

Capitolo VI

L'enigmatica Cattedrale di San Pietro a Sovana e il Sacrificio di Isacco del Caravaggio

CECILIA MARIA ROBERTA LUSCHI
BEATRICE STAFANINI

con nota di ROBERTA LAPUCCI

Chi frequenta gli estesi ed estremi territori della diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello, deve prendere atto che, un così vasto e diversificato territorio è caratterizzato da perle architettoniche ed echi culturali incastonati in una profonda storia.

Si parte, ovviamente, da un'età preistorica, per poi incontrare gli insediamenti etruschi, che in qualche modo fanno da trama a tutto il territorio; dove, successivamente, i romani tentarono una sua razionalizzazione, il tardo antico e il medioevo si contesero le cime delle colline che, a vista, si allungano tra il Monte Amiata e il mare dell'Argentario.

È evidente che chi vive all'interno di questo paesaggio si porta dietro una tradizione orale intrisa di storia e mito, i quali conducono tra gli eventi di una villa romana di Sovana, alle cave di travertino per Roma, alle cosiddette "vie cave etrusche" e tra le testimonianze di una delle più importanti necropoli etrusche della Toscana.

Tra questi luoghi il più celebre è quello denominato "della tomba Ildebranda"¹, oggetto di studi da parte di molti ricercatori, che sono arrivati a restituire una tomba a tempio, scolpita e scavata direttamente nella roccia



Fig. 1.VI

Sovana (GR), vista aerea del borgo in direzione Est-Ovest. In primo piano la rocca Aldobrandesca, in secondo piano la cattedrale di San Pietro

¹ A. MAGGIANI, *Tombe con prospetto architettonico nelle necropoli rupestri d'Etruria*, in M. MARTELLI (a

tufacea e composta da un padiglione a tre timpani e un periptero su tre lati, che si erge su un profondo dromos. Non meno suggestiva appare quell'area, davanti alla quale si apre una valle stretta, fra due linee di costa collinare, da dove si vede ergersi, austera e autorevole – in testa al borgo di Sovana – l'enigmatica Cattedrale di San Pietro (figg. 1-3).

Fig. 2.VI

Sovana, Cattedrale di San Pietro, complesso monumentale



Fig. 3.VI

Sovana, Cattedrale di San Pietro



Fig. 4.IV

Sacrificio di Isacco, Michelangelo Merisi da Caravaggio (Galleria degli Uffizi)

cura di), *Tyrrenhoi Philotechnoi*, Pisa-Roma, 1994, pp. 119-159. S. J. AINSLEY, *Monumenti sepolcrali di Sovana*. Lettera del Sig. Ainsley, in "Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica", 1843, pp. 155-159. G. CAMPOREALE, G. MOROLLI (a cura di), *Gli Etruschi - mille anni di civiltà*, Firenze, 1990.

Quanto appena descritto può sembrare il prodromo ad un testo di turismo culturale, ma in realtà si tratta del racconto di un territorio che si incrocia con le vicende della vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Infatti, alcuni sostengono che il "dipintore" sia morto a Porto Ercole, proprio all'interno della nostra diocesi, e che ne avrebbe frequentato i territori. La vicenda che si è intessuta quindi passa da Sovana, si incrocia con la storia "mito" della morte del Caravaggio e con quella di un quadro da lui dipinto, il *Sacrificio di Isacco* (fig. 4).

L'opera, ora custodita agli Uffizi, venne realizzata nei primissimi anni del Seicento – secondo quanto gli studiosi riportano – certamente ben prima del 1610. Nel 2018 la mostra "Dentro Caravaggio" di Palazzo Reale a Milano, ha aperto ampie discussioni che si sono confrontate sulla dinamicità della scena e sullo sfondo che la caratterizza.

Quasi tutti sono stati concordi nel riconoscere una chiesa con un battistero (M. Caldesi 1971, pp. 132-133), oltre a commentare la scena come di matrice veneta, presente quando le figure in azione seguono una linea parallela allo sfondo paesistico², come in questo caso.

Il Marini invece ha riconosciuto una fedeltà dell'impostazione iconografica rispetto al testo biblico di Genesi e legge in egual modo i simboli rappresentati in senso cristologico³.

In occasione della mostra del 2018 inoltre sono stati realizzati approfondimenti sul dipinto, mediante analisi radiografiche, riflettografie e in ultimo anche il grafico delle incisioni per la composizione⁴; in tutti i casi non è stato



Fig. 5.VI

Sovana, Tomba Ildebranda, fine sec. IV – prima metà sec. III a.C.

rilevato alcun tipo di ripensamento riguardo al paesaggio sullo sfondo ed alla

⁴ Scheda del Sacrificio di Isacco, pp. 227-230 (Gregori storia dell'arte), pp. 230-237 (Lapucci scheda tecnica); in M. GREGORI (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, Electa, Milano, 1991.

rappresentazione di questo edificio-chiesa.

Per riassumere, ci troviamo davanti alla tomba Ildebranda di Sovana (fig. 5), sito etrusco importantissimo, volgiamo lo sguardo a Sud-Est verso il borgo e pensiamo al paesaggio del quadro caravaggesco custodito agli Uffizi, che inizia ad essere particolarmente familiare con questi luoghi della diocesi (figg. 6-7).

Da un'intuizione puramente mnemonica⁵ si è passati ad una vera e pro-

Fig. 6.VI

Sovana, la Cattedrale di San Pietro vista dalla Tomba Ildebranda (piano superiore del monumento)

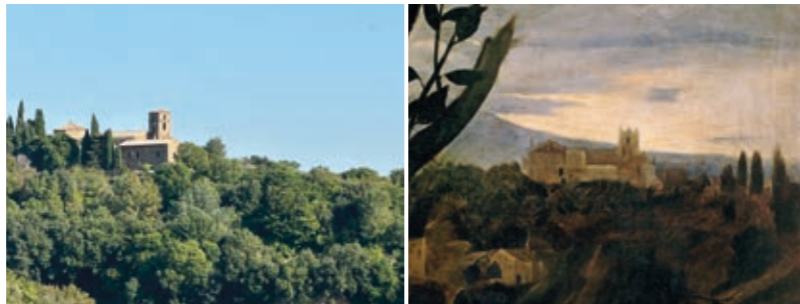


Fig. 7.VI

Particolare del Sacrificio di Isacco, Michelangelo Merisi da Caravaggio (Galleria degli Uffizi)

pria analisi delle prospettive: se dal sito della tomba Ildebranda si volge lo sguardo verso la Cattedrale di Sovana interrogando quella vista, ci domandiamo se fosse stato possibile che Caravaggio in un tempo imprecisato della sua vita, ma comunque tra la fine degli anni novanta del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento, sia passato da lì, si sia fermato e abbia dipinto il quadro.

Potrebbe sembrare un passaggio ardito quello che si racconta, un'operazione non molto affidabile, da cui aspettarsi un risultato poco attendibile. Eppure ci si muove a partire dalla capacità comunicativa propria del disegno, dell'arte del disegno, entro cui il dipinto in questione rientra appieno. D'altro canto, ogni pittore attraverso le proprie opere disegna trasmette, da delle *informazioni non concettuali*⁶, dei valori che senza parole "dicono", agendo sui sensi di chi guarda, quindi sollecitando il suo intelletto (fig. 8).

In tale situazione, il contatto visivo gioca un ruolo fondamentale: è quel "mezzo" necessario e sufficiente che consente alla vista di percepire e permette al pensiero, più o meno sensibile, di arrivare a sentire, a capire. E siccome la comunicazione è un fenomeno reversibile, il risultato che qui si presenta non è altro che la restituzione di ciò che il quadro di Caravaggio ci ha fatto sentire e percepire.

Quello che stiamo proponendo non vuole porsi come un accento critico rispetto alla figura del Caravaggio, ma vuole solo proporre una consistente combinazione di eventi accompagnati da uno studio iconografico di un territorio che poi potrebbe risolvere, per gli studiosi, qualche enigma o qualche passaggio più significativo nella vita dell'artista; come anche ulteriori possibili comprensioni del livello teologico dell'iconologia del quadro (fig. 9-10).

Infatti, indagare la geometria della prospettiva della vista in questione, consentirà di entrare nella dimensione spaziale vera e propria del disegno, che



Fig. 8.VI

Ascensione al cielo di Gesù, Thomas Lange, Museo di Palazzo Orsini, Pitigliano. Un esempio di "metalinguaggio" nell'arte contemporanea

⁵ Ha riportato l'intuizione Don Marco Monari, Direttore dell'Ufficio Beni Culturali della diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello.

⁶ C. MAGGIORA, G. MARCHIANI, *Disegno in architettura come metalinguaggio*, L'EF, Firenze, 1971.



Fig. 9.VI

Particolari in evidenza del Sacrificio di Isacco, Michelangelo Merisi da Caravaggio (Galleria degli Uffizi)



Fig. 10.VI

Particolari in evidenza del Sacrificio di Isacco, Michelangelo Merisi da Caravaggio (Galleria degli Uffizi)

va oltre i confini con cui si presenta per via del supporto materiale su cui è riportato. O per meglio dire, lo "spazio" del disegno ha molte più dimensioni di quelle della superficie su cui è concretamente disegnato: si parla di una profondità che non è solo ottica, ma semantica, nella quale si sovrappongono altrettanti valori di significato che arrivano a sfuggire – forse – anche allo stesso artefice.

Siamo, ovviamente, a conoscenza di lavori e studi precedenti che collocerebbero in Sabina⁷ o altrove lo sfondo paesistico che Caravaggio dipinge nel Sacrificio di Isacco, ma ciò non può far altro che bene alla ricerca ed al progressivo avvicinarsi alla veridicità. Il nostro lavoro si limita a proporre lo sguardo che si debba avere secondo prospettiva, per la rappresentazione del

⁷ Enzo Pinci, relazione convegno 29 settembre 2015 Palazzo Giove, Centro Studi Americani.

programma paesistico sullo sfondo del dipinto (fig. 11).

In linea di principio, focalizzando sul particolare del paesaggio, notiamo una torre a quattro merli messa di spigolo, due corpi di fabbrica, uno più

Fig. 11.VI

Inquadramento planimetrico e cono visivo dal punto di osservazione



Fig. 12.VI

Modello territoriale tridimensionale con inserimento delle architetture presenti nel dipinto

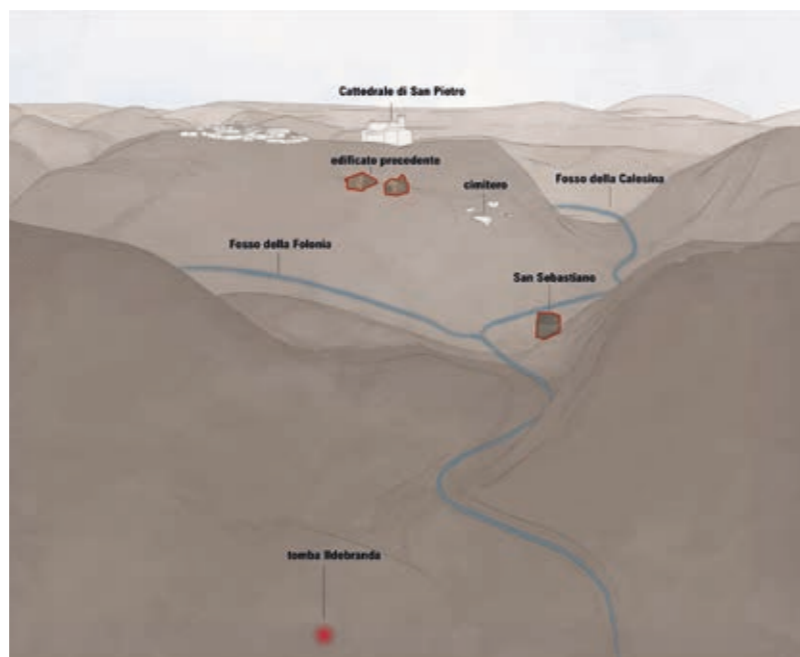


Fig. 13.VI

Il Sacrificio di Isacco con individuazione delle architetture analizzate

basso e uno più alto – non perfettamente dettagliati – che sembrano essere in primo piano, davanti la struttura turrita, e ulteriormente si nota un volume coperto a padiglione anch'esso messo di spigolo (figg. 12-13).

Coincidenza vuole che stessimo approntando degli studi proprio sulla Cattedrale di Sovana e che abbiamo rinvenuto nel piazzale davanti la chiesa dei resti di volte archiacute a costoloni ricalati e delle mura a delimitare un'ampia area di fronte alla chiesa (figg. 14-17).

Caravaggio, in questo caso, ci potrebbe aiutare a definire l'esatta consistenza architettonica che, almeno nel 1604, caratterizzava il sito (fig.18): infatti, proprio guardando il complesso architettonico dalla tomba Ildebranda, dal lato superiore del dromos e ponendosi a destra di esso, la visione è perfetta

Figg. 14.15.16.17.VI

Resti di costruzioni nei pressi della cattedrale



Fig. 18.VI
Mappa Comunità di Sorano, sezione L. Sovana.
(Archivio di Stato di Grosseto)



Fig. 19.VI
Sovrapposizioni dipinto-foto reale delle immagini del Sacrificio di Isacco (paesaggio sullo sfondo) e della Cattedrale di San Pietro a Sovana



tamente sovrapponibile a quella riportata nel *Sacrificio di Isacco* del Caravaggio (fig. 19).
Come comunemente risaputo, un luogo edificato difficilmente viene perso del tutto; o cade nell'oblio sino a che qualcuno non si imbatte nuovamente

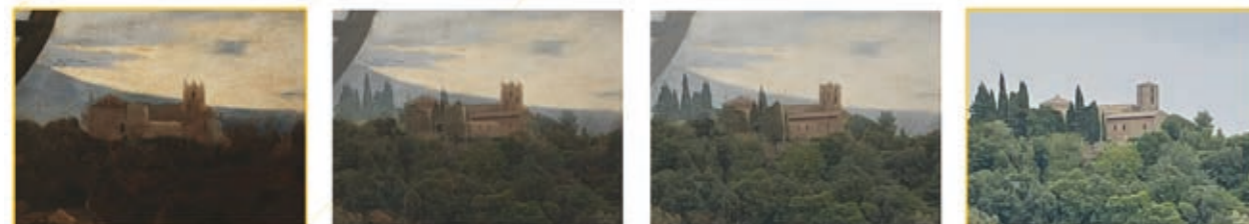


Fig. 20.VI
Posizione sottostrada della attuale cappella di San Sebastiano



Fig. 21.VI
Cappella di San Sebastiano, Sovana, Parco Archeologico

in lui e lo riscopre, oppure in genere viene riutilizzato, vuoi per la comodità del luogo – un pianoro o una posizione sicura lungo un torrente – vuoi per portare ancora una eco della funzione – in genere le strutture votive o di servizio dedicate a santi, nonostante Napoleone, hanno una profondità culturale estremamente forte.

Cosa è stato verificato da un punto di vista dell'analisi del disegno, è presto detto. Presa la cartografia regionale, abbiamo ricostruito in 3D l'altimetria del luogo, e posizionato ai congrui livelli gli edifici che ci sembravano di riferimento per lo scorcio da analizzare: la Cattedrale con l'attuale consistenza edilizia, un edificio in fondo valle, forse il San Sebastiano (figg. 20-21) – che però gli studiosi datano non antecedente al 1630 – e l'attuale cimitero posto su un pianoro, dove però esistevano edifici o cappelle che nel periodo napoleonico sono state totalmente distrutte (figg. 22-23).

Quindi un posto ben assettato in piano lungo un pendio, anche se oggi vi è un campo santo, che doveva essere verificato in ordine a qualche preesistenza ed il sopralluogo ha dato riscontro positivo; ovviamente non si può affermare nulla di più che la presenza di modesti lacerti murari, dislocati per tutta l'area e sovrachiati dai tronchi di albero.

Anche la struttura lungo il rivo esiste ancora, ma è altrettanto evidente che sia stata riassetata e in qualche punto ridimensionata. In ultimo, la rico-



Fig. 22.VI
Edificio attualmente presente all'interno del bosco, su piano inferiore rispetto alla Cattedrale

Fig. 23.VI
Struttura attualmente presente nel cimitero di Sovana

gnizione della consistenza edilizia della Cattedrale. Essendo nel pieno degli studi sull'edificio sacro, proprio per approfondire il sito di Sovana, come detto, c'eravamo accorti da tempo che esisteva una struttura posta in fondo all'attuale piazzale, che disegna ancora oggi la balza del terrazzamento di spiccato di tutto l'impianto. Questo edificio, seguendo la curva di livello più bassa si articolava secondo un'area pressappoco quadrata che si saldava all'attuale struttura che permette l'accesso ai vani posti di fronte alla chiesa (vedi figg. 14-17).

L'elemento più enigmatico di tutto l'impianto è che pur essendo una cattedrale, l'accesso è posto sul lato lungo, verso nord. Un aspetto questo molto "strano" ma molto interessante, da riuscire a capire e interpretare (figg. 24-26).

Ma a parte ciò, i lacerti della struttura distrutta sono ancora ben visibili ed anzi, potremmo dire, che almeno tutto il piano terra esiste ancora – an-



Figg. 24.25.26.VI
Ingresso della Cattedrale di San Pietro.
Particolari del portale di ingresso: pavone (simbolo di rinascita e risurrezione); acqua sorgiva che zampilla (richiamo al Battesimo); cavaliere (difensore della fede)

drebbe realizzata una campagna di scavi che lo porti alla luce. Si può essere certi di quanto appena detto per avere a vista, all'altezza del capitello, un pezzo di pilastro con ancora un costolone innestato per la volta, che ipotizziamo essere archiacuta e di periodo tardo medievale, viste proprio le caratteristiche del costolone stesso (vedi fig. 14).

Dopo la fase ricognitiva, si è completato il modello altimetrico – comprendente il sito della tomba Ildebranda e la valle che si allunga frontalmente verso sud – in modo che si possa vedere la posizione delle strutture sopra descritte. Planimetricamente il cono visivo dal punto di osservazione comprende perfettamente tutte le strutture (vedi fig. 11), mentre altimetricamente il modello ci ha fornito le differenti quote di ciascun edificio coinvolto nell'analisi (vedi figg. 12-13).

Si è poi realizzato un ricalco del paesaggio dipinto dal Merisi, per poterlo agevolmente sovrapporre al dato scientificamente controllabile, sia fotografico che di modellazione.

Il riscontro appare evidente ed impressionante, per i dettagli e le assolute corrispondenze.

Potremmo quasi affermare che grazie al Caravaggio sarebbe possibile rintracciare meglio sia le cappelle distrutte nel periodo napoleonico, che la

struttura di fronte alla Cattedrale e iniziare a studiare meglio l'attuale San Sebastiano, che secoli fa probabilmente era un edificio – forse religioso – con una funzione di albergo. Questa ultima ipotesi in realtà scaturisce dalla presenza, nel quadro, di due persone in silhouette che si trovano vicino al rivo – concedeteci un romantico volo di fantasia.

L'indagine così effettuata di tipo geometrico – proiettivo, cioè di prospettiva – ha confermato che si tratta di una normalissima prospettiva diretta, ovvero di un ricalco del profilo secondo una griglia comunemente usata senza bisogno di strumenti particolari, anzi diremmo che forse si trattava di un "an plain air" e che magari il Merisi metteva in pratica mentre visitava le rovine degli antichi. E allora ne deduciamo che la parte ottagonale non è un battistero, ma è il padiglione ottagonale di copertura del presbiterio della chiesa; la torre esiste ancora, ed è quella campanaria, ma è leggermente più alta; gli edifici davanti alla chiesa nel dipinto sono rintracciabili ancora oggi nella parte dei loro spiccati (fig. 27; vedi anche figg. 2, 7).

Ma ancor di più è interessante inquadrare la strada che viene riportata nel dipinto e che ad oggi è ancora *in situ*, anche se asfaltata (fig. 28).

Figg. 27.VI
Sacrificio di Isacco con colori modificati per evidenziare i fabbricati presenti nel dipinto



Figg. 28.VI

Fotografia attuale della strada che si ipotizza rappresentata nel dipinto



(vedi fig. 22).

Quello che stiamo relazionando in questo lavoro potrebbero apparire come una serie di coincidenze, che però risultano coerenti tra loro ed hanno una evidenza scientificamente dimostrabile relativamente all'impostazione del disegno paesaggistico.

Un disegno di questo tipo, infatti, è compiuto in sé e non ha bisogno di ripensamenti. Viene immesso nel quadro in maniera decisa e precisa, quasi non avesse bisogno né di graffiti preparatori, né di una struttura proporzionale.

A proposito di ciò, se si notano le proporzioni che direttamente scaturiscono dalla prospettiva, cioè dalla profondità di quadro e dal punto di vista, ovvero la distanza che intercorre tra la tomba Ildebranda e la Cattedrale di Sovana davanti, vi è una riduzione di scala, che risulta essere la solita proposta all'interno del quadro. In effetti, quando sono state effettuate le riprese fotografiche per verificare la credibilità della prima intuizione, la sovrapposizione delle due immagini non ha avuto bisogno di essere né scalata né riadattata scalandola nelle dimensioni, confermando la credibilità del posizionamento del punto di vista.

In conclusione, l'esatta corrispondenza della Cattedrale di San Pietro a Sovana, antica chiesa madre della diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello, all'interno del quadro del Sacrificio di Isacco del Caravaggio custodito agli Uffizi, tenuto conto dell'analisi solo del disegno che compete questo lavoro, pone non pochi interrogativi. Gli storici dell'arte potranno sicuramente indirizzare il lavoro di ricerca ulteriore, rispondendo alla domanda: perché proprio la Cattedrale di Sovana? Una breve chiosa a commento del palinsesto compositivo del quadro, ci pare doverosa. Non essendo esperti di Caravaggio, ovviamente ci siamo dovuti documentare su come egli proponga i paesaggi a sfondo delle azioni che sono dipinte con drammatica dinamicità. In considerazione del fatto che c'è una grande differenza fra scena e paesaggio,

dobbiamo effettuare un distinguo preciso.

Il paesaggio collabora alla sintassi del resto dipinto, la scena invece è a servizio dell'azione rappresentata. Mentre il primo possiede un'eloquenza tale da poter assumere la posizione di soggetto all'interno di una rappresentazione, se non quella di vero e proprio protagonista, la seconda, al contrario, consiste solo nell'apparato funzionale che struttura l'ambiente in cui si muovono i personaggi agenti. Una differenza fondamentale questa se si vogliono collocare i paesaggisti e i vedutisti nel panorama artistico del Seicento e del Settecento. Tornando quindi al Merisi, egli in nessun caso realizza paesaggi dettagliati e descrittivi, tranne che nel *Sacrificio di Isacco*. Per il resto della produzione conosciuta si può ed è lecito parlare di scenari anche se poco numerosi: si ricorda quello nel *Riposo della fuga in Egitto*, o nella *Conversione del Saulo*, ma in entrambi i casi non sono contemplati nella composizione narrativa (figg. 29-30).

Nel *Sacrificio di Isacco* invece la scena è composta dalla vegetazione di alloro e querce con il tronco cavo, quasi a definire una finestra che si apre poi sul paesaggio dettagliato e riconoscibile; esso prende circa un quarto dello spazio della tela e si posiziona sopra la linea d'orizzonte definita dalla postura del braccio e dell'indice dell'angelo. Infatti, quest'ultimo, non indica né Isacco né l'Ariete ma definisce l'imposta dell'orizzonte, cioè qualcosa e qualcun altro, il futuro forse sia temporale che nella sua dinamicità divinamente rivelata (fig. 31).

La struttura paesistica si bilancia perfettamente rispetto a tutto il palinsesto in modo estremamente efficace, ovvero la Cattedrale, perché per noi non può essere altro che una chiesa ed occupa spazialmente la fascia verticale che intercorre fra Isacco e l'Ariete.

Se dovessimo capire cosa Caravaggio tenta di dire nel quadro, potremmo ipotizzare che è rappresentato un *Vaticinium*, dove una Cattedrale si erge



Fig. 29.VI

Riposo durante la fuga in Egitto, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1597 (Galleria Doria Pamphilj, Roma)

Fig. 30.VI

Conversione di San Paolo, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1600-1601, collezione privata Odescalchi



Fig. 31.VI

Allineamenti virtuali nella composizione del disegno del quadro

oltre l'orizzonte e si eleva nella storia in continuità dei due grandi Sacrifici, quello di Isacco, per la fedeltà dell'uomo al volere di Dio, e quello del Cristo, a esemplificare la Diaconia dell'unico vero Sacerdote su cui si fonda la storia della Chiesa (figg. 32-33).

Un "dialogo" tra Caravaggio e il Papa, a ricordare cosa la figura del pontefice o del vescovo o del religioso in genere, rappresentano o dovrebbero rap-

Fig. 32.VI

Croce astile bifacciale, sec. XV, metallo, filigrana d'argento e smalto, Museo di Palazzo Orsini, Pitigliano. La Croce, nel raffronto teologico con il Sacrificio di Isacco, rappresenta il Sacrificio perfetto del Figlio di Dio, Gesù Cristo



Fig. 33.VI

Capitello scolpito con le figure di Abramo al centro e ai lati Sara con Isacco e Agar con Ismaele. Cattedrale di San Pietro, Sovana

Fig. 34.VI

Ritratto di Papa Paolo V Borghese, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1605-1616 (Galleria Borghese, Roma)



Fig. 35.VI

San Pietro, Ambrogio Lorenzetti, 1342 ca., particolare del trittico, Chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, Roccalbegna (GR)

presentare nell'ambito della storia del Cristianesimo e della storia universale (fig. 34).

In ultima analisi, incredibile a dirlo, ma la protagonista del quadro è proprio la Chiesa nella sua rappresentazione di Fede e di Storia.

Un Memento: la Chiesa si fonda su Atti di Fede e Sacrificio, ed è edificata su un orizzonte angelico, quindi non è dell'uomo, ma tuttavia è a lui affidata. Anzi è affidata a Abramo, Isacco e ai loro successori, benché rimanga "oltre", "al di sopra". La nostra Cattedrale diviene pertanto il simbolo risemantizzato da Caravaggio, della storia della Chiesa e dei suoi Fondamenti (fig. 35).

Se questo lavoro può avere un minimo di autorevolezza nella ricerca, in vero il suo valore lo trova nello sforzo di leggere quello che Caravaggio ci ha scritto con la maestria della sua pittura ma ancor più con l'acume del suo intelletto.



*Nota di ROBERTA LAPUCCI

Michelangelo Merisi da Caravaggio

(Milano, 29 settembre 1571 – Porto Ercole, 18 luglio 1610)

Sacrificio di Isacco

olio su tela, cm 100 x 135

Firenze, Galleria degli Uffizi

SCHEDA DI ANALISI DELL'OPERA

Sorgenti di luce

Il dipinto è illuminato da due fonti esterne di luce che entrano nel dipinto dall'alto a sinistra, con un cono ristretto di circa 18-20 gradi, ubicate su un piano leggermente avanzato rispetto al piano verticale dell'opera.

Come nella *Conversione di Saul* Odescalchi Balbi, il movimento della luce viene controbilanciato da una terza fonte di luce, interna all'opera, che proietta in direzione contraria, fuoriuscendo dal dipinto verso lo spettatore, qui costituita dal chiarore celeste dietro il paesaggio (fig. 36).



Fig. 36.VI

Punti di diffusione della luce

Schemi geometrico-compositivi

Il dipinto intreccia due schemi compositivi che sono caratteristici delle opere della prima fase romana della attività di Michelangelo Merisi; uno di base che crea una griglia di diagonali parallele a formare una struttura a rombi e uno per le linee di forza che segue una direttrice radiale (figg. 37-38).



Fig. 37.VI
Schema per diagonali che formano rombi (come già osservato dalla scrivente nei Bari e nella Buona Ventura Capitolina)



Fig. 38.VI
Schema radiale delle linee di forza (come nella Conversione di Saulo Odescalchi Balbi), che convergono in due punti di fuga

Successione degli strati pittorici

La genesi esecutiva di questo dipinto, esaminata in base alla analisi autoptica della sovrapposizione delle campiture cromatiche e alla radiografia, vede l'artista, come sua consuetudine, iniziare dal fondo della composizione e procedere in avanti verso lo spettatore; unica eccezione lo sfondo di paesaggio a destra in alto, aggiunto alla fine (fig. 39).

Al livello 1, il più profondo nell'angolo in alto a sinistra e lungo la fascia inferiore, egli imposta il fogliame che costituisce la selva boschiva in cui si

Fig. 39.VI
Studio sulla successione degli strati pittorici



svolge la scena; foglie e tronchi di alberi bruni che ambientano la scena su uno sfondo scuro dal tono caldo.

Subito dopo (livello 2) viene eseguita la roccia sacrificale, dal tono grigio chiaro in basso, sul primo piano, nell'angolo opposto, sulla destra.

I due elementi base del paesaggio circostante sono stabiliti seguendo una direttrice diagonale che corre dall'alto a sinistra al basso a destra.

L'artista passa quindi a impaginare nella composizione sulla stessa diagonale i due personaggi principali, le figure di Abramo ed Isacco (livello 3), stendendo gli incarnati con un abbozzo a biacca (bianco di piombo, fortemente radiopaco).

Per l'Abramo vengono schizzati la testa e un primo braccio semi nudo (con un incarnato molto chiaro in piena luce); quest'ultimo ha una posa diversa rispetto alla versione finale: è più in alto e con la mano che va a toccare con gentilezza il muso della pecora. Questo braccio è in seguito stato nascosto con la stesura del fondo bruno e un nuovo arto coperto dalla veste aranciata è stato dipinto più in basso, questa volta con la mano che va a stringere il collo di Isacco, pressandone con forza la guancia.

Contemporaneamente viene eseguito l'abbozzo a biacca dell'incarnato di Isacco; il ragazzo ha il volto e l'omero destro in piena luce, le sue braccia sono legate dietro la schiena e le gambe sono nude; anch'esse verranno solo in seguito coperte dal manto rosso di Abramo.

È al livello 4 che l'artista aggiunge la pecora sul lato destro, sposta il braccio e riveste il torso di Abramo con una tunica arancione e che esegue la mano destra del Santo col coltello impugnato.

Al livello 5 entra in scena l'angelo, che chiude la direttrice diagonale facendo da contraltare al muso dell'ovino; a questa fase appartengono anche la sua mano sinistra indicante e il manto rosso di Abramo nella zona inferiore sinistra che va a coprire la nudità del ragazzo. Uno strato pieno di significati allegorici. Il torso e il braccio destro dell'angelo (livello 6) vanno a chiudere le due diagonali dinamiche convergenti su cui sono innestati i personaggi, che forzano l'occhio dello spettatore verso la mano col coltello e il collo di Isacco.

La scena col paesaggio, in questa sede interpretato da Cecilia Luschi come una veduta di Sovana, è l'ultima ad essere dipinta (livello 7). Viene aggiunta sopra a tutti gli altri strati nell'ultima fase pittorica, come se il pittore volesse aprire una finestra di luce nell'opera.

Copie e repliche

È interessante l'esistenza di una copia antica, in collezione privata fiorentina (olio su tela, cm 104 x 133) con una villa (considerata Villa Medici) nello sfondo al posto della Chiesa, citata cinquanta anni fa da Maurizio Marini¹.

Un'altra replica, considerata di fattura scadente, è menzionata nello stesso periodo da Alfred Moir².

Di nessuna di queste due versioni sopracitate è stata pubblicata la fotografia.

¹ M. MARINI, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma, 1974, p. 400.

² A. MOIR, *Caravaggio and his copyists*, New York, 1976, p. 86, n.15a.



Fig. 40.VI
Copia passata alla Casa d'Asta Dorotheum di Vienna nel 2007



Fig. 41.VI
Dipinto originale del Sacrificio di Isacco (Galleria degli Uffizi)

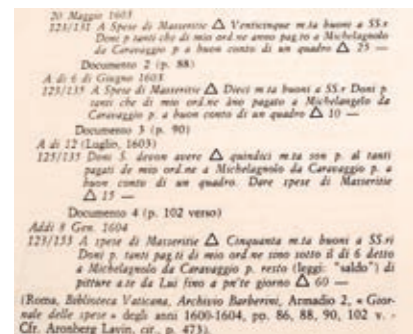


Fig. 42.VI
Estratto del Giornale delle spese, Biblioteca Vaticana, Archivio Barberini, armadio 2, anni 1600-1604

Un'altra replica antica mediocre, che non ha la presenza della pecora e che ha uno sfondo molto diverso, è passata in vendita presso la casa d'asta Dorotheum a Vienna, lotto 400 del 17 ottobre 2007 (figg. 40-41).

Datazione

Al momento del ritrovamento del dipinto non ci fu grande consenso sulla sua attribuzione al Caravaggio.

Matteo Marangoni lo considerava una copia (1921) e la critica era discorde; rimase inventariato come opera dubbia almeno fino al 1942 (Schudt). Infine fu accolto come originale da Roberto Longhi (opera giovanile del 1590-91) e da Lionello Venturi (1951), cui fecero seguito Bernard Berenson (1951) e Sir Denis Mahon (1952). La datazione proposta era giovanile e variava dal 1590 al 1593-95, al 1597³.

Questo soggetto fu citato dal Bellori (1672, p. 208) nella biografia del Merisi: *Al cardinale Maffeo Barberini, che fu poi Urbano VIII sommo pontefice, oltre il ritratto fece il Sacrificio di Abramo, il quale tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida e cade.*

La pubblicazione della lettera di Maffeo Barberini a suo fratello Carlo, in data 3 agosto 1610⁴, in cui egli aveva permesso al diplomatico francese Philippe de Bethune di far copiare il *Sacrificio di Isacco*, da lui chiamato *l'Ambra mio fatto dal Caravaggio*⁵ è stata lo spunto per l'identificazione di quest'opera.

Una conferma della provenienza Barberini era per gli studiosi l'albero di alloro sul retro, allora considerato allusivo alla casata, così come il sole che albeggia.

Spetta a Marilyn Aronberg Lavin⁶ il rinvenimento nella Biblioteca Vaticana, Archivio Barberini, di quattro documenti con pagamenti al Caravaggio, riferiti dalla critica a questo dipinto, per un totale di cento scudi. In base a questa identificazione la datazione è stata post-posta al 1603-04⁷.

In data 12 luglio del 1603 avvenne il primo pagamento (*venticinque moneta*), il 6 giugno il secondo (*dieci moneta*), il 12 luglio 1603 (*quindici moneta*) e l'8 gennaio 1604 il saldo finale (*cinquanta moneta*)⁸. Nel frattempo in data 28 agosto del 1603 Caravaggio era in tribunale per il processo di diffamazione di Giovanni Baglione; venne per questo arrestato l'11 settembre del 1603 e lasciò Tor di Nona il 25 settembre 1603 su richiesta dell'ambasciatore di Francia, intimo del Barberini (fig. 42).

Dal 13 dicembre del 1608 un Abramo del Caravaggio figurava negli inventari di Monsignor Maffeo Barberini; fu poi donato a Carlo Barberini nel 1623; lo possedeva Don Maffeo Barberini nel 1672 (inventario n. 587: *longo*

³M. MARINI, *Io Michelangelo*, op. cit., p. 401.

⁴Cfr. C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Roma, 1967, p. 61.

⁵Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Archivio Barberini* 10.068, c. 17v.

⁶Cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Caravaggio Documents from the Barberini Archive*, in «The Burlington Magazine», CIX, 1967, pp. 470-473.

⁷Cfr. M. MARINI, *Io Caravaggio*, op. cit., p. 400.

palmi 5 e 1/2 per alto palmi 4 e 1/2 = cm 122 x 100, considerando il palmo romano cm 2,3); dopo la morte di Don Maffeo venne descritto di misure *5 e 1/2 per 4 palmi* (era cambiata la cornice cm 122 x 92); passò come di Gherardo delle Notti (Honthorst) al ramo Barberini Colonna di Sciarra nel 1812 (inventario, n. 126) insieme ai Bari del Caravaggio; nelle Guide della collezione continuò ad essere attribuito ad Honthorst (1842, 1849, 1863); per il crollo finanziario della famiglia passò con altri dipinti alla Società di credito e di Industria edilizia di Jacob Levi e figli a Venezia di Edoardo Almagià e Angelo Sinigaglia, creditori del Principe; non è chiaro quando sia stato acquistato da John Fairfax Murray che lo donò (1917) agli Uffizi come originale del Merisi.

Le misure attuali (cm 100 x 135) discordano, per eccesso, da quelle citate negli Inventari Barberini (cm 100 x 122, o in seguito anche minori cm 92 x 122). Siamo sicuri che l'opera oggi presso gli Uffizi sia da riconoscere nell'Abramo eseguito nel 1603-04 per Maffeo Barberini?

Dubbi erano già stati sollevati da Alfred Moir nel 1976: *Lavin's newly found documents upset dating; perhaps the Uffizi picture is not from Barberini despite Sciarra provenance.*

Se si esegue un confronto dei modelli usati dal Merisi si può notare che il ragazzo (Isacco) può essere identificato con lo stesso presente nell'*Amor vittorioso*, di Berlino un'opera datata 1603, ma nel dipinto degli Uffizi è decisamente più giovane. Più piccolo anche del *San Giovannino* capitolino, generalmente datato 1601 (figg. 43-45).



Fig. 43.VI
Amor Vincit Omnia, particolare, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1603 (Gemäldegalerie, Berlino)



Fig. 44.VI
San Giovanni Battista, particolare, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1601 (Musei Capitolini, Roma)

Fig. 45.VI

Sacrificio di Isacco, particolare, Caravaggio, 1597-1599?
(Galleria degli Uffizi)



L'espressione di dolore e la fronte corrugata si avvicinano alle fisionomie di Giuditta Barberini (1599) e della Medusa degli Uffizi (1597-98) (figg. 46-48).

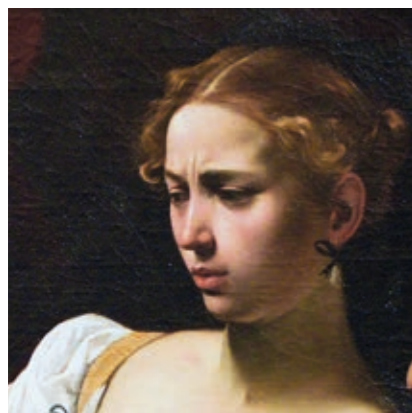


Fig. 46.VI

Giuditta e Oloferne, particolare, Caravaggio, 1599
(Palazzo Barberini, Roma)



Fig. 47.VI

Medusa, Caravaggio, 1597-1598
(Galleria degli Uffizi)



Fig. 48.VI

Sacrificio di Isacco, particolare ruotato, Caravaggio, 1597-1599?
(Galleria degli Uffizi)



Fig. 49.VI

San Matteo e l'Angelo, particolare, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1600
(Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma)

Fig. 50.VI

Sacrificio di Isacco, Abramo, particolare ribaltato, Caravaggio, 1597-1599?
(Galleria degli Uffizi)

Gli schemi compositivi e la presenza dell'insero chiaro del paesaggio ricordano la Conversione di San Paolo Odescalchi Balbi (1601) dove torna di nuovo il modello dell'Isacco leggermente più grande, nell'angelo che sostiene Cristo⁹ (fig. 51).

⁹ R. LAPUCCI, *Sorpreso dalla luce: schemi ottico prospettici del Saulo Odescalchi Balbi*, Caravaggio a Milano, Skira, Milano, 2008, pp. 117-121.



Fig. 51.VI

Conversione di San Paolo, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1597-1599, collezione privata Odescalchi, Roma

Su questa base è giunto il momento di separare l'Isacco degli Uffizi dai documenti Barberini e retrodarlo di nuovo come pensavano i primi studiosi al 1597-99; una versione precedente al 1603-04 di questo soggetto, eseguita negli anni in cui il Merisi era sotto il patronato del Cardinal Francesco Maria del Monte (fig. 52), famiglia presente nel territorio di marca, oggi fra Toscana, Umbria e Lazio, che giustificerebbe la presenza di Sovana sullo sfondo.

Il rinvenimento nel Catalogo delle collezioni del duca di Orleans (fratello di Luigi XIV) di un'incisione raffigurante un diverso *Sacrificio di Isacco* attribuito al Caravaggio (oggi considerato "Copia controversa di un'opera perduta del Caravaggio" o altrove riferito al "Maestro dell'Annuncio ai pastori") lascia spazio all'ipotesi che esistesse una seconda versione autografa del soggetto in Francia; ricordiamo che per quello di Maffeo Barberini fu data autorizzazione all'Ambasciatore di Francia, Philippe de Bethune, di trarne una copia nel 1610. Probabilmente l'Abramo Barberini, oggi non rinvenuto, aveva questa iconografia, più articolata e complessa (figg. 53-54).



Fig. 52.VI

Cardinale Francesco Bourbon del Monte Santa Maria, 1549-1626, ritratto di Ottavio Leoni, 1616 (Sarasota, USA)

Fig. 53.VI
Sacrificio di Isacco, incisione



Fig. 54.VI
Sacrificio di Isacco, catalogo delle collezioni del duca di Orleans



Possiamo infine ricordare che alla morte di Francesco Maria Del Monte ereditano prima Alessandro e poi Ugucione, suoi nipoti, che muoiono entrambi in poco più di un anno. La collezione viene quindi smembrata e alienata; alcune opere dei Del Monte vengono acquistate da Antonio Barberini nelle vendite del 1628; forse la provenienza Barberini del dipinto degli Uffizi può essere mantenuta in base a questi passaggi.

Capitolo X

La morte per la grazia: nuovi spunti di ricerca alla luce di documenti inediti

ROBERTA LAPUCCI

con nota di RENATO DI TOMASI*

1. Quando?

Michelangelo Merisi da Caravaggio muore a 39 anni il 18 luglio 1610

Il 18 luglio del 1610 Michelangelo Merisi detto il Caravaggio muore all'età di trentanove anni, durante il viaggio che da Napoli doveva ricondurlo a Roma. Questa la versione ufficiale¹.

Riguardo all'età del pittore al momento del decesso, si può affermare che avrebbe di lì a poco compiuto trentanove anni (nel successivo settembre) tenendo conto della registrazione del battesimo celebrato a Milano il 30 settembre 1571², documento rintracciato da mons. Bruno Bosatra, responsabile dell'Archivio Diocesano di Santo Stefano in Brolo (figg. 1-2).

I dati riportati dai biografi sulla morte del Merisi in alcuni casi non forniscono elementi sufficientemente circostanziati, in altri hanno prodotto erronee deduzioni. Giulio Mancini indica infatti l'età della morte compresa fra i trentacinque e i quaranta anni; Giovan Pietro Bellori la determina in circa quaranta anni³ mentre Giovanni Baglione non riporta alcun riferimento. Infine l'indicazione contenuta in due epigrafi composte dal giureconsulto Marzio Milesi, che lo reputa morto a trentasei anni, nove mesi e venti giorni, ha indotto ad un calcolo errato per stabilire la data di nascita fissata dapprima al 1573 e, a seguito del ritrovamento del battesimo da parte di monsignor Bo-

¹ Una folta letteratura romanzata ha proposto le più svariate ipotesi; i due più recenti romanzi sul tema: A. STANCANELLI, *Il vendicatore oscuro*, Milano, Electastorie, 2017; S. BRENA, L. SALVINI, *L'ultimo respiro del corvo. L'omicidio Caravaggio*, Milano, Skira, 2019.

² G. BERRA, *Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica*, in M. CALVESI, A. ZUCCARI (a cura di), *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, Roma, 2009, pp. 19-68 e 425-440 (a p. 20 il documento del Battesimo); un anno dopo nasce suo fratello Giovan Battista (26/11/1572) che come vedremo oltre, ha un ruolo importante nell'ultima fase della vita dell'artista.

³ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, manoscritto ca. 1619-21, pubblicato per la prima volta da A. Marucchi e il commento di L. Salerno, I, Roma, 1956, p. 224; G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, a cura di V. Mariani, Roma, Calzone, 1935, p.139 (postilla a margine del testo: "Mori l'anno 1609"); G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (edizione del 1672), a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, p. 211.



Fig. 1.V
Basilica di Santo Stefano Maggiore o in Brolo, Milano



Fig. 2.V
Basilica di Santo Stefano Maggiore o in Brolo, Milano. Tavola di Marc'Antonio Dal Re (1697-1766), Vedute di Milano, 5, ca. 1745 (Regione Lombardia, Civica raccolta delle stampe "Achille Bertarelli", Milano)