Caravaggio

Milan 1571 – Porto Ercole 1610

Porto Ercole July 1610

Michelangelo Merisi of Caravaggio, a famous and much copied painter, who had basked in the protection of cardinals and prelates, but who was also wanted by the papal guards for a homicide committed in Rome in 1606, was found dead on the beach at Porto Ercole. This was the shabbily dressed individual with a scratched face who had wandered along the coastal road for two days screaming at the sun and cursing a ship that only he could see. " *Carrying only a few things, he took a boat from Naples to Rome, under the patronage of Cardinal Gonzaga who had arranged his surrender. When he landed he was taken prisoner and placed in goal, where he stayed for two days before being released. On returning to the beach he found that the ship had sailed. Furiously and desperately, he ran up and down the beach trying to get a glimpse of the ship and the things he had left on board. After a while he was taken to bed with a high temperature, where he died, unaided, in as bad a way as he had lived.*" Giovanni Baglione The life of painters, sculptors, architects and engravers. …., Rome 1642.

This is the description of Caravaggio's last days by one of his main biographers, someone who was not completely detached, as is obvious by his last venomous phrases. He had met him in the "courts of justice", being a painter in his own right, and had initially been fascinated by him only to end up with a sincere and confessed hatred. He had, perhaps, been a competitor in the field of friendships, protection and commissions. The Abbot Giovan Pietro Bellori is in agreement with this version of the facts given by

Caravaggio

Milano 1571 – Porto Ercole 1610

Porto Ercole, luglio 1610

Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore che aveva goduto della protezione di cardinali e prelati, famoso e imitato, ma anche ricercato dalle guardie papali per un omicidio commesso a Roma nel 1606, viene ritrovato cadavere sulla spiaggia di Porto Ercole. Era quell'individuo male in arnese e dal volto sfregiato che da due giorni arrancava lungo il litorale imprecando contro il sole e maledicendo una nave che solo lui vedeva. "*Misesi in una felluca con alcune poche cose per venirsene a Roma [da Napoli], tornando sotto la parola del cardinal Gonzaga, che co' il pontefice Paolo V la sua remissione trattava. Arrivato ch'egli fu nella spiaggia, fu in cambio fatto prigione e posto dentro le carceri, ove per due giorni ritenuto e poi rilassato, più la felluca non ritrovava, sì che postosi in furia, come disperato, andava per la spiaggia sotto la sferza del solleone a vedere se poteva in mare avvistare il vascello che le sue robe portava. Ultimamente, arrivato in un luogo della spiaggia misesi in letto con febbre maligna e senza aiuto umano tra pochi giorni morì malamente come appunto male aveva vivuto.*" Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti e intagliatori...*, Roma 1642.

Così racconta gli ultimi giorni del Caravaggio uno dei suoi principali biografi; un commentatore non proprio distaccato, come si vede dal veleno nella coda della frase, che aveva incrociato il pittore "nelle aule giudiziarie" e, pittore a sua volta, ne aveva inizialmente subito il fascino per poi arrivare a un odio sincero e confessato. Forse ne aveva subito anche la concorrenza, nel campo amicizie, protezioni e commissioni. Con la versione dei fatti data da Baglione concorda l'abate Giovan Pietro Bellori: egli in

Baglione. In one of his works in 1672 he held nothing personal against Caravaggio but detested him because he was the head of the naturalistic school of painting. A third biography places Caravaggio as travelling directly from Malta to the Tyrrhenian coast.

A letter to Cardinal Borghese states that “poor Caravaggio did not die in Procida but in Porto Ercole, whilst on his way by ship to Palo, where he was imprisoned and freed on payment of a large sum of money, then proceeding overland, perhaps on foot, to Porto Ercole where he fell ill and died.” There is, therefore, some doubt as to the truth of Baglione’s story but the death of the painter at Porto Ercole is as certain as the date of 18th July and the tragic events that seem a just end to a tormented life. He might have died the previous year in Naples following badly treated wounds perhaps inflicted by a group of obscure assassins, Papal or Maltese soldiers, assassinated in Porto Ercole or remained a victim of malaria.

The two days of lonely wanderings along the beach, with his brain in an already-critical condition, (one of his clients in Sicily had already defined him as a “troubled brain”), sun-burnt and deprived of his few belongings that had been left on the ship, must have added a taste of punishment to the drama, a fact that would have certainly appealed to Baglione. But why did he go to Argentario when his destination was Rome? Perhaps the announced pardon for his death penalty was not wholly official and it was more prudent to land in the Kingdom of Naples rather than in the Papal State. Even before this, why did he leave Naples where he had various well-paid commissions if not to end a life as a fugitive to avoid a death penalty, even carried out by an assassin, such as that attempted on his life when he returned from Sicily?

He also had enemies amongst the Knights of Malta. If

una sua opera del 1672 non aveva nulla di personale contro Caravaggio ma lo detestava in quanto caposcuola della pittura naturalista. Un terzo biografo fa giungere Caravaggio direttamente da Malta alla costa tirrenica e in una lettera al cardinale Scipione Borghese si legge che “il povero Caravaggio non è morto in Procida ma a Port’Hercole, perché essendo capitato con la felluca, in quale andava a Palo, ivi da quel Capitano fu carcerato […] si liberò con uno sborso grosso di denari, e per terra, e forse a piedi si ridusse sino a Port’Hercole, dove ammalatosi ha lasciato la vita”. Si potrebbe quindi sollevare qualche dubbio sul racconto di Baglione: ma la morte del pittore a Porto Ercole è certa e datata al 18 luglio, e le sue modalità tragiche sembrano veramente la conclusione più adatta a una vita tormentata. Potrebbe essere morto in seguito alle ferite mal curate ricevute da un gruppo di oscuri sicari, papalini o maltesi, l’anno prima a Napoli, o assassinato a Porto Ercole, o rimasto vittima della malaria. I due giorni passati errando sulla spiaggia, solo, col cervello già in condizioni critiche (un suo cliente, in Sicilia, già lo aveva definito “cervello stravolto”) bruciato dal sole, privato dei suoi pochi averi dalla fuga della feluca che li trasportava, aggiungono al dramma un sapore di punizione che a Baglione non sarà certo dispiaciuto. Ma perché andare all’Argentario, avendo Roma come meta? Perché l’annunciato provvedimento di grazia che gli condonava la pena capitale non aveva ancora i crismi dell’ufficialità, ed era più prudente sbarcare in territorio appartenente al regno di Napoli anziché negli stati pontifici. E prima ancora, perché lasciare Napoli, dove non gli mancavano committenti disposti a pagarlo bene, se non nella prospettiva di porre fine a una vita da fuggiasco ed evitare una condanna a morte che poteva avvenire anche per mano di un sicario, come nell’oscura aggressione che aveva subito appena tornato dalla Sicilia? Oltretutto, come vedremo, aveva nemici anche tra i Cavalieri di Malta. Se poi ci si chiede il motivo del suo arresto e quello della partenza precipitosa dell’imbarcazione – ma forse era una specie di postale e

one questions the motive for his arrest and hasty departure by ship (perhaps he had a calendar to respect) one might arrive at a hypothesis of a well-designed trap, an organised leak of information regarding his pardon so that Caravaggio would give himself up to the Spanish guards stationed at Porto Ercole.  They were ready to carry out the dirty work for others and, in this way, free pope Paolo V of the mess in which he had been placed on the insistence of his preferred nephew, Scipione Borghese, a cardinal due to parental influence and a defender of the condemned man. It is impossible to discover what happened during those two days in prison. The reason for his arrest has been attributed to mistaken identity with Caravaggio being taken for a wanted man, perhaps due to his facial wounds (“his wounds made him unrecognisable” Baglione) or according to the law which stated that a man was not free at the time of his pardon. The insistence of the biographers on the large sum of money paid to free him might cover up a much more vulgar robbery. To complicate things Caravaggio declared himself to the Spaniards as a Maltese Knight when he was no longer one and not a Spanish Knight, an honour that had only recently been given him by Phillip III.

aveva un calendario da rispettare – si potrebbe ipotizzare una trappola ben ordita, a un’organizzata fuga di notizie sulla grazia per fare in modo che Caravaggio si consegnasse alle guardie spagnole di stanza a Porto Ercole, disponibili a eseguire il lavoro sporco per conto terzi, liberando così papa Paolo V dall’impaccio in cui lo avevano messo le insistenze del diletto nipote Scipione Borghese, cardinale per meriti parentali e peroratore della causa del condannato.  Sarà molto difficile scoprire cosa sia avvenuto durante quei due giorni di carcerazione; sulle motivazioni dell’arresto qualcuno parla di uno scambio di persona, con Caravaggio preso per un ricercato anche a causa delle ferite che portava ancora in volto (“per li colpi quasi più non si riconosceva” – Baglione) o di un provvedimento di rito, secondo la legge che imponeva al graziando di non essere a piede libero al momento della concessione del perdono. E l’insistenza dei biografi sulla grossa somma sborsata per farsi liberare maschererebbe un ben più volgare rapina. Per complicare le cose, Caravaggio si sarebbe qualificato davanti agli spagnoli come cavaliere di Malta, mentre non lo era più, e non cavaliere di Spagna, onorificenza da poco attribuitagli da re Filippo III.

Naples 1609-1610

One of the last paintings by Caravaggio (some people think it is the last, but this would be too significant a coincidence if it were true) is *David and the Head of Goliath* sent to Cardinal Borghese, his mediator with Paolo V. The young man killing the giant does not possess the usual triumphant air even if, according to classical iconography, he should represent Christ victorious. But he appears rather thoughtful and almost moved to compassion for his adversary. In the forefront stands the expressive, enormous head of Goliath with its particularly macabre dripping blood. It is, however, the head of Caravaggio for he often inserted self-portraits into his works. The wound on his forehead reminds one of the recent assault and the more evident feeling is that of a plain and strong message to the receiver of the painting after the request for a pardon. Caravaggio is a desperate man, the open eyes of Goliath are blind because he cannot see the future and even his slayer seems perplexed. A desire for atonement may be noted, a symptom of masochism or the wish for auto-castration. This is the thesis of a strange, almost lacanian text by two American authors, “Caravaggio’s Secrets”. Another two interesting titles in English speak of Caravaggio’s Obsession, the Caravaggio Conspiracy and Caravaggio and his two Cardinals. Here the painter declares himself a dead man as well as a sinner but before asking for a divine pardon he asks for that from the pope. He wants to return to Rome, return to his environment, benefit from the rich, artistic Roman life and his pleasures, see his friends again, cardinals and non. His stay in Naples (the second for the artist) had not begun well with him being wounded in front of the Cerriglio restaurant on the 24th October 1609. Caravaggio had only been in Naples for about ten days and had found himself “ in the middle of some armed men”. He had defended himself but had remained so badly wounded that word had spread of his death. Despite his wounds he did not stay still for long and perhaps for this reason they did not ever heal completely. The paintings of this short period include the “Resurrection” for the church of St. Anne of the Lombard, destroyed in the earthquake which hit Naples in 1805, the “*Annunciation*” at Nancy and “*Salome with the head of John the Baptist*”, donated to the Grand Master Alof de Wignacourt to

Napoli, 1609-1610

Uno degli ultimi quadri dipinti da Caravaggio (per qualcuno l’ultimo, ma sarebbe una coincidenza troppo significativa per essere vera) è il *Davide con la testa di Golia* da lui fatto pervenire al cardinale Borghese, suo intercessore presso Paolo V. Il giovanetto che ha ucciso il gigante non ha la consueta aria trionfante, anche se secondo l’iconografia classica dovrebbe prefigurare il Cristo vittorioso, ma appare piuttosto meditabondo e quasi mosso a compassione verso l’ex avversario. Per dimensioni, collocazione in primo piano, espressività e per il particolare macabro del sangue gocciolante, la testa di Golia fa da protagonista. Solo che in realtà è la testa del Caravaggio, d’altra parte non nuovo a collocare degli autoritratti nelle sue opere. La ferita alla fronte ricorderebbe quella della recente aggressione, e il senso più evidente è quello di un messaggio crudo e forte al destinatario del quadro, cui sarebbe stato inviato dopo l’inoltro della domanda di grazia. Caravaggio è un uomo disperato, gli occhi aperti di Golia sono ciechi perché non vede futuro, e anche il suo esecutore sembra perplesso. Vi si può leggere un desiderio di espiazione, un sintomo di masochismo, o volontà di autocastrazione (è la tesi di un curioso testo quasi lacaniano di due autori americani, *Caravaggio’s Secrets*; altri interessanti titoli in lingua inglese parlano di *Caravaggio Obsession*, della *Caravaggio Conspiracy*, di *Caravaggio and His Two Cardinals*): ma qui il pittore dichiara di sentirsi un uomo morto, oltre che peccatore, e prima della grazia divina implora quella papale. E vuole rientrare a Roma, tornare “nel giro”, godere della ricca vita artistica romana e anche dei suoi piaceri, ritrovare gli amici, cardinali e no. Il soggiorno napoletano (il secondo, per l’artista) non era iniziato bene, col ferimento davanti alla trattoria del Cerriglio avvenuto il 24 ottobre del 1609. Caravaggio era a Napoli solo da una decina di giorni, e si era trovato “preso in mezzo da alcuni con l’armi”: si era difeso, ma era rimasto ferito in modo così grave che si era sparsa addirittura la notizia della sua morte. Malgrado le ferite, non rimase inattivo a lungo – e forse per questo non guarì mai completamente. Tra i dipinti di questo breve periodo, una *Resurrezione* per la chiesa di Sant’Anna dei Lombardi andata distrutta nel terremoto che colpì Napoli nel 1805, l’*Annunciazione* di Nancy, la *Salomé con la testa del Battista* donata al Gran Maestro Alof de Wignacourt (per ingraziarselo e far cessare gli attentati, o ringraziarlo per averlo aiutato a fuggire da Malta), la *Negazione di Pietro*, il giovane nudo del *San Giovanni Battista* e quella che è sicuramente

thank him and to make him cease the attempts to kill him or to thank him for having helped his flight from Malta. There is also the “*Denial of St. Peter*”, the young nude figure of *St. John the Baptist* and that which is surely the last work of Caravaggio, the “*Martyrdom of St. Ursula*”, commissioned by the Genovese nobleman, Marcantonio Doria. In these paintings the typical Caravaggion“half-bust” figures, are sometimes in the foreground as in the “Denial”, others are extremely close, captured at the moment that the arrow pierced the saint. More than suffering, the martyr seems surprised. He carries his hands to his chest and looks to see what has hit him. Behind St. Ursula appears a self-portrait of Caravaggio, intent on observing a scene where the sacredness of the myth is surrounded by an earthly realism. The way in which this humanisation of the saints and the divine and the reduction of the sacred is reconciled to the training of the Council of Trento and the Counter-reform, even when considering works of art, (Cardinal Federico Borromeo, quite orthodox in his trials against witches, wrote the De Pictura Sacra) is a widely discussed question of almost the same proportions as the religiousness or homosexuality of Caravaggio himself. There are few images of Christ, saints and martyrs with their feet off the ground in his paintings, only a few angels and this was already a choice against the mannerism and the suggestions of priests and theologians. The number of Caravaggio’s works that were refused by their purchasers because they were considered “vulgar” suspected of being heretic or at least unorthodox is considerable and might serve as a note in the tormented relationship between the artist and the institution. It should be noted that when the Church rejected some paintings, cardinals and priests ran to buy them for their private collections.

l’ultima opera di Caravaggio, il *Martirio di Sant’Orsola*, commissionata dal nobile genovese Marcantonio Doria. In questa tela le tipiche “mezze figure” caravaggesche, a volte in piano medio come nella *Negazione*, altre in piano americano, sono estremamente ravvicinate, catturate nell’attimo in cui la freccia trafigge la santa. Più che sofferente, la martire sembra meravigliata; si porta le mani al petto e guarda ciò che l’ha colpita. Alle spalle di Sant’Orsola appare un autoritratto di Caravaggio, intento a osservare una scena in cui la sacralità del mito è tutta calata in un realismo molto terreno. Come questa umanizzazione dei santi e del divino e riduzione del sacro si conciliasse con gli ammaestramenti del Concilio di Trento e della Controriforma, anche in materia d’arte (il cardinale Federico Borromeo, abbastanza ortodosso nei processi alle streghe, scrisse un apposito *De Pictura Sacra*), è questione largamente dibattuta, quasi quanto la religiosità o l’omosessualità di Caravaggio. Scorrendo la sua opera si troveranno poche immagini del Cristo, di santi e martiri coi piedi staccati da terra, solo qualche angelo; e questa era già una scelta, contro il manierismo e forse contro i suggerimenti di preti e teologi. Il numero di opere di Caravaggio rifiutate dai committenti perché “volgari” o sospettate di contenuti eretici o quanto meno non ortodossi, è notevole e potrebbe servire alla scrittura del tormentato rapporto tra artista e istituzione. C’è da notare che se la Chiesa ripudiava alcune tele, cardinali e preti correvano ad acquistarle per le loro collezioni private.

Caravaggio's brief stay in Sicily did not end in a flight as it had begun. The painter probably wanted to return to Naples where years before he had been well accepted and he intended moving one step closer to Rome, having had news of the good probability of the revocation of his conviction for the murder of Tomassoni. Another hypothesis is that there had been threats from Malta after being given the honour of Knighthood and his rapid expulsion from the order with the consequent imprisonment and evasion. He found an old Roman friend, colleague and model in Syracuse, Marco Minniti, who obtained commissions for him from the Senate. His first was the altar-piece of the *burial place of Saint Lucia* for the church dedicated to the Syracuse martyr, a canvas of 408 x 300 cm. painted in record time (he arrived half way through October and in December Caravaggio had already left for Messina). The large wall covering almost two thirds of the background of this scene is thought to show a certain tiredness on the part of the artist and judged to be a solution for the completion of the work, just like the wings of a theatre which have the effect of diminishing the actors, who appear oppressed by the sad function they are assisting. Two massive, almost daring, grave-diggers appear in the foreground and seem to step out of the canvas, re-enforcing the unity of the afflicted group whilst the establishment figures, the bishop in his robes and the soldier are protected, almost as if they are there for work. The distended body of the saint shows one of the more audacious Caravaggian traits: the distance between the shoulder and the hand is no longer than thirty centimetres. He certainly worked quickly when painting the clothes, however. Francesco Susinni wrote a century later: "his work was so well accepted that it was celebrated and copied in Messina and many other cities of the kingdom." A rich Genoese merchant in Messina, Giovanni Battista de' Lazzari asked him to paint an altar- piece with the Madonna and the saints. Caravaggio proposed the *Resurrection of Lazarus* in honour of his name. According to Susinno, an earlier version of the work had been destroyed due to some criticism:" Michelangelo, with his usual impatience, attacked the painting with the dagger he always carried leaving it in shreds." The

Il breve soggiorno di Caravaggio in Sicilia non termina con una fuga come era iniziato; probabilmente il pittore desiderava tornare a Napoli, dove anni prima aveva trovato un'ottima accoglienza, o intendeva fare una tappa di avvicinamento verso Roma, avendo avuto notizie che davano buone probabilità alla revoca della sua condanna per l'omicidio Tomassoni. Un'altra ipotesi vorrebbe che avesse ricevuto minacce da parte di Malta, dopo la sua ascesa all'onore del cavalierato e la rapidissima espulsione dall'ordine, con conseguente incarcerazione ed evasione. A Siracusa ritrovò un amico e collega dei tempi romani, quel Marco Minniti che spesso gli aveva fatto da modello, che si adoperò presso il Senato per fargli conferire qualche commessa. Il primo incarico fu quello della pala del *Seppellimento di Santa Lucia* per la chiesa dedicata alla martire siracusana, una tela di 408 per 300 cm realizzata in tempi brevissimi (arrivato a metà ottobre, a dicembre Caravaggio partiva già per Messina). Il grande muro che fa da sfondo alla scena, per due terzi o quasi della superficie, è stato attribuito a una certa stanchezza del pittore e giudicato una soluzione per arrivare a concludere l'opera, ma come una quinta teatrale ha l'effetto di sminuire le dimensioni degli attori, che appaiono oppressi dalla triste funzione cui stanno assistendo. La collocazione abbastanza ardita dei due massicci becchini in primo piano, che sembrano uscire dal quadro, rafforza l'unità di gruppo dei dolenti, mentre le figure istituzionali, il vescovo in alta tenuta e il soldato, sono defilate, quasi fossero lì per lavoro. Il corpo disteso della santa mostra uno degli scorci caravaggeschi più audaci: la distanza tra la spalla e la mano non supera i trenta centimetri. Caravaggio lavorò certamente di fretta nella stesura delle vesti, dipinte con tratti veloci; comunque l'opera, scriveva un secolo dopo lo storico Francesco Susinno, "riuscì di tale gradimento che comunemente viene celebrata, ed è tale di questa dipintura il meritato concetto, che in Messina, ed altresì in tutte le città del regno, se ne veggono molte copie." A Messina un ricco mercante genovese, Giovanni Battista de' Lazzari, gli chiese di realizzare una pala con la Madonna e i santi; Caravaggio gli propose, in omaggio al nome, una *Resurrezione di Lazzaro*.

dagger reappeared whilst he was working on the second canvas, brandished by Caravaggio to convince the “porters” to continue to carry Lazarus, who in the love of realism, was an unburied body “already smelling after some days”. Lazarus had not, however, obeyed the peremptory sign of Christ and seems unwilling to return to life with one hand raised towards a skull (death as a consequence of the original sin) and the other towards the Saviour. Pages and pages of exegesis have seen the reflection of the drama of existentialism in the religiosity of Caravaggio in this painting, suspended between hope and desperation, eager to atone but sceptical of personal redemption. Mysticism apart, it is interesting to note that the self-portrait figure glances neither at Lazarus nor at Christ. The action in this painting is also faced inward, typical of his short period of “light style”. Another example may be “*The rest during the flight in Egypt*” 1596-7, which presents one of the few, best landscape paintings by Caravaggio. “He never let some of his characters see the light of the sun but found the means of placing them within the darkness of a closed room,” observes Bellori. This allowed Caravaggio to use illumination coming from different fonts, like spotlights enabling him to work better on the shadows. If it is true that he always intended to respect reality (“he professed himself completely obedient to the model that he never painted, which was not his but belonged to nature”) it is better to dose and control the drama of the contrasts, “reducing the number of light fonts to but a few.” Other works displayed in Sicily are the “*Adoration of the Shepherds or the Madonna of Childbirth*”, a hymn to the humility with a Maria, modest and half-lying on the straw, which counter-poses the geometric block formed by the shepherds and the “*Nativity*” (stolen in 1962) with its conventional form which, according to some critics, possibly dates back to 1600 and is probably one of the many St. John the Baptists painted by Caravaggio in the form of a young nude man in the company of a ram. The features of the young man are strongly insular and we learn from the not always reliable Susinni that the painter gave the Master Carlo Pepe head wounds when he protested at Caravaggio’s recruiting of models for his students “to form his fantasies.”

Stando al Susinno, una prima versione dell’opera venne fatta a brandelli a causa di qualche lieve critica: “Michelangelo colla solita impatienza sguainò il pugnale che in ogni tempo al fianco portar soleva; gli dié tanti infuriati colpi che ne restò miseramente squarciata quell’ammirabile pittura.” Il pugnale ricompare durante la lavorazione della seconda tela, brandito da Caravaggio per convincere i “facchini” a continuare a sorreggere Lazzaro, che per amor di realismo era un cadavere disseppellito “già puzzolente di alcuni giorni.” Lazzaro, infatti, non ha ancora obbedito al gesto perentorio del Cristo, e sembra restio a tornare in vita, con una mano tesa verso un teschio (la morte come conseguenza del peccato originale) e l’altra verso il Salvatore. Pagine e pagine di esegesi hanno visto in questo quadro il riflesso del dramma esistenziale della religiosità di Caravaggio, sospeso tra speranza e disperazione, bramoso di espiazione ma scettico sulla propria redenzione. Mistica a parte, è da notare che il personaggio-autoritratto, in versione giovanile, non guarda né verso Lazzaro né verso Cristo. Anche in questa tela l’azione si svolge in interni, secondo una prassi adottata da Caravaggio dopo un breve periodo di “maniera chiara” di cui può essere testimone il *Riposo nella fuga in Egitto*, del 1596-7, che presenta uno dei pochi e migliori paesaggi caravaggeschi. “Non faceva mai uscire all’aperto del Sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l’aria bruna di una camera rinchiusa…” osservava il Bellori. Questo permetteva a Caravaggio di usare un’illuminazione proveniente da fonti diverse, collocate come luci di scena per meglio lavorare sulle ombre; se è vero che intendeva sempre rispettare la realtà (“professavasi tanto ubbidiente al modello che non si faceva propria né meno una pennellata, la quale diceva non essere sua ma della natura”), si riservava di dosare e controllare la drammaticità dei contrasti, “restringendo in poche parti la forza del lume.” Altre opere eseguite in Sicilia sono l’*Adorazione dei Pastori*, o *Madonna del parto*, un inno all’umiltà con una Maria assai dimessa e semisdraiata sulla paglia cui si contrappone il blocco geometrico formato dai pastori, e una *Natività* (trafugata nel 1969) di impianto così convenzionale che secondo qualche critico andrebbe datata al 1600; e probabilmente uno dei molti *San Giovanni Battista* dipinti da Caravaggio nelle vesti di un

giovane nudo in compagnia di un ariete. I tratti del ragazzo sono marcatamente insulari, e sappiamo dal non sempre attendibile Susinno che il pittore ferì alla testa un tal maestro Carlo Pepe, che protestava contro i suoi maneggi per reclutare modelli tra gli scolari “per formarne le sue fantasie.”

On the 1st December 1608 the assembly of the Knights decreed Caravaggio's expulsion from the order to which he had been admitted for artistic merit, declaring him "membrum putridum et foetidum." It is not necessary to know the reason for these very strong adjectives. The biographers Baglione and Bellori speak of an affront to a noble "knight of justice" or a fight. Others think that news, up till then miraculously kept a secret, of his death penalty for the murder of Ranuccio Tomassoni reached Malta. The defenders of the faith could not possibly accept any individual condemned by the Church. Perhaps something had changed in the relationship between Caravaggio and the Grand Master Alof de Wignacourt, represented in three of his works ( or four but the fourth is disputable and the first, painted in Malta, has been lost). In the first painting the Grand Master lends his face to that of *Saint Girolamo Writing*; the second is the *Portrait of Alof de Wignacourt* in his armour accompanied by a page - boy. The presence of the page - boy is unusual in portraits of those times but de Wignacourt liked to surround himself with them according to polite customs. The third portrait is more prudently known as *Portrait of a Maltese Knight* and shows a particularly realistic large cross on the knight's breast. Returning to the relationship between Caravaggio and Alof de Wignacourt, it should be remembered that he was to be the owner of *Salome and the head of John the Baptist*. Whilst it is absurd to imagine Caravaggio as the saint, it is possible to notice a similarity in the decapitated head and to read a request for forgiveness in the painting. The most important work in Malta again concerns an execution. It is the enormous canvas of the *Beheading of St. John the Baptis*t, a commission obtained thanks to the Grand Master (whose coat of arms appears on the original canvas). The painting was greatly appreciated: "as well as the honour of the cross, the Grand Master hung a rich, gold chain around his neck and gave him two slaves as a gift," wrote Bellori. The detail of the thrashing and the blood which flows from the martyr's neck particularly struck the fantasy of Maurizio Calvesi , father of all psychoanalytical iconology, who saw " a polisense based on the triple significance of "segnatura" ( signature, bleeding, the act of signing oneself with holy water which is also used for baptism). An illusion of the

Il 1° dicembre del 1608 l'assemblea dei Cavalieri decretò l'espulsione di Caravaggio dall'ordine cui era stato ammesso in luglio per meriti artistici, bollandolo quale *membrum putridum et foetidum*. Aggettivi un po' forti, e non è dato sapere a quale reato o peccato siano dovuti. I biografi Baglione e Bellori parlano di un'offesa recata a un nobile "cavaliere di giustizia" o a un ferimento; altri ipotizzano che fosse giunta a Malta la notizia della sua condanna a morte per l'omicidio di Ranuccio Tomassoni, fino ad allora tenuta miracolosamente/chissà come nascosta. I difensori della fede non potevano certo accettare tra di loro un individuo condannato dalla Chiesa; forse si era incrinato qualcosa a livello personale tra Caravaggio e il Gran Maestro Alof de Wignacourt, da lui ritratto in tre opere (o quattro, ma per la quarta l'identificazione è discussa e una, la prima eseguita a Malta, è andata perduta). Nella prima il Gran Maestro presta il suo volto a *San Girolamo scrivente*; la seconda è il *Ritratto di Alof de Wignacourt in armatura e il suo paggio*. La presenza del paggio è una nota insolita, per la ritrattistica dell'epoca, ma il de Wignacourt amava circondarsi di paggi, seguendo un'usanza cortese. Il terzo ritratto è più prudentemente definito *Ritratto di un cavaliere di Malta*, ed è noto per il virtuosismo con cui è resa la trama del tessuto della grande croce sul petto del cavaliere. Tornando ai rapporti tra Caravaggio e Alof de Wignacourt, ricordavamo come quest'ultimo fosse il destinario della *Salomé con la testa del Battista*. Se è azzardato ipotizzare che il pittore si sia ritratto in un santo, si potrebbe comunque rinvenire qualche suo tratto somatico nella testa mozzata, e leggere anche in quella tela un messaggio di richiesta di perdono. L'opera più importante realizzata a Malta riguarda, ancora, un'esecuzione: è l'enorme tela della *Decollazione del Battista*, commissionata appunto grazie all'intervento del Gran Maestro (il cui stemma appare nella cornice originale). Il quadro fu molto apprezzato: "sì che, oltre l'onore della croce, il Gran Maestro gli pose al collo una ricca collana d'oro e gli fece dono di due schiavi" scrisse Bellori. Il particolare della firma vergata col sangue che sgorga dal collo del martire ha colpito in modo particolare la fantasia interpretativa di Maurizio Calvesi, il padre di tutte le iconologie

sacraments of the baptism connected with the Baptist: the dagger is identified with the aspergillum, the blow with the forgiveness and the blood with the holy water. “This signature is possibly the height of Caravaggio’s Baroquism. It is disputable just how much of the Baroque there is in Caravaggio and how much there is in his commentators. With regard to an interpretative criticism of objects present in the canvas, it is perhaps better to observe the balance of light and shade, the geometry of shape, the speed of painting which indicated the importance given by the artist to one element rather than another and, perhaps, an inspection which reveals his reflections (as in the *Martyrdom of Saint Matthew* in 1600). It was in Malta that Caravaggio also painted *Saint John at the Spring* and a *Sleeping Cupid*, far different from the triumphant Cupids of before, a type of “imago mortis” in brown, black and grey that reveals the funereal state of mind of the painter, or the *Crucifixion of St. Andrew* that most place in his previous Neapolitan period.

psicoanalitiche, che vi ha visto “un polisenso, basato sul triplice significato di ‘segnatura’ (firma, sanguinamento, atto del segnarsi con l’acqua benedetta che serve anche per il battesimo), un’allusione al sacramento del battesimo connesso al Battista: il pugnale si identificherebbe con l’aspersorio, il colpo di grazia con l’apporto della Grazia, il sangue con l’acqua benedetta.” Questa firma sarebbe così il massimo del barocchismo di Caravaggio. Sarebbe da discutere quanto barocco vi sia in Caravaggio, e quanto nei suoi commentatori; alla critica interpretativa dell’oggettistica presente nelle tele troviamo preferibile essere aiutati a cogliere il peso di luci e ombre, le geometrie nello spazio, la velocità di stesura del colore che indica l’importanza data dal pittore a un elemento piuttosto che a un altro, e magari vedere una radiografia che riveli i suoi ripensamenti (come nel *Martirio di San Matteo* del 1600). A Malta Caravaggio dipinse inoltre un *San Giovannino alla sorgente*, e un *Amorino dormiente* ben diverso dai Cupidi trionfanti di un tempo, una specie di “imago mortis” in bruno, nero e grigio che rivela lo stato d’animo funereo del pittore, e forse la *Crocifissione di Sant’Andrea* che i più fanno risalire al precedente periodo napoletano.

The hope that had pushed Caravaggio to leave Naples and try to obtain in Malta the honour that might offer him the possibility of a pardon from Rome, had been destroyed, only to double the enemies from whom he had to flee. Even Naples had been the destination after a flight from the Papal territories. He had found hospitality here with Luigi Carafa, son of the Duke of Mondragone and Giovanna Colonna, sister of Cardinal Ascanio. Despite the “death penalty” emitted against him for the murder of Ranuccio Tomassoni, he did not lack protectors. It seems that the famous Virgin of the Rosary had been commissioned by Luigi Carafa himself for his family chapel which was dedicated to the *Madonna of the Rosary*, the saint that had helped his father Antonio, Duke of Mondragone win the battle of Lepanto. The altar-piece was never placed in the chapel and in 1607 it was offered for sale at 400 ducats. It is, however, difficult to imagine why the painting was not accepted. Many other works had been removed from the altars because they were judged indecorous or suspected of containing unpopular theological ideas but here everything is chaste and sacred apart from the recidivism of the dusty feet of the beggars in the forefront. We know that realism stopped Caravaggio from altering nature and it would not be the first time that dirty feet were judged improper in a sacred theme such as the *Madonna of Loreto*. There is a Saint Peter martyr, worshipped as the patron of the Holy Inquisition, on one side and Saint Domenico on the other and the Madonna-Church, mediatrix of forgiveness in a dominant position, which left no suspicion at all of a tepid adhesion to the Counter-reform. Realism applied to doctrinal themes may also be found in another important work commissioned by Pio Monte, (a founder of assistance and charity), the *Seven Works of Mercy*. Someone wrote that the painting seems to be placed in a lively Neapolitan street, apart from the group of angels and the Virgin with Child. The decision to unite the seven representations in one scene was absolutely new and courageous in respect to the tradition that required every work of mercy in its own space. Here

La speranza che aveva spinto Caravaggio a lasciare Napoli, ossia cercare di ottenere a Malta un’onorificenza che gli offrisse maggiori possibilità di perdono da parte di Roma, era crollata miseramente, come abbiamo visto, e gli aveva solo raddoppiato i nemici a cui sfuggire. Anche Napoli era stata la meta di una fuga, un esilio dai territori pontifici. Qui aveva trovato ospitalità presso Luigi Carafa, figlio del duca di Mondragone e di Giovanna Colonna, sorella del cardinale Ascanio. I buoni protettori non gli mancavano, malgrado il “bando capitale” emesso contro di lui per l’omicidio di Ranuccio Tomassoni. Sembra che la celebre *Vergine del Rosario* gli sia stata commissionata appunto da Luigi Carafa, la cui cappella di famiglia era dedicata alla Madonna del Rosario, quella che aveva fatto vincere la battaglia di Lepanto combattuta anche dal padre di Luigi, Antonio Carafa duca di Mondragone. La pala non venne mai collocata nella cappella, e nel 1607 era posta in vendita per 400 ducati, ma è difficile ipotizzare la motivazione del mancato ritiro da parte del committente: se molte altre opere erano state rimosse dagli altari perché giudicate indecorose o sospette di contenere temi teologicamente scottanti, qui tutto è casto e sacro, a parte forse la recidiva dei piedi impolverati degli imploranti in prima fila. Si sa che il realismo impediva a Caravaggio di ritoccare la natura, e non sarebbe stata la prima volta che dei piedi sporchi venivano giudicati un po’ di troppo in un tema sacro, come nella *Madonna di Loreto*. In questo quadro, con un San Pietro martire, venerato anche come patrono della santa Inquisizione, da un lato, e San Domenico dall’altro, e la Madonna-Chiesa mediatrice della grazia in posizione dominante, non c’erano sospetti di tiepida adesione alla Controriforma, anzi. Grande realismo applicato a tematiche dottrinali si trova in un’altra importante commissione da parte del Pio Monte (un ente di assistenza e beneficenza), le *Sette opere di Misericordia*. Qualcuno ha scritto che sembra ambientato in un movimentato vicolo di Napoli, gruppo angeli-Vergine con Bambino a parte. La scelta di riunire le sette rappresentazioni in un’unica scena è una novità assoluta e coraggiosa rispetto alla tradizione che

everything is in movement and is overlapping, proceeding in glimpses (from the dead to be buried only the feet are visible) with references to biblical themes and everyday scenes such as the visit to the prisoners interpreted by Cimone and Pero. Perhaps the model used in the *Madonna of the Rosary* looked too much like Pero, who shows her breast to feed Cimone and Caravaggio often used models from the streets.

In the *Seven Works of Misery* almost all the figures are of common extract and the presence of the Madonna, this time lifted off the ground whilst she observes her Forgivers in their work, responds to a precise request of the purchaser. Together with the altar-piece Caravaggio also produced in Naples some “easel paintings” such as *David with the Head of Goliath*, the *Coronation of Thorns* and a copy of *Salome with the head of St. John the Baptist* (the original was lost). Other large paintings are the *Flagellation* and the *Crucifixion of St. Andrew* which some believe to have been painted in Malta. His stay in Naples must have been a happy period for Caravaggio, heralded as an innovator, full of admirers and followers enough to influence in a determining way the passage of Neapolitan art and more modern forms. The reason for his transferral to Malta still remains a mystery and many simple hypotheses have already been put forward. However, he was forced to flee to Naples from Rome, where he had been well-received after having left his native Lombardy in 1592.

voleva ogni opera di misericordia in uno spazio a sé; qui tutto si muove e si sovrappone, si procede per accenni (del morto da seppellire appaiono solo i piedi…) e per rimandi a temi biblici, a scene quotidiane e a miti precristiani come nella visita ai carcerati interpretata da Cimone e Pero. Forse la modella usata nella *Madonna del Rosario* assomigliava troppo alla Pero che espone il seno per allattare Cimone, e Caravaggio usava raccogliere dalla strada i suoi modelli. Nelle *Sette opere di misericordia* quasi tutti i personaggi sono di estrazione popolare, e la presenza della Madonna, questa volta staccata da terra mentre osserva l’efficacia della (sua) Grazia nelle Opere, risponde a una precisa richiesta dei committenti. Assieme alle pale d’altare, Caravaggio produsse a Napoli dei “quadri da cavalletto” come un *Davide con la testa di Golia*, l’*Incoronazione di spine*, e una *Salomé con la testa del Battista* visibile solo in copia, essendo andato perduto l’originale. Altre grandi tele sono la *Flagellazione* e la *Crocifissione di Sant’Andrea*, che qualcuno vorrebbe dipinto a Malta. La permanenza a Napoli deve essere stata una parentesi felice, per Caravaggio: accolto come innovatore, pieno di ammiratori e di seguaci tanto da influenzare in maniera determinante il passaggio della pittura napoletana a forme più moderne. Perché si sia trasferito a Malta resta ancora da sondare, a parte le (semplicistiche) ipotesi già viste; a Napoli, comunque, era arrivato fuggendo da quella Roma che lo aveva ben accolto nel 1592, quando aveva lasciato la nativa Lombardia.

The idea of a similarity between the model of the Seven Works of Mercy and that of the Madonna of the Rosary stems from the habit of the artist to frequently use the same model and from the certain identity of the woman, Lena, who posed for many other paintings, and was the origin of many of Caravaggio's problems (together with his quarrelsome character, the habit of going armed even without authorisation, the frequentation of the worst areas of Rome between one and five o'clock in the morning, to detest wholeheartedly the police and to lose no occasion to provoke them). Lena was a splendid commoner. Her job was to " stand in Piazza Navona near the doorway of the palace of Mr. Sertorio Teofilo". Others have defined her as a courtesan or a "dirty prostitute" but it is quite probably true that she posed for the contested *Death of the Virgin*. Only a few have suggested that she owned a small stall. Caravaggio had an argument with a notary known as Pasqualone over Lena that ended in a trial and a request for mercy and conciliation. Other actions were taken against the artist for minor quarrels, carrying arms without a licence, affronting the guards and defamation (famous is the action brought by Giovanni Baglione, his rather unkind biographer, mocked in so-called poems, where the least harsh epithet was "Giovan Coglione" or "Giovan Testicles". All these ended without serious consequences, an evident sign that Caravaggio was well protected by people high up in the Church including Cardinal Francesco Del Monte, who had offered him hospitality in his palace. The last trial for the murder of Tomassoni had a fatal outcome. Using Lena as the Madonna provoked Caravaggio infinite problems with his purchasers who refused the altar-pieces, invoking questions of orthodoxy but, basically, it was her presence alongside the novelty and naturalism of the narration. *The Madonna of Loreto or the Madonna of the Pilgrims*, the work chosen as a symbol of the Year2000 Jubilee, was not removed from the altar but it provoked "strong uproar" so that everyone ran to see it. We do not know what caused this but the altar-piece certainly did not respect traditional iconography

L'idea di una somiglianza tra la modella delle *Sette opere di Misericordia* e quella della *Madonna del Rosario* nasce dall'abitudine del pittore a riutilizzare con frequenza i soggetti da ritrarre, e dall'accertata identità della donna che ha posato per molte altre pale, quella Lena all'origine di molti guai del Caravaggio (unitamente al suo carattere rissoso, all'abitudine di girare armato anche senza autorizzazione, di frequentare le zone peggiori di Roma tra l'una e le cinque di notte, di detestare di tutto cuore gli sbirri e di non perdere occasione di provocarli). Lena era una splendida popolana, e di mestiere "stava in piedi a piazza Navona passato il portone del palazzo del signor Sertorio Teofilo". Altrove è definita cortigiana, e addirittura "meretrice zozza" da qualcuno, se è vera l'ipotesi che abbia posato anche per la contestata *Morte della Vergine*; solo qualche anima candida può lanciare l'ipotesi che gestisse un piccolo banco di vendita. Per Lena ebbe una rissa con un notaio, tale Pasqualone, e un conseguente processo finito con richiesta di perdono e conciliazione. Altri processi furono intentati al pittore per risse minori, porto d'armi abusivo, oltraggio alle guardie, e diffamazione (celebre quello mosso dal pittore Giovanni Baglione, il suo poco gentile biografo, dileggiato tramite poemetti in cui l'epiteto più lieve era "Giovan Coglione"): tutti conclusi senza gravi conseguenze, segno evidente che Caravaggio godeva ancora di buone protezioni da parte di alti personaggi della Curia, tra i quali il cardinale Francesco Del Monte che lo aveva a lungo ospitato nel suo palazzo. L'ultimo processo, quello per l'omicidio Tomassoni, ebbe però un esito fatale. Tornando a Lena, l'utilizzarla nelle vesti della Madonna provocò a Caravaggio problemi coi committenti, che rifiutarono delle pale d'altare invocando magari questioni di ortodossia, ma in sostanza per la sua presenza e forse per la novità e il naturalismo della narrazione. La *Madonna di Loreto*, o *Madonna dei pellegrini*, opera eletta a simbolo del Giubileo 2000, non venne tolta dall'altare ma suscitò "forti schiamazzi" tra quanti accorsi a vederla. Non si sa a cosa fossero dovuti, ma certo la pala non rispettava l'iconografia tradizionale della casa trasportata dagli angeli che molti si sarebbero aspettati;

with the house transported by angels that many people expected. It displayed instead a Madonna, sinuous in form, waiting at the entrance to her house for the two dusty-footed pilgrims in the foreground – tradition dictated that pilgrims walked the last steps to the sanctuary without shoes and Caravaggio faithfully represented this fact. The left foot of the Madonna raised perplexing thoughts. Was it too graceful or anatomically incorrect? Another altar -piece where Lena appeared was removed in less than a month after its placement in the Basilica of St. Peter's, moved to another church and then offered for sale. *This is the Madonna of the Snakes or Dei Palafrenieri* in 1605. The baby Jesus was too naked, Mary's breast was too visible as she bent down to watch the snake as she squashed it or was the figure of St. Anne too prominent? The work was, however, refused. Another much discussed canvas was the *Death of the Virgin*, judged to be scandalous for the naked legs (really the ankles) of the Madonna, her bloated corpse and, undoubtedly, because the model had been a courtesan or worse. Once again Caravaggio had made the error of using realism, refusing the traditional idea of the "transit" of the Virgin, the sleep of Mary, in order to paint a painfully human death which refused the hope of a future after life had finished. Caravaggio's heresy had been a double one, both doctrinal and artistic. Voices were heard that he had not used Lena as a model but had instead used the corpse of a drowned woman. In his letter, Maurizio Calvesi disagreed with everybody and, with an injection of Baroque, decided to see the "Madonna full of Forgiveness"

Not all the works that Caravaggio saw rejected had Lena as a protagonist. *The Conversion of Saulo* for example, was judged to be too physical or too material in the apparition of Christ, who, in the second version, disappeared in place of a blinding light. The painting of *Saint Matthew and the Angel*, in the copy that was lost during the last war, shows a decidedly more tempting than domesticated ephebe. In the altar –piece of 1600 for the church of Saint Luigi dei Francesi the angel descends from the heavens, at a prudent distance from the saint. Rome, at those times, was less homophobous than

mostrava invece una Madonna abbastanza spiralata se non sinuosa sulla soglia, come una padrona di casa, ad accogliere due pellegrini coi dovuti piedi impolverati in primo piano – la tradizione voleva che i fedeli percorressero scalzi l'ultimo tratto di strada che portava al santuario, e Caravaggio ha fedelmente registrato il fatto. Il piede sinistro della Madonna ha suscitato perplessità: troppo vezzoso, o anatomicamente errato? Un'altra pala in cui appare Lena venne rimossa meno di un mese dopo la sua collocazione nella basilica di San Pietro, spostata in un'altra chiesa e quindi posta in vendita. Si tratta della *Madonna della Serpe* o *dei Palafrenieri*, del 1605. Troppo nudo il Gesù bambino, troppo aggettante il seno di Maria, china a osservare il serpente che sta schiacciando, o invadente la figura di Sant'Anna: l'opera venne comunque rifiutata. Altra tela con vicende sofferte fu quella della *Morte della Vergine*, giudicata scandalosa per le gambe (in realtà le caviglie) ignude della Madonna, per il suo cadaverico gonfiore, e perché a posare era stata una cortigiana o peggio. Ma ancora una volta Caravaggio aveva peccato di realismo, e rifiutata l'idea tradizionale del "transito" della Vergine, della *dormitio* di Maria, per dipingere una morte dolorosamente umana che nega la speranza di un futuro oltre la vita. L'eresia caravaggesca era stata doppia, dottrinale e artistica; correva voce che per la Madonna, in alternativa a Lena, avesse usato il cadavere di un'annegata. Nella sua lettura, Maurizio Calvesi si è staccato da tutti e con un'iniezione di barocco vi ha voluto vedere una "Madonna gonfia di Grazia".

Non tutte le opere che Caravaggio si è visto rifiutare hanno Lena come protagonista. La *Conversione di Saulo*, ad esempio, fu forse giudicata troppo fisica, o troppo materiale nell'apparizione del Cristo, che infatti nella seconda versione scompare per lasciare posto all'accecamento da pura luce. *San Matteo e l'angelo*, nella stesura andata perduta durante l'ultima guerra, mostrava un efebo decisamente tentatore, più che ammaestrante; nella pala del 1600 per la chiesa di San Luigi dei Francesi l'angelo scende dal cielo, a prudente distanza dal santo. La Roma di quei tempi era comunque meno omofoba che misogina (vedi Lena), e anche nelle opere sacre di Caravaggio compaiono frequenti ritratti dell'amico Minniti, ad esempio nella *Vocazione* e nel *Martirio di San Matteo* per la cappella Contarelli

misogynous (see Lena) and even in the sacred works by Caravaggio one frequently finds portraits of his friend Minniti, such as in the *Vocation* and the *Martyrdom of Saint Matthew* painted for the Contarelli chapel as well as that in the *Buona Ventura*. Other young men with feminine features were used including the castrated singer Montoya, the probable model for the famous *Bacchus* of the Uffizi, a work of art apparently not only in a Christological tone (the eternal youth of Christ, the lives/ life, the chalice symbol of redentation) but also as a preparatory study for the splendid and unique still life painting of a wicker *fruit basket*, preceded by an exercise in style contained in *Child with a wicker fruit basket*. Other canvases such as the *Sick Bacchino* and the *Boy Bitten by a Snake* contain self-portraits in an androgynous style, very different from the tragic cut-off heads of John the Baptist of the last few years. The various versions of *St. John the Baptist*, the *Concert of young* people and the canvasses representing the *Lute Players* are all studies of young male nudes, including Montoya and Caravaggio himself. They all cheer up the evenings in the house of Cardinal del Monti, who offered hospitality to and protected both the often-disguised artist and the singer. The trial that marked Caravaggio's destiny was that for the murder of Tomassoni, begun as a dispute during a game of lawn -tennis. It might have appeared a case of legitimate defence seeing as the artist had received serious head wounds and one of his companions had been killed but the Tomassoni family was powerful enough to obtain the "death penalty" against Caravaggio. Perhaps his protectors were not able to influence the court or else they welcomed this moment to free themselves of a friend whose criminal record had become too long and too dirty. The enormous religious canvasses of Saint Matthew for the Contarelli chapel in the church of Saint Luigi dei Francesi, the innovative *Crucifixion of Peter* in Santa Maria del Popolo, the diverse versions of *Saint Gerolamo* and the *Deposition in the tomb* were now insufficient to guarantee him refuge in Rome. His "private" works using young females such as the *Lute Players* or

oltre che nella *Buona Ventura*, o di altri giovani con tratti femminei come il cantante castrato Montoya, probabile modello per il celebre *Bacco* degli Uffizi, opera da leggere non tanto in chiave cristologica (l'eterna giovinezza del Cristo, la vite/vita, il calice simbolo della redenzione), quanto come studio preparatorio alla splendida, e unica, natura morta a sé stante del *Canestro di frutta*, preceduta dal grande esercizio di stile contenuto nel *Fanciullo con canestro di frutta*. In altre tele, come nel *Bacchino Malato* e nel *Ragazzo morso da un ramarro* vediamo degli autoritratti in chiave androgina, molto diversi dalle tragiche teste mozzate del Battista degli ultimi anni. Le varie versioni del *San Giovanni Battista* sono tutti studi di giovani nudi maschili, e i soggetti del *Concerto di giovani* e delle tele raffiguranti il *Suonatore di liuto* sono forse gli stessi, Caravaggio e Montoya compresi, che rallegravano le serate in casa del cardinale Francesco Del Monte (che ospitò e protesse contemporaneamente il pittore e il cantante), spesso *en travesti*. Il processo che segnò il destino di Caravaggio fu quello per l'omicidio Tomassoni, avvenuto il 31 maggio del 1606 durante una rissa conclusa in modo tragico, nata da una disputa durante una partita di pallacorda; poteva apparire un caso di legittima difesa, visto che il pittore era stato ferito gravemente alla testa e un suo compagno era rimasto ucciso, ma la famiglia Tomassoni era abbastanza potente da ottenere contro Caravaggio il "bando capitale"; forse i suoi protettori non erano più in grado di influenzare il tribunale, oppure avevano colto il momento per liberarsi di un amico la cui fedina penale era diventata troppo lunga e sporca. Le grandi tele religiose da lui realizzate sulla vita di San Matteo per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, l'innovativa *Crocifissione di Pietro* della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, le diverse versioni del *San Gerolamo* e la *Deposizione nel sepolcro* non erano più patenti capaci di garantirgli asilo in Roma. Le sue opere "private" con giovani femminei quali il *Suonatore di liuto* o bambinelli lascivi come l'*Amore vittorioso*, o con ritratti di donne di dubbi costumi come la *Conversione della Maddalena*, ora diventavano testimonianze a sfavore della sua moralità. Gli ultimi amici rimasti riuscirono solo a farlo fuggire a Palestrina o a Paliano, nei

wanton children in *Victorious Love* or portraits of women of dubious reputation in the *Conversion of Magdelena* now testified against and discredited his morality. His last friends managed only to help him flee to Palestrina or Paliano, near Rome. Once he had left Lazio, apart from briefly meeting the faithful Minitti in Syracuse, he had to court admirers and supporters as he had in Naples and Malta, whilst continuing his flight. Who or what persued him, considering that the death penalty for this incident could easily have been changed if someone high up had desired it, is yet to be demonstrated. Amidst papal and Maltese aggravations, dangerous friends, private repentance and desire for atonement, there only remains to add that he died, alone and without help, at thirty-nine years of age.

dintorni di Roma; una volta lasciato il Lazio, a parte la parentesi siracusana quando ritrovò il fedele Minniti, dovette riconquistarsi ammiratori e sostenitori come a Napoli e a Malta, ma sempre continuando nella sua fuga. Chi o cosa lo perseguitasse, considerando la condanna per omicidio un incidente facilmente rimediabile se solo qualche potente lo avesse voluto, è ancora da dimostrare: un insieme di concause, papalini e maltesi, amicizie pericolose, rimorsi privati e volontà d’espiazione; resta solo da aggiungere che morì, solo e senza cure, a trentanove anni.