

LA CATTURA DI CRISTO
da CARAVAGGIO

Un recupero per le Gallerie degli Uffizi

In copertina e a p. 160: da Caravaggio, *Cattura di Cristo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolari



LA CATTURA DI CRISTO da CARAVAGGIO

Un recupero per le Gallerie degli Uffizi

ISBN 978-88-3340-094-5

© 2019 Ministero per i Beni Culturali e Ambientali
Gallerie degli Uffizi

Referenze fotografiche: Antonio Quattrone, Firenze; Claudio Giusti, Lastra a Signa; Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi: foto Roberto Palermo, Francesco Del Vecchio; © Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze; Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma; © Odessa, Museum of Western and Eastern Art; © Szépművészeti Múzeum - Museum of Fine Arts Budapest, 2019; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Photographer: Hans Bach; © Roma Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali; © The National Gallery, London; © National Gallery of Ireland; © National Galleries of Scotland; Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia: foto Mathieu Raphael Gamon; © Tokyo, The National Museum of Western Art; Minneapolis Institute of Art; Ministero per i beni e le Attività Culturali - Galleria Borghese; Diocesi di Fabriano-Matelica, Ufficio Beni Culturali ed Edilizia di Culto: foto Claudio Ciabochi; Polo Museale del Lazio - Galleria Spada; Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; ©2019 Museum of Fine Arts, Boston; National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario; Ministero per i beni e le Attività Culturali - Galleria Nazionale dell'Umbria; No Idea Studio, Massa - Cruciani Gianluca; © Palais des ducs de Lorraine - Musée Lorrain, Nancy / Photo C. Philippot

© 2019 s i l l a b e s.r.l.
Livorno
www.sillabe.it

La Casa editrice rimane a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non identificate

stampato presso Media Print - Livorno

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028



s i l l a b e

Sommario

- 7 Presentazione
Eike D. Schmidt
- 17 Caravaggio e la *Cattura di Cristo*
Gianni Papi
- 65 La *Cattura di Cristo* nel Tesoro di Lorena
Maria Sframeli
- 91 Appendice di documenti
- 109 Il restauro della *Cattura di Cristo* delle Gallerie degli Uffizi
Lisa Venerosi Pesciolini
- 126 La cornice dorata: note descrittive sulla tecnica e sul suo restauro
Francesca Brogi
- 128 L'uso di tovagliati come supporto in ambito caravaggesco
Claudio Seccaroni
- 130 Indagini microchimiche e stratigrafiche su campioni di materiale pittorico
Stefano Volpin
- 139 Un pentimento rivelatore. I risultati delle analisi diagnostiche
Anna Pelagotti e Emanuela Massa
- 154 Bibliografia



da Caravaggio, *Cattura di Cristo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, intero con cornice e, alle pagine successive, particolari



Caravaggio e la *Cattura di Cristo*

Gianni Papi

Il restauro e la presentazione al pubblico di una replica non autografa della *Cattura di Cristo* di Caravaggio, conservata in un deposito esterno delle Gallerie degli Uffizi e restaurata da Lisa Venerosi Pesciolini, è l'occasione per tornare a riflettere su un dipinto cruciale nel catalogo del Merisi.

Il dipinto degli Uffizi (fig. 2) mostra elementi stilistici che escludono l'autografia di Caravaggio e pongono l'opera nel novero delle copie; alcuni brani, come la corazza del soldato sono di apprezzabile qualità, ma il tono generale non lascia dubbi sullo status dell'opera: si vedano in particolare gli incisi dei contorni dei volti (soprattutto quello dell'uomo che regge la lanterna e quello di Cristo) e la marcata sottolineatura dei panneggi. Una copia di discreta qualità dunque (ma che vanta una provenienza importante, come ha potuto stabilire Maria Sframeli), che si aggiunge alle già numerose che riguardano la composizione caravaggesca.

È stata assolutamente meritoria l'iniziativa di restaurare e di studiare il dipinto, poiché ogni tassello che si aggiunge alla conoscenza di Caravaggio e della diffusione (anche attraverso le copie) delle sue opere, è sicuramente importante. Così è senz'altro significativo poter disporre ora di un'analisi approfondita della tecnica di un copista del Merisi, analisi che, come in questo caso, può fornire dati nuovi e rilevanti.

Una riflessione sulla *Cattura di Cristo* di Caravaggio dovrà ripercorrere gli aspetti artistici, documentari, ma anche quelli extra artistici (o meglio di cronaca) che negli ultimi venticinque anni l'hanno coinvolta. Fra questi ultimi sarà da considerare la notevole rilevanza mediatica che ebbe il fatidico ritrovamento del quadro di Dublino nel 1990, in concomitanza (o almeno in stretta sequenza) con il felicissimo recupero dei documenti Mattei che lo riguardavano; il *best seller* di Jonathan Harr, col suo avvincente linguaggio da *spy-story* (a pensarci ci accorgiamo che la vicenda ha parecchi ingredienti di quel genere romanzesco:

1. *Cattura di Cristo* Versione Dublino, part., Dublino, National Gallery of Ireland (On indefinite loan to the National Gallery of Ireland from the Jesuit Community, Leeson St., Dublin, who acknowledge the kind generosity of the late Dr Marie Lea-Wilson, 1992)



2. Copia da Caravaggio, *Cattura di Cristo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi

la bella protagonista, il saggio e anziano studioso, l'introverso e tenace coprotagonista che alla fine, dopo alcune peripezie e rischi, corona il suo sogno, portando in salvo il dipinto e rendendolo di pubblica fruizione quale nuovo e imprevisto capolavoro del principale museo irlandese¹; penso infine all'altrettanto burrascoso recupero della versione Sannini nel 2003, alla quale già si accenna nel libro di Harr (ma quella storia era allora appena agli inizi).

Quando si tratta di Caravaggio, non è una novità; il pittore porta con sé un alone di mistero e tante complicazioni, ma anche un'attrazione irresistibile; contrasti fra gli studiosi, valutazioni milionarie che fanno sognare, vendite all'asta di opere controverse, storie al limite del romanzesco, ritrovamenti nelle soffitte o negli umili archivi di un convento, dolorosi furti, versioni che tornano alla luce a scompaginare carte già assestate, doppie versioni proposte autografe entrambe, delle quali ben presto una viene respinta in nome dell'unicità degli autografi, seguendo l'assioma (dato per scontato) che il Merisi non possa aver replicato se stesso. E poi, ed è il caso della *Cattura*, quadri sequestrati dalla Magistratura e dai Carabinieri per irrisolvibili dispute proprietarie (mi riferisco naturalmente alla versione Sannini), e le recenti turbolenze, al momento contenute, ma di un rumore sordo e costante, che riguardano la tela di Dublino.

Per forza, si dirà, Caravaggio è ormai il pittore più famoso del mondo, non ha rivali in quanto a popolarità in ogni angolo della terra. Ma tale fama è qualcosa di particolare, di



3. *Cattura di Cristo* Versione Sannini, Collezione privata, immagine pubblicata da Roberto Longhi nel 1943 e conservata a Firenze, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

difficilmente definibile. Artisti non meno celebrati di lui, in particolare nelle loro patrie (per restare nel secolo, pensiamo a Rubens, a Vermeer, a Velázquez), nemmeno lontanamente possono ambire a un simile repertorio di travagli intellettuali, di incidenti, di imprevisti, di ostacoli, di ipotesi.

Ma ricominciamo con l'argomento specifico di questa trattazione e ripartiamo dai suoi esordi. È Giulio Mancini il primo fra i biografi di Caravaggio che cita – molto genericamente – “quadri privati in casa Mattei, Giustiniani e Sennesio”². Giovanni Baglione ricorda tre dipinti eseguiti per Ciriaco Mattei, ma stranamente dimentica proprio la *Cattura*³; in compenso cita una *Incredulità di san Tommaso*, che molta confusione ha provocato negli studi contemporanei, dal momento che un quadro con questo soggetto figura nel 1638 nell'inventario dei dipinti del marchese Vincenzo Giustiniani, cioè quello che oggi è pacificamente identificato con la tela conservata a Potsdam⁴.

Così il primo a ricordare in Palazzo Mattei la *Cattura* è Gaspare Celio, che nella sua guida di Roma, pubblicata nel 1638 (ma concepita entro il 1620), registra nel “Palazzo Vecchio del Signor Marchese Mattei”, fra le opere del Merisi, “quella della presa di Christo mezze figure”⁵.

Diversi anni dopo sarà però Giovan Pietro Bellori a dare una descrizione straordinariamente dettagliata del dipinto, la cui commissione il biografo erroneamente imputa a Asdrubale Mattei (mentre, come vedremo, è certo che fu Ciriaco a volere l'opera):



La *Cattura di Cristo* nel Tesoro di Lorena

Maria Sframeli

La caravaggesca *Cattura di Cristo* (figg. 1, 3) delle Gallerie degli Uffizi¹ è rimasta a lungo sconosciuta agli studi, nonostante gli accesi dibattiti sul riconoscimento delle opere autografe di Caravaggio e l'attenzione rivolta dalla critica alle repliche o versioni antiche dei suoi grandi capolavori².

Destinata fin dall'inizio del Novecento all'arredo di sedi istituzionali dello Stato, nella fitta bibliografia dedicata al *corpus* caravaggesco l'opera fiorentina era menzionata fino allo scadere degli anni Settanta solo in una nota di commento all'edizione delle *Vite* del Bellori, curata da Evelina Borea, in cui il dipinto è citato come una delle copie del dipinto commissionato a Caravaggio dal marchese Ciriaco Mattei, così descritta dal biografo: "... il marchese Asdrubale Mattei gli fece dipingere la Presa di Cristo all'orto, parimente in mezzefigure. Tiene Giuda la mano alla spalla del Maestro, dopo il bacio; intanto un soldato tutto armato stende il braccio e la mano di ferro al petto del Signore, il quale si arresta paziente ed umile con le mani incrociate avanti, fuggendo dietro san Giovanni con le braccia aperte. Imitò l'armatura rugginosa di quel soldato, coperto il capo e 'l volto dall'elmo, uscendo alquanto fuori il profilo; e dietro s'inalza una lanterna, seguitando due altre teste d'armati"³.

L'originale di Caravaggio, ritenuto allora scomparso, è stato in anni più recenti riconosciuto nel dipinto appartenente alla Society of Jesuits of Saint Ignatius di Dublino oggi in deposito alla National Gallery of Ireland, grazie agli studi sui documenti della famiglia Mattei pubblicati da Francesca Cappelletti e Laura Testa⁴ e all'attenzione prestata al dipinto da Sergio Benedetti, cui venne affidato il restauro della tela di Dublino; i primi risultati delle sue ricerche e del restauro vennero pubblicati sul "Burlington Magazine" nel 1993⁵.

Le vicende dell'originale caravaggesco sono riassunte dettagliatamente nel saggio di Gianni Papi in relazione alle numerose repliche del soggetto e ai principali interventi della critica sul tema. In breve, il quadro, commissionato da Ciriaco Mattei, venne pagato a Caravaggio

¹ da Caravaggio, *Cattura di Cristo*, part., Firenze, Gallerie degli Uffizi

centoventicinque scudi il 2 gennaio 1603. Nel 1614 passò al figlio di Ciriaco, Giovan Battista, che lo registra nel suo inventario del 1616 e nel 1624 lo lascia per testamento al cugino Paolo Mattei. Nel 1626 Asdrubale ne faceva fare una copia dal pittore Giovanni di Attilio non altrimenti noto. Alla sua morte il quadro di Caravaggio fu ereditato insieme alla collezione di Ciriaco e a quella di Asdrubale dal fratello, il duca Girolamo, presso il quale il Bellori annota l'opera nel 1664 e nel 1672. Sembra che l'originale della *Cattura di Cristo* fosse rimasta in Palazzo Mattei, ricordata nel 1676 nell'inventario *post mortem* dei beni di Girolamo insieme a una copia, generalmente identificata con quella eseguita per Asdrubale nel 1626. È difficile da questo momento seguire con assoluta certezza le sorti del quadro dal momento che negli inventari antichi la distinzione tra originale e copia non è sempre dichiarata, rendendo di fatto le conclusioni poco attendibili se non vagliate sulla scorta di altri elementi.

Corre l'obbligo ricordare che a proposito del dipinto fiorentino sono state formulate argomentazioni diverse, tese a dimostrare sia pure con cautela il diritto del dipinto a proporsi come originale caravaggesco. Lo studio in questa direzione è stato condotto da Francesca Salvemini, che enumera quattordici copie allora note⁶: nel dipinto fiorentino "l'impianto compositivo", la "resa di alcuni dettagli, come le ciocche rapprese dei capelli di Cristo" sarebbero secondo la studiosa "elementi di riaffiorata evidenza caravaggesca"; così come le "augnature" assumono rilievo lungo i margini di arrotondamento che definiscono le carni delle membra scoperte". Anche la "doppia fonte di luce, una penetrante e diretta frontalmente sulla scena notturna, come uscita da uno specchio a contrasto, e l'altra più fioca, artificiale, diffusa dalla lanterna, sporta dal braccio di uno degli intervenuti in direzione del capo di Giuda" e le "paste cromatiche sabbiose" avvicineranno il quadro ai "vertici caravaggeschi della cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi".

Quando mi trovai ad affrontare la questione per la compilazione del catalogo delle opere delle Gallerie concesse in deposito al Comando Legione Carabinieri Toscana per l'arredo della 'Caserma Antonio Baldissera', dove si trovava allora il dipinto caravaggesco, mi parve doveroso approfondire la ricerca d'archivio iniziata negli anni Novanta su sollecitazione della studiosa, risalendo però allora solo alla data del 1802, ancora troppo vicina nel tempo per formulare ipotesi sulla provenienza del dipinto.

Il quadro è dipinto su tela di Fiandra tesa su una tavola ad assi di rovere su cui sono scritti diversi numeri di inventario che ne indicano l'appartenenza alle collezioni fiorentine sicuramente a date più lontane e che potevano far pensare di reperire facilmente l'opera negli inventari della Guardaroba Medicea⁷. Ritenni quindi utile tentare di risalire ancora indietro e cercare di ricostruire tutte le tappe fiorentine di questa comunque interessante pittura, di buona qualità, spronata da Mina Gregori che si è recata più volte a osservare il dipinto, ancora quando era appeso alle pareti della caserma dei Carabinieri e in corso di restauro nello studio di Lisa Venerosi Pesciolini, e che grazie alle sue profonde conoscenze ha rilevato particolari su cui appuntare l'attenzione e fornito importanti suggerimenti.

L'opera però non è risultata presente nei più noti inventari delle eredità dei principi Medici pubblicati on-line⁸ e non è stata rintracciata nelle numerose filze consultate in Archivio di Stato⁹ anche se alcuni numeri sul retro, non corrispondenti a nessuno degli inventari che descrivono il quadro dalla metà del Settecento al 1911, data dell'inventario patrimoniale tuttora in vigore, lasciavano intendere che non sarebbe stato impossibile concludere positivamente la ricerca, dal momento che la maggior parte dei numeri scritti a pennello sulle tavole sulle quali è 'tirata' la

tela hanno trovato riscontro nei precisi inventari redatti dagli zelanti Guardaroba della corte lorenese. Sembrava quindi di non poter escludere che il quadro fosse di provenienza medicea.

Il dipinto non compare mai nella pur copiosa documentazione dei trasferimenti di opere che in quel periodo avvenivano tra la Guardaroba Generale, le ville e gli appartamenti destinati ai funzionari del nuovo governo lorenese, rendendo di fatto difficile risalire all'occasione del suo arrivo a Firenze.

Nella scheda redatta per la pubblicazione sulle opere presenti nella 'Caserma Baldissera' la notizia più antica della presenza del dipinto a Firenze era quella data dall'inventario che lo registrava almeno fin dal 1766 nelle stanze dell'appartamento del conte Carlo di Goetz, "Ciamberlano, e Gen.le Magg.re dell'Armata delle LL. MM. II. RR.", fedelissimo di Pietro Leopoldo, granduca di Toscana dal 1765 al 1790.

Nel fondo Imperiale e Reale Corte dell'Archivio di Stato¹⁰ esistono tre inventari degli oggetti esistenti nel quartiere del conte Carlo de Goetz segnati con le lettere 'A', 'B' e 'C'. Il più antico è quello segnato 'A' che reca sulla copertina "Saldato. Vedi il saldo sotto di 18 Novembre 1778 al registro A del Magazzino". A margine sono segnalati gli oggetti rinviati indietro con le date del ritiro; la data più antica di ritiro sembra essere il 10 ottobre 1767 relativa a una "spera di cristallo", perciò l'inventario è precedente a quella data. Sulla prima carta, non numerata, appare il titolo e, sotto, "citato il presente inventario al quadernuccio nono seg.° I a c. 32"¹¹.

Riesaminando la questione, il primo dubbio che affiora è quello sulla dicitura "quartiere del conte" che denota l'abitatore di quelle stanze come personaggio di rango elevato e induce a ritenere che l'indicazione porti non al conte Carlo de Goetz ma al ben più influente conte Emmanuel de Richécourt (1697-1768), arrivato a Firenze alla fine di agosto del 1737 e presidente del Consiglio di Reggenza del Granducato dal 1749 al 1757.

Il suo appartamento in Palazzo Vecchio veniva allestito ancora nel 1741 come si desume dai pagamenti a favore del tappezziere Gaetano Seti del 6 ottobre di quell'anno "per aver preparato il Quartiere del Sig.r Conte di Richécourt"¹²; poco prima si erano messe in opera le porte che dovevano separare il Quartiere di Leone X dalle cucine dell'appartamento del Conte.

Qualche perplessità sulla provenienza medicea del dipinto è insinuata poi da una lettera senza data ma, come si intuisce dal testo, di poco posteriore alla presa di possesso della Toscana da parte dei Lorena, inviata da Anna Maria Luisa de' Medici al marchese Carlo Rinuccini, in cui l'Elettrice mostrava la sua preoccupazione che i quadri di provenienza lorenese fossero appesi alle pareti di Palazzo Vecchio, tutte affrescate, mettendo in pericolo le pitture:

Sig. Marchese non mi spiegai forse bene, i quadri che furono attaccati nelle Camere dipinte di Palazzo Vecchio intesi che fossero di quelli venuti di Lorena, e così pericolano le Pitture a fresco et i Lorenesi tengano poco conto, e non anno maniera per conservare quel che anno portato, e sciuperanno quel che anno trovato, le dico ciò perché Craon non trovasse che fusse una frottola, i quadri di qua non so ancora che siano stati translataati, ma per attaccare i Quadri di Lorena possono aver guastato le Pitture a fresco delle Camere di Palazzo Vecchio. Puol esser che Richécourt dicesse, che s'inventa, ma bisognerebbe conservare la roba, e le Pitture a fresco, le desidero un felice viaggio, e soggiorno e saluti la sua famiglia e sono Aff. El. [In margine] Averò caro d'aver per miei vicini il Pr.pe e Pr.ssa di Craon¹³.

L'attendibilità dei timori dell'Elettrice è confermata dalla notizia che il giorno 4 febbraio 1738 (1737 stile fiorentino) il manifattore Liborio Bracci veniva pagato per lavori fatti a cinque