38. Michelangelo Merisi da Caravaggio
(Milano, 1571 - Porto Ercole, Grosseto, 1610)
Ritratto di cavaliere di Malta (Alof de Wignacourt?)
1608

tecnica/materiali
olio su tela

dimensioni
118,8 × 95,6 cm

provenienza
collezioni medicee

collocazione
Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti (inv. 1911 n. 717)

scheda
Fausta Navarro

restauro
Anna Teresa Monti

con la direzione di Fausta Navarro

indagini
Maria Letizia Amadori (Università di Urbino), Gianluca Poldi (Università di Bergamo, coordinatore scientifico), con la collaborazione di Pietro Baraldi (Università di Modena), Mara Camaiti (CNR-IGG - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Geoscienze e Georisorse di Firenze) e Teobaldo Pasquali

« INDICE GENERALE

Nel 1828, agli albori dell'apertura della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, questo splendido ritratto, esposto nella Sala della Giustizia, veniva identificato *tout court* come «Un Cavaliere di Malta» con il riferimento a Niccolò Cassana, presumibilmente per la presenza sul retro del telaio di un cartellino con l'iscrizione in antica grafia: «Retrato de Casana» (**Inghirami 1828**, p. 57; **Bardi 1842**). L'appartenenza alle collezioni medicee *ab antiquo* del dipinto è testimoniata dai documenti della Guardaroba Generale del Granduca Ferdinando II degli anni 1666-1682. Alla data del 1666 è citato: «Un quadro in tela dipintovi March'Antonio Martelli con Croce di Malta in petto con adornamento di noce alto braccia 2 1/3 largo braccia 2 di mano [...]», non comparendo il nome dell'autore (**Chiarini 1989**, pp. 15-16; ***Caravaggio e caravaggeschi* 2010**, p. 350). Il ritratto comparve alla storica mostra *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* tenutasi a Palazzo Vecchio nel 1911 con il tradizionale riferimento, cambiato poco dopo da Carlo Gamba con l'assegnazione a Giovan Francesco Cassana, padre di Niccolò, in considerazione dei caratteri stilistici del dipinto meglio ascrivibili alla prima metà del Seicento (***Il ritratto italiano* 1927**, p. 118). Con la medesima paternità, il ritratto figurò alla rassegna del 1961 a Versailles, dedicata alla storia dell'Ordine di Malta ([**Lesourd, Ramiz**] **1961**, p. 41, n. 29).
L'autografia caravaggesca dell'opera – avanzata oralmente, per la prima volta, nel 1966 da Mina Gregori – fu posta in discussione in occasione della mostra *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze* del 1970 a cura di Evelina Borea. La studiosa preferì allora riferire il dipinto a un ignoto pittore caravaggesco della cerchia di Bartolomeo Manfredi (***Caravaggio e caravaggeschi* 1970**, pp. 38-39). A seguito dello studio della stessa Gregori pubblicato nel 1974, l'appartenenza del ritratto al Caravaggio del periodo maltese (1607-1608) appare accolta concordemente dalla critica, con poche eccezioni (**Bologna 1992**, p. 42, n. 8; **Hibbard 1983**, p. 327, n. 151).
Resta invece molto discussa l'identità del cavaliere di Malta, ovvero se sia il gran maestro dell'Ordine di Malta Alof de Wignacourt (1547-1622), come sostenuto già da Fritz **Baumgart** (**1955**, p. 107) e riaffermato dalla **Gregori** in più occasioni (**1974**, pp. 594-603; ***Caravaggio e il suo tempo* 1985** p. 332; ***Caravaggio e caravaggeschi* 2010**, pp. 119-120) seguita da Stefania **Macioce** (**1993**, pp. 19-21), da Maurizio **Marini** (ed. **2015**, p. 318 e pp. 545-547), da Silvia Meloni Trkulja (***L'anima e il volto* 1998**, p. 186) e infine da M.C. **Fabbri** (**2005**, pp. LXVI-LVVIII) o, sulla scorta dei documenti ritrovati nell'Archivio dell'Ordine a Malta (**Gash 1997**, pp. 156-160; ***Caravaggio and paintings* 2007**), il nobile fiorentino fra' Antonio Martelli (1534-1619), priore dell'Ordine a Messina (***Lungo il tragitto* 2000**, pp. 197-199; ***La Galleria Palatina* 2003**, pp. 110-111; **Sciberras, Stone 2006**, pp. 119-120; ***Caravaggio and paintings* 2007**, p. 156; **Ebert-Schifferer 2009**, p. 296; **SchÜtze 2009**; **Vodret 2009**, p. 211; **Cappelletti 2010**, pp. 205-206; ***Caravaggio to Canaletto* 2013**, p. 326).

Il recente restauro curato da Anna Teresa Monti consente nuove riflessioni sull'identità del personaggio raffigurato e su altre questioni discusse dalla critica e rimaste aperte, quali il grado di compiutezza dell'opera, la presenza di pentimenti, le sue dimensioni originali.
Liberata la pittura dalle vernici, da vecchi ritocchi e da materiali superficiali utilizzati nei restauri precedenti, la figura dell'illustre dignitario dell'Ordine di San Giovanni, ripreso a poco più di mezza figura, in abito nero con la grande croce bianca a otto punte dispiegata sul petto, emerge dal vuoto del fondo rischiarato dalla tonalità bruno-rossastra con la forza di un'immagine catturata in presa diretta. Il busto accenna un movimento rotatorio che accompagna il gesto di salda presa della mano destra sui grani della corona del rosario e quello della mano sinistra sull'elsa della spada, in esplicito riferimento al duplice impegno guerriero e religioso dei cavalieri. Il volto, colpito dalla luce tagliente da un lato e immerso nell'ombra dall'altro, scopre brani d'intenso naturalismo: la pelle cascante del collo, la bocca appena dischiusa e gli occhi colti in un'espressione di pensosa riflessione interiore.
Forte è la somiglianza dei lineamenti a confronto con quelli del volto nel *Ritratto di Alof de Wignacourt con un paggio* del Louvre, nonostante la diversa intonazione dei due ritratti, questa più intima e introspettiva, quella più ufficiale, concepita come immagine della condizione di altissimo rango e del prestigio militare del cavaliere. L'età rivelata dal personaggio, inoltre, sembra appartenere più a un sessantenne, com'era il gran maestro de Wignacourt all'epoca dei ritratti caravaggeschi, che non a un ultrasettantenne, come fra' Antonio Martelli, al quale peraltro si deve, con ogni probabilità, l'ingresso nelle collezioni medicee del ritratto. Al pari dell'altro cavaliere di Malta fiorentino, fra' Francesco dell'Antella, segretario della Lingua d'Italia per il gran maestro de Wignacourt, committente nel 1608 del *Cupido dormiente* di Caravaggio – pervenuto anch'esso nelle collezioni medicee – e possessore di un *Ritratto del gran maestro* di forma ovale (oggi perso), destinato alla chiesa fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, è ben possibile che anche fra' Antonio Martelli, presente insieme al Caravaggio sia a Malta che a Messina, poté ottenere da Merisi il ritratto del Gran Maestro – identificabile con il dipinto in questione – e portarlo con sé al suo ritorno in patria.
Al momento della sua inventariazione a Palazzo Pitti nel 1666, smarrita

Dopo il restauro

Prima del restauro

Prima del restauro, particolare, la successione delle vernici in fluorescenza UV

Prima del restauro, particolare della cucitura originale in radiografia

Durante il restauro, particolare della cordonatura originale degli strati preparatori, con gli archetti della tela e i fori di alloggiamento della chiodatura originale

la memoria dell'identità del cavaliere, il nome di colui che aveva ceduto il ritratto potrebbe essere stato esteso all'individuo ivi raffigurato (***L'anima e il volto*** **1998**, p. 186; **Fabbri 2005**, pp. LXV-LXVIII).

La tecnica di esecuzione del *Ritratto di cavaliere di Malta* – l'uso di una gamma ristretta di toni bruni-rossastri, neri e grigi-azzurognoli ravvivati dalla miscela di biacca, ocre/terre e cinabro degli incarnati, la presenza di una preparazione molto granulosa bruna mista a sabbia articolata in più livelli e lasciata a vista in molti punti, la sottile pellicola pittorica dalla stesura irregolare e discontinua – corrisponde perfettamente a dati analoghi riscontrabili nelle opere dipinte da Caravaggio durante i quindici mesi trascorsi nell'isola di Malta. Altrettanto tipico dell'artista lombardo è il procedimento di lasciare trasparire un bordo bruno-rossastro della preparazione intorno agli incarnati del volto e dei contorni della figura, secondo la tecnica *en réserve* che caratterizza i dipinti dell'ultimo tempo a iniziare dalla fase maltese, come è ben rilevato dalle fonti (**Bellori 1672**, p. 209) e approfondito negli studi (**Lapucci 2009**, pp. 41-77 con bibliografia precedente). Paradigmatica della tecnica caravaggesca (oltre che di spettacolare bellezza) appare la grande croce bianca che avvolge il torso del cavaliere insieme con le ali del colletto della camicia. Qui si apprezza con particolare evidenza la diversa conduzione pittorica dei chiari stesi a pennellate di colore più corposo e delle mezze luci-ombre che sfruttano per trasparenza di velature il fondo cromatico della preparazione sottostante.

Gli esiti dello studio stratigrafico, curato da Maria Letizia Amadori, confermano che il dipinto è da ritenersi finito; il carattere in apparenza non-finito di alcune parti – come le mani – è intenzionale, determinato soprattutto dall'uso di una pennellata particolarmente rapida e abbreviata e di una quantità minima di pigmento. Viceversa, l'abito nero del cavaliere con la grande croce bianca, prerogativa degli altissimi dignitari dell'Ordine e in particola-

Prima del restauro, riflettografia IR eseguita con sistema a scansione (1-1,7 micron)

Durante il restauro, pulitura

re dei cavalieri Gran Croce (la croce bianca costituisce, evidentemente, l'elemento principale del dipinto sul quale il maestro intende richiamare l'attenzione), rivela un'accuratezza esecutiva speciale, realizzato – com'è – con ben tre strati preparatori sotto la sottile e irregolare stesura della pellicola pittorica.

Alla luce delle nuove indagini radiografiche, eseguite da Teobaldo Pasquali, appare difficile da sostenere l'ipotesi che vi fosse una cortina alle spalle del cavaliere a destra (***Michelangelo Merisi*** **1991**, p. 324); le pennellate diagonali possono ben riferirsi, invece, alla tecnica di stesura mediante l'uso della spatola della preparazione bruna. Lungo il braccio sinistro del cavaliere alcuni segni sottili e scuri inducono a confermare l'ipotesi della presenza di un primo accenno di costruzione della posizione dell'arto più accostato alla figura. Oggi sono visibili anche a occhio nudo le pennellate orizzontali della manica in alto, all'altezza dell'attaccatura del braccio al corpo, riferibili alla precedente idea di impostazione, meno distante dal fianco. Altrettanto ben visibile risulta la pennellata che copre il 'bottone' sul pomo sull'elsa con guardia 'a ponte' della spada da lato, di fattura lombarda degli ultimi anni del XVI secolo; mentre meno distinguibile appare «il cambiamento di posizione per l'elsa della spada nella mano sinistra del cavaliere, la prima volta situata più in alto e secondo una linea diagonale assai più inclinata verso il basso» (***Michelangelo Merisi*** **1991**, p. 324).

Attraverso l'esame riflettografico (IRR), compiuto da Gianluca Poldi, si individua bene la presenza di una pennellata a forma di arco sullo sfondo a destra non distante dalla testa, forse l'indicazione della presenza dell'ombra. Un segno simile, ma discontinuo, è rilevabile lungo alcuni tratti dei contorni della figura, compresi il collo e la testa. Si tratta della presenza – individuata per la prima volta in questo dipinto – dei segni di abbozzo preliminare, caratteristici del modo di operare del Caravaggio, soprattutto nelle opere del periodo maltese. Eseguiti con rapide pennellate di colore nero, com'è noto, questi segni fissano sommariamente i contorni e le linee-guida dell'impianto compositivo della figura, al pari delle incisioni, utilizzate soprattutto nelle opere più antiche dell'artista in occasione della copia da modelli viventi (**Schneider 1987**, p. 121).

Come accennato al principio di questa scheda, la presenza di un cartellino sul retro del telaio recante l'iscrizione in antica grafia: «retrato de Casana» (il nome appare poi modificato in «Bassano»), può ben testimoniare il fatto che la cornice sia stata utilizzata più volte nel tempo, per poi esser definitivamente adattata al *Cavaliere di Malta* (**Chiarini 1989**, p. 15). È presumibile che la prima sostituzione della cornice originale di noce, così come compare descritta nel documento più antico della Guardaroba medicea del 1666, sia avvenuta trent'anni dopo, nel dicembre del 1696, allorquando l'opera appare consegnata dall'aiuto del Guardaroba generale di Palazzo Pitti Giuseppe del Nobolo a un tal «Signor Raffaello Portinari», per poi essere restituita nella stessa giornata (***Caravaggio e caravaggeschi*** **2010**, pp. 119, 350). A ogni modo la cornice che ancora oggi protegge e valorizza il nostro *Ritratto di cavaliere di Malta* risulta di dimensioni maggiori della tela stessa, in particolare nella larghezza, misurando la luce della cornice 119 × 99 cm rispetto ai 118,7 × 95,7 cm della tela. Il restauro ha consentito l'esame ravvicinato della tela liberata dalla cornice e ha rivelato che essa fu ingrandita sul lato

Dopo il restauro, particolare con il volto

Dopo il restauro, particolare con la mano destra e il rosario

Dopo il restauro, particolare con la mano sinistra e la spada

sinistro e su quello inferiore. A tale scopo la tela dovette essere smontata dal suo telaio originale, presumibilmente al tempo dell'incipiente apertura della Galleria Palatina nei primi decenni dell'Ottocento, poiché le era stata destinata la cornice attuale, di manifattura fiorentina tardobarocca, già appartenuta a un dipinto di Cassana, un po' troppo grande per le dimensioni del dipinto. Una volta presa la decisione di ingrandire la tela, al fine dell'ampliamento venne utilizzata la porzione di tela lasciata non dipinta fin dall'origine dal Caravaggio stesso sui due lati per poi stuccarla con un colore scuro e debordante sull'originale.

Al contrario, sia il lato destro che quello superiore rivelano che Caravaggio operò una riduzione del lato destro e di quello superiore della tela – secondo una prassi già riscontata su altri suoi dipinti, ad esempio le *Sette opere di Misericordia* di Napoli (**Arciprete 2009**, pp. 33-34). L'entità di tale riduzione non è precisabile ma sicuramente non fu inferiore ai 2 cm che corrispondono alla misura dello spessore del telaio attuale, sul quale la tela è ripiegata e fissata. Tale porzione di tela ripiegata e coperta dal telaio della cornice presenta infatti tracce consistenti dei pigmenti usati per i primi due strati preparatori dell'intero sfondo del ritratto, mentre mancano del tutto tracce della pellicola pittorica finale. Tutto ciò lascia pensare che la tela venne spostata in corso d'opera, dall'artista in persona, verso destra e verso l'alto. In tal modo le misure corrette della parte originale del dipinto corrispondono a 116,5 × 94,4 cm; così facendo, Caravaggio disponeva nel centro preciso del ritratto la lumeggiatura bianca della sclera dell'occhio in luce del cavaliere di Malta.

Bibliografia

Bellori 1672; **Schneider 1987**; **Lapucci 2009**.