna affiancata da due *Cariatidi* di Giovanni Lanfranco e alle spalle rispettivamente delle figure dell'Autorità e della Longanimità del Saraceni), 1616-1617*

(figg. 66a-e)

Roma, Palazzo del Quirinale, Sala Regia o dei Corazzieri

Affresco

Restauri: 2005/2006

La decorazione ad affresco per la Sala Regia del Quirinale venne diretta da Agostino Tassi affiancato da Giovanni Lanfranco, Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni, Giovanni Antonio Gallo detto lo Spadarino, Antonio Carracci e i veronesi Alessandro Turchi, Marcantonio Bassetti e Pasquale Ottino e da altri aiuti secondari del Tassi.

Quest'ultimo fu pagato per la prima volta il 15 marzo 1616 «per diversi disegni fatti» e dopo 5 mesi, l'11 agosto 1616, ottenne un secondo pagamento per «i fregi che lui ha da fare» nella sala di Montecavallo. Seguono dodici pagamenti in cui Saraceni è associato al Lanfranco a partire dall'agosto del 1616, l'ultimo dei quali è il 4 agosto 1617 sebbene i lavori fossero detti già terminati nel pagamento ai due del 10 marzo 1617; il solo Saraceni è pagato il 3 dicembre 1616. Sia Lanfranco come il Tassi ricevono un totale di 1680 scudi (ASR, *Camerale I, Fabbriche*, vol. 1544; i mandati a Saraceni sono stati pubblicati in parte da Bortolotti (1876, p. 220; 1882, pp. 85-86), Chiarini (1960, p. 367) e più compiutamente da Del Piazzo (1974, pp. 254-255) e Trezzani (1993, p. 76, n. 8, p. 313, doc. 9).

Il 20 settembre 1618 il duca di Altemps riporta poi, in un documento, che il cardinale Borghese aveva l'obbligo di pagare ancora i pittori (tra cui viene menzionato Saraceni) che il duca aveva chiamato per decorare il Palazzo di Montecavallo, poiché il palazzo era stato venduto dal duca al cardinale (Arch. Segr. Vat., Archivio Borghese, *Scritture Diverse e Mandati (1607-1624)*, b. 5544; Hibbard, 1964, pp. 184-185; Pedrocchi, 2000, p. 28; cfr. Regesto).

La Sala Regia fu eretta su progetto di Carlo Maderno, nel 1615-16, prendendo poi il nome di Sala dei Corazzieri. D'imponenti misure, 37, 54 metri per 12, 47, alta 14, 90 metri, la sala confina con la Cappella Paolina.

Al centro di una delle due pareti più brevi (progettate dal Tassi a giudicare dall'esistenza di un suo disegno per la *Giustizia* che fu poi realizzata dal Lanfranco e per cui anche questo realizzò un disegno), quella ad est, nella nicchia maggiore, un quadro ovale raffigura *La Verga di Mosè trasformata in serpente* del Lanfranco e, ai lati di questo le personificazioni a sinistra dell'*Autorità papale* e della *Longanimità* a destra realizzate da Saraceni. Nelle nicchie minori sono sedute

Temperanza a sinistra e *Fortezza* a destra sempre del veneziano. Nella parete minore ad ovest era raffigurato, riportano le fonti, un *Sacrificio d'Isacco* (perduto), poi sostituito da un rilievo di Taddeo Landini e, nelle nicchie minori, *Giustizia* e *Prudenza* del Lanfranco. Sulla pareti lunghe sono rappresentati invece gruppi di spettatori orientali affacciatisi da logge. Alle logge si alternano aperture minori che, sulla parete sud, corrispondono a finestre, mentre a Nord sono decorate da putti a grisaille. Figure allegoriche, in medaglioni monocromi sulla parete a Nord, sono *Fama* e *Vigilanza*, su quella a sud *Fede cristiana* e *Prudenza*. Episodi della storia di Mosè sono raffigurati sulle due pareti più lunghe. A nord: *Mosè salvato dalle acque* (già attribuito ad Antonio Carracci da Scleier, 1970, p. 59, fig. 34) tra *Magnanimità* e *Eternità* e *Mosè e le Medianite* (riferito da Briganti a fra' Paolo Novelli da Giuliano Briganti; cfr. Trezzani, 1993, p. 118) tra *Gloria* e *Nobiltà*. A sud: *La raccolta della manna* di Alessandro Turchi tra *Provvidenza* (forse realizzata da aiuti di Saraceni) e *Abbondanza* (aiuto di Tassi) e il *Serpente di bronzo* del Lanfranco tra *Semplicità* (del Lanfranco) e *Salute* (aiuto del Lanfranco). Infine gli sguinci delle finestre furono decorati con storie di Mosè da Pasquale Ottino e Marcantonio Bassetti e nel rilevare la presenza di questi al fianco di Alessandro Turchi nella decorazione sembrerebbe lasciar dedurre, come propose Longhi, che i tre veronesi fossero stati coinvolti nell'impresa proprio da Carlo Saraceni. Tuttavia, come ha recentemente segnalato Trezzani già nell'agosto del 1616 Turchi e Bassetti risultavano aver lavorato alle dipendenze di Annibale Durante (responsabile di molte commissioni per i Borghese) nella villa di Scipione Borghese a Porta Pinciana (cfr. Trezzani, 1993, p. 123 con bibliografia).

L'iconografia della sala è indirizzata ad esaltare il pontificato attraverso la storia di Mosè, guida del popolo ebraico quindi trasposizione di Pietro, così come le figure allegoriche si riferiscono al buon esercizio del potere temporale. I gruppi di spettatori orientali alludono alla politica di evangelizzazione di Paolo V. Sono rappresentate di fatto l'ambasceria giapponese, giunta a Roma il 29 ottobre del 1615, le due ambascerie persiane (realizzate dal Saraceni), arrivate a Roma nel 1609, quella inviata dal re del Congo nel 1608, quella del Patrairca armeno del 1610 e infine del Negus Saged.

Una prima idea progettuale di affrescare le intere pareti fu abbandonata in un secondo momento a cui si riferiscono i disegni di Lanfranco del Metropolitan (n. 68.71) al Cabinet des Dessins del Louvre (n. 8445) e all'Ambrosiana di Milano (f. 252 inf. n. 642). Ma al progetto del Lanfranco fu preferito quello di Tassi, del quale si conservano dei disegni preparatori al Cabinet des Dessins del Louvre di Parigi (n. 1227, n. 12048; Trezzani, 1993, p. 76 con bibliografia) e all'Ermitage di San Pietroburgo (Trezzani, 1993, p. 76 con bibliografia).

I lavori iniziarono comunque nel 1616, come attestano i pagamenti a Saraceni e al Lanfranco a cui avevo già fatto riferimento, mentre nel pagamento del 10 marzo del 1617 i lavori sono detti già conclusi.

In merito all'autografia, oltre alla realizzazione da parte di Saraceni dell'*Autorità* e della *Longanimità* ai lati dell'ovato con *La verga di Mosè trasformata in serpente* di Giovanni Lanfranco e della *Fortezza* e della *Temperanza* nelle nicchie vicine alle *Cariatidi* di Giovanni Lanfranco e di uno scompartimento con *Spettatori orientali*, Salerno (1956) e Moir (1967) proposero di attribuire al veneziano anche due *Sibille* nella Sala del Diluvio, già attribuite da Voss (1910) e Briganti (1962) a Gentileschi. Concordo però con Ottani Cavina (1968) nel non ritenere autografe queste ultime due figure. D'altro canto non molto chiaramente Mancini (1623-24) annotava al Quirinale: «Nel Palazzo Pontificio di Montecavallo molte cose di questi moderni. La Cappella di Guido, la sala d'Horatio Gentileschi, una camera d'Antonio Carracci et altre d'Agostin Tassi, la sala avanti la (187') Cappella d'Agostino e Carlo Venetiano», mentre Baglione (1642) scriveva: «E finalmente nella sala di monte Cavallo in faccia alla cappella da Paolo V fabricata, dipinse molte figure in quel fregio insieme co'l Cavalier Lanfranco; e la sua opera alla maniera debole si riconosce».

Sulla base dei pagamenti sopracitati la critica si è sempre trovata concorde su un inserimento cronologico tra il 1616 e il 1617, datazione tra l'altro supportata dallo stile degli affreschi. Infatti, sebbene l'artista rimanga qui legato a una tavolozza chiara, come già sottolineò Golzio (1955) affermando che qui Saraceni «restò tuttavia sempre un veneto nel suo amore per la gradazione dei toni», da alcuni particolari, come il soldato con la bocca spalancata intento a colpire degli uomini che si affacciano dalla loggia con spettatori orientali, è chiaro che Saraceni aveva già completamente assorbito la lezione caravaggesca. Caravaggesca è altresì la presenza scenica delle allegorie femminili che più che virtù, come segnalò Longhi ([1917] 1995), hanno un'aria molto più «popolaresca» e «diventano insomma, sebbene sedute su tasselli michelangelolesche, spettatrici colorate o tinte, proprio come i musicanti e i curiosi che lungo le pareti lunghe si affacciano alle finte finestre; colorati e sgargianti come i tappeti esposti». Sebbene il particolare del soldato fosse una sua invenzione, la loggia con spettatori orientali riprendeva la composizione ideata dal Tassi nell'affresco posto specularmente a quello di Saraceni, con i personaggi che si spingono tra loro per guardare fuori mentre un drappo arabescato ricopre il pergolato da cui si sporgono.

Nella realizzazione delle figure femminili allegoriche Saraceni invece ideò una composizione personale, pur avvicinandosi in alcune morfologie ai suggerimenti del Gentileschi come annotò Ottani Cavina (1968), ed apportò qualche novità all'iconografia di alcune di esse. La *Fortezza*, ad esempio, raffigurata con lo sguardo verso una delle due *Cariatidi* che le stanno affianco, oltre ad essere identificata dai suoi soliti attributi, quali l'armatura e il leone ai suoi piedi, al posto della più

classica lancia o spada tiene in mano un bastone, forse a ricordo della clava che l'iconografia di questa virtù ereditò da Ercole nelle rappresentazioni rinascimentali. La donna tiene poi in mano un rametto di foglie che sembrerebbero essere di Alloro, pianta a volte associata alle *Virtù*.

La *Temperanza*, altra virtù cardinale, è qui invece identificata dalla briglia con il morso che regge in mano, suo attributo più comune.

Le altre due figure allegoriche, realizzate dal veneziano ai lati della *Verga di Mosè trasformata in serpente* di Giovanni Lanfranco, come ha annotato la storiografia precedente, sono più difficili da riconoscere. Seguendo il filo più logico si sarebbe potuto immaginare che raffigurassero la *Giustizia* e la *Prudenza*, e cioè le altre due virtù cardinali, tuttavia queste sono invece realizzate nella parete ovest e sono attribuibili al Lanfranco. Si conviene quindi con Trezzani (1993) che se la figura sulla sinistra del Saraceni raffigura verosimilmente l'*Autorità*, poiché tiene in mano le chiavi dell'autorità papale, quella sulla destra con le braccia sollevate verso l'alto dovrebbe raffigurare la *Longanimità*.

Come fece notare Longhi (1959), primo a riconoscere la collaborazione nella decorazione della Sala Regia al Quirinale di Bassetti, Ottini e Turchi, i veronesi intervennero qui proprio negli scomparti di cui si occuparono il Lanfranco e il Saraceni. Probabilmente i tre artisti, come propose lo studioso, furono forse richiamati a Roma dalla presenza di Carlo Saraceni (cfr. cap. II e IV).

Tra i rari esempi dell'attività disegnativa del Saraceni vi è lo studio preparatorio per la figura allegorica dell'*Autorità* (Getty Museum di Los Angeles, cat. D.3; fig. D3). Data l'esistenza di questo foglio quindi, non condivido del tutto l'analisi di Aurigemma (1992) quando, nell'osservare gli affreschi del Quirinale, affermava che la decorazione non sembrava aver coinvolto più di tanto il pittore rispetto alle realizzazioni a Santa Maria dell'Anima (cat. 71; figg. 71a-71b). Sebbene effettivamente l'artista dovette sottostare alla composizione generale ideata da Tassi, il coinvolgimento del pittore è dimostrato dall'inserimento di alcune sue personalissime figure come il soldato già citato.

Bibliografia: Mancini, 1617-1621 c. e 1623-1624 c. (ed. 1956, I, pp. 81, 82, 254, 278, 305, II, pp. 48, 156, 165, 188); Baglione, 1642, pp. 146-147; Mola, 1663, c. 216 (ed. 1966, p. 133); Titi, 1686, p. 275; Lanzi, 1789 (ed. 1815, II, p. 162); Bertolotti, 1882, p. 85; idem, 1884, p. 57; idem, 1885, p. 57; Longhi, 1916, (ed. 1961, pp. 250, 274); idem, 1917 (ed. 1961, pp. 369-370); Voss, 1924, pp. 95, 450; Porcella, 1928, pp. 384, 406; Hess, 1935; De Rinaldis, 1948, p. 217; Golzio, 1955, p. 454; Longhi, 1959, pp. 29-38; Chiarini, 1960, pp. 367-368; Briganti, 1962, pp. 34-40, 75-76; Witzthum, 1964, pp. 215-218; Arcangeli, 1966, pp. 50, 52; Pilo, 1967, p. 368; Moir, 1967, I, pp. 7, 80, 82, 94, 279, 281, II, p. 99; Ottani Cavina, 1968, pp. 51, 66, 69, 81, 115, 118, n. 62, figg. 90-93, 122-123; J. B., 1976, p. 292; Pugliatti, 1977, pp. 31-33, fig. 30; Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 191; Nicolson, 1979, p. 86; Thuillier, 1982, p. 81; Oberhuber, 1985, p. 785, fig. 72; Nicolson, 1989, p. 169; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1992, pp. 285, 287, 288; [l.t.] Trezzani, 1993, pp. 76-123, 313-314; Aurigemma, 1995, pp. 123, 133 note 42-44, p. 137 nota 108, fig. 19; Longhi, [1917] 1995, pp. 119-121, figg. ; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 146; Colalucci, 1999, pp. 177-204; J. B., 1999, p. 290; Swoboda, 2005, p. 504; Jacoby, 2009, pp. 153, 155, fig. 20; Testa, 2010, p. 655

67. GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE, 1616-17*

(fig. 67)

Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 41.

Olio su tela, cm 90 x 72

Provenienza: Collezione di Bartolomeo della Nave; vendita del 1636; collezione di Wiliam secondo duca di Hamilton ; venduta da Wiliam Hamilton all'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1659) (inventario 1659, n. 211 come Saraceni); legato al nipote Leopoldo II; collezioni Imperiali Austriache.

Restauro: In occasione di un recente restauro (2005) è stata eseguita l'analisi a raggi x del dipinto, che ha rivelato qualche piccolo pentimento: l'ampliamento del decolleté, l'abbassamento della spalla sinistra della Giuditta e la posizione più avanzata della testa di Oloferne.

Il dipinto, inizialmente conservato nella collezione di Bartolomeo della Nave a Venezia, fu ceduto nel 1636 dagli eredi di Bartolomeo, con gran parte della collezione Dalla Nave, al visconte Basil Fielding, ambasciatore straordinario inglese a Venezia, per conto del cognato James, terzo marchese di Hamilton (duca dal 1° aprile 1643) (1606-1649), e arrivò a Londra nell'ottobre del 1638. Nell'inventario della vendita il dipinto è annotato come: «A Giudeth in the Night with the head Olofernes and an old woman p. 31/2 x 3 idem (sc. of Carlo Saraceni)».

Successivamente la *Giuditta e Oloferne* finì, dopo la morte del duca nel 1649, nelle liste di opere acquistate dall'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo dalla collezione Hamilton (Lauber, 2007) per venire poi annotata al n. 211 della sezione italiana dell'inventario del 1659 delle collezioni dell'Arciduca a Bruxelles: «Ein Nachstück von □hlfarb auf Leinath, warin die Judit mit einer Belczenhauben, darauf ein Kleinodt, in der linckhen Handt des Holofernis Kopft, neben ihr ein altes weib mit einem Sackh, von welchem sye ein Zipfel in dem Mundt hatt, und in der rechten Handt ein Brennende Kertzen... von Carlos Venetiano Original».

La tela è rappresentata nel *Leopoldo Guglielmo nella sua galleria di Bruxelles* di David Teniers oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Gemäldegalerie Inv.-Nr. GG 739) e anche in un'altra versione di Teniers conservata all'Alte Pinakothek di Monaco (inv. 1841). Successivamente il dipinto di Saraceni passò, insieme al resto della collezione dell'Arciduca, nelle collezioni imperiali austriache per legato del nipote Leopoldo II, dove tuttora fa parte del nucleo di dipinti italiani del Kunsthistorisches Museum.

Nello studio di un'altra opera di David Teniers, firmata e datata 1651, l'*Arciduca Leopoldo Guillaume 1614-1662 nella galleria dei dipinti italiani*, conservato nel Musée d'art ancien di Bruxelles (inv. n. 2569), ho rilevato che un'ulteriore versione saraceniiana di *Giuditta e Oloferne*, con la variante della tenda rossa sullo sfondo (particolare altresì presente nella versione autografa della collezione Koelliker di Punta Ala, sebbene la tenda sia posta in una posizione leggermente variata in questa versione rispetto a quella della collezione Koelliker, cat. 17; fig. 17), era conservata nelle collezioni di Leopoldo Guglielmo a Bruxelles. Di quest'ultima purtroppo non si ha più traccia, rendendo impossibile verificare se si sia trattato di un'opera originale o di una redazione di bottega.

In merito alla datazione del dipinto in esame Ottani Cavina (1968), seguita dalla critica successiva, propose una collocazione intorno al secondo decennio del secolo, all'inizio «di un nuovo corso pittorico a conclusione della felice parentesi di *petit maître*» in cui l'artista aveva risentito dell'influenza dei pittori nordici. Solitamente, l'opera viene inserita tra quelle in cui Saraceni si allontana dalla maniera di Adam Elsheimer per avvicinarsi ai modi del Caravaggio. Se, come sottolineava Zampetti (1959), Saraceni segue una scia post giorgionesca, precorre qui gli effetti luministici di Gherardo dalle Notti (Porcella, 1928), e sono altresì evidenti rinvii all'arte del Merisi. Aurigemma (1995) pose come termine *post quem* il 1613 poiché in questa data veniva ricordato il *David* del Merisi nelle collezioni Borghese, da cui Saraceni riprende qui la posa della testa di Golia per raffigurare Oloferne. Il dipinto di Vienna, insieme a quello già nella collezione Mansuardi (cat.; fig.), sono le uniche due versioni autografe del soggetto in cui Saraceni raffigura il Golia con gli occhi e la bocca spalancati come nel modello merisiano.

A tal proposito Briganti (1944) proponeva di collocare la versione di Vienna prima di quella della Fondazione Roberto Longhi di Firenze (cat. 16; fig. 16) che venne inserita verso gli ultimi anni di attività del veneziano. L'unico che sembrò mettere in dubbio questa supposizione fu Pallucchini (1981) che, nel datare la versione viennese nella metà del secondo decennio del Seicento e asserire che fosse la più bella di quelle note, con incertezza proponeva che la versione Longhi, insieme a quella del museo di Dayton (cat. A.19; fig. A19), fosse «forse antecedente a quella viennese» per la quale anche Ottani Cavina (1968) prospettava una datazione molto più avanzata (1618 ca.).

Personalmente mi pare d'individuare una qualità stilistica superiore nella versione viennese e in quella già in collezione Mansuardi (cat. 63; fig. 63) rispetto alla versione della collezione Koelliker di Punta Ala e a quella di Firenze (catt. 17, 16; figg. 17, 16), vicinissime tra loro, in cui sono a mio avviso rilevabili alcune durezze nell'impianto compositivo e nella posa della Giuditta più rigida. Inoltre, nella versione in esame e in quella in collezione Mansuardi sono ravvisabili dei trapassi chiaroscurali più attentamente giostrati e un maggiore verismo nel volto della Giuditta di spessore caravaggeschi. La luce più fredda delle altre due versioni, le portano ad accostarsi alle opere della prima attività del veneziano, come i sei rami di Capodimonte (1605 ca., cat. 15; figg. 15a-15f), in cui era ancora fortemente influenzato dagli esempi di Elsheimer. Ritengo quindi più idoneo collocare quest'ultime, che risentono maggiormente dell'influenza nordica, intorno al 1606, supportata nell'ipotesi dal ritrovamento di Testa (1998), in un inventario della famiglia Aldobrandini iniziato in questa data e ampliato sino al 1638, la citazione di un Giuditta e Oloferne e una vecchia di «Carlo Veneziano» (cfr. note 82-83). Il dipinto di Vienna e quello già in collezione Mansuardi sono piuttosto prossimi invece alle realizzazioni più caravaggesche di Saraceni e cronologicamente vicini alle pale di Santa Maria dell'Anima, portate a termine tra il 1617 e il 1618

(cat. 71; figg. 71a-71b), e alla decorazione della Sala Regia del Palazzo del Quirinale (1616-1617, cat. 66; fig. 66). Come in quest'ultima realizzazione ritrovo una maggiore attenzione ai dettagli decorativi delle vesti della Giuditta, con l'aggiunta di un turbante trattenuto da una preziosissima spilla, rispetto alle altre versioni

Bibliografia: Berger, 1883, pp. XC-VIII ; Voss, 1912, p. 65, fig. 28; idem, 1924, p. 451; Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 381, 406, 408, fig. 3; Henrich, 1935, p. 460; Longhi, 1943, p. 47; Briganti, 1944, p. 28 ; Waterhouse, 1952, p. 19; Jullian, 1953, pp. 27, 30, fig. 2; Sutton, 1955, p. 25; Mahon, 1955, pp. 85-86, n. 70; Zampetti, 1959, pp. 26-27, n. 26; Millar, 1960, pp. 46, 204; *Vienne à Versailles.....*, 1964, p. 147, n. 212; Ivanoff, 1964, pp. 178-179 ; Pérez Sánchez, 1965, p. 567; Pilo, 1967, p. 367; Garas, 1967, p. 79; Moir, 1967, II, p. 101, fig. 97; Ottani Cavina, 1968, pp. 125-127, fig. 70; Ward Bissell, 1971, p. 250 ; Demus, 1973, p. 153; J. B., 1976, p. 292 ; Nicolson, 1979, p. 86; Pallucchini, 1981, p. 94, fig. 245; Shakeshaft 1986, pp. 11-132; Nicolson, 1989, vol. I , p. 169; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen...*, 1991, p. 108, tav. 165; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Aurigemma, 1995, pp. 120-121, fig. 9; Longhi [1917], 1995, pp. 104-105, 115; Papi, 1997, p. 146; Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 33, fig. 5; J. B., 1999, p. 290 ; Testa, 2002, p. 172, fig. 3 ; J. T. Spike, 2003, p. 182; Swoboda, 2005, p. 236, n. II.29 ; Papi, 2006, pp. 102-104, fig. 2 ; Lauber, 2007, pp. 258-261; Testa, 2010, p. 654; Wood, 2010, pp. 282-283 nota 53, fig. 5

68. MORTE DELLA VERGINE, 1616-1617

(fig. 68)

Ubicazione ignota.

Olio su rame, cm 26, 5 x 40.

Provenienza: Londra, Christie's (*Pictures by Old Masters*, 10 novembre 1967, p. 40, lotto 143).

L'opera, apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1967, venne attribuita al veneziano da Ottani Cavina (1968), che ne rilevava l'altissima qualità e la stretta corrispondenza con gli affreschi di Santa Maria in Aquiro. Il dipinto è vicinissimo, annotava la studiosa, alla *Morte della Vergine* raffigurata in alto a sinistra nella cappella Ferrari della chiesa romana (cat. 65; fig. 65). Tuttavia, se Ottani Cavina parlava di ripresa per il dipinto in esame, e quindi la ritenesse derivazione successiva dall'affresco, è altresì possibile che il dipinto ne fosse uno studio preparatorio. Tale supposizione sembrerebbe supportata dal ritrovamento da parte della scrivente di un bozzetto preparatorio a sua volta su rame per l'*Ascensione della Vergine*, realizzata di fronte alla *Morte della Vergine* nella cappella (cat. 65; fig. 65d). Se in quest'ultimo dipinto lo stato incompleto sembrerebbe palesare che si trattasse di un bozzetto preparatorio, lo stato molto più finito del rame in esame, quasi più alto qualitativamente della versione ad affresco, potrebbe essere spiegato con la volontà di Saraceni di venderlo ad un committente privato.

D'altro canto, in rapporto con la decorazione di Santa Maria in Aquiro sono note solo realizzazioni su rame (come la *Presentazione della Vergine* al tempio dell'Alte Pinakothek di Monaco realizzata però dalla bottega del veneziano, cat. A.36; fig. A.36, la lunetta in esame e quella di collezione privata parigina, cat. 64; fig. 64), facendo desumere che forse il veneziano, per quanto strano potesse sembrare, realizzasse i propri studi preparatori su questo supporto anche se era più caro della tela.

L'ipotesi sembrerebbe avvalorata dall'inconsistenza del catalogo disegnativo dell'artista, che evidentemente non utilizzava spesso questo mezzo per realizzare studi preparatori, e dal fatto che tecnicamente fosse più facile passare dal piccolo formato al grande formato che viceversa. Il rame, inoltre, era leggero e quindi facilmente trasportabile anche per motivi di studio e di ripresa e dovette essere particolarmente congeniale al veneziano permettendo una stesura del colore più fluida e soprattutto con risultati più vivaci, fulcro della ricerca pittorica del veneziano.

La studiosa presupponeva anche che il dipinto potesse provenire da una collezione francese poichè racchiuso al tempo in una cornice in stile Reggenza.

Nicolson (1979 e 1989) segnalò il dipinto pubblicato da Ottani Cavina come copia. Sembra tuttavia che lo studioso avesse confuso il dipinto con un altro, poichè riportava erroneamente la notizia che la stessa Ottani Cavina l'avesse inserito tra le copie di bottega.

Per i rapporti segnalati con la decorazione di Santa Maria in Aquiro si propone quindi una realizzazione tra il 1616 e il 1617.

Una versione non autografa di questo dipinto invece, data la scarsità qualitativa, è indubbiamente quella conservata presso il Museo Brukenthal di Sibiu in Romania (cat.A.68; fig. A68).

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, p. 104, n. 26, fig. 66, tav. VI; Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 190 nota 7, fig. 8; Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni); Martini, 2010, p. 85 nota 5

69. NASCITA DELLA VERGINE, 1617 ca.*

(fig. 69)

Parigi, Musée du Louvre, Galerie des Italiens, R. F. 1974-18.

Olio su rame, cm 71, 5 x 42.

Provenienza: Havre, Coll. Meunier (questa provenienza fu proposta da Paul Touzé); vendita a Rouen presso il palazzo dei Consoli (30 ottobre 1974, n° 30) (attr. a Godfried Schalcken); acquistato alla vendita del 1974 dagli Amici del Louvre per donarlo al museo.

Restauri: Geneviève Lepavec (1975). Nelle parti scure erano presenti alcune lacune che sono state reintegrate. In seguito la superficie pittorica è stata fissata con vernice.

Il dipinto fu acquistato nel 1974 dal museo e in tale occasione Cuzin e Rosenberg (1978) scrissero un interessante articolo sull'opera e, più in generale, sul Saraceni.

Come notarono i due studiosi, l'opera, sino ad allora attribuita all'olandese Godfried Schalcken (1643-1706), è in chiaro rapporto con la *Nascita della Vergine* realizzata da Saraceni a Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65a). Le due composizioni, infatti, sono molto simili e le misure ridotte del rame in esame potevano far supporre che quest'opera potesse essere una prima idea per la versione a Santa Maria in Aquiro, se non fosse per il suo avanzatissimo livello di finitura, che fa supporre un'esecuzione fine a se stessa e, visto il formato ridotto, per un committente privato, come già ipotizzarono Cuzin e Rosenberg (1978) e in seguito Loire (2006).

Nella parte inferiore tre donne inginocchiate sono reclinate sulla culla e illuminate da una candela sorretta da una di esse; a destra della culla, una donna porge un'altra candela ad un ragazzino. Il secondo piano è diviso in tre scene distinte: a sinistra un letto a baldacchino, in cui è distesa Sant'Anna, al centro una donna con la Vergine bambina in braccio e con tre figure che la attorniano, e a destra altre cinque figure femminili. La composizione è arricchita da un'ampia architettura, con volte a vela e finestre ad arco, che separa la scena in primo piano da quella rappresentata in alto a sinistra del dipinto, in cui un angioletto porge una lampada ad olio ad un angelo.

Il dipinto del Louvre e quello di Santa Maria in Aquiro sono indubbiamente molto vicini e in particolare, come sottolinearono Cuzin e Rosenberg, nel gruppo dei tre personaggi all'estrema destra e quello centrale, dove una donna con una torcia in mano, fa strada ad un'altra vecchia donna che tiene il bambino fra le braccia. Nel rame però, l'architettura è molto più imponente e curata nei minimi dettagli mentre maggiore è il numero dei personaggi. Malgrado le differenze le due composizioni sono chiaramente opera della stessa mano e l'alto livello qualitativo che le accomuna non lascia spazio ad alcuna confusione con le produzioni d'atelier.

E' particolarmente sentita qui, in quei chiaroscuri netti e fini al tempo stesso, l'influenza della pittura nordica e in particolare della vena poetica dell'Elsheimer ma anche, come sottolineò Loire (2006), di Venezia in quel gusto per le «vaste composizioni saggiamente ripartite negli impianti architettonici» e dei Bassano nelle fonti di luce artificiali «disseminate nella scena notturna».

Per l'accuratezza nei dettagli e l'alto livello qualitativo, penso che l'opera debba essere ritenuta realizzazione degli ultimi anni di produzione del Nostro, posteriore a quella di Santa Maria in Aquiro del 1616-1617, intorno al 1617. Sicuramente, come sottolineò anche Loire (2006) è questa, per il Saraceni, una tra le opere più riuscite di formato ridotto.

Bibliografia: Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 186-196, figg. 2, 3, 5; A. Brejon de Lavergnée e D. Thiébaud, 1981, p. 235; Gowing, 1988, p. 334; L. Gowings, 1987 (ed. italiana del 1990, p. 295, 297, 334); Nicolson, 1989, p. 170 (Saraceni); Dantraique, 1989, p. 207; Chvostal, 1996, p. 817; [J.-P.- C.] Cuzin, 1997, pp. 248-249, n. 220; [EPB] Peters Bowron, 1999, p. 277; Pomarède, 2005, p. 338; Loire, 2006, pp. 340-342 (con bibliografia); Loire, 2007, p. 170

71.

a) *MARTIRIO DI SAN LAMBERTO*, 1617-18*

(fig. 71a)

Roma, chiesa di Santa Maria dell'Anima, prima cappella a sinistra

Olio su tela, cm 239 x 178

Restauro: V. Merlini e D. Storti (1990)

Stato di conservazione: Buono.

Bibliografia: Titi, 1674-1763 (ed. 1987, pp. 215-216); Burckhardt, 1952, p. 1108; Semenzato, 1963, p. 259; Ivanoff, 1964, p. 178; Arcangeli, 1966, pp. 48-50; Pilo, 1967, pp. 367-368; Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 189, 191; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 95 fig. 250; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1992, pp. 287-288, fig. 7; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56; Aurigemma, 1995, pp. 124, 132 note 34, 40-41, pp. 133-134 note 45-50, p. 137 nota 108, fig. 21; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 147; [EPB] Peters Bowron, 1999, pp. 274, 277; Marini, 2001, p. 264; Gallo¹, 2001, pp. 57-58; Schütze, 2009, p. 240; Mazzetti di Pietralta, 2009, p. 206; Merlini-Storti- Falcucci, 2009, pp. 36-37, fig. 28; Testa, 2010, pp. 654-656, fig. 10

b) *SAN BENNONE (O SAN BENNO) RECUPERA LE CHIAVI DELLA CITTÀ DI MEISSEN*, 1617-18*

(fig. 71b)

Roma, chiesa di Santa Maria dell'Anima, prima cappella a destra

Olio su tela, cm 239 x 178

Stato di conservazione: Buono. Si rileva un taglio restaurato sulle colonne sulla sinistra e dei lievi ritocchi sulla mano destra e la veste bianca del san Bennone e sul volto del ragazzo a destra.

Restauro: V. Merlini e D. Storti (2000-2003) (dal testo Merlini-Storti- Falcucci, 2009, pp. 35-39)

Bibliografia: Martinelli, 1599-1667, (ed. a cura di D'Onofrio, 1969) pp. 87-88; Mancini, 1617-21 c. e 1623-24c. (ed. 1956, pp. 82, 254, 285, II, p. 156, nota 1130; Baglione, 1642, p. 146; Bellori, 1672, p. 215; Titi, 1674-1763 (ed. 1987, p. 215); Baldinucci, 1681-1728 (ed. 1846, III, p. 691); Vasi, 1763, (ed. 1773, p. 280); Prunetti, 1786, p. 84; Lanzi, 1789 (ed. 1815, p. 162); Burckhardt, 1855 (ed. Firenze, 1952, p. 1108); Shmidlin, 1906, pp. 508- 509, fig. 21; Lohninger, 1909, pp. 122, 125; Voss, 1912, p. 66, fig. 29; Longhi, 1922 (ed. 1961, p. 482); Voss, 1924, pp. 93, 450, 452; Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 387-388-402-403, figg. 18-19; Longhi, 1943, p. 23; De Rinaldis, 1948, pp. 138, 217, tav. CLI; Burckhardt, 1952, p. 1108; Golzio, 1955, I, p. 454, fig. 383; Zampetti, 1959, p. 27; Argan, 1964, pp. 145-146; Ivanoff, 1964, pp. 178-179; Arcangeli, 1966, p. 50; Pilo, 1967, pp. 367-368, fig. 400; Moir, 1967, I, pp. 80, 83-84, 106, 111, 116, 278, 302, II, p. 101, figg. 94-95; Ottani Cavina, 1968, pp. 117-118, figg. 95-98; Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 191; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 95, fig. 249; Thuillier, 1982, pp. 89-90; Ottani Cavina, 1983, p. 610, fig. 605; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 188; Nicolson, 1989, p. 171; [g.p.] Papi, 1989, p. 879; Aurigemma, 1992, pp. 285, 288, 290, fig. 2; [C. P.] Pétry, 1992, p. 228, fig. 1; [mcv+sr] Cionini Visani, 1994, p. 56; Aurigemma, 1995, pp. 121, 123, 132 note 34, 40-41, pp. 133-134 note 45-50, p. 137 nota 108, fig. 20; Chvostal, 1996, p. 817; Papi, 1997, p. 147; [EPB] Peters Bowron, 1999, pp. 274, 277; Gallo¹, 2001, p. 58; Marini, 2001, p. 264; Papi, 2006, p. 20, fig. 6; Merlini-Storti-Falcucci, 2009, pp. 36-37, fig. 28; Testa, 2010, p. 654, fig. 9; Guardata, 2010, p. 387; Saunier, 2009-2010, p. 118; Burckhardt, 1952, p. 1108; Zuccari, 2010, pp. 48, 58 nota 127, fig. 23; Bartoni, 2011, p. 198, n. VII.8.

Mancini (1623-24) per primo annotava le due pale: «Nell'Anima le prime a man destra e sinistra di Carletto Venetiano, l'altar de i Fuccheri di Giulio Romano, le figurette sotto l'organo di Francesco Salviati e Giorgio Vasari». Successivamente Baglione (1642) ne dava una descrizione più accurata: «La chiesa della Madonna dell'anima della natione Tedesca, nelle due prime cappelle, alle porticelle della facciara grande, in una sopra l'altare ha il miracolo del Vescovo co'l pesce, & altre figure; e nell'altra all'incontro il martirio dell'altro Vescovo, tutte e due a olio dipinte da Carlo» e poi «Fu dato a quest'huomo a raccontare il quadro, o tavola di Giulio Romano nella Madonna dell'anima, che dall'inondatione del Tevere era stato un poco offeso; ma lo ritoccò di modo, che guastollo: dove egli operò, più di Giulio non ha apparenza; ed a tutti li Professori molto dispiacque, ch'egli in opera così rara ardisse di metter sì licenziosamente la mano».

Grazie ai pagamenti ritrovati da Scmidilin (1906) e Lohninger (1909) presso l'archivio della chiesa, si è desunto che fu inizialmente richiesto al veneziano di realizzare il restauro della Pala Fugger di Giulio Romano (fig. I.34), ancora situata nell'altare maggiore di Santa Maria dell'Anima, e solo in seguito gli vennero commissionate le due pale.

Il 12 giugno 1616, infatti, è annotato il primo pagamento effettuato all'artista per comprare i colori con i quali doveva realizzare il restauro e altri pagamenti per il restauro svolto furono effettuati dalla Nazione Tedesca al pittore dal 12 febbraio 1617 sino alla fine del 1618.

Dopo un pagamento al pittore di 60 scudi in data 18 aprile 1618 del lascito Lampacher, che potrebbe essere stato effettuato per il restauro della pala Fugger come per una delle due pale, il 21 luglio del 1618 Saraceni ottiene un altro pagamento che permette di fare più luce su tutte queste commissioni. In esso si segnalava che la pala con il San Benno era stata finanziata grazie al lascito di Johannes con Lampacher, morto nel 1615. Il tedesco lasciava scritto, nel proprio testamento, che dovevano essere utilizzati 500 scudi per il restauro della pala di Giulio Romano e altri 1500 per la decorazione della propria cappella (Scmidilin, 1906; Lohninger, 1909).

Nella chiesa Saraceni realizzò, nel medesimo periodo, il *Martirio di San Lamberto* per Lambertus Ursinus de Vivariis (m. 1619), Provisor Regens della chiesa di Santa Maria dell'Anima e fondatore della suddetta cappella dedicata al proprio santo eponimo.

Come rilevò Ottani Cavina (1968) è difficile stabilire quale delle due pale fu realizzata per prima da Saraceni, seppure sembrerebbe individuabile, come proponeva già Arcangeli (1966), una realizzazione più matura nel San Lamberto. Come ha avanzato più di recente Bartoni (2011), quindi la pala con San Lamberto fu verosimilmente realizzata verso la primavera-estate del 1618.

Ivanoff (1964) aveva proposto che Saraceni si fosse servito di un collaboratore nordico per la realizzazione della quinta architettonica alle spalle del San Lamberto, ma tale supposizione resta priva di fondamento come ebbe a sottolineare Ottani Cavina (1968), per l'individuazione di una fattura uniforme nell'opera. Va ricordato poi che è piuttosto normale riscontrare talvolta influenze nordiche nelle opere del Saraceni, poiché questi era stato influenzato dalle realizzazioni dagli artisti nordici sin dal suo arrivo a Roma all'inizio del secolo e fors'anche prima della sua partenza da Venezia.

Aurigemma (1995) ha proposto di riconoscere, nel personaggio fortemente caratterizzato che porge il pesce al santo nel *San Benno recupera le chiavi della città di Meissen*, il ritratto di Giorgius Piscatoris, uno dei membri più attivi della comunità tedesca negli anni in cui venne effettuata la pala e che viene ricordato in una lapide posta dentro la chiesa dal nipote Pietro di Gand dopo la sua morte nel 1625.

Le due pale sono indubbiamente molto vicine stilisticamente sebbene, mentre nel San Lamberto sia ancora individuabile una certa prossimità con le decorazioni realizzate tra il 1616 e il 1617 da Saraceni nella Sala Regia (cat. 66; fig. 66), in cui ritroviamo tra gli spettatori orientali il vicinissimo modello di soldato con la bocca spalancata in segno di grida e con le armi alzate al cielo qui raffigurato al centro, nel *San Benno*, seppure siano presenti rimandi ad alcune composizioni precedenti nella composizione come alla *Processione e ostensione del Sacro Chiodo da parte di San Carlo Borromeo* realizzato a San Lorenzo in Lucina tra il 1612 e il 1613 (cat. 49; fig. 49), è rintracciabile una maggiore adesione al caravaggismo nelle tonalità scure nell'attenzione epidermica alla resa dei personaggi tra cui non mancano di presenziare volti del «popolo», in perfetta armonia con la poetica del Merisi.

Il dipinto è senza dubbio tra i più alti raggiungimenti del veneziano. Per la sua realizzazione l'artista, non possedendo precedenti iconografici e vista la particolarità del soggetto, dovette attingere alla propria indole creativa. La scena era particolarmente cara alla nazione tedesca, ma senza dubbio poco nota in Italia. Bennone fu vescovo della città di Meissen e venne fatto santo per aver recuperato le chiavi della città dal ventre di un pesce dopo che lui stesso le aveva gettate nel fiume Elba perché avendo sostenuto il papa Gregorio VIII nella lotta per le investiture, era stato deposto da Enrico IV.

La sacralità della scena viene sottolineata da un ambiente disadorno in contrasto con la preziosità coloristica delle vesti degli astanti in cui, indubbiamente grazie alla committenza facoltosa, Saraceni poté utilizzare colori particolarmente cari e preziosi, come il lapislazzuli delle veste dell'uomo inginocchiato e la lacca di garanza impiegata per la cappa del santo.

Il forte chiaroscuro inscenato in entrambe le tele ricorda da vicino l'effetto luministico ottenuto da Caravaggio nelle pale realizzate a San Luigi dei Francesi. Saraceni qui raggiunge l'apice della teatralità e non solo con il chiaroscuro ma anche con particolari fortemente drammatici, come il ragazzo che urla schiacciato sotto san Lamberto.

Sebbene dunque Baglione avesse asserito che l'intervento di Saraceni sulla pala di Giulio Romano non fosse stato di buona qualità e «guastollo: dove egli operò, più di Giulio non ha porenza, e a tutti i Professori molto dispiacque, ch'egli in opera così rara ardisse di metter si licenziosamente la mano», i chierici della chiesa non dovettero concordare con lui avendo assegnato in seguito al veneziano.

Le Clerc realizzò un'incisione dal san Benno (fig. V.23) che fu resa nota da Nicolson (1979). Recentemente Bartoni (2011) ha rilevato che il restauro della pala e le campagne diagnostiche effettuate sulla tela tra il 2000 e il 2003, avevano permesso di analizzare il *modus operandi* del veneziano, «caratterizzato da alcune analogie con la tecnica caravaggesca, come l'utilizzo

d'incisioni», ma allontanandosene indubbiamente nella stesura del colore. La tecnica pittorica è realizzata attraverso una serie di sottili sovrapposizioni di colore, poste sopra ad una preparazione meno scura per arrivare ad ottenere quella luminosità neoveneta di effetto che caratterizza tutte le opere del Saraceni e che qui conosce il suo massimo raggiungimento.

72. SAN GREGORIO MAGNO SCRIVE IL VANGELO, 1617-19

(fig. 72)

Burghley House (Alexandria, Virginia), B.H. No. 313.

Olio su tela, cm 166,5 x 127.

Provenienza: presumibilmente dipinto per la famiglia Soranzo; forse acquistato dal nono conte di Exeter poiché nella sua copia con note dell'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi (1704, p. 57) era segnato come «Portrait of Gregory ye Great, by And: Sacchi ad Burghley» (v. Brigstocke e Sommersville, 1995); collezione del Marchese di Exeter, segnalato a Burghley House per la prima volta nel catalogo del 1797 (p. 150); 1815 (p. 89); 1847 (p. 229, n. 328); 1878 (p. 35, n. 313); 1954 (n. 313) (sempre con attribuzione a Sacchi).

Iscrizioni: sullo stemma a forma di calamaio è riportato «Aut capio aut quiesco».

Il dipinto fu acquistato dal Marchese di Exeter fra il 1750 e il 1794 e successivamente passò al Museo, nei cui inventari fu ascritto ad Andrea Sacchi (Waagen, 1854). Mina Gregori (comm scritto) propose poi di ascriverlo alla tarda attività del Saraceni, tra il 1619 e il 1620, seguita dalla critica successiva, compresi Ottani Cavina (1968) nella monografia sul veneziano e Sutherland Harris (1977) in quella su Andrea Sacchi.

In merito alla datazione, se Ottani Cavina (1968) e la critica seguente accettarono la proposta avanzata dalla Gregori di porlo al rientro del pittore a Venezia, in considerazione della presenza sullo stemma del motto della famiglia veneziana di Giacomo Soranzo («Aut capio aut quiesco»), credo che più probabilmente sia stato realizzato dal veneziano a Roma poco prima della sua partenza per Venezia perché secondo la mia ipotesi su base documentaria (cfr. Cap. IV) il veneziano non dovette restare più di quattro mesi nella città lagunare, dove arrivò solo nel 1620. D'altro canto la potente famiglia dei Soranzo avrebbe anche potuto conoscere Saraceni a Roma precedentemente. Il realismo caravaggesco dell'opera, già individuato da Brigstocke e Sommersville (1995), ne conferma comunque una realizzazione negli ultimi anni di attività romana del veneziano, a ridosso delle due pale realizzate a Santa Maria dell'Anima tra il 1617 e il 1618 (cat.; 71 figg. 71a-71b) e in particolare del San Lamberto, con cui il San Gregorio qui inscenato condivide una fisionomia molto vicina nonché una tavolozza calda e delle pennellate morbide che creano spessore materico con varie velature sovrapposte. Interessante è rilevare la prossimità nella tecnica con cui è realizzato il volto, con alcune brevi pennellate di biacca per catturare la luce, a quella impiegata in alcuni volti da Jean Le Clerc nel telero di Palazzo Ducale e nel San Girolamo e nel Sant'Antonio nella pala con i *quattro santi* dell'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 85; fig. 85), nonché la durezza con cui è realizzata qui la colomba rispetto a quella inserita nella *Madonna con Bambino e sant'Anna* della Galleria Barberini (cat. 45; fig. 45), di una decina di anni prima, facendo presupporre che il veneziano si fosse qui avvalso in parte dell'aiuto del lorenese.

Bibliografia: Waagen, 1854, III, p. 403 (Sacchi); Gregori, 1968, p. 414, tav. CLXXX (Carlo Saraceni); Nicolson, 1959, p. 287; Ottani Cavina, 1968, p. 97, n. 7, fig 103; Sutherland Harris, 1977, p. 108, n. R.4; Nicolson, 1979, p. 87; Nicolson, 1989, p. 171; Brigstocke e Sommersville, 1995, p. 130, n. 48.

73.

a) *SAN GIOVANNI EVANGELISTA*; b) *SAN GIOVANNI BATTISTA*; c) *SAN MATTEO E L'ANGELO*, 1618-19*

(fig.)

Roma, Santa Maria in Vallicella, volta della cappella della Visitazione (quarta a sinistra)

Olio su muro

Stato di conservazione: Cattivo. I due affreschi presentano delle considerevoli cadute di materia: nel san Matteo tutta la parte inferiore, partendo dalle ginocchia del santo, è mancante, mentre nel riquadro con san Giovanni Battista nel San Matteo la parte inferiore è considerevolmente abrasa e il santo presenta un invasivo restauro nella zona del volto.

Baglione (1642) per primo annotava gli affreschi di Santa Maria in Vallicella tra le realizzazioni del Saraceni: «In pubblico dentro la Chiesa nuova della quarta cappella a man sinistra lavorò su la volta i tre compartimenti a olio». Successivamente Martinelli (1599-1776) ne dava notizie più precise annotando a sinistra: «Nella 4^a cappella su la volta Carlo Venetiano lavorò i tre compartimenti ad olio».

I compartimenti originariamente erano tre ma, se il san Giovanni Battista e il San Matteo e l'angelo presentano importanti cadute, il terzo scomparto (il primo a sinistra), raffigurante secondo le fonti la figura di un santo, è andato completamente perduto.

Se Ottani Cavina (1968) si astenne dall'avanzare una collocazione cronologica per il cattivo stato conservativo della decorazione che ne impediva una lettura esaustiva, avanzava però, per l'uso di una tecnica sperimentale quale l'olio su muro, un possibile inserimento nella fase giovanile del pittore.

Tuttavia, grazie al ritrovamento di alcuni documenti da parte di Mortari (1972), oggi sappiamo che la decorazione fu realizzata dal veneziano poco prima della sua partenza per Venezia e quindi poco dopo la decorazione, a sua volta a olio su muro, di Santa Maria in Aquiro, realizzata tra il 1616 e il 1617 (cat. 65; fig. 65). La studiosa ritrovò alcuni Decreti della Congregazione dell'Oratorio che gestiva la chiesa (Roma, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma (ACO), *Libri de' Decreti della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, b. I, f. 35 e b. V, ff. 36-37; Roma, Archivio di Stato, *Giornali dell'Entrata et Uscita della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, b. 2846 (332), ff. 44-V47, b. 2848 (334), ff. 236-237; si veda anche A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova 1884, p. 208; Mortari, 1972) e la trascrizione manoscritta della lapide inizialmente posta nella cappella (ACO, *Iscrizioni e lapidi sepolcrali*, b. C.I. 31, f. 113; Mortari, 1972). Da questi documenti si deduceva che l'intera cappella fu fondata da F. Pizzamiglio e restaurata tra il settembre del 1617 e il maggio del 1619 per volere del suo erede Matteo Brancavalieri, compresi gli scomparti pittorici della volta.

In seguito Branchiesi (1995) individuò il documento in cui il 9 luglio 1618 Carlo Saraceni si impegnava con il Brancavalieri a «depingere ad oglio nelli tre vani della volta della cappella della Visitazione (...) tre santi cioè S. Matteo in un vano, S. Giovanni Battista in un'altro e S. Giovanni

Evangelista nell'altro e questo per prezzo di scudi 90 moneta» (ACO, b. A. V. 20, c. 19 (1618); Branchiesi, 1995, pp. 129, 205 nota 557). Il documento, quindi, oltre a fornire un esatto *post quem* per la realizzazione della decorazione segnala anche il soggetto che era raffigurato nel terzo scomparto. Sino ad allora si era riportato genericamente trattarsi di «un santo» (Ottani Cavina, 1968), qui si è specificato che raffigurava un San Giovanni Evangelista. Su questa base Branchiesi (1995) ha potuto delucidare il significato della decorazione di Saraceni nella cappella della Visitazione e i suoi legami con la vita di Maria e del committente della cappella. *San Giovanni Evangelista* è qui raffigurato quale discepolo prediletto di Cristo che dalla croce gli affidò Maria e *San Giovanni Battista* è messo invece in relazione con la figura della madre Santa Elisabetta inscenata nella pala sottostante, *San Matteo* è infine presente in quanto santo eponimo del committente Matteo Brancavalieri. La decorazione del sacello fu conclusa nel 1619, anno in cui Brancavalieri fece porre la lapide già citata e oggi perduta.

La collocazione tra il 1618 e il 1619, per le parti ancora analizzabili dei due scomparti, è confermata dalla prossimità della loro composizione a quella degli scomparti laterali della decorazione di Santa Maria in Aquiro (1616-17, cat. 65; fig. 65) e dal fatto che entrambe le decorazioni fossero realizzate tramite la tecnica dell'olio su muro, evidentemente sperimentata in questi anni dal veneziano.

Particolare interessante da ricordare è che nel 1617, nella medesima chiesa di Santa Maria in Vallicella, il Cavalier d'Arpino stava eseguendo la pala d'altare e gli affreschi della volta (quest'ultimi risultavano compiuti nel 1620) nella cappella della Purificazione.

Bibliografia: Martinelli, 1599-1667 (ed. a cura di D'Onofrio, 1969), p. 139; Baglione, 1642, II, p. 137; III, p. 173 o ed. 1733, p. 138; Titi, 1674-1763 (ed. 1987, p. 74); Strong, 1923, p. 96; Porcella, 1928, pp. 372, 404; Henrich, 1935, pp. 459- 460; Moir, 1967, I, p. 80, II, p. 99; Ottani Cavina, 1968, p. 121; Salerno, 1970, p. 245, fig. 4; Mortari, 1972, pp. 128-130; Pallucchini, 1981, p. 88; Nicolson, 1989, p. 172; [S. B.] Branchiesi, 1995, pp.128-130, note 552-569, fig. 39; Testa, 2010, p. 656

74. ANNUNCIAZIONE, 1619 ca.*

(fig. 74)

Santa Giustina, Chiesa parrocchiale, terza cappella a destra

Olio su tela, cm 220 x 160

Provenienza: Scoletta; Chiesetta della Scoletta; Chiesa Parrocchiale (dal 1926)

Iscrizioni: Sull'inginocchiatoio si legge: «CARLO/SARACENI/VENECIANO/F.», mentre sul pavimento a sinistra con un inchiostro più scuro: «1621».

Restauro: Benni (*ante quem* 1926); A. Lazzarin (1962-63); Mariangela Mattia (aprile 2012)

Stato di conservazione: Discreto. Il dipinto presenta un'aggiunta di tela di circa cinque centimetri lungo tutto il perimetro della parte inferiore e delle reintegrazioni di tela lungo i lati.

Cadute di pigmento reintegrate da vecchi e pesanti restauri sono individuabili nelle mani della Vergine e nei volti dei due personaggi e sulla colomba cui la restauratrice Mattia sta ovvando con il restauro in corso.

Dopo essere stata assegnata ripetutamente, nell'Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore, a Francesco Frigimelica, secondo quanto riportava Biasuz (1970), il dipinto fu attribuito da Henrich (1935), su segnalazione di Fiocco, a Saraceni.

Dopo che Ivanoff (1959 e 1962) attribuì l'opera a Jean Le Clerc, Pallucchini (1963), approfondendo l'indagine individuò la provenienza del dipinto grazie ad un precedente studio di mons. Ernetso Minella (*S. Giustina di Feltre: notizie storiche*, Feltre 1945). Difatto l'*Annunciazione*, collocata nella Parrocchiale di Santa Giustina (costruita tra il 1782 e il 1791), dove venne posta da mons. Ferro nel 1926, era precedentemente situata nella chiesetta della Scoletta, tutt'ora attigua alla chiesa.

In una descrizione della chiesetta fatta nel 1688 dell'arciprete Argenta, si riporta poi che originariamente nel cimitero era situata una fabbrica (la Scoletta) con un altare dell'Annunciazione dove si incontravano i confratelli del Santissimo e dell'Annunciata.

Pallucchini (1963) segnalò quindi che la Scuola della SS. Annunciata venne fondata da Don Agostino Corso nel 1621, confermando la provenienza dell'opera dalla Scoletta. Nel dipinto è riportata, infatti, in basso a sinistra sul pavimento, proprio la data «1621». Fu quindi con ogni probabilità lo stesso arciprete Corso a commissionare direttamente il dipinto. In passato la data fu identificata con quella in cui l'opera era stata portata a termine. Sulla base di questa teoria, e sull'individuazione di una grafia vicina al Le Clerc nella realizzazione dell'arcangelo, diversi studiosi (Ottani Cavina, 1968; Lucco, 1981), a iniziare da Pallucchini (1963) stesso su segnalazione di Roberto Longhi, ipotizzarono che l'opera fosse stata iniziata da Saraceni ma terminata da Le Clerc per la morte del veneziano sopraggiunta il 16 giugno 1620. Altri studiosi invece, (Ivanoff, 1959 e 1962; Aurigemma 2010) la proposero come opera del solo Le Clerc, sebbene recasse l'iscrizione con il nome del Saraceni sull'inginocchiatoio.

L'uniforme realizzazione della pala mi porta a supporre un unico autore, come d'altro canto riscontrò Chiarini (1981), sebbene quest'ultimo ipotizzasse delle leggere «ultime rifiniture» apposte da Jean Le Clerc.

Le sottili pieghe tondeggianti e l'attenzione rivolta ad alcuni particolari, come la sedia spagnoleggiante in primo piano, così come i tratti morfologici della Vergine, vicinissima alle *Maddalene* della Pinacoteca di Vicenza e delle Gallerie dell'Accademia a Venezia (realizzate intorno al 1614, catt. 58, 57; figg. 58, 57) o alla Vergine nella *Madonna con Sant'Anna e Gesù Bambino* della Galleria Barberini di Roma (del 1610 ca., cat. 45; fig. 45), mi portano ad appoggiare l'autografia del solo Saraceni.

Se poi alcune durezze sono rilevabili nella prospettiva dal basso, con una sedia che, come annotava Aurigemma (2010), sembrerebbe quasi inchiodata al pavimento per non cadere, penso che ciò sia dovuto al fatto che l'opera fu realizzata rapidamente ma che fu anche pensata per una collocazione più alta rispetto a quella attuale nella chiesa.

La pennellata del Saraceni è qui indubbiamente più veloce e meno attenta nell'esecuzione delle mani e dei volti, sui quali sono inoltre individuabili importanti cadute di pigmento, rispetto a quella impiegata nelle ultime opere lasciate da Saraceni a Venezia prima di morire il 16 giugno 1620, come le due *Estasi di san Francesco* della chiesa del Redentore a Venezia e dell'Alte Pinakothek di Monaco (catt. 86, 82; figg. 86, 82). La fretteolosità si può forse ascrivere al fatto che Saraceni, già ammalatosi, avesse dato maggiore priorità alle opere da terminare e consegnare al conte palatino Sebastian Full (e ricordate nel suo testamento, cfr. Appendice documentaria).

Non mi sembra di poter riconoscere qui la pennellata veloce e spigolosa, tipica di Le Clerc, e nemmeno i ricorrenti guizzi di biacca bianca che il lorenese applicava sui volti dei suoi personaggi, come nel *Doge Dandolo incita alle crociate* del Palazzo Ducale (cat. 83; fig. 83), nel *Concerto notturno* di Monaco e nella *Resurrezione di Lazzaro* del Louvre (figg. IV.16, IV.22).

Ritengo poi che la data 1621 sia stata apposta da altri rispetto a colui che firmò «Carlo Saraceni Veneciano F.» sul pregadio perché, seppur seicentesca, è stata realizzata con un pigmento nero anziché marrone come la firma. Ricordo che se non si conoscono altri dipinti datati dell'artista, la 'formula' qui impiegata per firmarsi è altresì presente nel *San Francesco in estasi* di Monaco con la differenza del «VENETIANO» anziché «VENECIANO».

Si annoti poi che se nella realizzazione della propria firma il pittore tentò di seguire le linee prospettiche del dipinto e di inserirla negli oggetti rappresentati all'interno del dipinto, come il pregadio nell'opera in esame o il tavolo nel dipinto di Monaco, con l'esplicita volontà quindi d'integrarla al meglio nella rappresentazione, ciò non avviene per la data «1621», che si distacca dal resto degli oggetti rappresentati proprio per la naïveté impiegata nella sua realizzazione e per la scelta di porla in primo piano.

La data 1621 è quindi da leggere, a mio avviso, come semplice commemorazione dell'anno della creazione della scuola della Santissima Annunziata, di cui l'*Annunciazione* doveva rappresentare la

massima espressione decorativa e rivestire il compito di avvicinare i confratelli allo spirito della scuola.

Biasuz (1970) ha poi segnalato una copia del dipinto firmata e datata da Girolamo Zigantello nel 1626 e conservata nel Duomo di Feltre (fig. III.4). Come mi ha infine segnalato Mariangela Mattia, che ha curato il recente restauro del dipinto, è interessante rilevare che, nella copia del 1626, Zigantello riprendesse l'idea di apporre la propria firma sull'inginocchiatoio ma non quella d'inserire la data sul pavimento, come nell'originale saraceniato, dando quindi a pensare che nell'opera di Santa Giustina la data venne forse apposta in un momento successivo al 1626.

La copia, di misure leggermente ridotte rispetto all'originale (cm 140 x 210), che comunque a sua volta doveva essere di dimensioni minori poiché, come hanno evidenziato gli interventi di restauro, la fascia perimetrale nella parte bassa è un'aggiunta posteriore, dimostra che il dipinto del Saraceni dovette conoscere all'epoca un rapido successo tra gli artisti feltrini, che non possedevano ancora opere caravaggesche sul loro territorio.

Aurigemma (2010), che ha recentemente segnalato una copia settecentesca del dipinto conservata in San Lucano a Paterno, nel descrivere il dipinto in esame, rilevava nel pannello azzurro-viola a sinistra sopra la sedia una fattura di tipo saraceniato ma non sicuramente ascrivibile al maestro. La difficile lettura della superficie pittorica ossidata rendeva impossibile alla studiosa riconoscere 'un oggetto non chiaro' il cuscino verde con due anelli dorati all'estremità superiore, che ho invece avuto modo di apprezzare appieno di persona dopo il recente restauro. Aurigemma individuava una marcata differenza tra la realizzazione dell'angelo e quello che appare nel *San Francesco* del Redentore. Penso tuttavia che le durezze ravvisabili in questa realizzazione siano imputabili al tipo di committenza, meno importante, e ad artista come Saraceni ormai arrivato agli ultimi anni della sua carriera, mentre la perizia esecutiva nelle pieghe dei panni svolazzanti dell'angelo e di quelli posti sopra la sedia, presenta chiare consonanze con la pittura del veneziano.

Come Caravaggio, Saraceni realizzò dunque un'*Annunciazione* negli ultimi anni di vita (la versione del Merisi, realizzata verso il 1608-09, è conservata presso il Musée des Beaux Arts di Nancy) ed è interessante rilevare la prossimità nell'impostazione dei due dipinti: la cesta in primo piano all'interno della quale è adagiato il pannello, la Madonna sulla destra vicina alla sedia, mentre a sinistra, in una zona rialzata, appare l'angelo.

Bibliografia: Henrich, 1935, p. 460 (Saraceni); Minella, 1945, pp. 35, 43; Ivanoff, 1959, p. 107 (Le Clerc); Ivanoff, 1962, p. 74 (Le Clerc); Pallucchini, 1963, pp. 178-182, figg. 221, 225 (Saraceni e Le Clerc); Pilo, 1967, p. 368; Ottani Cavina, 1968, pp. 122-123, 179 fig. 109; Lise, 1968, pp. 48-49; Biasuz, 1970, pp. 151-153; Rosenberg, 1971, p. 106; Nicolson, 1979, pp. 66, 87 (Le Clerc); Lucco¹, 1981, n. 9 (Saraceni e Le Clerc); Pallucchini, 1981, p. 99; Thuillier, 1982, p. 80; Wright, 1985, p. 207 (Saraceni e Le Clerc); Nicolson, 1989, pp. 136, 170 (Saraceni e Le Clerc); Nicolson, 1990, I, p. 170; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56; Aurigemma, 2010¹, pp. 478, 480 nota 50, fig. 4 (Jean Le Clerc).

75. NEGAZIONE DI SAN PIETRO, 1619-20

(fig. 75)

Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv. 860.1.132

Olio du tela, cm 38 x 48

Provenienza: Dono Bourguignon de Fabregoules, 1860 (inv. n. 132)

L'opera, catalogata da Pontier (1867) come realizzazione di un anonimo pittore, fu ascritta a Saraceni da Brejon e Volle (1988). In seguito Ottani Cavina (1992), non conoscendo l'opera personalmente si astenne dall'attribuirla.

L'ottima riproduzione fotografica dell'opera donatami dall'Istituto Nazionale d'Arte di Parigi (INHA), mi ha permesso di constatare un'esecuzione pittorica vicina alle versioni autografe del medesimo soggetto conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia e presso la Staatsgalerie di Stoccarda (catt. 81, 78; figg. 81, 78).

Le tre versioni di Aix-en-Provence, Stoccarda e Venezia riprendono, con leggere varianti tra loro, il particolare del san Pietro e la fantesca inscenato sulla sinistra nella grande tela con la *Negazione di san Pietro* conservata presso la Galleria Corsini di Firenze a cui collaborò, nella parte dei giocatori a tavola, Jean Le Clerc (cat. 84; fig. 84).

La versione in esame differisce dalle versioni di Stoccarda e Venezia per il formato orizzontale.

Si segnala poi che tre opere di soggetto analogo, già annotate da Ottani Cavina (1968), furono menzionate dalle fonti: una nel testamento del Saraceni, tra le opere realizzate per il conte Sebastiano Füll Windach (che la studiosa proponeva d'identificare con la versione di Stoccarda o di Venezia), una nelle collezioni del Duca di Savoia presso la collezione Reale di Torino (Campori, 1870, p. 76) e una nella collezione di Pietro e Giovanni Pesaro a Palazzo Pesaro a Venezia (Fiocco, 1925, n. 58).

In seguito Aurigemma (1994) individuò nell'inventario *post mortem* (cfr. Appendice Documentaria) dei beni lasciati dal Saraceni in casa di Giorgio Contarini a Venezia un altro «quadro grande bozato di S. Pietro che nega» e «doi quadreti de S. Piero che nega» del Saraceni e propose d'identificare il primo nella tela Corsini e gli altri due nelle derivazioni di Stoccarda e Venezia. Ritengo autografa anche la versione in esame e suppongo che potrebbe essere identificata con una delle due versioni piccole, mentre l'altra con ogni probabilità è identificabile con la versione di Venezia per la sua provenienza proprio dalla collezione degli eredi di Pietro e Giorgio Contarini dagli Scrigni.

Bibliografia: Pontier, 1867, n. 132 («Inconnu»); Pontier, 1900, p. ? ; Brejon-Volle, 1988, p. 307 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1992, p. 67 nota 28

76. MORTE DELLA VERGINE, 1619-20*

(fig. 76)

Monaco, Alte Pinakothek, Inv. n. 185.

Olio su rame, cm 45, 6 x 28.

Provenienza: Castello Arcivescovile di Würzburg; Pinacoteca di Monaco, 1822.

Stato di conservazione: Il Lapislazzuli utilizzato sul cuscino e sul vestito della Madonna si è ossidato a causa della sovrapposizione delle varie velature. Nel lato inferiore inoltre, è individuabile qualche restauro sovrapposto al rame ossidato.

Ottani Cavina (1968) propose una «probabile» identificazione con il dipinto di simile soggetto citato nel testamento del Saraceni (Venezia 13 giugno 1620), realizzato per Sebastian Füll von Windach.

Questa supposizione sembrerebbe assolutamente probabile per la collocazione odierna a Monaco e per la prossimità del dipinto ad altri realizzati a loro volta probabilmente per il conte Windach, come il *San Francesco in estasi* della medesima Alte Pinakothek di Monaco (cat. 82; fig. 82) in cui è rintracciabile il realismo di derivazione caravaggesca in alcuni particolari quali le unghie annerite degli apostoli ma altresì la medesima tavolozza schiarita dopo le due pale realizzare a Santa Maria dell'Anima tra il 1617 e il 1618 (cat. 71; figg. 71a-71b).

Il dipinto in esame costituisce un'ulteriore redazione autografa del soggetto realizzato per la prima volta da Saraceni per la chiesa di Santa Maria della Scala (cat. 44; fig. 44), al fine di sostituire la *Morte della Vergine* del Merisi e, rispetto a quella della chiesa romana, la scena è raffigurata all'interno di un'imponente architettura, come il primo modello realizzato per la chiesa romana da Saraceni, rifiutata dai suoi committenti e oggi conservata presso il Metropolitan Museum di New York (cat. 37; fig. 37). Nella versione di Monaco, l'artista scelse di raffigurare la Vergine con gli occhi chiusi, mentre nella tela new yorkese e in quella romana sono aperti e raffigurano rispettivamente una *Vergine in trono* e un'*Ascensione della Vergine*.

Il volto della Madonna qui si distanzia un po' dai tipici volti femminili del Saraceni, facendo pensare quasi ad un ritratto. Sull'estrema sinistra è poi individuabile, come nella tela di New York e di Roma, il ritratto del pittore, se lo si pone a confronto con il *Ritratto di Saraceni* di un anonimo autore seicentesco conservato all'Accademia di San Luca (fig. III.2). In questa versione, come nell'altra su rame, autografa e vicinissima a questa, conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 80; fig. 80), Saraceni decide di rappresentarsi con le mani giunte in preghiera verso l'alto, in atteggiamento quasi di supplica.

L'impiego del lapislazzuli per la veste della Madonna e il supporto su rame, sottolineano l'altissimo livello qualitativo raggiunto dal veneziano nel suo ultimo periodo di attività in cui, come rilevò Pallucchini (1981), si era evoluto nella riscoperta delle proprie origini coloristiche venete, coniugando il caravaggismo con vivo colorismo e luminismo trasfigurante senza precedenti, così

«con lui si viene superando la crisi del colore aperta da Tintoretto e approfondita dalla generazione dei palmeschi ancora in attività di servizio».

Se l'autografia dell'opera non è mai stata discussa, sino ad oggi è stata proposta una collocazione tra il 1619 e il 1620 ritenendosi l'artista arrivato a Venezia nel 1619. Tuttavia, per le motivazioni elencate (cfr. Cap. IV) tramite l'analisi dei documenti, ritengo che l'artista era arrivato nella città lagunare verso l'aprile del 1620, poiché a marzo era ancora segnalata la sua presenza a Roma, per morirvi nel giugno dello stesso anno. E' tuttavia probabile che avesse iniziato alcune delle opere da realizzare per il conte Windach, e specialmente quelle di formato minore, a Roma prima della sua partenza, ragione per cui si mantiene una collocazione tra il 1619 e il 1620.

Bibliografia: Reber, s. d. [1896], p. 255, n. 1163; Voss, 1924, p. 451; Porcella, 1928, p. 404; Pallucchini, 1963, p. 180; Nicolson, 1964, p. 349; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, II, p. 100, fig. 96; von Reber, s.d. [1896], p. 255; Ottani Cavina, 1968, p. 108, fig. 84 (C. Saraceni); Salerno, 1970, p. 245; Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 189-190, fig. 7; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, pp. 94, 96; Rolf Kultzen, 1986, pp. 63-64, n. 185, fig. 42; Nicolson, 1989, p. 170; [EPB] Peters Bowron, 1999, p. 277; [Saraceni] Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 19; [SW] Westermayer, 2008, pp. 107-109, fig. 1.

77. ESTASI DI SAN FRANCESCO, 1619-20

(fig. 77)

Ubicazione ignota

Olio su rame, cm 35 x 22.

Provenienza: Roma, collezione A. Briganti; Roma, Finarte, 1966 (*Una collezione romana*, catalogo di vendita Finarte n. 25, Roma 1966, p. 16, n. 27); Santa Barbara (California), collezione privata.

Ottani Cavina (1968) rese noto il rame come copia quando si trovava presso una collezione privata a Santa Barbara. La studiosa, in considerazione delle identiche misure, identificava il dipinto con quello già presso l'antiquario Belisario, successivamente passato in collezione Briganti e infine per la casa d'aste Finarte di Roma nel 1966.

Non è chiaro poi se Marini (2001) la ritenesse una derivazione autografa o no poiché la affiancava ad altre opere su rame autografe e non. Lo studioso poi supponeva che Saraceni realizzasse probabilmente delle versioni di piccolo formato, quale 'promemoria' per la bottega delle opere che aveva realizzato in scala maggiore.

Inversamente credo, sulla base del bozzetto dell'*Assunzione della Vergine* di collezione privata parigina (cat. 64; fig. 64) realizzata per la decorazione della cappella Ferrari a Santa Maria dell'Anima a Roma, e di altri dipinti su rame e di formato piccolo in rapporto con la medesima decorazione, che il veneziano realizzasse degli studi preparatori, a volte più finiti (come la *Nascita della Vergine* del Museo del Louvre, cat. 69; fig. 69), nell'eventualità di destinarli poi a collezionisti privati, e in altri casi abbozzati come il dipinto in esame. L'ipotesi sembrerebbe confermata dalla citazione nell'inventario *post mortem* dei beni lasciati da Saraceni in casa Contarini alla sua morte a Venezia, di un San Francesco su rame «bozato» (cfr. Appendice Documentaria), da identificarsi probabilmente con il dipinto in esame.

Pur non avendo avuto modo di vedere personalmente il dipinto, mi sembra di poter considerare questa la migliore tra le varie redazioni di questo soggetto su rame segnalate da Ottani Cavina (1968), tra queste se ne ricorda una presso il Museo Francescano di Roma, una già a Venezia presso la chiesa di Santa Maria dei Carmini segnalata da Moir e ritenuta copia dal medesimo ma irreperibile, e un'altra individuata dalla studiosa sul mercato antiquario londinese (catt. A.60, A.120, A.83, A.76; figg. A60, A120, A83, A76).

Per i rapporti del dipinto con i due *San Francesco in estasi* di Monaco a Venezia, del 1620 circa (catt. 82, 86; figg. 82, 86), si propone quindi che il bozzetto preparatorio in esame fosse stato realizzato tra il 1619 e il 1620.

78. NEGAZIONE DI SAN PIETRO, 1619-20

(fig. 78)

Stoccarda, Staatsgalerie, Inv. n. 277

Olio su tela, cm 68 x 55 (frammento di una tela di misure più ampie)

Provenienza: Venezia, Collezione Barbini-Briganze (1847); acquistato dal museo di Stoccarda (1852).

Restauri: 1959. Il restauro fece riemergere i personaggi in secondo piano sulla destra (Thuillier, 1982).

Il dipinto, proveniente dalla collezione Barbini Breganze a Venezia (1852), fu attribuito alla bottega del Saraceni da Weizsäcker. In seguito, Drost (1930), Voss (1959) e Ottani Cavina (1968), individuando un'alta qualità pittorica, lo ritennero ascrivibile al Saraceni stesso.

Thuillier (1982) poi, analizzando la tela e quella di medesimo soggetto conservata a Firenze, da lui attribuita a Jean Le Clerc, sembrò attribuire anche questa al lorenese. Lo studioso proponeva inoltre d'individuare nella redazione di Venezia (cat. 81; fig. 81), l'unica per lui ascrivibile al veneziano, la versione citata da Saraceni nel proprio testamento, redatto a Venezia il 13 giugno 1620 (cfr. Appendice Documentaria alla data).

Thuillier (1982) pur nell'apprezzare la qualità pittorica della tela in esame si accorse che era stata tagliata e avanzò l'ipotesi che originariamente potesse aver avuto le medesime misure della versione fiorentina. Lo studioso poi, nell'affermare che la versione fiorentina potesse derivare da quella in esame, sembrava in ultima analisi ritenere autografa anche l'opera di Stoccarda. Aurigemma (1994 e 1995) ipotizzava che Thuillier non si stesse riferendo all'opera in esame ma alla versione conservata presso la Staatsgalerie di Stoccarda proveniente anch'essa dalla Collezione Barbini-Briganze a Venezia e di uguali misure a questa ma su tavola (inv. n. 347, cat. 78; fig. 78), tuttavia ciò non è possibile poiché la versione citata dallo studioso era su tela.

L'ascrizione al Le Clerc per il dipinto in esame venne appoggiata da Wright (1985), mentre Nicolson (1979 e 1989) sembrò combattuto nell'assegnazione tra il veneziano e il lorenese.

Aurigemma (1994) rilevava poi la citazione di tre dipinti di questo soggetto, uno di grandi dimensioni e due di piccole, nell'inventario *post mortem* (cfr. Appendice Documentaria alla data 19 giugno 1620) e proponeva d'identificare l'opera in esame con una delle due versioni piccole insieme alla versione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, su tavola (cat. 81; fig. 81), senza precisare però se l'ascriveva al maestro o al suo allievo.

L'indubbia perizia esecutiva del dipinto mi spinge ad ascriverlo a Saraceni ma, ritenendo autografe anche le versioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e del Musée Granet di Aix-en-Provence (catt. 81, 75; figg. 81, 75), anch'essa di piccole dimensioni e su tela, resta difficile individuare con esattezza quali fossero le due versioni citate nell'inventario, non essendone riportati supporto e misure. Ma, essendo citati nell'inventario dipinti di questo soggetto, propongo di collocare il dipinto, come le altre versioni autografe, verso la fine della carriera del veneziano, tra il 1619 e il 1620.

Bibliografia: Drost, 1933, p. 158, fig. 96 (C. Saraceni); Henrich, 1935, p. 460; Weizsäcker, 1936, II, p. 111, n. 138 (bottega di Saraceni); Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, 1957, p. 232; Voss, 1959, p. ; *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*, 1962, p. 232; *Adam Elsheimer Werk*, 1967, p. 69, n. 101 (Saraceni); Bauch, 1967 p. 92; Ottani Cavina, 1968, p. 123, n. 79, fig. 69 (Saraceni); [J. B.] Burkhardt, 1976, p. 292; Rosenberg, 1977, p. 154 (replica del dipinto di medesimo soggetto alla Collezione Corsini di Firenze); Nicolson, 1979, pp. 66, 88 (Saraceni o Le Clerc?); Thuillier, 1982, pp. 85-86 (Le Clerc); Wright, 1985, p. 207 (attribuito a Le Clerc); Nicolson, 1989, pp. 137, 172 (Le Clerc); Aurigemma, 1994, p. 187; Aurigemma, 1995, pp. 127-128, 137 nota 103 (Saraceni); Sylvestre, 1996, p. 35 (?); [J. B.] Burkhardt, 1999, p. 290 (C. Saraceni); Aurigemma¹, 2010, pp. 475, 480 nota 45

79. FLAGELLAZIONE, 1619-20*

(fig. 79)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 195

Olio su rame, cm 44 x 27

Provenienza: Legato Contarini (1838).

Restauro: Tiozzo (1965)

Il dipinto, inizialmente attribuito a ignoto fiammingo nei cataloghi museali, fu poi ascrivito a Goffredo Schalken nei medesimi (*Cat.*, 1852, 1859 e 1903) e all'Elsheimer da Bode (1880, p. 251).

Successivamente Voss (1911) propose il nome di Saraceni. L'attribuzione fu accolta da Longhi (1917), Porcella (1928) e Weizsäcker (1952) e presa in considerazione nel catalogo del 1928. In seguito Zeri (1954) percependo una più debole maniera, propose di ascrivere il rame alla bottega del veneziano, seguito da Ottani Cavina (1968) e Moschini Marconi (1970).

Ottani Cavina (1968), prospettava l'ipotesi che il dipinto derivasse da un originale saraceniense, collocabile verso il primo decennio del secolo, e ne individuava altre redazioni in una collezione privata parigina, nella collezione Viancini a Venezia, nella collezione Papafava a Padova e un'altra, attribuita all'Albani da Arcangeli, presso la Galleria Spada a Roma (catt. A.102, A.115, A.42, A.63; figg. A102, A115, 142, A63).

La provenienza dell'opera dal legato di Alvise II Contarini, detto Girolamo, ultimo erede dei Contarini dagli Scrigni, induce a pensare che Saraceni alla sua morte l'avesse lasciata in casa di Pietro e Giorgio Contarini dagli Scrigni, presso cui il pittore soggiornò durante i suoi ultimi mesi di vita a Venezia nel 1620, o richiesta espressamente dai due mecenati.

Avendo avuto modo di esaminare il dipinto direttamente ho potuto constatare l'elevato livello esecutivo e credo sia opportuno ricondurlo nell'ambito degli autografi del veneziano. L'illuminazione notturna della *Flagellazione* presenta inoltre stringenti rapporti con la *Negazione di san Pietro*, sempre di Saraceni, conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 81; fig. 81). Anche quest'ultimo dipinto proviene dal legato Contarini del 1838 alle Gallerie dell'Accademia e lo si può riconoscere in uno dei due dipinti di formato piccolo, con questo soggetto, ricordati nell'inventario *post mortem* dei beni di Saraceni lasciati in casa dei due fratelli Contarini alla sua morte (cfr. Appendice Documentaria e IV capitolo).

L'ultimo soggiorno veneziano del Saraceni è collocabile nel 1620, perciò quest'opera è verosimilmente riconducibile al 1619-20, tra l'ultimo periodo a Roma e il suo soggiorno a Venezia.

Bibliografia: Bode, 1880, p. 251 (Elsheimer); Voss, 1911, p. 67 (Saraceni); Longhi, 1917 (ed. 1961), pp. 384, 607 (Saraceni); Porcella, 1928, p. 380 (Saraceni); Weizsäcker, 1952, p. 112, n. 141 (Saraceni); Zeri, 1954, p. 124, n. 216 (bottega di Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 135, n. 127 (copia); Moschini Marconi, 1970, pp. 93-94, n. 197 (seguace di Carlo Saraceni) (con bibliografia).

80. MORTE DELLA VERGINE, 1619-20*

(fig. 80)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 679.

Olio su rame, cm 97 x 72

Provenienza: Collezione Contarini; donazione al museo (1838)

Restauri: C. B. Tiozzo (1965). Sono state asportate le vernici alterate e i ritocchi che si erano scuriti.

Se Paoletti (1903) inizialmente catalogò l'opera come copia da Francesco Spezzini, Porcella (1928) la ritenne copia dalla *Morte della Vergine* a Santa Maria della Scala di Carlo Saraceni.

In seguito Fiocco (1928), rilevandone l'alta qualità e la prossimità alla versione autografa del Metropolitan Museum di New York, allora conservata presso Castle Howard (cat. 37; fig. 37), propose di attribuire il dipinto a Saraceni o al suo allievo Jean Le Clerc.

A seguito del restauro del 1965, che ne rilevò un livello qualitativo molto più alto rispetto all'altra versione delle Gallerie dell'Accademia dello stesso soggetto (ormai ritenuta dalla critica copia da Carlo Saraceni, cat. A112; fig. 112), Moschini Marconi (1966), attribuì l'opera a Saraceni.

Nicolson (1964), seguito dalla critica successiva, accettò l'autografia e segnalò la prossimità dell'impostazione all'incisione realizzata da Jean Le Clerc nel 1619 (fig. S.4). Di fatto nell'opera in esame, come nell'incisione e nella versione di Monaco (cat. 76; fig. 76) a differenza da quella del Metropolitan Museum di New York (cat. 37; fig. 37), ritroviamo gli occhi chiusi della Madonna e l'apostolo sulla sinistra rivolto verso l'esterno del quadro, e non verso la scena come nelle altre versioni.

Qui la Vergine, seduta su un trono al centro e avvolta da un manto azzurro, appare con il capo reclinato in basso, ad occhi chiusi e mani incrociate sul petto. Gli apostoli la attorniano, nelle stesse posture delle altre versioni di medesimo tema, ma con caratteri fisiognomici e drappeggi talora diversi. A fare da sfondo, la stessa architettura della versione americana (cat. 37; fig. 37).

Per la prossimità del dipinto all'incisione del Le Clerc, datata 1619, e alla versione di Monaco consegnata nel 1620 a Sebastien Full von Windach a Venezia, si ritiene che anche questa versione fosse stata realizzata intorno al 1619-20.

L'opera è probabilmente appartenuta a Giorgio e Pietro Contarini dagli Scrigni, presso cui risiedette Saraceni durante il suo ultimo soggiorno veneziano, vista la provenienza del rametto dal legato del loro discendente Alvise II Contarini, detto Girolamo.

Bibliografia: Paoletti, 1903, p. 197 (copia da Francesco Spezzini); Porcella, 1928, p. 404; Fiocco, 1928, p. 125; Nicolson, 1964, p. 349; S. M. M. (Sandra Moschini Marconi), 1966, pp. 30-31, tav. 42; Moir, 1967, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, p. 119, 124, fig. 121; Moschini Marconi, 1970, p. 92, fig. 195 (con bibliografia); Pallucchini, 1981, p. 94.

81. *NEGAZIONE DI SAN PIETRO* 1619-20*

(fig. 81)

Olio su tavola, cm 25 x 18

Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 368

Provenienza: Legato Contarini, 1838.

Restauri: G. B. Tiozzo (1964).

Il dipinto venne registrato, con le altre opere della collezione Contarini donate alle Gallerie dell'Accademia nel 1838, come realizzazione di ignoto pittore.

Bode (1880), seguito dalla critica successiva, attribuì poi l'opera ad Adam Elsheimer, finché Voss (1912) propose di assegnarla a Saraceni per gli evidenti legami con la *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini di Firenze (cat. 84; fig. 84), attribuita al veneziano dallo studioso e dalla quale il dipinto in esame riprende il san Pietro e la fantesca sulla sinistra.

Quest'ultimo particolare è poi riprodotto in altre due versioni su tela leggermente variate: una presso la Staatsgalerie di Stoccarda (cat. 78; fig. 78) dove, oltre al santo e la donna, sono riprese dalla versione Corsini le tre figure sullo sfondo e l'uomo disteso in primo piano, e una presso il Musée Granet di Aix-en-Provence (cat. 75; fig. 75) che, a differenza delle altre due, si sviluppa orizzontalmente anziché verticalmente.

Si segnala poi che tre dipinti di analogo soggetto, già ricordati da Ottani Cavina (1968), erano menzionati dalle fonti: uno, nel testamento del Saraceni, tra le opere realizzate per il conte Sebastiano Füll Windach (che la studiosa proponeva d'identificare con una delle due redazioni di formato ridotto allora conosciute a Stoccarda e Venezia), uno ricordato nel 1631 da Antonio Della Corna nelle Collezioni del Duca di Savoia presso la Collezione Reale di Torino (Campori, 1870, p. 76) e l'ultimo nell'inventario del 1797 della raccolta dei fratelli Pietro e Giovanni Pesaro a Palazzo Pesaro a Venezia (Fiocco, 1925, n. 58).

Le opere di Stoccarda e Aix-en-Provence vennero ritenute autografe dalla maggioranza degli studiosi che le analizzarono, eccetto Weizsäcker (1952) per il dipinto di Stoccarda. La versione di Venezia vide la critica divisa: Longhi (1917 e 1995), Porcella (1928) e Weizsäcker (1952) accettarono l'attribuzione al Saraceni, mentre Moschini Marconi (1966 e 1970), Ottani Cavina (1968) e Nicolson (1979), rilevando una qualità carente rispetto alle versioni di Firenze e Stoccarda, proposero di ritenerla derivazione della bottega del maestro e, secondo Ottani Cavina (1968), fors'anche realizzazione del medesimo copista della *Morte della Vergine* del Museo Brukenthal di Sibiu (Ottani Cavina, 1968, p. 121, n. 70, fig. 136).

Thuillier (1982), poi, analizzando la tela di medesimo soggetto conservata a Firenze e quella a Stoccarda, sembrava attribuire la versione di Stoccarda a Le Clerc e quella in esame al Saraceni e proporre quale autore della versione fiorentina, a suo avviso successiva redazione rispetto alle altre due, il nome di Jean Le Clerc. Lo studioso proponeva inoltre d'individuare nel dipinto in esame la

versione citata da Saraceni nel proprio testamento redatto a Venezia il 13 giugno 1620 (cfr. Appendice Documentaria alla data).

Aurigemma (1994), poi trovando invece nell'inventario *post mortem* del 19 giugno 1620 (cfr. Appendice Documentaria alla data) dei beni lasciati dal Saraceni in casa di Pietro e Giorgio Contarini a Venezia un «quadro grande bozato di S. Pietro che nega» e «doi quadreti de S. Piero che nega», propose d'identificare il primo nella tela Corsini e gli altri due nelle derivazioni di Stoccarda e Venezia.

Sebbene una delle due versioni «piccole» possa essere riconoscibile anche in quella oggi a Aix-en-Provence, sembrerebbe abbastanza probante che una delle due citate nell'inventario sia il dipinto di Venezia, vista la sua provenienza dalla collezione degli eredi di quegli stessi Pietro e Giorgio Contarini dagli Scrigni, presso cui risiedette il pittore durante il suo ultimo soggiorno veneziano.

L'ipotesi sembrerebbe confermata dall'ottima qualità del dipinto in cui l'attenta realizzazione e caratterizzazione del volto di Pietro nonché l'accurata esecuzione delle pieghe e delle lumeggiature che si riflettono su di esse, mi portano a reinserirla nel catalogo delle opere autografe del Saraceni compiute durante il suo ultimo soggiorno veneziano nel 1620 e forse precedentemente preimpostata a Roma nel 1619.

Il pittore crea qui, in accordo con le ultime tele da lui realizzate nella città lagunare, un'immagine mistica, lontana dal mondo palpitante e teatrale del *Miracolo di san Benno* e del *Martirio di san Lamberto* della chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma, realizzati tra il 1617 e il 1618 (cat. 71; fig. 71a-71b), con il recupero di un'iconografia più classica che, eliminando oggetti di distrazione, quali i soldati ebbri sulla destra nella versione Corsini (da cui deriva l'opera in esame) si concentra sui soli due personaggi principali e sulla loro studiata gestualità che sembra quasi conferirgli voce.

La serva, nella casa del Sacerdote Caifa, mostrando l'indice, accusa Pietro di essere un seguace di Nazareno e l'apostolo che, secondo quanto narra Marco (14, 66-72), negò per tre volte, è raffigurato dall'artista mentre porta la mano destra al petto, come a volere simboleggiare la veridicità della propria affermazione.

I giochi di luce fissano in maniera indissolubile i volumi dei personaggi nel ridotto spazio in cui sono inseriti e creano, nel vibrante colorismo un'ideale sintesi tra la drammaticità caravaggesca e la sfera ascetica, recuperata dall'artista nelle sue ultime opere con accento più pacato.

Bibliografia: *Pinacoteca Contarini a quella dell'Imp. R. Accademia*, 1841, p. 14 («Incerto»); *Cat.*, 1859, p. 21, n. 245; *Cat.*, 1862, p. 21, n. 245 («Ignoto»); Bode, 1880, pp. 59, 251 (Adam Elsheimer); Botti, 1890, p. 48, n. 58 (Adam Elsheimer); Botti, 1891, p. 84; Keary, 1894, p. 58, n. 58 (Adam Elsheimer); Conti, 1895, p. 110, n. 368 (Adam Elsheimer); Paoletti, 1903, p. 115, n. 368, (Adam Elsheimer); Voss, 1912, p. 67; Serra, 1914, p. 121, n. 368 (Adam Elsheimer); Longhi, 1917, p. 302; Fiocco, 1924, p. 78, n. 368 (Adam Elsheimer); Fiocco, 1928, p. 75; Porcella, 1928, p. 407; Weizsäcker, 1952, II, p. 112, n. 141; Ivanoff, 1962, p. 64; [S. M. M.] Moschini Marconi, 1966, p. 32 (replica di bottega); Moir, 1967, pp. 50, 277; Ottani Cavina, 1968, pp. 35, 64, 100, 121, 124, n. 84, fig. 134 (replica di bottega); Moschini Marconi, 1970, p. 94, n. 198, fig. 198 (seguace di Saraceni); Rosenberg, 1977, p. 154; Nicolson, 1979, pp. 66, 88 (copia di bottega); Thuillier, 1982, pp. 85-86 (Le Clerc o Saraceni); Brejon de Lavergnée e Volle, 1988, p. 307 (replica di bottega); Nicolson, 1989, p. 172 (copia di bottega); Ottani Cavina, 1992, p. 67, nota 28 (replica di bottega);

Aurigemma, 1994, pp. 187, 190 nota 49; Longhi, 1995 (scritto inedito del 1917), pp. 114-115; Aurigemma, 1995, pp. 127-128, 137 nota 103; Aurigemma, 2010, p. 478.

82. ESTASI DI SAN FRANCESCO, 1620 ca.*

(fig. 82)

Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. n. 113

Olio su tela, cm 243, 5 x 167, 4

Provenienza: Galleria di Shleissheim (1748); Hofgarten Galerie (1781); Pinacoteca di Monaco (1836).

Iscrizioni: Si legge la firma sul fianco del tavolino: «CARLO / SARACENI / VENETIANO / F.».

Stato di conservazione: Sono presenti dei lievissimi restauri nell'estremità superiore sinistra e destra. Si possono individuare alcuni stucchi in alto a sinistra. Il cretto della superficie pittorica è abbastanza evidenziato mentre alcune cadute di pigmento sono visibili lungo il perimetro.

Con ogni probabilità, come propose Ottani Cavina (1968), il dipinto deve essere identificato con quel San Francesco per il conte Sebastien von Full Winbach citato nel testamento del pittore (cfr. Appendice Documentaria).

L'ipotesi sembra confermata, oltre che dalla provenienza del dipinto, dalla palese somiglianza all'altra versione dell'*Estasi di san Francesco* citata da Saraceni nel medesimo documento e realizzata per la chiesa del Redentore (cat. 86; fig. 86), dove si trova ancora oggi.

Pariset (1948) propose che Saraceni avesse ripreso l'iconografia dal San Francesco perduto realizzato dal cappuccino Callisto Piazza, e trasmesso da un'incisione realizzata nel 1604 circa da Raphaël Sadeler il giovane per la Duchessa di Baviera. Nell'incisione è effettivamente presente sulla sinistra il medesimo concerto angelico raffigurato all'interno di una cella descritta nei minimi dettagli. La traduzione di Saraceni semplifica la composizione ma la arricchisce con gli oggetti di uso quotidiano disposti per terra e sopra al tavolo sulla destra. La tela riscosse notevole successo visto che, oltre ad un probabile bozzetto su rame citato nel testamento del pittore e forse identificabile con il dipinto già in collezione privata a Santa Barbara (cat. 77; fig. 77), se ne conoscono varie altre copie (cfr. cat.A).

Tra la redazione in esame e quella conservata presso la chiesa veneziana si riscontrano alcune differenze cromatiche nella stesura. Nella tela monachese infatti risalta ancor di più il contrasto tra il colorismo smagliante delle vesti del santo, realizzate con il preziosissimo lapislazzuli e la lacca di garanza, e i toni più caldi della zona inferiore giostrata su tonalità brune e beige. L'abbondante uso di lapislazzuli sottolinea la sua destinazione per un facoltoso committente privato, cui Saraceni sembra voler evidenziare appositamente e con orgoglio le proprie origini veneziane firmandosi sul tavolo, firma assente nella versione della chiesa del Redentore. Sebbene il dipinto sia meno appariscente rispetto alle ultime realizzazioni romane, come le pale di Santa Maria dell'Anima (1617-18, cat. 71; fig. 71a-71b), non risulta meno suggestivo, annota Pallucchini (1981), per l'altro livello stilistico e il raggiungimento di una dimensione intima. La tela è costruita tramite una serie di direttrici che creano uno spazio plastico strutturalmente solido da un punto di vista prospettico. La lettera posta di sbieco sul tavolo, la sedia, lo sgabello e la canna appoggiata su di esso convergono a dare il senso dello spazio in cui sono inseriti san Leone e san Francesco, mentre la presenza scenica dell'angelo è sottolineata dalla stesura della sua ombra sulla parete di fondo. Gli

oggetti di uso quotidiano, insieme ad alcuni particolari come i piedi sporchi del santo, accusano la matrice caravaggesca insieme al forte contrasto chiaroscurale.

Per la citazione della tela nel testamento di Saraceni, insieme alle altre opere realizzate probabilmente per il conte, come la *Morte della Vergine* e la pala con i *quattro santi* (da identificarsi con le omonime tele conservate all'Alte Pinakothek di Monaco, cat. 76; fig. 76), nonché per la vicinanza della tela a quella di medesimo soggetto nella chiesa veneziana, la critica, senza eccezioni, ha proposto una collocazione cronologica nell'ultimo soggiorno del veneziano in laguna. Se fino ad oggi si è supposto che il rientro fosse avvenuto tra il 1619 e il 1620, oggi, sulla base dell'analisi dei documenti, sembrerebbe essersi verificato più precisamente tra l'aprile e il giugno del 1620. Si può dunque pensare che l'artista avesse iniziato il dipinto precedentemente a Roma nel 1619 e che lo avesse terminato nei quattro mesi in cui rimase a Venezia, inducendomi a proporre una collocazione intorno al 1620.

E' infatti possibile che alcune delle tele realizzate per il conte, e citate nel testamento, fossero state iniziate dal pittore a Roma, perché difficilmente avrebbe potuto licenziare in pochi mesi un numero così importante di realizzazioni visto anche il sopraggiungere della malattia (e il fatto che fosse occupato a studiare la composizione per il *Doge Dandolo incita alle crociate* per Palazzo Ducale, cat. 83; fig. 83).

Bibliografia: Reber, s. d. [1896], p. 255, n. 1162; Longhi, 1916 (ed. 1961, p. 226); Voss, 1924, p. 451; Porcella, 1928, pp. 388, 401, fig. 20; Peltzer, 1934, p. 66; Henrich, 1935, p. 460; Buchner, 1938, p. 246; Pallucchini, 1963, pp. 178, 180, fig. 222; Ivanoff, 1964, p. 180; Semenzato, 1966, p. 259; Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, I, pp. 277-278, II, p. 102, fig. 371; von Reber, s. d. [1896], p. 254, n. 1162; Ottani Cavina, 1968, pp. 107-108, fig. 105; J. B., 1976, p. 292; Pariset, 1976, p. 145; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, pp. 96, 98, fig. 253; [RK] Kultzen, 1983, pp. 484-485; Rolf Kultzen, 1986, pp. 62-63, n. 113, fig. 41; Safarik-Milantoni, 1988, pp. 160-161, fig. 216; Salerno, 1989, p. 37; Nicolson, 1989, p. 171; J. B., 1999, p. 290; Aurigemma, 1994, p. 187; Aurigemma, 1995, p. 128, fig. 24; [FW] Weiland-Pollerberger, 2003, p. 126.

Carlo Saraceni e Jean Le Clerc

83. *IL DOGE ENRICO DANDOLO INCITA ALLA CROCIATA*, 1619-21*

(fig. 83)

VENEZIA, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, primo quadro sulla parete sud accanto al *Paradiso*.

Olio su tela, cm, 630 x 440

Iscrizioni: «IOANNE DE CLERE/ DE LORENA/ F.» (angolo sinistro).

Restauri: 1981 (Valcanover, 1987)

La tela doveva sostituire un preesistente dipinto di Domenico Tintoretto, ricordato da Ridolfi (1648) e danneggiato dall'umidità (Wolters, 1987). Non è dato sapere se nella scelta del soggetto Saraceni fosse tenuto a seguire il testo del programma pittorico steso nel 1587 per la decorazione della Sala del Maggior Consiglio. Baglione (1642) annotava, verso la fine della biografia di Saraceni, che questi «Ultimamente andossene a Venetia a dipingere nella sala del Consiglio un'istoria, che la principiò, e non la fini; poiche si ammalò, e volendosi governare di sua testa, con pigliar non so che quinta essenza, passò all'altro mondo di 40 anni in circa».

Probabilmente quindi il veneziano si recò nella città lagunare proprio su invito della Serenissima per realizzare il dipinto in esame, ma si vide costretto a cedere la commissione al suo allievo Jean Le Clerc, poiché si ammalò e morì nella città lagunare nel giugno di quell'anno. Si spiega quindi la firma del solo lorenese sul telerò in esame, perché Jean Le Clerc evidentemente dovette realizzare gran parte dell'opera.

Il legame dell'artista con Matteo Priuli o quello con i fratelli Giorgio e Pietro Contarini può giustificare l'assegnazione della commissione al Saraceni, allora residente a Roma. Carlo era coppiere in casa di Matteo Priuli a Roma nel 1617 (cfr. Regesto) e poiché il padre di Matteo, Antonio, fu eletto doge nel 1618 è probabile che questi avesse agito in favore del veneziano, come ha ipotizzato Mancini (2010).

E' possibile anche che l'incarico fosse stato favorito dai due Contarini, amici di Saraceni e importanti uomini politici nelle Venezia di quel tempo. Furono tra l'altro proprio i Contarini a proporre l'assegnazione del cavalierato di San Marco a Jean Le Clerc il 23 aprile 1621, conferito al pittore dalla Serenissima per ringraziarlo di aver portato a termine il telerò di Palazzo Ducale. In occasione del conferimento del cavalierato, Pietro Contarini era tra l'altro presente quale testimone e garante delle nobili origini del lorenese (cfr. Cap III).

L'ipotesi, già avanzata da Ottani Cavina (1968), che potesse spettare a Saraceni la sola ideazione della composizione, realizzata forse su dei disegni o bozzetti preparatori, mentre il Le Clerc fosse l'unico autore della realizzazione effettiva dell'opera, sembrerebbe confermata dall'uniformità di esecuzione. Come individuava la studiosa, d'altro canto, i personaggi qui inscenati sono caratterizzati alla maniera del lorenese e tornano talvolta «quasi letterali» in opere come il *Concerto notturno* dell'Alte Pinakothek di Monaco realizzato dal francese in quegli anni (fig. IV.16).

Se poi Saraceni fosse intervenuto pittoricamente ciò dovrebbe racchiudersi nei quattro mesi del 1620 in cui a mio avviso rimase nella città lagunare. Va aggiunto che, essendosi il pittore ammalato poco dopo il suo arrivo in laguna, difficilmente in uno spazio temporale così esiguo avrebbe potuto porre mano all'esecuzione. La presenza del Saraceni è ancora segnalata nella sua casa romana nel 1619, mentre Le Clerc e Antonio Giarola, al contrario dell'anno precedente, non vi sono più alloggiati. Sulla base di quest'indicazione è quindi stato supposto, e lo si ritiene ancora più che probabile, che i due aiuti avessero preceduto l'arrivo del maestro a Venezia per dare avvio alla preparazione del telero di Palazzo Ducale e forse alla sua realizzazione effettiva su bozzetti preparatori forniti loro da Saraceni a Roma.

Porcella (1928) utilizzava il dettaglio della donna con il bambino per proporre l'autografia del solo Saraceni, esempio non probante dal momento in cui è noto che gli allievi del veneziano avevano riutilizzato più volte i modelli del maestro: il cavaliere di spalle qui al centro, con il cappello piumato e dalla postura leggermente inclinata, è già presente nel *Martirio di sant'Erasmo* della cattedrale di Gaeta (1610-12, cat. 39; fig. 39) del Saraceni e, in posizione seduta, nel già citato *Concerto notturno* del Le Clerc (Monaco, Alte Pinakothek, fig. IV.16). Più affine al lorenese è poi la maniera descrittiva dei dettagli, così come la scelta di rappresentare una folla numerosa e mossa da un «fermento emotivo così intensamente episodico» (Pallucchini, 1963), lontano dalla maniera semplificata del Saraceni. Come rilevava Pallucchini (1981) non vi si ritrova la maniera più pacata e unitaria del Saraceni, sebbene la tela introduca indirettamente le novità del veneziano nella laguna attraverso «un luminismo abbastanza nuovo, ma soprattutto una ricerca di effetti psicologici così variati e sottilmente analizzati da costituire una novità per l'ambiente pittorico veneziano».

Più di recente Aurigemma (2010), attribuendo alcune figure, come quelle raggruppate e sporgenti dai palchi, a Saraceni, riteneva opera del lorenese il complesso prospettico retrostante con apertura ariosa e ombre compatte.

La laguna si stava evidentemente aprendo alla cultura figurativa centroitaliana anche per commissioni ufficiali sebbene, visto il soggetto, fu probabilmente chiesta al pittore una certa integrazione alla tradizione figurativa lagunare. La composizione di Saraceni non si discosta dunque molto da quelle che la attorniano nella Sala del Maggior Consiglio, quand'anche si annoti come siano tutte accomunate da impianti caotici e scene affollate.

Se il soggetto non ha particolare corrispondenza con il testo del programma pittorico della Sala del Maggior Consiglio, ricordava Wolters (1987), indubbiamente la composizione del dipinto inscena la volontà di Le Clerc di voler evocare al pubblico l'atmosfera della crociata. Fors'anche di derivazione caravaggesca è la drammaticità rappresentata dal particolare del parapiglia in primo piano e quello del cane che abbaia minacciato con bastonate, memore del *Martirio di san Lamberto*,

realizzato dal veneziano a Santa Maria dell'Anima poco prima della sua partenza da Roma (cat. 71; fig. 71a). Lo studioso, riscontrando la profonda devozione nell'atteggiamento dogale come «la commozione del clero e l'entusiasmo dei crociati», riteneva che l'artista avesse così liberato l'impresa da connotazioni politiche per porre l'accento sull'immagine di una repubblica in prima linea a difesa dei valori della fede.

Interessante è rilevare che qui Saraceni o Le Clerc prestarono particolare attenzione all'iconografia del doge rappresentandolo con gli occhi chiusi. Secondo le fonti, infatti, Enrico Dandolo (1107 ca.-1205) divenne cieco tra il 1178 e il 1183 e ottenne il dogato quando era già non vedente nel 1192 (G. Cracco in D.B.I., vol. 32, pp. 450-458).

Bibliografia: Baglione, 1642, p. 156; Boschini, 1674, pp. 28-29; Zanetti, 1733, p. 119; Cochin, 1758, III, p. 17; Zanotto, 1846, p. 3; idem, 1860, p. 3; Meaume, 1867, ; Voss, 1924, p. 448; Porcella, 1928, pp. 390, 407, fig. 26; Fiocco, 1929, p. 18, fig. 8; Henrich, 1935, p. 460; Longhi, 1943, p. 24; [r. l.] Longhi³, 1952, p. 37; Pariset, 1958, p. 67; Martinelli, 1959, pp. 682-683; Ivanoff, 1962, pp. 63-64, figg. 54-56 (Le Clerc); Pallucchini, 1963, pp. 180-181, fig. 224 (Saraceni e Le Clerc); Arcangeli, 1966, p. 52; Pilo, 1967, pp. 225, 366, 368 (Saraceni e Le Clerc); Moir, 1967, I, pp. 69, 277-278, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, pp. 124-125, fig. 110; Rosenberg, 1971, p. 106; Pariset, 1976, p. 145; Nicolson, 1979, p. 66; Potterton¹, 1979, p. 12; Pallucchini, 1981, pp. 96, 99, fig. 258; Franzoi, 1982, pp. 255-256; Thuillier, 1982, pp. 79-80, 102; Ottani Cavina, 1983, p. 608; [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 188; Wright, 1985, p. 207 (Saraceni e Le Clerc); Valcanover, 1987, p. 297 (Carlo Saraceni e Jean Le Clerc); Safarik-Milantoni, 1988, pp. 160-161, fig. 219 (Carlo Saraceni e Jean Le Clerc); Nicolson, 1989, pp. 136, 169 (Saraceni e Jean Le Clerc); [g.p.] Papi, 1989, p. 879; [C. P.] Pétry, 1992, p. 223; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56; Aurigemma, 1995, p. 124, fig. 23; Chvostal, 1996, p. 817; Sylvestre, 1996, p. 35; Papi, 1997, p. 147; Testa, 2010, p. 656; Aurigemma, 2010¹, pp. 474-475, fig. 1; Mancini, 2010, pp. 156, 163 nota 15, fig. 2

Carlo Saraceni e Jean Le Clerc

84. *NEGAZIONE DI SAN PIETRO*, 1619-1622*

(fig. 84)

Olio su tela, cm 117 x 151

Firenze, Galleria Corsini, Inv. n. 22

Inizialmente attribuita al Caravaggio nell'inventario di Palazzo Corsini del 1845 (Archivio Corsini di Firenze, Stanza VI, armadio 4, n. 74, ins. «Parione 31 maggio 1845», fol. 1r, n. 15; Bastogi, 2010, p. 356, doc. 29), l'opera, di cui non è nota la provenienza, venne ascritta a Saraceni da Voss (1912) e accettata come tale da Longhi (1917), Porcella (1928) e Ottani Cavina (1968).

In un secondo momento Longhi (1935) avanzò l'ipotesi che potesse trattarsi di un'opera dell'allievo Jean Le Clerc, seguito da Pariset (1948), Zeri (1954), Ivanoff (1962 e 1964), Pallucchini (1963), Ottani Cavina (1972) e dalla critica successiva.

L'ipotesi più corretta, tuttavia, mi sembra quella di una collaborazione tra i due artisti, già avanzata da Ivanoff (1959) e Nicolson (1970).

Grazie al ritrovamento dell'inventario *post mortem* dei beni del Saraceni trovati in casa Contarini a Venezia, che segue il testamento del 13 giugno 1620 (cfr. Appendice Documentaria), si ritiene infatti, come propose Aurigemma (1994), che il dipinto Corsini sia forse individuabile in quel «quadro grande bozato di S. Pietro che nega» citato nell'inventario insieme ai «doi quadreti de S. Piero che nega», che potrebbero a loro volta essere riconosciuti nelle versioni del soggetto conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 81; fig. 81), la Staatsgalerie di Stoccarda (cat. 78; fig. 78) e il Musée Granet di Aix-en-Provence (cat. 75; fig. 75).

Sembrirebbe improbabile poi che il «quadro grande bozato» sia una delle tre *Negazioni di san Pietro* attribuite al Pensionante del Saraceni (Douai, Musée de la Chartreuse; Dublino, The National Gallery of Ireland; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana), considerata la difficoltà d'individuare due diverse mani nell'uniforme realizzazione pittorica di queste tele. La supposizione invece di una collaborazione del lorenese con il veneziano, nell'opera in esame, viene supportata da quell'incongruenza spaziale e dalla frammentazione episodica della narrazione riscontrata dalla critica.

La lontananza dall'armonia presente nelle scene notturne a 'lume di candela' nella decorazione di Santa Maria in Aquiro (cat. 65; fig. 65), dove Saraceni dimostra di «avere uno stile ben più generoso e potente» (Thuillier, 1982), penso sia imputabile alla scelta di realizzare, nella tela Corsini, una nuova scala di rapporto tra le figure e lo spazio in cui sono inserite.

Le figurette calate nell'ampia architettura scenica, che portarono ad avvicinare l'opera alle raffigurazioni favolistiche di Jacques Callot (Pariset, 1948; Ottani Cavina, 1968), sono infatti una

novità per Saraceni e ad oggi non si conoscono altre realizzazioni simili dell'artista o della sua bottega.

Così la narrazione del soggetto principale viene qui relegata nell'angolo sinistro della tela, mentre nel resto dell'opera si disarticolano, all'interno dell'imponente architettura tripartita che funge da griglia per separare le *tranches de vie* rappresentate, vari episodi quali la giovane che tiene per mano il bambino a sinistra sullo sfondo, i due uomini che lottano sulla destra e il particolare dei soldati al tavolo ripresi in atteggiamenti sguaiati mentre bevono e giocano.

Lo studio dell'illuminazione artificiale, di fondamentale importanza all'interno della carriera saraceniiana, ben si addice all'episodio narrato dato che, come riportato nel Nuovo Testamento (*Atti degli Apostoli*, 5, 14-16), l'ombra di san Pietro aveva capacità curative; di qui la scelta dell'artista di proiettare le imponenti ombre delle *silhouettes* sul fondo della scena, conferendo all'opera un'ancor più intensa atmosfera onirica di derivazione nordica.

Sebbene, come annotò Rosenberg (1977), sia ormai noto che il «padre spirituale» di questo tipo di rappresentazioni fosse Saraceni, il particolare degli uomini a tavola sulla destra dovrebbe essere un'invenzione del Le Clerc e da lui portata in seguito all'apice espressivo nei suoi *Concerti notturni* (figg. IV.16, IV.17). Infatti, se si accetta l'identificazione del dipinto Corsini con l'opera citata nell'inventario *post mortem* di Saraceni, e conseguentemente la supposizione che la composizione generale sia un'invenzione dell'artista più anziano, più difficile è chiarire quali gruppi figurativi siano stati ideati dal maestro e quali dal suo allievo. Tuttavia, alcuni particolari rivengono in altre opere di Saraceni, come il santo e l'ancella sulla sinistra, ripetuti nei dipinti di Stoccolma e Venezia, o il soldato disteso in primo piano a sinistra, già messo in relazione da Francesca de Luca (2010) con un *Niobide* che era conservato alla Villa Medici di Roma, ma forse altresì memore del *San Sebastiano* di Praga di Saraceni (cat. 28; fig. 28), o ancora il particolare della sedia in primo piano a sinistra, ripresa nell'*Estasi di san Francesco* della chiesa del Redentore e nell'*Annunciazione* di Santa Giustina (catt. 86, 74 ; figg. 86, 74).

L'eccellenza del dipinto, nel contesto delle composizioni saraceniiane, rende l'opera tra le più enigmatiche dell'artista e conseguentemente problematico il suo inserimento cronologico.

Porcella (1928) la ritenne realizzazione di un Saraceni «giovanissimo» e Pariset (1948) la collocò intorno al 1620; Ivanoff (1962 e 1964) la fece risalire al periodo del tirocinio romano di Le Clerc mentre Ottani Cavina (1968) la propose come la più antica versione del soggetto eseguita da Saraceni e da cui derivarono i dipinti di Stoccarda e di Venezia. Nicolson (1990) la inserì poi tra il 1617 e il 1619, fascia temporale che De Luca (2010) ampliò tra il 1617 e il 1622, cioè nel periodo che va dalla prima volta in cui il lorenese fu registrato a Roma negli *Stati delle Anime* presso la casa

di Saraceni, fino all'estremo del soggiorno veneziano prima di ritornare in Lorena, dove la sua presenza è segnalata dal 1623.

Sulla base dell'identificazione con la tela non finita e citata nell'inventario *post mortem* del 1620 e di certe incongruenze dell'opera nell'impianto compositivo, dovute probabilmente alla collaborazione dei due artisti, sono portata a supporre che sia stata impostata da Saraceni tra Roma e Venezia intorno al 1619-20 e portata a termine entro il 1622 da Le Clerc.

Nel dipinto possiamo rilevare richiami al mondo caravaggesco nella scelta di demitizzare l'episodio biblico. Saraceni, infatti, inserisce la *Negazione di san Pietro* in un vasto scenario non convenzionale all'iconografia tradizionale e, mentre il soggetto principale passa in secondo piano, la scena di genere dei soldati che giocano sulla destra diventa il vero fulcro della composizione.

Le Clerc realizzò una derivazione del solo particolare dei soldati a tavola in un'opera individuata da Ottani Cavina (1992, fig. 6) già presso l'Osuna Gallery di Washington e in seguito passata a Londra con attribuzione a Pietro della Vecchia (*Old Master Paintings*; Philips, Son & Neale, Londra, 28 aprile 1987, lotto 48), per la quale la studiosa proponeva una realizzazione durante il soggiorno veneziano del lorenese, anche all'evidenza della provenienza lagunare della tela che sul retro reca un sigillo del XIX^c secolo con l'iscrizione *Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*.

Bibliografia: Voss, 1912, p. 67 (Saraceni); [r. l.] Longhi, 1917, p. 302 (Saraceni); Voss, 1924, p. 451 (Saraceni); Porcella, 1928, pp. 381, 400, fig. 1 (Saraceni); Longhi, 1935, p. 7 (Le Clerc); Pariset, 1948, p. 118, tav. 7, fig. 3 (Le Clerc); Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 87, n. 155, fig. 111 (Saraceni o Le Clerc); Zeri, 1954, p. 124 (Le Clerc); Ivanoff, 1959, p. 390 (Saraceni e Le Clerc?); Ivanoff, 1962, p. 64-66, 74 (copia di Le Clerc); Pallucchini, 1963, p. 181, 182 nota 15 (Le Clerc); Ivanoff, 1964, p. 179 (Le Clerc); Pilo, 1967, p. 222 (Le Clerc); Ottani Cavina, 1968, pp. 34-35, 40-42, 63-64, 67, 69, 99-100, 123, 133, 134, n. 15, fig. 68 (Saraceni); Nicolson, 1970, p. 315 (Le Clerc e Saraceni?); Ottani Cavina, 1972, pp. 18-19, nota 12 (Le Clerc); Longhi, 1935 ed. 1972, p. 7 (Le Clerc); Brejon de Lavergnée e Cuzin, 1973, pp. 48-50 (Saraceni o Le Clerc?); Rosenberg, 1977, p. 154, n. 100 (Le Clerc); Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 194, 196 nota 27 (Le Clerc); Nicolson, 1979, pp. 66, 88 (Le Clerc); Pallucchini, 1981, p. 100 (Le Clerc); Thuillier, 1982, pp. 85-86, fig. 1 (Le Clerc); Wright, 1985, p. 207 (attr. a Le Clerc); Nicolson, 1989, pp. 137, 172 (Le Clerc); Nicolson, 1990, p. 26 (Saraceni o Le Clerc); Thuillier, 1992, p. 118 (Le Clerc); Ottani Cavina, 1992, pp. 67-68 (Le Clerc); Aurigemma, 1994, p. 187, fig. 2; Aurigemma, 1995, pp. 127-128, fig. 22; Longhi, 1995 (scritto inedito del 1917), pp. 114-115 (Saraceni); Sylvestre, 1996, p. 35 (Le Clerc); Aurigemma, 2010, pp. 474-475, 478, 480 note 29, 45, 47; Mancini, 2010, pp. 159, 163 nota 36 (Saraceni e bottega); De Luca, 2010, p. 188, n. 36 (Le Clerc); Bastogi, 2010, p. 356.

Carlo Saraceni e Jean Le Clerc

85. *I SANTI GIROLAMO, MARIA MADDALENA, ANTONIO E FRANCESCO*, 1620 ca.*

(fig. 85)

Monaco, Alte Pinakothek (esposta presso il castello di Schleisseim), Inv. n. 929.

Olio su tela, cm 328 x 234.

Provenienza: Chiesa degli Agostini di Monaco, 1803.

L'opera, già conservata presso la chiesa degli Agostini a Monaco, è ricordata nel testamento del Saraceni (Venezia, 13 giugno, 1620) a Venezia, tra le opere realizzate dal pittore per il conte palatino Sebastian Füll von Windach: «... Item ho fatto al istesso S.r Sebastiano di suo ordina un altro quadro dove vi è dentro S. Hieronimo, S. Maria Madalena, S. Antonio e S. Francesco per prezzo così tra di noi d'accordo de chechini de peso N. cento in parola tra noi...» (cfr. Appendice Documentaria). Il pittore dava istruzioni nel documento di consegnare al conte anche un *Transito della Vergine*, una *Negazione di san Pietro* e un *San Francesco*, ma l'opera in esame era l'unica segnata come espressamente realizzata per il committente.

Il dipinto perciò venne eseguito da Saraceni intorno al 1620, durante il suo ultimo soggiorno veneziano. Questa collocazione, affiancata da evidenze di tipo stilistico, fecero supporre a Ivanoff (1964) un «intervento di un collaboratore nordico, tipo Hendrich van Steenwick» per il solo fondale architettonico, mentre Ottani Cavina (1968), pur individuando una seconda mano, pensò a una collaborazione del Le Clerc, seguita da gran parte della critica successiva. La studiosa, nel rilevare una materia «a scheggia» nei volti dei due Santi barbuti, una «mancata tipicizzazione del volto di Maddalena» e una certa somiglianza tra il sant'Antonio Abate e il vecchio crociato sul margine destro del *Doge Dandolo incita alle crociate* (Venezia, Palazzo Ducale, cat. 83; fig. 83) e tra il volto di Antonio e quelli «ugualmente triangolati e di scorcio» nel telero di Palazzo Ducale, suggerì un'influenza del francese.

Sono propensa ad individuare l'aiuto del Le Clerc nella pennellata veloce della stesura saraceniiana così come nei lievi tocchi di biacca attorno agli occhi incavi dei due santi, ma sarei tentata di suggerire la possibilità di un terzo collaboratore nella realizzazione della Maddalena, assai vicina ai modi di Alessandro Turchi.

Quest'ultima mostra effettivamente tangenze con le figure femminili dalle mani grandi, gli occhi allungati e il naso aquilino, dell'Orbetto. Il pittore veronese, d'altro canto, conosceva Saraceni già dal 1616, quando collaborarono alla decorazione della Sala Regia al Quirinale, e fors'anche da prima, quando il Turchi, dopo l'iniziale apprendistato a Verona presso il Brusasorzi, passò brevemente per Venezia.

E' possibile anche che tramite Saraceni, ormai ben inserito nell'ambiente romano, il conterraneo abbia potuto partecipare ai lavori del Quirinale e iscriversi in breve tempo all'Accademia di San Luca.

La sopravvenuta malattia del Saraceni, impossibilitato dunque a portare a termine l'opera commissionatagli dal conte Windach, e senza poter contare completamente sull'aiuto del Le Clerc, impegnato a realizzare l'importante telero per Palazzo Ducale con il *Doge Dandolo incita alle crociate* (cat. 83; fig. 83).

La composizione tuttavia deve essere stata opera del solo Saraceni, come penso sia il caso altresì per il telero con il *Doge Dandolo incita alle crociate*, tesi avvalorata dalla richiesta del Saraceni nel testamento di fare sì che il pagamento della tela con *SS. Girolamo, Maddalena, Antonio e Francesco* fosse fatto solo a suo nome presso Contarini, il quale doveva recapitare la somma recepita alla consorte Grazia di Luna, rimasta a Roma.

Ottani Cavina (1968) registrò una copia settecentesca della tela nella cappella del Castello di Shleisseim.

Per la copia vorrei avanzare la possibilità di ascriverla a Le Clerc per la stesura pittorica, già definita «a scheggia» da Ottani Cavina (1968), che ho rilevato nel dipinto e tipica del francese.

Più di recente Aurigemma (2010), ha proposto d'individuare nell'opera in esame la sola grafia del Le Clerc, tuttavia, per le motivazioni sopra elencate l'ipotesi non sembra condivisibile.

Come ha proposto Mancini (2010) poi, il veneziano sembra qui essere affascinato nell'ideazione della composizione dai «classici» di Paolo Veronese arrivando ad anticipare i futuri risultati di Francesco Ruschi. L'artista ripropone tuttavia delle componenti caravaggesche, come le dita sporche dei santi e suggestioni nordiche, sebbene qui il dato naturale non sia all'evidenza più al centro delle sue ricerche a favore di una maggiore attenzione rivolta ai personaggi.

Si segnala poi un lieve refuso di Nicolson (1979 e 1989) quando trasmetteva che questo dipinto era tra quelli conservati all'Alte Pinakothek e affermava che la versione del castello di Shlesheim era una copia di più piccole dimensioni. In realtà, come è noto, la versione ridotta è conservata nelle riserve dell'Alte Pinakothek di Monaco mentre l'opera in esame è allo Shlesheim Castle.

Bibliografia: von Reber, s. d. [1896], pp. 254-255, n. 1161 (C. Saraceni); *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Schleissheim*, 1914, p. 215; Voss, 1924, p. 451 (C. Saraceni); Porcella, 1928, pp. 388, 407; Pallucchini, 1963, pp. 180-181, fig. 223; Ivanoff, 1964, pp. 178-180; Ottani Cavina, 1964, p. 165, tav. 47b; Semenzato, 1966, p. 259; Pilo, 1967, pp. 367-368; Moir, 1967, I, pp. 111, 113, 115, 277-279; II, p. 102, fig. 372; Ottani Cavina, 1968, pp. 106-107, fig. 104 (Carlo Saraceni e Jean Le Clerc); J. B., 1976, p. 292; Pariset, 1976, p. 145; Nicolson, 1979, pp. 66, 87 (Saraceni e Le Clerc); Pallucchini, 1981, pp. 96, 98, fig. 254; Rolf Kultzen, 1986, pp. 64-65, n. 929, fig. 43; Nicolson, 1989, pp. 137, 171 (Saraceni e Le Clerc); J. B., 1999, p. 290; Aurigemma, 1995, pp. 128, 137 nota 104; Aurigemma, 2010¹, p. 478, fig. 3 (Jean Le Clerc); Mancini, 2010, pp. 158 (Saraceni e Le Clerc); Guaradata, 2010, p. 388; Büttner, 2008, p. 28, fig. 9 (Carlo Saraceni).

86. ESTASI DI SAN FRANCESCO, 1620 ca.*

(fig. 86)

Venezia Chiesa del Redentore, sacrestia.

Olio su tela, cm 181 x 151.

Per primo Boschini (1664) registrò la tela nella chiesa veneziana: «In Sacrestia, San Francesco, quando l'Angelo li fa gustar la soavità del Paradiso, con l'arcata del violino, di mano di Carlo Saraceni, Pittor Geneziano». Fu seguito da altri studiosi settecenteschi e ottocenteschi, tra cui annotiamo qui per la prima volta Moschini (1815) che ricordava: «Qui vedesi da prima un quadro con s. Francesco di Assisi rapito in estasi dal suono d'un angelo, quadro pieno di pittoresca dottrina, eseguito da Carlo Saraceni».

Il ritrovamento del testamento del pittore da parte di Porcella (1928) ha reso nota la motivazione per cui l'opera si trovasse nella chiesa. Saraceni aveva infatti lasciato disposizioni testamentarie di fare recapitare la pala ai padri francescani della chiesa del Redentore affinché questi pregassero per la sua anima: «lascio un quadro de S. Francesco alli Rev. Padri capucini pregandoli a pregar qualche volta Dio per me» (cfr. Appendice Documentaria).

Nel medesimo testamento l'artista ricordava poi un *San Francesco* che avrebbe dovuto essere recapitato, insieme ad altri dipinti, al conte tedesco Sebastien Full von Winbach, opera da identificarsi con il *San Francesco in estasi* oggi conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 82; fig. 82). Quest'ultimo dipinto è in tutto simile alla tela in esame, tranne che per le misure appena più grandi, l'inserimento della firma dell'artista sul tavolino a destra, la barba del san Francesco e le cromie più accese e ricche rispetto al *San Francesco* del Redentore. Forse la destinazione ecclesiale può motivare l'abbassamento dei timbri cromatici mentre l'altra tela doveva sottolineare all'estero, dove sarebbe stata portata dal conte, la qualità e le origini veneziane del suo autore che si firmava: «CARLO SARACENI VENETIANO FECIT».

E' opportuno ricordare che nell'inventario *post mortem* dei beni lasciati da Saraceni in casa di Giorgio e Pietro Contarini a Venezia (cfr. Appendice Documentaria), era annotato un San Francesco abbozzato su rame, che probabilmente era un bozzetto preparatorio per le due pale di Venezia e Monaco (oggi forse identificabile con quello già a Santa Barbara in collezione privata, cat. 77; fig. 77), secondo quello che fu, a mio avviso in più casi, il *modus operandi* del veneziano, come nella decorazione per Santa Maria in Aquiro a Roma (cat. 65; fig. 65).

La citazione del dipinto nel testamento del pittore, ha portato la critica a proporre una collocazione negli ultimi mesi di vita di Saraceni. Secondo quanto da me verificato (cap. III) l'artista dovette risiedere all'incirca quattro mesi a Venezia nel 1620 mentre nel 1619 era ancora a Roma e, viste le notevoli misure del dipinto, sarei propensa a collocarlo temporalmente negli ultimi mesi del 1620. Safarik e Milantoni furono gli unici a proporre che il dipinto potesse essere stato redatto in bottega

dopo la versione di Monaco. A mio avviso se è presente qualche aiuto nella realizzazione, minimo deve essere il suo apporto.

Testimonianza del successo che riscosse nel Seicento il dipinto sono due tele che ne riprendono poco dopo la composizione: quella realizzata tra il 1621 e il 1623, da Domenico Fetti (conosciuta tramite un disegno preparatorio conservato alla Staatliche Grapische Sammlung di Monaco di Baviera, n. inv. 2820) e quella di Girolamo Forabosco, conservata nella chiesa dei Tolentini (1654-60). Comparando la tela del Forabosco e quella del Saraceni però, si può notare come il primo, nonostante sia influenzato da una composizione prettamente caravaggesca, mantenga una tavolozza più veneziana e quindi più chiara e colorata, mentre il secondo, sul finire della sua vita, sembri ancor più malinconico, sia nei colori come nelle espressioni dei due personaggi. La luce incidente proveniente da sinistra sottolinea la realtà materiale degli oggetti di uso quotidiano, sparsi sul tavolo e per terra, mettendo in contrasto, in perfetta armonia con la poetica caravaggesca, la vita celeste, personificata dal bellissimo angelo dal volto sereno, e quella terrena e ascetica di frate Leone, qui intento nella lettura.

Quanto mai significativo è che i frati cappuccini, che accolsero la proposta di cedere gratis il terreno dove fu eretta la chiesa nel 1577 a seguito della tremenda peste che aveva investito Venezia nel 1575, accettassero il dipinto dell'artista in cambio di preghiere per la sua anima. I frati, per salvaguardare il loro voto di povertà, avevano ottenuto tra l'altro dal Papa che fosse impedito ai nobili veneziani di disporre di sepolture nobiliari nella chiesa. L'accettazione del dipinto da parte dei cappuccini sembrerebbe quindi evidenziare un rapporto di predilezione tra il veneziano e l'ordine religioso.

Bibliografia: Boschini, 1664, p. 395; idem, 1674, p. 67; Martinelli, 1684, p. 438; idem, 1705, p. 492; Zanetti, 1733, p. 368; Cochin, 1756 (ed. cons. 1759, III, p. 101); Zanetti, 1771, p. 376; Moschini, 1815, II, p. 348; Zanotto, 1857, p. 625; Longhi, 1916 (ed. 1961, p. 226); Voss, 1924, p. 451; Lorenzetti, 1926, p. 723; Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 388, 407, fig. 22; Fiocco, 1929, p. 18; Davide da Portogruaro, 1930, p. 62; Henrich, 1935, p. 460; Pariset, 1948, p. 170, fig. 2; Lorenzetti, 1956, p. 758; Pariset, 1958, p. 71; Zampetti, 1959, p. 27; Nicolson, 1959, p. 287; Waterhouse, 1962, p. 120, fig. 102; Ivanoff, 1962, p. 70; Pallucchini, 1963, p. 180, fig. 222; Pilo, 1963, p. 230; Pilo, 1967, p. 368, fig. 401; Moir, 1967, I, pp. 277-278, II, p. 102; Ottani Cavina, 1968, p. 125, figg. 106-108; Pallucchini, 1981, pp. 96, 98; J. B., 1976, p. 292; Nicolson, 1979, p. 87; Thuillier, 1982, p. 101; Nicolson, 1989, p. 171; Safarik-Milantoni, 1988, pp. 160-161; [C. P.] Pétry, 1992, p. 232, fig. 1; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56; J. B., 1999, p. 290; Gash, 2009, p. 218, fig. 211; Mancini, 2010, p. 158, fig. 3

CATALOGO DEI DIPINTI DI DUBBIA O ERRONEA
ATTRIBUZIONE

Il catalogo non prende in esame quelle opere che sono state accostate in passato a Saraceni ma che sono da tempo attribuite concordemente dalla critica ad altri artisti caravaggeschi (si fa riferimento in particolare a quelle già sottolineate da Ottani Cavina, 1968, p. 137). Non si pretende poi di donare una lista completamente esaustiva dell'insieme delle opere erroneamente attribuite a Saraceni e alla sua cerchia, visto il gran numero di copie di bottega apparse sul mercato antiquario, ma solo quelle con una bibliografia storico artistica precedente. Tra le opere esaminate si è ritenuto opportuno dilungarsi in una scheda più approfondita solo per quei dipinti la cui attribuzione resta problematica. Infine per le derivazioni o copie da opere di Saraceni, nei casi in cui sia stata possibile l'analisi attraverso la visione diretta o una riproduzione fotografica di buona qualità, si è riportato all'interno della scheda se si tratta di copia o replica della bottega del Saraceni. Le copie mai attribuite a Saraceni ma citate dalle fonti in rapporto ad opere del veneziano sono state segnalate con una (c) vicino al numero di catalogo.

A.1.

AIX-EN-PROVENCE, Musée Granet, Inv. n. 395

San Carlo Borromeo

(fig. A1)

Olio su rame, cm 110 x 79

Il dipinto, inizialmente attribuito da Longhi a Saraceni (1943), è stato ricondotto da Ivanoff (1964), seguito da Ottani Cavina (1968), alla bottega di Saraceni. Saunier (2009-2010) ha poi attribuito l'opera a Guy François, allievo del veneziano, seguito dalla critica successiva e dalla scrivente alla luce degli evidenti rimandi del dipinto alla grafia di quest'ultimo artista e ad alcune delle sue opere più note come la *Maddalena* del Musée du Louvre.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47 (Saraceni); Ivanoff, 1964, pp. 177, 179, fig. 212 (maniera di Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 136 (bottega del Saraceni); Saunier, 2009-2010, pp. 118-119, fig. 8 (Guy François); Guardata, 2010, pp. 387-388, fig. 5 (Guy François).

A.2 (c)

AJACCIO, Musée Fesch, inv. n. 852. 1. 921

Madonna col Bambino e Sant'Anna

(fig. A2)

Olio su rame, cm 28 x 35

Provenienza: Rome, collezione del cardinale Fesch; lascito del cardinale Fesch alla città di Ajaccio nel 1839; transazione tra il conte di Survilliers (Joseph Bonaparte) e la città di Ajaccio nel 1842.

Attribuito da Peraldi (1892) a Procaccini il dipinto venne riconosciuto da Rosenberg (1971 e Rosenberg e Cuzin, 1978) come copia da un originale allora perduto di Carlo Saraceni. L'ipotesi fu appoggiata da Ottani Cavina (1990) che ritenne di aver individuato, tra le varie copie di bottega, l'unica originale presso una collezione privata di New York (cfr. catalogo delle opere di dubbia o erronea attribuzione), considerando copia la versione in esame. Riscontrando la mediocre qualità del dipinto di Ajaccio rispetto alla versione originale già a New York e ad un'altra autografa recentemente apparsa sul mercato antiquario (catt. 43, 43b; figg. 43, 43b), credo che il dipinto in esame vada ritenuto copia di bottega.

Bibliografia: Peraldi, 1892, n. 62 (Camillo Procaccini); Rosenberg, 1971, p. 107 (copia da Saraceni); Rosenberg- Cuzin, 1978, pp. 192, 196 nota 14, fig. 14 («d'après Carlo Saraceni»); Nicolson, 1989, p. 171 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166 nota 2 (copia da Saraceni).

A.3

AMSTERDAM, Rembrandthuis

Cacciata di Agar

(fig. A3)

Olio su rame, cm 32 x 40

Oehler (1967), nell'analizzare l'operato artistico di Elsheimer e degli artisti che gli gravitarono attorno, propose di attribuire l'opera a Carlo Saraceni. Tuttavia, come rilevò Ottani Cavina (1968), seguita dalla critica successiva, nell'individuare nel dipinto alcune «sigle vegetali» tipiche del Saraceni riconosco comunque una stesura più grossolana per la meccanicità con cui sono resi scrupolosamente gli arbusti che fecero avanzare alla studiosa un'attribuzione a Jacob Pynas. L'ipotesi fu accettata da Enggass (1977-80) e a mia volta sarei propensa ad appoggiarla per la prossimità tra la realizzazione del paesaggio e quelli più noti di Pynas ma soprattutto per la mediocre qualità, non consona a Saraceni, con cui sono rese le due figure sulla destra.

Bibliografia: Oehler, 1967, pp. 163, 166, 170, fig. 22 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 60, 61, 137, fig. 17 (seguace del Saraceni, Jacob Pynas?); Enggass, 1977-80, p. 134 (Jacob Pynas).

A.4 (c)

ARLES, Chiesa di Saint Césaire

Morte della Vergine

Longhi (1943) rese noto il dipinto per primo come copia dalla *Morte della Vergine* di Santa Maria della Scala e successivamente Ottani Cavina (1968), senza dilungarsi su ulteriori commenti, propose di ritenerlo copia. Dal momento che i due studiosi non ne pubblicarono la riproduzione fotografica e che non ho individuato il dipinto nemmeno dal sito dell'INHA di Parigi non mi è stato possibile analizzare l'opera.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 95, 118-119 (copia da Saraceni)

A.5

AUSTIN (Texas), Jack S. Blanton Museum of Art

Martirio di Santa Cecilia

(fig. A5)

Olio su tela, cm 132, 1 x 100,3

Provenienza: New York, Collezione Robert e Bertina Suida Manning.

Il dipinto venne attribuito a Saraceni da Manning quando si trovava presso la sua collezione e confermato al pittore in seguito da Spike (1980) che propose di collocarlo intorno al 1600 per la prossimità morfologica tra la santa Cecilia e la Madonna nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Frascati, all'epoca datata 1606. L'opera venne confermata a Saraceni da Prohaska (1990) e Marini (1999) nel confronto con il *Martirio di santa Cecilia* del County Musuem of Art di Los Angeles (cat. 48b; fig. 48b). Marini (1999) inoltre, metteva le due tele in rapporto con l'iconografia di

un'incisione di Antonio Tempesta (un *Martirio di Santa Colombina*). Spike (2003), nel rianalizzare l'opera, posticipò la datazione intorno al 1606. Nel confrontare i due *Martiri di santa Cecilia*, tuttavia, concordo con Saunier (2009-2010, su suggerimento di Marie-Félicie Pérez) nel rilevare nella versione in esame una qualità inferiore e caratteristiche tipiche delle opere di Guy François, come il fondo monocromo, una sentita bidimensionalità che pone i personaggi sullo stesso piano come in un fregio, così come per gli abiti sobri e una generale naïveté. Queste caratteristiche insieme alla mancanza di movimento nel dipinto in esame rispetto alla tela di Los Angeles inducono ad appoggiare l'attribuzione al pittore francese.

Bibliografia: Spike, 1980, pp. 108-110, n. 43 (Saraceni); Novelli, 1980, p. 44, fig. 1 (Saraceni); Waddingham, 1985, pp. 203-204; [WP] Prohaska, 1990, pp. 203-205; Marini, 1999², p. 104 nota 19 (Saraceni); [JTS] Spike, 2003, p. 180 nota 1 (Saraceni); Saunier, 2009-2010, pp. 119-120 (Guy François); Brejon de Lavergnée, 2011, p. 385, fig. 9 (Guy François).

A.6

AVIGNONE, Musée Calvet, Inv. 83611

Abramo, Agar e l'angelo

(fig. A6)

Olio su tela, cm 131, 5 x 174, 5

Provenienza: acquistato da Guérin a Avignone (1836).

La tela acquistata dal museo come realizzazione di Saraceni (Cat. 1858, n. 247, Cat. 1879, n. 343 come «Saraceni») e registrata con questa attribuzione nel catalogo museale del 1909 non veniva più menzionata nel catalogo del 1924. Nonostante che da questa data l'opera fu considerata come perduta, il Longhi nel 1943, basandosi sui suoi appunti giovanili, attribuiva la tela al Lanfranco. Il dipinto è stato recentemente segnalato come copia da Giacinto Brandi da Philippe Malgouyres (1998) (e con la nuova titolazione proposta: *Abramo dona il pane a Agar e Ismaele (?)*) che seguiva un'ipotesi avanzata da Loire e Schleier (comm orale) sebbene non fosse stata individuata la versione originale dell'opera. Secondo lo studioso, infatti, il dipinto mostrava comunque evidenti connessioni stilistiche con le realizzazioni di Brandi. Il dipinto ad ogni modo non mostra alcun punto di contatto con la grafia saraceniiana.

Bibliografia: *Catalogue des tableaux... du Musée Calvet*, 1909, n. 543 (Saraceni); Longhi, 1943, p. 48, nota 41 (Lanfranco); Ottani Cavina, 1969, p. 131 (Saraceni ?); J. B., 1976, p. 292 (Saraceni); J. B., 1999, p. 290 (Saraceni); Malgouyres, 1998, p. 139, n. 8 («d'après Giacinto Brandi»).

A.7 (c)

BARJOUVILLE (Centre, Eure-et-Loir), Chiesa di Saint Jacques

Madonna con bambino e sant'Anna

(fig. A7)

Olio su tela, cm 146 x 122

La pala, registrata sul sito del Ministero della Cultura e della Comunicazione francese tra i Monuments Historiques, era anticamente posta sull'altare maggiore della chiesa di Saint Jacques mentre ora si trova in una delle cappelle laterali. Il dipinto costituisce una copia seicentesca della *Madonna con Bambino e sant'Anna* realizzata da Saraceni per la chiesa, andata distrutta, di San Simeone Profeta a Roma e oggi conservata presso la galleria di Palazzo Barberini della medesima città (cat. 45; fig. 45). La tela di San Simeone Profeta era stata realizzata tra il 1610 e il 1612 per il cardinale Scipione Lancellotti e, vista la sua collocazione odierna, è sempre rimasta a Roma. L'autore della tela di Barjouville quindi, vista l'esattezza della composizione della copia rispetto all'originale, dovette vedere il modello saraceni a Roma a meno che Le Clerc non avesse realizzato un'incisione, non ancora pervenuta, come nel caso di altre composizioni del Saraceni. La mediocre qualità del dipinto lo colloca indubbiamente tra le copie e per alcune durezza e scarsità di elementi morfologici vicini alla grafia saraceni, in particolare nell'esecuzione della Madonna e del Bambino, è probabile che il suo autore non facesse parte della stretta cerchia d'artisti che gravitarono attorno al veneziano.

A.8

BOLOGNA, Pinacoteca, Inv. n. 637

Riposo nella fuga in Egitto

(fig. A8)

Olio su rame, cm 29 x 23

Provenienza: Collezione Zambecari (1883).

Iscrizioni: sul retro «Ludovico Carracci».

Il dipinto, ritenuto in passato realizzazione del Saraceni (Voss, 1912; Longhi, 1916; Voss, 1924; Porcella, 1928; Pilo, 1967; Moir, 1967) venne catalogato da Emiliani (1967) come replica di bottega e da Ottani Cavina (1968) come «derivazione fedele», dal dipinto di medesimo soggetto di Frascati, ad opera di un allievo di Saraceni. Nel rilevare la scarsa qualità del dipinto, rispetto alla ricorrente grafia del veneziano, concordo nel crederlo replica di bottega.

Bibliografia: Voss, 1912, p. 65 (Saraceni); Longhi, 1916, p. 254 (Saraceni); Voss, 1924, p. 449 (Saraceni); Porcella, 1928, p. 399 (Saraceni); Mauceri, 1935, p. 129 (bottega di Saraceni); Nicolson, 1959, pp. 287; Pilo, 1967, p. 367 (Saraceni); Moir, 1967, I, pp. 49-50, II, p. 101 (Saraceni); Emiliani, 1967, pp. 64, 70 (bottega di Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 96, 100-101, fig. 129 (bottega di Saraceni); Marini, 2001, pp. 265, 267 nota 19 (replica); Ottani Cavina, 2008, pp. 467-468, n. 282 (copia da Saraceni).

A.9

BOSTON, Museum of Fine Arts, inv. 1978.160

Santo Stefano compianto dai Santi Gamaliele e Nicodemo

(fig. A9)

Olio su tela, cm 113 x 155

Provenienza: già collezione del cardinale Giacomo Sannesì (morto nel 1621) (forse per la sua cappella a San Silvestro al Quirinale a Roma) (?); collezione Clelia Sannesì (morta nel 1663), sposa di Emilio Orsini de Cavalieri (o Cavalliere); nell'inventario di Anna Maria Sannesì del 4 aprile 1724 (ASR, 30 Not. Cap. Joseph Paulinus, Officio 13 vol. 52), riportato da Scott Schaefer a Rosenberg (1982), erano menzionate, senza nomi degli autori, tre *Lapidazioni di santo Stefano* e un «S. Stefano Lapidato in Terra» le cui dimensioni (palmi 7 e mezzo per 4 e mezzo) erano molto vicine a quelle del dipinto di Boston; collezione Ulderico Orsini de Cavalieri, nel palazzo Cavalieri già Sannesì fino al 1802 (?); collezione Pietro Camuccini (dove è ricordato nel 1833 e nel 1855); il dipinto è citato in una lettera di Macarani, agente del cardinale Giacomo Sannesì, in occasione della parziale vendita della sua collezione al cardinale Mazarino (citata in Aurigemma, 2010, p. 559); Collezione del figlio di Giacomo Sannesì, Giovanni Battista fino al 1856; acquistato dal quarto Duca di Northumberland, Anlwick Castle (fino al 1978); acquistato dal Museum of Fine Arts di Boston nel 1978 grazie a Theresa B. Hopkins e Charles P. Kling Funds.

Il dipinto, attribuito negli inventari del XIX secolo a Caravaggio, fu poi ascritto a Saraceni con alcuni dubbi in occasione della mostra di Newcastle upon Tyne nel 1963 da Holland. L'attribuzione venne sostenuta successivamente da Crombie (1978) e da Scott Schaefer e Erich Schleier (comm scritto) e, dubitativamente, da Nicolson (1979). In seguito Hirschel (1978) propose il nome di Fetti, Spear (1979) avanzò il nome di Ter Brugghen e Volpe (commento scritto) quello di Savonanzi. Rosenberg (1982) propose poi, in maniera dubitativa, di ascrivere l'opera a Jean Le Clerc sebbene fosse a conoscenza della futura pubblicazione di Ottani Cavina (1983) in cui la studiosa avrebbe proposto come autore della tela il Pensionante del Saraceni. Se è a mio avviso effettivamente escludibile il nome del Saraceni perché, sebbene il dipinto presenti dei particolari tratti dal campionario saraceni come il paesaggio e il suo rapporto con le tre figure in primo piano (così vicini a quelli raffigurati nella *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Curia Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea, 1613-14, cat. 52, fig. 52), Nicodemio, Gamaliele e santo Stefano non presentano le classiche morfologie del veneziano, con mani e pieghe rese attraverso dei tratti più rapidi e nervosi e linee spezzettate anziché quelle tondeggianti tipiche del Saraceni. Per quanto riguarda un'attribuzione a Jean Le Clerc o al Pensionante del Saraceni è questa impresa più ardua poiché non sono note opere con paesaggio attribuibili al Pensionante ad eccezione di questo, mentre il brano paesistico qui inscenato è prossimo a quello inserito dal Le Clerc nel suo *San Francesco Saverio predica agli indiani* (Nancy, Musée Historique Lorrain, fig. V.27). Per contro, concordiamo con Ottani Cavina (1983) nell'individuare una maggiore prossimità dei personaggi a quelli solitamente inscenati dal Pensionante piuttosto che a quelli del Le Clerc, come dimostra la vicinanza tra la figura del vecchio Nicodemio in ginocchio, così vicino al *San Girolamo* di

collezione privata (fig. IV.53). Per i motivi qui elencati in ultima analisi sono più propensa ad attribuire il dipinto in esame al Pensionante.

Bibliografia: Holland, 1963, n. 59 (Saraceni?); Hirschel, 1978, pp. 166-167 (attribuito a Carlo Saraceni «ma vicino a Fetti»); Nicolson, 1979, p. 88, fig. 23 (Saraceni U=«uncertain»); Spear, 1979, pp. 317-322 (Ter Brugghen); Rosenberg, 1982, pp. 261-262, n. 42 (Jean Le Clerc?) (con bibliografia); Ottani Cavina, 1983, pp. 608-610, 612, fig. 600 (Pensionante del Saraceni); Murphy, 1985, p. 259 (seguace del Saraceni); Wright, 1985, p. 207 (attribuito a Le Clerc); Nicolson, 1989 (ried. del 1979), p. 172, fig. 184 (Saraceni?); Pètry, 1992, p. 219 (Pensionante del Saraceni?); Aurigemma², 2010, pp. 558-560, 561 note 42-47 (Pensionante del Saraceni); Guardata, 2010, p. 388 (Pensionante del Saraceni o Jean François?).

A.10

BREST, Musée des Beaux Arts, Inv. 70-1-1

Sacra famiglia

(fig. A10)

Olio su tela, cm 126,5 x 87,5

Provenienza: acquistato a Parigi da una collezione privata nel 1969.

Il dipinto, attribuito da Rosenberg (1972) a Saraceni, venne in seguito ritenuto da Ottani Cavina (1972) copia di bottega da un originale perduto del Saraceni. Successivamente Rosenberg e Cuzin (1978) proposero di assegnare la tela al francese Guy François sulla scia del catalogo della mostra tenutasi a Parigi nel 1974 concernente le acquisizioni recenti del museo di Brest, in cui si rilevava la prossimità alla tela di Hartford con la *Sacra famiglia* e si avanzava l'ipotesi che entrambe potessero essere riferibili al francese, sebbene poi l'opera fosse presentata alla mostra con attribuzione al veneziano. L'ascrizione a Guy François proposta da Rosenberg e Cuzin (1978) fu poi accettata da tutta la critica successiva. Bruno Saunier, autore di una monografia in corso di elaborazione su quest'artista, ha confermato (2009-2010) più di recente l'ascrizione a Guy François. Individuando una semplificazione dei panneggi, la morfologia femminile con bocca minuta e occhi allungati, e l'appiattimento dei volumi, che generalmente differenziano le opere del francese da quelle del Saraceni, ritengo corretta l'attribuzione a Guy François.

Bibliografia: Rosenberg, 1971, p. 107, fig. 2; Rosenberg, 1972, p. 348, nota 20 (Saraceni); Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13 (copia da un Saraceni perduto); *Renaissance du Musée de Brest....*, 1974, p. 21, n. 14 (Carlo Saraceni); Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 193 (Guy François); Nicolson, 1979, p. 88 (Guy François?); Nicolson, 1989, p. 172 («wrong attribution to Saraceni»); Ottani Cavina, 1992, p. 63; Guardata, 2010, p. 388 (Guy François); Saunier, 2009-2010, pp. 116-118, 121, fig. 3 (Guy François).

A.11 (c)

BRUXELLES, Chateau de Beloeil

San Rocco con l'angelo

Olio su tela, cm 190 x 125

Nicolson (1979) ricorda il dipinto come copia in scala dal dipinto conservato alla Galleria Doria Pamphilj che attribuiva al veneziano. Tuttavia, dal momento che lo studioso non ne pubblicava la foto e che non ho trovato menzione del dipinto in alcun testo di riferimento non mi è stato possibile analizzare l'opera.

Bibliografia: Nicolson, 1979, p. 88 (replica da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 (replica da Saraceni)

A.12 (c)

CATANIA, Cattedrale (sagrestia)

San Carlo Borromeo porta in processione il Santo Chiodo

(fig. A12)

Longhi (1943) segnalava per primo il dipinto come copia dell'opera omonima conservata nella chiesa di San Lorenzo in Lucina a Roma (cat. 49; fig. 49), realizzata intorno al 1612-1613.

Nicolson (1979) che in un primo momento segnalava nella cattedrale di Catania una copia del *Martirio di Sant'Erasmus* di Gaeta (cat.; fig.) in seguito (1989) invece ricordava, come il Longhi, solo la copia del *San Carlo Borromeo porta in processione il Santo Chiodo*.

Se ne deduce quindi che vi dovette essere un refuso del Nicolson nel 1979. Infatti, anche Barbera (1997), che ha poi analizzato i dipinti della Cattedrale, segnalava solo la copia in esame.

Barbera aveva tra l'altro individuato la citazione del dipinto come «S. Carlo che si attribuisce al cav. Veneziano è pure anzitutto una copia del quadro, che esiste in Roma, ma dello stesso autore, che dipinse l'originale» in un *Elenco di pitture pregevoli esistenti in diverse chiese di Catania* (Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo Ventimigliano, ms. Vent. I 91, cc. 37-38) stilato dal canonico Domenico Privitera (Catania, 1759-1834).

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87(copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 171(copia da Saraceni); Barbera, 1997, p. 334-335, nota 18, fig. 2 (Ignoto sec. XVII, copia da Carlo Saraceni); Marini², 2001, p. 128 (cerchia di Carlo Saraceni).

A.14 (c)

CAVA DEI TIRRENI, Badia della Trinità

Madonna col Bambino e Sant'Anna

Olio su tela

Il dipinto è stato reso noto da Rosenberg come copia da un originale perduto del Saraceni, seguendo una precedente ipotesi avanzata da Ottani Cavina (1968) in relazione ad altre derivazioni dal

medesimo dipinto perduto. Successivamente Ottani Cavina (1990), nel ritrovare quello che secondo la studiosa era l'originale perduto, oggi all'Academy of Arts di Honolulu (cat. 43; fig. 43), confermò tra le copie la versione della Badia della Trinità.

Bibliografia: Rosenberg, 1971, p. 107 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166 nota 2 (copia da Saraceni).

A.15 (c)

CHÂLONS-EN-CHAMPAGNE, Musée des Beaux Arts et Archéologie, Inv. 861.1.135

Morte della Vergine

(A15)

Olio su tela, cm 113 x 180

Provenienza: collezione Charles Picot (XIXe secolo); menzionato nel suo testamento, n° 132; lascito Charles Picot, 1861.

Il dipinto è un ulteriore copia della prima versione di *Morte della Vergine* realizzata da Saraceni e oggi conservata presso il Metropolitan Museum of Art di New York (cat. 37; fig. 37), sebbene in questa versione come in quelle su rame di Monaco (Alte Pinakothek, cat. 76, fig. 76) e Venezia (Gallerie dell'Accademia, cat. 80, fig. 80) la Vergine sia raffigurata con gli occhi chiusi. Interessante è rilevare che la copia in esame è l'unica fra quelle ad oggi note che si sviluppa orizzontalmente anziché verticalmente.

Bibliografia: Gillet, 1888-1891, n. 123 (copia da Saraceni); Pagnotta, 2008, p.132, n. 154 (copia da Saraceni).

A.16 (c)

CHÂTELDON, Cattedrale

San Rocco e l'angelo

Olio su tela, 160 x ?

(fig. A16)

Provenienza: nel 1968 un'immagine di un santo era segnalata sopra l'altare; da una notizia riportata da l'abate Matussières nel 1851, il dipinto potrebbe essere stato portato da Parigi dalla famiglia Poyet all'inizio del XIX° secolo e donato alla chiesa insieme a quattro dipinti raffiguranti gli Evangelisti.

Il dipinto del XVII° secolo è a mio avviso una derivazione da un originale perduto del Saraceni. Difatti, sebbene l'opera riprenda in parte la composizione del *San Rocco* della Galleria Doria Pamphilj a Roma (cat. A.54; fig. A54), solitamente attribuito al veneziano ma qui ascritto con incertezza a Borgianni e Orazio Gentileschi, i due dipinti non sono uguali in tutte le loro parti. Mentre nel dipinto della Doria Pamphilj la roccia alle spalle dei due personaggi è sulla sinistra qui è sulla destra. Tuttavia, il dipinto della cattedrale di Chateldon non può essere stato nemmeno desunto da un'incisione tratta dal dipinto della Doria Pamphilj poiché, se la roccia è invertita, gli altri

elementi raffigurati non lo sono. Va rilevato inoltre che mentre il dipinto di Roma presenta una morfologia delle pieghe non prossima alla scrittura saraceni, questa è invece presente nel dipinto in esame seppur di scarsa qualità. Suggestivo è la possibilità che il dipinto della Cattedrale riprenda una versione ideata da Saraceni e andata perduta. E' possibile che Saraceni abbia ideato la composizione del suo dipinto perduto di pari passo con l'autore della tela della Doria Pamphilj e che le due versioni fossero leggermente variate. Oltre alle pieghe degli abiti qui decisamente vicine alla grafia del Saraceni rispetto alla tela del museo romano, il volto del San Rocco presenta una morfologia nettamente prossima ai due *San Rocco* del Saraceni conservati presso la collezione Koelliker di Milano e il Museo di Capodimonte di Napoli (catt. 31-32; figg. 31-32), realizzati tra il 1608 e il 1610.

Bibliografia: www.culture.gouv.fr; www.inha.fr.

A.17

COLLEZIONE PRIVATA

San Carlo Borromeo

(fig. A17)

Olio su tela, cm 56 x 51

Pierluigi Carofano (2008) ha recentemente proposto di attribuire questo dipinto di collezione privata al Saraceni, individuando rimandi ad opere realizzate intorno al 1612 come il *San Carlo Borromeo che porta in processione il Santo Chiodo* di San Lorenzo in Lucina a Roma. Sebbene il volto del San Carlo Borromeo ricordi alcuni personaggi del Saraceni, come il *San Francesco* di Palazzo Barberini (cat. 56; fig. 56) o l'uomo inginocchiato nel *San Benno recupera le chiavi della città di Meissen* di Santa Maria dell'Anima, la povertà di elementi nel paesaggio, nonché la mancanza dei classici drappaggi riconducibili al veneziano e la non conoscenza diretta del dipinto mi inducono ad inserirla fra le opere di dubbia attribuzione.

Bibliografia: Carofano, 2008, p. 160, n. 49 (Saraceni).

A.18

COPENAGHEN, Statens Museum for Kunst, R. M., Sp. No. 810.

François Dusquenoy e George Petel o Due scultori

Olio su tela, cm 114 x 95

(fig. A18)

Secondo quanto riporta Olsen (1961) il dipinto era ricordato in due inventari museali (R. C. C. Inv. 1690, p. 356, n. 35 e Inv. 1737, p. 642) con il commento «von dem italienischen Mahler Gratschini, so ein Discipel von Michel Angelo gewesen», che secondo lo studioso andava senza dubbio interpretato, per motivi a me sconosciuti, come un'attribuzione a Saraceni. Per questo motivo Olsen propose quindi il nome del veneziano sebbene Spengler (comm. scritto) avesse attribuito l'opera a Barnhard Keil e questa ascrizione fosse stata generalmente accettata, fin quando Longhi (1938) propose di assegnarla a un imitatore fiammingo del Caravaggio. Olsen (1961) ritenne tuttavia che il dipinto fosse attribuibile a Saraceni riscontrando la prossimità del dipinto ad alcune opere della produzione tarda del veneziano quali la *Giuditta e Oloferne* di Vienna, il *Miracolo di san Bennone* di Santa Maria dell'Anima e il *San Francesco in estasi della chiesa del Redentore* a Venezia. Nell'individuare poi, nei due personaggi raffigurati, gli scultori François Dusquenoy e George Petel (per la vicinanza delle morfologie ai due ritratti noti dei due scultori realizzati da van Dyck e conservati a Bruxelles e Monaco) Olsen (1961) propose di collocare il dipinto nella tarda attività del Saraceni, intorno al 1618-1619, essendo noto che Dusquenoy era arrivato a Roma nel 1618 mentre la presenza di Petel nella città è documentata solo dal 1622.

Nicolson (1979 e 1989) ha poi espunto dal catalogo saraceniano il dipinto per attribuirlo al pittore belga Adam De Coster.

Pur presentando alcuni punti di contatto con alcuni notturni a lume di candela del Saraceni, non riconosco la grafia tipicamente saraceniana e a mio avviso può essere attribuito a un pittore nordico, probabilmente proprio a De Coster vista la prossimità alle realizzazioni di questo artista.

Bibliografia: Longhi, 1938, p. 124; Olsen, 1961, pp. 88-89, tavola XLVIb (Carlo Saraceni ?); Nicolson, 1979, p. 88 (Coster); Nicolson, 1989, p. 172, fig. 1599 (Coster).

A.19

DAYTON, Art Institute

Giuditta con la testa di Oloferne

(fig. A19)

Olio su tela, cm 85 x 77

Provenienza: già Venezia, collezione Manfrin; già collezione Francis Moro (esposto a New York nel 1964: *Venetian Baroque Painters*, Finch College Museum of Art, New York, 1964, n. 10 del catalogo).

Il dipinto venne attribuito a Saraceni da Manning (1964) quando fu esposto alla mostra *Venetian Baroque Painters* dei New York. Successivamente Ottani Cavina (1968), sebbene dichiarasse di non conoscere il dipinto *de visu*, propose di ritenerlo redazione non autografo sulla base della sua riproduzione fotografica. Se Spear (1975) confermò l'attribuzione di Ottani Cavina, Pallucchini

(1981), senza soffermarsi a lungo sull'opera, propose di ritenerla autografa e prossima alla versione del Musée des Beaux Arts di Lione (cat. A.29; fig. A29).

In seguito Lapucci (1997), nell'analizzare le radiografie del dipinto e confrontarle con quelle della versione presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze (cat. 16; fig. 16) a cui il dipinto in esame è vicino in tutto tranne che per le dimensioni, essendo quello di Dayton originariamente dipinto su una tela più piccola, accettò l'ipotesi di Spear di ritenerlo copia. Pur conoscendo l'opera solo da una buona riproduzione fotografica, non rilevo la medesima qualità delle versioni autografe del veneziano della collezione Koelliker, di Firenze e di Vienna, sostituita da quella maniera «piatta, fredda e dura» già rilevata da Spear, e ritengo quindi che questa versione vada inserita fra le copie.

Bibliografia: Manning, 1964, n. 10 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 98, 126, fig. 143 (replica di bottega); Spear 1975 pp. 10-11, tav. X (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87 (copia); Pallucchini, 1981, p. 94 (Saraceni); Nicolson, 1989, vol. I, p. 170 (copia da Saraceni); Papi e Lapucci, 1997, pp. 159, 164 (copia)

A.20

DETROIT, Institute of Arts, 41.89

Susanna e i vecchioni

(fig. A20)

Olio su rame, cm 45,9 x 36

Provenienza: Winthrop Astor Chandler, Newport, Rhode Island, A. P. Mondschein, New York, donazione del Founders Society, William H. Murphy Fund, 1941.

Iscrizioni: firmato sulla roccia a sinistra «Ottavio lion fe[*cit*]».

Ottani Cavina (1968) inserì il dipinto tra quelli di errata attribuzione al Saraceni. In seguito Nicolson (1979) lo elencò con l'attribuzione a «seguace dell'Elsheimer». Tuttavia, come ha recentemente segnalato Ward Bissel (2005) nel marzo del 1978 con l'aiuto di un microscopio venne individuata sul dipinto l'iscrizione d'epoca «Ottavio lion fe[*cit*]» ragion per cui da allora sino ad oggi il dipinto viene accettato come realizzazione di Ottavio Leoni, presentando altresì una grafia consona al pittore.

Bibliografia: Richardson, 1942, pp. 233, 241, fig. 5 (Saraceni); Cummings e Enggass, 1965, pp. 163, 164, n. 187; Moir, I, p. 49, II, p. 103; Ottani Cavina, 1968, p. 137, n. 134 (errata attribuzione al Saraceni); Nicolson, 1979, p. 88 (follower of Elsheimer); Nicolson, 1989, p. 172 («wrong attribution to Saraceni»); [W. B.] Ward Bissel, 2005, pp. 120-123, n. 38 (Ottavio Leoni) (con bibliografia).

A.21

DRESDA, Gemaldegalerie, inv. Gal. - Nr. 1975

Giuditta e Oloferne

(fig. A.21)

Olio su rame, cm 33, 5 x 27, 5

Il dipinto, assegnato ad Elsheimer negli inventari museali del 1722 e del 1728 (B 117), da Voss (1912) e da Weizsäcker (1936), fu poi ascritto a Saraceni da Longhi (1917 e 1995) mentre Henrich (1928) ravvisò la grafia di Le Clerc e Bauch (1951 e 1967) di Lastman. Ottani Cavina (1968) propose poi che il dipinto potesse essere, insieme alla redazione del Muso di Castelvechio di Verona, una copia da un originale perduto del Saraceni.

Papi (2011) ha recentemente individuato l'originale del veneziano in collezione privata e, grazie al ritrovamento da parte di Humfrey (1997) del modello cui si ispirò Saraceni per questa composizione (una *Giuditta e Oloferne* conservata presso la Banca Nazionale del Lavoro di Roma (fig. I.60) di Lorenzo Lotto e che il veneziano aveva avuto modo di osservare quando era conservata presso la collezione Aldobrandini a Roma), è possibile fare più chiarezza sulle due copie di Dresda e Verona. Nel confronto fra queste redazioni e l'originale individuato da Papi risulta evidente la differenza qualitativa, portandomi a inserire l'esemplare tedesco fra le copie.

Fratarcangeli (2009) e Testa (2010) attribuirono comunque i due dipinti di Dresda e Verona al veneziano prima che fosse ritrovata la versione originale da Papi. I due studiosi ascrissero a Saraceni i due dipinti sulla base del ritrovamento della citazione di una «Giuditta con una vecchia, et la testa d'Oloferne mezze figure in picciolo in rame cornice negra» nella collezione di Giuseppe Pignatelli (1578?-1623; fratello ed erede del cardinale Stefano Pignatelli e intimo amico del cardinale Scipione Borghese) a Roma.

Bibliografia: Porcella, 1928, p. 399 (Saraceni); Held, 1966, p. Ottani Cavina, 1968, pp. 126, 135-136, fig. 137 (da Saraceni) (con bibliografia); Longhi, 1995, p. 105 (Saraceni); Humfrey, 1997, pp. 41, 169 nota 41, fig. 44; Testa, 2002, p. 170; Fratarcangeli, 2009, p. 140, fig. 119a (Saraceni); Testa, 2010, pp. 648, 657 nota 18 (Saraceni); Henning e Weber, 2005, p. 469, n. 1638 (bottega di Saraceni).

A.22

GINEVRA, Musée d'Art et d'Histoire, inv. CR 240

San Giovanni Battista che tiene un montone

(fig. A22)

Olio su tela, cm 140, 5 x 97

Provenienza: lascito alla città di Ginevra di G. Revilliod (1980)

Restauro: Pulito e reintelato nel 1967.

Il dipinto è una replica di quello del Louvre di medesimo soggetto già attribuito a Saraceni e che, come Ottani Cavina (1968), non ritengo autografo. L'autografia non può essere accettata neanche per la versione in esame, sebbene fosse stata proposta nel catalogo museale del 1968.

Infatti, la composizione riappare in altri due dipinti, nessuno dei quali sembra essere stato originale, conservati al Musée des Beaux Arts di Rouen e nella chiesa di Marly-le-Roy. Il dipinto di Parigi, attribuito inizialmente a Guido Cagnacci nei cataloghi museali, fu poi ascritto a Saraceni da Longhi

(1943), mentre Emiliani (1962) vi individuava la mano di Carlo Bononi. Infine se Ottani Cavina, sottrasse il dipinto del Louvre dal catalogo del veneziano, e conseguentemente anche il dipinto in esame, Rosenberg (1966), che individuò le versioni di Rouen e Marly-le-Roy, ipotizzò che fossero tutte copie da un originale perduto del Caravaggio. In seguito Mauro Natale (1979), nell'analizzare il dipinto di Ginevra, ipotizzava che fossero tutte copie invece da un originale di Bartolomeo Manfredi, dal momento che individuava agganci stilistici più probanti con la grafia di questo artista che del Merisi.

Bibliografia: *Musée d'Art et d'Histoire*, Guides Illustrées, 1968, p. 11 (C. Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 137, 138 (errata attribuzione a Saraceni); Natale, 1979, pp. 88-89, n. 118, fig. 118 (copia da Bartolomeo Manfredi) (con bibliografia).

A.23 (c)

GLASGOW, Art Gallery and Museum, inv. 118

San Sebastiano in un paesaggio

(fig. A23)

Olio su rame, cm 12,7 x 18,4

Provenienza: Dono di Archibald McLellan, 1854.

L'opera, inizialmente attribuita nei cataloghi museali a Rottenhammer (cat. 1855, n. 167; cat. 1882, p. 82), poi a D. van der Lisse (cat. 1935, p. 181) e infine «stile di Elsheimer» (Brotchie, 1921) (Miles, 1961), fu pubblicata da Nicolson (1970) e nel catalogo museale del 1970, come copia da Saraceni, avendo lo studioso accettato che la composizione riprendeva quella del *San Sebastiano* della Galleria del Castello di Praga (cat. 28; fig. 28). La critica successiva concordò con Nicolson nel ritenerla copia.

Stranamente in seguito lo studioso (1979 e 1989) ricordando il dipinto già a Glasgow come *San Sebastiano* annotava che il titolo era stato trasformato in *Paesaggio con San Rocco* ed era conservato in una collezione privata a Gothenburg. In realtà Nicolson si confondeva, poiché le due opere esistono ma sono distinte, mentre quella in esame rappresenta effettivamente un *San Sebastiano* copia dall'originale di Praga: un *San Rocco in un paesaggio* conservato in una collezione privata di Gothenburg, effettivamente attribuibile al nostro, era stato pubblicato da Ottani Cavina nel 1976 (cat. 33; fig. 33).

Seppure conosca l'opera in esame dalla sola riproduzione fotografica, concordo nel ritenerla copia dalla versione autografa di Praga per il livello qualitativo minore. Tuttavia si può fors'anche supporre che Saraceni, come era solito fare, avesse effettivamente potuto realizzare una tela più simile alla copia di Glasgow oltre al *San Sebastiano* di Praga. Rispetto a quest'ultimo la tela in esame in effetti presenta una serie di differenze: oltre ad essere su rame e non su tela, supporto

spesso impiegato dal nostro, è di un formato minore e ottagonale e, sviluppandosi orizzontalmente anziché verticalmente come la tela di Praga, presenta delle aggiunte nel paesaggio, come gli alberi sulla sinistra. Nel dipinto in esame inoltre, rispetto al caravaggesco *San Sebastiano* di Praga, è riscontrabile una luce chiara vicina ai primi paesaggi d'influenza nordica del Saraceni, come i sei rami di Capodimonte o il *Buon Samaritano* della Boughton House (catt. 15, 24; figg. 15a-15f, 24), in cui il fascio luminoso che irradia il paesaggio e indaga gli oggetti rappresentati proviene da dietro gli alberi posti nel fondo.

Bibliografia: Brotchie, 1921 («style of Elsheimer»); Miles, 1961, p. 49 («style of Elsheimer»); *Primitives to Picasso...*, 1962, p. 40, n. 110 («Manner of Elsheimer»); *Catalogue of Italian paintings...*, 1970, p. 91 (copia da Carlo Saraceni); Nicolson, 1970, p. 315, fig. 51 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 88 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 (copia da Saraceni); Humfrey, 2012, pp. 171-172, n. 64 (bottega di Saraceni?).

A.24

HARTFORD, Connecticut, Wadsworth Atheneum

Sacra famiglia e due angeli

(fig. A24)

Olio su tela, cm 125, 5 x 88, 5

Provenienza: Francia, regione di Puy, collezione M. A. Dehaspe; Francia, collezione privata; New York, antiquario F. Mont, 1963; acquistato dal Wadsworth Atheneum, 1964.

Il dipinto, acquistato dal Wadsworth Atheneum nel 1964, dove venne ascritto a Saraceni, fu poi confermato al pittore da Ottani Cavina (1968) per la vicinanza riscontrata dalla studiosa alle allora note redazioni non autografe da un originale perduto del Saraceni della *Madonna col Bambino, Sant'Anna e un angelo* (Roma, galleria Pallavicini; Varsavia, Museo Nazionale; Roma, già coll. Briganti), di cui ora si conoscono due versioni originali su rame (catt. 43, 43b; figg. 43, 43b). In seguito Cuzin e Rosenberg (1978) proposero di attribuire il dipinto a Guy François sia per la prossimità alla *Sacra famiglia* di Brest che per l'individuazione di una certa bidimensionalità tipica del francese insieme a un certo «purismo», ma anche per l'assenza di quelle pieghe morbide che invece caratterizzano le opere del veneziano. L'attribuzione venne in seguito accettata dalla medesima Ottani Cavina (1992) che rivedeva quindi la sua precedente assegnazione a Saraceni in favore di Guy François. Successivamente Penent (2001) propose di attribuire il dipinto a Jean François, fratello di Guy. Lo studioso riteneva che la *Sacra famiglia* del museo di Brest e il dipinto di Hartford provenissero dalla medesima bottega ma, nel rilevare una diversa caratterizzazione nel volto delle due Madonne e una maggiore minuzia e attenzione ai dettagli in quello in esame, propose di attribuire il dipinto a Jean François e la tela di Brest a Guy. Guardata (2010), nel sottolineare la scarsità di opere certamente attribuibili a Jean François, dichiarava la sua perplessità sulla proposta attributiva.

Aurigemma (2007), ritrovava in un vecchio inventario delle collezioni farnesiane la citazione dei quadri spostati nel 1708 dal palazzo della Pilotta alla reggia di Colorno, di cui si annotava un «Quadro senza cornice altro br. due, once una, largo br.a uno, once sette. S. Giuseppe, che rappresenta un falegname con beretta rossa in capo in atto di fare un forame in un pezzo di legno, la Madonna alla destra, che fa cenno al Bambino con scalpello nella destra con due angeli e varij istromenti da falegname. Du buono aut.re n...» (Archivio di Stato di Parma (ASP), Casa e Corte Farnesiana, s. VIII, b. 53, n. 35; Bertini, 1987, p. 284), propose d'identificare il dipinto con la tela di Hartford per la calzante descrizione. Sebbene qui il nome dell'autore non venisse menzionato, la studiosa presupponeva che, avendo Odoardo Farnese già dimostrato interesse per i dipinti di Saraceni, per i pagamenti da lui effettuati in merito ad alcune opere oggi perdute dello stesso pittore (cfr. Elenco delle opere perdute), il dipinto di Hartford potesse essere stato realizzato a sua volta dal veneziano.

Come è stato sottolineato, tuttavia, seguendo un'ipotesi avanzata da Hermann Fiore (cfr. cap. 1.5), la composizione riprende, nel particolare dei due angeli alati a destra e in quello dei trucioli di legno in primo piano a terra, una composizione precedentemente ideata da Albrecht Durer nel *Soggiorno della Sacra Famiglia in Egitto*, xilografia tratta dalla *Vita della Vergine* (fig. I.36; Hermann Fiore, 2011, pp. 134-135, fig. 15). La composizione del dipinto di Hartford inserisce altri particolari e la complessità e particolarità dell'insieme compositivo mi portano ad ipotizzare che, se l'effettiva esecuzione del dipinto sia attribuibile a Guy François, la composizione possa essere stata ideata in gran parte da Saraceni: le realizzazioni del francese sono sempre molto più scarne di questa da un punto di vista stilistico e sono indubbiamente innegabili le affinità morfologiche tra i personaggi del dipinto in esame e la *Sacra famiglia* del museo di Brest di Guy François. Il dipinto di Hartford inscena inoltre una certa bidimensionalità non consona al veneziano e perfettamente affine al francese, espresse con una tavolozza meno vivida e certo più consona a Guy François.

Bibliografia: «The Art Quarterly», 1964, vol. XXVII, n. 1, p. 109; Moir, 1967, II, p. 135 (Le Clerc); Ottani Cavina, 1968, p. 103, tav. IX, fig. 82 (Saraceni); Nicolson, 1970, p. 312 (Saraceni); Rosenberg, 1971, p. 107, fig. 3 (Saraceni?); Ward Bissel, 1971, p. 248 (Saraceni); Spear, 1975, n. 60 (Saraceni); Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 193-194, fig. 19 (Guy François); Nicolson, 1979, p. 87 (Saraceni); Pallucchini, 1981, p. 93, fig. 239 (Saraceni); Rosenberg, 1982, pp. 220-221, n. 29 (Guy François); Nicolson, 1989, p. 170 (Saraceni); Salerno, 1989, p. 37 (Saraceni); Ottani Cavina, 1992, p. 63, nota 14, n. 20, fig. 82 (Guy François); [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56 (Guy François); Marini, 2001, p. 264 (C. Saraceni); Penenet, 2001, pp. 48-51, fig. 2 (Jean François); [EPB] Bowron, 2004, p. 66, n. 14 (Saraceni); Aurigemma, 2007, pp. 491-497 (Saraceni); Guardata, 2010, pp. 388-389, fig. 4 (Jean François ?); Saunier, 2009-2010, pp. 116, 118, 121, fig. 2 (Guy François); Hermann Fiore, 2011, pp. 134-135, fig. 14; Aurigemma, 2011², pp. 230-231, fig. 7 (Saraceni); [E. Z.] Zafran, 2012, p. 132, n. 21 (Saraceni) .

A.25 HERMANNSTADT *Morte della Vergine*

Burkhardt (1976) segnalava il dipinto senza dare maggiori informazioni, senza pubblicare la riproduzione fotografica, escludendo quindi un possibile giudizio sull'autografia.

Bibliografia: [J. B.] Burkhardt, 1976, p. 292

A.26

LE PUY, Oratoire du Gonfalon

Morte della Vergine

(fig. 26)

Il dipinto, segnalato *in primis* da Longhi (1928), è stato inserito tra le copie da Ottani Cavina (1968).

Bibliografia: Longhi, 1928, p. 20; Ottani Cavina, 1968, pp. 103, 118-119 (copia da Saraceni)

A.27

LILLE, Palais des Beaux Arts, inv. n. P 1470

Il Giudizio Universale

(fig. A27)

Olio su rame, cm 100 x 77

Provenienza: Monaco, bottino di Napoleone (?) dal castello di Schleissheim (Brejon de Lavergnée, 1999); inviato dallo stato, 1801; trasferito come proprietà alla città di Lille (2006).

Il dipinto, inizialmente ascritto alla scuola di Poelenburgh nei cataloghi museali ottocenteschi (Reynart, 1875 e Lengart, 1893), è stato poi attribuito a Carlo Saraceni da Brejon de Lavergnée (1999). Dopo aver personalmente analizzato il dipinto, ritengo che l'attribuzione al veneziano non vada ritenuta corretta. Brejon de Lavergnée ha comunque il merito di aver ricondotto l'opera all'ambito del Saraceni. Il dipinto pur allontanandosi dalle realizzazioni del veneziano per le morfologie dei lunghi corpi dei satiri e la tavolozza schiarita, presenta, nella parte inferiore al centro, una figura femminile con la testa rialzata verso l'alto che sembra provenire direttamente dal repertorio figurativo del Saraceni, si veda la prossimità alla giovane Rachele nel *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (cat. 21; fig. 21).

Più in fondo i due personaggi al centro con la barba, uno dei quali con le braccia levate al cielo, sono indubbiamente prossimi, nella struttura come nella grafia in punta di pennello, alla maniera del Le Clerc. Non sono tuttavia individuabili elementi sufficienti per assegnarlo a quest'ultimo artista come d'altro canto anche lo studioso (2002) dichiarava preferendo un'ipotesi dubitativa. Penso sia interessante rilevare la prossimità del dipinto alla *Crocifissione* di collezione privata di Saragoza

dell'artista spagnolo Juan Bautista Maino recentemente pubblicata da L. Ruiz Gomez (2009, pp. 89-91, n. 5), quand'anche si rilevi che probabilmente l'artista frequentò il veneziano a Roma (cfr. 4.3 Carlo Saraceni e la Spagna).

Bibliografia: Reynart, 1875, p. 144, n. 419 (scuola di Corneils van Poelenburgh); Lenglart, 1893, p. 214, n. 605 (scuola di Corneil van Poelenburgh); Brejon de Lavergnée, 1999¹, p. 158 (attribuito a Carlo Saraceni); Brejon de Lavergnée, 1999², p. 42 (Carlo Saraceni o bottega di Carlo Saraceni); Brejon de Lavergnée, 2002, p. 12, n. 102 (attr. a Carlo Saraceni); *L'homme paysage...* 2006, p. 22 (attr. a Carlo Saraceni); *Veronese, Tintoretto e...*, 2010, p. 108, n. 6 (Carlo Saraceni)

A.28

LILLE, Palais des Beaux-Arts

Riposo nella fuga in Egitto

Olio su tela, cm 129 x 117

La tela andò distrutta nell'incendio del 24 aprile 1916. Purtroppo non ne resta documentazione fotografica ma Ottani Cavina (1968) supponeva che si trattasse di un'ennesima redazione dello stesso tema che riprendeva la composizione dell'Eremo di Camaldoli a Frascati (cat. 47; fig. 47).

Bibliografia: Lenglart, 1893, p. 248, n. 710; Porcella, 1928, p. 400 (Saraceni); Henrich, 1935, p. 460; Moir, 1967, I, p. 49; II, p. 103; Ottani Cavina, 1968, p. 131; J. B., 1976, p. 292; J. B., 1999, p. 290; Brejon de Lavergnée, 1999, p. 178

A.29

LIONE, Musée des Beaux Arts, Inv. n. 1938-9

Giuditta con la testa di Oloferne

(fig. A29)

Olio su tela, cm 81 x 65

Provenienza: Coll. Nicos Dikhéos, console di Cipro a Lione; ceduta al Musée des Beaux Arts da quest'ultimo in cambio di due dipinti di Pierre Bonirote *La Romayka* (inv. A-1779) e *l'Acropole* (senza inv.) (1938).

Il dipinto venne attribuito a Saraceni da Longhi (1943) e Jullian (1953) sebbene precedentemente Volpi (Finarte, catalogo n. 6, 1962, p. 30) avesse segnalato trattarsi di una copia. Successivamente anche Ottani Cavina (1968), nel rilevare «una fattura tanto secca e corrente», catalogò la tela come copia, seguita da Cuzin e Rosenberg (1978). Nicolson (1979) ripropose che potesse trattarsi di una versione autografa, e ugualmente fece Pallucchini (1981) ma nei recenti cataloghi museali il dipinto è catalogato da Brejon de Lavergnée (1988, 1993) fra le copie.

Sebbene il dipinto, che comunque conosco solo dalla sua riproduzione fotografica, appaia di buona qualità può essere inserito fra le migliori copie di bottega, per la maniera un po' rigida con cui sono realizzati alcuni particolari come la mano della Giuditta che sorregge la testa di Oloferne,.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47 (C. Saraceni); Jullian, 1953, pp. 25-30, fig. 1 (C. Saraceni); Pilo, 1967, p. 367 (C. Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 103, 126, fig. 144 (copia da C. Saraceni); Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 192 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87 (C. Saraceni ?); Pallucchini, 1981, p. 94, fig. 245 (C. Saraceni); Brejon de Lavergnée e Volle, 1988, p. 303 (copia da Carlo Saraceni); Nicolson, 1989, vol. I, p. 169; Buijs e Lavergnée, Durey, 1993, p. 242 (copia da Carlo Saraceni).

A.30 (c)

MILANO, Certosa di Garegnano a Musacco

I Santi Ugone e Carlo Borromeo in adorazione del Santo Chiodo

(fig. A30)

Ottani Cavina (1972) rese noto questo dipinto, segnalatole da F. Zeri, e lo ritenne copia da un originale perduto del Saraceni.

Il dipinto, in effetti, pur non presentando la qualità degli originali del veneziano, mostra stringenti rapporti con le composizioni ideate dal pittore e in particolare con le tele della Cattedrale di Toledo, realizzate intorno al 1613 (cat. 50; figg. 50a-50c). Per le motivazioni sopra elencata concordo quindi con la studiosa nel proporre che si possa trattare di una copia da un originale perduto del Saraceni.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13 (copia da un Saraceni perduto).

A.31

MILANO, collezione Koelliker, inv. n. LK1516.

Madonna col Bambino e sant'Anna

(fig. A31)

Olio su tela, cm 89, 5 x 138.

Provenienza: acquistato dalla collezione Koelliker nell'ottobre del 2005.

Restauri: Milano, Beccaria (2006)

Stato di conservazione: Buono. Sono presenti alcuni lievi restauri sul volto e il panno giallo della Vergine e il cretto è leggermente evidenziato.

Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta da Papi (2006) con l'attribuzione al Saraceni per poi essere ritenuto da Benedetti (2007) come attribuibile alla bottega.

Le uniche due redazione autografa ad oggi pervenute del soggetto sono, a mio avviso, quella di collezione privata new yorkese e poi passata all'Honolulu Academy of Arts, attribuita a Saraceni da Ottani Cavina (1990, cat. 43; fig. 43) e quella recentemente ricomparsa sul mercato antiquario new yorkese (cat. 43b; fig. 43b), entrambe su rame.

Se si pone l'opera in esame a confronto con queste due la maniera più fredda e meno attenta nella resa dei panneggi (si veda in particolare il turbante della Sant'Anna sulla destra e il panno bianco che avvolge il Bambino in primo piano, ma soprattutto la semplificazione dei passaggi

chiaroscurali) è più agevole ritenerla me la fa ritenere, malgrado l'alta qualità, attribuibile alla bottega del veneziano.

Queste pieghe sono particolarmente rigide e innaturali, come eseguite da un copista, un copista che tuttavia sembra avere uno stile personale, poiché il volto del Gesù Bambino è molto lontano dalla caratterizzazione facciale utilizzata dal Saraceni nei soggetti giovanili. Proprio la caratterizzazione del volto del Bambino e della Madonna, congiuntamente a una maniera mesta e priva di movimento, rispetto all'usuale del Saraceni, mi hanno fatto pensare a Guy François.

Mi pare infatti di poter individuare la mano di quest'ultimo artista nella caratterizzazione dei volti allungati, nelle sopracciglia lunghe e le dita affusolate, lontane da quelle «piene» dei personaggi saraceni.

Un altro particolare interessante, ma che non ho mai avuto modo di individuare né nelle opere del Saraceni né in quelle di Guy François, sono i denti che si intravedono nella bocca semiaperta della Vergine dando un'aria popolare a quest'ultima, probabilmente proprio nel tentativo di renderla più umana e vicina allo spettatore, in accordo con la maniera naif che distingue Guy François. Lo stesso particolare è individuabile nell'ancella nel Giuditta e Oloferne, già a Dresda e ora disperso, attribuibile alla bottega del Saraceni.

Un'altra redazione su tela di misure simili (96, 5 x 131, 9), già segnalata da Bolaffi (*Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700* n. 2, 1977, p. 139) è andata all'asta presso la casa d'aste di Londra Christie's (*Fine Pictures by Old Masters*, 31 ottobre 1975, n. 1) ma non è dato sapere se si trattasse del dipinto in esame, viste le misure variate e considerando che il dipinto è stato pubblicato nel catalogo senza foto.

Bibliografia: Papi, 2006, pp. 106-107, n. 25 (Carlo Saraceni); Benedetti, 2007, p. 129 (bottega del Saraceni).

A.32 (c)

MILANO, collezione privata

Madonna col Bambino e Sant'Anna

Olio su tela, cm 131 x 97

Ottani Cavina (1968) pubblicava questa variante del dipinto di Palazzo Barberini di medesimo soggetto (cat. 45; fig. 45) ritenendolo replica di bottega ma senza pubblicarne la riproduzione fotografica, motivo per mi è impossibile avanzare ipotesi attributive.

Bibliografia: Ottani, Cavina, 1968, p. 114 (replica di bottega).

A.33

MODENA, Galleria Estense, Inv. 8380

Giuditta con la testa di Oloferne

(fig. A33)

Olio su tela, cm 105 x 80

Provenienza: Lascito Cambi alla Galleria Estense (5 novembre 1969)

Restauri: L'opera è stata restaurata nel 1967 per la mostra tenutasi a Modena nello stesso anno *Arte in Emilia*.

Il dipinto, attribuito a Saraceni da Ghidiglia Quintavalle (1967) quando fu esposto alla mostra sull'*Arte in Emilia*, entrò nella Galleria Estense con il lascito Cambi nel 1969.

Concordo tuttavia, con Ottani Cavina (1968) e Ghirlandi (1990), nell'inserire l'opera fra le copie di bottega per alcune durezze rilevabili nell'esecuzione di alcuni particolari, quali il drappo alle spalle di Giuditta. Se Saraceni realizzò varie varianti di questo soggetto, quella in esame riprende la composizione della tela della collezione Koelliker a Punta Ala (cat. 17; fig. 17).

Suggestiva è la recente ipotesi di Enrico Dal Pozzolo (2011) che ha proposto di poter assegnare il dipinto a Pietro della Vecchia che, notoriamente, fu attratto dalle ultime realizzazioni che il Saraceni lasciò a Venezia.

Bibliografia: Ghidiglia Quintavalle, 1967, p. 90, n. 70 (C. Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 106, 127, fig. 146 (replica di bottega); Ward Bissell, 1971, p. 250 (C. Saraceni ?); Ghirlandi, 1990, p. 17 (bottega di Carlo Saraceni); Dal Pozzolo, 2011, p. 20, fig. 12 (Pietro della Vecchia?).

A.34

MODENA, Galleria Estense

San Francesco in meditazione

(fig. A34)

Olio su tela, cm 138, 5 x 93

Provenienza: Lascito Campori, 1894.

Il dipinto, inizialmente attribuito a Cigoli da Ricci (1925) e Zocca (1935), fu poi assegnato nel catalogo museale a Saraceni da Pallucchini (1945) su suggerimento di Longhi.

Ivanoff (1962) in seguito propose il nome del Pensionante mentre Ottani Cavina (1968), con cui concordo, ritenne che la tela non fosse attribuibile né al Saraceni né al Pensionante. La studiosa individuò due repliche del dipinto, una all'Accademia dei Concordi di Rovigo (n.233, attribuita a Murillo) e una in collezione privata mantovana, mentre stranamente Nicolson (1989), rinviando al testo della studiosa, affermava che le due repliche erano conservate a Monaco e a Digione. Il dipinto è stato ascritto in seguito, con altre cinque varianti, da Bernard Aikema (1990), con il quale concordo, a Pietro della Vecchia.

Bibliografia: Ricci, 1925, p. 148, n. 363 (Cigoli); Zocca, 1935, p. 19 (Cigoli); Pallucchini, 1945, p. 188, n. 435, fig. 161 (C. Saraceni); Ivanoff, 1962, p. 74 (Pensionante del Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 68, 138, n. 137 (non Saraceni); Nicolson, 1970, p. 315; Nicolson, 1979, p. 88 (cerchia di Bigot); Nicolson, 1989, p. 172 (cerchia di Bigot); Aikema, 1990, p. 127, n. 74, fig. 4 (Pietro della Vecchia) (con bibliografia).

A.35 (c)

MONACO, Alte Pinakothek, depositi, Inv. n. 1725

I Santi Girolamo, Maria Maddalena, Antonio e Francesco

(fig. A35)

Olio su tela, cm 163 x 116, 5

Provenienza: castello Shleissheim; acquistato dal museo nell'800.

Il dipinto è particolarmente interessante per lo studio della bottega del Saraceni.

Se fino ad oggi l'opera in esame è stata considerata copia dalla tela di medesimo soggetto esposta presso l'Aus Schloss Schleißheim Castle, già attribuita in maniera altalenante a Le Clerc e a Saraceni ma infine considerata dalla scrivente collaborazione tra i due artisti (cat. 85; fig. 85), credo che si possa proporre per essa il nome del Le Clerc. Ottani riteneva che il dipinto fosse una copia settecentesca, ma l'uso della tela veneziana seicentesca a tramatura diagonale la dichiara copia coeva e la sua esecuzione me la fa riferire per l'appunto alla stretta cerchia del Saraceni. Il dipinto è di fattura elevata e penso che il Le Clerc, meglio di chiunque, avrebbe potuto realizzare una copia così vicina in ogni suo dettaglio all'originale dal momento che aveva collaborato alla prima versione.

Si sottolinea infine che Nicolson (1989) commise un piccolo refuso scambiando i luoghi di collocazione tra la copia in esame e la pala originale conservata presso il castello.

Bibliografia: *Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Schleisseheim, Amtliche Ausgabe*, München 1905, n. 573, p. 122 (copia da Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. (replica di bottega); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Rolf Kultzen, 1986, p. 65, n. 1725, fig. 44; Nicolson, 1989, p. 171 (copia da Saraceni).

A.36

MONACO, Bayerische Nationalmuseum, Inv. n. R 3341

Presentazione di Maria al Tempio

(fig. A36)

Olio su rame, cm 61,2 x 41,2

Il dipinto riprende, con qualche variante, la composizione dell'affresco di medesimo soggetto realizzato da Saraceni nella cappella Ferrari a Santa Maria in Aquiro a Roma (cat. 65; fig. 65).

La redazione di Monaco fu attribuita a Saraceni da Voss (1924) e Porcella (1928). Tuttavia Ottani Cavina (1968) avanzò che per questa versione della *Presentazione di Maria al tempio*, come per un'altra individuata dal Moir (1968) sul mercato antiquario romano (cat. A.103; fig. A.103), fosse «difficile accertare il grado di autografia esecutiva, essendo entrambe molto fedeli e di un discreto livello qualitativo. Condotte probabilmente sotto il controllo diretto del pittore non ci pare tuttavia di potergliele riferire direttamente».

Dopo aver esaminato la tela personalmente, che si presenta in un buono stato conservativo, nonostante la leggera ossidazione del cielo e la parziale caduta della lacca di garanza impiegata su alcune vesti, ritengo che si possa avanzare il nome del Le Clerc.

Il dipinto, infatti, è di rilevante qualità e il suo esecutore dimostra di conoscere molto bene il *methodus operandi* del Saraceni ma lo arricchisce con un tono vezzoso e delle rapide pennellate di guizzo associate ad una tavolozza schiarita, tipiche del maestro francese. Alcune figure poi sono vicine alle realizzazioni del Le Clerc, come dimostra la prossimità tra la figura femminile in primo piano e quella della donna con il bastone sulla sinistra nel *Concerto notturno* conservato presso il castello di Shlessheim a Monaco.

Infine si sottolinea che le grandi dimensioni, rare per un dipinto su rame, materiale allora assai prezioso, evidenziano che dovesse trattarsi di un'opera importante.

Nicolson (1989) affermava che nel Bayerische Nationalmuseum vi erano due copie dall'opera del Saraceni rappresentanti la Presentazione della Vergine al tempio, ma con la cortese collaborazione della Dott.ssa Scharp, conservatrice del Museo, abbiamo appurato che è questa l'unica versione mai posseduta dal museo.

Bibliografia: *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseum*, 1908, p. 154, n. 502 (anonimo italiano del XVII^e sec.); Voss, 1924, p. 451 (C. Saraceni); Porcella, 1928, p. 401 (C. Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 37, 65, 106, 120-121, fig. 142 (replica di bottega); Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 190, fig. 9 (Carlo Saraceni e bottega); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Rolf Kultzen, 1986, fig. 45; Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni)

A.37 (c)

MONTROTIER, Castello
Giuditta e Oloferne

Cuzin e Rosenberg (1978) resero nota la copia a loro segnalata da Jean Lacambre. Il dipinto, riprendeva la composizione della versione di *Giuditta e Oloferne* conservata presso la collezione Koelliker (Punta Ala, cat. 17; fig. 17). Tuttavia, gli studiosi non ne pubblicarono la riproduzione fotografica e nell'assenza di pubblicazioni sul castello e la sua decorazione non mi è stato possibile analizzare il dipinto.

Bibliografia: Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 192 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, vol. I, p. 170 (copia da Saraceni).

A.38

MONTSERRAT, Museo di Montserrat, inv. n. 200.190

Morte della Vergine

(fig. A38)

Olio su tela, cm 138 x 86

Provenienza: acquistato in Italia intorno al 1619.

Il dipinto, inizialmente ascritto a Saraceni da Ainaud (1947), in occasione della mostra di Bordeaux (1955) fu inserito da Nicolson (1964) e Ottani Cavina (1968), seguiti dalla critica successiva e dalla scrivente, fra le copie di bottega del veneziano. Come ha sottolineato Barroero (1992) nel catalogo museale, la tela appare di qualità modesta

La composizione riprende quella della prima pala di questo soggetto realizzata da Saraceni per Santa Maria della Scala e oggi conservata presso il Metropolitan Museum (cat. 37; fig. 37).

Bibliografia: Ainaud, 1947, p. 400 (Saraceni); *L'Age d'or Espagnol - La peinture en Espagne et en France autour du Caravagisme*, catalogo della mostra, Bordeaux, 1955, n. 16 (Saraceni); [B. N.] Nicolson, 1964, p. 349 («not by Saraceni»); Ottani Cavina, 1968, pp. 108, 118-119, fig. 149 (copia da Saraceni); Rosenberg, 1971, p. 107; Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 94 (replica di bottega); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni); Barroero, 1992, pp. 39-42, n. 8, fig. 8 (con bibliografia).

A.39

NANTES, Musee Des Beaux Arts, Inv. n. 3065

Marta e Maddalena

(fig. A39)

Olio su tela, cm 95 x 130

L'opera fu attribuita a Saraceni da Benoist (1958) e poi da Longhi (1960). Successivamente Ivanoff (1964), come la critica successiva ad eccezione di Cuzin e Rosenberg (1978), espunse il dipinto dal catalogo del veneziano.

Se la tela presenta stringenti rapporti con le realizzazioni del veneziano nella grafia delle pieghe sottili, così come nella caratterizzazione di volti delle due ritratte, non è individuabile la medesima qualità delle sue opere autografe ed è quindi ascrivibile ad aiuti di bottega, forse con l'intervento, in alcune parti più rilevanti come il viso della Maddalena o i fiori sul tavolo, del veneziano. Il dipinto scade nella realizzazione delle mani di Marta e nel generale appiattimento dei volumi, il che tuttavia, come segnalò Ottani Cavina (1992) che in un secondo tempo attribuì dubitativamente il

dipinto al veneziano, potrebbe essere dovuto al cattivo stato conservativo dell'opera, che ne rende difficile l'analisi.

Un'altra versione di questa composizione, già presso la collezione Rizzoli a Venezia, è stata segnalata da Ottani Cavina (1968) come replica di bottega (cat. A.105; fig. A.105).

Come presupponeva la studiosa quindi forse deve essere ancora ritrovato l'originale del Saraceni (a tal proposito importante è sottolineare che presso la collezione di Gaspar Roomer era conservata una *Marta rimprovera Maddalena* di Carlo Saraceni (Ceci, 1920, p. 163; cfr. Elenco delle opere perdute) .

Le due repliche hanno comunque la valenza di rivelare come Saraceni si esercitasse nella ripresa di composizioni del Caravaggio. All'evidenza il dipinto, infatti, pur presentando qualche variante, riprende *Marta e Maddalena* dell'Institute of Arts di Detroit (Vodret², 2010, p. 70 n. 19).

A questo proposito, importante è sapere che il dipinto del Caravaggio appartenne a Olimpia Aldobrandini ed era registrato nell'Inventario del Guardaroba, del 1606 circa, in cui sono ricordate opere del Saraceni. Notoriamente Olimpia fu una delle più importanti committenti del veneziano, e ne consegue che questi dovette poter osservare la realizzazione del maestro lombardo.

Come considerò Vodret per il dipinto del Caravaggio, sono qui rappresentati due momenti della storia di Marta e Maddalena: il rimprovero di Marta e la conversione di Maddalena qui affiancata dai simboli della *vanitas* (il vasetto di unguenti, i fiori nel vaso). Nel dipinto del Caravaggio invece gli oggetti rappresentati sono però il vasetto di unguenti, un pettine e lo specchio. In entrambi i dipinti Marta e Maddalena ripetono le medesime posizioni: mentre Marta sembra elencare contando con le dita gli errori di Maddalena quest'ultima, come simbolo della sua conversione, si porta al petto un giglio (simbolo dei santi). Il fiore, nell'opera del Caravaggio, è già fiorito mentre in quella del Saraceni deve ancora sbocciare.

Bibliografia: Benoist, 1958, pp. 209-210, fig. 1 (Carlo Saraceni); Longhi, 1960, p. (C. Saraceni); Ivanoff, 1964, p. 179, fig. 214 (copia da Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 45, 67, 132, nota 45, n. 102, fig. 127 (replica di bottega); Salerno, 1970, p. 245 (copia da Caravaggio); Ward Bissel, 1971, p. 250 (replica di bottega); Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 186, 191-193, fig. 12 (Carlo Saraceni); Nicolson, 1979, p. 88 (stile del Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 («wrong attribution to Saraceni»); Ottani Cavina, 1992, p. 62, nota 11, fig. 2 (Carlo Saraceni?); Sarrazin, 1994, pp. 344-345, n. 374 (copia da Saraceni)

A.40 (c)

NANTES, Musée Dobrée, Inv. n. 896.1.3855

Giuditta e Oloferne

(fig. A40)

Olio su tela, cm 98, 5 x 178

Il dipinto elabora quella che a mio avviso fu la prima tra le composizioni sino ad oggi note di *Giuditta e Oloferne* del Saraceni, il cui unico originale ad oggi noto è conservato in collezione

privata (cat. 11; fig. 11), mentre due derivazioni, di minore qualità, sono a Dresda presso la Gemäldegalerie e a Verona nel Museo di Castelvecchio (catt. A; figg.). Come per la composizione della Marta e Maddalena appena analizzata, in questa tela Saraceni riprende un dipinto già in collezione di Olimpia Aldobrandini e il cui autore era Lorenzo Lotto (Roma, BNL, fig. I.60).

La tela del Musée Dobrée differisce dalle altre due varianti di bottega per un'insolita caratterizzazione del volto della Giuditta, lasciando immaginare che il suo autore avesse cercato così di modificare il modello originale secondo il proprio stile.

Bibliografia: Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 191-192, 196 nota 13, fig. 13 (copia da Saraceni).

A.41

PADOVA, (già), collezione privata

San Girolamo

(fig. A41)

Olio su tela, cm 176 x 137

Semenzato (1966) propose di attribuire il dipinto, da lui individuato in collezione privata, al Saraceni. Successivamente Ottani Cavina (1968), pur riconoscendo il legame del dipinto con alcune opere dell'ultima produzione del veneziano, lo espunse dal catalogo del Saraceni per quella «pungente concentrazione sentimentale» poco consona al pittore.

Pallucchini (1981) nuovamente ritenne l'opera ascrivibile a Saraceni e la inserì fra quelle realizzate durante il suo estremo soggiorno a Venezia, come la pala con i *Santi Girolamo, Maria Maddalena, Antonio e Francesco* dell'Alte Pinakothek di Monaco (cat. 85; fig. 85).

Sebbene conosca il dipinto solo dalla sua riproduzione fotografica, il largo panneggio del manto rosso e la mancanza di pieghe serrate, tipiche del veneziano, nonché l'illuminazione così come la caratterizzazione del volto del santo e i pochi elementi inseriti non mi consentono l'iscrizione al Saraceni, a differenza, ad esempio, del *San Girolamo con l'angelo e il leone* di collezione privata veneziana (cat. 29; fig. 29) qui pubblicato per la prima volta, dove l'inserimento di elementi come il paesaggio permettono agevolano il riconoscimento dell'autografia.

Bibliografia: Semenzato, 1966, pp. 259-261 (Saraceni); Pilo, 1967, p. 367; Ottani Cavina, 1968, p. 138, n. 138 (non Saraceni); Nicolson, 1970, p. 315; Pallucchini, 1981, pp. 96, 98 (Saraceni).

A.42 (c)

PADOVA, collezione Papafava

Flagellazione

Il dipinto è inserito da Ottani Cavina (1968) fra le cinque redazioni di questo soggetto di cui non è ancora stato individuato l'originale saraceni. Delle altre copie, due sono di ubicazione ignota e conservate presso una collezione privata parigina (olio su rame, cm 37 x 28,5), una presso l'antiquario Viancini a Venezia (olio su tavola, cm 34 x 27) e una alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. A queste redazioni se ne aggiunge una, meno prossima allo stile del Saraceni, attribuita all'Albani da Arcangeli (1958, p. 361, fig. 131) ed oggi conservata presso la Galleria Spada di Roma (olio su rame, cm 37, 5 x 29). Tuttavia, l'opera in esame è irreperibile e dal momento che la studiosa non ne pubblicò la riproduzione fotografica non mi è possibile analizzarla.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, p. 135, n. 127.

A.43

PADOVA, Museo Civico, Inv. n. 467

San Francesco

(fig. A43)

Olio su tela, cm 128 x 94

Provenienza: Padova, collezione Anna Wadianer Ferri; donazione di Anna Wadianer Ferri al Museo Civico di Padova (*ante* 1898).

Se inizialmente nell'inventario manoscritto del museo (1765), il dipinto veniva attribuito al Domenichino, fu poi assegnato al Saraceni dal Porcella (1928)

Longhi (1943) a sua volta attribuiva il dipinto a Saraceni insieme al *San Francesco* di Palazzo Barberini (cat. 56; fig. 56). Tuttavia, mentre in quest'ultima opera elementi, quale il paesaggio, permettono di riconoscere la mano del veneziano, come ha rilevato Ottani Cavina (1968), nel dipinto in esame la «genericità della fattura» non consente l'attribuzione a Saraceni e si può solo ipotizzare che sia stato eseguito dalla sua cerchia come ha più di recente proposto Drigo (1997).

Bibliografia: Rossetti, 1765, p. 324 (Domenichino); Porcella, 1928, pp. 388, 402, fig. 23 (C. Saraceni); Fiocco, 1929, p. 18; Moschetti, 1938, p. 208; Longhi, 1943, p. 48, nota 41; Grossato, 1957, p. 156, n. 183; Moir, 1967, I, pp. 50, 11, 278, II, p. 102; Ottani Cavina, 1968, p. 138 (non attribuibile a Saraceni); Drigo, 1997, pp. 114-115, n. 19 (cerchia di Carlo Saraceni)

A.44

PARIGI, Musée du Louvre, INV 174 (già Inv. n. 1206)

San Giovanni Battista che tiene un montone

(fig. A44)

Olio su tela, cm 148 x 114

Provenienza: Duca di Penthièvre; Cauteauneuf-sur-Loire; in deposito al Département de Peintures del Louvre.

Il dipinto, attribuito da Longhi (1943) a Saraceni, è stato in seguito ascritto da Emiliani (1962) a Carlo Bononi. Concordo con Ottani Cavina (1968) nell'espungere il dipinto dal catalogo del Saraceni e avanzo l'ipotesi che si tratti, insieme ad un'altra versione già attribuita a sua volta a Saraceni e conservata presso il Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra, ad un anonimo autore seicentesco italiano che riprendeva un modello perduto del Caravaggio o, come ha proposto Mauro Natale (1979) nell'analizzare la versione di Ginevra, di Manfredi.

Come è stato avanzato da Rosenberg (1966) del dipinto esistono (che è stato inciso da Normand nel 1823) altre due versioni identiche, oltre a quella di Ginevra, conservate a Marly-le-Roy e Rouen.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48, nota 41 (C. Saraceni); Emiliani, 1962, p. 54, n. 41, fig. 7 (Carlo Bononi); Ottani Cavina, 1968, p. 138, n. 140 (errata attribuzione al Saraceni); Nicolson, 1979, p. 88 (Copia da Caravaggio); Natale, 1979, pp. 88-89 (copia da Manfredi); Brejon de Lavergnée e Thiebaut, 1981, II, p. 161 (copia da Caravaggio o Manfredi?).

A.45

PIAZZOLA SUL BRENTA (Padova), Villa Contarini

Scena di Naufragio

(fig. A45)

Olio su tela, cm 255 x 430

Porcella (1926) pubblicò per primo l'opera in esame proponendo il nome del Saraceni, attribuzione che fu condivisa da Longhi (1943) Ivanoff (1962) e Moir (1967) mentre Fiocco (1929), Pallucchini (1963) e, in un secondo momento, anche Ivanoff (1964), la ritennero realizzazione del suo allievo Jean Le Clerc. Ottani Cavina (1968), condividendo con il Pallucchini le «affinità stilistiche» tra la tela e *Il Doge Enrico Dandolo incita alle crociate* di Palazzo Ducale, la cui esecuzione va ascritta al francese (e aggiungendovi quelle con gli inserti operati dal Le Clerc nei *Quattro Santi* della pala di Monaco) propone di attribuire l'opera a Jean Le Clerc pur ravvisando nei personaggi con il turbante, un'«invenzione compositiva del dipinto, troppo fortemente» saraceniiana.

Dopo la visione diretta del dipinto per la sua esecuzione ritengo condivisibile l'ascrizione della studiosa al solo Le Clerc, sebbene forse il pittore stesse seguendo una composizione ideata in parte dal maestro veneziano, come per il telero di Palazzo Ducale.

Vorrei poi sottolineare una particolarità non segnalata dalla critica precedente: la composizione degli affreschi della Villa Contarini riprende in parte i soggetti raffigurati nel ciclo di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova, cui si ispirò in più occasioni Saraceni nelle opere della sua prima attività (catt. 4, 5, 9, 14; figg. 4, 5, 9, 14). Il *Simposio degli dei* nella Stanza del Bacchanale riprende ad esempio la composizione di Giulio Romano, del medesimo soggetto, a Palazzo Te ed era già stata eseguita su tela da Saraceni nel dipinto con *Il Bagno di Marte e Venere* già in collezione

privata new yorkese (cat. 5; fig.5). Tuttavia, se la decorazione ad affresco è attribuita a Michele Primon verso il 1684, è interessante riscontrare che la raffigurazione dei soldati con turbante è molto vicina alle realizzazioni di Saraceni al Quirinale a Roma. Se si possedessero ulteriori elementi, sarebbe forse possibile ipotizzare che Primon aveva ripreso un decoro precedente o dei cartoni realizzati dalla bottega di Saraceni.

Bibliografia: Porcella, 1926, p. 86 (Saraceni); idem, 1928, pp. 390-391, 402-403, fig. 28; Fiocco, 1929, p. 18 (Le Clerc); Longhi, 1943, p. 48 (Saraceni); Ivanoff, 1962, p. 63 (Saraceni); Pallucchini, 1963, p. 181 (Le Clerc); Ivanoff, 1964, p. 178 (Le Clerc); Moir, 1967, I, pp. 277-278, 286, II, p. 103 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 110-111, n. 48, fig. 126 (Saraceni e Le Clerc); Ton, 2009, pp. 311-312 (Jean Le Clerc).

A.46

PISA, Museo di San Matteo, inv. 1769

Morte della Vergine

(fig. A46)

Olio su tela, cm 28 x 43

Provenienza: n. 44 della Raccolta Ceci

Porcella (1928) rese nota la copia dal dipinto di Santa Maria della Scala informando che questo era stranamente attribuito, presso il museo, a Juan Caro, un imitatore di Zurbaran. Ottani Cavina (1968) successivamente inserì il dipinto di Pisa fra le copie, così come ha fatto più di recente Paliaga (1991). Dall'analisi della riproduzione fotografica non posso che concordare con l'analisi di questi studiosi.

Bibliografia: Porcella, 1928, p. 404 (copia da Saraceni); Longhi, 1943, p. 48 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 111, 118-119, fig. 150 (copia da Saraceni); [fp] Paliaga, 1991, p. 47, n. 31 (copia da Carlo Saraceni del XVII^e sec.).

A.47

PISTOIA, Museo Civico, Inv. 551

Madonna con il Bambino

(fig. A47)

Olio su tela, cm 64, 5 x 50, 5.

Restauri: 1980 (Pietro Nottiani)

Inventario museale del 1975, n. 551

La *Madonna con il Bambino* fu pubblicata come autografa da Rosenberg e Cuzin (1978) che la ritenevano qualitativamente superiore a quella di medesimo soggetto e misure, conservata presso la Chiesa di San Lorenzo in Fonte e realizzata durante la prima fase caravaggesca del Saraceni tra il 1604 e il 1605 (cat. 13; fig. 13). In seguito Giovanna Curcio (1982) assegnò a sua volta il dipinto al veneziano seppur con punto interrogativo a sottolineare una certa perplessità della studiosa.

Sebbene la versione pistoiese presenti una certa preziosità, ritengo, per la tavolozza visibilmente schiarita e per la maniera più secca e rigida nella realizzazione delle morfologie (in particolare nel volto del Bambino) che possa trattarsi di una copia di bottega, probabilmente di un autore francese, avanzando dubitativamente il nome del francese Guy François per la caratterizzazione del volto della Madonna, con la bocca minuta e gli occhi ravvicinati, solitamente individuabile nelle realizzazioni dell'artista francese.

Ringrazio la Dottoressa Maria Teresa Giaconi, del Museo di Pistoia, per la riproduzione fotografica a colori gentilmente fornitami.

Bibliografia: Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 192, 196 nota 15, fig. 15 (Saraceni); [G. C.] Curcio, 1982, pp. 156-157, n. 62 (Carlo Saraceni?).

A.48

POMMERSFELDEN, Castello di Schönborn

Diluvio Universale

(fig. A48)

Olio su tela, 122,5 x 104

L'opera fu attribuita a Saraceni da Longhi (1922). Ottani Cavina (1968) confermata inizialmente l'attribuzione del dipinto al veneziano, in un secondo momento la suppose copia. La studiosa riteneva che, se un originale del Saraceni poteva essere esistito, non era ancora stato rinvenuto. Ad oggi si conoscono altre due copie: una passata presso la Galleria Manzoni di Milano (olio su tela, cm 118 x 93), e una già presso il mercato antiquario di Basilea (olio su tela, cm 106 x 96).

Di recente una redazione di Saraceni e bottega è passata presso la casa d'aste Porro & c. a Milano (cat. 42; fig. 42) e un originale è riapparso in collezione privata francese (cat. 46; fig. 46).

Se è ipotizzabile che la versione di Pommersfelden poteva essere realizzazione di Saraceni e bottega, le carenti e gravi condizioni della superficie pittorica inseriscono l'opera fra quelle di dubbia attribuzione.

Bibliografia: Longhi, 1922 (ed. 1961, p. 482); idem, 1927, p. 112; Henrich, 1935, p. 460; Hans e Ficher, 1937, p. 40, n. 236 (Saraceni); Pilo, 1967, p. 367; Moir, 1967, II, p. 100; Ottani Cavina, 1968, p. 111, fig. 61 (Saraceni); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166-167 nota 5 (copia da Saraceni); [J. B.] Burkhardt, 1976, p. 292; [J. B.] Burkhardt, 1999, p. 290

A.49 (c)

QUIMPER, Musée des Beaux-Arts, Inv. n. 873.1.159

Martirio di San Lamberto

(fig. A49)

Olio su tela trasposta su tavola, cm 69 x 49

Provenienza: Lascito Silguy (1864).

Attribuito a Gaspard de Crayer l'opera venne segnalata da Cuzin e Rosenberg (1978) come copia dall'originale del Saraceni realizzato a Santa Maria dell'Anima a Roma (1617-18, cat. 71 a; fig. 71 a).

Bibliografia: Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 190-191, fig. 11 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 171 (copia da Saraceni); Allano, 2005, 2 vol., n. 771.

A.50 (c)

ROUEN, Musée des Beaux Arts, inv. 09-37-21

San Giovanni Battista che tiene un montone

(fig. A50)

Olio su tela, cm 81 x 65

Provenienza: Arcivescovato; Rouen, Musée des Beaux Arts (1909), inventariato come «copia da Raffaello».

Il dipinto venne inserito come copia da Caravaggio, nel catalogo museale, da Rosenberg (1966) che ne segnalò un'altra versione nella cattedrale di Marly-le-Roi. Successivamente Ottani Cavina (1968, pp. 137-138, nn. 135, 140), nella monografia su Saraceni, annotava due varianti di questo soggetto, conservate al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra e al Musée du Louvre di Parigi, già attribuite erroneamente al veneziano. Infine Nicolson (1970) riconobbe nella tela di Rouen un'ulteriore versione di quelle ricordate da Ottani Cavina. I dipinti sono tutti considerabili come copie da un originale perduto del Merisi o, più probabilmente, di Manfredi, come ha ipotizzato Mauro Natale (1979) nell'analizzare la versione di Ginevra (cfr. cat. A.22; fig. A22).

Bibliografia: Rosenberg, 1966, p. 176, n. 196 («after Caravaggio?»); Nicolson, 1970, p. 315 (non Saraceni).

A.51 (c)

ROMA, Arcispedale di Santo Spirito, Inv. n. 51

Presepio

Olio su tela, cm 60 x 45

Il dipinto veniva indicato da Ottani Cavina (1968) come derivazione, non autografa, di quello che a suo avviso era un originale perduto del Saraceni, già segnalato da Longhi (1943, p. 47) presso la collezione Campi a Firenze. Tuttavia la studiosa non pubblicava la foto di nessuno dei due dipinti e non è quindi stato possibile analizzare le due opere.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, p. 131 (copia da Saraceni perduto).

A.52

ROMA, Galleria Borghese
Giuseppe interpreta i sogni

Burkhardt (1976 e 1999) annotava l'opera come esecuzione del veneziano senza riproduzione fotografica o numero d'inventario. Dopo l'analisi delle opere raffiguranti questo soggetto conservate presso la Galleria Borghese non ne è stata da me individuata alcuna effettivamente attribuibile al Saraceni.

Bibliografia: [J. B.] Burkhardt, 1976, p. 292; [J. B.] Burkhardt, 1999, p. 290.

A.53

ROMA, Accademia dei Lincei, inv. 133
Martirio di due santi (Nereo e Achilleo)
(fig. A53)

Olio su tela, cm 159 x 150

Provenienza: Fondo Corsini (1883); Galleria Corsini, F. N. n. 1350; in deposito all'Accademia dei Lincei.

Porcella (1928) rese noto per la prima volta il dipinto quando si trovava presso la Galleria Corsini ascrivendolo a Saraceni e avvicinando il paesaggio a quello raffigurato nel *San Martino e il povero* dello Staatliche Museen di Berlino (cat. 30; fig. 30). In seguito sia Longhi (1943) che Ottani Cavina (1968) espunsero l'opera dal catalogo saraceniano. Mina Gregori (1972) ascrisse poi l'opera a Orazio Riminaldi, seguita da tutta la critica successiva sino alla recente scheda compilata da Graziella Becatti (2011), che non era a conoscenza della precedente assegnazione al Saraceni e che individuava nel soggetto dell'opera il *Martirio dei santi Nereo e Achilleo*.

Dopo aver analizzato direttamente il dipinto, concordo con Longhi e Ottani Cavina che l'opera non possa essere assegnata al Saraceni. Se effettivamente sono riconoscibili alcuni rimandi ad opere del veneziano, come nel *Martirio di sant'Agapito* di Palestrina (cat. 48; fig. 48), per la prossimità tra le figure dei due carnefici raffigurati nelle due tele, la tavolozza utilizzata è ben più cupa di quella solitamente vivace del veneziano. Inoltre anche il paesaggio risulta, a mio avviso, più piatto rispetto a quello composto da masse arboree tondeggianti e voluminose solitamente inserite dal Saraceni.

Bibliografia: Porcella, 1928, pp. 382, 405, fig. 7 (C. Saraceni); Longhi, 1943, p. 48, nota 1 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 138-139 (errata attribuzione al Saraceni); Becatti, 2011, p. 298, n. XI.1 (Orazio Riminaldi) (con bibliografia per le attribuzioni a Riminaldi).

A.54

ROMA, Galleria Doria-Pamphilj

San Rocco e l'angelo

(fig. A54)

Olio su tela, cm 190 x 127, 5

Anticamente esposta nella galleria sotto il nome di Bartolomeo Schedoni, l'opera venne attribuita a Saraceni da Voss (1924), seguito da Ottani Cavina (1968), che leggeva nell'opera una «tra le più toccanti realizzazioni del pittore» e la datava nell'arco del secondo decennio del Seicento, e da tutta la critica successiva.

Pallucchini (1981) poi propose la medesima collocazione cronologica, sostenendo che «agli inizi del secondo decennio- il Saraceni sviluppa la tematica di santi isolati, irrobustendone la struttura con viraggi chiaroscurali più intensi, come nel *San Rocco* delle Gallerie di Capodimonte o nella redazione variata della Galleria Doria Pamphilj di Roma».

Tuttavia se si confronta proprio il *San Rocco* di Capodimonte con la tela in esame si noterà la diversità di stile fra le due opere. Mentre la prima mostra il classico serrato panneggio del veneziano, il *San Rocco e l'angelo* di Roma è invece caratterizzato da una pennellata spumosa e una palette più scura così come una drammaticità più sentita, più vicina semmai ai modi di Orazio Borgianni e di Orazio Gentileschi.

D'altro canto, proprio Pallucchini (1981) affermava che questa era l'opera del Saraceni più prossima al Borgianni e anche Papi (1993) attribuiva la tela all'artista romano, seppure in un secondo momento (2006) l'ascrivesse al veneziano.

Ottani Cavina (1985) segnalava poi due copie del dipinto: una sul mercato antiquario di Venezia e una presso il Chateau di Beloeil, in Belgio. La studiosa confermava che la tela Doria presentava, a destra e a sinistra, delle aggiunte verticali, del resto chiaramente leggibili.

Testa (1998) nel compiere lo spoglio dell'Archivio Doria Pamphilj, individuò nel fondo di Olimpia Aldobrandini la citazione di un *San Rocco* nell'«Inventario di quanto rimasto in Guardaroba dell'Ecc.ma S.ra D. Olimpia dopo la sua partita p. meldola li 25 mag.o 1606» (AA. Frascati Inventari Tomo I fasc. 7, f. 25 v): «Un quadro di s.n Roccho con un Angelo con cornici di Noce». Il *San Rocco curato dall'angelo*, infatti, era pervenuto nell'attuale collocazione grazie al matrimonio, avvenuto nel 1646, tra Olimpia Aldobrandini Junior, unica erede di tutti i beni familiari, e Camillo Pamphilj.

Il dipinto fu poi forse donato da Olimpia ad uno dei figli, dato che non ritorna negli inventari successivi di Olimpia senior, ma è registrato nell'inventario dei figli del 1622: AA. Frascati, «Inventario di Guardaroba dell'ILL.mi SS.ri Aldobrandini. Tavola dell'Inventario della Guardaroba dell'Ill.mi et Ecc.mi SS.ri Aldobrandini. In mano di Gabrielle Stella. Fatto sotto il p.o Agosto 1622

in Roma, f. 67: «Un quadro in forma grande in tela con un San Roccho con cornici di noci d'Incerto».

La tela venne probabilmente ceduta, dopo questa data, al cardinal Giovan Battista Deti, lontano parente, protetto dal cardinale Pietro. Come rilevava Testa (2010) nel 1623 Olimpia cedette al Deti il palazzo in piazza Colonna, oggi Chigi. Alla morte del cardinale, nel 1630, la tela rientrò nella collezione di donna Olimpia e fu inclusa tra i beni passati dalla nipote Olimpia junior in casa Pamphilj.

La studiosa (2010) assegnava comunque il dipinto al veneziano perché i confronti precedentemente proposti da Papi (1993) con la pala di Valladolid per attribuire l'opera a Borgianni non le parvero convincenti. Testa poi considerava che l'espressione del santo, con il volto di tre quarti, la bocca semiaperta e gli occhi rivolti verso l'alto, trovava corrispettivi sia nel Dedalo della *Caduta di Icaro* di Capodimonte del Saraceni che nella figura raffigurata con caraffa all'estremità destra nella *Nascita della Vergine* in Santa Maria in Aquiro. Questa postura era stata però utilizzata più volte dal Caravaggio stesso come è noto dalle copie eseguite da varie artisti della sua Maddalena perduta, supporto quindi piuttosto debole per sostenere un assegnazione a Saraceni.

La citazione del dipinto, nell'inventario del 1606 circa, escluderebbe, secondo Gallo (comunicazione orale in Testa, 1998, p. 134) l'ipotesi attributiva in favore del Borgianni avanzata da Papi (1993) poiché, a suo avviso intorno alla data 1606, lo stile del pittore romano era molto distante da quello individuabile nel San Rocco.

Presso la Galleria Doria Pamphilj è però presente solo questo San Rocco, che Testa (1998) attribuiva a sua volta al veneziano, motivo per cui l'autografia non è più stata dibattuta, anche se negli inventari Aldobrandini sopra menzionati il nome dell'autore del dipinto non è mai stato citato. Testa (2002) in seguito segnalava che negli inventari della famiglia vi era anche un San Rocco del Borgianni ma manteneva la sua attribuzione per l'opera in esame a Saraceni e aggiungeva: «Testimoniano a favore dell'attribuzione al Saraceni, oltre ai rapporti compositivi con il più tardo e classicheggiante *S. Rocco* dei Musei di Capodimonte, le riprese iconografiche da Caravaggio: l'angelo dall'Eros della *Musica Del Monte*, ripetuto anche nel *Riposo* e nella *Predica di San Raimondo...*». La studiosa riteneva anche che la posizione del santo «abbandonato con la testa riversa, le braccia e le gambe allargate, il cane pezzato a destra e angelo chino sulla sinistra» riprendeva un'iconografia bassanesca, e cioè il San Rocco inserito nella pala con *I santi Sebastiano, Fabiano e Rocco*, realizzata da Jacopo Bassano e Ludovico Pozzoserrato e conservata presso il Museo Civico di Treviso, e sosteneva che, per i rapporti tra Saraceni e la pittura di Bassano, andasse assegnata quindi al veneziano. Come è noto però tutti gli artisti presenti a Roma, chi più chi meno, ripresero le composizioni dei Bassano, apprezzatissime nel XVII^e secolo.

Se poi il braccetto presente nel dipinto è effettivamente molto prossimo a quello raffigurato nelle due versioni di *San Rocco* del Museo di Capodimonte e della collezione Koelliker a Milano, ma anche a quello nel Convito in casa del ricco Epulone dei Musei Capitolini, altri particolari come la luce incidente, le pieghe larghe e il tipo di caratterizzazione facciale non è ascrivibile al veneziano nè in epoca giovanile nè nella fase più matura.

D'altro canto, quelle «veloci pennellate sfioccate con cui Saraceni definisce sommariamente i corpi e gli aggrovigliati panneggi nella tela della Galleria Doria Pamphilj» (Testa, 2010), non descrivono in alcun modo la maniera del veneziano.

Va riconosciuta comunque la prossimità fra la composizione in esame e gli altri due *San Rocco* attribuiti al veneziano, già citati, ed è quindi ipotizzabile che l'autore della tela in esame fosse prossimo al Saraceni, il quale, magari marginalmente, poté partecipare alla composizione del dipinto.

Bibliografia: Jovanacci, 1892, p. 102; Hermanin, 1924, p. 30; Voss, 1924, p. 30; Voss, 1924, p. 451 (Saraceni); Longhi, 1927, p. 112; Porcella, 1928, pp. 383, 406, fig. 12; Sestieri, 1942, p. 181; n. 261; Lavagnino, 1955, pp. 20-21; Ivanoff, 1959, p. 105; Martini, 1959, p. 63; La pittura del Seicento a Venezia, 1959, p. 26, n. 25; Morassi, 1959-1960, fig. 330; Pallucchini, 1960, p. 5; Ivanoff, 1964, pp. 178-179; Pilo, 1967, pp. 367-368, fig. 17; Moir, 1967, I, pp. 277-278, II, p. 102, fig. 370; Ottani Cavina, 1968, pp. 112-113, n. 56, figg. 74, 78, 80; Nicolson, 1979, p. 88; Pallucchini, 1981, p. 93; Safarik-Torselli, 1982, p. 142, n. 232 (Carlo Saraceni); [A. O. C.] Ottani Cavina, 1985, p. 194, n. 60; Nicolson, 1989, p. 171; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 55; Papi, 1993, p. 52 (Orazio Borgianni); Testa, 1998, pp. 131, 134 nota 22, fig. 2 (Saraceni); *San Rocco, un pellegrino...*, 2000, p. 165 (Carlo Saraceni?); Gallo¹, 2001, p. 56, nota 10; Gallo², 2001, p. 340; Marini, 2001, p. 263; Terzaghi, 2002, p. 92 nota 22; Testa, 2002, pp. 169-170, 180-181 nota 53, fig. 2; Papi, 2006, p. 315, nota 4; Testa, 2010, pp. 651, 653 fig. 8; Guardata, 2010, p. 388.

A.55 (c)

ROMA, Galleria Pallavicini, Casino Aurora

Madonna col Bambino e Sant'Anna

(fig. A55)

Olio su tela, cm 97, 3 x 134, 3

Di questa composizione si conoscono due redazioni autografe su rame, una presso l' Honolulu Academy of Arts delle Hawaii e una recentemente passata presso la casa d'aste Sotheby's di New York (catt. 43-44; 43-44) e sette copie di bottega: cinque su tela (Ajaccio, Musée Fesch; Cava dei Tirreni, Badia della Trinità; Roma, Galleria Pallavicini; Varsavia, Museo Naradow), di cui una di rilevante qualità in cui forse intervenne in parte il veneziano (Milano, collezione Koelliker), una su rame (già Roma, collezione Briganti), e una su tela trasportata su rame recentemente apparsa presso il mercato antiquario americano (cm 78, 1 x 108, 9, Philadelphia, Samuel T. Freeman & Co., 10 luglio 2011, lotto 91, come «Follower of Saraceni»).

Se Zeri (1959) propose di attribuire la versione Pallavicini alla bottega del veneziano e segnalava che Longhi (comm orale 1951) aveva riferito l'opera ad un allievo o a un copista di poco più tardo. In seguito Ottani Cavina (1968), seguita dalla critica successiva, la ritenne semplicemente copia. Di tutte le copie menzionate quella presso la Galleria Pallavicini è, a mio avviso, quella di qualità più mediocre, valutazione dovuta forse in parte al suo stato conservativo.

Bibliografia: Zeri, 1959, pp. 241-242, n. 450, fig. 152 (bottega di Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 103, 136, n. 129, fig. 152 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 171 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166 nota 1 (copia da Saraceni).

A.56

ROMA, Galleria Doria Pamphilj

San Giovanni Battista

(fig. A56)

Olio su tela, cm 190 x 125

Nei cataloghi museali il dipinto fu attribuito sino al 1642 (Sestieri, 1942) a Valentin de Boulogne. Nel 1943 Longhi propose che fosse portato nell'ambito di Saraceni e Le Clerc.

In seguito Ottani Cavina (1968) affermò di avere avuto a lungo riserve sull'attribuzione del dipinto, anche se poi decise di accettare la proposta longhiana, basandosi sull'analisi delle opere giovanili dell'artista, per la prossimità del paesaggio a quello inscenato nel *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini e della quinta teatrale assai vicina a quelle inscenate nelle due versioni di *Maddalena penitente* di Venezia e Vicenza.

Nicolson (1970) e Ward Bissel (1971) accettarono dubitativamente l'ascrizione al veneziano e Safarik e Torselli (1982) attribuirono l'opera ad un anonimo caravaggesco francese. Ottani Cavina (1992), dopo aver rianalizzato l'opera, propose il nome di Guy François, allievo di Saraceni, per la prossimità del dipinto al *San Giovanni Battista* di Guy François conservato presso il musée Crozatier di Le Puy-en-Velay (Ottani Cavina, 1992, fig. 2; Penent, 2011, p. 74, fig. 8).

L'ascrizione a Guy François venne mantenuta da tutta la critica successiva e condivisa dalla scrivente per gli evidenti rapporti stilistici con la tela del Musée Crozatier. Va tutta via ritenuto interessante che il livello qualitativo dell'opera in esame sia dichiaratamente maggiore rispetto alla tela conservata in Francia sebbene, anche secondo i recenti studi di Bruno Saunier (2009-2010), entrambe le tele furono realizzate dal francese durante il suo soggiorno italiano prima del 1613. Rimane quindi a mio avviso possibile valutare, per la realizzazione del dipinto della galleria romana, la collaborazione di Guy François con un'artista più esperto.

Bibliografia: Sestieri, 1942, p. 166, n. 239 (Valentin de Boulogne); Longhi, 1943, p. 48 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 112, fig. 42 (Saraceni); Nicolson, 1970, p. 312 (Carlo Saraceni ?); Ward Bissel, 1971, p. 249 (Saraceni ?); Safarik-Torselli, 1982, p. 141, n.

230 (anonimo caravaggesco, francese?, circa 1620-1630); Ottani Cavina, 1992, p. 63, fig. 4 (Guy François); Penent, 2001, p. 67, fig. 4 (Guy François); Saunier, 2009-2010, p. 121, fig. 13 (Guy François); Guardata, 2010, pp. 387, 388, fig. 1 (Guy François); Brejon de Lavergnée, 2010, p. 251 (Guy François)

A.57

ROMA, Galleria Spada
Schiavo Di Ripa Grande

Ivanoff (1964) prese ad esempio questo dipinto, assieme al *Convito in casa del ricco Epulone* dei Musei Capitolini (cat. 18; fig. 18), per dimostrare come Saraceni in alcune sue opere si fosse avvicinato alla maniera del Lagneau per la «resa lenticolare della pelle e l'indulgere alle deformità fisiche». Lo studioso però è l'unico a proporre l'attribuzione a Saraceni, aggiungendo senza altre informazioni, che il dipinto era attribuito nella Galleria a Bernhardt Keyl. Nelle ricerche eseguite presso la Galleria Spada non ho trovato alcun opera, con questo soggetto, attribuibile al veneziano.

Bibliografia: Ivanoff, 1964, p. 180 nota 4 (Saraceni).

A.58

ROMA, Galleria Spada
Testa di Seneca

Nicolson (1979 e 1989) stranamente affermava che precedentemente Ivanoff (1964, nota 4) aveva assegnato quest'opera a Saraceni e la riconduceva a Eberhard Keyl detto Monsù Bernardo. Nell'analizzare il testo di Ivanoff, non ho trovato menzione dell'opera e suppongo quindi trattarsi di un refuso commesso da Nicolson.

Bibliografia: Nicolson, 1979, p. 88 (Eberhard Keyl); Nicolson, 1989, p. 172 («wrong attribution to Saraceni»)

A.59

ROMA, Musei Capitolini
Santa Cecilia

Il dipinto è ricordato solo da Burkhardt (1976, 1999) fra le opere attribuibili a Saraceni. L'analisi dei dipinti raffiguranti questo soggetto e conservati presso i Musei Capitolini mi porta ad escludere che vi sia alcuno attribuibile al veneziano e a ritenere che Burkhardt avesse commesso un refuso e si stesse in realtà riferendo alla *Santa Cecilia con l'angelo* della Galleria Barberini.

Bibliografia: [J. B.] Burkhardt, 1976, p. 292; [J. B.] Burkhardt, 1999, p. 290.

A.60

ROMA, Museo Franceseano, Inv. n. 44

Estasi di San Francesco

(fig. A60)

Olio su rame, cm 33 x 22

Il dipinto, precedentemente attribuito a Dioniso Calvaert, venne ascritto a Saraceni da Porcella (1928) che riconobbe nella composizione del piccolo rame la medesima delle due versioni di *Estasi di san Francesco* di Monaco e di Venezia (cat. 82, 86; figg. 82, 86); ipotizzò quindi che il dipinto in esame fosse il modello preparatorio.

In seguito Ottani Cavina (1968) ritenne che l'opera non fosse ascrivibile al veneziano per la scadente qualità mentre Aurigemma (1994 e 1995), ritrovando, nell'inventario *post mortem* dei dipinti lasciati da Saraceni a Venezia in casa Contarini, la citazione di un San Francesco abbozzato su rame, ipotizzò che fosse identificabile con l'opera in esame. Tuttavia, si conosce un'altra versione su rame di questo dipinto in collezione privata (cat. 77; fig. 77) che, per la qualità più elevata, a mio avviso va identificato con il dipinto già in casa Contarini.

Bibliografia: Porcella, 1928, pp. 388, 406, fig. 21 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 107, 115 (copia da Saraceni); Aurigemma, 1994, p. 188 (Saraceni ?); Aurigemma, 1995, p. 137 nota 105 (Saraceni).

A.61

ROMA, Galleria Barberini, Inv. n. 908

San Gregorio Magno

(fig. A61)

Olio su tela, cm 102 x 73

Iscrizioni: sul retro «Torlonia 102»

La prima provenienza conosciuta del *San Gregorio Magno*, grazie all'iscrizione che porta dietro la tela, è quella dalla quadreria Torlonia, dove Jacovacci (1892) dichiarava essere attribuito a Ignazio Stern. In seguito venne esposta alla mostra caravaggesca del 1951, nel catalogo della quale si riportava che il dipinto, prima di far parte della collezione di Torlonia, proveniva dalla Galleria del Marchese Giustiniani, presso la quale era attribuita a Caravaggio. Tale notizia fu smentita dal Salerno (1960) che, nel pubblicare l'inventario dei Giustiniani, non trovò traccia della suddetta tela. Tuttavia, Vodret (1999 con bibliografia) individuò un inventario inedito della raccolta Giustiniani, compilato nel 1802, in cui era citato, in una camera, un San Gregorio Magno del Caravaggio. Alla luce degli stretti rapporti economici stretti tra Giovanni e Giuseppe Torlonia e Vincenzo Giustiniani, giustamente Vodret ricordava che la provenienza del dipinto dalla Galleria Giustiniani trovava maggiore fondamento.

Longhi (1943) per primo attribuì il dipinto a Carlo Saraceni, seguito da Gregori (1968) e Ottani Cavina (1968). Tuttavia, Nicolson (1959, 1970), Morassi (1959-1960), Moir (1967) e Salerno (1970) non ritennero condivisibile l'assegnazione al veneziano. Salerno (1970) propose inoltre di avvicinare il dipinto a Cecco del Caravaggio mentre Nicolson (1979 e 1989) suggerì essere autore della tela un anonimo imitatore italiano del Saraceni. Più di recente anche Vodret (1999) ha ritenuto dubbia l'ascrizione al Saraceni e ha seguito (2008) l'ipotesi avanzata da Danesi Squarzina (2003) di attribuire il dipinto allo spagnolo Jusepe de Ribera.

Avendo analizzato personalmente il dipinto non ritrovo in esso prossimità di tecnica esecutiva con la *Madonna con Bambino e sant'Anna* della medesima Galleria Barberini proposta da Ottani Cavina (1968). Se si confronta il dipinto con il *San Gregorio Magno* di Burghley House (cat. 72; fig. 72) e con il *Ritratto del cardinale Capocci* della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (cat. 51; fig. 51), soggetti prossimi a questo, si può notare, poi, una diversa trattazione dei volumi, così come delle morfologie delle pieghe. Anche le mani nodose del San Gregorio Magno in esame si allontanano da quelle solitamente lunghe ed affusolate realizzate dal veneziano. Un'attenzione epidermica alla resa delle rughe sul volto del santo, così come la tavolozza più cupa, mi portano effettivamente a ritenere che possa trattarsi di un'esecuzione di un artista seicentesco spagnolo e l'ipotesi di Jusepe de Ribera risulta piuttosto calzante.

Bibliografia: Jacovacci, 1892, p. 102; Hermanin, 1924, p. 30; Longhi, 1943, p. 23 (Saraceni); Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 86, n. 152 (Saraceni); Lavagnino, 1955, pp. 20-21, fig. 8 (Saraceni); Nicolson, 1959, p. 287; Zampetti, 1959, pp. 25-26 (Carlo Saraceni); Morassi, 1959-1960, p. 176; Salerno, 1960, p. 27; Pilo, 1967, pp. 366-368 (Saraceni); Moir, 1967, I, pp. 83, 111, I, p. 103; Gregori, 1968, p. 415; Ottani Cavina, 1968, p. 114, n. 59, fig. 89 (Carlo Saraceni); Salerno, 1970, p. 245 (vicino a Cecco del Caravaggio); Nicolson, 1970, p. 312 (Carlo Saraceni ?); Nicolson, 1979, p. 88 (seguace del Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 («imitator of Saraceni»); Vodret, 1999, pp. 46-47, n. 10 (Carlo Saraceni ?); Danesi Squarzina, 2003, pp. 321-325 (Jusepe de Ribera); [R. V.] R. Vodret, 2008, p. 328 (Jusepe de Ribera) (con bibliografia); Papi², 2011, p. 250, n. IX.3 (Jusepe de Ribera) (con bibliografia).

A.62

ROMA, Galleria Barberini, Inv. n. 1367

Santa Cecilia e l'angelo

(fig. A62)

Olio su tela, cm 172 x 139

Provenienza: Acquisto Monte di Pietà (1895)

L'opera è stata attribuita inizialmente a Giacinto Geminiani (catalogo museale del 1857, p. 70) per passare al Bonone (Lafenestre, 1905; Hermanin, 1910) e poi al periodo giovanile del Gentileschi (Voss, 1910 e 1924; Longhi, 1916) e infine ad un anonimo caravaggesco emiliano dal Gamba (1922- 1923). E' al Longhi (1916) che si deve l'attribuzione al Saraceni della tela.

Gran parte della critica concordò con l'ipotesi di Longhi ma altri, come il De Rinaldis (1948) smentivano l'attribuzione. Quest'ultimo propose un anonimo carvaggesco che guardava sia al Gentileschi che al Saraceni mentre l'Ivanoff (1959) si asteneva, ritenendo problematica l'assegnazione e il Nicolson (1963) proponeva che si trattasse di un pittore non italiano.

Ottani Cavina (1968), riconoscendo la difficoltà nell'attribuire con certezza al Saraceni la tela per la mancanza di «quelle sentenze saraceniiane lampanti», ne sottolineava «i caratteri spiccatamente italiani...collocabili fra Gentileschi e Saraceni», ma infine inseriva il dipinto fra quelle attribuibili a Carlo Veneziano «in una fase giovanile» anteriore al 1610.

Successivamente Rosenberg (1971) suggerì il nome di Guy François, individuando nella tela modi francesi. La critica si trovò quindi divisa generalmente tra gli studiosi francesi, che solitamente tendevano ad attribuire l'opera a Guy François (ad eccezione di Marie-Félicie Pérez e Jean-Pierre Cuzin che, in occasione della mostra organizzata nel 1974 su Guy François erano abbastanza dubbiosi su questa assegnazione), e quelli italiani, che prediligevano un'assegnazione al Saraceni, sebbene la medesima Ottani Cavina (1972 e 1992) rivedesse la propria iniziale attribuzione a quest'artista per seguire l'ipotesi, che trovava «illuminante», avanzata da Rosenberg in favore dell'artista francese.

Ficacci (1980) dal canto suo, nella monografia sul pittore francese, dedicava una lunga nota all'opera per spiegare perché la espungesse dal catalogo di Guy François, mentre Saunier (2009-2010) la ha attribuita al francese. Più di recente Vodret e Granata (2011) hanno ipotizzato una collaborazione tra Saraceni e Guy François, assegnando al francese in particolare la realizzazione del volto della santa nel confrontarlo a quello della Vergine nella *Sacra famiglia con San Bruno e Sant'Elena* del Musée di Brou di Bourg-en-Bresse di Guy François e a Saraceni alcuni particolari quali le eleganti ali dell'angelo.

La tortuosa storia attribuzionistica del dipinto evidenzia come l'analisi della *Santa Cecilia e l'angelo* della Galleria Barberini sia stata fra le più complesse. Se in un primo momento (2011) accettai la proposta attributiva di Rosenberg a Guy François, anche alla luce di una seconda versione di quest'opera segnalatami da Bruno Saunier e recentemente riapparsa sul mercato antiquario, ritengo che la questione sia più complessa. Difatti, se la seconda versione è a mio avviso certamente attribuibile al francese, inscenando tutte quelle caratteristiche tipiche del pittore, come l'appiattimento dei volumi e lo snellimento della composizione con pochi oggetti al fine di poter far concentrare lo spettatore solo sul lato pio della rappresentazione, non trovo che queste siano individuabili nella versione in esame. Inoltre, le due opere differiscono molto qualitativamente e risulta lampante che la versione francese sia una copia da quella italiana. Risalendo alla storia dei

due dipinti se la versione italiana non lasciò mai il suolo italiano, quella francese fu già reperita nel 1973 da Cuzin e Brejon de Lavergnée presso il castello di Ancy-le-Franc.

Dal momento che Guy François rimase in Italia sino al 1613 la successiva versione dovrebbe quindi essere di un livello qualitativo più importante. Infine, risulta innegabile che l'impianto compositivo della tela Barberini mostri chiare consonanze, anche nella figura dell'angelo con gli angeli inscenati dal veneziano in alcune delle sue opere più importanti, come il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Frascati. Tuttavia dalla tela della Barberini traspare indubbiamente un'allure francese non consona al veneziano ed è evidente come non siano attribuibili al Saraceni le mani esageratamente allungate della Santa Cecilia o le ampie pieghe del suo abito. Così, se è ipotizzabile che il dipinto sia effettivamente nato all'interno della bottega del Saraceni, anche per i rimandi ad alcune sue future composizioni, come le due versioni di *San Francesco in estasi* di Venezia e Monaco, ritengo che l'esecuzione sia da ascriversi, seppur in parte con l'intervento del maestro, ad un artista francese che, alla luce degli approfondimenti sui legami con il veneziano qui analizzati (cfr. cap. 4.2) mi piacerebbe poter individuare, quasi un po' provocatoriamente, nella persona di Simon Vouet. Difatto, seppure poche siano le opere sicuramente attribuibili al soggiorno italiano del pittore francese, alcune di queste, come la *Vergine con la cesta* degli Uffizi di Firenze, realizzata da Vouet intorno al 1625-26 (fig. IV.45) o la *Maddalena penitente* di collezione privata, realizzata probabilmente da Simon Vouet intorno al 1616 (fig. IV.46), inscenano, a mio avviso, un simile trattamento per i volumi dei panneggi, sebbene sia indubbio che nella caratterizzazione dei volti l'autore o, più probabilmente, gli autori, si siano qui ispirati alle tele che venivano licenziate dal bottega del Saraceni.

Bibliografia: *Catalogo del Monte di Pietà*, 1875, p. 70 (Giacinto Geminiani); Lafenestre, 1905, p. 75 (Bonone); Hermanin, 1910, p. 10 (Bonone); Voss, 1910, pp. 218-219 (Orazio Genileschi); Longhi, 1913, p. 161 (Orazio Gentileschi); idem, 1916 (ed. 1961, pp. 227, 251, 273); idem, 1922 (ed. 1961, p. 502); *Pittura italiana del Seicento e Settecento*, 1922, p. 97; Gamba, 1922-1923, p. 262 (anonimo caravaggesco emiliano); Hermanin, 1924, p. 55; Voss, 1924, p. 459; Nugent, 1925, pp. 13-14; Longhi, 1927, p. 114 (Saraceni); Porcella, 1928, pp. 382, 405, fig. 10 (Saraceni); De Rinaldis, 1948, p. 219, tav. CLXI; Baroni- Dell'Acqua-Gregori, 1951, p. 86, n. 150, fig. 108 (Saraceni); Ronci, 1954, p. 117, n. 100; Lavagnino, 1955, p. 20, fig. 6; Ivanoff, 1959, p. 106; Joffroy, 1959, pp. 98-99; Nicolson, 1959, p. 287; Zampetti, 1959, pp. 25 (Carlo Saraceni); Nicolson, 1963, p. 210; Scavizzi, 1963, p. 59, n. 57, tav. LI; Pilo, 1967, pp. 366, 368 (Saraceni); Moir, 1967, I, pp. 82-84, 113, 118, II, p. 102, fig. 92; Ottani Cavina, 1968, pp. 113-114, n. 57, figg. 44, 47, 49 (Carlo Saraceni); Salerno, 1970, p. 245 (Guy François); Nicoslon, 1970, p. 312 (Carlo Saraceni); Ward Bissel, 1971, p. 249 (C. Saraceni); Rosenberg, 1971, p. 107, fig. 4 (Guy François); Ottani Cavina, 1972, p. 19 nota 13 (Guy François); Pérez e Cuzin, 1974, pp. 220-224 (Guy François?); Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 193 (Guy François); Nicolson, 1979, p. 88 (Guy François ?); Ficacci, 1980, pp. 83-88, fig. 45 (non Guy François); Pallucchini, 1981, p. 93 (Saraceni); Waddingham, 1982, p. 219 (Carlo Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 (Guy François); Mochi Onori e Vodret, 1989, p. 77 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1992, p. 63, nota 14 (Guy François); Aurigemma, 1994, p. 187; [mcv+sr] Cionini Visani e , 1994, p. 56 (Guy François); Aurigemma, 1995, pp. 121-122, fig. 12 (Saraceni e aiuti ?); Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 26, fig. 4 (Saraceni); Vodret¹, 1998, p. 56, n. 7 (Carlo Saraceni); Vodret, 1999, pp. 44-45, n. 9 (Carlo Saraceni); Vodret, 2000, pp. 236-237, n. 57 (Carlo Saraceni); Penent, 2001, pp. 67-71 (Guy François); Marini, 2001, p. 264; Vodret-Strinati, 2001, p. 100, n. 31 (Saraceni); Christiansen, 2001, p. 385, fig. 80; Mosca, 2003, pp. 215-216, n. 44 (Carlo Saraceni); [R. V] Vodret, 2008, p. 362 (Carlo Saraceni?) (con bibliografia); Saunier, 2009-2010, pp. 116-117, 121, fig. 1 (Guy François); Testa, 2010, p. 651, fig. 2 (Saraceni); Guardata, 2010, p. 387 (Guy François); Bartoni, 2011, p. 162, n. VI.9 (Saraceni); Marin, 2011, p. 360 (Guy François); Vodret e Guardata, 2011, pp. 54-60, figg. 51, 54 (Guy François e Carlo Saraceni).

A.63 (c)

ROMA, Galleria Spada

Flagellazione

(fig. A63)

Olio su rame, cm 37, 5 x 29

Il dipinto venne segnalato da Porcella (1931) come copia da Saraceni. Lo studioso informava che il dipinto era precedentemente ascrivito a Ludovico Carracci e poi a «Scuola romana del '600».

Ottani Cavina (1968) segnalò quattro redazioni di questa composizione, tratta a suo avviso da un originale perduto del Saraceni (già Padova, collezione Papafava; già, Parigi, collezione privata; già Venezia, antiquario Viancini; Venezia, Gallerie dell'Accademia), più quella in esame, che ritengo di qualità più scadente e dove, a differenza ad esempio della versione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che a mio avviso è autografa (cat. 79; fig. 79), non ritornano le classiche pieghe serrate del veneziano, ragion per cui non penso che l'opera provenga direttamente dalla bottega del maestro.

Bibliografia: Porcella, 1931, p. 203 (copia da Saraceni); Zeri, 1954, n. 216; Arcangeli, 1958, p. 361, fig. 131 (Albani); Ottani Cavina, 1968, p. 135 (redazione da un originale perduto del Saraceni); Nicolson, 1970, p. 312.

A.64

ROMA, Palazzo Sicarra

Morte di San Giovanni Battista

Il dipinto venne segnalato solo da Burkhardt (1976 e 1999) che comunque non ne annotava il numero d'inventario e non ne pubblicava la riproduzione fotografica, motivo per cui mi è stato impossibile risalire all'opera ricordata dallo studioso.

Bibliografia: [J. B.] Burkhardt, 1976, p. 292; [J. B.] Burkhardt, 1999, p. 290.

A.65 (c)

ROMA, Torre Gaia di San Giovanni in Vaticano

Morte della Vergine

(fig. A65)

Olio su tela, cm 137 x 97

Porcella (1968) elencava il dipinto fra le copie della nota Morte della Vergine del Saraceni di Santa Maria della Scala, ipotizzando che potesse essere ascrivibile al Le Clerc. Successivamente Ottani Cavina (1968) la inserì più genericamente fra le copie. Dopo aver analizzato le altre redazioni, ritengo che la versione in esame sia fra le copie di questa composizione di qualità più rilevante.

Bibliografia: Porcella, 1928, p. 404 (Le Clerc?); Ottani Cavina, 1968, pp. 118-119, 122, fig. 147 (copia da Saraceni); Barroero, 1992, pp. 39-42, fig. 8.1 (copia da Saraceni).

A.66

SALISBURGO, Residenzgalerie

Adorazione dei pastori o Natività

(fig. A66)

Olio su rame, cm 50, 5 x 38

Provenienza: Collezione Czernin; Salisburgo, Residenzgalerie, inv. n. 17, n. 1844 (Elsheimer); Roma, Bloomsbury Auctions, *Dipinti e disegni antichi - arte des xix e xx secol ...*, 19/11/2009, p. 49, lotto 118 (Carlo Saraceni).

Il dipinto venne ascritto inizialmente ad Elsheimer (Bode, 1880 e 1883) fin quando Voss (1912) propose di assegnarlo a Saraceni. In seguito Henrich (1928) e Pariset (1948) ascrissero la realizzazione al Le Clerc, recentemente riproposta da Aurigemma (2010). Tuttavia, concordo con Ottani Cavina (1968) che se l'opera non è assegnabile a Saraceni è altrettanto difficile ascriverla al Le Clerc dal momento che il rame non presenta le solite caratteristiche dei dipinti certamente attribuibili a questo artista. Inoltre le numerose durezze riscontrabili nei volti e nelle pieghe come generalmente il mediocre livello qualitativo del dipinto me lo fanno ritenere derivazione di atelier. Va sottolineato tuttavia che non si conoscono ad oggi realizzazioni con questa struttura compositiva attribuibili a Saraceni e l'unica *Adorazione* rinvenuta è quella di ubicazione ignota e già a Monaco in collezione privata (cat. 1; fig. 1), molto distante, nell'impostazione, a quella in esame. Tuttavia, il paesaggio realizzato con masse uniformi e le morfologie delle pieghe fittissime, così come l'illuminazione notturna, rinviano innegabilmente allo stile nato dal connubio Elsheimer-Saraceni. Aurigemma (2010) ha di recente ricordato che, tra 1618 e 1619, Sacchetti acquista dalla raccolta Sfondrato Marcello, per la discreta somma di venticinque scudi (ma non sappiamo le dimensioni), una «Apparitione de' Pastori di Carlo Venetiano» che la studiosa metteva in rapporto con l'opera della Residenzgalerie di Salisburgo rinviando a Economopulus (2001, pp. 23-53, con attribuzioni e bibliografia precedente).

Bibliografia: Bode, 1880, p. 245 (Elsheimer); Bode, 1883, p. 284 (Elsheimer); Voss, 1912, p. 66 (C. Saraceni); Henrich, 1928, p. 522 (Le Clerc?); Porcella, 1928, pp. 381, 408, fig. 2 (Carlo Saraceni); Weizsäcker, 1936, p. 180, fig. 104 (Elsheimer); Pariset, 1948, p. 118 (Le Clerc); *Katalog der Residenzgalerie Salzburg mit Sammlung Czernin*, 1955, p. 59, n. 117 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 35, 39, 40, 69, 132, 135, fig. 133 (replica di bottega); *Residenzgalerie Salzburg mit Sammlung Czernin und Sammlung...*, 1970, pp. 58-59, n. 165 (Carlo Saraceni); SchWard Bissel, 1971, p. 248 (replica di bottega); *Salzburg Residenzgalerie Schönborn...*, 1975, p. 80 (Carlo Saraceni); *Salzburg Landessammlungen Residenzgalerie...*, 1980, pp. 90-91, tav. 69; [C. P.] Pétry, 1992, p. 229 (?); Aurigemma, 2010, pp. 474, 480 nota 30 (replica di Le Clerc) (con bibliografia).

A.67

SHEFFIELD, Graves Art Gallery

Giuditta e Oloferne

Olio su tela, 91, 4 x 74, 9

Nicolson (1979 e 1989) fu l'unico a segnalare l'opera come realizzazione di Saraceni. Tuttavia, non ho individuato opere con questo soggetto riferibili al veneziano presso il museo di Scheffield.

Bibliografia: Nicolson, 1979, p. 97; Nicolson, 1989, vol. I, p. 170 (Saraceni).

A.68

SIBIU, Museo Brukenthal, inv. 349

Morte della Vergine

(fig. A68)

Olio su rame, cm 30 x 41

Il dipinto è un'altra derivazione dalla lunetta con la Morte della Vergine raffigurata all'interno del ciclo di Santa Maria della Scala tra il 1616 e il 1617 da Saraceni. Tuttavia, come segnalò Ottani Cavina (1968) se l'altra derivazione nota di questa composizione, già passata all'asta Christie's, veniva inserita fra le realizzazioni autografe dalla studiosa come dalla scrivente, concordiamo con la medesima che la versione del museo di Sibiu presenti una qualità marcatamente minore. Non conoscendo però direttamente il dipinto, segnalo che fu attribuito al Saraceni da tutta la critica precedente alla studiosa, ad eccezione di Drost (1933) che proponeva come esecutore l'Elsheimer.

Bibliografia: Frimmel, 1894, p. 72 (Saraceni); Drost, 1933, p. 133 (Elsheimer); Henrich, 1935, p. 460 (Saraceni); Weizsäcker, 1936, p. 91 (Saraceni); Moir, 1967, II, p. 100 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 68, 100, 104, 120-121, 123, fig. 136 (replica di bottega); Salerno, 1970, p. 245; Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni); [J. B.] Burkhardt, 1999, p. 290 (Saraceni); Tudoran Ciungan, 2007, p. 180 (Carlo Saraceni?) (con bibliografia).

A.69

STRASBURGO, Musée des Beaux-Arts

Giuditta con la testa di Oloferne

Olio su tavola, cm 27 x 20

L'opera fu ascritta dal Moir (1967) al periodo giovanile del Saraceni, mentre Ottani Cavina (1968) non lo ritenne autografo. Tuttavia, dal momento che nessuno dei due studiosi ne pubblicò la riproduzione fotografica e che l'opera non è menzionata nei recenti cataloghi museali (né 1996 né 2006) e non è stata individuata dai conservatori del Museo che ho contattato è considerabile come irreperibile.

Bibliografia: Moir, 1967, I, p. 84, II, pp. 101- 119 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 123, 125-127 (copia da Saraceni); Cuzin e Rosenberg, 1978, p. 192 (copia da Saraceni).

A.70

TERAMO, Museo Civico, inv. N. 106
Madonna con sant'Anna e il Gesù Bambino
(fig. A.70)
Olio su tela, cm 94 x 74

L'opera, attribuita nell'inventario museale del 1922 (n. 106) a «eclettico romano», venne ascritta a Saraceni da Carandente (1960).

Sebbene, come sottolineava Ottani Cavina (1968), il dipinto non sia direttamente riferibile al Saraceni per la scadente qualità, è certamente opera della sua bottega per la prossimità della figura della sant'Anna, sulla destra, a quella inserita nella più nota redazione di questo soggetto e di cui si conoscono due redazioni autografe presso l'Honolulu Academy of Arts e presso il mercato antiquario di New York (catt. 43, 43b; figg. 43, 43b). Come rilevava la studiosa quindi non è escluso che anche per la composizione in esame si conservi da qualche parte l'originale del Saraceni. Infine, nel rilevare nella caratterizzazione del volto della Madonna dei tratti ricorrenti nella Madonne inscenate da Guy François, come nella *Sacra famiglia* di Hartford e in quella di Brest, sarei propensa a ritenere quest'artista quale autore della tela di Teramo.

Bibliografia: Carandente, 1960, p. 17, n. 23, fig. 11 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1990, p. 161, fig. 4 (copia da Saraceni); Settimi e Arbace, 1998, p. 62, n. 58, tav. p. 182 (copia da Carlo Saraceni).

A.71 (c)

TORINO, collezione privata
Riposo durante la Fuga in Egitto
(fig. A71)
Olio su tavola, cm 23x30

Il dipinto è stato reso noto da Sciolla (1999) come replica di bottega. Come evidenziava lo studioso, la variante inedita della composizione non deriva dal più noto *Riposo durante la fuga in Egitto* di Frascati, di cui esistono svariate copie, ma dall'incisione che ne trasse il Le Clerc poiché la composizione è invertita.

Che il copista della versione di Torino non conoscesse direttamente il dipinto di Frascati, rilevò lo studioso, è poi provato dall'intonazione monocromatica del dipinto.

Bibliografia: Sciolla, 1999, p. 108, fig. 3 (replica di bottega).

A.72 (c)

UBICAZIONE IGNOTA

Madonna, sant'Anna e Gesu Bambino
(fig. A72)

Il dipinto è stato pubblicato da Moir (1976) come copia da un originale di Saraceni allora perduto e di cui si conoscono oggi due redazioni autografe su rame (cat. 43, 43b; figg. 43, 43b). Ottani Cavina (1990) in seguito, ritenendola a sua volta copia, proponeva che il dipinto potesse essere identificato con quello un tempo conservato presso la collezione Briganti.

Alla luce della scadente qualità, che emerge dalla sola riproduzione fotografica, sono propensa a mia volta a ritenerla copia.

Bibliografia: Moir, 1976, fig. 28 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1990, p. 166 nota 3 (copia da C. Saraceni).

A.73 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, BASILEA (già), mercato antiquario

Diluvio Universale

Olio su tela, cm 106 x 96

Ottani Cavina (1990) menzionò questo dipinto come copia da quello che allora era ancora un originale perduto del Saraceni. Nel catalogo in esame ho individuato due versioni autografe di questo soggetto, una presso il mercato antiquario di Milano e l'altro in collezione privata (catt. 42, 46; figg. 42, 46). Altre due copie sono presso il castello di Pommersfelden e la seconda già alla Galleria Manzoni di Milano. Rispetto a quest'ultime, due Ottani Cavina (1990) segnalava la versione di Basilea come la migliore fra le copie. Tuttavia, non avendo la studiosa comunicato dati utili per rintracciare il dipinto in esame e non avendone pubblicato la riproduzione fotografica, mi è impossibile analizzare il dipinto.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1990, pp. 166-167 nota 5 (copia da Saraceni).

A.74

UBICAZIONE IGNOTA, BRESCIA, collezione privata

San Giovanni Battista

(fig. A74)

Ivanoff (1964) rese noto il dipinto, segnalatogli da Fiocco, proponendo di ascriverlo al Saraceni per la sua prossimità al San Giovanni Battista della Galleria Doria Pamphilj (oggi espunto dal catalogo del veneziano a favore di Guy François, cat. A.29, fig. A.29). In seguito seppure la proposta attributiva veniva accettata da Pilo (1967), Ottani Cavina (1968) riteneva che il dipinto fosse privo di relazioni stilistiche con la cerchia del Saraceni. Pur conoscendo il dipinto solo dalla sua

riproduzione fotografica, ritengo condivisibile l'analisi della studiosa per l'assenza di punti di contatto con la grafia del veneziano sebbene l'opera sembri di rilevante qualità.

Bibliografia: Ivanoff, 1964, pp. 177, 179, fig. 211 (Saraceni); Pilo, 1967, p. 367 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 137 (non Saraceni).

A.75

UBICAZIONE IGNOTA, CHICAGO (già), collezione privata

Morte della Vergine

Olio su rame, cm 48 x 27, 5

Provenienza: Londra, Collezione di Alfred Scharf.

Nicolson (1964) proponeva di identificare il dipinto con quello presente nella collezione di Sir. Peter Lely (1682), sulla base delle misure simili. La tela di Chicago infatti misura «19 by 11 inches» (cm 48, 3 x 27, 9) e quello repertoriato nella lista dei beni andati all'asta di Sir. Peter Lely, pubblicata da Borenius, era di «18 by 11 inches» (cm 45, 7 x 27, 9). Nella lista pubblicata dal Borenius, il dipinto del Saraceni misura in realtà «1 foot 6 inch. by 11 inch.» (cm 45, 6 x 27, 9) e non «18 by 11 inches», che comunque rimangono delle misure prossime.

Ottani Cavina (1968), basandosi sull'identificazione sostenuta dal Nicolson col dipinto di Lely, attribuiva il dipinto al Nostro. A giudicare dalla riproduzione fotografica pubblicata da Nicolson (1970), il dipinto sembra effettivamente di qualità rilevante, tuttavia non mi sento di inserirla fra le opere sicure dal momento che non conosco direttamente il dipinto. Come ha rilevato Ottani Cavina (1968) questa versione è più vicina al modello da cui deriva l'incisione del Le Clerc (e quindi anche alla versione oggi al Metropolitan di New York, sebbene in questa la Madonna abbia gli occhi aperti, cat. 37; fig. 37) che alla pala di Santa Maria della Scala.

Bibliografia: Borenius, 1943, p. 186; Nicolson, 1964, p. 349 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 98, n. 9 (Saraceni); Nicolson, 1970, p. 312, fig. 49 (Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87; Pallucchini, 1981, p. 94; Nicolson, 1989, p. 170; Chvostal, 1996, p. 817.

A.76 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, Londra (già)

Estasi di san Francesco

(fig. A76)

Olio su rame, cm 21,5 x 16,5

Provenienza: Londra, Christie's, *Pictures by Old Masters*, 5 novembre 1965, p. 36, n. 139 (Saraceni).

Ottani Cavina (1968) catalogava il dipinto fra le copie dall'*Estasi di san Francesco* di Monaco sebbene lo dicesse «iconograficamente abbastanza variato» e ritenesse che fosse «di qualità nemmeno decente e senza alcun carattere saraceniiano».

Tuttavia la studiosa non ne pubblicava la riproduzione fotografica che non era nemmeno presente nel catalogo dell'asta Christie's da cui la studiosa individuò provenire l'opera, ragion per cui non mi è stato possibile analizzarla.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, p. 108 (copia da Saraceni).

A.77 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, Firenze (già), antiquario Bellini
Cacciata dei mercanti dal tempio
(fig. A77)

Il dipinto venne segnalato da Longhi (1943) e in seguito da Ottani Cavina (1968) che lo individuò presso il mercato antiquario di Firenze, ritenendolo copia dall'originale perduto già presso la collezione Mattei (cfr. Elenco opere perdute).

In seguito Nicolson (1979), che a sua volta supponeva l'opera copia, la catalogava presso la collezione di Luigi Bellini a Firenze.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47; Ottani Cavina, 1968, p. 133, n. 112, fig. 135 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni).

A.78

UBICAZIONE IGNOTA, Firenze (già), collezione A. Campi
Presepio
Tavoletta ottagonale

Il dipinto veniva ricordato da Ottani Cavina (1968) fra le opere perdute, ma non reperite, come realizzazione autografa del Saraceni, già presentata come tale da Longhi (1943), e ne indicava altresì una derivazione, non autografa, presso la collezione Campi a Firenze. Tuttavia la studiosa non pubblicava la foto di nessuno dei due dipinti. Non è quindi stato possibile valutare se l'opera fosse effettivamente ascrivibile al Saraceni.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 131, n. 94 (Saraceni).

A. 79

UBICAZIONE IGNOTA, Firenze (già), collezione Tassinari
San Carlo Borromeo indica ai fedeli la reliquia del Santo Chiodo

L'opera veniva segnalata come molto vicina alla tela di medesimo soggetto nella chiesa romana di San Lorenzo in Lucina dal Longhi (1943) che riteneva questa versione più antica. In assenza di maggiori informazioni, non mi è stato possibile rintracciare il dipinto per studiarlo.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 47 (Saraceni); Moir, 1967, I, p. 83; II, p. 102.

A.80

UBICAZIONE IGNOTA, Firenze (già), mercato antiquario
Madonna di Loreto

Nicolson (1979) registrò una *Madonna di Loreto* su rame, replica del dipinto di medesimo soggetto realizzato da Caravaggio e conservato nella chiesa di sant'Agostino a Roma e attribuendolo a Saraceni. Non essendovi più traccia del dipinto, di cui lo studioso non pubblicò nemmeno una riproduzione fotografica, mi è stato impossibile valutarlo.

Bibliografia: Nicolson, 1979, p. 87 (Saraceni); Nicolson, 1989, p. 171 (Saraceni).

A.81 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, HANNOVER (già), Landesmuseum
Riposo nella fuga in Egitto
Olio su marmo, cm 37, 5 x 34
Provenienza: Galleria di Braunschweig- Lüneburg

Il dipinto fu segnalato nel catalogo museale del 1905 come copia da quello di analogo soggetto del Saraceni a Frascati. L'opera è stata ritenuta copia da tutta la critica successiva, ivi compresa Ottani Cavina (1968) che, nell'informare che il dipinto era stato ceduto nel 1926 dal museo con altre opere, ne comunicava l'irreperibilità.

Bibliografia: *Catalogo della galleria di Hannover*, 1905, p. 50, n. 106 (copia da Saraceni); Voss, 1912, p. 62; Voss, 1924, p. 449; *Auktion bei Cassirer und Helbing*, 1926, n. 48; Porcella, 1928, p. 399 (copia da Saraceni); Weizsäcker, 1952, II, p. 117; Moir, 1967, I, pp. 49-50, II, p. 101; Ottani Cavina, 1968, pp. 101, 102; Ottani Cavina, 2008, p. 468.

A.81b (c)

UBICAZIONE IGNOTA, LONDRA (già), Christie's
Fuga in Egitto
Olio su rame, cm 29, 3 x 23, 1

Ottani Cavina ha recentemente (2008) segnalato questa versione come un'ulteriore copia del dipinto della chiesa di San Romualdo dell'eremo dei Frati Camaldolesi a Frascati (cat. 47; fig. 47). Tuttavia dal momento che la studiosa non segnalava né il numero dell'asta né la data non mi è stato possibile reperire la riproduzione fotografica.

Bibliografia: Ottani Cavina, 2008, p. 468 (copia da Saraceni).

A.82

UBICAZIONE IGNOTA, LONDRA (già), Collezione Benedict Nicolson

Lo Spinario

(fig. A82)

Olio su tale, cm 64 x 36

Provenienza: Sir Peter Lely's vendita, 18 aprile 1682; «Of Carlo Venetiano...A Youth taking a thorn from his foot, done after the Antique...5 ft. 5 in. By 3 ft. 6 in.»; Oxenden collection; Sit H. Oxeneden vendita, 6 luglio 1839 (41) come «Correggio»; B. Oxenden vendita, 23 giugno 1916 (86/2); Christie's, 27 febbraio 1959 (101); Roma, mercato antiquario (anni 60); collezione di Benedict Nicolson (1960).

Il dipinto fu attribuito a Saraceni da Borenius (1943). Mahon (1960) in seguito annotava: «The early attribution to Saraceni, though surprising, has been accepted by some authorities; an alternative attribution to Giovanni Baglione has recently been forward».

Infine Longhi (1960), seguito dalla critica successiva, ha proposto di espungere il dipinto dal catalogo del veneziano. Nicolson (1989) specificò che, a suo avviso, non si trattava neppure di un'opera attribuibile ad un artista caravaggesco.

Bibliografia: Borenius, 1943, p. 186 (Saraceni); Mahon, 1960, pp. 31-32, n. 47 (Saraceni?); Longhi, 1960, p. 59 (errata attribuzione a Saraceni); Waterhouse, 1960, pp. 54-55, fig. 3 (Saraceni?); Pallucchini, 1961, p. 76 (errata attribuzione a Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 137-138, n. 136 (errata attribuzione a Saraceni); Salerno, 1970, p. 245 (errata attribuzione a Saraceni); Nicolson, 1979, p. 88 (anonimo); Nicolson, 1989, p. 172 (anonimo non caravaggesco).

A.83 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, LONDRA (già), collezione Yarbough

Estasi di san Francesco

Il dipinto venne segnalato da Moir (1967) e Ottani Cavina (1968) come copia dalla nota composizione dell'*Estasi di san Francesco* del Saraceni di cui si conoscono due redazioni autografe presso la chiesa del Redentore di Venezia e l'Alte Pinakothek di Monaco (catt. 82, 86; figg. 82, 86).

Bibliografia: Moir, 1967, II, p. 102 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 104, 107 (copia da Saraceni).

A.84

UBICAZIONE IGNOTA, LONDRA (già), mercato antiquario

Santi Girolamo, Francesco, Maria Maddalena e Antonio Abate

Olio su tela, cm 49 x 33.

Provenienza: Sotheby's 8 maggio 1974, lotto 148 (Carlo Saraceni); Londra, Sotheby's, 22 ottobre 1975, p. 7, n. 34 (Carlo Saraceni)

Il dipinto, andato all'asta come modello autografo di Saraceni per la pala di analogo soggetto oggi conservata presso il castello di Schleissheim (cat. 85; fig. 85), è stata poi segnalata da Nicolson (1989) come copia. Pur conoscendo il dipinto solo dalla sua riproduzione fotografica, la mediocre qualità leggibile da questa mi induce ad escluderne l'autografia.

Bibliografia: *Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700* n. 2, 1977, p. 139; Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 171 (copia da Saraceni).

A.85 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, LUCCA (già), mercato antiquario

San Rocco

Nicolson (1979 e 1989) ricordava una copia del *San Rocco*, sul mercato antiquario di Lucca nel 1975, soggetto oggi noto in due versioni presso la collezione Koelliker e il Museo di Capodimonte a Napoli (catt. 31, 32; figg. 31, 32). Tuttavia lo studioso non ne pubblicava la riproduzione fotografica ed è quindi stato impossibile rintracciare l'opera ed analizzarla.

Bibliografia: Nicolson, 1979, p. 88 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 (copia da Saraceni); Papi nel 2006, p. 110 (copia da Saraceni).

A.86 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, MADRID (già), Galleria Quixote

Giuditta con la testa di Oloferne

(fig. A86)

Olio su tela, cm 95 x 77

Provenienza: Catalogo di vendita della galleria Quixote, 1963, 2-9 aprile, n. 14.

L'opera veniva segnalata da Ottani Cavina (1968) come copia della versione di *Giuditta con la testa di Oloferne* di Vienna. In seguito Nicolson (1979 e 1989), che reperì il dipinto presso la collezione di Federico Serrano a Madrid, la inserì a sua volta fra le copie. Il dipinto è oggi irreperibile.

Bibliografia: Pérez Sánchez, 1965, p. 567; Ottani Cavina, 1968, pp. 104, 126 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni).

A.87

UBICAZIONE IGNOTA, MILANO (già), mercato antiquario (Galleria Manzoni)

Diluvio Universale

(fig. A87)

Olio su tela, cm 118 x 93

La tela, attribuita a Saraceni da Testori quando era esposta presso la Galleria Manzoni nel 1967, venne ritenuta copia da Ottani Cavina (1968) insieme alla versione di Pommersfelden del medesimo dipinto. In seguito la studiosa (1990) ne rese nota una terza copia presso il mercato antiquario di Basilea. Le due versioni autografe su rame recentemente apparse presso il mercato antiquario di New York e di Milano (catt. 42, 46; figg. 42, 46) sottolineano, nel confronto con questa, la qualità mediocre della versione passata presso la Galleria Manzoni e ne confermano l'inserimento nel catalogo delle opere di errata attribuzione.

Bibliografia: Testori, 1967, n. 6 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 111, fig. 139 (copia da Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1990, pp. 166-167 nota 5 (copia da Carlo Saraceni).

A.88

UBICAZIONE IGNOTA, MILANO (già), Galleria Manzoni

Allegoria

(fig. A88)

Olio su tela, cm 76 x 104

Provenienza: Milano, Galleria Manzoni (1968)

Restauri: Ottani Cavina (1968) registrava dei restauri che alteravano la figura femminile in primo piano.

Il dipinto fu inizialmente assegnato a Cagnacci da Testori (1967) seguito da Francesco Arcangeli. Successivamente Volpe attribuì l'opera a Saraceni, trovando concordi Briganti e Ottani Cavina (1968).

Seguendo un'ipotesi avanzata da Volpe, tuttavia, Ottani Cavina proponeva di attribuire ad un altro autore la realizzazione della natura morta sulla destra poiché non si conoscevano, e non si conoscono, opere di questo genere del veneziano.

Nella realizzazione dei nudi, la studiosa rilevava una certa prossimità con le figure dell'Elsheimer. Proprio l'individuazione di quest'ultima caratteristica, di una «schematicità compositiva» e di prossimità morfologiche stringenti con opere della prima attività, come gli *Amori di Venere e Marte* del Museo de Arte di San Paolo (cat. 14; fig. 14), portarono la studiosa a proporre un inserimento cronologico nella primissima fase giovanile.

Tuttavia, la stessa Ottani Cavina (1968) riconosceva delle ombre «proprie al caravaggismo di prima estrazione».

Il soggetto dell'allegoria rimase «enigmatico» (Ottani Cavina, 1968) per la storiografia precedente. La presenza delle farfalle nella natura morta rappresenta tuttavia il simbolo dell'anima morta e risorta poiché le tre fasi di sviluppo dell'insetto (larva, crisalide, farfalla), simboleggiano il ciclo di vita, morte e resurrezione. Il nome greco *psyché*, poi, significa anima ma anche farfalla (Hall, 1974, pp. 171-172). Per questo motivo la giovane Psiche amata da Cupido è talvolta rappresentata con ali di farfalla. Nella tradizione antica vi sono in realtà due *psukhai*: la *psyché* della morte e la *psyché* della vita. Nei poemi omerici (cfr. ad esempio Odissea, XI, 538; Odissea, XI, 280-285) la *psyché* è essenzialmente quella che lascia il corpo dopo la morte, è un'ombra vana che conserva la forma umana, e che si invola come un sogno. Nel *Cratilo* di Platone (Cratilo 399 d –e) invece prevale la dimensione vitale della *psyché*: «colei la cui presenza è causa di vita per il corpo stesso». Qui, l'artista la inserisce in primo piano, con lo sguardo verso il basso e di fronte a lei, appoggiata su un fiore rosso, una farfalla nera e rossa che sembra più che altro una falena, la *psyché* della morte. In secondo piano la *psyché* della vita è riconoscibile nella figura femminile con lo sguardo levato verso l'alto che cerca di prendere la farfalla con ali dispiegate (forse della specie *Monarca*) e rappresenta la resurrezione.

Non conoscendo il dipinto direttamente, sebbene le due figure femminili siano prossime al repertorio saraceni, è difficile sbilanciarsi in favore di un'attribuzione all'artista mancando elementi quali drappaggi, utili per individuarne l'autografia. L'assenza poi di dipinti raffiguranti questo tipo di soggetto o simile al veneziano m'induce a inserirla fra le opere di dubbia attribuzione.

Bibliografia: Testori, 1967, n. 17 (Guido Cagnacci); Ottani Cavina, 1968, p. 105, fig. 48 (Carlo Saraceni); Salerno, 1970, p. 245; Nicolson, 1970, p. 312; Ward Bissell, 1971, p. 249.

A.89 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, MONACO (già), mercato antiquario

Madonna con sant'Anna e il Bambino

(fig. A89)

Olio su tela, cm 64, 5 x 50, 5

Provenienza: Monaco, Sotheby's, *Tableaux anciens et du XIXème siècle*, 21 giugno 1986, lotto 169 (copia da Saraceni).

Nicolson (1989) registrò il dipinto come copia dall'originale di Palazzo Barberini (cat. 45; fig. 45). La scadente qualità del dipinto, rilevabile anche dalla riproduzione fotografica, permette di confermare questa attribuzione.

Bibliografia: Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni).

A.90

UBICAZIONE IGNOTA, Montecatini (già), Collezione Caselli

Riposo nella fuga in Egitto
Olio su rame, cm 35 x 25

Ottani Cavina (1968) inserì l'opera fra quelle perdute, non reperite ma autografe, in quanto precedentemente ritenuta come tale da Longhi (1943). Tuttavia, né Longhi né Ottani Cavina pubblicarono la riproduzione fotografica dell'opera, motivo per cui non è stato possibile analizzarne l'autografia. Infatti, sebbene Ottani Cavina (2008) abbia recentemente segnalato che l'opera è passata a Milano presso la casa d'aste Finarte nel 2000, dal momento che non comunicava la data dell'asta non mi è stato possibile individuarle il dipinto.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48 (Saraceni); Moir, 1967, I, pp. 49-50; II, p. 101; Ottani Cavina, 1968, p. 131; Ottani Cavina, 2008, p. 468.

A.91 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, NEW YORK (già), mercato antiquario

Giuditta e Oloferne

Olio su tela, 95 x 75

Provenienza: New York, Sotheby's Parke Bernet, 6-7 marzo 1975, lotto 200

Il dipinto è stato catalogato da Nicolson (1979 e 1989) fra le copie dalla versione originale del Saraceni a Vienna. Tuttavia, dal momento che ne Nicolson ne in catalogo d'asta è stata pubblicata la riproduzione fotografica non mi è stato possibile analizzare il dipinto.

Bibliografia: Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni).

A.92

UBICAZIONE IGNOTA, LONDRA (già), mercato antiquario

Giuditta e Oloferne

(fig. A92)

Olio su tela, cm 91,4 x 74,9

Provenienza: Londra, Christie's, *Pictures by Old Masters*, 17 luglio 1970, lotto 143, p. 36.

Il dipinto è particolarmente vicino alla versione conservata presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte, Roberto Longhi a Firenze (cat. 16; fig. 16). Tuttavia le due opere presentano alcune differenze negli occhi della Giuditta, qui più grandi, e nella fiamma della candela, leggermente più inclinata nella versione di Firenze.

Sebbene il dipinto in esame sembri di buona qualità, considerato il gran numero di copie di bottega di questa composizione, vorrei astenermi dal valutare l'autografia fino a quando si avrà modo di poter analizzare direttamente il dipinto.

A.93 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, PARIGI (già), collezione privata

Flagellazione

Olio su rame, cm 37 x 28, 5

Ottani Cavina (1968) segnalava il dipinto come copia da un originale perduto del Saraceni insieme ad altre due copie conservate presso la collezione Papafava a Padova, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, a Venezia presso l'antiquario Viancini e una presso la Galleria Spada a Roma. La studiosa però non pubblicò la riproduzione fotografica, per cui non mi è possibile analizzare il dipinto.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, p. 135 (copia da Saraceni).

A.94

UBICAZIONE IGNOTA, PARIGI (già), collezione privata

La partenza di Agar

(fig. A94)

Olio su metallo, cm 34,5 x 45

Provenienza: Parigi, Hotel Drouot, 11 marzo 1974.

Cuzin e Rosenberg (1978) resero noto il dipinto inserendolo tra Jacob Pynas e Saraceni e, in seconda analisi, optando per Jacob Pynas, indotti anche dall'analisi di Ottani Cavina (comm. orale) che lo attribuiva a un pittore nordico escludendo quindi l'ascrizione al veneziano.

Bibliografia: Rosenberg e Cuzin, 1978, p. 192, fig. 17 (Jacob Pynas ?).

A.95

UBICAZIONE IGNOTA, RIMINI (già), collezione Facchinetti

Loth e le figlie

L'opera venne segnalata come realizzazione di Saraceni da Longhi (1943) e in seguito inserita da Ottani Cavina (1968) fra le opere perdute o non reperite. I due studiosi non ne pubblicarono la riproduzione fotografica, motivo per cui non mi è possibile analizzarla.

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 132.

A.96

UBICAZIONE IGNOTA, Roma (già), Antiquario Belisario

Estasi di San Francesco

Longhi (1961) rese noto il dipinto attribuendolo a Saraceni. In seguito Ottani Cavina (1968) suppose che il dipinto, redazione di formato minore delle opere di medesimo soggetto conservate a Venezia e a Monaco (catt. 82, 86; figg. 82, 86), potesse essere identificato con quello già conservato in collezione privata a Santa Barbara (cat. 77; fig. 77) e ritenuto non autografa dalla stessa studiosa. Tuttavia i due studiosi non pubblicarono la foto del dipinto già presso la collezione Belisario, ragion per cui mi è impossibile analizzarlo.

Bibliografia: Longhi, 1916 (ed. 1961, p. 273) (Saraceni); Pilo, 1967, p. 368; Ottani Cavina, 1968, p. 132 (copia da Saraceni).

A.97

UBICAZIONE IGNOTA, ROMA (già), collezione Aldo Briganti

Toletta di Venere (?)

(fig. A97)

Olio su tela, cm 131 x 110

Provenienza: Ditchley, collezione di Lord Dillon; Roma, collezione Aldo Briganti; Roma, Finarte, Mobili, arredi e dipinti antichi, 13/04/1999, p. 115, lotto 483 (Carlo Saraceni)

Longhi (1943) rese noto il dipinto quando si trovava presso la collezione di Lord Dillon a Ditchley con attribuzione a Gentileschi e la titolazione di *Figura femminile che si asciuga i piedi*, proponendo di ascriverlo a Adam Elsheimer. In seguito Salerno (1970), Nicolson (1970) e Ward Bissel (1971), considerando che nella monografia su Carlo Saraceni Ottani Cavina non aveva inserito l'opera, proposero di ascriverla al maestro veneziano.

Gli studiosi, infatti, ebbero modo di analizzare il dipinto quando passò nella collezione romana di Aldo Briganti. Pur conoscendo il dipinto solo dalla sua riproduzione fotografica, sebbene la composizione ricordi alcuni dipinti di Saraceni, come il *San Sebastiano* di Praga o di due *San Rocco* di Milano e Napoli, non individuò nella morfologia delle pieghe e nei lineamenti della donna i tratti caratteristici della scrittura saraceniiana. L'opera è passata nel 1999 per la casa d'aste Finarte a Roma con attribuzione al veneziano.

Bibliografia: Longhi, 1943, pl. 32 (Elsheimer ?); Waterhouse, 1960, p. 57; Salerno, 1970, p. 245 (Carlo Saraceni); Nicolson, 1970, p. 312, fig. 52 (Carlo Saraceni); Ward Bissel, 1971, p. 249 (Carlo Saraceni).

A.98

UBICAZIONE IGNOTA, già ROMA, collezione di Aldo Briganti

Madonna col Bambino, Sant'Anna e un Angelo

Olio su rame

Il dipinto venne ascritto a Saraceni da Briganti (1945) e Zeri (1959). Ottani Cavina (1968), seguita dalla critica successiva, lo inserì poi fra le varie copie di bottega di questa composizione e di cui oggi si conoscono due redazioni autografe su rame: una presso l'Honolulu Academy of Art e l'altra sul mercato antiquario di New York (catt. 43, 43b; figg. 43, 43b). Si segnala che Ottani Cavina commise un errore nel riportare che l'opera era stata esposta in occasione della mostra del 1944 tenutasi a Roma da Briganti poiché in questo catalogo non veniva presentato questo dipinto ma una *Giuditta del Saraceni* di collezione privata romana (Briganti, 1944, p. 28, n. 28) oggi di ubicazione ignota ma ascrivibile al veneziano (cat. 20; fig. 20). Inoltre la studiosa riportava erroneamente per il catalogo della mostra la titolazione *Mostra di Pittura barocca*, mentre il titolo corretto è *Mostra di pittori italiani del Seicento* (Briganti, 1944). Non mi è quindi stato possibile individuare la riproduzione fotografica del dipinto, che non veniva pubblicata dalla studiosa, e quindi analizzare l'opera.

Bibliografia: Zeri, 1959, p. 241 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 103, 136 (replica di bottega); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 171 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166 nota 1 (replica di bottega).

A.99

UBICAZIONE IGNOTA, ROMA (già), collezione Aldo Briganti

San Francesco

(fig. A99)

Olio su rame

Provenienza: antiquario Belisario; Roma, Finarte, *Una collezione romana*, 1966, p. 16, lotto 27.

Ottani Cavina (1968) ritenendo il dipinto copia, proponeva potesse essere forse identificato con quella poi passata in collezione privata a Santa Barbara. In seguito Salerno (1970) inserì il dipinto fra le realizzazioni autografe. Tuttavia, dal momento che i due studiosi non pubblicarono la riproduzione fotografica e che questa non è presente nemmeno nel catalogo d'asta, non mi è stato possibile analizzare l'opera.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, p. 107 (copia da Saraceni); Salerno, 1970, p. 245 (Saraceni).

A.100

UBICAZIONE IGNOTA, ROMA (già), collezione Dall'Oglio

Giuditta con la testa di Oloferne

(fig. A100)

Olio su tela

Stato di conservazione: Il dipinto è stato decurtato per una trasformazione in forma ovale.

La tela, proveniente dal mercato antiquario, venne attribuita da Marabottini (1956) a Saraceni in occasione della mostra sul Seicento europeo dove fu esposta. Ottani Cavina (1968) la catalogò poi fra le copie di bottega. Sebbene conosca il dipinto solo attraverso la sua riproduzione fotografica sono propensa a mia volta a inserirla fra le copie di bottega per la mediocre qualità pittorica.

Bibliografia: Marabottini, 1956, p. 219, n. 274 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 112, 127, fig. 145 (replica di bottega).

A.101

UBICAZIONE IGNOTA, GENOVA (già), Palazzo Rosso

Suonatore di liuto

Provenienza: Già Genova, Palazzo Spinola.

Burkhardt (1955) rese noto il dipinto attribuendolo a Saraceni. Successivamente Ottani Cavina (1968) lo inserì fra le opere erroneamente attribuite al veneziano e Ward Bissel (1971) segnalava in seguito che l'opera era stata spostata da Palazzo Spinola al Palazzo Rosso dove era attribuito ormai a Luigi Miradori, Il Genovesino.

Dal momento che il dipinto è stato pubblicato senza riproduzione fotografica e che non è presente nei cataloghi di Palazzo Rosso non ho potuto analizzarlo.

Bibliografia: Burkhardt, 1855 (ed. Firenze, 1955, p. 1143) (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 131, n. 96 (copia da Saraceni); Ward Bissel, 1971, p. 250 (Luigi Miradori).

A.102

ROMA, collezione privata

Giuditta e Oloferne

(fig. A102)

Porcella rese nota l'opera quando si trovava in collezione privata romana, attribuita a Gherardo delle Notti, e l'ascriveva a Saraceni. Il dipinto inscena la medesima composizione della versione autografa di Giuditta e Oloferne della collezione Longhi.

Ottani Cavina (1968) non menzionò l'opera nella monografia sull'artista, mentre grazie alla pubblicazione degli scritti di Longhi del 1917 (1995), è emerso che lo studioso a sua volta conosceva una Giuditta e Oloferne in collezione privata romana a suo avviso autografa, ma poiché non ne pubblicò la foto, Mina Gregori ipotizzava, nelle note del testo longhiano, che potesse trattarsi della versione già in collezione Dall'Oglio e già citata da Ottani Cavina. Ma la versione Dall'Oglio, la cui attribuzione al veneziano non era condivisa «pienamente» dalla studiosa, era ovale al contrario di quella pubblicata da Porcella.

A giudicare dalla non buona riproduzione fotografica del dipinto pubblicata da Porcella (1968) il dipinto sembra di rilevante qualità, ma, essendo ormai irreperibile preferisco astenermi da ipotesi attributive.

Bibliografia: Porcella, 1928, p. 406, fig. 4 (Carlo Saraceni); Longhi [1917], 1995, p. 115, nota 31.

A.103 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, ROMA (già), mercato antiquario

Presentazione della Vergine al Tempio

(fig. A103)

Olio su rame, cm 72 x 43

Il dipinto venne pubblicato da Ottani Cavina (1968, su segnalazione di Alfred Moir) come copia dalla composizione di medesimo soggetto realizzata da Saraceni a Santa Maria in Aquiro.

Di questa composizione si conosce altresì un'altra versione su rame, forse attribuibile al Le Clerc e conservata presso il Bayerische Nationalmuseum di Monaco.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, pp. 37, 65, 115, 120-121, fig. 141 (copia da Saraceni); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Nicolson, 1989, p. 170 (copia da Saraceni).

A.104

STOCCARDA, collezione di H. Wurz

Riposo nella fuga in Egitto

Olio su rame, cm 14 x 13

Provenienza: Raccolta Baldinger di Ulm

Ritenuto autografo da Moir (1967), il dipinto venne catalogato come copia «fra le più scadenti e grossolane» da Ottani Cavina (1968). Dal momento che entrambi gli studiosi non ne pubblicarono la riproduzione fotografica, non mi è stato possibile studiare il dipinto.

Bibliografia: Moir, 1967, I, pp. 49- 50, II, p. 101 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 101, 123 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 2008, p. 468.

A.104b

STOCCARDA, Staatsgalerie, Inv. Nr. 347

Liberazione di San Pietro dal carcere

(fig.104b)

Olio su tavola (pioppo), cm 52, 8 x 68

Provenienza: Venezia, collezione Barbini-Breganze (1852) («copia da Elsheimer»).

Il dipinto, acquistato nel 1852 dalla collezione Barbini Breganze di Venezia come copia da Elsheimer, venne ascritto a Saraceni da Drost (1933) e alla sua bottega da Weizsäcker (1936).

In seguito, se venne riproposto il nome del Saraceni in occasione della mostra di Elsheimer di Francoforte (1966-67), Ottani Cavina (1968) asserì che il dipinto poteva essere collocato solo genericamente in area saraceniiana ma che era «palesamente non autografo». La studiosa segnalava inoltre un disegno conservato all'Albertina di Vienna chiaramente in rapporto con questa composizione (Cat. disegni 1932, p. 35, tav. 83, n. 282; Ottani Cavina, 1968, fig. 25), ma altresì con quella raffigurata nel dipinto di medesimo soggetto realizzata da Hendrick van Steenwick di collezione privata a Fall River (Mass.). Il dipinto è stato recentemente ipotizzato essere realizzazione di Saraceni da Ewald (1992), che ne rilevava la discreta qualità tecnica.

Sebbene il dipinto mostri a mio avviso evidenti rapporti con la composizione, con architettura ad archi tripartita illuminata da una lanterna apposta nel sottarco centrale, della *Negazione di san Pietro* della Galleria Corsini di Firenze, realizzata, tra il 1619 e il 1622 (cat. 84; fig. 84), in collaborazione tra Jean Le Clerc e Saraceni, non conoscendo l'opera direttamente è difficile ascriverla al veneziano. Dalla riproduzione fotografica, infatti, sono individuabili, infatti, in particolare nella figura dell'angelo sulla sinistra che sorregge san Pietro, modi prossimi ad Elsheimer e più generalmente alla sua scuola. Tuttavia, va rilevato che i panneggi degli abiti del san Pietro e dell'angelo così come il volto del santo mostrano chiari rimandi al repertorio figurativo del veneziano.

Bibliografia: Drost, 1933, p. 158, fig. 96 (Saraceni); Henrich, 1935, p. 460; Weizsäcker, 1936, II, p. 111, n. 138 (bottega di Saraceni); *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*, 1957, p. 232; *Adam Elsheimer Ausstellung*, 1966-67, p. 69, n. 101 (Saraceni); Bauch, 1967 p. 92; Ottani Cavina, 1968, pp. 66-67 nota 41, p. 139, fig. 24 (opera di errata attribuzione); J. B., 1976, p. 292 (Saraceni); J. B., 1999, p. 290 (Saraceni); [G. E.] Ewald, 1992, p. 380 (Carlo Saraceni?).

A.105 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, VENEZIA (già), collezione Rizzoli

Marta e Maddalena

(fig. A105)

Olio su tela, cm 132 x 98.

Ivanoff (1964) rese noto la tela attribuendola alla bottega di Carlo Saraceni e ritenendola di qualità alquanto superiore rispetto al dipinto, di medesimo soggetto, conservato presso il Musée des Beaux Arts di Nantes (cfr. cat. A.39; fig. A39). L'originale perduto del Saraceni, come dimostrano queste

due redazioni di bottega, riprendeva la *Marta e Maddalena* ideata da Merisi e oggi conservata presso il Detroit Institute of Art.

Rispetto alla versione di Nantes il dipinto in esame presenta alcune varianti, quali i capelli della Maddalena, qui mossi e non lisci, e la zona destra del dipinto dove, al posto del vaso con i fiori e il vasetto d'unguenti di Maddalena, è raffigurata una strana scultura alata di spalle. E' quindi possibile che esistessero due originali del Saraceni che raffigurassero entrambe le versioni.

A giudicare da una non buona riproduzione fotografica, il dipinto già in collezione Rizzoli sembra di rilevante qualità, ma non avendo avuto modo di esaminarla personalmente ritengo inopportuno proporre un'ipotesi attributiva.

Bibliografia: Ivanoff, 1964, p. 179, fig. 213 (bottega di Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 45, 67, 132, n. 102, fig. 128 (copia da Saraceni); Ward Bissell, 1971, p. 250 (replica di bottega); Salerno, 1970, p. 245 (copia da Caravaggio); Nicolson, 1979, p. 88 (copia da composizioni del Caravaggio con stile del Saraceni); Nicolson, 1989, p. 172 («wrong attribution to Saraceni»).

A.106 (c)

UBICAZIONE IGNOTA, VENEZIA (già), collezione Viancini

Flagellazione

(fig. A106)

Olio su tavola, cm 34 x 27

Provenienza: Londra, mercato antiquario.

Il dipinto è stato pubblicato da Ottani Cavina (1968) come copia da un originale perduto del Saraceni. Di questa composizione si conoscono altre tre varianti, strettamente saraceniene (già Padova, collezione Papafava; Parigi, collezione privata, olio su rame, cm 37 x 28, 5), e una quarta già attribuita all'Albani (Roma, Galleria Spada, olio su rame, cm 37, 5 x 29) e una che ritengo eseguita dal Saraceni forse con parziale intervento di aiuti di bottega (Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su rame, cm 44 x 27, cat. 79; fig. 79)

Ritengo che il dipinto in esame vada identificato con quello passato nel 1993 all'asta Sotheby's di New York. Questa versione, sebbene abbia delle misure leggermente variate (cm 41, 9 x 31, 1) presenta la medesima composizione e appare in catalogo come tela incollata su tavola (New York, Sotheby's, 15 gennaio 1993, lotto 263, «follower of Carlo Saraceni»).

Bibliografia: Ottani Cavina, 1968, pp. 35, 39, 40, 135, fig. 132 (copia da Saraceni).

A.107

UBICAZIONE IGNOTA, VENEZIA (già), Gallerie dell'Accademia

Suonatore di liuto con moglie e figlio

Burckhardt (1952) propose l'attribuzione al Saraceni per un dipinto con questo soggetto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, senza pubblicarne tuttavia la riproduzione fotografica. Dopo aver analizzato i cataloghi delle Gallerie, non ho individuato alcun dipinto con questo soggetto riferibile al veneziano.

Bibliografia: Burckhardt, 1952, p. 1143 (Carlo Saraceni ?).

A.108

UBICAZIONE IGNOTA, VENEZIA (già), Gallerie dell'Accademia
Tre giocatori

Come per il dipinto precedente, Burckhardt (1952) propose di ascrivere a Saraceni un dipinto con questo soggetto, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia ma senza pubblicarne la riproduzione fotografica. Dopo aver analizzato i cataloghi delle Gallerie non ho individuato alcun dipinto con questo soggetto riferibile al pittore.

Bibliografia: Burckhardt, 1952, p. 1143 (Carlo Saraceni ?).

A.109

UBICAZIONE IGNOTA, VENEZIA (già), Palazzo Manfredini
Scena di diluvio

Burckhardt (1976 e 1999) segnalò il dipinto proponendo di attribuirlo a Saraceni ma senza pubblicarne la riproduzione fotografica, motivo per cui non è possibile analizzare l'opera. Inoltre, Palazzo Manfredini in Rio terà ai Saloni dietro la Salute, in cui abitarono tra il 1813 e il 1830 la contessa Anna Maria Manfredini e il marito compositore Antonio Miari, è stato trasformato in albergo e la collezione Manfredini si è dispersa, rendendo impossibile rintracciare l'opera.

Bibliografia: [J. B.] Burckhardt, 1976, p. 292; [J. B.] Burckhardt, 1999, p. 290.

A.110

VARSAVIA, Museo Nazionale Nardowe, Inv. n. 158659
Madonna col Bambino, Sant'Anna e un angelo
(fig. A110)
Olio su tela, cm 92, 5 x 127

Il dipinto venne segnalato da Bialostocki (1956) come replica di bottega da un originale perduto del Saraceni mentre Zeri (1959) proponeva che fosse autografo. In seguito Ottani Cavina (1968), analizzando il dipinto insieme alle altre repliche di bottega, quando l'originale saraceni non era ancora stato individuato (oggi in due versioni su rame all'Honolulu Academy of Art e presso il mercato antiquario di New York, catt. 43, 43b; figg. 43, 43b), riteneva che questa fosse la copia più alta qualitativamente ma, non conoscendo l'opera personalmente, la inserì fra le copie di bottega. In seguito la studiosa (1990) confermò questa attribuzione, quand'anche Pallucchini (1968) l'aveva ritenuta opera di un «fedele copista».

Bibliografia: Bialostocki, 1956, pp. 94-95, n. 83, tav. 10 (replica di bottega); Zeri, 1959, p. 241 (Carlo Saraceni ?); Ottani Cavina, 1968, pp. 103, 136, fig. 151 (replica di bottega); Pallucchini, 1968, p. 370 (replica di bottega); Bialostocki, 1970, p. 94, n. 1141 (replica di bottega); Nicolson, 1979, p. 87 (original or good workshop replica); Nicolson, 1989, p. 171 (original or good workshop replica); Ottani Cavina, 1990, pp. 161, 166 nota 1 (replica di bottega).

A.111 (c)

VENEZIA, Chiesa dei Carmini

San Francesco in estasi

L'opera venne segnalata da Moir (1967) come copia dall'originale saraceni della chiesa del Redentore di Venezia (cat. 86; fig. 86). In seguito Ottani Cavina (1968) ricordava la copia rinviano alla segnalazione di Moir, non comunicando se ritenesse a sua volta il dipinto esecuzione di bottega dopo averlo analizzato. I due studiosi non pubblicarono la riproduzione fotografica dell'opera e ad oggi non si conserva alcun dipinto con questo soggetto nella chiesa o nella sagrestia, ragion per cui l'opera va segnalata come irreperibile e non si possono avanzare ipotesi attributive.

Bibliografia: Moir, 1967, II, p. 102 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 108 (copia da Saraceni).

A.112 (c)

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 688

Morte della Vergine

(fig. A112)

Olio su rame, cm 44 x27

Provenienza: Dono Contarini (1838).

Restauri: A. Lazzarin, (1964). Con questo intervento di restauro furono asportate le vernici ingiallite e rimossi e reintegrati i ritocchi alterati al centro, sul manto dell'apostolo seduto e lungo i bordi.

L'opera venne inserita nei cataloghi museali dal 1841 tra i beni giunti dal dono Contarini, Paoletti poi (1903) la segnalò come copia da un originale di F. Spezzini dal momento che anche la versione autografa del Saraceni di questo soggetto conservata alle Gallerie dell'Accademia veniva attribuita a

sua volta erroneamente a questo artista. Il dipinto venne poi ritenuto, nel catalogo museale del 1924, copia da Saraceni, dal momento che l'altra versione delle Gallerie veniva ascritta a questo artista. Successivamente Moschini Marconi (1966) ne sottolineava la scarsa qualità, condivisa da Ottani Cavina (1968) e dalla scrivente portando ad inserire il dipinto fra le copie di bottega.

Bibliografia: *Le Regie Gallerie dell'Accademia*, 1924, p. 131 (copia da Carlo Saraceni); [S. M.M.] Moschini Marconi, 1966, pp. 30-31; Ottani Cavina, 1968, pp. 118-119, fig. 148 (copia da Saraceni); Moschini Marconi, 1970, p. 93, n. 196 (copia da Saraceni); Aurigemma, 1995, p. 120.

A.113

VENEZIA, I.R.E., Uffici dell'Ospedaletto, Santi Giovanni e Paolo, n. catalogo I.R.E. 839

Gesù servito dagli angeli

(fig. A113)

Olio su tela, cm 73 x 147.

Provenienza: Istituto Penitenti, lascito Nani Donà 1790.

Restauri: 1930 (A. Moro); 1969 (A. Tonello); 1983/84 (A. Bertoncello).

Il dipinto fu pubblicato inizialmente da Pilo (1985) con l'attribuzione a Pier Francesco Cittadini poichè nell'inventario dei dipinti della donatrice Marina Nani Donà, Pietro Edwards (Arch. IRE, PEN E 141, 7, Stima di Quadri...) ricordava al n. 83 un « Pier Franc(esc)o Cittadini d(ett)o il Milanese, Cristo dervito dagli Angioli nel deserto, imitaz(ion)e dell'Albano».

In seguito Martini (1992), propose di attribuire l'opera al Saraceni per la vicinanza da lui ravvisata al *Venere e Marte e amorini* di San Paolo (cat. 14; fig. 14) e al *Riposo durante la fuga in Egitto* di Camaldoli (cat. 47; fig. 47) dallo studioso ritenute esecuzioni del 1606.

Recentemente Jacoby (2008), dopo aver rilevato la prossimità della composizione del dipinto a quella di un disegno dell'Elsheimer (*Gesù sevito dagli angeli*, Städel Museum di Francoforte, inv. N. 15205, fig. A113b, il disegno è stato pubblicato nella monografia su Elsheimer di Andrews, 1977, pp. 159-160, n. 38, fig. 45) propose che quest'opera fosse realizzazione di un ignoto pittore italiano del XVII sec. che copiava la creazione dell'Elsheimer. Jacoby rifiutava l'ascrizione al Saraceni non ravvisando nella tela i tratti stilistici che caratterizzano la pittura del veneziano.

Infine Lunardon (2009), nell'attentissima scheda di catalogazione dell'I.R.E., dopo aver individuato un probabile taglio nella parte alta del dipinto e avvicinando quindi ancor maggiormente la composizione del dipinto a quella del disegno dell'Elsheimer, dove la scena è di maggior respiro nella parte superiore, propose che anche il dipinto dell'I.R.E. potesse essere realizzazione dell'Elsheimer.

L'opera è di difficile lettura, perché sebbene Edwards già nel 1790 avesse rilevato un cattivo stato conservativo «patito, ritoccato, annerito», ancor oggi, come anche annotava nell'83 la restauratrice A. Bertoncetto, il dipinto presenta molteplici ridipinture.

Sebbene si possano ravvisare effettive similitudini compositive con alcune opere del Saraceni, come con il *Convito in casa del Ricco Epulone* dei Musei Capitolini, dove ritroviamo un similissimo drappo rosso nella parte superiore dell'opera, con il *Marte e Venere e una ronda di amorini* di San Paolo, per la chiara vicinanza stilistica nella realizzazione dei puttini, e infine con *Il ritrovamento di Mosé* della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi per il paesaggio e il similissimo tempio presente in entrambi i dipinti, penso che l'opera non sia attribuibile al Nostro per la materia più tarda, che la collocherebbe tra la metà e la fine del Seicento, così come per l'assenza di morfologie e drappaggi serrati tipici del Nostro e per una *palette* più scura (sebbene quest'ultima sia in gran parte dovuta all'ingiallimento delle vernici).

Ritengo quindi come Jacoby (2008) che il dipinto vada ascritto ad un anonimo artista italiano della seconda metà del XVII secolo che riprese forse un originale perduto di collaborazione tra Saraceni e Elsheimer.

Va poi rilevato che il particolare in alto a sinistra con l'angelo che cade è una ripresa da un modello del Tintoretto alla Madonna dell'Orto a Venezia, motivo per cui il dipinto sembrerebbe essere stato ideato nella città lagunare.

Bibliografia: Pilo, 1985, p. 243 (P. F. Cittadini); Martini, 1992, pp. 293-296, figg. 2-4 (C. Saraceni); Jacoby, 2008, p. 182, fig. 104 (ignoto pittore italiano del XVII sec.).

A.114

VERONA, Museo di Castelvecchio, INV. 5409-1B1002

Giuditta con la testa di Oloferne

(fig. A114)

Olio su rame, cm 34 x 27

Provenienza: Verona, collezione di Giulio Pompei

Restauri: 2000 (S. Stevanato)

Il dipinto di Verona, reso noto dal Porcella (1928) come copia da un originale perduto del Saraceni, venne altresì ritenuto replica di bottega da Ottani Cavina (1968), insieme alla seconda versione su rame del medesimo soggetto conservata a Dresda.

Recentemente Papi (2011) ha individuato l'originale del Saraceni in collezione privata (cat. 11; fig. 11). L'originale e le due repliche di bottega di Verona e Dresda rispecchiano a mio avviso la prima versione di Giuditta e Oloferne ideata da Saraceni, in cui il veneziano riprendeva la composizione

di una *Giuditta e Oloferne* di Lorenzo Lotto (Roma, BNL, fig.) apportando alcune varianti. Saraceni ebbe difatto modo di osservare e copiare il modello lottesco quando questo era conservato presso la collezione Aldobrandini a Roma (cfr. Cap. 2.2).

Rispetto alla tela cinquecentesca, Saraceni sostituisce la giovane ancella sulla destra con una donna anziana che, pur presentando la medesima espressione quasi stupita e di attesa con la bocca aperta e lo sguardo a scrutare il volto della Giuditta, rende più drammatica la rappresentazione.

Si sottolinea poi che Longhi (1995), Testa (2002 e 2010) e Fratarcangeli (2009), prima che fosse ritrovato l'originale del Saraceni da Papi (2011), supposero che la versione in esame e quella di Dresda potessero essere originali del veneziano a seguito del ritrovamento della citazione di una «Giuditta con una vecchia, et la testa d'Oloferne mezze figure in picciolo in rame cornice negra» nella collezione di Giuseppe Pignatelli (1578?-1623; fratello ed erede del cardinale Stefano Pignatelli e intimo amico del cardinale Scipione Borghese) a Roma. Gli studiosi supposero che il dipinto potesse essere stato commissionato da Stefano Pignatelli quando risiedeva più o meno stabilmente a Roma tra il 1605 e il 1623 (anno della sua morte). Come già aveva espresso Rossi (2001) nel catalogo museale, il dipinto va però ascritto alla bottega, sebbene la studiosa la ritenesse «in parte autografa»

Bibliografia: Porcella, 1928, p. 399 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1968, pp. 126, 135-136, fig. 138 (derivazione da un originale del Saraceni); Longhi, 1995, p. 105 (Saraceni); Humfrey, 1997, pp. 41, 169 nota 41, fig. 44; Rossi, 2001, p. 62, fig. 5 (Carlo Saraceni e bottega); Testa, 2002, p. 170; Fratarcangeli, 2009, p. 140, fig. 119a (Saraceni); Testa, 2010, pp. 648, 657 nota 18 (Saraceni).

A.115

VIENNA, Kunsthistorisches Museum, Inv. nr. 1109

Riposo nella fuga in Egitto

(fig. A115)

Olio su rame, cm 29 x 23

Il rame, inizialmente riferito all'Elsheimer da Bode (1883), venne poi ascritto al Saraceni da Voss (1912) seguito dalla critica successiva ad eccezione di Henrich (1928), che proponeva il Le Clerc, e Weizsäcker (1952) e Ottani Cavina (1968), che lo ritenevano copia dall'originale saraceniiano di Frascati per la scadente qualità. Sebbene conosca il dipinto solo dalla riproduzione fotografica penso che da questa sia rilevabile effettivamente una mediocre esecuzione imputabile ad una realizzazione di bottega.

Bibliografia: Bode, 1883, pp. 253, 284 (Elsheimer); Voss, 1912, p. 65 (Saraceni); Porcella, 1928, pp. 382, 408 (Saraceni); Henrich, 1928, p. 522 (Le Clerc); De Rinaldis, 1928, p. 288; Weizsäcker, 1952, II, pp. 116-117, n. 146 (copia da Saraceni); Pilo, 1967, p. 368 (Saraceni); Moir, 1967, I, pp. 49-50, II, p. 101; Oehler, 1967, pp. 166, 170; Ottani Cavina, 1968, pp. 69, 101, 127, fig. 130 (copia da Saraceni); *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen...*, 1991, p. 108, tav. 165 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 2008, p. 468.

A.116

WEIMAR, Schlossmuseum, inv. 43

Susanna e i vecchioni

(fig. A116)

Olio su tela, cm 170 x 135

Cuzin e Rosenberg (1978), nell'analizzare il dipinto che comunicarono essere molto ridipinto, proponevano che potesse essere stato eseguito dal Saraceni, artista cui era attribuito il dipinto presso il museo per loro stesso dire, in collaborazione con la sua bottega per la zona della fontana e delle architetture.

Interessante è riscontrare che la composizione del dipinto riprende in parte quella dell'opera, di medesimo soggetto, realizzata dal Domenichino e conservata a Monaco presso la Staatsgalerie Schleißheim (*Staatsgalerie Schleißheim, Verzeichnis der Gemälde*, Monaco 1980, p. 58, n. 466, tav. 54). Sebbene il dipinto mostri punti di contatto con la grafia saraceniiana dalla riproduzione fotografica sembra rilevabile una qualità minore che mi induce a ritenerla opera di bottega.

Bibliografia: *Italianische Gemälde und Stiche : Renaissance und das 17. Und 18. Jahrhundert*, 1970 Weimar, pl. 49 (Saraceni); Cuzin e Rosenberg, 1978, pp. 192, 196 nota 16, fig. 16 (Saraceni e atelier ?).

CATALOGO DEI DISEGNI AUTOGRAFI

D.1 a) DUE STUDI DI TESTE DI CAVALLO (recto); b) STUDI DI FIGURA FEMMINILE, DI DRAPPEGGIO E DI VOLTO DI BAMBINO (verso)

(figg. D1a-b)

Derbyshire, Bakewell, Chatsworth, Chatsworth House, inv. n. 994A, B.

Recto: carboncini nero e bianco su carta blu, mm 264 x 391.

Verso: carboncino nero su carta blu, mm 250 x 370.

Provenienza: P. H. Landkrink (L. 2090); presumibilmente Wiliam, secondo duca del Devonshire.

Il foglio, inizialmente attribuito a Van Dyck nella lista del Courtauld Institute del 1963, fu in seguito riconosciuto come opera del suo allievo Johann Boeckhotst da Jaffè che individuò anche nel soggetto del verso lo studio per un *Ritrovamento di Mosé* (2002). Successivamente Joachim Jacoby (2009) ha proposto di assegnare il disegno a Carlo Saraceni per i stringenti rapporti tra la posizione della figura femminile, con le due braccia aperte in segno di stupore, sul *verso* e quella della principessa raffigurata nel *Mosè ritrovato dalle figlie del faraone* della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze, realizzato dal veneziano intorno al 1610. Sebbene sia difficile dire se il foglio e il dipinto fossero stati eseguiti nel medesimo periodo, è comunque probabile vista la loro prossimità stilistica.

Sul *verso* sono altresì raffigurati lo studio di un drappeggio e quello della testa di un bambino di profilo, vicinissimo alla figura del piccolo Mosé nella cesta nel dipinto di Firenze. Come ha analizzato Jacoby (2009), quindi tutto farebbe pensare che i disegni fossero preparatori per la tela: sia le pose che i gesti dei protagonisti, ripresi probabilmente dal vero, come i dettagli degli abiti e la gestione dello spazio sono studiati nei minimi dettagli.

La raffigurazione sul medesimo foglio di tre studi realizzati con una diversa pressione e tre tipi di matite diverse sembrerebbe appoggiare, come rilevò Jacoby (2009), l'ipotesi che siano studi dal vero e non copiate da un altro disegno o da un'incisione.

Nel foglio particolare attenzione è rivolta alla rifrangenza della luce proveniente da sinistra, in perfetta concordanza con gli studi sulla luce che svolse Saraceni.

Sul *recto* sono poi raffigurati due studi di teste di cavallo vicini, nella loro morfologia, al cavallo raffigurato nel *Martirio di sant'Agapito* della cattedrale di Palestrina (cat. 48; fig. 48) e all'asino inscenato nel *Riposo durante la fuga in Egitto* dell'Eremo di Camaldoli a Frascati, particolarmente simile al cavallo qui sulla sinistra (cat. 47; fig. 47).

Il foglio mostra poi stringenti rapporti da un punto di vista stilistico, nell'impiego della medesima carta blu e gessetto nero ma anche nel rilevare la prossimità morfologica delle due figure femminili, allo *Studio di figura allegorica* del Getty Museum of Los Angeles (cat. D.3; fig. D3), preparatorio per gli affreschi della Sala Regia al Quirinale (1616-17; cat. 66; fig. 66).

D.2 FIGURA INGINOCCHIATA

(fig. D2)

Lille, Musée des Beaux, Arts, inv. W. 2327, MJ. 89.1253

Matita nera, gessetto bianco su carta preparata grigia, mm 332 x 255.

Provenienza: J. B. Wicar, lascito al museo nel 1834 (sigillo: h. d., L. 2568).

Il foglio è stato impuntato, come se ne si volesse trarre uno spolvero.

Ascritto ad un anonimo autore negli inventari museali sin dal 1856 (Benvignat, 1985, n. 1179), il foglio venne attribuito a Carlo Saraceni da Jean Cristophe Baudequin (comm orale al museo, 1991). L'autografia venne in seguito accettata da Ottani Cavina (1995), che ne rilevava la prossimità al gruppo di fogli realizzati a gessetto bianco e matita nera su carta grigio-blu dal veneziano, come la *Figura allegorica* conservata presso il Getty Museum di Los Angeles (cat. D.3; fig. D3). La studiosa inoltre individuava un'inconfondibile tipologia di «profilo perduto» tutta saraceniiana affiancata alla classica cinta di stoffa con il nodo sul dorso della figura.

Ancora una volta l'attenzione rivolta dall'autore all'illuminazione della scena e alla realizzazione dei capelli come di altri dettagli farebbero presupporre, come già sosteneva la studiosa, che si tratti di uno studio dal vivo.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1995, pp. 191-192 nota 14, fig. 145; Brejon de Lavergnee, 1997, p. 212, n. 607.

D.3 STUDIO PER LA FIGURA DELL'AUTORITA' PAPALE DELLA SALA REGIA DEL QUIRINALE

(fig. D3)

Los Angeles, Malibu, J. Paul Getty Museum

Matita nera, gessetto bianco su carta blu, mm 329x250; inv. n. 83.GB.263

Provenienza: New York, mercato antiquario; Cambridge (Boston), mercato antiquario; J. Paul Getty Museum (acquistato nel 1983).

Iscrizioni: (recto) In basso al centro con un inchiostro nero sono segnati una «A» invertita e «8».

Il disegno è tra i primi fogli ad essere stati attribuiti a Saraceni (Oberhuber, 1985) per i suoi legami con la Figura allegorica (la Fedeltà?) realizzata dal veneziano nella Sala Regia del Palazzo del Quirinale tra il 1616 e il 1617 (cat. 66; fig. 66). Il disegno di Los Angeles sembrerebbe costituire uno studio preparatorio per la decorazione del Quirinale. La figura femminile è qui rappresentata, come nell'affresco, seduta con il braccio destro a porgere le chiavi dell'autorità papale verso l'alto mentre con il sinistro tiene un libro e la freccia e con il piede destro calpesta l'armatura. Nella realizzazione ad affresco Saraceni aggiunge, rispetto al foglio, alcuni elementi decorativi, come il bellissimo elmo alla destra della donna e il corpetto finemente decorato che le cinge in fianchi e le spalle.

Nell'ulteriore studio del pannello raffigurato nel foglio in alto a sinistra il pittore rielabora la posizione della gamba destra della donna e delle pieghe del vestito.

Interessante è rilevare, ricorda Ottani Cavina (1992), che è questo l'unico disegno preparatorio e attentamente rifinito ad oggi noto in rapporto alla decorazione della Sala Regia del Palazzo del Quirinale e che sembrerebbe essere stato realizzato sul modello in posa (Ottani Cavina, 1995). Il foglio perciò rivela che anche i pittori caravaggeschi, proprio come la loro «controparte classicista» (Ottani Cavina, 1995), realizzarono degli studi preparatori per le loro decorazioni ad affresco. Il tratto finito della matita nera e le lueggiature a gessetto, dimostrano inoltre che l'artista impiegò particolare attenzione allo studio degli effetti luministici anche nel campo grafico.

Jacoby (2009) ha infine segnalato che il disegno reca sul verso un'antica iscrizione che riporta: «cavalero Lanfranco di mano», annotazione tuttavia non trascritta dagli altri studiosi.

Si concorda con Oberhuber (1985) nel ritenere che i pentimenti visibili nel disegno sul petto e le braccia suggeriscono che fosse preparatorio per la decorazione del Quirinale e non per una copia dall'affresco, sicché si mantiene una datazione, già proposta dalla critica, intorno al 1616.

Bibliografia: Oberhuber, 1985 p. 785, fig. 71; Goldner, 1988, p. 110, n. 44; Ottani Cavina, 1992, p. 66; Ottani Cavina, 1995, p. 191, fig. 146; Chvostal, 1996, p. 817; Gallo¹, 2001, pp. 67-68 nota 33; Jacoby, 2009, p. 153.

D.4 MARTIRIO DI SANT'ERASMO

(fig. D4)

New York, Pierpont Morgan Library, Departement of Drawings and Prints, n. 1993.90.

Penna, acquerello bruno e gessetto nero, mm 206x139.

Provenienza: Genova, collezione privata (si veda Lugt S. 3005f); Dr. Cramer's sale, Oxford, 1847; New York, mercato antiquario (1941); New York, collezione Janos Scholz (si veda Lugt S. 2933b); lascito di Janos Scholz al Departement of Drawings and Prints della Pierpont Morgan Library (1993).

Iscrizioni: in basso al centro con penna ad inchiostro: «84»; sul verso in basso a sinistra con penna ad inchiostro: «1847. Dr ["r" in superscript]? Cramers Sale Oxford».

Il foglio venne pubblicato per la prima volta da Jonas Scholz (1967) che, nel rilevarne lo stringente rapporto con la composizione del *Martirio di sant'Erasmo* realizzato da Saraceni per la cattedrale di Gaeta (1610 ca., cat. 39; fig. 39), proponeva che questo fosse lo studio preparatorio realizzato dal medesimo artista.

Ottani Cavina (1968), avanzò la propria perplessità su questa attribuzione per le differenze riscontrate tra la trattazione naturalistica delle figure in primo piano nella pala e quella della «folla indistinta ed anonima» presente nel foglio, e ritenne che il foglio fosse una derivazione dal dipinto di un altro autore.

La studiosa poi (1974), seguita da Ugo Ruggeri (1978), propose di assegnare il disegno a Marcantonio Bassetti, individuando modelli fisionomici riconducibili a questo artista, come il volto della donna tra la folla.

Quando fu poi tracciata con più chiarezza l'attività grafica del veneziano, la medesima Ottani Cavina (1995) propose di assegnare a questi la realizzazione del foglio in esame per la prossimità tecnica alla *Sepoltura di Icaro* di ubicazione ignota (cat. D.9; fig. D9). Quest'ultimo disegno, come nel caso in esame, era preparatorio per un dipinto di medesimo soggetto e oggi conservato al Museo di Capodimonte a Napoli (cat. 15; fig. 15c). In considerazione di questo e nell'individuare effettivamente una chiara prossimità alla grafia della *Sepoltura di Icaro*, ritengo che il foglio rientri in quella stretta cerchia di opere grafiche ascrivibili con più certezza al veneziano. L'attribuzione sembrerebbe effettivamente confermata dalle lievi differenze rilevabili nella composizione tra il disegno e la sua traduzione pittorica.

Bibliografia: Scholz, 1967, p. 295, fig. 30 (Carlo Saraceni?); Ottani Cavina, 1968, p. 102 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1974, p. 157, fig. 167 (Marcantonio Bassetti); Moir, 1974, p. 126, n. 102; (Carlo Saraceni); [U.R.] Ruggeri, 1978, n. 33 (Marcantonio Bassetti); Nicolson, 1979, p. 87 (copia da Saraceni); Ottani Cavina, 1995, pp. 190-191 nota 8 (Carlo Saraceni); Sueur, 1996, p. 92 nota 1 (Marcantonio Bassetti); Jacoby, 2009, p. 153.

D.5 TRASPORTO DEL CORPO DI SAN MARCO (?)

(fig. D5)

Parigi, collezione privata

Penna e inchiostro nero, acquerello e matita nera, mm 140x200.

Provenienza: Parigi, Studio Boscher Studer Fromentin, asta 13/10/1999.

Il foglio mi è stato gentilmente segnalato da Jean Cristophe Baudequin, che m'informava di un commento orale di Sergio Marinelli favorevole ad un'attribuzione a Marcantonio Bassetti ed uno di Ottani Cavina propensa ad un'assegnazione al Saraceni. I due studiosi avevano potuto analizzare il foglio dalla sua riproduzione fotografica.

Dopo aver studiato attentamente e *de visu* il disegno ritengo che l'autore sia il medesimo del *Cristo e la Samaritana* del Museo del Louvre e del *Martirio di sant'Erasmo* della Pierpont Morgan Library (catt.D.6, D.4; figg. D6, D4) e quindi che possa verosimilmente essere ascritto al Saraceni.

La figura dell'uomo con la barba nell'imbarcazione, infatti, è estremamente vicino a quella del Gesù nel foglio del Louvre e più generalmente ritroviamo in tutti questi fogli i medesimi volti dati con brevissimi tratti di penna mentre i corpi sono profilati da linee discontinue e gli effetti luministici sono attentamente curati tramite l'impiego dell'acquerello.

Il soggetto del foglio è di difficile individuazione ma per la presenza del leone a fianco all'uomo con la barba si pensa che possa trattarsi del trasporto del corpo di San Marco da Alessandria a Venezia, sebbene questo stranamente sia raffigurato ancora vivo. Un'altra ipotesi è che sia una variante dei quattro evangelisti solitamente raffigurati in atto di scrivere mentre la colomba dello Spirito Santo scende su di loro ispirandoli.

Sul fondo del foglio a sinistra è altresì presente lo schizzo di due figure maschili realizzate a matita e che, a giudicare dalle posture dei loro busti, sembrerebbero tirare qualche cosa.

Inedito.

D.6 CRISTO E LA SAMARITANA

(fig. D6)

Parigi, Musée du Louvre, inv. 12097 *recto*

Penna e matita nera, quadrettatura realizzata con sanguigna, mm 166 x 131

Provenienza: Collezione Saint-Morys.

Restauri: Il disegno è stato ridotto sul lato destro e manca un pezzetto dell'angolo inferiore a sinistra.

Il disegno entrò al Louvre con la collezione Saint-Morys e con l'attribuzione a Cavedoni (Inv. Ms. Morel d'Arleux, III, 4131). Fu registrato poi nell'archivio museale da Labbé e Bicart-Sée (1987) come realizzazione di un anonimo artista italiano di inizio XVII secolo e nel 1984 venne ascritto da Ottani Cavina (Ottani Cavina, 1995) a Saraceni. Nel 1993, in occasione della mostra tenutasi *Le dessin à Verone aux XVIe et XVIIe siècles*, Sueur propose di attribuire il foglio a Marcantonio Bassetti ma, Ottani Cavina (1995) ribadì l'iscrizione al veneziano.

Nel disegno in esame, come nel *Martirio di sant'Erasmo* della Morgan Library (cat. D.4; fig. D4), a sua volta precedentemente attribuito a Marcantonio Bassetti dalla stessa Ottani Cavina ma poi ricondotto per sua stessa ammissione (1995) a Saraceni, il pittore inscena una grafia uniforme dal tratto discontinuo e interrotto, derivante dall'esempio di Palma il Giovane. In entrambi i fogli Saraceni realizza poi su una superficie di ridotte misure, una struttura semplificata ma già molto definita nella composizione che avrebbe in seguito trasposto sulla sua traduzione pittorica. Il foglio del Louvre è particolarmente interessante per il difficile studio della produzione grafica di Saraceni, poiché è ad oggi l'unico esempio in cui l'artista realizza una quadrettatura, facendo supporre che in seguito avrebbe ingrandito la composizione.

Il foglio molto probabilmente è stato ridotto perché il vaso sulla destra doveva essere originariamente rappresentato nella sua interezza.

Con la visione diretta del foglio, ho rilevato la tecnica con cui l'ombreggiatura è realizzata: linee parallele a penna con un orientamento di quarantacinque gradi da destra verso sinistra o tramite campiture acquerellate più scure, mentre il tratto di matita che contorna le figure è quasi sempre discontinuo e veloce, sebbene risulti curato al tempo stesso nel rilevare l'assenza di sbavature.

Bibliografia: Labbé et Bicart-Sée, 1987, p. 262 (Ecole italienne, début XVIIe siècle); Sueur, 1991, II, p. 258; Sueur, 1993, p. 175, n. 84 (Marcantonio Bassetti); Ottani Cavina, 1995, pp. 190-191 nota 9, fig. 144; Gallo¹, 2001, p. 67, nota 33.

D.7 GIUSEPPE E LA MOGLIE DI PUTIFARRE

(fig. D7)

Ubicazione ignota

Penna, acquerello bruno, tracce di sanguigna, mm 89 x 90 (irregolare).

Provenienza: New York, collezione J. Scholz.

Il foglio venne pubblicato da Scholz insieme al *Matrimonio mistico di santa Caterina* e al *Martirio di sant'Erasmo*, conservati nella medesima Pierpont Morgan Library (catt. D/A.7, D.4; figg. D4, D/A7).

Successivamente Jacoby (2009) ricordava, che le due composizioni del *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e del *Matrimonio mistico di santa Caterina* erano originariamente sul medesimo foglio, poi tagliato in due e annotava la notizia che precedentemente Scholz (1967) le avesse segnalate come provenienti dalla collezione Moscardo a Verona.

A differenza del *Martirio di sant'Erasmo*, non si ha notizia ad oggi di dipinti del veneziano con questo soggetto nemmeno tra le opere perdute. Moir (1974) proponeva però che l'artista conoscesse una versione, datata 1610, realizzata da Cigoli e già nella Galleria dei Borghese nel 1613.

Bibliografia: Scholz, 1967, p. 295, nota 34; Moir, 1974, p. 128, n. 103; Ottani Cavina, 1995, p. 191 nota 11, fig. 142; Gallo¹, 2001, p. 67 nota 33; Jacoby, 2009, p. 153.

D.8 STUDIO PER LA FIGURA DELL'ANCELLA NELLA «GIUDITTA E OLOFERNE»

(fig. D.8)

Ubicazione ignota

Matita nera, gessetto bianco su carta blu, mm 290 x190.

Provenienza: Venezia, Antichità P. Scarpa.

Il foglio venne attribuito a Saraceni da Pietro Scarpa quando si trovava presso la sua galleria antiquaria. L'iscrizione al veneziano venne accettata da tutta la critica successiva.

Moir e Ruggeri (1978) riconobbero nel disegno lo studio preparatorio per l'anziana ancella raffigurata nella *Giuditta e Oloferne*, di cui Saraceni, ma anche la sua bottega, realizzarono più repliche apportando talvolta qualche variante.

La primissima versione dovrebbe risalire, come abbiamo spiegato (cap. II), intorno al 1605-06, poiché in una nota dei beni di uno dei figli di Olimpia Aldobrandini che va dal 1606 al 1637 fu inventariata «Una Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia di Carlo Venetiano». In seguito l'opera fu descritta più attentamente in un inventario del 1637 dei beni di Giovan Giorgio Aldobrandini (figlio di Olimpia senior) (cfr. note 82-83), sebbene non ne fosse riportato il nome dell'autore e il soggetto fosse stato identificato erroneamente con Erodiade e Giovanni Battista, come: «un quadro in tela con Herodiade che tiene in mano la testa di S. Gio. Battista con una vecchia che tiene una candela accesa in mano et un pizzo di sciugatore in bocca senza cornice» (cfr. Elenco opere perdute e note 82-83). Verosimilmente, le redazioni più giovanili, di questa variante saraceniiana di *Giuditta e Oloferne* 'notturna', sono quelle attualmente conservate presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze e quella della collezione Koelliker di Punta Ala (catt. 16, 17; figg. 16, 17). Nel concordare sull'individuazione della figura rappresentata nel foglio con quella della vecchia ancella alla destra di Giuditta che tiene tra i denti il sacco in cui sarà riposta la testa di Oloferne, si pensa di dover collocare il foglio intorno al 1605 e non intorno al 1610, come proponevano Moir e Ruggeri (1978), seguendo la precedente ipotesi di Ottani Cavina (1968), che collocava la prima versione di questo soggetto del Saraceni intorno a questa data.

Nel disegno, rispetto alla sua traduzione pittorica, l'anziana ancella è raffigurata in ginocchio e con la testa molto reclinata all'indietro mentre tiene fra le mani un bastone, tutti particolari che verranno eliminati nel dipinto. Queste differenze hanno quindi indotto Ruggeri e Moir (1978), con i quali concordiamo, che lo studio fosse stato eseguito dal vero con un modello vivente e che venne modificato nel corso dell'elaborazione del dipinto. L'ipotesi sembrerebbe poi supportata, come rilevò Ottani Cavina (1992 e 1995), dal fatto che nel foglio gli studi luministici, effettuati tramite l'impiego del gessetto bianco, sono presenti solo nella parte superiore del foglio, quella cioè che sarebbe poi stata realizzata su tela.

L'attribuzione del disegno, per quanto difficile vista l'inconsistenza del catalogo grafico del veneziano, sembrerebbe appoggiata dalla sua prossimità agli altri fogli attribuiti a Saraceni realizzati con la tecnica della matita nera e gesso bianco su carta blu di derivazione bassanesca, come la *Figura allegorica* del Getty Museum di Los Angeles (cat. D.3; fig. D3) o la *Figura inginocchiata* del Musée des Beaux Arts di Lille (cat. D.2; fig. D2).

Bibliografia: Moir, 1978, n. 33; [U.R.] Ruggeri 1978, n. 33; Ottani Cavina, 1992, p. 66, nota 26, fig. 5; Ottani Cavina, 1995, p. 191 nota 13; Gallo¹, 2001, p. 68 nota 33; Aurigemma³, 2011, p. 215 nota 57.

D.9 SEPOLTURA DI ICARO

(fig. D9)

USA, collezione privata.

Penna a inchiostro e matita su carta bianca, mm 66 x 72 (irregolare).

Provenienza: Venezia, Antichità Pietro Scarpa (attr. a Marcantonio Bassetti); Santa Barbara, collezione privata (1979); Santa Barbara, collezione Feitelson.

Polcari (1975) individuò nel foglio lo studio preparatorio per la *Sepoltura di Icaro* della serie napoletana del Museo di Capodimonte, oggi ritenuta realizzazione del 1605 circa (catt.; figg.).

Moir (1977) sottolineava come Saraceni avesse rivolto particolare attenzione alla realizzazione della storia di Dedalo e Icaro poiché aveva dedicato tre dipinti, dei sei della serie napoletana, alla loro leggenda e aveva realizzato il disegno preparatorio in esame per la *Sepoltura d'Icaro*. Nel dipinto, come nel disegno, il veneziano trasse la posizione di Dedalo e Icaro dalla *Pietà* di Michelangelo della Basilica di San Pietro e forse, concordo con Moir (1977), anche da un antico sarcofago romano quale il *Letto di Policleteo* nella raffigurazione di Patroclo e Meleagro.

Il foglio s'inserisce tra quella serie di disegni del Saraceni realizzati a penna e matita su carta bianca con tratto spasmodico e discontinuo. Era questa una tecnica che il veneziano derivava, insieme a Marcantonio Bassetti, con la cui autografia vengono spesso confusi questo tipo di disegni, da Palma il Giovane. Come nelle realizzazioni grafiche di Palma il Giovane, non sono tracciate campiture e la luce è utilizzata per stabilire le relazioni spaziali, mentre l'attenzione alla resa delle muscolature sembrerebbe derivare dai precedenti studi di Jacopo Tintoretto.

E' sempre a Tintoretto poi, come rilevò Moir (1977), che s'ispirano le linee vortuose e abbozzate, così come lo sfondo connotato da uno spazio vuoto e inarticolato.

Ancora una volta, sebbene risulti difficile attribuire il disegno al Saraceni vista l'esiguità di fogli attribuibili con certezza al veneziano, si ritiene che questo sia uno studio preparatorio e non una copia dalla realizzazione pittorica del Saraceni, per le numerose differenze riscontrate già da Polcari (1979) tra il disegno e il dipinto. Tra queste differenze vi sono il forte *contrapposto* della figura di Dedalo, l'eliminazione del suo lungo mantello, la leggera variazione nella posizione delle gambe di Icaro e di Dedalo, l'abbassamento della spalla sinistra di entrambi e l'aggiunta della mano sinistra di Dedalo a supportare Icaro.

Se inizialmente il disegno era stato attribuito a Marcantonio Bassetti come spesso accade, ricorda Polcari (1979), la differenza tra le realizzazioni del veronese e del veneziano è che il segno del primo è più piatto e allungato e che solitamente questi articola una serie di linee di contorno, a differenza di Saraceni che ne predilige una sola. Ottani Cavina (1995) infine, nel sottolineare la difficoltà nel dividere la produzione grafica del Bassetti da quella del Saraceni, riconosceva a sua

volta l'autografia di Saraceni nel disegno in esame. Il foglio quindi, come ha proposto Jacoby (2009) andrebbe collocato in prossimità della serie napoletana e quindi intorno al 1605.

Bibliografia: Polcari, 1975, n. 29; Moir, 1977, p. 96, n. 57; Polcari, 1979, p. 312, fig. 41; Moir, 1983, p. 123, fig. 19; Ottani Cavina, 1995, p. 190 nota 8; Gallo¹, 2001, p. 67 nota 33; Jacoby, 2009, p. 153, fig. 21.

CATALOGO DEI DISEGNI DI DUBBIA O ERRONEA ATTRIBUZIONE

D/A.1 TESTA DI UOMO CHE URLA

(fig. D/A1)

Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Grafite e gessetto nero e bianco su carta blu, mm 217 x 190.

Joachim Jacoby (2009), nel ricordare che nel campo disegnativo sono oggi attribuiti a Saraceni una serie di disegni realizzati con il gesso su carta blu, affermava che fosse tentante assegnare al veneziano altri fogli realizzati tramite questa tecnica, tra cui quelli generalmente attribuiti agli artisti bolognesi e ad anonimi artisti italiani dell'inizio del XVII secolo. Così, lo studioso propose di attribuire al veneziano la *Testa di uomo che urla* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, nel rilevarne uno stringente rapporto nella morfologia e nella posizione al soldato con l'elmo e il bastone alzato nella loggia con i persiani vicina alle *Storie della vita di Mosè* nella Sala Regia del Quirinale (cat. 66; fig. 66a), realizzata dal veneziano intorno al 1616-1617.

Il foglio era stato precedentemente attribuito a Jusepe de Ribera da Faietti (1998). Tuttavia Jacoby riteneva che Ribera realizzasse delle linee di contorno più nitide e un'ombreggiatura per linee oblique più regolari mentre avvicinava la realizzazione del foglio a quella dei due studi di teste di cavallo nel recto del foglio del Chatsworth House di Saraceni (cat. D.1; fig. D1a-D1b).

Pur concordando nel rilevare una certa prossimità nella tecnica dei due disegni, nell'individuare un'importante differenza morfologica tra il disegno dell'uomo qui in esame e la figura del soldato negli affreschi del Quirinale, a iniziare dalle linee del mento che, insieme alla guancia incava, fanno presupporre che l'uomo raffigurato nel disegno fosse molto più vecchio, non sono persuasa da questa proposta attributiva.

Bibliografia: Faietti, 1998, n. 52; Jacoby, 2009, p. 155, fig. 19 (Carlo Saraceni).

D/A.2 SAN CARLO BORROMEIO PORTA IN PROCESSIONE IL SANTO CHIODO

(fig. D/A2)

Collezione privata.

Matita nera e gessetto bianco su carta cerulea, mm 355 x 260

Iscrizioni: in basso a penna «Zurbaran»

Il foglio, precedentemente attribuito, come sottolinea la scritta in basso, al pittore iberico Zurbaran, è stato reso noto con l'ascrizione al Saraceni da Di Giampaolo (1987), in occasione di una mostra di disegni provenienti da collezioni private, tenutasi a Torgiano.

Lo studioso riportava che l'ascrizione al veneziano era stata proposta *in primis* (comm orale?) da Giovanni Testori, che lo riteneva preparatorio per l'omonima pala conservata nella chiesa di San Lorenzo Lucina a Roma (cat. 49; fig. 49).

Tuttavia, come analizzò Ottani Cavina (1993 e 1995), si considera che l'attribuzione sia inaccettabile, poiché, sebbene esistano pochi disegni certamente attribuibili al Saraceni, quei pochi non mostrano punti di contatto con la grafia del foglio in esame, che oltretutto ci pare non collocabile entro il primo ventennio del Seicento.

Bibliografia: Di Giampaolo, 1987, p. 50, n. 16 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1992, p. 66, nota 23 (copia); Ottani Cavina, 1995, p. 189 nota 2 (copia).

D/A.3 PREDICA DEL CARDINALE RAIMONDO NONNATO
(fig. D/A3)

Gijón, Asturia, Real Instituto de Jovellanos, n. 669

Acquerello e seppia, mm 210 x 140.

Iscrizioni: Su un cartellino è riportato il prezzo: «3 Rls.».

Il disegno è andato distrutto in un incendio.

Pérez Sánchez (1969) pubblicò per primo il disegno come probabile realizzazione di Saraceni per gli evidenti rapporti della composizione con quella del dipinto di medesimo soggetto realizzato dal veneziano tra il 1613 e il 1614 per la chiesa di Sant'Adriano al Foro e oggi presso la curia generalizia dei Padri Mercedari di Boccea (cat. 52; fig. 52).

Come ha sottolineato Gallo per il dipinto di sant'Adriano, la corretta titolazione per il foglio è la *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* più che la *Predica di san Raimondo* come è stato proposto dalla storiografia in quanto il dipinto venne realizzato prima del 1614 e a questa data san Raimondo non era ancora stato canonizzato (cfr. la relativa scheda del dipinto di Sant'Adriano).

Il foglio presenta la composizione del dipinto al suo livello più finito e le varianti sono minime. Rimane però difficile affermare se si tratti di un originario del Saraceni o di una copia dal dipinto. La stessa Ottani Cavina (1974), nell'individuare una certa prossimità tra questo foglio e quello con la *Resurrezione di Lazzaro* del Nationalmuseum di Stoccolma (cat. D/A.13; fig. D/A13) da lei pubblicato come realizzazione del veneziano, affermava che fosse difficile sciogliere del tutto le riserve sull'autografia del disegno della *Predica di san Raimondo* dal momento che questi andò distrutto in un incendio.

Bibliografia: Pérez Sánchez, 1969, p. 121 (copia? da Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1974, p. 162 (Carlo Saraceni?); [U.R.] Ruggeri, 1978, n. 33; Bjurström, 1979, p. 141; Pérez Sánchez, 2003, p. (copia da Saraceni).

D/A.4 RESURREZIONE DI LAZZARO

(fig. D/A4)

Londra, Windsor Castle, Cat, Ven. n. 586.

Penna e bistro acquerellato e quadrettatura con sanguigna, mm 132x201.

Il foglio registrato nell'Inventario museale A con l'attribuzione a «Scuola Veneziana» fu pubblicato da Blunt e Croft-Murray (1957), che lo attribuirono ad un anonimo artista di scuola veneta del XVII secolo. I due studiosi rilevarono una derivazione dallo stile dei fogli di Palma il Giovane e la prossimità tecnica alle realizzazioni di Marcantonio Bassetti e proposero che potesse essere ascritto alla prima fase del veronese, prima di andare a Roma.

Successivamente Scholz (1967) ha inserito il foglio tra quelli attribuibili al veneziano senza però motivare tale scelta attribuzionistica.

Non conoscendo il foglio *de visu* è difficile appoggiare questa attribuzione, quand'anche se ne rilevi la differenza nella tecnica dagli altri fogli realizzati a penna e inchiostro attribuiti al veneziano. A differenza del *Martirio di sant'Erasmo* della Piepront Morgan Library e della *Sepoltura di Icaro* di collezione privata ad esempio (catt. D.4, D.9; figg. D4, D9), il foglio in esame presenta una lumeggiatura più marcata tramite un largo impiego del bistro acquerellato e il segno della penna è meno interrotto rispetto a quello presente negli altri due disegni citati.

Infine si ricorda che ad oggi non si conosce alcun dipinto attribuibile a questo artista con questo soggetto e nemmeno tra le opere perdute. Tuttavia, si ricorda che un altro disegno con questo soggetto e conservato al Nationalmuseum di Stoccolma è attribuito a Saraceni (cat. D/A. 13; fig. DA13) sebbene sia stato riconosciuto come realizzazione di Spinelli.

Bibliografia: Blunt e Croft-Murray, 1957, p. 74, fig. 4 (Anonimo veneto del XVII sec.); Scholz, 1967, p. 295 nota 34 (Carlo Saraceni).

D/A.5 ASCENSIONE DELLA VERGINE

(fig. D/A5)

Milano, Ambrosiana, Codice Resta F. 261.

Penna, acquerello bruno scuro, seppia, lumi di biacca su carta preparata, mm 216x148.

Provenienza: Codice di Padre Resta, inf. p. 105, n. 106 (con attribuzione a «Carlo Venetiano»).

Il foglio è strappato sull'angolo inferiore sinistro e la carta è controfondata.

Il foglio fu attribuito a Saraceni da padre Resta, del cui Codice, oggi all'Ambrosiana, faceva parte il disegno.

L'attribuzione di Resta fu mantenuta da Grassi (1956) che, pur rilevandone la prossimità anche ai fogli ascrivibili al Bassetti, riteneva che «l'ammasso curveggiante e pastoso dei panni», così come il forte effetto luministico, fossero da assegnare al veneziano.

Ivanoff (1959) mantenne l'ascrizione al pittore veneziano, ma avanzava dubitativamente anche il nome del Bassetti. Griseri (1966) poi, e con lui la critica successiva, propose di attribuirlo al veronese per le stringenti connessioni stilistiche ai disegni sicuramente attribuibili a quest'artista e in particolare ai suoi monocromi.

A mio avviso, sebbene sia presente una gestualità concitata vicina alle realizzazioni del Saraceni, non ritrovando ad oggi altri fogli ascrivibili al veneziano con un'illuminazione così forte e con la tecnica a monocromo, penso vada mantenuta l'attribuzione al Bassetti.

Per Bora (1976) il foglio è probabilmente da inserire nella fase giovanile del veronese, quando era ancora legato alla cultura figurativa di Tintoretto, Palma il Giovane e Bassano.

Bibliografia: Grassi, 1956, pp. 139-140, fig. 150 (Carlo Saraceni); Ivanoff³, 1959, p. 136, n. 10, tav. 10 (Carlo Saraceni); Fenyö, 1963, pp.11-112, nota 35 (Marcantonio Bassetti); Fenyö, 1965, p. 111 (Marcantonio Bassetti); Griseri, 1966, p. 189 (Marcantonio Bassetti); Scholz, 1967, p. 295 (Marcantonio Bassetti); Bora, 1976, pp. 105, 275, n. 106 (Marcantonio Bassetti).

D/A.6 FIGURA DI MONACO

(fig. D/A6)

Napoli, Museo di Capodimonte, inv. n. 757.

Matita nera e biacca su carta azzurrina, quadrettatura a matita nera, mm 402x257.

Provenienza: Real Museo Borbonico.

Iscrizioni: «Carlo Saraceni» sulla montatura, in grafia ottocentesca.

Ivanoff (1959) segnalava il disegno comunicandone l'ascrizione museale a Saraceni sul montaggio. A sua volta Pignatti (1959) mantenne l'attribuzione al veneziano, avvicinando il foglio alla *Predica del cardinale Raimondo Nonnato* della Casa Generalizia dei Padri Mercedari di Boccea (cat. 52; fig. 52) e ritenendo che il disegno costituisse il punto di partenza per la ricostruzione dell'attività grafica del veneziano.

Muzii (1987) riportava poi che l'ascrizione al veneziano era stata accettata *in primis* da Grassi (1956). Dopo aver analizzato il testo di quest'ultimo studioso non abbiamo trovato menzione del disegno in esame. Muzzi (1987), pur riportandone la vecchia attribuzione al Saraceni, manifestava i propri dubbi in merito, per l'individuazione di una monumentalità barocca lontana dalla maniera del veneziano e alla luce dei commenti orali al museo di Giuliano Briganti e Anna Ottani Cavina che espungevano nettamente il foglio dal catalogo saraceni.

In accordo con quest'ultimi, riteniamo che vi siano pochi elementi per l'attribuzione del disegno napoletano al Saraceni, quand'anche si annotino alcune durezze, come il gigantismo delle mani del monaco e una pesantezza e rigidità delle pieghe, non prossime alla poetica del veneziano.

Bibliografia: Ivanoff, 1959, p. 136 (attr. a Carlo Saraceni); Pignatti, 1959, p. 161, n. 14 (Carlo Saraceni); Muzii, 1987, n. 44 (attr. a Carlo Saraceni); Jacoby, 2009, p. 155 nota 13 (attr. a Carlo Saraceni).

D/A.7 MATRIMONIO MISTICO DI SANTA CATERINA

(fig. D/A7)

New York, Pierpont Morgan Library, Departement of Drawings and Prints, n. 1993.38.

Penna e inchiostro nero, acquerello e gessetto rosso, mm 115x116.

Provenienza: Verona, collezione Moscardo; collezione del Marchese di Calceolari (Lugt S. 2990a-g); Basilea, collezione di Mario Uzielli; Svizzera, collezione di Armand-Francois-Louis de Mestral de St. Saphorin; New York, collezione Janos Scholz (Lugt S. 2933b); lasciato al museo di Janos Scholz (1993).

Il disegno venne attribuito da Scholz (1967) a Saraceni, con la titolazione di *Madonna con Bambino adorati da santa Caterina*, quando si trovava presso la propria collezione.

Successivamente Jacoby (2009) riportava, che sul medesimo foglio del *Matrimonio mistico di santa Caterina* originariamente era raffigurato anche il *Giuseppe e la moglie di Putifarre* già in collezione Scholz e oggi di ubicazione ignota (cat. D.7; fig. D7). Il disegno fu evidentemente tagliato in due ad una data imprecisata. Infine Jacoby riportava la notizia che precedentemente Scholz lo avesse segnalato come proveniente dalla collezione Moscardo a Verona, provenienza che viene confermata nel database della Pierpont Morgan Library.

Bibliografia: Scholz, 1967, p. 295 nota 34; Jacoby, 2009, p. 153

D/A. 8. TESTA FEMMINILE DI PROFILO (recto); DUE STUDI DI VOLTO (verso)
(fig. D/A8)

Orléans, Musée des Beaux Arts

Matita e inchiostro nero, gessetto e biacca bianca (recto) matita nera (verso), mm 165 x 118.

Provenienza: J. B. Florentin de Meyran, marquis de Lagoy (L. 1710 recto); Parigi, Galleria B. de Bayser, ottobre 1977 (attribuito a Ludovico Carracci); Parigi, collezione privata (con marchio JØB); Sotheby's 20 maggio 2002; acquistato dallo stato per il Musée des Beaux Arts di Orléans nel 2004.

Assegnato a Ludovico Carracci da Bruno de Bayser (1977) ed in seguito ad un artista emiliano della generazione di Innocenzo da Imola quando si trovava presso la casa d'aste Sotheby's (2002), il foglio venne proposto come realizzazione di Carlo Saraceni da Cordellier (2005) che seguiva un ipotesi avanzata da Andrea de Marchi e espressa nel commento scritto al Museo di Orleans nel novembre del 2004.

Convengo con i due studiosi che la donna qui rappresentata di profilo, con la testa leggermente reclinata in avanti e i capelli raccolti in un turbante, ricorda da vicino le figure femminili che Saraceni realizza in alcune composizioni dei suoi ultimi dieci anni di attività, come quelle inscenate nel *Ritrovamento di Mosé* della Fondazione di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze (1610 ca., cat. 35; fig. 35) o la donna all'estrema sinistra nel *Miracolo di san Benno* a Santa Maria dell'Anima (1617-18, cat. 71; fig. 71a-71b). Inoltre, i due studi di volto sul verso del foglio sembrerebbero poi avvicinarsi effettivamente alle figure che soffiano sulle candele inserite più volte dal veneziano nelle sue composizioni, come i due ragazzi nel *San Carlo Borromeo comunica con un appestato* della chiesa dei Servi a Cesena (1610 ca.; cat. 34; fig. 34) e nel *San Carlo Borromeo porta in processione il santo chiodo* della chiesa di San Lorenzo un Lucina a Roma (1612-13, cat. 49; fig. 49). Ma, come concludeva Cordellier, non esistendo ad oggi fogli con tecnica, formato e soggetto simile a quello in esame, attribuibili con certezza a Saraceni, rimane questa un'attribuzione discutibile.

Bibliografia: Cordellier, 2005, p. 172, n. 128 (Carlo Saraceni ?) (con bibliografia); Jacoby, 2009, p. 155, nota 13.

D/A.9 SCENA EVANGELICA

(fig. D/A9)

Parigi, collezione privata.

Inchiostro bruno, matita nera, acquerello bruno e tracce di sanguigna, mm 141 x 229.

Provenienza: Christie's, Paris, 22 marzo 2007, lotto 1 (p. 9).

Iscrizioni: «B026».

Il foglio venne attribuito a Saraceni da Ottani Cavina (1995) e avvicinato alla serie di disegni saraceni più finiti realizzati a matita nera con lumeggiature di gessetto, come il *Cristo e la Samaritana* del Museo del Louvre (cat. D.6; fig. D6).

Dopo aver analizzato la riproduzione fotografica del foglio, sebbene sia individuabile una linea corsiva e grumosa vicina ad alcune realizzazioni del Saraceni mi sembra che la *Scena evangelica* non presenti il classico tratto discontinuo del veneziano né le sue solite lumeggiature realizzate tramite lievi punteggiature di biacca, che qui invece sono eseguite attraverso ampie campiture acquerellate. Il tipo di soggetto, con l'uomo sulla sinistra raffigurato in abiti romani, indurrebbe poi a collocare il foglio verso la seconda metà del XVII secolo.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1995, p. 191 nota 10, fig. 14 (Carlo Saraceni); Gallo¹, 2001, p. 67 nota 33.

D/A. 10 TESTA DI VECCHIA

(fig. D/A10)

Parigi, Ecole Nationale des Beaux-Arts, EBA 351.

Matita nera e biacca su carta girigia.

Provenienza: Legato di Jacques-Edouard Gatteaux al museo (n.: 1788 d.: 1881); vecchio numero d'inventario EBA: «PC 12056».

Jacoby (2009) segnalava una testa di vecchia che guardava verso l'alto attribuita presso l'Ecole Nationale des Beaux Arts al Saraceni, senza però pubblicare la foto o segnalarne il numero d'inventario. Ho ritrovato il foglio nella cartella di Saraceni al departement des Art Graphiques du Louvre. Nel database dell' Ecole Nationale des Beaux-Arts di Paris, il foglio è attribuito ad un anonimo artista del XVII^e secolo ed è segnato come realizzazione «d'après Saracchi», mentre il soggetto è stato individuato come testa di vecchio e non di vecchia. Non essendo ad oggi emersa la trasposizione pittorica di questo disegno, mi è difficile appoggiare la proposta attributiva, sebbene si possa rilevare una certa prossimità tra il foglio e lo *Studio per la figura dell'ancella nella «Giuditta e Oloferne»* già a Venezia presso l'antiquario Scarpa (cat. D.8; fig. D8).

Bibliografia: Jacoby, 2009, p. 155 nota 13.

D/A. 11 PARADISO

(fig. D/A11)

già Santa Barbara, Collezione Feitelson (1983)

Penna e inchiostro nero, acquerello su carta crema, mm 145x 101.

Provenienza: Inventario Feitelson n. 98 come Domenico Tiepolo.

Restauri: perdita dell'angolo sinistro.

Nel rilevare stringenti rapporti con le linee frammentarie utilizzate da Saraceni in realizzazioni come il *Martirio di sant'Erasmo* della Pierpont Morgan Library e il *Sepoltura di Icaro* di collezione privata (catt. D.4, d.9; figg. D4, D9), Moir (1983) propose di attribuire a Saraceni il foglio in esame e non a Bassetti, a cui era stato precedentemente attribuito da alcuni studiosi con commento orale. Effettivamente se i disegni a penna e inchiostro di questi due artisti sono molto simili, presentano comunque alcune differenze. Riconoscere la realizzazione da parte di uno o dell'altro autore è evidentemente più facile quando il disegno abbia un legame con delle loro opere successivamente trasportate in pittura, come nel caso del *Martirio di sant'Erasmo* e del *Dedalo seppellisce Icaro*, di cui esistono i corrispettivi pittorici del Saraceni. Poiché nessuno di questi due disegni corrisponde perfettamente al relativo dipinto, è stato supposto che fossero studi preparatori e non derivazioni successive dei dipinti. Il foglio in esame non conosce un corrispettivo pittorico e la composizione dell'unico *Paradiso* sino ad oggi conosciuto del Saraceni (New York, Metropolitan Museum, cat. 10; fig. 10) è molto diversa da quella in esame. Il tratto qui inscenato non mostra poi a mio avviso stringenti rapporti con le realizzazioni grafiche del veneziano sopra citate per una linea più curvilinea e meno spezzata. Va aggiunto che, non esistendo altri fogli con composizioni così finite e gremite di personaggi attribuibili a Saraceni, non è possibile effettuare dei confronti probanti che consentano di avanzare proposte attributive.

Bibliografia: Moir, 1983, p. 123, n. 51 (Carlo Saraceni).

D/A.12 STUDIO DI NUDO SEDUTO

(fig. D/A12)

già Collezione Feitelson (1983).

Gesso nero su carta grigia, mm 285 x 155.

Provenienza: San Francisco, Schwabacher Collection; acquistato da Feitelson il 19 aprile 1968 da Carl Yeakel.

Restauri: tagliato a sinistra.

Iscrizioni: in basso a sinistra con inchiostro nero: «Tintoreto» (inventario Feitelson n. 59 come Domenico Tintoretto)

Moir (1983), mettendo in relazione il foglio con la posizione del *San Giovanni Battista* della collezione Doria Pamphilj di Roma (cat. A.56; fig. A56), propose di attribuire il foglio a Saraceni o al suo allievo bavarese Johann Ulrich Loth per la maniera più comune nell'abbozzare le forme.

Com'è ormai noto, oggi l'autografia saraceniiana *del San Giovanni Battista* della Pamphilj non è più sostenuta da tutti, la scrivente compresa, e quindi non permette di avvalersi di quest'opera per l'attribuzione al veneziano del foglio in esame.

La morfologia delle mani allungate, così come la muscolatura molto evidenziata non trova poi riscontri con le altre prove grafiche attribuite con più fermezza a Saraceni. L'ipotesi di Moir di assegnare il foglio a Johann Ulrich Loth, non trova a sua volta conferma perché, come ho messo in luce, la famosa lettera già pubblicata da Ottani Cavina, in cui il bavarese richiedeva un consulto del Saraceni a Venezia, è in realtà una notizia riportata dall'Henrich che commetteva *in primis* un errore di trascrizione (cfr. Cap. I). Non trovandosi sino ad oggi prove dell'alunnato o di rapporti tra questi due pittori è difficile affermare che Loth facesse parte della cerchia del Saraceni e non è possibile confermare questa attribuzione. Moir inoltre avanzava il nome del bavarese quale esecutore del *San Giovanni Battista* della galleria Doria Pamphilj, allora attribuito a Saraceni. Ma, come è stato recentemente esposto da Bruno Saunier ed era già stato proposto da Cuzin e Rosenberg seguiti da Ottani Cavina, il dipinto è più probabilmente attribuibile a Guy François (cat. A. 56; fig. A.56).

Bibliografia: Moir, 1983, p. 124, n. 52 (Carlo Saraceni e la sua cerchia).

D/A.13 RESURREZIONE DI LAZZARO

(fig. D/A13)

Stoccolma, Nationalmuseum, NM. 1509/ 1863.

Penna, seppia, acquerello, mm 225 x 340.

Filigrana: Fleur-de-lis

Iscrizioni: in basso a sinistra con inchiostro nero: «Carlo Saraccino detto Carlo Veneziano».

Provenienza: Crozat (Mariette, no. 724?); C. G. tessin (Lista 1739-42, p. 49v.; cat. 1749, libretto 10, n. 65); Kongl. Biblioteket (Cat. 1790, n. 1320); Kongl. Museum (Lugt 1638).

Il foglio fu inizialmente attribuito da Vitzthum (1970) a Giovanni Battista Spinelli per i rapporti con un gruppo di fogli degli Uffizi assegnati a questo artista. Ottani Cavina (1974) propose di assegnarlo, su segnalazione di Alessandro Bettagno, a Carlo Saraceni, seguita dalla critica successiva (Bjurström, 1979).

La studiosa individuava delle tipiche desinenze saraceniiane nella realizzazione delle figure con turbante, in quella del cane e della donna vicina a San Lazzaro, nella sua prossimità alla figura femminile raffigurata nel *Miracolo di san Benno* di Santa Maria dell'Anima (cat. 71; fig. 71b).

L'attribuzione del foglio è quanto mai difficile, non esistendo molti fogli attribuibili al veneziano e poiché quello che vi si avvicinava di più nella tecnica, il foglio con la *Predica di san Raimondo* già all'Istituto Jovellanos di Gijon, è andato distrutto (cat. D/A.3; fig. D/A3).

Non essendo state individuate ad oggi opere di Saraceni collegabili al soggetto in esame nemmeno tra le opere perdute (v. Elenco opere perdute). Inoltre, la prossimità nella realizzazione del tratto veloce e nella composizione a quelli solitamente impiegati da Giovanni Battista Spinelli, in disegni come l'*Adorazione dei Magi* del Museo Nazionale di san Martino di Napoli (inv. n. 20346), ci spinge a ritenere più facilmente attribuibile il foglio a questo artista.

Bibliografia: Vitzthum², 1970, p. 88, fig. 10 (Giovanni Battista Spinelli); Ottani Cavina², 1974, p. 162 n. 158, fig. 168 (Carlo Saraceni); [U.R.] Ruggeri, 1978, n. 33 (Giovanni Bastista Spinelli); Bjurström, 1979, n. 141 (Carlo Saraceni); Ruggeri, 1981, pp. 41-45 (Spinelli).

D/A.14 MADONNA, IL BAMBINO DORMIENTE, SANT'ANNA E UN ANGELO
(fig. D/A14)

Ubicazione ignota

Sanguigna, mm 248 x 375

Provenienza: Firenze, Sotheby Parke Bernet, *Catalogo di Stampe, Disegni, Dipinti antichi*, maggio 1981, pp. 42-53, fig. 168 («scuola romana, sec. XVII»); già Verona, collezione privata.

Iscrizioni: sul collo della Madonna è presente il simbolo della filigrana: un agnello pasquale circoscritto da una circonferenza.

Il foglio venne attribuito a Saraceni da Trevisani (1981) per i suoi evidenti rapporti con la composizione del medesimo soggetto ideata da Saraceni e allora nota solo attraverso le redazioni di bottega ma di cui oggi sono altresì stati individuati due originali su rame presso l'Honolulu Academy of Art e il mercato antiquario new yorkese (catt. 43, 43b; figg. 43, 43b).

Trevisani, pur sottolineando che non andavano riferiti al Saraceni tutti quei disegni che dimostravano un rapporto evidente con le composizioni pittoriche del veneziano e ritenendo quindi dubbia l'autografia di alcuni fogli fondamentali come la *Sepoltura di Icaro* di collezione privata (cat. D.9; fig. D9), volle ascrivere al Saraceni la sanguigna in esame per l'individuazione di quelli che riteneva «evidenti caratteri stilistici» del Saraceni e che gli fecero escludere che il disegno potesse essere una desunzione postuma da uno degli originali dipinti del veneziano. Lo studioso inoltre arrivò ad ipotizzare che il dipinto originale del Saraceni non esistesse e che tutte le copie di bottega note di questa composizione derivassero dal foglio in esame. Trevisani, infatti, riteneva che il tipo di panneggio e le morfologie dei volti del foglio erano chiaramente saraceniani e che la sua autografia venisse attestata dall'autonomia formale del foglio rispetto alle copie di bottega su rame e su tela. Tuttavia, pur non conoscendo il foglio direttamente ritengo che la sua autografia sia dubbia dal momento che non mi sembra rilevabile un'elevata qualità ma piuttosto una scadente rispetto ai due dipinti originali di questa composizione oggi noti, e in particolare nella figura dell'anziana sant'Anna, della Madonna o nella mano dell'angelo all'estrema sinistra, caratterizzate da delle linee dure e delle morfologie lontane da quelle individuabili nei due dipinti. Per la sottrazione dal ristretto catalogo grafico del Saraceni del disegno in esame va poi sottolineato che gli altri fogli a matita attribuibili all'artista erano tutti eseguiti con matita nera e bianca su carta blu e non si conoscono fogli come quello in esame realizzati con la sanguigna su carta bianca.

Bibliografia: Trevisani, 1981, pp. 161-163 (Carlo Saraceni); Ottani Cavina, 1992, p. 66 nota 24 (copia).

D/A.15 *RATTO DELLE SABINE*

(fig. D/A15)

Ubicazione ignota.

Provenienza: Verona, collezione Moscardo; Londra, collezione di T. Mullaly (1967).

Scholz (1967) segnalava il foglio, allora conservato a Londra presso la collezione di T. Mullaly, tra quelli a sua conoscenza attribuibili a Saraceni. Lo studioso tuttavia non fornì l'immagine fotografica e non ci è stato quindi possibile risalire al disegno. Tuttavia, va rilevato che ad oggi non si conoscono opere attribuibili a Saraceni rappresentanti il *Ratto delle sabine* e nemmeno alcuna opera perduta.

Bibliografia: Scholz, 1967, p. 295 nota 34 (Carlo Saraceni).

D/A.16 CRISTO FRA GLI APOSTOLI

(fig. D/A16)

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto disegni, n. inv. 31102.

Penna e acquerello bruno e sotto al disegno a penna tracce di matita nera, mm 138x188.

Provenienza: Bologna, collezione Antonio Certani (inventario del 1955 come ignoto del XVI sec. al n. 55); acquistato con l'intera collezione Certani da Vittorio Cini nel 1963.

Stato conservativo: il disegno presenta delle lacune lungo tutto il perimetro. Il foglio è stato montato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia sul medesimo cartone del *Giuseppe venduto dai fratelli* (cat.D.; fig.), proveniente dalla medesima collezione Certani.

Il foglio proviene, come il *Giuseppe venduto dai fratelli* (cat. D/A. 17; fig. DA17), dalla collezione bolognese di Antonio Certani, dove erano ascritti ad un anonimo autore del XVI secolo.

Ottani Cavina (1967), che ebbe modo di osservare i fogli quando passarono alla Fondazione Giorgio Cini, li assegnò «senza incertezze» al veneziano, sebbene fosse stata informata di una prossima pubblicazione con ascrizione al Bassetti. Così se Ruggeri (1977) pubblicò il foglio come realizzazione di quest'ultimo, Trevisani (1981) sottolineava la difficoltà nel dividere i disegni realizzati a penna e acquerello bruno tra Saraceni e Bassetti e rimase incerto sulla sua attribuzione. Successivamente Di Giampaolo (2003) e Marinelli (2007) accettarono l'ascrizione al Bassetti, sebbene non fossero a conoscenza della precedente attribuzione al Saraceni di Ottani Cavina.

Marinelli (2007), infatti, riteneva che il disegno dovesse essere stato ascritto al Bassetti da tutti gli studiosi che avessero avuto modo di analizzarlo e metteva la composizione a confronto con quella dell'Incredulità di san Tommaso realizzata da Bassetti nel 1627 a San Tomio a Verona e con le tele di Santa Cecilia oggi a Sant'Anastasia. Sebbene il foglio mostri un'indubbia prossimità stilistica nella realizzazione del segno corsivo e discontinuo ai fogli a penna e acquerello bruno attribuiti a Saraceni, come il *Martirio di sant'Erasmo* della Pierpont Morgan Library o il *Cristo e la Samaritana* del Louvre (catt. D.4, D.6; figg. D4, D6), è altresì individuabile, come rilevò Marinelli (2007), una stretta vicinanza al *Cristo e gli Apostoli* di collezione privata attribuito a Bassetti in occasione della mostra veronese del 1974 (Magagnato, 1974, fig. 169). Questi fogli poi, sono accomunati, rispetto alle realizzazioni di Saraceni, e come invece corrisponde alle realizzazioni pittoriche del Bassetti, da un medesimo rapporto tra lo spazio e i personaggi, in cui quest'ultimi sono decisamente prominenti, mentre Saraceni, come è noto, tenne sempre in alta considerazione lo spazio paesaggistico, cui lasciava ampio respiro rispetto al veronese. Se Marinelli individuava nel foglio quel segno corsivo rapido e febbrile che rendeva le teste attraverso brevissimi tratti fumettistici e caricaturali e panneggi svolazzanti, va però segnalato che queste caratteristiche sono indubbiamente ravvisabili anche nei fogli realizzati a penna da Saraceni. Tuttavia, rispetto al veneziano, Bassetti mantiene una linea effettivamente più mossa nei contorni, come quella rilevabile nel foglio in esame, ma altresì una certa naïveté, qui individuabile ad esempio nella realizzazione della corona di luce attorno alla testa del Gesù.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1967, p. 222 nota 5 (Carlo Saraceni); Ruggeri, 1977, p. 210 (Marcantonio Bassetti); Trevisani, 1981, p. 161 (Carlo Saraceni o Marcantonio Bassetti); Marinelli, 2007, p. 242, n. 80 (Marcantonio Bassetti).

D/A.17 GIUSEPPE VENDUTO DAI FRATELLI

(fig. D/A17)

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto disegni, n. inv. 31101.

Penna e acquerello bruno e sotto al disegno a penna tracce a matita nera, mm 144x196.

Provenienza: Bologna, collezione Antonio Certani (inventario del 1955 come ignoto del XVI sec. al n. 51); acquistato con l'intera collezione Certani da Vittorio Cini nel 1963.

Iscrizioni: sul margine inferiore del *recto* «n. 18». Sul *verso*, dopo un restauro, effettuato intorno al 2007, è emersa la scritta «casto Giuseppe vendicato dai fratelli».

Stato conservativo: il disegno è macchiato nella zona degli angoli e i due a sinistra presentano anche delle lacune. Il foglio è stato montato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia sul medesimo cartone del *Cristo fra gli apostoli* (cat. D.; fig.), proveniente dalla medesima collezione Certani.

Il foglio, proveniente dalla collezione bolognese di Antonio Certani, come realizzazione di un anonimo autore del XVI secolo, venne acquistato da Vittorio Cini nel 1963 e in seguito passò alla Fondazione omonima.

Ottani Cavina (1967) assegnò il foglio «senza incertezze» al veneziano, sebbene venisse informata che questo era di prossima pubblicazione con ascrizione al Bassetti. In seguito, infatti, Ruggeri (1977) pubblicò il foglio come realizzazione di quest'ultimo e Trevisani (1981), manifestò la sua perplessità nell'accettare l'ascrizione a Saraceni avanzata da Ottani Cavina e la difficoltà nel dividere i disegni realizzati a penna e acquerello bruno tra Saraceni e Bassetti.

In seguito sia Di Giampaolo (2003) che Marinelli (2007) accettarono l'ascrizione avanzata da Ruggeri al Bassetti, mostrandosi tuttavia ignari della precedente attribuzione al Saraceni da parte di Ottani Cavina.

Marinelli (2007), infatti, dichiarando fuori discussione l'autografia del Bassetti oltre che per l'evidenza stilistica per la ricorrenza di questo tipo di soggetto nella tradizione veronese nel secondo Cinquecento.

Se lo studioso propose una collocazione cronologica verso gli ultimi anni di attività del veronese, intorno al 1630, per la corsività del segno, a nostro avviso il foglio mostra chiari rinvii alla produzione grafica di Palma il Giovane, come rilevava Trevisani, e quindi sembrerebbe essere una realizzazione dei primi anni del Bassetti semmai. Non a caso, infatti, solitamente risalgono a quest'epoca i fogli del veronese che sono stati poi assegnati al Saraceni. In merito all'assegnazione a quest'ultimo poi, se è presente un'indubbia prossimità stilistica del foglio a disegni più volte attribuiti al veneziano come il *Cristo e la samaritana* del Louvre o il *Martirio di sant'Erasmo* della Pierpont Morgan Library, va rilevato che in queste composizioni l'artista, come nei suoi dipinti, lascia maggior respiro alla scenografia in cui sono inseriti i personaggi, mentre nel foglio in esame il paesaggio viene schiacciato dai personaggi che occupano gran parte della scena. Inoltre si rilevano alcune differenze nella realizzazione delle nuvole, qui più schiacciate e date con brevissimi segni, come in quella degli alberi, qui realizzati tramite una serie di brevi tratti.

Infine, non si conoscono ad oggi opere con questo soggetto attribuibili né a Saraceni né a Bassetti, nemmeno tra quelle perdute e citate negli inventari.

Bibliografia: Ottani Cavina, 1967, p. 222 nota 5 (Carlo Saraceni); Ruggeri, 1977, pp. 210-211 (Marcantonio Bassetti); Trevisani, 1981, p. 161 (Carlo Saraceni o Marcantonio Bassetti?); Di Giampaolo, 2003, pp. 267-277 (Marcantonio Bassetti); Marinelli, 2007, p. 240, n. 79 (Marcantonio Bassetti).

D/A. 18 MOSÈ RICEVE LE TAVOLE
(fig. D/A18)
Vienna, Albertina

L'opera era attribuita a Lanfranco nel *zweiter garniture* dell'Albertina (inv. n. 2797), ma Moir (1974) proponeva d'inserirlo tra le realizzazioni del Saraceni nel rilevarne la prossimità tecnica al *Martirio di sant'Erasmus* già nella collezione Scholz e oggi alla Pierpont Morgan Library (cat. D.4; fig. D4).

Tuttavia lo studioso pubblicava il foglio senza l'immagine ed essendo errato anche il numero d'inventario è difficile risalire al medesimo.

A seguito delle nostre ricerche, infatti, l'unico disegno conservato presso l'Albertina di Vienna corrispondente a questo soggetto e realizzato con la tecnica ad inchiostro è attribuito a Nicolas Poussin e non presenta punti di contatto con la grafia saraceniiana (inv. n. 11376).

Bibliografia: Moir, 1974, p. 126 (Carlo Saraceni).

ELENCO DELLE OPERE PERDUTE

Si elencano (alfabeticamente secondo l'originaria località di appartenenza) le opere perdute (o ritenute tali in mancanza di elementi che ne permettano l'identificazione sicura con opere esistenti) ascritte a Carlo Saraceni su base documentaria, da fonti o inventari dei secoli XVII, XVIII, XIX.

Si registrano alla fine alcuni dipinti segnalati dalla critica moderna dei quali si sono perdute le tracce, quando dei dipinti stessi siano stati forniti i dati che potrebbero in futuro essere di aiuto per il loro reperimento. In mancanza di tali dati i dipinti, quasi sempre indicati in passato in collezioni private, non sono stati elencati.

Firenze, collezione di Cosimo II de Medici

Due paesaggi

Il 18 dicembre 1618, Cosimo II firma un mandato di pagamento a Firenze per vari dipinti tra cui «due Paesaggi di mano del Veneziano per scudi cinquanta l'uno» (Archivio di Stato di Firenze (ASF), Depositeria 647; filza del giornale della depositeria generale 1618; Ottani Cavina, 1976).

Bibliografia: Ottani Cavina, 1976, pp. 84-85, n. 12; De Vito, 1993, pp. 376, 378 nota 25.

La Granja de San Ildefonso (Segovia), Palazzo Reale, collezione di Filippo V

San Gerolamo

Il dipinto era catalogato al numero 268 nell'inventario del 1746 delle opere di Filippo V di Spagna come: «Una en làmina de Carlo Veneciano, san Jerònimo con el libro abierto y el leon a sus pies y un angel, de nueve dedos de alto, una quarta de ancho» (Pérez Sánchez, 1965).

Ottani Cavina (1968) riteneva, e concordiamo con questa per la prossimità delle misure, che la descrizione coincideva con il rame conservato nell'Accademia di Carrara (cat. 26; fig. 26). Infatti, sebbene abbiamo rilevato un altro rame raffigurante San Girolamo con un leone ai suoi piedi e un angelo attribuibile a Saraceni e conservato in collezione privata a Venezia (cat. 29; fig. 29), questa versione non presenta delle misure altrettanto combacianti come quella della versione di Carrara con quella già a Segovia.

Bibliografia: Pérez Sánchez, 1965, p. 567; Ottani Cavina, 1968, p. 131.

Madrid e Toledo, Collezione di Francisco de Oviedo

Santa Susana
Vergine con Bambino e angioletti
Cristo accompagnato dall'angelo guardiano e le tentazioni
La Vergine Maria appare a Sant'Ildefonso e lo riveste con la cappa
Giuditta con la testa di Oloferne
Adone morto con Venere, quattro ninfe e un carro

I dipinti sono ricordati nell'inventario *post mortem* di Francisco de Oviedo del 26 febbraio 1663 (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid (AHPM) Prot. 6.303, cc. 208v-219v; 208v-212r): «tres baras de alto de mano de Carlos beneçiano tasada su hechura en seisçientos Reales 20400» (c. 208v n. 4), «Mas Una pintura de nuestra señora haçiendo lavor su hixo y Unos angelitos Jugando de Mano de Carlos beneçiano tasada su hechura en seisçientos R^s 20400» (c. 209r, n. 8), «Mas otra pintura original de ma^o de Carlos beneçiano de la tentaçion Con muchos angeles que sirven a nro señor tassada su hechura en ochoçientos rreale 27200s» (c. 209v, n. 11), «Mas Una Pinttura original de Carlos beneçiano de Judic Con una biexa y la Caveza de olofernes de Poco mas de una bara de alto tasada en seisçientos rreales 20400» (c. 211v, n. 32), «Mas un quadro original de Carlos beneçiano de adonis Muerto Con benus y quatro ninfas en Un Carro tasado en seisçientos rreales 20400» (c. 212r, n. 39).

Era poi annotato nel medesimo documento: «Mas otra pinttura de nra s^{ra} Puniendo la Casulla a san yllefonso Copia de Carlos Beneçiano tassada su hechura en seisçientos Reales 20400» (f. 209v, 14). Questo dipinto, secondo Burke e Cherry (1997, p. 1162), non è di Saraceni ma una copia dal dipinto di Saraceni per la cattedrale di Toledo (cat. 50; fig. 50a-50c), poiché è segnato come «copia de Carlos». L'opera potrebbe altresì essere una seconda redazione del dipinto realizzata dal medesimo Saraceni, come spesso era solito fare.

Bibliografia : Barrio Moya, 1979, pp. 163-171 ; Burke, 1997, pp. 572-574.

Madrid, Collezione di Francisca Luisa Fernández Portocarrero e di Antonio Moscoso Osorio, Marchesi di Villanueva del Fresno y Barcarrota

Riposo nella fuga in Egitto
'Huyda a exito'

Il 16 aprile 1635 la tela viene ricordata fra le opere possedute dai due Marchesi nella loro Villa di Madrid: «Otro pintura de la huyda a exito de Carlos beneçiano de dos baras y quarta de alto y Una y m^a de ancho Con su moldura acul y oro con los angeles y San Josef en ochoçientos R^s 800»(Archivo Histórico de Protocolos, Madrid (AHPM), Prot. 5.201, cc. 36-41 ; f. 36v, n. 10).

Bibliografia: Burke-Cherry, 1997, pp. 303-304.

Napoli, collezione di Giovanna Battista d'Aquino, Principessa di Castiglione

Fuga in Egitto

Il dipinto era ricordato nell' «Inventario di tutti li Mobili, e stabili, così Feudali come Burgensatici ed allodiali dell'Eccellentissima Signora Principessa di Castiglione, Ava dell'Eccellentissimo signor Duca de Celenza, e Conte di Martirano sotto li 15 ottobre 1714» come: «Quadro colla Fuga d'Egitto di Carlo Veneziano senza cornice di Palmi 7 e 5» (Archivio di Stato di Napoli, scheda 714, protocollo 21, c. 20; Labrot, 1992).

Bibliografia: Labrot, 1992, pp. 268-270.

Napoli, collezione di Aniello de Matteis

Due quadri di prospettiva

Due quadri di architettura

Sei quadri d'architettura

I dipinti erano ricordati nell'inventario dei beni de 27 giugno 1728 in casa di Aniello de Matteis a Napoli in «Strada di Toledo» come «Due quadri di prospettiva di palmi 3 e 4 Abbozzato da Francesco Saracino» (fc 1), «due quadri d'architettura mano di Saraceno di palmi 3 l'uno» (c. 21) e «sei quadri di palmi 4 l'uno d'architettura di Saraceno» (c. 21) (Archivio di Stato di Napoli, notaio Nicola Farace, scheda 762, protocollo 30; Labrot 1992).

Bibliografia: Labrot, 1992.

Napoli, Collezione G. Roomer

Riposo nella fuga in Egitto

Mosè salvato dalle acque

In merito al *Mosè salvato dalle acque*, l'unica opera nota del veneziano raffigurante questo soggetto è il dipinto oggi conservato presso la Fondazione Roberto Longhi a Firenze (cat. 35; fig. 35).

Bibliografia: Ceci, 1929, pp. 160-164; Ottani Cavina, 1968, pp. 131, 132.

Maria rimprovera Maddalena

Del dipinto si conoscono due versioni non autografe (Nantes, Musée des Beaux Arts e ubicazione ignota, già a Venezia in collezione Rizzoli, catt. A.39, A.105 ; figg. A.39, A.105).

Bibliografia: Capaccio, 1636, p. 853; Ceci, 1920, p. 163; Ottani Cavina, 1968, p. 132.

Napoli, collezione di Ferrante Spinelli, Principe di Tarsia (casa fuori Porta Reale)

Paesaggio

Il 29 gennaio 1655 viene ricordato nell'inventario della collezione: «Uno paesino di un palmo in circa sop.a rame di Carlo Veneziano» (Archivio di Stato, Napoli, scheda 281, protocollo 31, c. 31v; Labrot, 1992).

Bibliografia: The Getty Art History Information Program, *The Provenance Index. Artists in Italian Inventories*, 3 voll. Santa Monica (California) 1989, III, p. 894; Labrot, 1992, ;De Vito, 1993, pp. 376, 378 nota 30.

Napoli, collezione di Francesco Carlo Spinelli, Principe di Tarsia

Due paesi

Nell'inventario, del maggio del 1732, dei beni posseduti da Francesco Carlo Spinelli nella sua casa di Napoli a Piazza Pontecorvo, erano annotati nella prima anticamera: «Due paesi di palmi due, mano di Carlo Veneziano con cornice negra e cantoni d'oro» (Archivio di Stato, Napoli, scheda 1734, protocollo 4 c. 131).

Bibliografia: Mormone, 1962, pp. 222-226.

g Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina

San Lorenzo

San Giuseppe

Le due tele vennero ricordate dal Baglione (1642) e poi dal Titi (1675). Quest'ultimo in seguito (1686) ne comunicò la scomparsa dalla chiesa: «nel choro dalle bande delle Porticelle vi erano dipinti à olio San Pietro, e San Paolo del Padre Cosimo Cappuccino, e San Lorenzo e San Giuseppe di Carlo Venetiano».

Bibliografia: Baglione, 1642 (ed. 1733, p. 139); Titi, 1675, p. 225; idem, 1686, p. 336; Porcella, 1928, p. 411; Ottani Cavina, 1968, p. 133.

Roma, chiesa di Santa Maria in Monserrato

La Vergine con il Bambino, i SS. Vincenzo Ferreri e Giacomo di Campostella e angeli
Affresco

Le fonti ricordano l'affresco nella terza cappella a destra. Nel 1615 venne incisa da Ph. Thomassin (Henrich, 1935, p. 459 o *Revue de l'Art*, 1971, n. 11, p. 107, fig. 1; Brejon De Lavergnée², 1988, pp. 531-558).

Bibliografia: Mancini, 1617-1621 c. e 1623-1624 c. (ed. 1956-57, I, pp. 82, 254, 280, 305, II, p. 155, nota 1128); Baglione, 1642, p. 146; Titi, 1674-1763 (ed. 1987, p. 64); Prunetti, 1786, p. 83; Porcella, 1928, p. 411; Moir, 1967, I, p. 81, II, p. 103; Ottani Cavina, 1968, p. 133; Nicolson, 1979, p. 87; Nicolson, 1989, p. 171; Terzaghi, 2002, pp. 81, 89 nota 4; Aurigemma, 2010¹, pp. 474, 480 nota 15.

Roma, chiesa dei Santi Cosma e Damiano

Sant'Antonio da Padova

Il dipinto era ricordato da Titi (1674-1763) nella seconda cappella a destra come copia del Saraceni «da uno de' Carracci».

Bibliografia: Titi, 1674-1763 (ed. 1987, p. 114).

Roma, collezione del Cardinale Mario Albrizi

San Giovanni Battista

Ritratto di San Carlo Borromeo

Fra le opere ricordate nell'inventario del primo novembre 1680 dei beni posseduti dal Cardinale Albrizi si ricorda al numero 104 «Un S. Gio. Batt.a in tela da mezza testa con cornice intagliata dorata di mano di Carlo Venetiano» e al 112 «Un ritratto di S. Carlo in tela da quattro fuor di misura con cornice dorata di mano di Carlo Venetiano» (ASR, Notai A.C., Successor Malvetij, vol. 4062, cc.208-358v; c. 240r-v, nn. 104, 112; Spezzaferro e Giammaria, 2009).

Bibliografia: Spezzaferro e Giammaria, 2009, pp. 45, 47.

Roma, collezione Aldobrandini

Madonna con Bambino

Giuditta con la testa di Oloferne

Nel 1626 Nell'*Inventario di Mobili e suppellettili Aldobrandini, Quadri aggiunti all'inventario di Belvedere* si ricorda un «Quadrello piccolo in rame di una Madonna con Bambino fasciato in grembo, con cornice negra» (Arch. Seg. Vat., Archivio Borghese, vol. 6219, 1626, c. 167; Testa, 1998, p.132 e p. 135, nota 36). Il dipinto è altresì citato in una nota dei beni del 1606 ampliato sino al 1638 di uno dei figli Olimpia Aldobrandini (cfr. note 82-83) come «Madonna con bambino Giesù imbraccio quale è fasciato di mano di Carlo Venetiano» (Archivio Doria Pamphilj (ADP), Roma, Fondo Aldobrandini, busta 30, 1606; Testa, 1998, p.132 e p. 135, nota 36 e Cappelletti, 1998, pp. 341-347). Come sottolineò Testa, l'opera non può essere identificata con quella di medesimo soggetto conservata a San Lorenzo in Fonte, poiché la versione conservata nella chiesa romana è su tela e non rame come quella in collezione Aldobrandini.

Nell'inventario del 1606 viene poi ricordata un'altra opera di Saraceni: «Una Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia di Carlo Venetiano».

La Giuditta viene poi descritta maggiormente nell'inventario di Giovanni Giorgio Aldobrandini, erede di Silvestro, redatto nel 1637: «un quadro in tela con Herodiade che tiene in mano la testa di S. Gio. Battista con una vecchia che tiene una candela accesa in mano et un pizzo di sciugatore in bocca senza cornice» (AA. Frascati, Inventari tomo I, fasc. 23, «Inventario del Principe Gio. Giorgio Aldobrandini 19 giugno 1637» cc. 33r e v, Testa, 1998, pp. 137; Cappelletti, 1998, pp. 341-347.). Il dipinto è poi nuovamente riportato con le stesse parole nell'inventario di Olimpia Aldobrandini junior redatto nel 1646 in occasione del matrimonio con Camillo Pamphilj (ASR. Notai Tribunale AC, ufficio 3, not. Simoncelli, v. 6659, c. 411 r, 579 v). Sebbene il soggetto dell'opera sia confuso con Erodiade, dall'iconografia si deduce che si sta parlando del dipinto del Saraceni, la cui esecuzione si può quindi collocare intorno al 1606.

Bibliografia: Testa, 1998, pp. 132, 135 nota 34, p. 136 nn. 10, 13; Testa, 2002, pp. 172-173.

Roma, Collezione Angeli

Decollazione di Santa Caterina

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48; Ottani Cavina, 1968, p. 132.

Roma, collezione di Antonio Barberini

Paesaggio con figure femminili e satiri

Tobia e l'Angelo

Maddalena

Nell'inventario di Antonio Barberini sono ricordati nel 1671: «Due piccoli quadretti in rame di grandezza di un p.mo p. ciasched.o mano di Carlo Venetiano, nell'un rappresenta alcune femmine nude Satiri, nell'altro Tobia, e S. Angelo».

De Vito (1993) segnala che il dipinto con *Tobia e l'Angelo* era già ricordato in un inventario del 1644: «Un quadretto in rame, con l'Angelo che guida Tobia in un paese cornicetta d'ebano». La studiosa proponeva, vista la vicinanza del soggetto, che il dipinto in esame potesse essere una replica dell'iconografia ideata da Adam Elsheimer.

Aurigemma (1992), annotava inoltre che nel testamento di Joannes Galeotto Uffreducci, canonico di Santa Maria Maggiore, questi lasciava in eredità ad Anotnio Barberini «una Maddalena di Carlo Veneziano». Aurigemma, propose d'identificare l'opera con la versione di *Maddalena* del Saraceni su rame conservata presso la collezione Lemme (cat. 54; fig. 54), tuttavia l'identificazione è difficilmente provabile in quanto nel testamento del 26 gennaio 1643 non venivano segnate ne le misure ne il supporto dell'opera (ASR, Notai Capitolini, uff. 10, notaio Ascanius Barberinus, testamenti, 1643, c. 220 v; Aurigemma, 1992).

Bibliografia: Aronberg Lavin, 1975, p. 319; De Vito, 1993, pp. 377, 378 note 31 e 32; Aurigemma, 1992, pp. 290, 292 nota 48.

Roma, collezione Barberini Colonna di Sciarra, Maffeo, Principe di Carbognano

Santa Francesca romana con angelo

Tra i beni dell'inventario del 12 agosto 1818 dei beni del principe don Maffeo Barberini Colonna di Sciarra e «provenienti dal maggiorasco Barberini» conservati a Roma nel Palazzo Sciarra si ricorda: «139 Santa Francesca Romana con angelo, di Carlo Veneziano» (ASR, Ufficio delle Ipoteche, vol. 2, n.13, c.62, del registro Iscrizioni fidecommessarie).

Bibliografia: Mariotti, 1892, pp. 132-137.

Roma, Collezione Barsotti

Testa di vecchia (forse del Saraceni ma potrebbe anche essere stata del Borgianni)

Il 5 aprile 1664 è ricordato nell'inventario *Adhitio hered.tis b. m. Jo. Bap.tae Barsotti adhit. per RR. PP. S. M. in Porticu in Campitello*, fra le opere di Giovan Battista Barsotti a Roma per la

Congregazione di Santa Maria in Portico in Campitelli: «Una testa di vecchia del Borgiani o piuttosto di Carlo Venetiano» (ASR, Notai A.C., Simoncello, vol. 6699, c. 703v, n. 75).

Bibliografia : Spezzaferro e Giammaria, 2009, p. 102.

Roma, Collezione Borghese

SS. Annunziata

Natività

Seppur mai catalogate negli inventari della raccolta Borghese, le due opere vennero citate assieme in un documento del 1618 del fondo (Arch. Seg. Vat., Fondo Borghese, vol. 7992, Registro dei Mandati, Rotoli, 1618, p. 43, n. 465; Della Pergola, 1959, p. 219-220).

Il documento però, come sottolinearono la Della Pergola (1959) e la Ottani Cavina (1968), non lascia capire se si trattasse di un'opera realizzata dal Saraceni o acquistata dal Saraceni sebbene Aurigemma (1995) le ritenesse poi come realizzate da Saraceni per Scipione Borghese nel 1618. Come rilevava la studiosa, tuttavia, vero è che Scipione fu uno dei cardinali protettori della nazione Tedesca a Roma, per cui Saraceni aveva realizzato proprio tra il 1617-18 i due dipinti oggi a Santa Maria dell'Anima (catt. 71; figg. 71a-71b).

Bibliografia: Della Pergola, 1959, II, pp. 219-221; Ottani Cavina, 1968, p. 132; Aurigemma, 1995, p. 121; Aurigemma², 2011, p. 232.

Roma, collezione Borghese (poi in collezione Altemps)

Madonna con Santa Elisabetta, Gesù Bambino e un angelo

Diana cacciatrice

Venere nuda appoggiata ad un letto

Venere e satiro

'Cupido, Gelosia e Sdegno'

Giuditta

Fausto Nicolai (2008) comparando l'elenco dei dipinti contenuto nell'inventario *post mortem* di Giovan Angelo Altemps (1620) con un inventario di beni mobili appartenuti a Giovan Angelo Altemps oggi conservato presso la Newberry Library di Chicago già reso noto da Luigi Spezzaferro (2002, pp. 23-50) per i dipinti del Caravaggio ma ripreso nella sua interezza da Nicolai (Inventario Altemps presso la Newberry Library di Chicago, Z 491. A468; Nicolai, 2008, App. II, Doc. 20) individuò delle importanti opere del Saraceni per sottolineare la fortuna dei dipinti del veneziano presso i Borghese. Secondo Spezzaferro (2002, p. 28) l'inventario americano dovrebbe risalire ad una data prossima a quello redatto dopo la morte del duca di Altemps (risalente al 20 ottobre 1620, ASR, *30 notai Capitolini*, uff. 9 vol. 141, c. 607). Ma Nicolai

(2008) precisava che alcune indicazioni contenute nel documento di Chicago permettono una datazione più precisa al 1618-19 dal momento che viene citata la villa di Monte Cavallo come ancora appartenente a Giovan Angelo, quindi prima della vendita ai Bentivoglio ratificata nell'ottobre del 1619.

Nicolai ha così individuato al n. 118 un *Giuditta e Oloferne* di Saraceni valutata 50 scudi già citata nell'inventario *post mortem* di Altemps dove era menzionata come «Giudit che taglia la testa a Olofernes di 4 palmi senza cornice», corrispondente alla nota composizione del veneziano di cui si conoscono varie redazioni e copie di bottega (come ha segnalato Aurigemma le misure della versione Altemps corrispondono alle versioni di Vienna e della collezione Koelliker di Punta Alata; Aurigemma², 2011), e le altre cinque opere menzionate sopra che provenivano con ogni probabilità alla collezione Altemps dal legame Borghese dal momento che Saraceni aveva già lavorato per il Borghese sia nella residenza del Quirinale che in quella di Monte Cavallo con la *Storia di Giuseppe* affrescata riportata alla voce seguente. Nell'inventario *post mortem* le uniche opere accompagnate dal nome dell'autore erano una *Diana cacciatrice* e una *Venere ignuda appoggiata al letto* di Saraceni che venivano valutate 25 e 12 scudi. Nell'inventario di Chicago, invece, le valutazioni salivano a 30-40 e 50 scudi e i quadri risultavano esposti nel «salone grande attaccato alla cappella» ed erano segnalati ai seguenti numeri di inventario come: n. 80 «un quadro grande con la Madonna e S. Elisabetta e N.S.re con un angelo di Carlo Venetiano sc. 80», che come segnalava Aurigemma (2011), mancando il dettaglio del Bambino dormiente non poteva essere identificato direttamente con la cosiddetta *Madonna del Silenzio* conosciuta in due repliche autografe su rame del Saraceni e varie copie di bottega e non; n. 95 «un quadro di rame con una Venere ignuda appoggiata ad un letto di Carlo Venetiano sc. 40»; n. 96, «un quadretto di rame con una Diana ignuda con un dardo in mano di Carlo Venetiano sc. 30»; n. 97 «un quadretto in rame con una Venere in letto e satiro di Carlo Venetiano sc. 35»; n. 99 «un quadretto in rame con Cupido che fa l'archi e Gelosia e Sdegno combattono di Carlo Venetiano sc. 40»; n. 118 «un quadro di Giuditta di carlo Venetiano sc. 50». A questi dipinti si aggiungeva al n. 155 «un quadretto in rame quando la figlia del Faraone mise Moisé nel fiume d'un allievo di Carlo Venetiano sc. 30», che va identificato probabilmente come una copia dal *Ritrovamento di Mosé* del Saraceni oggi presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze (cat. 35; fig. 35). Il fatto che si riporti che questi era un allievo di Saraceni inoltre sottintende l'esistenza di una scuola del Saraceni nel 1618-19.

Bibliografia: Nicolai, 2008, pp. 76-77, Appendice II, Doc. 20, pp. 230-232; Aurigemma², 2011, pp. 230-232.

Roma, Collezione di Scipione Borghese passata al duca Altemps (Palazzo del «giardino» a Montecavallo, attuale Palazzo Pallavicini Rospigliosi)
Storia di Giuseppe

Nella «Stima del infrascritte Pitture nelli Palazzi Loggie e Giardini di Monte Cavallo venduti dal Illustrissimo e R.^{mo} Signor Cardinale Borghese Al ecc.^{mo} Signor Ducha Altemps» il 24 settembre 1616 vi è un pagamento « Nel palazzo Novo [...] per la pittura in un Quadro nella volta del salotto a canto detta fatta dal Sr Carlo Venetiano quale è un Istoria di Giosepe. _____ 40» (Arch. Segr. Vat., Archivio Borghese (AB), *Fabbricati in Roma, Titoli Diversi, III*, v. 308, c. 395 t; Hibbard, 1964, p. 191).

Negro riportava poi un altro pagamento del dipinto il 30 giugno 1616 della contabilità Borghese: «a Carlo Vin(itia)no sc. 40 di moneta per saldo et intero pagamento di una historia di Giuseppe fatta a fresco nel quadro della volta del soffitto del palazzo del Giardino già nostro di Monte Cavallo» (Arch, Segr. Vat., AB, b. 6085, c. 55r; Negro, 1996, pp. 30-38). Come ha rilevato Nicolai (2008), l'espressione «già nostro» in merito al palazzo indica che quando furono effettuati i pagamenti ai pittori l'edificio era già passato di proprietà da Scipione Borghese al duca di Altemps e per tanto i compensi elargiti da Borghese riguardano le sole opere di cui fu diretto committente.

In una 'nota' scritta ritrovata da Hibbard (1964, p. 184, n. 61) fra le carte Borghese, del 20 settembre 1618, riportava l'intenzione di Giovan Angelo Altemps di passare al cardinale Scipione Borghese l'onere di versare 875 scudi all'artista nordico Annibale Durante, responsabile della progettazione della decorazione, e ad altri pittori, tra cui Saraceni: «Noi [Giovan Angelo Altemps] contentiamo...che Cardinale Borghese paghi scudi ottocento settanta cinque di moneta a messer Annibale Durante pittore per tutto che devee avere da noi per le pitture fatte e fatte fare da esso nel nostro palazzo di Monta Cavallo...e con l'obbligo di soddisfar del suo messer Carlo Saraceni Venetiano pittore et ogn'altro pittore che havesse lavorato in detto palazzo ne fosse soddisfatto....».

Bibliografia: Hibbard, 1964, p. 191; Fumagalli, 1992, pp. 95, 408-409; Negro, 1996, pp. 30, 38; Fumagalli, 2002, pp. 228, 238 nota 137; Nicolai, 2008, pp. 52, 83-84 nota 68; Aurigemma², 2011, p. 232.

Roma, collezione di Cassiano dal Pozzo

Un paesaggio di Simon Vouet e Carlo Saraceni

Nell'inventario del 1689 della collezione Dal Pozzo, pubblicato da Sparti (1990) vengono ricordati: «29 Altro di 3 e 6, Paese di Carlo Venetiano, e tre figurine di Monsù Vouet.

30 Altro parimenti di 3, e 6 con nostro Sig.re cenante con paese stimato del medesimo autore».

Questo inventario costituisce l'unica testimonianza ad oggi nota che rileva un rapporto tra Saraceni e Simon Vouet.

Bibliografia: Sparti, 1990, p. 567; De Vito, 1993, pp. 377, 378 nota 35.

Roma, Collezione di Agostino Chigi, Principe di Farnese, Principe di Campagnano, Principe di Albano, Duca d'Ariccia

Un presepio

Nell'inventario stilato l'8 novembre 1658 tra i beni del Principe a Roma viene ricordato al numero 26 un: «Un Presepio in Rame finto di notte alto pmi 1 1/2 in circa con cornice di pero nera dello scolaro di Carlo Venetiano» (Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, Archivio Chigi, 1806, c. 103v).

Bibliografia : Salerno, 1980, pp. 1122-1123.

Roma, collezione del Gran Contestabile del Regno di Napoli, Lorenzo Onofrio Colonna

Ritratto di una vecchia

Nell' Inventario del 1679 dei beni posseduti dal Gran Conestabile D. Lorenzo Onofrio Colonna, fatto durante la sua assenza per «l'andata del Vice Rè di Aragona» era annotato: «Un Quadro d'un p:mo e 1/2 con ritratto d'una Vecchia con cornice dorata opera di Carlo Sarazzano» (Archivio Colonna, Subiaco, Italia, A.C. III QB 18, c. 196; Safarik, 1996).

Bibliografia: Safarik, 1996, p. 994.

Roma, Collezione del Cardinale Domenico Maria Corsi

San Girolamo con la penna in mano

Il dipinto è annotato al numero 188 tra le opere ricordate nell'inventario dell'11 dicembre 1697 dei beni lasciati dal Cardinale Corsi (1633-1697) alla sua morte 'Nella camera della ringhiera a mano dritta della detta anticamera' nel Palazzo in via Giulia : «Un altro con un S. Girolamo con la penna in mano, alto palmi tre scarsi, e largo palmi tre e un terzo con cornice intagliata di festoncini, e dorata di Carlo Venetiano, come si disse» (ASR, Not. A.C., Fatius, Paulus, vol. 2612, da c.1047, c. 1055/0019, n. 188; Spezzaferro e Giammaria, 2009, pp. 209-222; p. 215). Il dipinto è attribuito al Saraceni e non sicuramente suo poiché è segnato dopo il titolo 'come si disse'.

Bibliografia : Spezzaferro e Giammaria, 2009, pp. 209-222.

Roma, Collezione Tommaso Corsini, IV Principe di Sismano, Palazzo alla Longara

Una giovine ed una vecchio con lo specchio

Il dipinto è ricordato in una nota dei quadri conservati nel Palazzo Corsini (cui è stata assegnata la lettera 'D' da Magnanimiti, che lo ha reso noto) del 1808 circa presso Palazzo alla Longara di Corsini, nella parte destra 'entrando nella galleria' come: «Un Quadro con due mezze figure di una Giovine, ed una vecchia con Lo Specchio, originale di Carlo Saraceni» (Archivio Corsini, Firenze, Stanza 1^a, n° 2228, Inventari del Palazzo alla Longara in Roma, c. 4; Magnanimiti, 1980).

Bibliografia: Magnanimiti, 1980.

Roma, Collezione Doria Pamphilj

Giunone e Argo

Ottani Cavina registrava il dipinto fra le opere perdute poiché il Burckhardt nel 1855 ricordava con queste parole: «I naturalisti preferiscono dipingere il sacro in modo profano, anziché il profano in modo ideale; in compenso essi si rifanno con la pittura di genere...il Saraceni ad esempio dipinse Giunone che con le proprie dita cava gli occhi dalla testa mozza di Argo, per trasportarli sulla coda del suo pavone». Come sottolineava la studiosa però non bisogna attenersi troppo all'attribuzione del Burckhardt, poiché all'epoca si sapeva ancora poco della scuola caravaggesca.

Bibliografia: Burckhardt, 1855 (ed. Firenze 1955), p. 1141; Ottani Cavia, 1968, pp. 132-133, n. 108; Ward Bissell, 1971, p. 250.

Roma, collezione del Cardinale Girolamo Farnese

San Carlo Borromeo comunica un appestato

Nell'inventario del 17 marzo 1688 dei beni in casa del cardinale Gerolamo Farnese ceduti alla sua morte a Mario Albrizi, Guido Rangoni e Anna Maria Farnese era annotato nell'anticamera: «Un quadro grande di San Carlo che comunica un ammalato di altezza quindici palmi incirca con sua cornice di noce parte dorata, con un fogliame attorno, che dissero esser mano di Carlo Venetiano» (ASR, Notai A.C., Monaldus, Marcus Attilius, vol. 4303, cc.494-587v; c. 495r, n. 3; Spezzaferro e Giamamria, 2009).

Il dipinto è inserito da Giamamria tra i dipinti attribuiti a Carlo Saraceni poiché nell'inventario è segnato 'dissero esser mano di Carlo Venetiano', tuttavia un dipinto con questo esatto soggetto è

altresì ricordato nelle collezioni del cardinal del Monte (cfr. *Elenco opere perdute*) e se ne conserva altresì un dipinto oggi nella chiesa dei Servi a Cesena (cat. 34; fig. 34).

Bibliografia: Spezzaferro e Giammaria, 2009, p. 277.

Roma, Collezione del Principe Giovanelli

Madonna col Bambino in fasce

A giudicare dalla sua riproduzione fotografica da me individuata nella fototeca Longhi (Neg. 107043), la *Madonna con il Bambino* già in collezione Giovannelli era una seconda versione autografa del dipinto di medesimo soggetto conservato nella chiesa romana di San Lorenzo in Fonte (cat. 13.; fig. 13). Si conosce una versione di bottega segnalata da Rosenberg e Cuzin (1978) presso il Museo di Pistoia (cat. A.47; fig. A47).

Bibliografia: Longhi, 1943, p. 48; Moir, 1967, II, p. 102.

Roma, Collezione del Marchese Vincenzo Giustiniani

Cristo e due apostoli che vanno in Emmaus

L'opera è ricordata al numero 127 nell'inventario del 3 febbraio 1638, fra le opere possedute dal Marchese e poi passate ad Andrea Giustiniani, nella seconda stanza del palazzo di famiglia a San Luigi dei Francesi: «Un quadro simile con Christo e dui Apostoli, che vanno in Emaus dipinto in tela alta simile alla suddetta [si crede di mano di Carlo Venetiano] senza cornice» (ASR, Archivio Giustiniani, b. 16; e Notai del Tribunale dell'A.C., prot. 1377, c. 852 v, n. 127).

Bibliografia: Pinardi, 1725, p. 274 (Caravaggio); Salerno, 1960, p. 101 (Saraceni); Ottani Cavina, 1968, p. 133; Salerno, 1960, pp.21-27/93-105/135-148; Danesi Squarzina, 2003, vol. I, pp. 253-530.

Roma, Collezione di Onorio Longhi (marito di Margherita Campana)

Giuditta e Oloferne e una figura

San Pietro piangente [?]

Nell'inventario del 16 luglio 1652 (ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 12, Carolus Novus, Vol. 7, Testamenti, cc. 40-78; Trenta Notai Capitolini, Uff. 14, Francesco Egidio, 1652; Curzietti, 2010) trascritto dal notaio Francesco Egidio dei beni posseduti da Onorio Longhi (1568-1619) e la moglie

Margherita Campana e lasciati in eredità al figlio Martino Longhi erano segnati i due dipinti di Saraceni. La *Giuditta e Oloferne* è specificata essere su tela e una delle versioni notturne di questo soggetto più volte ripreso da Saraceni poiché era descritta come: «Una Giuditta in tela con le teste di Oloferne et un'altra figura pittura di Carlo Saraceno Venetiano figurata di notte con cornice non indorata» (c.347v). La tela è segnalata anche da Bertolotti (1881) nella collezione di Martino Longhi ma, erroneamente Bertolotti riportò il nome di Camillo Veneziano al posto di Carlo Veneziano.

Il san Pietro è invece segnato insieme ad altre opere come: «Un ornamentino di noce con colonne d'ordine composto con quattro puttini, e Policano [?] ne fontespitii in cima, e Christo in Croce, e morte e ossa sotto, il tutto di metallo di man di Fran.o Fiamengo con un S. Pietro Piangente [?] in rame Pittura di Carlo Saraceno» (c. 350). Il dipinto è quindi da identificarsi molto probabilmente con il *San Pietro penitente* su rame già presso la collezione Lemme di Roma (cat. 55; fig. 55).

Bibliografia: Bertolotti, 1881, II, p. 26; Moir, 1967, I, p. 84, II, p. 103; Ottani Cavina, 1967, p. 134; Curziotti, 2010, p. 401.

Roma, Collezione del Cavaliere Carlo Maratti

San Girolamo con un angelo e un paese

Il dipinto su rame è ricordato in un inventario del 28 aprile 1712 dei beni del pittore Carlo Maratta (1625-1713) al numero 72, ‘ Nella Galleriola Contigua al Giardino’, come: «Un S. Girolamo in rame piccolo con un Angiolo e paese con una cornicetta nera mano di Carlo Venetiano» (ASR, Notai Tribunale AC, Franceschinus, vol. 3267, c. 77; Galli, 1927).

Bibliografia: Galli, 1927, pp. 217-238, pp. 59-78; Bershad 1985, pp. 65-84.

Roma, Collezione Mattei

Cacciata dei mercanti dal tempio e un quadro o Flagellazione

Ottani Cavina (1968) ne citava una copia segnalata da Mina Gregori e precedentemente citata dal Longhi, apparsa sul mercato antiquario fiorentino. Tuttavia non è chiaro se la tela si tratti di quella Flagellazione citata nell' «Inventario de Quadri esistenti nel Palazzo Dell'Ecc.mo Sig.r Duca Alessandro Mattei in Roma con loro stima» come «Flagello nel Tempio cornice dorata di Carlo Venetiano 200» (Archivio Antici-Mattei, Recanati, Mazzo 107, fascicolo sciolto, c. 2, n. 27; Testa 1994).

Bibliografia: Titi, 1763, p. 88; Orbaan, 1920, p. 226; Porcella, 1928, p. 411; Longhi, 1943, p. 47; Ottani Cavina, 1968, p. 133; Nicolson, 1989, p. 170; Cappelletti e Testa, 1994, p. 211-213; Testa, 2002, p. 172.

Roma, Collezione Monte, Francesco Maria del, Cardinal, Palazzo a Ripetta ; Palazzo della Vigna a Porta Pinciana

Il ricco Epulone

Il dipinto è ricordato nell'inventario *post mortem* del 21 febbraio 1627 di Francesco Maria Del Monte ed era segnato nel suo palazzo a Ripetta a Roma «nella seconda stanza longa à mano dritta» come un: «Quadro del Ricco Epulone opera di Carlo Venetiano con cornicie negre indorate di Palmi cinque.» (Archivio di Stato, Roma, *30 Notai Capitolini*, Paulus Vespignanus, ufficio 28, vol. 138, c. 578 n. 119; Frommel, 1971) e posto in vendita l'8 maggio 1628, in un lotto che comprendeva altresì una «Santa Margarita del Bordenone, S. Maria Madalena dell'orietto, una testa di S. Fran.co del Mutiani, teste XI di pastello, una S. Barbara dell'Albano» ceduti per un totale di scudi 185.80 (Kirwin, 1971).

Con ogni probabilità, come ha proposto Ważbiński (1994) il dipinto è identificabile con quello successivamente passato nella collezione del cardinale Carlo Emanuele Pio e oggi conservato presso i Musei Capitolini di Roma (cat. 18 ; fig. 18).

Bibliografia: Frommel, 1971, p. 32 ; Kirwin, 1971, p. 55 ; Ważbiński, 1994, I, p. 175 ; Guarino, 2006, pp. 352-355, n. 162.

Roma, Collezione di Giuseppe Pignatelli, abitazione del rione della Pigna

Ritratto del Conte di Pitigliano armato

Giuditta e Oloferne 'di notte'

Due teste di buffoni

San Sebastiano

San Rocco

Ritratto di vecchio con un cannocchiale in mano

Giuditta e Oloferne 'mezze figure in picciolo'

Prospettiva di notte con figure

Paesaggio con figure

I dipinti vengono registrati il 19 maggio 1647 fra quelli conservati nell'abitazione del rione della Pigna (territorio di Cibitella, palazzo di Fiano) di Giuseppe Pignatelli (ASR, *30 Notai Capitolini*, Leonardus Bonannus, vol. 165, cc. 282-331; Fratarcangeli, 2009): «Una mezza figura, ritratto del Conte di Pitigliano armato cornice negra profilata d'oro, di Carlo Venetiano alto palmi...» (c. 284r, n. 19), «Una Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia mezza figura del naturale finta di notte in cornice indorata de Carlo Venetiano alta palmi...» (c. 291 r, n. 101), «Due teste di doi buffoni in tela con cornice negra profilata d'oro di Carlo Venetiano » (c. 291v, n. 110), «Un S. Bastiano ignudo protrato in terra con un panno rosso in un paese cornice negra: di Carlo Venetiano alto palmi...» (c. 293 v, n. 155), «Un S. Roccho grande a sedere, figura del naturale in un paese con un cane con una pagnotta in bocca cornice negra rabescata, et profilata d'oro di Carlo Venetiano alto palmi...» (c. 294 v, n. 178), «Un ritratto d'un vecchio con una pelliccia con un'occhiale in mano, che

guarda certe mela cornice negra profilata d'oro di Carlo Venetiano alto palmi...» (c. 295r, n. 182), «Una Giuditta con una vecchia, et la testa d'Oloferne mezze figura in picciolo in rame cornice negra di Carlo Venetiano alta palmi...» (c. 300r, n. 203) (L'opera va forse identificata con la *Giuditta con la fantesca* di collezione privata e su rame, cat.; fig.), «Una prospettiva di notte con figure picciole in rame copiata di mano di Carlo Venetiano d'un inglese alta p.mi...» (c. 300v, n. 209) e «Un rame con molte figure picciole in un paese, dove cavan acqua con secchi, et ordegni: rappresenta istoria del testamento vecchio cornice indorata di Carlo Venetiani alto palmi...» (c. 300v, n. 211). Quest'ultimo dipinto va forse identificato con *Giacobbe che discute con Labano per avergli dato Lea al posto di Rachele* della National Gallery di Londra (cat. 21; fig. 21), poiché corrisponde nella descrizione della medesima.

Bibliografia: Fratarcangeli, 2009, pp. 140-141; Spezzaferro e Giammaria, 2009, pp. 441-449.

Roma, collezione di Carlo Pio di Savoia

Il ricco Epulone a tavola e Lazzaro in piedi, due cani gli leccano le piaghe delle gambe

Nell'Inventario del primo marzo 1689, dei beni posseduti nel palazzo romano di Campo dei Fiori di Carlo Pio di Savoia, nella Stanza ottava del Baldacchino si ricorda: «Altro col ricco Epulone a tavola con la moglie, e Lazzaro in piedi dui cani gli leccano le piaghe delle gambe in tela alto palmi 4 ½ largo 6 cornice dorata di Carlo Venetiano» (ASR, Not. A.C., Laurentius Belli, vol. 918, c. 476v, n. 291; Spezzaferro e Giammaria, 2009, p. 463).

Bibliografia: Spezzaferro e Giammaria, 2009, pp. 451, 463.

Roma, collezione Rondinini

Martirio di santa Cecilia

Nell'inventario dei beni di Alessandro Marchese Rondinini redatto tra il 19 e il 25 gennaio 1741, e conservati nella Villa di Albano (fuori Roma) e lasciati alla moglie e ai figli, era annotato: «Altro [quadro] in tela d'Imp.re p. alto rapp.te Il Martirio di S. Cecilia mano di Carlo Saraceno Venetiano Spett.e alla Sudetta Eredita» (ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 37, volume 351, c. 110; Getty Provenance Index: Bevilacqua, Mario (Inserimento dati a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma. Coordinamento: Rossella Vodret. Schedatore: Valentina Gallo)

L'opera proveniva dalla collezione di Natale Rondinini. Infatti, nell'inventario dei beni di quest'ultimo riportato nel testamento di Felice Zacchia Rondini del 1662 era annotata una: «S.

Cecilia tela d'Imperatore dicesi di Carlo Venetiano con cornice dorata nelle stanze del sig.r Cardinale» (ASR, Miscellanea Famiglie, busta 7; Salerno, 1965).

Questo Martirio di santa Cecilia va identificato con ogni probabilità non con la versione oggi conservata a Palazzo Barberini, tra l'altro da noi espunta dal catalogo saraceni (cat. A.62; fig. A62), ma con la versione oggi conservata al County Museum of Art di Los Angeles, poiché quest'ultima riportava sul retro della tela originale il riferimento: ««Rondinini N° 30» (cat 48b.; fig. 48b).

Bibliografia: Salerno, 1965, p. 280.

Roma, Collezione Savelli

Sei quadri (di Saraceni e dello Scarsellino)

Si registravano in un inventario dei Savelli «ci sono sei altri quadri in Roma da tenere sopra studioli di diverse figure profane di Scarsellino e Carlo Venetiano a scudi cinquanta il pezzo». Nella medesima collezione era altresì annotato un ovato su argento di «Adamo», ossi Elsehimer. I Savelli infatti erano il punto di riferimento dei tedeschi a Roma come ha recentemente segnalato Aurigemma (2011²).

Bibliografia: Mazzetti di Pietralta, 2011, pp. 1837-1866; Aurigemma, 2011², p. 230.

Roma, Collezione Sciarra

Santa Francesca Romana

Bibliografia: Barbier de Montault, 1870, p. 433; Porcella, 1928, p. 411; Ottani Cavina, 1968, p. 133.

Roma, Collezione privata

San Carlo resuscita un morto

Frammento di tela

Bibliografia: Longhi, 1916 (ed. 1961, p. 255); Pilo, 1967, p. 368; Ottani Cavina, 1968, p. 133.

Torino, collezione di Giovanni Battista Carpano (casa via Bogino 20)

Madonna con Bambino e angeli

Nel catalogo del 1889 della galleria dei beni conservati in casa di Giovanni Battista Carpano al numero 156 è annotata una: «Madonna col bambino e angeli, di Carlo SARACINO detto il Veneziano» (Archivio Storico di Torino, Coll. Si/C N. 4915, c. 11; Getty Provenance Index).

Bibliografia: Getty Provenance Index, Inserimento dati a cura della Fondazione San Paolo di Torino. Coordinamento: Arabella Cifani e Franco Monetti. Schedatore: Francesca Scialuga

Torino, Collezione Reale

Negazione di San Pietro

Nel 1631 Antonio Della Corna, pittore romano, ricordava la tela nelle Collezioni del Duca di Savoia.

Il Campori (1870) ricorda nel primo settembre 1631 fra i quadri che si trovavano nel Castello: «Un quadro di S. Pietro con la guardia e fantesca di Pilato, di maniera del Caravaggio, long.^a p. di 5, alt.^a 3» nella Camera Grande della famiglia di Carlo Emmanuele I, che era morto il 26 luglio dell'anno precedente.

Bibliografia: Campori, 1870, p. 76; Porcella, 1928, p. 411; Griseri, 1967, p. 58; Moir, 1967, I, p. 257, II, p. 103; Ottani Cavina, 1968, pp. 133-134.

Torino, Palazzo Dal Pozzo, Collezione di Amedeo Dal Pozzo, Marchese di Voghera

Sei teste

I sei ritratti sono catalogati nell'inventario del 20 luglio 1634 («Inventario de quadri di Pittura dell'Illustrissimo Signor Don Amedeo del Pozzo, Marchese di Voghera Pictoribus atque poëtis Quidlibet audendi semper fuit equa potestas») dei beni posseduti da Dal Pozzo nella sua residenza a Torino (Palazzo Dal Pozzo): «Carlo Veneziano Sei teste di Carlo Veneziano alte più di doi palmi longhi poco più d'uno D. 12» al numero 214 (Archivio di Stato, Biella, Italia (Archivio Dal Pozzo della Cisterna, Storia della Famiglia, serie II, mazzo 16, c. 34, n. 214; Cifani-Monetti, 2001).

Bibliografia: Cifani - Monetti, 2001, pp. 29-52.

Venezia, Collezione Bartolomeo dalla Nave

Susanna e i vecchioni

Cristo presentato al popolo

Questi due dipinti facevano parte, insieme alla *Giuditta e Oloferne* oggi al Kunsthistorisches di Vienna (cat. 67; fig. 67) della collezione di Bartolomeo dalla Nave (Venezia ? 1571/79-1632). Tuttavia mentre la *Giuditta* venne venduta, insieme a gran parte della collezione dalla Nave, nel 1638 a James Hamilton, terzo marchese e primo duca di Hamilton (1606-1649) un'alta sorte fu

riservata alle altre due opere. Le negoziazioni della vendita furono gestite dal visconte Basil Feilding, ambasciatore straordinario inglese a Venezia e cognato di James Hamilton, con l'incoraggiamento di Carlo I, che si riservò poi la scelta dei pezzi migliori della collezione.

Shakeshaft (1986) tuttavia, come sottolineò Lauber (2007), pubblicò un'importante lettera del 22 gennaio 1638 di Feilding da cui si deduce che alcune opere della collezione della Nave furono in fine risparmiate alla vendita per volere dei dalla Nave, tra cui spiccano insieme a opere di Palma il Giovane, di cui è ormai noto lo stretto legame con Bartolomeo garzie agli studi di Stefania Mason Rinaldi (1990 e 2003), i due dipinti del Saraceni.

Come ha sottolineato Rosella Lauber (2007, p. 261) sebbene i due dipinti fossero segnati nella *Lista A* in inglese, tra le opere della collezione Dalla Nave destinate alla vendita ad Hamilton insieme alla *Giuditta e Oloferne* del Kunsthistorisches (National Register of Archives Scotland [NRAS], Hamilton MS. M 4/10; Waterhouse, 1952, p. 19, nn. 178-190), in una trascurata lettera del 12/22 gennaio del 1638, pubblicata da Shakeshaft (Shakeshaft, 1986, p. 130), l'ambasciatore Feilding informava Hamilton che in seconda analisi gli eredi di Bartolomeo della Nave volevano tenere per loro i due dipinti insieme ad altre opere in cambio di due statue di bronzo e un dipinto di Nicolò Frangipane. Si segnala infine che nella corrispettiva lista italiana della lista A (realizzata *ante* 12/22 gennaio 1638), pubblicata da Lauber, è ricordata solo la *Giuditta e Oloferne* (Warwick, Warwickshire County Record Office, *Feilding Family of Newnham Paddox*, CR 20117/C1/102, c. 6r, n. 190; Lauber, *'Artifices celebratos nominare'. Riflessioni sulle opere di Tiziano nel collezionismo veneziano* in «Venezia Cinquecento» 36 (2008), pp. 231-293; p. 286), ma non gli altri due dipinti, che sono però aggiunti in una successiva lista del secolo XVII, sempre redatta in italiano (NRAS, Douglas-Hamilton Family, Dukes of Hamilton and Brandon, NRAS332/M4/8; Lauber, *op. cit.*, 2008, p. 286 note 63-64).

Wood (2010) ha poi recentemente sottolineato che Feilding, in una lettera del 5 gennaio 1638, comunicava ad Hamilton che un controllo incrociato sulla base dell'inventario aveva evidenziato la mancanza dei due Saraceni (Edinburgo, National Register of Archives (Scotland), Ham. Ms. M4/10 ; Waterhouse, 1952, p. 19, nn. 178-190 ; Wood, 2010, p. 283 nota 54)

Secondo una recente e plausibile ipotesi di Wood (2010) Bartolomeo acquistò direttamente dal pittore i tre dipinti, al suo rientro nella città lagunare, tra il 1619 e il 1620.

Bibliografia: Shakeshaft, 1986, pp. 114, 132; Lauber, 2007, pp. 258-261 (con bibliografia); Wood, 2010, pp. 278, 282.

Venezia, Collezione di Giovanni Andrea di Ottavio Lumaga (Casa nella Parrocchia di Santa Marina)

Marta e Maddalena in una stanza

Flagellazione di Cristo
Santi Cosma e Damiano a mezza figura
Giuditta a mezza figura
Sant'Antonio da Padova

I dipinti sono ricordati in un Inventario del 1677 di Lucrezia Bonamin vedova di Giovanni Andrea Lumaga (ASV, Giudici del Proprio, Mobili, b. 264, cc. 111-130).

Si elencano qui di seguito i titoli per intero come citati nell'inventario per una più completa comprensioe dei soggetti rappresentati nello specifico :

Al numero 3 «Uno con Marta che stà convertendo Madalena in una stanza piena di galanterie figure intiere più del naturale di Carlo Venetiano»; n. 34: «Uno la Flagellatione del Signore con tre battenti et altri Giudei figure intiere piccole di Carlo Venetiano» ; n. 35 : «uno con Santi Cosmo e Damiano meze figure al naturale del sudetto» ; nn. 36a, 36b : «Due, uno Sant'Antonio da Padova che sta legendo un libro, et l'altro Giudit meze figure quanto al naturale del sudeto».

Bibliografia: Borean, 2002, pp. 159-231; Moretti, 2005, pp. 27-64.

Venezia, Collezione del Conte Ludovico Widmann (Palazzo a San Canziano) *Mosé abbandonato al fiume*

Il dipinto viene ricordato nella stima dei beni della famiglia Widmann realizzata nel 1808 (ASV, Atti notarili Cap B4695, *Divisione galleria*, c. 7; Magani 1989-90 o Biblioteca del Seminario Patriarcale, Venezia, Italia Mss Edwards, 788.13 = 877.13 a-b: "Edwards: perizie sulle quadriere di privati"; Pavanello, 2006).

Bibliografia: Magani, 1989-90, pp. 1-19; Pavanello, 2006, pp. 166-168.

Venezia, Gallerie dell'Accademia *Tre giocatori*

La tela era un copia dei famosi *Bari* del Caravaggio, tela già appartenuta al Cardinale del Monte e oggi presso il Kimbell Art Museum di Fort Worth. La copia del Saraceni è purtroppo andata perduta ma venne menzionata dal Burckhardt nel 1885 all'Accademia di Venezia come«Un gruppo di tre giocatori probabilmente del Saraceni».

Ottani Cavina (1992) ne ritrovò una copia di bottega del Saraceni presso una collezione privata milanese (1,40 x 1,90 cm) segnalatale da Daniele Benati, grazie alla quale si poté analizzare

indirettamente la realizzazione del Saraceni, che rispetto all'originale caravaggesco denotava uno stile addolcito con delle inserzioni di dettagli narrativi tipicamente saraceni, tra cui il tappeto e l'accentuata gestualità dei bari.

Bibliografia: Burckhardt, 1855 (ed. 1955, p. 1143); Ottani Cavina, 1968, p. 134; Ottani Cavina, 1992.

Venezia, Palazzo Pesaro
Negazione di San Pietro

L'opera venne ricordata in ottobre nell'inventario del 1797 della raccolta dei fratelli Pietro e Giovanni Pesaro, dove era valutato 220 lire venete.

Bibliografia: Fiocco, 1925, n. 58; Porcella, 1928, p. 411; Ottani Cavina, 1968, p. 134.

Venezia, Scuola dei Tintori
Riposo durante la fuga in Egitto

Nel sestiere di Canareggio nella «Scuola de' Tintori, vicina di i Servi» Boschini (1664) segnava tra i cinque dipinti nel soffitto sopra il Banco, un dipinto «con Maria, che v' in Egitto, con il Bambino, San Gioseffo e alcuni Angeli, di mano do Carlo Saraceni Veneziano» (la scuola era vicina alla Chiesa dei Padri Serviti). Come sottolineava Ottani Cavina (1968) poteva forse trattarsi di un'ulteriore versione della tela di medesimo soggetto a Frascati (cat. 47; fig. 47).

Bibliografia: Boschini, 1664, p. 472; Porcella, 1928, p. 412; Pilo, 1967, p. 368; Moir, 1967, II, p. 103; Ottani Cavina, 1968, p. 134.

Verona, Collezione di Giovan Pietro Cortoni
Testa di San Girolamo

Il dipinto è ricordato nell'«Inventario delle pitture del quondam Ecc.mo Sig. Dott. Gio. Pietro Cortoni di Verona» del 1656 al numero 22 come: «Carlo Venetiano pezzi uno- -n.o 1. Testa di S. Girolamo, Largo P. 1 o - alto P. 1 o 6» (Biblioteca Comunale, Jesi, Archivio Azzolino, b.206, c. 1v).

Bibliografia: Montanari, 1999, pp.25-52, Campori, 1870, pp.192-202.

Verona, Collezione Curtoni

Testa di San Gerolamo

Campori (1870) ricorda tra i beni del Curtoni una «Testa di S. Girolamo».

Bibliografia: Campori, 1870 p. 197; Porcella, 1928, p. 412; Ottani Cavina, 1968, p. 134.

Verona, Collezione Muselli

Giuditta

Come si può dedurre dalle parole del Campori, la tela è ancora una versione delle varie redazioni del tema realizzato dal Saraceni: «Giuditta con la servente che mettono in un sacchetto la testa d'Oloferne; la servente tiene una candela nelle mani, che dà lume alle figure, di Carlo Saraceni, mezze figure quasi dal naturale».

Bibliografia: Campori, 1870, p. 184; Porcella, 1928, p. 406; Ottani Cavina, 1968, p. 134.

Ubicazione ignota, Galleria del Cavalier G. B. Marino

Endimione e la luna

Come rilevava Ottani Cavina (1968), il Cavalier Marino (1620) dedicò un intero sonetto a quest'opera quando si trovava presso la propria galleria. Tuttavia dal sonetto non è menzionato alcun appunto utile per fare capire la composizione dell'opera o il supporto su cui venne realizzata.

Bibliografia: Marino, 1620, p. 8; Porcella, 1928, p. 412; Ottani Cavina, 1968, p. 134.

Opere per il conte palatino Sebastian Füll von Windach

Transito della Vergine

Estasi di San Francesco

Negazione di San Pietro

San Sebastiano

Pala con «Quattro Santi»

I dipinti sono ricordati dal medesimo Saraceni nel proprio testamento redatto a Venezia il 13 giugno 1620 (Archivio di Stato di Venezia, Sezione notarile, b. 374, c. 275, Atti Federici Nicolò; Porcella, 1928; cfr. Appendice Documentaria). Se sicuramente la *pala con i Quattro Santi* è quella della quadreria di Schleissheim (catt.; figg.), in quanto è l'unica opera ad essere richiesta espressamente dal suo committente nel testamento del pittore, non si è sicuri che la *Negazione di San Pietro* sia quella oggi a Stoccarda poiché esistono più redazioni di questo soggetto. Non è nemmeno dato sapere se il *San Sebastiano* sia identificabile con la versione oggi nella Galleria del Castello di

Praga (cat. 28; fig. 28) o se il *Transito con la Morte della Vergine* e l'*Estasi di San Francesco* siano le versioni di questo soggetto oggi conservate all'Alte Pinakothek di Monaco (catt. 76, 82; figg. 76, 82), sebbene quest'ultime identificazioni siano molto tentanti vista l'odierna collocazione dei due dipinti e la loro prossimità stilistica alle due opere di medesimo soggetto lasciate da Saraceni a Venezia alla sua morte e oggi conservate alle Gallerie dell'Accademia (cat.; fig.) e alla chiesa del Redentore a Venezia (cat. 86; fig. 86).

Pala per Pietro de Vera (chierico della diocesi di Saragozza) e Michele Perez de Nueros (chierico della diocesi di Tarzona)

Pala con San Martino e il povero, un paesaggio con le Stimmate di San Francesco e una gloria celeste

Nel 1608 viene commissionata al Saraceni una pala di grandi dimensioni, forse per una chiesa del Regno meridionale, dai due chierici spagnoli. Testa (2002) riportava che «del documento di commissione ha dato notizia Mons. S. Corradini in una conferenza svoltasi il 26/4/1999 a Palazzo Barberini dal titolo *Nuovi documenti biografici su Caravaggio e i suoi amici*». Nel documento era specificato che la pala doveva raffigurare *San Martino e il povero, con la gloria celeste nel cielo e in lontananza un paesaggio con le stimate di San Francesco e nuovamente l'elemosina di San Martino* e che, viste le misure, (venti palmi di altezza, per quattordici di larghezza) doveva essere una pala d'altare (ASR, *Notai A.C.*, vol. 5717, cc. 494 r - v, 499 r-v; Terzaghi, 2002, pp. 81-94; cfr. Appendice Documentaria). Non è tuttavia noto se l'opera fu finalmente realizzata dall'artista.

Bibliografia: Testa, 2002, pp. 172, 182 nota 71

BIBLIOGRAFIA

- *Acquisitions* in «The National Gallery Report», January 1978-December 1979, 1979, pp. 14-45.
- *Adam Elsheimers, Werk Künstlerische Herkunft und Nachfolge*, catalogo della Mostra a cura di E. Held, Frankfurt am Mein 1966.
- *Adam Elsheimer in Rom. Werk- Kontext- Wirkung* a cura di A. THIELEMANN e S. GRONERT in «Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana», Rom 26-27 Februar 2004, Munchen 2008.
- R. AGO, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma 1998, pp. 5-7.
- B. AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Reinassance in Venice*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze 1990.
- B. AIKEMA, *Hans Rottenhammer und der venezianische Kanon* in *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen- neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECNÝ, Vera LÜPKES, Vit VLANS, Weserrenaissance-Museum Scloß Brake, 17 August-16 November 2008, Nationalgalerie in Prag, 11 Dezember 2008- 22 Februar 2009, Munchen 2008, pp. 35-43.
- I. AINAUD DE LASARTE, *Ribalta y Caravaggio* in «Anales y Boletin de los Museos de Arte de Barcelona», 3-4 (1947), pp. 345-413.
- I. AINAUD DE LASARTE, *Pintura española del siglo de oro, en Burdeos*, in «Goya», 8 (1955), pp. 115-119.
- M. ALLANO, *Peintures italiennes en Bretagne. Collections d'aujourd'hui, goûts d'hier*. Sous la dir. de Marianne Grivel. Thèse de doctorat: Histoire de l'art : Rennes 2, 2005.
- S. AMADIO in *Caravaggio. Mecenati e pittori*, Caravaggio, Palazzo Gallavresi 25 sett.-12 dic. 2010, Milano 2010.
- K. ANDREWS, *Adam Elsheimer. Paintings-Drawings-Prints*, Oxford 1977.
- K. ANDREWS, *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, Munich 1985.

- F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara* in «Arte Antica e Moderna», 1958, pp. 254-273.
- F. ARCANGELI in *Maestri della pittura del Seicento Emiliano: catalogo critico*, cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, premessa di C. Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 16 apr.- 5 lug. 1959, Bologna 1959.
- F. ARCANGELI, *Un nuovo Saraceni* in «Paragone», 199 (1996), pp. 46-54.
- [R. A.] R. ARENA¹ in *Da Musso a Guala*, Museo Civico di Casale Monferrato dal 25 settembre 1999, catalogo a cura di G. Romano e C. Spantigati, Savigliano 1999.
- R. ARENA², *Approdi caravaggeschi in Piemonte* in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Torino, 1999, pp. 81-112.
- G. C. ARGAN, *L'Europa delle capitali*, Ginevra 1964.
- G. ARIETTI, *Brusasco nelle memorie e nelle tradizioni locali*, Torino 1928.
- M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma: dal IV al XIX secolo*, Roma 1942.
- M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975.
- W. ARSLAN, *La Pinacoteca Civica di Vicenza*, Roma 1934.
- W. ARSLAN, *Il concetto di luminismo e la pittura veneta barocca*, Milano 1946.
- W. ARSLAN, *I Bassano*, voll. I e II, Milano 1960.
- P. ASKEW, *Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts: The Villa Favorita*, in «The Art Bulletin», LX, 2 (1978), pp. 274-295.
- M. G. AURIGEMMA, *Precisazioni per Carlo Saraceni*, in «Arte Documento», 6 (1992), pp. 285-292.
- M. G. AURIGEMMA, *Addenda e corrigenda Saraceni*, in «Arte Documento», 8 (1994), pp. 185-190.
- M. G. AURIGEMMA, *Carlo Saraceni, un Veneziano a Roma*, in *Caravaggio e il Caravaggismo*, a cura di S. Danesi Squarzina, G. Capitello, C. Volpi, Dispense del corso di Storia dell'arte moderna I, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma 1995, pp. 117-138.

- M. G. AURIGEMMA, in *Caravaggio e il genio di Roma 1592-1623*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati e R. Vodret, Londra, Royal Academy of Arts, 20 gen.-16 apr. 2001, Roma, Palazzo Venezia, 10 mag.-31 lug. 2011, Milano 2001.
- M. G. AURIGEMMA, *Ancora per Carlo Veneziano in Immagine e Ideologia. Studi in onore di Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari e M. Mussini, Milano 2007, pp. 491-495.
- M. G. AURIGEMMA¹, *Jean Le Clerc in I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti* a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 473-481.
- M. G. AURIGEMMA², *Il Pensionante del Saraceni in I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti. 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 553-561.
- M. G. AURIGEMMA, *Saraceni, il Tago e il Mincio in Dal Razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, pp. 184, 192.
- M. G. AURIGEMMA², *Saraceni (e la sua scuola) da 'ritrovare' in Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011, pp. 229-233.
- M. G. AURIGAMMA³, *Presenze dei veneti a Roma 1590-1630 in Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011, pp. 209-227.
- *Auktion bei Cassier und Helbing*, Katalog, Berlin 1926.
- K. BAETJER, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865*, New York 1995.
- G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, scultori e architetti*, Roma, 1642, ed. a cura di V. Mariani, Roma 1935.
- G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, scultori e architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi del papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, ed. critica a cura di J. HESS e H. RÖTTGEN, Città del Vaticano, 1995.
- C. BAKER e T. HENRY, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, Yale University Press 1995.

- A. BALLARIN, *Dipinti veneziani riscoperti a Praga*, in «Arte Veneta», XVII (1963), pp. 248-249.
- F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, voll. III, Firenze, 1846.
- D. BANZATO, *Appunti su Roberto Longhi e Padova in Caravaggio, Lotto e Ribera. Quattro secoli di capolavori dalla Fondazione Longhi a Padova*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, M. C. Bandera, D. Banzato, Padova, Musei Civici agli Eremitani 19 novembre 2009-28 marzo 2010, Milano 2009.
- G. BARBERA, *L'«Elenco di pitture pregevoli esistenti in diverse chiese di Catania» del canonico Domenico Privitera: una traccia per il catalogo delle opere d'arte catanesi in Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, pp. 333-344.
- BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*, Roma 1870.
- F. BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*, 2 vol., Venezia 1962.
- [S.B.] S. BARCHIESI, *Cappella della Visitazione in Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995, pp. 126-131.
- BARDI, *Catalogo des pinturas, esculturas e tapeçarias*, Museo de Arte de São Paulo, San Paolo 1963.
- C. BARONI, G. A. DELL'ACQUA, M. GREGORI in *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951, a cura di R. LONGHI, Firenze 1951 .
- J. L. BARRIO MOYA, in «Revista de Archivos, Bibliotecas, y Museos», 82 (1979), pp. 163-171.
- L. BARROERO, *Dipinti italiani dal XV al XIX secolo del Museo di Montserrat*, Roma 1992.
- A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, Wien, 1803-21.
- L. BARTONI e F. CAPPELLETTI, *Caravaggio e i caravaggeschi* in «I grandi maestri dell'arte» 5, Firenze 2007.
- L. BARTONI in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011.
- P. BASSANI PACHT, *Dalla parte del 'vero' : arte a Parigi prima del ritorno di Vouet*, in in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno

internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 178-186.

- K. BAUCH, *Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts. Die Gemälde des Jan Pynas*, in «Oud Holland» LII (1935), pp. 145-158.

- K. BAUCH, *Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts, Die Gemälde des Jakob Pynas*, in «Oud Holland», LIII (1936), pp. 79-88.

- K. BAUCH, *Frühwerke Pieter Lastmans*, in «Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst», 3, II (1951), pp. 225-237.

-K. BAUCH, *Handzeichnungen Pieter Lastmans*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 3, III/IV (1952-53), pp. 220-232.

- K. BAUCH¹, *Die Elsheimer-Ausstellung in Frankfurt am Mein I* (recensione), in «Kunstchronik», 20 (1967), marzo (Heft 3), pp. 57-66.

- K. BAUCH², *Die Elsheimer-Ausstellung in Frankfurt am Mein II* (recensione), in «Kunstchronik», 20 (1967), aprile (Heft 4), pp. 89-93.

- J. C. BAUDEQUIN, *The drawings of Guy François* in «Master drawings» 32 (1994), 3, pp. 262-269.

- A. M. BAVA, *La fortuna del caravaggismo alla corte sabauda e nel territorio piemontese in I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 127-139.

- G. BECATTI in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011.

- G. P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti moderni*, Roma 1672.

- A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, in «Mirabilia Italiae», tomi I e II, Modena 1998.

- D. BENATI, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna in La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, pp. 216-247.

- D. BENATI e E. RICCÒMINI, *Annibale Carracci*, Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 set. 2006- 7 gen. 2007, Roma, DART Chiostro di Bramante, 25 gen.-6 mag. 2007, Milano 2006.

- S. BENEDETTI, in *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano 2005.
- S. BENEDETTI, *The 'schola' of Caravaggio. Arriccìa* in «The Burlington Magazine», CXLIX, n. 1247 (feb. 2007), pp. 127-129.
- A. BENGTTSSON, *Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*, in «Figura», vol. III, Stockholm 1952.
- L. BENOIST, *A propos de quatre tableaux du Musée de Nantes*, in «Revue des Arts», 5 (1958), Mai, pp. 209-214.
- J. BENTINI, G. CAMMAROTA e A. MAZZA, *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Capogrande e la quadreria Zambeccari*, Bologna 2000.
- A. BERGER, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich 1659. Nach der Originalhandschrift im fürstl. Shwarzenbergschen Centralarchiv*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», I, 1883, pp. LXXXIX-CLXXVII.
- M. G. BERNARDINI, «*Quando uno all'oratione sua aggionge l'esclamazione e...alza le mani e gli occhi al cielo...* » *arte e devozione nel primo Seicento*, in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. MORELLI, con M. G. BERNARDINI, V. CASALE, B. TREFFERS, Milano 2003, pp. 43-55.
- D. L. BERSHAD, *The newly discovered Testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di Belle Arti», 25-26 (1985), pp. 65-84.
- F. BERTHIER, *L'église de la Minerve*, Roma 1910.
- G. BERTINI, *La Galleria del duca di Parma: storia di una collezione*, Parma 1987.
- A. BERTOLOTTI, *Agostino Tassi, suoi scolari e compagni*, in «Giornale di erudizione artistica», 5 (1876), fasc. VII e VIII, Luglio e Agosto, pp. 193-223.
- A. BERTOLOTTI, *Agostino Tassi*, Perugia 1877.
- A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1881.
- A. BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1882.

- A. BERTOLOTTI¹, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Venezia 1884.
- A. BERTOLOTTI², *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova 1884.
- A. BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga nei secoli XVI e XVII* in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», serie III, vol. III, Modena 1885.
- J. BIALOSTOCKI in *Wystawa Malarstwa Wloskiego w. Zbiorach Polskich* (Mostra della pittura italiana nelle collezioni polacche, XIII-XVIII secolo), Varsavia, Muzeum Narodowe, 15 apr.-31 mag. 1956, catalogo a cura di J. Bialostocki, Varsavia 1956.
- J. BIALOSTOCKI, *Catalogue of Paintings Foreign Schools*, vol. II, Varsovie, 1970.
- M. BIANCALE, *Attribuzioni caravaggesche* in «Bollettino d'Arte», 1920, pp. 7-16.
- G. BIASUZ, *Copia dello Zingantello di una Annunciata di Carlo Saraceni* in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», ottobre-dicembre (1970), pp. 150-152.
- *Bilden av Barnet*, Stockholm, Nationalmuseum, Stockholm, 1979.
- [a.b.] A. BIONDI, in *L'arte degli Estensi, la pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo critico Palazzo Comunale, Galleria e Museo Estense, Modena, giu.-set. 1986, Modena 1986.
- J. BYAM SHAW in *Disegni veneti della collezione Lugt*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini di Venezia a San Giorgio Maggiore, Vicenza 1981.
- P. BJURSTRÖM, *Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, Stoccolma, 1979.
- V. BLOCH, *I caravaggeschi a Utrecht e Anversa* in «Paragone», 33 (1952), pp. 14-20.
- A. BLUNT e E. CROFT-MURRAY, *Venetian drawings of the XV and XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957.
- J. BOARDMAN, *Seicento Paintings in Madrid* in «The Burlington Magazine», vol. CXII, 807 (1970), pp. 420-423.
- S. BOCCONI, *Collezioni Capitoline*, Roma 1950.
- H. BOCK, *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis der Gemälde*, complete catalogue of the paintings, Berlin 1986.

- W. BODE, *Adam Elsheimer, der Römische Maler Deutscher Nation* in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstmuseen», 1 (1880), pp. 51-78; 245-262.
- W. BODE, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883.
- W. VON BODE, *Adam Elsheimer, der Römische Maler Deutscher Nation*, München 1920.
- P. H. BOERLIN, *Katalog Öffentliche Kunstsammlung Basel Katalog, I. Teil Die Kunst bis 1800 sämtliche ausgestellten Werke*, Basel 1957.
- O. BONFAIT, «Molti francesi e fiamminghi che vanno e vengono non li si può dar regola». *Mobilità géographique, mode d'habitat et innovation artistique dans la Rome de Nicolas Tournier* in *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Actes du Colloque des 7-9 juin 2001, 2003, pp. 65-75
- F. BONSIGNORI, *La Pittura nel 600*, Milano 1974.
- G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976.
- S. BORDINI, *I libri di modelli nell'inventario del 1756 all'Accademia di San Luca a Roma*, in *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classicismo al neoclassico*, a cura di Elisa de Benedetti (Studi sul Settecento Romano 7), Roma 1991, pp. 177-203.
- E. BOREA, *Considerazioni sulla mostra «Caravaggio e i suoi seguaci» a Cleveland* in «Bollettino d'Arte», luglio-dicembre, 1972, pp. 154-164.
- L. BOREAN, *La quadreria di Giovanni Andrea Lumaga* in *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli* a cura di L. Borean e I. Cecchini in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason Rinaldi, Venezia 2002, pp. 159-231.
- L. BOREAN, *Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, 2008.
- L. BOREAN, *I pittori napoletani nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento* in *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti del Sei e Settecento dal Veneto* a cura di Mario Alberto Pavone, Salerno, Pinacoteca Provinciale 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011, Foggia 2010, pp. 19-26.

- BORENIUS, *Sir Peter Lely's Collection* in «The Burlington Magazine», LXXXIII (1943), pp. 185-188.
- H. BORGGREFE, *Hans Rottenhammer (1564?-1625)* in *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen-neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECNY, Vera LÜPKES, Vít VLANS, Weserrenaissance-Museum Scloß Brake (17 August-16 November 2008), Nationalgalerie in Prag (11 Dezember 2008- 22 Februar 2009), Munchen 2008, pp. 11-23.
- [HB] H. BORGGREFE, in *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen-neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECNY, Vera LÜPKES, Vít VLANS, Weserrenaissance-Museum Scloß Brake (17 August-16 November 2008), Nationalgalerie in Prag (11 Dezember 2008- 22 Februar 2009), Munchen 2008.
- G. BORGHERO, *Collezione Thyssen Bornemisza. Catalogo ragionato delle opere esposte*, Milano 1986.
- F. BORRONI SALVADORI, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante* in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. XIII, 4 (1983), pp. 1025-1056.
- E. BORSOOK, *Documents concerning the Artistic Associates of Santa Maria della Scala in Rome*, in «The Burlington Magazine», 96 (1954), pp. 270-275.
- L. BORTOLOTTI in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di H. HERRMANN FIORE, Roma Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007, Milano 2007.
- A. BORZI, *Il Duomo di Palestrina*, Palestrina 1984.
- A. BOSCHETTO, *Giovan Girolamo Savoldo*, Milano 1963.
- M. BOSCHINI, *La Carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660, ed. critica a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia- Roma 1966.
- M. BOSCHINI, *Le minere della pittura*, Venezia, 1664.
- M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura*, (II ed.) Venezia, 1674.
- J. BOUSQUET, *Valentin et ses compagnons. Réflexions sur les caravagesques français à partir des archives paroissiales romaines* in «Gazette des Beaux-Arts», VI^e période, Tome XCII, ottobre 1978, pp. 101-114.

- J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français a Rome au XVIIIème siècle*, Montpellier 1980.
- F. BOTHE, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, Frankfurt 1939.
- M. G. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, II*, vol. II, Milano 1822.
- J. C. BOYER, *La Lorraine des peintres au temps de Georges de La Tour* in *L'âge d'or du nocturne*, Paris, 2001, pp. 63-90.
- P. BOWMAN, *Copper as Canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper 1575-1775*, exposition, Phoenix, Art museum, 19 Dec. 1998- 28 Feb. 1999, Oxford 1998.
- [EPB] E. P. BOWRON in *Renaissance to Rococo. Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, a cura di E. ZAFRAN, New Haven- London 2004.
- A. BREDIUS, *Aanteekeningen omtrent de schilders Jan en Jacob Symonsz. Pynas* in «Out Holland» LII (1935), pp. 252-258.
- E. M. BREISING, *Weil er ein so fürnemmer maister, Zum Leben des Münchner Malers Ulrich Loth (vor 1599-1662)* in *Ulrich Loth, Zwischen Caravaggio und Rubens*, Alte Pinakothek, München, 8 maggio-7 settembre 2008, catalogo a cura di R. Baumstark, F. Büttner, M. Dekiert, A. Gott dang, Monaco 2008, pp. 31-47.
- A. BREJON DE LAVERGNEE et J. P. CUZIN, in *I Caravaggeschi francesi*, Accademia di Francia, Villa Medici, Roma, 15 novembre 1973-20 gennaio 1974, Roma 1973.
- A. BREJON DE LAVERGNEE et D. THIEBAUT *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II, Italie, Espagne, Allemagne, Grand-Bretagne et divers*, Paris 1981.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE- N. VOLLE, *Musées des France-Répertoire des peintures italiennes du XVII siècle*, Paris 1988.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE², *Seicento: le siècle de Caravage dans les collectiones publiques françaises*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 11 octobre 1988- 2 janvier 1989, Palazzo Reale, Milan, mars- avril 1989, Paris 1988.

- A. BREJON DE LAVERGNÉE¹, *Musée des Beaux-Arts de Lille, Catalogue sommaire illustré des peintures, I- Ecoles Etrangères*, a cura di A. Brejon de Lavergnée-A. Scottez De Wambrechies, Paris, 1999.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE², *Le Mans, Musée de Tessé* in *Les Musée du Mans ont 200 ans*, (26 novembre 1999- 27 février 2000), a cura di A. BREJON DE LAVERGNÉE, F. CHASERANT, F. FROGER, C. GEORGEL, C. HIRARDOT, R. LECOQ, M. THAURÉ, Le Mans 1999.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE, in *L'idea del Bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Palazzo delle Esposizioni ex Teatro dei Dioscuri a Roma, 29 marzo-26 giugno, Roma 2000.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Guide du Musée des Beaux-Arts de Lille*, Lille 2002.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE, *I caravaggeschi francesi* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. I, Milano 2010, pp. 245-253.
- A. BREJON DE LAVERGNÉE, *La prima generazione dei pittori francesi a Roma: Jean Boucher, Horace Le Blanc, Guy François, Valentin de Boulogne* in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011, pp. 381-391.
- B. BREJON DE LAVERGNÉE, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Lille, Palais des Beaux-Arts, Paris 1997.
- G. BRIGANTI, *Mostra di Pittori Italiani del Seicento*, Studio d'Arte Palma, dicembre 1944-febbraio 1945, Roma 1944.
- G. BRIGANTI, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1962.
- G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, Roma 1966.
- H. BRIGSTOCKE e J. SOMMERSVILLE, *Italian paintings from Burghley House*, Alexandria (Virginia), 1995.
- M. BROGNARA, *Pittori veronesi del Seicento*, (Tesi di laurea inedita; relatore Prof. S. Bottari, Univesrità di Bologna, anno accademico 1964-65).

- T. C. F. BROTHIE, *Catalogue (illustrated) of the old masters: Dutch, Flemish, Italian, 1500-1700 : with a prefatory sketch of art progress in Glasgow and the story of the M'Lellan collection*, Glasgow 1921.
- B. L. BROWN, *The Birth of the Baroque: Painting in Rome 1592-1623* in *The Genius of Rome 1592-1623*, London, Royal Academy of Arts (20 January- 16 April); Rome, Palazzo Venezia, (May-August), London 2001, pp. 14-41.
- B. L. BROWN, *Hans Rottenhammer in Rom – Künstler aus dem Norden und die Kabinettmalerei auf Kupfer*, in *Hans Rottenhammer begehrt – vergessen – neu entdeckt*, catalogo della mostra, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, 17 ago.-16 nov. 2008, Nationalgalerie in Prag, 11 dic.-22 feb. 2009, a cura di H. Borgreffe, L. Konecny, Vera Lüpkes, Vít Vlnas, Monaco, 2008.
- E. BRUWAERT, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin*, Troyes 1915.
- E. BUCHNER, *Alte Pinakothek München*, (XIX ed.), München 1938.
- H. BUIJS e V. LAVERGNE-DUREY, *Ecoles étrangères XIIIe-XIXe siècles. Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des beaux-arts de Lyon*. Paris- Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1993.
- J. BURCKHARDT, *Il Cicerone*, Guida al godimento delle opere d'arte in Italia Basel, 1855 (ed. 1952, Firenze).
- [J. B.] BURCKHARDT, voce «Saraceni, Carlo» in *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, a cura di E. BÉNÉZIT, voll. 9, Sait Ouen 1976.
- [J. B.] BURCKHARDT, voce «Saraceni, Carlo» in *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, a cura di E. BÉNÉZIT, voll. 12, Évreux 1999.
- M. BURKE - P. CHERRY, *Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1* in *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles: Getty, 1997.
- E. BUSCHBECK - F. FUHRMANN - A. INGRAM, *Residenzgalerie Salzburg*, Salzburg 1962.

- F. BÜTTNER, *Malerei in München zur Zeit Maximilians I. Voraussetzungen und Umfeld des Schaffens von Ulrich Loth* in *Ulrich Loth, Zwischen Caravaggio und Rubens*, Alte Pinakothek, München, 8 maggio-7 settembre 2008, catalogo a cura di R. Baumstark, F. Büttner, M. Dekiert, A. Gott dang, Monaco 2008, pp. 11- 29.
- J. BYAM SHAW, *Disegni veneti della collezione Lugt*, mostra della Fondazione Giorgio Cini di Venezia a San Giorgio Maggiore, Vicenza 1981.
- M. CALVESI, *Introduzione. L'eredità del Caravaggio: fedeli e 'devianti'*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, in «Storia dell'arte. Collana di Studi» 1, Roma 2009, pp. 13-18.
- G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi e d'inventari inediti*, Modena 1870.
- G. C. CAPACCIO, *Il forastiero*, Napoli, 1636.
- G. CAPITELLI, voce «Jacob (Symonsz) Pynas» in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 327-330.
- F. CAPPELLETTI- L. TESTA, *Il Trattenimento di Virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994.
- F. CAPPELLETTI, *Una nota dei beni e qualche aggiunta alla storia della collezione Aldobrandini* in «Storia dell'Arte» 93/94 (1996), pp. 341-347.
- F. CAPPELLETTI, *The Enticement of the North: Landscape, Myth and Gleaming Metal Supports* in *The Genius of Rome 1592-1623*, London, Royal Academy of Arts (20 January- 16 April); Rome, Palazzo Venezia, (May-August), London 2001, pp. 172-205.
- F. CAPPELLETTI in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, a cura di F. Cappelletti in «Collana di studi sulla cultura artistica del Seicento», Università degli Studi 'La Sapienza' di Roma, diretta da S. Danesi Squarzina, n. 1, Roma 2003.
- F. CAPPELLETTI, voce «Carracci, Antonio» in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 262-264.
- F. CAPPELLETTI², *Dal Gabinetto di meraviglie al sistema decorativo, passando per il mercato. I pittori nordici e la pittura di paesaggio a Roma nella prima metà del Seicento* in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 199-211.

- F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2005-2006.
- F. CAPPELLETTI, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano 2009.
- F. CAPPELLETTI, *Dipingere e appendere paesi e fiori e frutta a Roma nel primo Seicento in Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011, pp. 417-431.
- F. CAPPELLETTI², *Le paysage nordique à Rome dans la première décennie du XVII^e siècle: de Bril à Van Swanevelt et aux peintres italiens in Nature et idéal Le paysage à Rome 1600-1650*, Grand Palais, catalogo della mostra a cura di S. LOIRE, Galeries Nationales, Paris 9 marzo-6 giugno 2011, Museo Nacional del Prado, Madrid 28 giugno-25 settembre 2011, Paris 2011, pp. 29-42.
- C. CARAMELLINO, *Appunti di Storia e paginette di cronaca* in R. BOLLA e C. CARAMELLINO, *Brusasco. Arte e storia*, Brusasco 1982, pp. 3-196.
- G. CARANDENTE, *Il Museo Civico di Teramo. La Pinacoteca*, Roma 1960.
- *Caravaggio and the Caravaggists*, catalogo della mostra, 4-30 marzo 1946, New York 1946.
- *Caravaggio en de Nederlanden*, Centraal Museum, 15 giugno-3 agosto, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 10 Augustus-28 September 1952, catalogo della mostra a cura di M. E. HOUTZAGER, Utrecht-Antwerp 1952.
- P. CAROFANO in *I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, a cura di R. Roggeri e L. Ventura, Fondazione Sangaunini Rivarolo Onlus Rivarolo Mantovano 13 settembre- 30 novembre 2008, Mantova 2008.
- P. CAROFANO, *In cima alle stelle, l'universo tra arte, archeologia e scienza*, 4 apr.- 9 feb. 2007, catalogo della mostra a cura di L. di Corato, Cinisello Balsamo 2007.
- P. CAROFANO in *I bari a confronto. Il giovane caravaggio nella casa del cardinale Francesco Maria del Monte*, Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, 29 settembre - 7 ottobre 2012, Pontedera 2012.
- M. S. CASANOVA in *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*, a cura di G. Bazin, Paris, Musée du Louvre, fev. avr. 1965, Paris 1965.

- M. L. CASANOVA, *Arte a Gaeta. Dipinti dal XVI al XVIII secolo*, Gaeta Palazzo de Vio, agosto-ottobre 1976, catalogo della mostra a cura di M. L. Casanova, Firenze 1976.
- S. CASTELLANA in *Caravaggio e la modernità: i dipinti della Fondazione Roberto Longhi*, Firenze, Villa Bardini 22 maggio-17 ottobre 2010 mostra a cura di Mina Gregori, Firenze 2010.
- *Catalogo Bolaffi della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, n. 2, Torino 1977.
- *Catalogo Bolaffi della Pittura Italiana del '600 e '700*, n. 3, Torino 1980.
- *Catalogo delle Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1859.
- *Catalogo delle Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1863.
- *Catalogo de' quadri, sculture in marmo, mosaici, pietre colorate, bronzi, ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Galleria del Sagro Monte di Pietà di Roma*, Roma 1875.
- *Catalogue des tableaux exposés dans les Galeries du Musée calvet d'Avignon*, a cura di J. GÉRARD, Avignon 1909.
- *Catalogo di oggetti d'arte contenuti nella Regia Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, 1852.
- *Catalogue of Italian paintings: with which is included a small group of Spanish pictures : illustrations*, Glasgow: Art gallery and museum, Glasgow 1970.
- R. CAUSA in *Le collezioni del Museo di Capodimonte, Napoli*, collana *I Grandi Musei* del Touring Club Italiano, Milano 1982.
- A. CAVALLARI MURAT, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino 1973.
- P. CAVAZZINI, *Appendice I. Documenti relativi al processo contro Agostino Tassi in Orazio e Artemisia Gentileschi*, mostra a cura di k. Christiansen e J. W. Mann, Roma, Palazzo venezia 20 ottobre 2001- 20 gennaio 2002, New York, Metropolitan Museum of Art, 14 feb.- 12 mag. 2002, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 15 giu.-15 set. 2002, Milano 2001, pp. 432-445.
- [P.C.] P. CAVAZZINI, in *Nature et idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, Grand Palais, catalogo della mostra a cura di S. LOIRE, Galeries Nationales, Paris 9 marzo-6 giugno 2011, Museo Nacional del Prado, Madrid 28 giugno-25 settembre 2011, Paris 2011.

- G. CECI, *Un mercante mecenate del secolo XVII, Gaspar Roomer* in «Napoli Nobilissima», I (1920), pp. 160-164.
- L. CEYSSENS, *Le cardinal François Albizzi (1593-1684) Son autobiographie et son testament*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XLV (1975), pp. 343-370.
- G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, (ed. fac-simile a cura di E. Zocca, Milano 1967), 1638.
- F. CERASOLI, *Censimento della popolazione di Roma dall'anno 1600 al 1739* in «Studi e documenti di storia e diritto», 12 (1891), pp. 169-199.
- F. CERASOLI, *Diari di cose romane degli anni 1614, 1615, 1616* in «Studi e documenti di storia e diritto», XV (1894), pp. 263-301.
- [B. C.] B. CERULLI in *Il Seicento a Roma. Da Caravaggio a Salvator Rosa*, a cura di S. Guarino, Milano, Pinacoteca di Brera, Sala della Passione 14 maggio-29 agosto 1999, Milano 1999.
- A. CESARINI in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Archivio di Stato di Roma- Sant'Ivo alla Sapienza 11 febbraio-15 maggio 2011, direzione di E. Lo Sardo, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011.
- M. CHIARINI, *Documenti sui pittori: Tassi, Saraceni, Lanfranco e Antonio Carracci* in «Bollettino d'Arte», IV (1960), pp. 367-368.
- M. CHIARINI, *Paesisti, bamoboccianti e vedutisti nella Roma seicentesca*, catalogo della Mostra a cura di A. Chiarini, Palazzo Pitti, Firenze 1967, Firenze 1967.
- G. B. CHIARINI, in C. CELANO e G. B. CHIARINI, *Notizie del Bello dell'Antico e del curioso della città di Napoli*, 5 voll. Napoli 1856-1860, Napoli 1970, vol. III.
- M. CHIARINI, *Arte del '600 nel bellunese* in «Antichità viva», 2 (1981), pp. 37-42.
- P. CHONÉ, *L'académie de la nuit. Louage et science de l'ombre au XVII^e siècle*, in *L'âge d'or du nocturne*, Paris 2001, pp. 17-62.
- K. CHRISTIANSEN, *London and Rome. The Genius of Rome* in «Burlington Magazine» (Exhibitions Reviews), CXLIII, 1179 (June 2001), pp. 383-386.

- K. CHRISTIANSEN², Orazio e Artemisia Gentileschi, Roma, Palazzo Venezia, 20 ott. 2001-20 gen. 2002, New York, Metropolitan Museum, 14 feb.-12 mag. 2002, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 15 giu.-15 set. 2002, Ginevra-Milano 2001.
- K. CHRISTIANSEN, *Going for Baroque. Bringing 17th century Masters to the Met* in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», vol. 62, 3 (2005), pp. 3-48.
- J. J. CHVOSTAL, voce «Saraceni, Carlo» in *The Dictionary of Art*, voll. 27, London 1996.
- A. CIFANI- F. MONETTI, *L'illustrissimo cugino: Cassiano e Amedeo Dal Pozzo. Le relazioni artistiche del Marchese di Voghera e la storia della sua quadreria* in *Segreti di un Collezionista. le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, 2001, pp. 29-52.
- M. CINOTTI –G.A. DELL'ACQUA, *Caravaggio*, Bergamo, 1983.
- M. CIONINI VISANI, voce «Saraceni, Carlo» in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 5, Paris-Torino 1994, pp. 55-56.
- A. CISCATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1870.
- [G. C.] CURCIO in *Museo Civico di Pistoia, Catalogo delle collezioni*, a cura di M. C. Mazzi, 3, Firenze 1982.
- F. CUMMINGS e R. ENGGASS, *Art in Italy, 1600-1700*, Detroit, Detroit Institute of Arts, 6 apr.- 9 mag. 1965, introduzione di R. Wittkower, New York 1965.
- J. P. CUZIN, in *Valentin et les caravagesques français*, Paris, Grand Palais, 13 febbraio-15 aprile 1974, Paris 1974.
- J. P. CUZIN- P. ROSENBERG, *Saraceni et la France* in «La revue du Louvre et des Musées de France », 3 (1978), pp. 186-196.
- [J.-P. C.] J. P. CUZIN, in *Dès mécènes par milliers: un siècle de dons par les Amis du Louvre*- Paris: Réunion des Musées Nationaux, Paris Musée du Louvre, 21 avril- 21 juillet 1997, Paris 1997.
- CH. N. COCHIN, *Voyage d'Italie*, Paris, 1756.
- G. COCO in *Caravaggio e la modernità: i dipinti della Fondazione Roberto Longhi*, Firenze, Villa Bardini 22 maggio-17 ottobre 2010, mostra a cura di M. Gregori, Firenze 2010.

- P. COEN, *Caravaggio e i suoi nel mercato dell'arte romani del XVIII secolo*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 148-156.
- F. COLALUCCI, *La Sala Regia, degli Svizzeri, dei Corazzieri* in «Bollettino d'Arte», 84 (1999), pp. 177-204.
- R. CONTINI, *Capolavori dalla collezione di Carmen Thyssen-Bornemisza*, Lugano, Villa Favorita, 5 set.-2 nov. 1997, 60o anniversario della Pineacoteca di Villa Favorita, catalogo della mostra a cura di M. DE PEVERELLI e T. LLORENS SERRA, Milano 1997.
- R. CONTINI in *Seventeenth and eighteenth Italian painting. The Thyssen-Bornemisza collection*, London, 2002.
- D. CORDELLIER, *De la Renaissance à l'Age baroque: une collection de dessins italiens pour les musées de France*, Catalogue d'exposition, Pékin, Musée National des Beaux Arts et Rome, Académie de France, Paris, Musée du Louvre, 8 giu.-29 ago. 2005 , Paris 2005.
- L. CORRAIN, *Jean Leclerc : un artista francese insignito del titolo di cavaliere di San Marco*, in *Venezia e Parigi* a cura di L. CORRAIN, Milano, pp. 163-168, Milano 1989.
- G. COZZI, *Intorno al Cardinal Ottavio Paravicino, a Monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio* in «Rivista storica italiana», 1961, pp. 36-38.
- G. COZZI, *Politica cultura e religione in Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi* a cura di V. BRANCA e C. OSSOLA, Firenze, 1984, pp. 21-42.
- T. CROMBIE, *High Baroque at Heim* in «Apollo», July, 1976, pp. 66-67.
- J. CURZIETTI, *Le opere di Michelangelo Merisi Caravaggio nel collezionismo tra XVII e XIX secolo. Gli inventari* in S. MACIOCE *Michelangelo Merisi da Caravaggio Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010.
- P. DAVIDE M. DA PORTOGRUARDO, *Paolo Piazza ossia P. Cosmo da Castelfranco pittore cappuccino 1560-1620*, Venezia 1936.
- F. B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718 (ed. a cura di L. Magagnato, Verona 1966).

- E. M. DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, «Festina Lente Indagini d'arte e cultura», Treviso 2011.
- L. DAMI – U. OJETTI – N. TARCHIANI, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Firenze, Palazzo Pitti 1922, Roma-Milano 1924.
- P. D'ANCONA, *Un ignoto discepolo di Michelangelo da Caravaggio (Nicolò Musso da Casale Monferrato)* in «L'Arte», XIX (1916), pp. 175-178.
- S. DANESI SQUARZINA, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi*, Università degli studi di Roma «La Sapienza », Facoltà di Lettere e Filosofia- Istituto di Storia dell'Arte, a. a. 1995-96. Cattedra di Storia dell'Arte Moderna II. Corso di Storia dell'Arte Fiamminga e Olandese, Roma 1995-96.
- S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani: documenti*, Torino 2003.
- S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani: inventari*, Torino 2003.
- L. DANIEL in L. DANIEL- W. PROHAZKA, *Mezi erupcí a morem, Malířství v Neapoli 1631-1656*, Národní galerie v Praze, 1995.
- L. DANIEL e E. FUČIKOVÁ, *Tesori di Praga. La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*, catalogo della mostra a cura di L. DANIEL, Trieste, Scuderie del Parco di Miramare, 7 lug. 1996- 6 gen. 1997, Milano 1996.
- P. DANTRAIQUE, *La peinture vénitienne*, Neuchâtel 1989.
- M. DATTOLI, *L'aula del Senato romano e la chiesa di S. Adriano*, Roma 1921.
- M. D'ONOFRIO - C. M. STRINATI, *S. Maria in Aquiro*, Roma, 1972.
- DAVIDE DA PORTOGRUARO, *Il Tempio e il Convento del Redentore* in «Rivista della città di Venezia», 1930, p. 141.
- C. DEBRIE, *Le Musée Jeanne d'Aboville de La Fère*, Paris, s.d. (1988).
- A. DELAZEINS e R. D'AMBRA, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, II voll., Napoli 1855.
- P. DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese: I dipinti*, vol. II, Roma 1959.

- M. DELL'OLMO, *Note su alcuni dipinti romani nel novarese* in «Arte Lombarda», 1-2 (1994), pp. 99-108.
- G. DELOGU, *Pittori italiani a Schleissheim* in «Emporium», LXIX (1929), p. 83.
- M. T. DE LOTTO, *Per la bibliografia di Camillo Mariani: nuove fonti sul periodo romano*, in «Arte Veneta», 62 (2005), pp. 156-169.
- M. T. DE LOTTO, *Camillo Mariani*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 32 (2008), pp. 21-225.
- F. DE LUCA, in *Caravaggio e i Caravaggeschi a Firenze*, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Galleria degli Uffizi, 22 maggio-17 ottobre 2010, Livorno 2010.
- F. DE MARCO- M. REPETTO CONTALDO- D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Regesto documentario in Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, Verona Museo di Castelvecchio 19 set.- 19 dic. 1999, Milano 1999, pp. 250-259.
- A. DE MARCHI, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni, seconda edizione aggiornata*, Firenze 1999.
- K. DEMUS, *Verzeichnis der Gemälde*, Kunsthistorisches Museum: Führer durch das Kunsthistorische Museum, Wien 1973.
- A. E. DENUNZIO, *Una nota di pagamento per Guido Reni e qualche aggiunta per Domenichino, Carlo Saraceni e Lanfranco al servizio del cardinale Odoardo Farnese* in «Aurea Parma», 3 (2000) pp. 365-386.
- A. E. DENUNZIO, *Acquisti del cardinale Odoardo Farnese: due note per stampe e disegni in Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze 2004, pp. 132-136.
- J. DEPOUILLY, *Recherches pour un nouveau catalogue des peintures du Musée Jeanne d'Aboville de La Fère*, mémoire sous la direction de M. Dorival, Ecole du Louvre, Paris, 1968.
- A. DE RINALDIS, *Catalogo del Museo di Napoli*, Napoli 1911.
- A. DE RINALDIS, *Guida del Museo Nazionale di Napoli-Pinacoteca*, Napoli 1928.
- A. DE RINALDIS, *L'Arte in Roma dal '600 al '900*, Bologna 1948.

- S. DE VITO, *Carlo Saraceni: i paesaggi in alcune fonti seicentesche*, in *Studi per Pietro Zampetti* a cura di R. VARESE, Ancona 1993.
- C. DE WATTEVILLE, *Collezione Thyssen-Bornemissa. Guida alle opere esposte*, Milano 1989.
- N. di CARPEGNA in *Caravaggio e i Caravaggeschi*, II^a Esposizione temporanea delle pitture seicentesche e settecentesche, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini, Roma, aprile-maggio 1955, catalogo a cura di N. di CARPEGNA, Roma 1955.
- M. DI GIAMPAOLO, *Dal disegno all'opera compiuta. Trentacinque disegni per trentacinque dipinti*, catalogo della mostra, Torgiano, Museo del Vino, 29 ottobre- 12 novembre 1997, Perugia, 1997.
- M. DI GIAMPAOLO, *Precisazioni su alcuni disegni della Fondazione Giorgio Cini* in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27 (2003), pp. 265-284.
- *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien: Verzeichnis der Gemälde*, a cura di S. Ferino-Pagden, W. Prohaska e K. Shütz, Wien 1991.
- C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969.
- M. P. D'ORAZIO, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, vol. I, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo-13 maggio 1990, Roma 1990.
- B. DRADI MARALDI, *Cesena, Guida Artistica Illustrata*, Cesena, 1962.
- A. DRIGO in *Da Padovanino a Tiepolo, Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, Padova, Musei Civici, dal 22 marzo 1997, Milano-Padova 1997.
- W. DROST, *Adam Elsheimer und sein Kreis*, Potsdam 1933.
- W. DROST, *Adam Elsheimers als Zeichner, Goudts Nachahmungen und Elsheimers Weiterleben bei Rembrandt*. Ein Beitrag zur Strukturforshung, Stuttgart 1957.
- M. M. DUBREUIL, *Deux épaves de la collection d'Heidelberg, les «Cagnacci» de Saint-Cloud* in «Revue du Louvre», 3 (1995), pp. 47- 49.
- S. A. C. DUDOK VAN HEEL e J. H. GISKES , *Noord-Nederlandse Pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muzieknstrumentenmakers. De schielders Pynas en de luit-en citermakers Burlon en Coop* in «Jaarboek Amstelodamum », 1984 (67), pp. 13-37.

- A.E. P.S., *A. Ottani Cavina, Carlo Saraceni* in «Archivio Espanol de Arte», Octubre-Diciembre, 1970, pp. 418-419.
- S. EBERT-SCHIEFFERER, *Caravaggio: Sehen-Staunen- Glauben. Der Maler und sein Werk*, Monaco di Baviera 2009
- R. EITEL-PORTER, voce «Saraceni, Carlo» in *Biographies and List of Works in The Genius of Rome 1592-1623*, London, Royal Academy of Arts (20 January- 16 April), Rome, Palazzo Venezia, (May-August), London 2001.
- T. ELLIS, *Stalim Art 1600-1800* in «The Bowes Museum Barnard Castle», 1964, pp. 1-28.
- A. EMILIANI in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. Emiliani, prefazione di C. Gnudi, Bologna 1967.
- C. ENGGASS, traduz. inglese di L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma III*, Roma 1980.
- B. H. EVANS, R. E. SPEAR, *Technical examination of four baroque paintings. Studies in conservation: problematic paintings by Manfredi, Saraceni end Guercino. Technical report* in «Dayton Art Institute Bulletin», 1975, pp. 3-35.
- G. VON EWALD, *Johann Carl Loth 1622-1698*, Amsterdam 1965.
- G. VON EWALD, *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*, (Berlin, Orangerie des Charlottenburger Schlosses) recensione, in «Kunstchronik», 1, Januar (1967), pp. 8-12.
- [G. E.] EWALD, *Alte Meister, Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1992.
- C. T. FAGGIN, *Per Paolo Bril* in «Paragone», 185 (1965), pp. 21-35.
- M. FAIETTI in M. FAIETTI e A. ZOCCHI, *Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Sale delle Belle Arti, Sala Clementina, 29 mar.-30 giu. 1998, Milano 1998.
- I. FALDI in *Caravaggio e i Caravaggeschi*, Atene 1962-63.
- P. L. FANTELLI in *Museo Ritrovato, Restauri, Acquisizioni, Donazioni, 1984-1986*, Vicenza, Basilica Palladiana 10 maggio- 21 settembre 1986, Milano 1986.
- G. M. FARA, in *Dürer e l'Italia*, Roma, Scuderie del Quirinale 10 mar.-10 giu. 2007, Roma 2007.

- A. FÉLIBIEN DES AVAUX, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, v. II, Paris, 1685-88.
- A. FÉLIBIEN DES AVAUX, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, v. IV, Paris, 1685-88, ed. 1972, Ginevra 1972.
- I. FENYÖ, *Dessins italiens inconnus du XV^e au XVIII^e siècle* in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 22 (1963), pp. 89-123.
- I. FENYÖ, *North Italian Drawings from the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 1965.
- D. FERRARI, *Domenico Fetti. Note archivistiche*, in *Domenico Fetti 1588/89*, catalogo della mostra Mantova, Palazzo The e Palazzo Ducale, 15 settembre-15 dicembre 1996, a cura di E. A. Safarik, Milano 1996, pp. 63-68
- S. FERRARIO, *Memorie storiche della città di Gaeta*, Napoli 1903.
- L. FICACCI, *Guy François 1578-1650*, Roma 1980.
- *Fifty treasures of the Dayton Art Institute: published to commemorate the 50 anniversary of the Dayton Art Institute*, Dayton Art Institute, 28 giu. 1969, Dayton 1969.
- G. FINALDI, *Sobre Maño e Italia* in *Juan Bautista Maño 1581-1649*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 20 ott. 2009- 17 gen. 2010, catalogo a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2009, pp. 41-55.
- G. FIOCCO, *Palazzo Pesaro*, Venezia, 1925.
- G. FIOCCO, *The Royal Galleries of the Academy of Venice*, Bologna 1928.
- G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929.
- G. FIOCCO, *Die venezianische Malerei des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts*, Firenze-Munchen 1929.
- G. FIOCCO, *Camillo Mariani* in «Le Arti», III (1940-41) pp. 74-86.
- G. FIOCCO, *Due quadri di Georges de La Tour* in «Paragone», 55 (1954), pp. 38-40.
- M. FLORISOONE, *Chronique de l'art ancien et moderne, Sur quelques récents problèmes de la peinture des XVII et XVIII siècles*, in «Revue des Arts», 4 (1954), pp. 247-256.

- L. FORNARI SCHIANCH in *I Farnese. Arte e Collezionismo*, mostra a Parma, Palazzo Ducale di Colorno, 4 marzo-21 maggio 1995, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, 30 settembre- 17 dicembre 1995, Monaco, Haus der Kunst, 1 giugno-27 agosto 1995, Milano 1995.
- M. FOSCARINI, *Della letteratura veneziana*, voll. 8, Padova 1752.
- V. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, prefazione di T. PIGNATTI, Venezia 1982.
- M. FRATARCANGELI, *Caravaggio e carvaggeschi negli inventari romani del Seicento*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 135-147.
- L. FRÖHLICH-BUME, *Su Pietro Vecchia* in «Paragone», 31 (1952), pp. 34-39.
- C. L. FROMMEL, *Caravaggios Frühwek und der Kardinal Francesco Maria Del Monte* in «Storia dell'arte», 9-10 (1971), pp. 5-52.
- E. FUČIKOVÁ in *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, Belluno, Palazzo Crepadona, 10 marzo- 21 settembre 1994, Belluno-Milano 1994.
- E. FUMAGALLI, *Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel SEi e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca, III ciclo, Università di Roma La Sapienza.
- E. FUMAGALLI, *Padre Cosimo Cappuccino a Roma* in *Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa* a cura di S. MARINELLI e A. MAZZA, Verona 2002, pp. 189-240.
- S. FURTLEHNER, voce «dalla Nave, Bartolomeo» in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason Rinaldi, Venezia 2007, p. 258.
- T. FUSENIG, *Rottenhammers Einfluss auf die Malerei*, in Hans Rottenhammer, *begehrt-vergessen- neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECŇÝ, Vera LÜPKES, Vít VLANS, Weserrenaissance-Museum Scloß Brake (17 August-16 November 2008), Nationalgalerie in Prag (11 Dezember 2008- 22 Februar 2009), Munchen 2008, pp. 79-85.
- [TF] T. FUSENIG in *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen- neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECŇÝ, Vera LÜPKES, Vít VLANS,

Weserrenaissance-Museum Scloß Brake (17 August-16 November 2008), Nationalgalerie in Prag (11 Dezember 2008- 22 Februar 2009), Munchen 2008.

- T. W. GAEHTGENS e J. LUGAND, *Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris 1989.

- R. GALLI, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento (Carlo Maratta)*, in «L'Archiginnasio», 22, 1927, pp. 217-238, 23, pp.59-78.

- M. GALLO, *Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni* in «Storia dell'Arte», 76 (1992), pp. 330-331.

M. GALLO, *Orazio Borgianni Pittore Romano (1574-1616) e Francisco de Castro Conte di Castro*, Roma 1997.

- M. GALLO¹, *Questioni di date. Il cardinale Francesco Albizzi, Carlo Saraceni, e i quadroni con San Carlo Borromeo*, in *I Cardinali di Santa Romana Chiesa, collezionisti e mecenati*, tomo III «*Veri cardines et clarissima Ecclesiae lumina*», Roma 2001, pp. 55-69.

- M. GALLO² in *Giovanni Lanfranco un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001 ; Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001-24 febbraio 2002 ; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002, a cura di E. SCHLEIER, Milano 2001.

- M. GALLO in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011.

- K. GARAS, *Unbekannte italienische Gemälde in Gotha : Probleme um Bigot und Manfredi*, in «*Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*», 26 (1980), pp. 165-183.

- *Gemäldegalerie, Verzeichnis der Ausgestellten Gemälde des 13. Bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*, Berlin 1966.

- J. GASH, *Il contesto dell'Annunciazione di Caravaggio a Nancy*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 214-223..

- F. GASPARINI, *Juan Bautista Maino (Pastrana 1581-Madrid 1649)* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, pp. 497-501.

- P. GEORGEL, *Le Musée de Beaux-Arts de Dijon*, Dijon 1985.

- G. GHIA in *Caravaggio e i suoi primi seguaci*, cat. mostra, Tokyo Okazaki 2001-02.

- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE in *Arte Emiliana, terza, Gli affreschi del Duomo di Modena e reperti d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della Mostra a cura di A. Ghindiglia Quintavalle, Modena 1967.
- G. GHIRARDI, *La Galleria Estense doni, lasciti, acquisiti, 1884-1990*, a cura di G. GHIRLANDI, Modena, 1990.
- C. E. GILBERT, *The Works of Girolamo Savoldo. The 1955 Dissertation, with a Review of Research, 1955-1985*, New York-London 1986.
- C. GILLET in *Vie de Charles Picot et catalogue du musée qu'il a légué à la ville de Châlons-sur-Marne*, Châlons-sur-Marne, [1888-1891].
- S. GINZBURG, *Il paesaggio 'ideale' in La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 183-197.
- G. R. GOLDNER in *European Drawings. 1, Catalogue of the Collections. The Paul Getty Museum*, Malibu (California) 1988.
- V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, I, Torino 1955.
- V. GOLZIO – G. ZANDER, *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo*, vol. IV, Bologna 1963.
- G. D. GORDINI, voce «Bibiana» in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 3, Roma 1962 (ed. 1990).
- A. GOTTDANG, *Loth Vorbilder: Caravaggio und seine Nachfolger in Ulrich Loth, Zwischen Caravaggio und Rubens*, Alte Pinakothek, München, 8 maggio-7 settembre 2008, catalogo a cura di R. Baumstark, F. Büttner, M. Dekiert, A. Gottdang, Monaco 2008, pp. 49- 67.
- L. GOWING, *Paintings in the Louvre*, 1987, New York (ed. italiana del 1990).
- S. GRONERT, «...che in figurette in paesi non ebbe mai pari» *Zum verhältnis von landschaft und erzählung bei Adam Elsheimer in Adam Elsheimer in Rom. Werk- Kontext- Wirkung* a cura di A. THIELEMANN e S. GRONERT in «Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana», Rom 26-27 Februar 2004, München 2008, pp. 71-85.
- G. GUALDO jr., 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, versione critica a cura di L. PUPPI, Firenze 1972.
- M. C. GUARDATA, *Guy e Jean François in I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 387-393.

- S. GUARINO in *Pinacoteca Capitolina, Catalogo Generale* a cura di S. Guarino e P. Masini, Verona 2006.
- M. GUILLAUME, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon, Peintures italiennes*, Dijon 1980.
- M. GUILLAUME, *A propos de Philippe Quantin: essai de catalogue raisonné* in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1982, pp.101-125.
- G. A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità...*, Roma, 1806-1808.
- B. GRANATA, in *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano, Palazzo Reale, 15 ott. 2005- 6 feb. 2006, Wien, Liechtenstein-Museum, 5 mar.- 9 lug. 2006, Milano 2005.
- L. GRASSI, *Il Disegno Italiano dal Trecento al Seicento*, Roma 1956.
- L. GRASSI, *Il Libro di Disegni di Jacopo Palma il Giovane all'Accademia di San Luca*, Roma 1968.
- P. GRATE, *Konstens Venedig*, Nationalmuseum, Stockholm, 20 ott. 1962- 10 feb. 1963, Stockholm 1962.
- M. GREGORI, *Su due quadri caravaggeschi a Burghley House* in «Festschrift Ulrich Middeldorf», 1968, pp. 412-414.
- M. GREGORI in *The Age of Caravaggio*, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 feb.-14 apr. 1985, Napoli, Museo di Capodimonte, 12 mag.-30 giu. 1985. Milano 1985.
- A. GRISERI, *Inediti per il disegno veneto del '600 e '700* in «Arte Veneta», XX (1966), pp. 177-189.
- A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967.
- L. GROSSATO, *Museo Civico di Padova*, Venezia 1957.
- R. GROSSE, *Die Höllandische Landschaftkunst, 1600-50*, Berlin-Leipzig 1925.

- R. GROSSE, *Zum Werk des Adam Elsheimer* in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», 4 (1950), pp. 173-182.
- *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen- neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECNY, Vera LÜPKES, Vít VLANS, Bearbeitet von Heiner BORGGREFE, Michael BISCHOFF, Thomas FUSEING, Weserrenaissance-Museum Scloß Brake (17 August-16 November 2008), Nationalgalerie in Prag (11 Dezember 2008- 22 Februar 2009), Munchen 2008.
- J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano.
- H. HANTSCH e H. FISCHER, *Shloss Weissenstein ob Pommersfelden Der Grafen Von Schönborn*, Fürher und Gëmaldeverzeichnis, Mit 20 Abbildungen, Bamberg 1937.
- F. HASKELL, *Patrons and Paineters*, (ed. it. Firenze 1966), London 1963.
- [E. H] E. HELD, *Adam Elsheimer. Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge*, 2, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Dezember 1966- 31 Januar 1967, catalogo a cura di H. Held, Frankfurt 1966.
- A. HENNING e G. J. M. WEBER in *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden.Band II, Illustriertes Gesamtverzeichnis*, a cura di H. MARX e E. HIPPE, Köln 2005.
- B. HENRICH, voce «Le Clerc, Jean» in THIEME-BECKER, *Allegemines Lexikon der bildenden Künstler*, XXII, Leipzig 1928.
- B. HENRICH, voce «Saraceni, Carlo» in THIEME-BECKER, *Allegemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIX, Leipzig 1935.
- F. HERMANIN, *Catalogo della R. Galleria d'Arte Antica nel Palazzo Corsini*, Roma 1910.
- F. HERMANIN, *Catalogo della R. Galleria d'Arte Antica nel Palazzo Corsini-Roma*, Bologna 1924.
- K. HERMANN FIORE, *Dürer fonte di ispirazione per i Carracci, il Caravaggio e i maestri del Seicento* in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, «Studi della Biblioteca hertziana» 6 (2011), pp. 123-151.
- J. HESS, *Agostino Tassi der Lehrer des Calude Lorrain*, München 1935.
- H. HIBBARD, *Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal* in «Journal of the Society of Architectural Historians», 23 (1964), pp. 163-192.

- G. HIRSCHL, *Old Master Paintings in London* in «The Connoisseur», June, 1978, pp. 166-167.
- R. HOHL, *Werke aus dem Kreis um Adam Elsheimer. Zu einigen Bildern und einer Zeichnung in der Oeffentlichen Basler Kunstsammlung*, Soontagsbeilage zur National- Zeitung, nr. 173, vom 17 April 1966, 1966.
- J. HUNTER, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996.
- M. HOCHMANN, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992.
- M. HOCHMANN, *Les collections des familles papalistes à Venise et à Rome du XVI^e siècle au XVI^e siècle* in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVII secolo*, atti delle giornate di studio in onore di G. Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, sotto la direzione di O. Bonfait e M. Hochmann, L. Spezzaferro e B. Toscano, Roma 2001, pp. 203-223.
- M. HOCHMANN, *Hans Rottenhammer and Pietro Mera: two northern artists in Rome and Venice* in «The Burlington Magazine», 145 (2003), p. 641-645.
- M. HOCHMANN, *Venise et Rome. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004.
- R. HOLLAND, *Noble patronage organised by the Dep. of Fine Art*, the University of Newcastle upon Tyne, the Hatton Gallery, November-December 1963; an exhibition devoted to the activity of the Percy family, Earls and Dukes of Northumberland, as collectors and patrons of the arts, Newcastle upon Tyne 1963.
- W. HÖRMANN e G. HOFMANN, *Bayerns Kirche im Mittelalter*, Ausstellung, München 1960.
- M. E. HOUTZAGER, *Nederlandse 17^e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders*, Centraal Museum Utrecht, 10 mar.-30 mag. 1965, Utrecht 1965.
- P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, Yale University 1997.
- P. HUMFREY, *Glasgow Museums, The Italian Paintings*, Glasgow 2012.
- S. IMPERI, *Della chiesa di S. Maria in Acquiro*, Roma 1865.
- G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca* in «Accademia Nazionale di San Luca Studi e Cataloghi», 4 (1979), Roma 1979.
- *Inventario della Galleria Spada*, Roma, 1759.
- G. ISARLO, *Caravage et le caravagisme européen*, voll. 2, Aix 1941.

- *Italian Art 1600-1800: the Bowes museum*, Barnard Castle, County council of Durham, 8th May-12th July 1964, catalogo della Mostra a cura di T. ELLIS, Durham 1964.
- *Italian Paintings and sculptures of the 17th. And 18th. Centuries*, 26-5/ 27-8, 1976, Heim, London 1976.
- N. IVANOFF¹, *Jean Le Clerc et Venise*, Actes du XIX Congrès International d'Histoire de l'Art Paris, 8 - 13 septembre 1958; *relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut moyen âge jusqu'à la fin du XIXe siècle*, Paris 1959, pp. 390-394.
- N. IVANOFF², *Mostra della Pittura del Seicento a Venezia*, in «Il Verri», 6 (1959), pp. 103-118.
- N. IVANOFF³, *I disegni italiani del Seicento. Scuole veneta, lombarda, ligure, napoletana*, in «Il disegno italiano», Venezia 1959.
- N. IVANOFF, *Giovanni Le Clerc* in «La Critica d'Arte», IX, 53-54 (1962), pp. 62-76.
- N. IVANOFF, *Intorno al tardo Saraceni* in «Arte Veneta», XVIII (1964), pp. 177-180.
- N. IVANOFF, *Antonio Giarola detto il Cavalier Coppa* in «Arte Lombarda», 1965, pp. 155-160.
- N. IVANOFF, *Un libro sul Loth* in «Arte Veneta», XX (1966), p. 299.
- N. IVANOFF, *Georges de la Tour, Carlo Saraceni e Pietro Bellotti* in «Arte Veneta», XXVI (1972), pp. 299-301.
- N. IVANOFF, *Disegni veneti nei musei di Rennes e di Orléans* in «Arte Veneta», XXIX (1975), pp. 187-190.
- J. JACOBY, *Die Zeichnungen von Aadam Elsheimer. Kritischer Katalog*, Städel Museum, Francoforte 2008.
- J. JACOBY, *A drawing by Saraceni at Chatsworth*, in «The Burlington Magazine», CLI, March, 2009, pp. 153-156.
- F. JACOVACCI, *Elenco delle opere d'arte...costituenti la Galleria Torlonia*, in F. MARIOTTI, *La Legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892.
- D. JACQUOT, *Vouet en Italie Vouet e l'Italie* in *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Musée des Beaux Arts de Nantes, 21 nov 2008- 23 feb. 2009, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon, 27 marzo-29 giugno 2009, Paris 2008, pp. 30-38

- D. JACQUOT, *Repères biographiques* in *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Musée des Beaux Arts de Nantes, 21 nov 2008- 23 feb. 2009, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon, 27 marzo-29 giugno 2009, Paris 2008, pp. 92-98.
- M. Jaffè, *The Devonshire Collection of Northern European drawings*, vol. II *Flemish Artists*, Torino-London-Venice 2002.
- S. JANIN, *Principales acquisitions des Musée en 1978* in *La Chronique des Arts*, Supplémento della «Gazette des Beaux-Arts», 1323, avril (1979), pp. 1- 83.
- B. JOFFROY, *Le dossier Caravage*, Paris 1959.
- R. JULLIAN, *La «Judith» de Saraceni au Musée des Beaux-Arts de Lyon* in «Bulletin des Musées Lyonnais», II (1953), pp. 25-30.
- R. JULLIAN, *Le Musée de Lyon, (Peinture)*, Paris, 1960.
- J. J. JUNQUERA, *Un retablo de Maino en Pastrana* in «Archivio Espanol de Arte», L, 198 (1977), pp. 129-140.
- S. KAMBO, *Il Tuscolo e Frascati*, Bergamo 1921.
- N. KAMP, voce «Capocci, Raniero» in *Dizionario biografico degli Italiani*, 1975.
- *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseum*, Verlag des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908.
- *Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Schleisseheim, Amtliche Ausgabe*, München 1905,
- *Katalog der Italianischen, Französischen und Spanischen Gemälde bis 1800 in Wallraf-Richartz Museum*, Cologne 1973.
- *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Scleissheim*, München 1914.
- *Katalog der Residenzgalerie Salzburg mit Sammlung Czerin*, Salzburg 1955.
- *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1957.
- *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1962.
- *Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum zu Hannover* , Hannover 1905.
- *Katalok Oeffentliche Kunstsammlung*, Basel 1957.

- *Katalog Öffentliche Kustsammlung*, Basel 1966.
- *Katalog Staatliche Gemäldegalerie*, Dresden 1930.
- D. KELESCIAN SCAGLIETTI, *Alessandro Turchi detto l'Orbetto* in *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, Comune di Verona, Palazzo della Gran Guardia 3 agosto/4 novembre 1974, catalogo della mostra a cura di L. Magnato, Verona 1974, pp. 107-129.
- G. S. KEYES, *Jacob Pynas as a Draughtsman* in «Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», nn. 1-3 (1974-1980), pp. 147-170.
- S. KILLERMANN, *Die Miniaturen im Gebetbuch Albrechts V*, Strassburg 1911.
- W. C. KIRWIN, *Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory: the Date of the Sale of Various Notable Paintings*, in «Storia dell'arte», 9-10 (1971), pp. 53-56.
- M. KITSON, *Dutch Landscape* (recensione) in «The Burlington Magazine», March 1968, pp. 150-154.
- R. KLESSMANN, *Die Landschaft mit der büssenden Magdalena von Jacob Pynas* in «Berlin Museen», XV, Heft I (1965), pp. 7-11.
- R. KLESSMANN, *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*, Berlin, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 26 ago.-16 oct. 1966, Berlin 1966.
- R. KLESSMANN in *Adam Elsheimer 1578-1610*, National Gallery of Scotland, Edinburgh, Dulwich Picture Gallery, London and Städlsches Kunstinstitut Frankfurt, London 2006.
- S. KIMURA, *Saint François Xavier prêchant aux Indiens. Quelques aspects iconographiques* in *George de La Tour ou La Nuit traversée*, colloque organisé à Vic-sur-Seille du 9 au 11 septembre 1993 à l'occasion du VI^e centenaire de la naissance de Georges de La Tour, textes réunis par Anne Reinbold, Metz 1994, pp. 133-143.
- *L'Homme paysage: visions artistiques du paysage antropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 14 oct.-14 jan. 2007, Lille 2006.
- *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, V Mostra Biennale d'Arte Antica, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 set.- 11 nov. 1962, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, G. C. Cavalli, A. Emiliani, M. Kitson, D. Mahon, A. Mezzetti, C. Volpe, prefazione di C. Gnudi, Bologna 1962.

- *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*. Roma, Calcografia. Istituto Nazionale per la grafica, 9 dic. 1982- 13 feb. 1983, Roma 1982.
- J. LABBÉ ET L. BICART SÉE, *Répertoire des dessins de la collection Saint-Morys au musée du Louvre*, Paris, 1987, 2 vol.
- G. LABROT, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich 1992.
- H. LAPAGE, *Les Archives de Nancy*, vol. III, Nancy 1865.
- R. LAUBER, *La collezione di Bartolomeo dalla Nave in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason Rinaldi, Venezia 2007, pp. 258-261.
- R. LAUBER², *La collezione Reynst in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason Rinaldi, Venezia, 2007, pp. 304-305.
- R. LAUBER, 'Artifices celebratos nominare'. *Riflessioni sulle opere di Tiziano nel collezionismo veneziano* in «Venezia Cinquecento» 36 (2008), pp. 231-293.
- [l.l.] L. LAUREATI in *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La quadreria*, a cura di L. LAUREATI e L. TREZZANI, Roma e Milano 1993.
- E. LAVAGNINO in *Caravaggio e i Caravaggeschi*, II^a Esposizione temporanea delle pitture seicentesche e settecentesche, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini, Roma, aprile-maggio, 1955. Catalogo a cura di N. di CARPEGNA, IN-8°, Roma 1955.
- V. LAVERGNE DUREY- H. BUIJS, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux Arts de Lyon, Ecoles étrangères XIII-XIX siècles*, tome 1, Paris 1993.
- L. LAWNER, *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*, New York 1987.
- *Le Regie Gallerie della Accademia di Venezia, Catalogo a cura della direzione, con 36 illustrazioni*, Bologna 1924.
- A. LEMOINE, *La «pittura al naturale» dans la Rome des années 1610-1620*, in *Nicolas Tournier et la peinture caravagescque en Italie, en France et en Espagne*, Actes du Colloque des 7-9 juin 2001, 2003, pp. 45-63.
- A. LEMOINE, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Parigi 2007.

- J. LENGART, *Catalogue des tableaux du Musée de Lille*, Lille 1893.
- J. M. LENHMANN, *Stuttgart Staatsgalerie: von Manierism zum Barock- Italianische Gemälde des 16 und 17 Jahrhunderts aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart* in «Pantheon», April- May- Juni, 1983, pp. 158-160.
- E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersbourg 2005.
- G. LISE, *Il codice pergameneo della «Confraternita dell' Annunciata» della Parrocchia di Santa Giustina* in «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», aprile-giugno, 1968, pp. 46-52.
- J. LOHNINGER, *S. Maria dell'Anima, Die Deutsche Nationalkirche in Rom*, Rom 1909.
- S. LOIRE, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre, Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006.
- S. LOIRE, *XVII^e siècle* in *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre, catalogue sommaire*, catalogo a cura di E. Foucart Walter, Paris 2007.
- R. LONGHI, *Due opere di Caravaggio* in «L'Arte», XVI (1913), fasc. III, pp. 161-165.
- R. LONGHI, *Orazio Borgianni* in «L'Arte », XVII (1914), fasc. I, pp. 7-23, 1914.
- R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia* in «L'Arte», XIX (1916), pp. 245-314, 1916.
- [r. l.] R. LONGHI¹, Recensione al saggio di L. Plietzsch su Paulus Bor («Jahrb. Preuss. Kunstmmlungen », 1915) in «L'Arte», XX (1917), p. 178.
- R. LONGHI², Recensione a H. Voss, *Italienische Gemälde des XVI und XVII Jahrhunderts in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien* («Zeitschrift für bildenden Kunst », N.F. XXIII, 2) in «L'Arte», XX (1917), p. 302 .
- R. LONGHI, *Ter Brugghen e la parte nostra* in «Vita Artistica», anno II (1927), pp. 105-116.
- R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane, La Galleria Borghese*, Roma 1928.
- R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi II: I precedenti* in «Pinacotheca», I-II (1928-29) pp. 258-320.
- R. LONGHI, *I pittori della realtà in Francia* in «Italia Letteraria », 19 gennaio 1935.
- R. LONGHI, in «La critica d'arte», III (1938), p. 124.

- R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* in «Proporzioni», I (1943), pp. 5-63.
- R. LONGHI, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden* in «Proporzioni», III (1950), pp. 216-230.
- R. LONGHI, *La Giuditta nel percorso del Caravaggio* in «Paragone», 19 (1951), pp. 10-18.
- R. LONGHI¹, *Il Caravaggio*, Milano 1952.
- R. LONGHI², *Caravaggio en de Nederlanden*, recensione alla mostra di Utrecht e Anversa, in «Paragone», 33 (1952), pp. 52-58.
- [r. l.] R. LONGHI³ in L. FRÖHLICH-BUME, *Su Pietro Vecchia* in «Paragone», 31 (1952), pp. 37-39.
- R. LONGHI, *Giovanni Serodine*, Firenze 1954.
- R. LONGHI, *Una traccia per Filippo Napoletano* in «Paragone», 89 (1957), pp. 56-64.
- R. LONGHI¹, *Un'opera estrema del Caravaggio* in «Paragone», 111 (1959), pp. 21-32.
- R. LONGHI², *Presenze alla Sala Regia*, «Paragone», 117 (1959), pp. 29-38.
- R. LONGHI¹, *Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche* in «Paragone», 121 (1960), pp. 23-36.
- R. LONGHI², *Uno sguardo alle fotografie della Mostra: «Italian Art and Britain» alla Royal Academy di Londra* in «Paragone», 125 (1960), pp. 59-61.
- R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961.
- R. LONGHI, *Giovanni Baglione e il quadro del processo* in «Paragone», 163 (1963), pp. 23-31.
- R. LONGHI, *Una cosa giovanile del Ter Brugghen* in «Paragone», 201 (1966), pp. 70-72.
- R. LONGHI, *Saggi e Ricerche 1925-1928*, Firenze 1967.
- R. LONGHI, *I pittori della realtà in Francia* in «Paragone. Arte», anno XXIII, 269 (1972), pp. 3-18.
- R. LONGHI, *Carlo Saraceni [1917]* in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, Milano 1995.

- R. LONGHI, *Studi caravaggeschi*, Tomo I, 1943-1968, Milano 1999.
- R. LONGHI, *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi 1943-1951* (ried. di *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* in «Proporzioni» I, 1943, pp. 5-63 e di *Introduzione alla Mostra in Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Milano, 1951, pp. XVII-XXXI), in «Collana di Proporzioni», Firenze 2005.
- G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Roma 1926.
- M. LUCCO¹, *Arte del '600 nel Bellunese*, catalogo della mostra, Belluno 1981.
- M. LUCCO², *La Mostra «Arte del '600 nel Bellunese»* in «Dolomiti», agosto, 1981, pp. 52-54.
- A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28, documenti degli Archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913.
- M. di MACCO in *Musei del Piemonte, opere d'arte restaurate*, Torino, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti al Valentino, 1 sett.-15 ott. 1978, Torino 1978.
- M. di MACCO, *Torino* in «Ricerche di Storia dell'arte», 9 (1979), pp. 93-100.
- M. di MACCO, *La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda*, in *La Pittura in Italia*, II, Milano 1989, pp. 50-76.
- S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti: 1532-1724*, collaborazione scientifica di Antonella Lippo, Roma 2003.
- S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1587*, Roma 2010.
- F. MAGANI, *Alcuni ragguagli e novità sul collezionismo dei Widmann tra Seicento e Ottocento attraverso un inventario redatto da Pietro Edwards* in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», tomo CXLVIII (1989-90), pp. 1-19.
- G. MAGNANIMI, *Inventari della Collezione Romana dei Principi Corsini* in «Bollettino d'Arte», ottobre-dicembre 1980.
- J. MAGNIN, *La peinture au musée de Dijon*, 3e ed., Besançon, 1933.
- D. MAHON, in *Artists in 17th Century in Rome*, a loan exhibition, Wildenstein Galleries, London 1 June-16 July 1955, catalogo della Mostra a cura di D. Mahon- D. Sutton, London 1955.

- D. MAHON in *Italian Art and Britain*, London, Royal Academy of Arts, winter exhibition 1 febr. 1960- 3 apr. 1960, London 1960.
- *Malarstwo weneckie: XV - XVIII w.*, ze zbiorów polskich oraz ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galerii Drezdeńskiej, Galerii Narodowej w Pradze w Warszawie, Galeria Malarstwa Obcengo, Warszawa 1968, Muzeum Narodowe, Warszawa 1968.
- P. MALGOUYRES in *Peintures et sculptures d'Italie. Collections du XV^e au XIX^e siècle*, Musée Calvet, Avignon, a cura di P. Malgouyres e P. Sénéchal, Paris 1998.
- C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678.
- G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura, 1617-21 c.*, ed. critica a cura di A. Marucchini e L. Salerno, Roma 1956-57.
- G. MANCINI, *Viaggio per Roma, 1623-24 c.*, ed. a cura di Ludwig Schudt, Leipzig, 1923.
- V. MANCINI in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M. E. AVAGNINA, M. BINOTTO E G. C. F. VILLA, Cinisello Balsamo (MI) 2004.
- V. MANCINI, *Echi caravaggeschi a Venezia e nella terraferma in I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. I, Milano 2010, pp. 155-163.
- [J. W. M.] J. W. MANN in *Corps et ombres, Caravage et le caravagisme européen*, a cura di M. Hilaire e A. Hémerly, Musée Fabre de Montpellier e Musée des Augustins de Toulouse, 23 juin-14 octobre 2012, Paris 2012.
- R. L. MANNING, *A loan exhibition of Venetian Baroque paintings*, Finch College Museum of Art, New York, New York 1964.
- A. MARABOTTINI in *Il Seicento Europeo, Realismo Classicismo Barocco*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, dicembre 1956 - gennaio 1957, catalogo della mostra a cura di A. MARABOTTINI - L. SALERNO, Roma 1956.
- [J.-P. M.] J. P. MARANDEL in *Corps et ombres, Caravage et le caravagisme européen*, a cura di M. Hilaire e A. Hémerly, Musée Fabre de Montpellier e Musée des Augustins de Toulouse, 23 juin-14 octobre 2012, Paris 2012.

- D. MARCHIORO, *Manieristi e naturalisti: le memorie di Baglione sui pittori veneti attivi a Roma, i giudizi di Boschini e alcuni appunti di Lanzi in Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di S. MACIOCE, Roma 2002, pp. 105-139.
- F. MARÍAS e M. CRUZ DE CARLOS VARONA, *El arte de las «acciones que las figuras mueven»: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid in Juan Bautista Maíno 1581-1649*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 20 ott. 2009- 17 gen. 2010, catalogo della mostra a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2009, pp. 57-75.
- C. MARIN voce «François, Guy» in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011.
- S. MARINELLI, *Verona in La Pittura nel Veneto. Il Seicento* a cura di M. Lucco, II, Milano 2000, pp. 327-413.
- S. MARINELLI, *Su Antonio Giarola e altri pittori veronesi del suo tempo* in «Paragone», XXXIII, 387, maggio (1982), pp. 33-43.
- S. MARINELLI, *Paolo Piazza pittore veneto in Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa* a cura di S. MARINELLI e A. MAZZA, Verona 2002, pp. 1-60.
- S. MARINELLI, *L'ultimo ritorno nel Veneto in Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa* a cura di S. MARINELLI e A. MAZZA, Verona 2002, pp. 241-258.
- S. MARINELLI, in *Il segno dell'arte. Disegni di figura nella collezione Certani alla Fondazione Giorgio Cini (1500-1750)*, a cura di V. Mancini e G. Pavanello, Bologna, Casa Saraceni 20 aprile-27 maggio 2007, Bologna-Venezia 2007.
- M. MARINI, *Gli esordi di Caravaggio e il concetto di «natura » nei primi decenni del Seicento a Roma. Equivoci del caravagismo* in «Artbus et Historia», 4 (1981), pp. 39-83.
- M. MARINI², *Caravaggio e il naturalismo internazionale in Storia dell'arte italiana, vol. 6/I, Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 347-445.
- M. MARINI¹, *L'Incoronazione di Maria di Carlo Saraceni: un contributo e alcune questioni filologiche* in «Arte Documento», 13 (1999), pp. 216-221.

- M. MARINI², *Gli esordi di Carlo Saraceni e la «sua maniera un poco fiacca » tra colore e natura*, in *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venezia 1999, a cura di G. M. PILO, pp. 99-104.
- M. MARINI¹, *Carlo Saraceni «Venetiano » e la sua aderenza alla riforma cattolica: «seguitando in parte la maniera del Caravaggio»*, in *Per l'Arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo, Dall'Antichità al Caravaggio*, a cura di M. PIANTONI e L. DE ROSSI, Monfalcone 2001.
- M. MARINI² in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, Palermo, Palazzo Ziino, 4 marzo 2001-20 maggio 2001, Venezia 2001.
- M. MARINI³, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*. *L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2001 (riedizione aggiornata della versione del 1987).
- M. MARINI- S. CORRADINI, *Carlo Saraceni e la Spagna, una commissione per Terragona nel 1608: una pala da ritrovare in Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti* («Arte Documento» nn. 17-18-19) a cura di I. CHIAPPINI DI SORIO- L. DE ROSSI, Monfalcone 2003, pp. 401-403.
- M. MARINI, *La luce del Caravaggio e la natura di Spagna* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. I, Milano 2010, pp. 215-243.
- L. MARINIG, in *L'incomparabile anima del duca Ferdinando. Scelte collezionistiche, mercato, committenza (1612-1626)* a cura di E. Venturini e L. Marinig, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, a cura di R. Morselli, Mantova, Palazzo Te - Palazzo Ducale 2 settembre - 8 dicembre 2002, Milano 2002.
- G.B. MARINO, *La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture, e Sculture*, Milano 1620.
- F- MARIOTTI, *La legislazione delle belle arti*, Roma 1892.
- M. MARONGIU, *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo in Firenze*, Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 30 settembre 2002, Firenze 2002, pp. 9-38.
- L. MARQUES, *Catalogue of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubraind. Italian Art*, São Paulo 1998.
- C. MARSICOLA, *Note allo Spadarino* in «Prospettiva», 16, gennaio (1979), pp. 45-52.

- G. MARTIN-MÉRY, *L'Age d'or espagnol. La Peinture en Espagne et en France autour du Caravagisme*, Bordeaux, Musée des Beaux Arts, 16 Maggio-31 Luglio 1955, Bordeaux 1955.
- G. MARTIN-MÉRY in *La découverte de la lumière des Primitifs aux Ipressionistes*, Bordeaux, Musée des Beaux Arts, 20 maggio 1959- 31 luglio 1959, Bordeaux 1959.
- D. MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia*, Venezia, 1684.
- F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scultura*, 1599-1667, Roma 1684, in *Roma nel Seicento*, a cura di C. D'ONOFRIO, 1969, Firenze.
- V. MARTINELLI, *Le prime sculture di Camillo Mariani a Roma* in «Venezia e l'Europa», Atti del XVIII Congresso di Storia dell'Arte 1955, Venezia 1956, pp. 309-311.
- V. MARTINELLI, *Le date della nascita e dell'arrivo a Roma di Carlo Saraceni, pittore veneziano* in «Studi romani», Anno VII, 6 (1959), pp. 679-684.
- A. MARTINI, *La pittura del Seicento a Venezia* in «Arte Figurativa», anno VII, 4 (1959), pp. 62-65.
- E. MARTINI, *Un dipinto ritrovato di Carlo Saraceni* in «Arte Documento», 6 (1992), pp. 293-296.
- E. MARTINI, *Un dipinto ritrovato di Carlo Saraceni* in *Studi sulla pittura veneta dal XV al XVIII secolo. Scritti di storia dell'arte 1964-2010*, Verona 2010, pp. 83-85.
- S. MASON, *Palma il Giovane. L'Opera completa*, Milano 1984.
- S MASON, *La pittura del Seicento a Venezia* in *Antonio Carneio nella pittura veneziana del Seicento* mostra a cura di C. FURLAN, Portogruaro, Palazzo Vescovile 6 maggio-6 agosto 1995, Milano 1995.
- S. MASON, *Per il collezionismo di disegni a Venezia: il libretto Foscarini nell'Ashmolean Museum di Oxford* in *Gli affanni del collezionista. Studi di Storia dell'arte in memoria di Felciano Benvenuti*, a cura di C. Callegari, Padova 2005, pp. 157-165
- S. MASON, *Dallo studiolo al «cameron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, pp. 3-42.

- S. MASON, *La Pittura napoletana nel collezionismo veneziano della prima metà del Seicento* in *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti del Sei e Settecento dal Veneto* a cura di Mario Alberto Pavone, Salerno, Pinacoteca Provinciale 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011, Foggia 2010, pp. 13-18.
- S. MASSARI, *Giulio Bonasone I*, Roma 1983.
- S. MASSARI, *Giulio Romano Pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma 1993.
- E. MAUCERI, *La Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma 1935.
- C. MAZZETTI DI PIETRALATA, *Prima e dopo Caravaggio. Appunti di ricerca per il contributo nordico*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 197- 213.
- C. MAZZETTI DI PIETRALATA, in *Caravaggio. Mecenati e pittori*, Caravaggio, Palazzo Gallavresi, 25 sett.-12 dic. 2010, Milano 2010.
- C. MAZZETTI DI PIETRALATA, *Paolo e Federico Savelli, ambasciatori dell'imperatore. Scambi artistici e musicali tra Roma e Vienna nella prima metà del Seicento* in *La Dinastia de los Austrias, Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio* a cura di J. Martínez Millan, R. González Cuerva, 3 voll., Madrid 2011, vol. III, pp. 1837-1866.
- E. MEAUME, *Georges Lallemand et Jean Le Clerc*, Nancy 1876.
- N. MELCHIORI, *Le vite dei Pittori veneti e dello Stato*, Biblioteca Marciana, ms. it. IV, CLXII 5110 (1728) ed. del 1790.
- M. B. MENA MARQUÉS, *Museo del Prado. Catalogo de dibujos, VI. Dibujos italianos del siglo XVII*, Madrid 1983.
- V. MERLINI, D. STORTI, C. FALCUCCI, *Caravaggio, Manfredi e Saraceni: tecniche a confronto*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 35-39.
- O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, in «Collection de l'Ecole Française de Rome» n. 217, Ecole Française de Rome-Palais Farnèse, Roma 1996.

- O. MICHEL, *Une proposition pour «Mastro Giacomo» Jacques Casell (Marchiennes, vers 1585-Rome 1643)* in *Simon Vouet en Italie* in «Art et Société», Presses Universitaires de Rennes et Institut National d'Histoire de l'Art (Paris), Rennes 2011, pp. 237-244
- P. MICHELINI, *Domenico Fetti a Venezia* in «Arte Veneta», 9 (1955), pp. 123-137.
- A. MIGNOSI TANTILLO, *I dipinti dell'Eremo Carmelitano di S. Silvestro a Montecompatri*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, vol. II, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo-13 maggio 1990, Roma 1990, pp. 55-67.
- G. MILANTONI, in *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano 1980.
- G. MILANTONI in *La colleccìon Longhi: pasiòn por la pintura*, Madrid, Fundación La Caixa, 15 ott. 1998-7 gen. 1999, Oviedo, Banco Herrero, 15 gen.-28 feb. 1999, catalogo della mostra a cura di J. Milicua, Madrid 1998.
- H. MILES, *Dutch and Flemish, Netherlandisch and German Paintings in the Glasgow Art Gallery*, Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow 1961.
- J. MILICUA, *Pittura italiana del siglo XVII en el cason del Buen Retiro* in «Goya», 97 (Julio-Agosto 1970), pp. 2-10.
- O. MILLAR, *Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I, The Walpole Society*, XXXVII, London 1960.
- D. D. MINAULT, *Woman as heroine*, Worcester Art Museum, 15 set- 22 ott. 1972, Worcester 1972.
- A. MINELLA, *S. Giustina di Fletre: Notizie storiche*, Feltre 1945.
- M. MIOLLO, *Carlo Saraceni*, Tesi di laurea inedita; relatore Prof. R. Pallucchini, Università di Padova, a. a. 1964-65.
- L. MOCHI ONORI e R. VODRET, *La Galleria nazionale d'arte antica*, Roma 1989.
- M. MÖHLE, *Die Zeichnungen Adam Elsheimers (Das Werk des Meisters und der Problemkreis Elsheimer-Goudt)*, Berlin 1966.
- A. MOIR, *The italian followers of Caravaggio*, 2 voll., Cambridge (Mass.) 1967.
- A. MOIR, *A Fetti drawing in Munich* in «Pantheon», November-December, 1970, pp. 526-529.

- A. MOIR, *Drawings by Seventeenth Century, Italian Masters from the Collection of Jonas Scholz*, The Art Galleries, University of California, Santa Barbara, 26 feb.-31 mar. 1974, Santa Barbara 1974.
- A. MOIR, *Caravaggio and His Copyists*, New York University Press for the College Art Association of America, New York, 1976.
- A. MOIR, *Regional styles of drawings in Italy: 1600-1700*, Santa Barbara, University of California, 16 February- 27 March, Santa Barbara 1977.
- A. MOIR in *Dessins anciens Paris*, Paris, Grand Palais, Automne, Paris, 1978.
- A. MOIR, *Old master drawings form the Feitelson Collection*, Santa Barbara, University Art Museum, 2 nov.-11 dic. 1983, Santa Barbara 1983.
- G. B. MOLA, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, Roma 1663 (ed. a cura di K. NOEHLES, Berlin, 1966).
- B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte, Catalogo delle Gallerie e del Museo*, Napoli 1958.
- T. MONTANARI, *Cristina di Svezia, il cardinale Azzolino e il mercato veronese* in «Ricerche di Storia dell'Arte», 54 (nov. 1994), pp. 25-52.
- A. MORANDOTTI, *Giuseppe Vermiglio, naturalista accademico e diligente* in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999, pp. 240-271.
- A. MORASSI, *Considerazioni sulla mostra della pittura veneta del Seicento* in «Arte Veneta», 13-14 (1959-60), pp. 269-278.
- L. MORETTI, *La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga* in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, 2005, pp. 27-64.
- R. MORMONE, *Inventario della Pinacoteca dei Tarsia* in «Napoli Nobilissima», marzo-aprile 1962, pp. 222-226.
- M. MORO, *Dogliose lacrime nella morte del celebre pittore, il Sig. Carlo Saraceni, Venetiano, et lodi all' Ill.mo Sig. Giorgio Contarini de' Scrigni*, Venezia 2 ottobre 1620.
- F. MORO, *Thèmes de l'âge classique*, Paris, Galerie Pardo, 16 mai- 30 jui 1989, Paris 1989.

- G. MORONI, voce «Capocci, Raniero» in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, VIII, Venezia 1841.
- R. MORSELLI, «*Il più grande edificio principesco nel mondo*». *Storia e fortuna delle collezioni ducali da Guglielmo Gonzaga al Sacco di Mantova* in *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Milano 2000.
- B. MORSOLIN, *Il Museo Gualdo in Vicenza* in «Nuovo Archivio Veneto», III, parte I, Venezia 1984.
- L. MORTARI, *Attività della Soprintendenza alle gallerie del Lazio XII settimana dei musei*, Roma, Sala di Santa Marta, 13-27 aprile 1969, Roma 1969.
- L. MORTARI, *Carlo Saraceni nella chiesa romana di S. Maria in Aquirio* in «Arte Veneta», XXVI (1972), pp. 121-132.
- L. MORTARI, *Una «Madonna di Loreto » del Saraceni a S. Bernardo alle Terme* in «Arte Illustrata», 1973, pp. 381- 383.
- A. MOSCA in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 14 ott. 2003- 18 gen. 2004, catalogo della mostra a cura di G. MORELLO, con M. G. BERNARDINI, V. CASALE, B. TREFFERS, Ginevra 2003.
- A. MOSCHETTI, *Museo Civico di Padova*, Padova 1938.
- G. A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Venezia, 1815.
- V. MOSCHINI, voce «Saraceni, Carlo» in *Enciclopedia Italiana*, XXX, p. 824, 1936.
- [S. M. M.] MOSCHINI MARCONI in *Restauro nel veneto 1965*, Venezia 1966.
- S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.
- A. MURPHY, *European paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue*, Boston 1985.
- R. MUZZI, *I grandi disegni italiani nella Collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Milano 1987.
- M. NATALE, in *Art Vénétien en Suisse et au Liechtenstein*, Pfäffikon SZ, Seedam-Kulturzentrum 18 giu.- 27 ago., Genève, Musée d'art ed d'histoire 13 sept.-15 nov. 1978, Milano 1978.

- M. NATALE, *Peintures italiennes du XV^e au XVIII^e siècle*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Ginevra 1979.
- A. NEGRO in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, vol. I, Roma Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo-13 maggio 1990, Roma 1990.
- A. NEGRO, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese: Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma 1996.
- E. NEGRO- M. PIRONDINI- N. ROIO, *Antonio Carracci: (1592 - 1618)*, Manerba 2007.
- J. NEUMANN, *La Galerie de tableaux du Château de Prague*, Prague 1962.
- J. NEUMANN, *Der Bilderfund auf der Burg in Prag*, I-II, Alte und moderne Kunst 8, Praga 1963.
- J. NEUMANN¹, *Le scoperte del castello di Praga* in «Antichità viva» III, marzo-aprile, 2 (1964), pp. 11-27.
- J. NEUMANN², *Obrazárna Pržského Hradu*, Praha 1964.
- J. NEUMANN, *La Galerie de tableaux du Château de Prague*, Prague 1967.
- F. NICOLAI, *Mecenati a confronto: committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento; le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, 'Saggi di storia dell'arte', Roma 2008.
- F. NICOLAI², *Novità sul pittore Marzio Ganassini*, in «Bollettino d'Arte», 146 (2008), pp. 67-87.
- B. NICOLSON, *Seicento Painting in Venice*, «The Burlington Magazine», luglio-agosto, 1959, pp. 268-288.
- B. NICOLSON, *Caravaggesques in Naples*, «The Burlington Magazine», 105 (1963), pp. 209-210.
- [B. N.], B. NICOLSON, *Current and Forthcoming Exhibitions*, «The Burlington Magazine», July, vol. 106, 735 (1964), p. 349.
- [B. N.], B. NICOLSON, recensione della mostra *Italian Art of 1600-1800*, in «Burlington Magazine», CVI (1964), pp. 349-350.
- B. NICOLSON, *The art of Carlo Saraceni, Milano, 1968* (recens.) in «The Burlington Magazine», May, Vol. 112, 806 (1970), pp. 312-315.

- B. NICOLSON, *Caravaggesques at Cleveleand* in «The Burlington Magazine», February, 1972 (v. 114), pp. 113-117.
- B. NICOLSON, *The International caravaggesque movement*, Oxford 1979.
- B. NICOLSON, *Caravaggism in Europe*, Torino, 1989.
- B. NICOLSON, *Caravaggism in Europe*, 3 voll, II ed. A cura di L. Vertova, Torino 1990.
- *Nota dei dipinti più ragguardevoli che si trovano nelle chiese del Comune di Cesena...in «Giornale di fatti i più memorabili accaduti in Cesena ed altrove...»* raccolti dal Sacerdote Gioacchino Canonico Sassi di detta Città. Tomo VII. Dall'Anno 1850 all'Anno 1855. Cesena, Biblioteca Comunale, ms. 164.70.1, pp. 98-101, 1850-1855.
- *Notable works of Art now on the Market*, Supplement to «Burlington Magazine», June, XVIII (1976).
- *Notable works of Art now on the Market*, Supplement to «Burlington Magazine», Dcember, XXXI (1977).
- M. NOVELLI, *Italian Baroque Paintings from New York private collections* in «Antichità viva», settembre-ottobre, anno XIX, 5 (1980), pp. 44-45.
- M. NUGENT, *Alla Mostra del '600 e '700 (Palazzo Pitti)*, I, Firenze 1925.
- K. OBERHUBER, *A Saraceni study* in «The Burlington Magazine», November, v. 127 (1985), p. 785.
- L. OEHLER, *Zu einigen Bildern aus Elsheimers Umkreis* in «Städel-Jahrbuch», Neue Folg, Band 1, 1967, pp. 148-170,
- H. OLSEN, *Italian paintings and sculptures in Denemark*, Copenhagen 1961.
- J. A. F. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920.
- A.P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704.
- S. ORTOLANI, *S. Bernardo alle terme*, Roma s. d., 1924.
- A. OTTANI CAVINA, *Marcantonio Bassetti*, «Arte Antica e Moderna », 26 (1964), pp. 151-166.

- A. OTTANI CAVINA, *Per il primo tempo del Saraceni* in «Arte Veneta», XXI (1967), pp. 218-223.
- A. OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, Vicenza 1968.
- A. OTTANI CAVINA, *La Tour a l'Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco* in «Paragone», 273 (1972), pp. 3-24.
- A. OTTANI CAVINA¹, *Il tema sacro nel Caravaggio e nella cerchia caravaggesca. Indicazioni per il Bassetti*, in «Paragone», 293, Luglio (1974), pp. 29-53.
- A. OTTANI CAVINA², *Marcantonio Bassetti in Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, Comune di Verona, Palazzo della Gran Guardia 3 agosto/4 novembre 1974, catalogo della Mostra a cura di L. Magnato, Verona 1974, pp. 130-162.
- A. OTTANI CAVINA, *On the theme of landscape-I: Additions to Saraceni* in «The Burlington Magazine», 118, February (1976), pp. 83-87.
- A. OTTANI CAVINA, *Per il «Pensionante del Saraceni»* in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1983.
- [A. O. C.] A. OTTANI CAVINA in *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli Museo Nazionale di Capodimonte 14 maggio- 30 giugno 1985 e New York Metropolitan Museum, Milano 1985.
- A. OTTANI CAVINA, *Saraceni: tre dipinti, qualche dato* in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990.
- A. OTTANI CAVINA, *Les peintres de la réalité. Le cercle caravagesque de Rome, Réflexions sur l'atelier de Saraceni*, in *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 13 juin- 14 septembre, commissaires J. THUILLIER, C. PÉTRY, Paris 1992, pp. 60-68.
- A. OTTANI CAVINA, *Saraceni e Bassetti, Problemi di grafica* in *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Roma 1995, pp. 189-192 .
- A. OTTANI CAVINA¹ in *Tableaux romains des XVII et XVIII siècles, La collection Lemme*, catalogo a cura di S. Loire, Paris, Musée du Louvre, 12 février-11 mai 1998, Paris 1998.
- A. OTTANI CAVINA² in *Il Seicento e Settecento romano nella collezione Lemme*, Roma, Palazzo Barberini, 21 ottobre 1998-6 gennaio 1999, Milano 1998.

- A. OTTANI CAVINA, voce «Saraceni, Carlo» in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 342-344.
- [A.O.C.] OTTANI CAVINA, in *La Collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, a cura di M. Gregori e G. Romano, Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007-10 febbraio 2008, Savigliano 2007.
- A. OTTANI CAVINA in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo generale, 3. Guido Reni e il Seicento*, Venezia 2008.
- A. OTTANI CAVINA in *Caravaggio, Lotto e Ribera. Quattro secoli di capolavori della Fondazione Longhi a Padova*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, M.C. Bandera, D. Banzato, Padova, Musei Civici agli Eremitani 19 novembre 2009 – 28 marzo 2010, Milano 2009.
- A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa del Caravaggio*,Classici dell'arte Rizzoli, Milano 1967.
- L. OZZOLA, *Vita e opere di Salvator Rosa*, Strasburgo 1908.
- P. PAGNOTTA in *Charles Picot, collectionneur, 1799-1861 de la chambre des merveilles au musée Châlons-en-Champagne*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 17 mai 2008 - 11 jan. 2009. Châlons-en-Champagne : Musée des Beaux- Arts et d'Archéologie, 2008.
- Paintings in the Detroit Institutes of Arts a check list of the paintings acquired before june 1965*, Detroit 1965.
- [fp] F. PALIAGA in *La collezione di Antonio Ceci nel Palazzo Reale di Pisa* a cura di M. BERTOLUCCI e M. BURRESI, Pisa 1991.
- R. PALLUCCHINI, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945.
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, dispense del Corso di Storia dell'Arte moderna, Università di Padova, 1959-1960.

- R. PALLUCCHINI, *Mostra della pittura veneziana del 1600*, «Pantheon», 1 (1960), pp. 4-8.
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneta alla Mostra «Italian Art and Britain»*, *Appunti e proposte*, in «Eberhard Haufstaengl», 75 (1961), pp. 73-84.
- R. PALLUCCHINI, *L'ultima opera del Saraceni* in «Arte Veneta», 17 (1963) pp. 178-182.
- R. PALLUCCHINI, note a *Marco Boschini. La Carta del Navegar Pitoresco*, edizione critica a cura di A. Pallucchini, Venezia – Roma 1965.
- R. PALLUCCHINI, *Note alla mostra veneziana di Varsavia* in «Pantheon », september -oktober, XXVI (1968), pp. 368-374.
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento a Londra*, «Arte Veneta», XXXIII (1979), pp. 196-200.
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981.
- R. PALLUCCHINI, *Arte del '600 nel Bellunese*, «Arte Veneta», XXXV (1981), pp. 298-303.
- O. PANCIROLI, *Tesori nascosti nell'alma città di Roma*, (II ed.) Roma, 1625.
- P. PAOLETTI, *Catalogo delle Regie Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1903.
- R. PAPA, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, Verona 2009.
- [g. p.] G. PAPI in *La pittura in Italia. Il seicento II*, a cura di M. GREGORI- E. SCHLEIR, Milano, 1989.
- G. PAPI, *Orazio Borgianni*, Soncino (CR) 1993.
- G. PAPI, *Antiveduto Grammatica*, Soncino (CR) 1995.
- G. PAPI¹ in *Michelangelo Merisi da Caravaggio e i suoi primi seguaci*, Salonicco 1997.
- G. PAPI e R. LAPUCCI, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio e i suoi primi seguaci*, Salonicco 1997.
- G. PAPI in *Caravaggio y la pintura realista europea*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 10 ott. 2005- 15 gen. 2006, a cura di J. Milicua, Barcellona 2005.

- G. PAPI in *La «schola» del Caravaggio. Dipinti della Collezione Koelliker*, Arriccina, Palazzo Chigi, 13 ott. 2006- 11 feb. 2007, catalogo della mostra a cura di G. PAPI, Milano 2006.
- G. PAPI, *Caravaggio, Artemisia e gli altri. Introduzione ai contenuti della mostra* in *Caravaggio e i caravaggeschi a Firenze*, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Galleria degli Uffizi, 22 maggio-17 ottobre 2010, Livorno 2010, pp. 22-41.
- G. PAPI¹, *La Giuditta con fantesca su rame del Saraceni* in *Antologia di Artisti* in «Paragone», terza serie, 97 (2011), pp. 44-46.
- G. PAPI² in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Opere*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011.
- F. G. PARISSET, *Effets de clair-obscur dans l'école Lorraine*, in «Archives Alsaciennes », XIV (1935), p. 231.
- F. G. PARISSET, *Georges de la Tour*, Paris 1948.
- F. G. PARISSET, *Jean Le Clerc et Venise* in «Venezia e l'Europa », Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 1955.
- F. G. PARISSET, *Note sur Jean Le Clerc* in « La Revue des Arts », 8 (1958), pp. 67-71.
- F. G. PARISSET, *Georges de La Tour ; réflexions sur l'artiste et son œuvre* in «Pays Lorrain », 3 (1976), pp. 137-154.
- [CP] C. PARISIO, *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di B. Passamani, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo- 31 maggio 1990, Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno- 3 settembre 1990, Milano 1990.
- P. G. PASINI – G. SAVINI, *Fra naturalismo e barocco. Le arti di figura nel Seicento*, in *Storia di Cesena*, vol. V, *Le arti*, a cura di P. G. Pasini, Rimini 1998, pp. 71-96
- C. PAUL, *Les Mystérieux du XVII^e siècle* in *Les Mystérieux du XVII^e siècle. Une enquête au cabinet d'art graphique*, Nancy- Musée des Beaux Arts 9 ott.- 30 dic. 2002, Nancy 2002, pp. 6-51.
- G. PAVANELLO in *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, Verona 2006.
- P. PAZZI, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta di Emmanuele Antonio Cicogna*, II vol., Venezia 2001.

- F. PEDROCCO, *Venezia in La Pittura nel Veneto. Il Seicento*, v. I, Milano 2000, pp. 13-119.
- A. M. PEDROCCHI, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini in Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Torino 2000, pp. 13-201.
- R. A. PELTZER, *Alte Kunstschatze in Bayern* («Festschrift zum 70 Jubiläum des Münchner Altertumsvereins e.v. von 1864») Ulm 1934.
- J. PENENT, *Le Temps du caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 13 dic. 2001-18 mar. 2002, Paris 2001.
- F. PERALDI, *Musée d'Ajaccio, catalogue des tableaux et des statues*, Ajaccio 1892.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid 1969.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ in *Pintura italiana del siglo XVII, Exposicion conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundacion del museo del Prado*, Cason del Buen Retiro, Madrid abril-mayo 1970, Madrid 1970.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carlo Saraceni à la Cathedrale de Tolède et les realtions hispano romaines dans la peinture espagnole au début du XVII siècle* in «Congrès XXII International d'Hitstoire de l'Art», Budapest 1972, pp. 25-32.
- A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Caravaggio y el naturalismo español: exposicion realizada con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Sevilla, Sala de Armas de los Reales Aleazares, mostra a cura di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, septiembre-octubre 1973, Sevilla 1973.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catalogo de la Coleccion de Dinujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, 2003
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El «tenebrismo» español y la huella de Caravaggio en España*, in *Nicolas Tournier et la peinture caravagescque en Italie, en France et en Espagne*, Actes du Colloque des 7-9 juin 2001, 2003, pp. 187- 193.
- C. PÉTRY, *Jean Le Clerc in L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 13 juin- 14 septembre 1992, commissaires J. THUILLIER, C. PÉTRY, Paris 1992, pp. 218-219.

- N. PEVSNER-O. GRAUTOFF, *Barockmalerei in den romanischen Ländern* in *Malerei des 17. Jahrhunderts*, «Handbuch des Kunstwissenschaft», Postdam 1928.
- [EPB] E. PETERS BOWRON in *Copper as Canvas, Two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, Phoenix Art Museum, 19 dic. 1998 - 28 dic. 1999, Kansas City, The Nelson-Atkins Maurishuis, 26 giugno – 22 agosto 1999, Phoenix 1999.
- L. PIJL, *Paintings by Paul Bril in Collaboration with Rottenhamer, Elsheimer and Rubens* in «The Burlington Magazine», vol. 140, n. 1147 oct. (1998), pp. 660-667.
- T. PIGNATTI in *La pittura del Seicento a Venezia*, Venezia 1959.
- T. PIGNATTI E F. PEDROCCO, *Veronese*, Milano 1995.
- G. M. PILO, *Momenti del Classicismo nelle pittura veneta del seicento* in *Il mito del Classicismo nel Seicento*, Messina – Firenze 1963, pp. 227-246.
- G. M. PILO in C. DONZELLI- G. M. PILO, *I pittori del seicento veneto*, Firenze 1967.
- *Pinacoteca Contarini aggiunta a quella dell'Imp. R. Accademia di Belle Arti*, Venezia 1841.
- G. P. PINAROLI, *Trattato delle cose più memorabili di Roma...*, I, Roma, 1725.
- F. PITACCO, voce «Contarini dagli Scrigni, Pietro e Giorgio» in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, p. 250.
- S. POLCARI in *European drawings by minor old masters of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries*, Santa Barbara, Art Galleries, University of California, 1975-01-07/02-02, Santa Barbara 1975.
- S. POLCARI, *A newly-found drawing by Saraceni*, «The Burlington Magazine», May, 914 (1979), p. 312.
- M. POMPONI, *Artisti a Roma nel primo trentennio del Seicento* in *Alla ricerca di 'Ghiongrat'. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)* a cura di R. Vodret, Roma 2011, pp. 107-188.
- A. PORCELLA, *Guida del Palazzo di Piazzola sul Brenta*, Padova 1926.
- A. PORCELLA, *Il Museo di Padova*, in «L'Osservatore Romano», 21 settembre 1927.
- A. PORCELLA, *Carlo Saraceni* in «Rivista della città di Venezia», Anno VII, n. 9, settembre (1928), pp. 369-412.

- A. PORCELLA, *Carlo Saraceni* in «Rivista di Venezia», 11 (1930), pp. 3- 45.
- A. PORCELLA, *La Galleria Spada in Roma*, Roma 1931.
- [WP] W. POTRIASKA in *Opus Sacrum. Catalogue of the exhibition from the collection of Barbara Piasecka Johnson*, Varsavia, Castello Reale, 1990, Vienna 1990.
- H. POTTERTON¹, *Venetian Seventeenth Century Painting a loan exhibition from collections in Britain and Ireland*, London, National Gallery, 5 September - 30 November, 1979, catalogo della mostra a cura di H. Potterton, London, 1979.
- H. POTTERON², *A Saraceni for the National Gallery* in «The Burlington Magazine», 121, January (1979), pp. 28-31.
- *Primitives to Picasso: An Exhibition from Municipal and University Collections in Great Britain*, Royal Academy of Art, Londra 1962.
- *Principal acquisitions des Musées en 1978*, Supplement à la «Gazette des Beaux Arts », Avril, 1979, p. 36.
- W. PROHASKA, voce «Saraceni, Carlo» in *Opus Sacrum. Catalogue of the exhibition from the collection of Barbara Piasecka Johnson* (Varsovie, Château Royal) Vienna 1990.
- W. PROHASKA, *L'enigma Triophime Bigot (Arles 1579- Avignone 1650)* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 317-323.
- M. PRUNETTI, *Saggio Pittorico*, Roma, 1786.
- T. PUGLIATTI, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, Roma 1977.
- M. PULINI, *Il naturalismo temperato di Alessandro Turchi* in «Studi di Storia dell'Arte», 7 dicembre, (1996), pp. 165-173.
- M. PUPILLO, *Di nuovo intorno al cardinale Ottavio Paravicino, a monsignor Paolo Gualdo e a Michelangelo da Caravaggio: una lettera ritrovata* in «Arte veneta», 54.1999 (2000), pp. 164-169.
- M. PUPILLO, *Lo schiamazzo e la preghiera. Nuove considerazioni sulla 'Madonna du Loreto' e il pauperismo caravaggesco*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, in «Storia dell'arte. Collana di Studi» 1, Roma 2009, pp. 213-234.

- L. PUPPI note a G. GUALDO jr., 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, versione critica a cura di L. PUPPI, Firenze 1972.
- B. QUARANTA, *Guide générale du Musée Royal Bourbon*, Napoli 1848
- R. RANDOLFI e A. TRIPONI, *Antiveduto Grammatica (Roma 1569-1626)* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 441-449.
- F. VON REBER, *Katalog der Gemälde- Sammlung der Königlichen älteren Pinakothek in München*, München s.d., 1896.
- *Renaissance du Musée de Brest. Acquisitions récents*, Musée du Louvre, Aile de Flore, Département des Peintures, 25 octobre 1974 – 27 janvier 1975, a cura di D. Ponnau, A. Schnapper e R. Le Bihan, Paris 1974.
- *Residenzgalerie Salzburg mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim*, Salzburg 1970.
- *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne per il Lazio (1970-1971)*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 20 ott.- 30 nov. 1972, Roma 1972.
- E. REYNART, *Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du Musée des Tableaux de la ville de Lille*, Lille 1875.
- S. RICCI, *La R. Galleria Estense di Modena*, Modena 1925.
- E. P. RICHARDSON, Renieri, Saraceni and the Meaning of Caravaggio's Influence, in «Art Quarterly », 5 (1942), pp. 233-241.
- C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte Ovvero Le Vite Degli Illustri Pittori Veneti e Dello Stato Descritte da Carlo Ridolfi (1648)*, ed. D. v. HADELN, Berlin 1924.
- A. P. F. ROBERT-DUMESNIL, *Le Pientre-graveur français*, Paris, 1841.
- A. ROBINO RIZZET in *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16 Und 17 Jahrhunderts*, catalogo della mostra a cura di S. FERINO- PAGDEN, Vienna, Palazzo Harrach 4 apr.- 1 lug. 2001, Milano 2001.
- P. ROCCASECCA, *Il ruolo della teoria düreriana nella formazione degli artisti dell'Accademia del Disegno di Roma in Dürer, l'Italia e l'Europa*, «Studi della Biblioteca hertziana» 6 (2011), pp. 88-97.

- M. G. ROETHLISBERGER, *From Goffredo Wals to Claude Lorrain: recent discoveries* in «Apollo», 362 (aprile 1992), pp. 209-214.
- M. G. ROETHLISBERGER, *From Goffredo Wals to the Beginnings of Claude Lorrain* in «Artibus et historiae», 32, XVI (1995), pp. 9-37.
- M. ROGER HINKS, *Caravaggio's Death of the Virgin*, King's College, Oxford University Press, 1953.
- R. VON ROLF KULTZEN, *Ein unbekanntes Frühwerk von Carlo Saraceni* in «Pantheon», April/Mai/Juni, 1978, pp. 139-142.
- [RK] R. VON ROLF KULTZEN, *Alte Pinakothek München Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München 1983.
- R. VON ROLF KULTZEN, *Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München, München 1986.
- P. ROMANELLI, *Palestrina*, Cava dei Tirreni 1967.
- G. ROMANO, *Pittura italiana del '600 '700*, Milano 1990.
- G. ROMANO², *Nicolò Musso*, Torino (Galleria della Sabauda 1) 1990.
- G. RONCI in *Da Caravaggio a Tiepolo, pittura italiana del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Ronci, San Paolo del Brasile, settembre-ottobre 1954, Roma 1954.
- D. ROSAND, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in «L'Arte», 11-12 (1970), pp. 38-52.
- J. ROSENBERG - S. SLIVE – E.H. TER KUILE, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, 1966.
- P. ROSENBERG, *Rouen, Musée des Beaux-Arts, Tableaux français du XVII^{ème} siècle et italiens du XVII^{ème} et XVIII^{ème} Siècles*, Paris 1966.
- P. ROSENBERG, *A. Ottani Cavina, Carlo Saraceni, Viciencia, Mario Spagnol, 1968* (recens.) in «Revue de l'art», 1971, pp. 106-107.
- P. ROSENBERG, *Acquisitions de tableaux italiens des XVIIe et XVIIIe siècle* in «La Revue du Louvre et de Musées de France», 4-5 (1972), pp. 343-348.

- P. ROSENBERG, *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile-30 giugno 1977, catalogo a cura di P. Rosenberg (con la collaborazione di S. Meloni Trkulja, I. Julia, N. Reynaud) Firenze 1977.
- P. ROSENBERG - J. P. CUZIN, *Saraceni et la France*, in *Aquisitions* in « La revue du Louvre et des Musées de France », 3 (1978), pp. 186-196.
- P. ROSENBERG, *La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines [exposition]*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 29 gennaio-26 aprile 1982 The Metropolitan Museum of art, New York, 26 maggio-22 agosto 1982 The Art institute, Chicago, 18 settembre-28 novembre 1982, Parigi 1982.
- P. ROSENBERG, *Turchi e la Francia* in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, Verona Museo di Castelvecchio 19 set.- 19 dic. 1999, Milano 1999, pp. 51-58.
- G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta con i monumenti*, tomo VI, Pisa, 1846.
- F. ROSSI, *Accademia Carrara 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Bergamo 1989.
- F. ROSSI, *Dipinti su rame* in *Collezioni restituite ai Musei di Verona*, catalogo della mostra a cura di P. MARINI, M. BOLLA, D. MODENESI, Milano 2001, pp. 62-67.
- H. RÖTTGEN, *Eine Persönlichkeit in Wort und Bild. Zu Giuseppe d'Arpinos Selbstbildnissen* in «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschinchte», 38 (1999), p. 162.
- H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della forma*, Roma 2002.
- H. RÖTTGEN, *Silen, Koch, Kaiphaz: Erfindung und Wege eines 'Typs'. Von Mantegna und Dürer zu Luca Giordano und anderen* in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, «Studi della Biblioteca hertziana» 6 (2011), pp. 113-122.
- U. RUGGERI, *Proposte per il Bassetti disegnatore* in «Arte Venetea», 31 (1977), pp. 208-212.
- [U. R.] U. RUGGERI in *Dessins anciens Paris*, Paris, Grand Palais, Automne, Paris, 1978.
- U. RUGGERI, *I disegni dell'Italia del Nord al Museo di Stoccolma*, (recens. a P.BJURTRÖM, *Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, 1979, Stoccolma) in «Quaderni di Notizie da Palazzo Albani», 10 (1981), pp. 41-45.

- U. RUGGERI e R. MOIR, *Disegni veneti dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi*, in «Arte Veneta », XLII (1988), p. 223.
- L. RUIZ GÓMEZ¹, *Juan Bautista Maño. La construcción de un pintor* in *Juan Bautista Maño 1581-1649*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 20 ott. 2009- 17 gen. 2010, catalogo a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2009, pp. 17-30
- L. RUIZ GÓMEZ², *Sobre los orìgenes del pintor y su primeros anos de vida* in *Juan Bautista Maño 1581-1649*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 20 ott. 2009- 17 gen. 2010, catalogo a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2009, pp. 31-39.
- F. RUSSOLI, *Accademia Carrara*, Catalogo Ufficiale, Bergamo, Bergamo 1967.
- E. A. SAFARIK- G. TORSELLI, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma 1982.
- E. A. SAFARIK E G. MILANTONI, *La pittura del Seicento a Venezia* in *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, Milano 1988, pp. 160-191.
- E. A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna, inventari 1611-1795*, Monaco 1996.
- L. SALERNO, *L'opera di Antonio Carracci* in «Bollettino d'Arte », 1 (1956), pp. 30-37.
- L. SALERNO , *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani I- Introduction* in «The Burlington Magazine», January, 100 (1960), pp. 21-26.
- L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II- The Inventory, Part I* in «The Burlington Magazine», March, 100 (1960), pp. 93-104.
- L. SALERNO , *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III- The Inventory, Part II* in «The Burlington Magazine», April, 100 (1960), pp. 135-150.
- L. SALERNO, *Palazzo Rondinini*, Roma 1965.
- L. SALERNO, *Caravaggio e i Caravaggeschi* in «Storia dell'Arte », 7-8 (1970), pp. 234-248.
- L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, voll. I e II, Milano 1976.
- L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma III*, Roma 1980.
- L. SALERNO, *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Roma 1989.
- SALTILLO (Marqués de), *Previsiones artisticas para acontecimientos regioes en el Madrid sexcentista (1646-1680)* in «Boletin de la Real Academia de la Historia», 1947, pp. 365-393.

- I. SALVAGNI, *Gli «aderenti al Caravaggio» e la fondazione dell'Accademia di San Luca: conflitti e potere (1539-1627)*, in *Intorno a Caravaggio: dalla formazione alla fortuna*, a cura di M. Fratarcangeli, Roma 2008, pp. 41-47.
- I. SALVAGNI, *Presenze caravaggesche all'Accademia di San Luca: conflitti e potere tra la 'fondazione' zuccariana e gli statuti Barberini (1593-1627)*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006 a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 109-134.
- *Salzburg Residenzgalerie Schönborn-Buchheim*, Salzburg 1975.
- *Salzburg Landessammlungen Residenzgalerie mit Sammlung Schönborn-Buchheim*, Salzburg 1980.
- *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla via Francigena*, Piacenza, Palazzo Gotico, 2000-04-08/06-25, catalogo della mostra a cura di C. BERTELLI e L. FORNARI SCHIANCHI, Milano 2000.
- G. SAPORI, *Stampe da Caravaggio e carvaggeschi*, in *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, «Atti del convegno internazionale di studi» Milano, Palazzo Reale, 3 e 4 Febbraio 2006, a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 157-168.
- J. VON SANDRART, *Teutsche Academie*, Nürberg, 1675 (ed. a cura di A. R. Peltzer, München 1925).
- B. SARRAZIN, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes, XII^e-XVIII^e siècle*, Paris 1994.
- B. SAUNEIR, *La diffusion de l'art des François en Languedoc*, in *Nicolas Tournier et la peinture caravagescque en Italie, en France et en Espagne*, Actes du Colloque des 7-9 juin 2001, 2003, pp. 139-150.
- B. SAUNIER, *Guy François 'imitateur de Carlo Saraceni'?*, in *Le Caravage aujourd'hui et autres études*, «Bulletin de l'association des historiens de l'Art Italien», 15-16 (2009-2010), pp. 115-122.
- G. SAVINI, *Arte e devozione nelle pale d'altare*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, a cura di M. Mengozzi, Cesena 1998, II, pp. 251-350.

- C. SBRANA, R. TRAINA e E. SONNINO in *Gli 'Stati della anime' a Roma dalle origini al secolo XVII. Origini- Consistenza- Contenuti*, Roma 1977.
- D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Alessandro Turchi. Vita e opere* in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, Verona Museo di Castelvecchio 19 set.- 19 dic. 1999, Milano 1999, pp. 21-36.
- G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni* in «Commentari», anno X (1959), pp. 115-136.
- G. SCAVIZZI, in *Caravaggio e i caravaggeschi*, Napoli, Palazzo reale, 10 febbraio-21 aprile 1963, Napoli 1963.
- E. SCHLEIER in *Gemäldegalerie Berlin Gesamtverzeichnis*, a cura di H. BOCK, v. II, Berlin 1996.
- E- SCHLEIER, *Les commanditaires de Vouet à Rome* in *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Musée des Beaux Arts de Nantes, 21 nov 2008- 23 feb. 2009, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon, 27 marzo-29 giugno 2009, Paris 2008.
- AG. SCHWITTER, *Öffentliche Kunstsammlung Basel*, Katalog, Basel 1946.
- G. C. SCIOLLA, *Un' aggiunta per la fortuna di Carlo Saraceni Giovane*, in *Pittura Veneziana dal quattrocento al settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venezia 1999, pp. 105-108.
- [G. N. S.] G. NEPI SCIRE in *Tiziano*, Venezia, Palazzo Ducale - Washington, National Gallery of Art, Venezia 1990.
- E. SCHAAR, *Poelenburg und Breebergh in Italien und ein Bild Elsheimers* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 9 (1959-1960), pp. 25-54.
- E. SCHLEIER, *Les commanditaires de Vouet à Rome* in *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Musée des Beaux-Arts de Nantes du 21 nov. 2008 au 23 fév. 2009, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon du 27 mars au 29 jui. 2009, Paris 2008, pp. 67-80.
- J. SCHMIDLIN, *Geschichte der Anima*, Freiburg 1906.
- J. SCHOLZ, *Italian drawings in the Art Museum of Princeton University* in «The Burlington Magazine», May, CIX (1967), pp. 290-299.
- S. SCHÜTZE, *Caravaggio. L'opera completa*, Colonia, 2009.

- SCUDÉRY, GEORGES DE, *Le cabinet de Monsieur Scudéry* (Paris 1646) (edizione a cura di Christian BIET et Dominique MOCOND'HUY) ed. 1991.
- C. SE., voce *Carlo Saraceni* in «Le Muse», X (1968), p. 389.
- C. SEMENZATO, *Un San Girolamo del Saraceni* in «Arte Veneta », XX (1966), pp. 259-261.
- D. SEMPREBENE, *Angelo Caroselli 1585-1652. Un pittore irriverente*, Roma 2011.
- E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria exfidecommissaria Doria Pamphilj*, Roma 1942.
- E. SETTIMI e L. ARBACE in *Pinacoteca Civica di Teramo, Catalogo dei dipinti, delle sculture e delle ceramiche*, Teramo 1998.
- P. SHAKESHAFT, *To much bewiched with thoes intysing Things: the letters of James, third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635 - 1639* in «The Burlington Magazine », vol. 128, n. 995, Feb. (1986), pp. 114-134.
- [MS/NF] M. SITT e N. FLECHNER, in *Pieter Lastman In Rembrandts Schatten?*, Amburgo Kunsthalle, 13 aprile-30 luglio 2006, catalogo della mostra a cura di M. SITT, saggi di T. SEIFERT, M. SITT, A. E. WAIBOER, Hamburg 2006.
- D. L. SPARTI, *The dal Pozzo Collection again: the Inventories of 189 and 1695 and the Family Archive* in «The Burlington Magazine», CXXXII, 1049 (1990), pp. 551-570.
- R. E. SPEAR, *Caravaggio and his Followers*, mostra tenuta a Cleveland nel 1971, seconda edizione, New York 1975.
- R. E. SPEAR, recensione di *The International Caravaggesque Movement / Benedict Nicolson*. – *Oxford* in «Burlington Magazine», 121 (1979), pp. 317-322.
- R. E. SPEAR, *Caravage et La Tour ténèbres et lumière de la grâce* in *L'âge d'or du nocturne*, Paris, Musée du Louvre, 3 ott. 1997-26 gen. 1998, Paris 2001, pp. 91-138.
- A. VON SHNEIDER, *Carvaggio un die Nieaerländer*, Amsterdam 1967.
- L. SPEZZAFERRO, *Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo* in «Storia dell'Arte», 23, gennaio-aprile, (1975), pp. 53-60.

- L. SPEZZAFERRO, *Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato in Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Atti del Convegno, Roma 24-26 maggio 2001, Città di Castello 2002, pp. 23-50.
- L. SPEZZAFERRO e A. GIAMMARIA in *Archivio del collezionismo romano*, progetto diretto da L. Spezzaferro a cura di A. Giammaria, Pisa 2009.
- J. T. SPIKE, *Italian Baroque Paintings from New York Private Collections*, Princeton, Princeton University, Art Museum, 27 apr.- 7 set. 1980, Princeton Univ. Press 1980.
- [JTS] J. T. SPIKE, in *Darkness & light: Caravaggio & his world*, Art Gallery of New South Wales 29 Nov. 2003- 22 Feb. 2004, National Gallery of Victoria 11 Mar. 2004- 30 May 2004, Victoria 2003.
- N. SPINOSA, *La Galleria Farnese. Dipinti italiani*, Napoli 1999.
- [S. S.] S. SPONZA in *Tiziano*, Palazzo Ducale, Venezia- National Gallery of Art, Washington, Venezia 1990.
- E. STARCKY e S. JUGIE, *L'art des collections: bicentenaire du Musée des Beaux-Arts de Dijon: du siècle de lumières à l'aube d'un nouveau millénaire*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 16 giu.- 9 ott. 2000, Paris 2000.
- W. STECHOW, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, ed. Phaidon Press, 1966.
- C. STEFANI, *Considerazioni intorno al viaggio del Cavalier d'Arpino a Venezia* in «Paragone. Arte», anno LI, terza serie, n. 29 (599) (gennaio 2000), pp. 67-77.
- A. STIX – L. FRÖLICH-BUME, *Die Zeichnungen der Venezianischen Schule*, Band I, (Katalog der Handzeichnungen in der Albertina) Wien 1926.
- A. STIX – L. FRÖLICH.BUME, *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen*, Band 3 (Katalog der Handzeichnungen in der Albertina), Wien 1932.
- C. STRINATI, *Alessandro Turchi e l'ambiente romano in Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, Verona Museo di Castelvecchio 19 set.- 19 dic. 1999, Milano 1999, pp. 45-50.
- C. STRINATI, F. BURANELLI, R. VODRET, *Caravaggio*, catalogo della mostra: Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio- 13 giugno 2010, Milano 2010.

- C. STRINATI, *Nascita della mentalità caravaggesca* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. I, Milano 2010, pp. 17-29.
- E. STRONG, *La Chiesa Nuova*, Roma 1923.
- H. SUEUR, *Le Dessin à Verone de 1530 à la peste 1630. Paolo Farinati (1524-1606) et son entourage. Catalogue raisonné des collections du Louvre*, thèse de doctorat d'histoire de l'art de l'université de Paris X- Nanterre, sous la direction de F. Souchal et C. Monbeig Goguel, 1991 (non publiée).
- H. SUEUR in *Le Dessin à Verone aux XVIe et XVIIe siècles*, Musée du Louvre 7 octobre- 13 décembre 1993, mostra a cura di D. Cordellier et H- Sueur, Paris 1993.
- H. SUEUR, *Note sur Marcantonio Bassetti et ses copies d'après les maîtres* in «Verona illustrata», 9 (1996), pp. 87-95.
- W. SUIDA, *Die Landesbildgalerie in Graz*, Wien 1923.
- SUSANNE HEILAND, *Weltschätze der Kunst - der Menschheit bewahrt : Ausstellung anlässlich des 40. Jahrestages des Sieges über den Hitlerfaschismus und der Befreiung des deutschen Volkes*, Staatliche museen, Berlin 1985.
- A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977.
- D. SUTTON, *Artisti nella Roma sicesca* in «Paragone », anno VI, 71 (1955) pp. 18-40.
- D. SUTTON, *Art Historians and Critics as Collectors*, London, loan exhibition Thos Agnew & Sons, 6 mag.- 29 mag. 1965, London 1965.
- G. SWOBODA, voce «Saraceni, Carlo» in *Caravaggio e l'Europa : il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano, Palazzo Reale 5 ott. 2005- 6 feb. 2006, Milano 2005.
- M. SYLVESTRE, *Aspect social de l'art*, in *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 13 juin- 14 septembre, commissaires J. THUILLIER, C. PÉTRY, Paris 1992, pp. 53-60.
- M. SYLVESTRE, «Leclerc, Jean » in *The Dictionary of Art*, Grove, vol. 19, Londra 1996.
- [AT] A. TACKE in *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen- neu entdeckt*, catalogo della mostra a cura di Heiner BORGGREFE, Lubomír KONECŇY, Vera LÜPKES, Vít VLANS,

Weserrenaissance-Museum Scloß Brake (17 August-16 November 2008), Nationalgalerie in Prag (11 Dezember 2008- 22 Februar 2009), Munchen 2008, pp. 35-43.

- A. TEMPESTINI, *Federico Zeri with the assistance of Elisabeth E. Gardner, Italian paintings, A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art, Venetian School, New York-Vicenza 1973*, (recens.) in «Pantheon», July, August, September, 1977, p. 280.

- M. C. TERZAGHI, *Saraceni 1608: un significativo patto con gli spagnoli* in «Paragone/Arte», terza serie, LIII, 43 (2002), pp. 81-94.

- M. C. TERZAGHI, 'Virtuosi illustri del suo tempo'. *Novità e precisazioni per Ottavio Leoni, Caravaggio e i volti della Roma caravaggesca*, in *Caravaggio. Mecenati e pittori*, Caravaggio, Palazzo Gallavresi 25 sett.-12 dic. 2010, Milano 2010, pp. 15-57.

- M. C. TERZAGHI² in *Caravaggio. Mecenati e pittori*, Caravaggio, Palazzo Gallavresi 25 sett.-12 dic. 2010, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

- L. TESTA, Appendice. *Un quadro di Caravaggio nella collezione Aldobrandini: Marta e Maddalena* in F. CAPPELLETTI e L. TESTA, *I quadri di Caravaggio nella collezione Mattei. I nuovi documenti i riscontri con le fonti*, «Storia dell'arte», 69 (1990), pp. 240-241.

- L. TESTA, *Novità su Carlo Saraceni: la committenza Aldobrandini e la prima attività romana*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 7 (1998), pp. 130-137.

- L. TESTA, *Carlo Saraceni: nuovi documenti per una rilettura della biografia del Baglione*, in *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di S. MACIOCE, Roma 2002, pp. 160-183.

- L. TESTA, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, in «Storia dell'arte. Collana di Studi» 1, Roma 2009, pp. 289-328.

- L. TESTA, *Carlo Saraceni in I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 647-657.

-G. TESTORI in *33 Opere del Seicento*, introduzione e catalogo a cura di G. Testori, Manzoni Galleria d'Arte, Milano 1967.

- *The Metropolitan Museum of Art. Departmental accessions, July 1, 1970-June 30, 1971* in «Metropolitan Museum Journal», 1973, pp. 153-161.

- J. THUILLIER, *La peinture à Liège au XVIIe siècle: foyer provincial ou foyer international?* in *Walthère Damery 1614-1678*, Alden Biesen, centre culturel de la Communauté flamande 27 giugno- 30 agosto 1978, Louvain-Paris 1978.
- J. THUILLIER, in *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo*, Roma 1982.
- J. THUILLIER, Vouet, Paris, Galerie nationales du Grand Palais, 6 nov. 1990- 11 feb. 1991, catalogo della mostra a cura di J. Thuillier, B. Brejon de Lavergnée, D. Laval, Paris, 1990.
- J. THUILLIER, *Gorges de La Tour*, Paris, 1992.
- C. TICO SEIFERT¹, *Adam Elsheimer's Artistic Circle in Rome* in *Adam Elsheimer 1578-1610*, a cura di R. KLESSMANN, Edinburgh, National Gallery of Scotland, London, Dulwich Picture Gallery and Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, London 2006, pp. 209-223.
- [CTS] Chr. TICO SEIFERT² in *Pieter Lastman In Rembrandts Schatten?*, Amburgo Kunsthalle, 13 aprile-30 luglio 2006, catalogo della mostra a cura di M. SITT, saggi di T. SEIFERT, M. SITT, A. E. WAIBOER, Hamburg 2006.
- C. TICO SEIFERT, *Pieter Lastman* in «*Studien zu Leben und Werk, Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*», Petersberg 2011.
- F. TITI, *Studio di Pittura, Scultura, Architettura delle chiese di Roma*, Roma, 1674-1763 (ed. a cura di B. CONTARDI e S. ROMANO, Firenze 1987).
- F. TITI, *Ammaestramento utile e curioso di Pittura*, (II ed.) Roma 1686.
- F. TITI, *Nuovo studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle chiese di Roma*, (III ed. con aggiunte di Posterla) Roma, 1708.
- F. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture*, (IV ed.) Roma 1763.
- M. TOGNES in *Olomuc Picture Gallery. I. Italian paintings of the 14th-18th centuries from Olomuc collections*, a cura di M. SOUCUP, Olomuc 1996.
- D. TON in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento* a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia 2009.
- G.TORSELLI, *La Galleria Doria*, Roma 1969.

- R. TRAINA in *Caratteristiche di registrazione dello Stato delle anime a Roma* in C. SBRANA, R. TRAINA e E. SONNINO in *Gli 'Stati della anime' a Roma dalle origini al secolo XVII. Origini-Consistenza- Contenuti*, Roma 1977, pp. 345-371.
- R. TRAINA in *Repertorio analitico degli Stati della anime romani fino al 1650, con appendice sui libri di battesimo, matrimonio e morte* in C. SBRANA, R. TRAINA e E. SONNINO in *Gli 'Stati della anime' a Roma dalle origini al secolo XVII. Origini- Consistenza- Contenuti*, Roma 1977, pp. 385-583.
- B. TREFFERS, *The Arts and Craft of Sainthood: New Orders, New Saints, New Altarpieces in The Genius of Rome 1592-1623*, London, Royal Academy of Arts (20 January- 16 April); Rome, Palazzo Venezia, (May-August), London 2001, pp. 338-371.
- *Trésors des musées de Vienne*, Paris, Musée du Petit Palais, 1947-1948, Paris 1947.
- F. TREVISANI, *Una sanguigna di Carlo Saraceni*, in «Arte Veneta», 74 (1981), pp. 161-163.
- [l.t.] L. TREZZANI in *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica. La decorazione murale*, a cura di L. LAUREATI e L. TREZZANI, Roma e Milano 1993, pp. 76-123 e 313-314.
- L. TREZZANI, *Il paesaggio naturalistico* in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 167-181.
- M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta Italiană, sec. XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, Sibiu 2007.
- A. TÛMPEL, voce «Uyttenbroeck, Moses van» in *The Dictionary of Art*, v. 31, Grove New York 1996.
- N. TURNER. *London. Early baroque paintings at Matthiesen*, «The Burlington Magazine», 127, June (1985), pp. 547-548.
- L. USSEGLIO, *Lanzo. Studio storico*, Torino 1887.
- M. UTILI in *Museo Nazionale di Capodimonte*, guida a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli 1994.
- [M. U.] M. UTILI in *La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, a cura di N. SPINOSA, Napoli 1995.

- [M. U.] M. UTILI in *Napoli ! Museo Nazionale di Capodimonte*, dicembre 1996-marzo 1997 Die Grossen Sammlungen V Bonn, Germany 1996.
- F. VALCANOVER in *Storia e Politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* di WOLFGANG WOLTERS, Venezia 1987.
- R. VAN DE WALLE, *Toeschrijving aan François Walshartz van twee kopieen naar de Sint-Rochus van Carlo Saraceni* in «Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique», XII (1970), pp. 235-246.
- K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, form the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, ed. a cura di H. Miedema, vol. I, Doornpijk 1994.
- K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi (1604)*, ed. critica di R. de Mambro Santos, Roma 2000.
- G. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1763.
- A. VENTURI, *La Galleria del Campidoglio*, Roma 1890.
- A. VENTURI, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927.
- *Veronese, Tintoretto e la pittura veneta, capolavori del Palais des Beaux-Arts de Lille*, Castello Acquaviva d'Aragona, Conversano, 9 mag-21 lug., Conversano 2010.
- *Vienne à Versailles les grandes collections autrichiennes au Château de Versailles*, catalogo della mostra a cura di E. M. AUER 6 mai-11 octobre 1964, Paris 1964.
- [R. V.] R. VITALI, in *Storie Barocche, da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, a cura di M. Cellini, 28 febbraio-27 giugno 2004, p. 166, n. 9 e fig. 9, Cesena 2004.
- W. VITZTHUM, *Seicento paintings in Madrid* in «The Burlington Magazine», v. CXII, n. 807, june (1970), pp. 420-423.
- W. VITZTHUM², *I disegni dei maestri: Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milano 1970.
- F. VIZZUTTI, *Contributi per una rivalutazione della pittura bellunese nell'età barocca*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore », ottobre-dicembre, 1980, pp. 117-129.

- F. VIZZUTTI, *Seicento sacro e profano*, «Dolomiti », dicembre, 1980, pp. 22-26
- R. VODRET¹ in *A Lição de Caravaggio: obras-primas des coleções da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma*, catalogo della mostra a cura di P. STRINATI e R. VODRET, San Paulo, Museu de Arte, Venezia 1998.
- R. VODRET² in *Caravaggio and his italian followers from the collections of the Galleria Nazionale Antica di Roma*, Hartford, Wadsworth Atheneum, 23 apr. - 26 lug. 1998, catalogo della mostra a cura di C. M. STRINATI, R. VODRET, E. ZAFRAN, Venezia 1998.
- R. VODRET – C. STRINATI, *Percorsi caravaggeschi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini* in *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi da Palazzo Barberini*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 18 feb.-9 mag. 1999, Fondazione Palazzo Zabarella 15 maggio-14 agosto 1999, Napoli 1999, pp. 13-22.
- R. VODRET in *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi da Palazzo Barberini*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 18 feb.-9 mag. 1999, Fondazione Palazzo Zabarella 15 maggio-14 agosto 1999, Napoli 1999.
- R. VODRET, *Colori della musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 15 dic. 2000- 28 feb. 2001, Siena, Santa Maria della Scala, 6 apr. - 17 giu. 2001, catalogo della mostra a cura di A. BINI, C. STRINATI, R. VODRET, Milano 2000.
- R. VODRET- C. STRINATI, *Painted Music: 'A New and Affecting Manner'* in *The Genius of Rome 1592-1623*, London, Royal Academy of Arts (20 January- 16 April); Rome, Palazzo Venezia, (May-August), London 2001, pp. 90-115.
- [R.V.] R. VODRET in *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, I dipinti, catalogo sistematico*, a cura di L. MOCHI ONORI -R. VODRET, Roma, 2008.
- R. VODRET, *Agostino Tassi e il fregio della Sala Regia al Quirinale* in *Agostino Tassi (1578-1644) un paesaggista tra immaginario e realtà*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Venezia, 19 giu. - 21 set. 2008, catalogo della mostra a cura di P. Cavazzini, Roma 2008, pp. 127-150.
- R. VODRET, *Caravaggio, l'opera completa*, Milano 2009.
- R. VODRET¹, *Caravaggio e Roma*, Milano 2010.

- R. VODRET², *I colori del buio. I caravaggeschi nel Fondo Edifici di Culto*, Roma, Palazzo Ruspoli, 15 aprile-18 luglio 2010, catalogo della mostra, Ginevra 2010.
- R. VODRET in *Alla ricerca di 'Ghiongrat'. Novità su alcuni artisti citati nei libri parrocchiali romani dal 1600 al 1630* in *Alla ricerca di 'Ghiongrat'. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)* a cura di R. Vodret, Roma 2011, pp. 17-106.
- R. VODRET e B. GRANATA, *Non solo Caravaggio in Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 nov. 2011- 5 febr. 2012, Milano 2011, pp. 21-96.
- C. VOLPE, *Sulla mostra di Cleveland* in «Paragone», gennaio, 1972, pp. 50-76.
- C. VOLPI, *Simon Vouet in I Caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, 2 I protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 777-789.
- H. VOSS, *Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII, I (1910), pp. 211-221.
- H. VOSS in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911.
- H. VOSS, *Italienische Gemälde des XVI und XVII Jahrhunderts in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien*, II, in «Zeitschrift für bildenden Kunst », N.F. XXIII, 2 (1912), pp. 62-67.
- H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924.
- H. VOSS, *La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma* in «Paragone», 89 (1957), pp. 56-64.
- H. VOSS, *Baroque painting in Rome I, Caravaggio, Carracci, Domenichino and their followers 1585-1640*, rivisitato e tradotto da T. Pelzel, San Francisco 1997.
- G. F. WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, III, London, 1854.-L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia*, Bassano, 1789.
- M. R. WADDINGHAM, *Herman van Swanevelt in Rome* in «Paragone», 121 (1960), pp. 37-50.
- M. R. WADDINGHAM, *Alla ricerca di Agostino Tassi*, «Paragone», 139 (1961), pp. 9-23.
- M. R. WADDINGHAM, *Notes on Agostino Tassi and the Northers*, «Paragone», 147 (1962), pp. 13-24.

- M. R. WADDINGHAM, *Bologna in Retrospect: Some Northern Aspects*, «Paragone », marzo, 159 (1963), pp. 57-66.
- M. R. WADDINGHAM, *Adam Elsheimers*, «Maestri del Colore », n. 130, Milano 1966.
- M. R. WADDINGHAM, *Adam Elsheimer and His Circle at Frankfurt*, «The Burlington Magazine», January, 1967, pp. 44-48.
- M. R. WADDINGHAM, *I paesaggisti nordici italianizzati del XVII secolo*, «I maestri del colore», parte I, n. 217; parte II, n. 218, Milano 1968.
- M. WADDINGHAM, *A landscape masterpiece by Saraceni* in «The Burlington Magazine », March (1972), p. 159.
- M. R. WADDINGHAM, *An important Saraceni discovery*, «Paragone», 419/423 (1985), pp. 219-224.
- P. WADDY, *L'architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento* in *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Roma 1999, pp. 203-263.
- R. WARD BISSELL, *A. Ottani Cavina, Carlo Saraceni, Milano, 1968* (recens.) in «The Art Bulletin», June, LIII, 2 (1971), pp. 248-250.
- [W. B.] R. WARD BISSEL in *Masters of italian Baroque painting. The Detroit Institute of Arts*, Detroit 2005.
- Z. WAZBINSKI, *Il cardinale Francesco Maria De Monte 1549-1626*, Firenze 1994.
- E. K. WATERHOUSE, *Paintings from Venice for seventeenth century England: some records of a forgotten transaction* in «Italian studies», 7 (1952), pp. 1-23.
- E. K. WATERHOUSE, *A note in british collecting of italian pictures in the later seventeenth century*, «The Burlington Magazine», February, CII (1960), pp. 54-58.
- E. WATERHOUSE, *Italian Baroque Painting*, London 1962.
- [FW] F. WEILAND-POLLERBERG in *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder kolorit? ein Wettstreit schreibt Geschichte*, Städtisches Museum Engen Galerie 1.2- 4.5.2003, catalogo della mostra a cura di M. BRUNNER- A. C. THEIL, Engen 2003.

- H. WEIZSÄCKER, voce «Elsheimer, Adam» in THIEME- BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, X, Leipzig 1914.
- H. WEIZSÄCKER, *Hendrik Goudt* in «Out Holland», 45 (1928), p. 112.
- H. WEIZSÄCKER, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt – Erster Teil: Text – Des Künstlers Leben und Werke*, I, Berlin 1936.
- H. WEIZSÄCKER, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt, Zweiter Teil: Beschreibende Verzeichnisse und geschichtliche Quellen* (aus dem Nachlass hg. v. H. Möhle), II, Berlin 1952.
- A. WELCKER, *Pieter Lastman als tekenaar van landschap en figuur*, in «Out Holland», LXII, 1947.
- [SW] S. WESTERMAYER in *Ulrich Loth, Zwischen Caravaggio und Rubens*, Alte Pinakothek, München, 8 maggio-7 settembre 2008, catalogo a cura di R. Baumstark, F. Büttner, M. Dekiert, A. Gottdang, Monaco 2008.
- R. WITWOKER, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino 1972.
- W. WITZTHUM, *A project by Lanfranco for the Quirinal*, «The Burlington Magazine», CVI, pp. 215-218, May 1964.
- W. WITZTHUM¹, *Seicento paintings in Madrid* in «The Burlington Magazine», June, 1970, pp. 420-423.
- W. WITZTHUM², *I disegni dei maestri: Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milano 1970.
- J. WOOD, *Caravaggio 'and the Britisches', 1600-1630* in *I Caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. I, Milano 2010, pp. 275-283.
- L. WOOD RUBY, *Studies on Drawings in Honour of Terez Gerszi* in «Arte Venustas», 25 (2007), pp. 87-89.
- L. WOOD RUBY, *Landscape in Rome: Adam Elsheimer and Paul Bril* in *Adam Elsheimer in Rom. Werk- Kontext- Wirkung* a cura di A. THIELEMANN e S. GRONERT in «Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana», Rom 26-27 Februar 2004, München 2008, pp. 51-85.
- C. WRIGHT, *The French painters of the seventeenth century*, London, 1985.

- [E. Z.] E. ZAFRAN in *Corps et ombres, Caravage et le caravagisme européen*, a cura di M. Hilaire e A. Hémery, Montpellier, Musée Fabre, Toulouse, Musée des Augustins, 23 juin-14 octobre 2012, Paris 2012.
- A. ZALAPÌ in *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, Bergamo 2000.
- P. ZAMPETTI in *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della Mostra a cura di P. Zampetti – G. Mariacher – G. M. Pilo, Venezia 1959.
- A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia, 1733.
- A. M. ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venezia, 1771.
- D. ZANNANDRIS, *Le vite dei pittori, scultori ed archietti veronesi*, Ms., 1835 c., ed. Verona, 1891.
- F. ZANOTTO, *Venezia e il suo estuario*, Venezia, 1846.
- F. ZANOTTO, *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, (II ed.), Venezia, 1856.
- F. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, 1860.
- E. ZOCCA, *La R. Galleria Estense di Modena, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, Roma 1935.
- F. ZERI, *La Galleria Spada in Rome*, Catalogo dei dipinti, Firenze 1954.
- F. ZERI, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957.
- F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959.
- F. ZERI e E. GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Musuem of Art. Venetian School*, New York 1973.
- F. ZERI e F. ROSSI, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo 1986.
- A. ZUCCARI, *Il caravaggismo a Roma. Certezze e ipotesi* in *I caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti, I I percorsi*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 31-59.