

LA 'MADONNA DEI PALAFRENIERI' DI CARAVAGGIO  
NEL CONTESTO DELLA COLLEZIONE BORGHESE

STEFANO PIERGUIDI

Tra il dicembre 1605 e il marzo 1606 Caravaggio eseguì, per l'Arciconfraternita di Sant'Anna dei Palafrenieri, una pala d'altare raffigurante la Madonna e il Bambino nell'atto di schiacciare il serpente del Peccato originale alla presenza di Sant'Anna, nota come *Madonna del serpente* o *Madonna dei Palafrenieri* (Roma, Galleria Borghese [fig. 1]). Il dipinto era destinato ad ornare un altare della nuova basilica di San Pietro in Roma, ma il 16 aprile 1606, ad appena una settimana dalla sua installazione, la pala venne rimossa.<sup>1</sup> Le ragioni che portarono a quella decisione sono state a lungo dibattute dalla critica, ma non sono mai state completamente chiarite. Il dipinto poteva essere stato rimosso a causa della raffigurazione fin troppo ostentata della nudità di un Cristo non proprio bambino, ma già fanciullo, o per il carattere popolano della Madonna stessa, e quindi per una generica mancanza di decoro. Oppure la pala sarebbe stata riti-

Desidero ringraziare Anne-Lise Desmas per le preziose osservazioni.

<sup>1</sup> RICE 1997, pp. 43-45.

rata a causa del mancato rinnovo, da parte di Paolo V, dei diritti dell'Arciconfraternita sul proprio altare in San Pietro. Ed è anche possibile che l'iconografia della tela fosse stata giudicata inopportuna per la basilica di San Pietro, poiché alludeva in modo ingegnoso ma ambiguo al culto dell'Immacolata Concezione di Maria, non ancora promulgato dalla Chiesa (il dogma sarebbe stato proclamato ufficialmente solo l'8 dicembre 1854): Maria è raffigurata nell'atto di schiacciare il serpente del Peccato originale, allusione alla sua concezione priva di ogni macchia, ma poiché secondo le Scritture sarebbe stato il Signore, con il suo sacrificio sulla Croce, a liberare l'umanità dal Peccato originale, nel dipinto si vede Gesù Bambino aiutare la Madre a compiere quel gesto.<sup>2</sup> Comunque fossero andate le cose la pala di Caravaggio ebbe una sorte tutt'altro che ingloriosa: in una nota del libro dell'Arciconfraternita di Sant'Anna dei Palafrenieri, alla data 16 giugno 1606, si legge:

s'approvò la vendita del quadro fatto de S.ta Anna del Caravaggio pittore, non essendo stata de danno alla Compagnia ma piuttosto utile, havendolo havuto il Card.le Borghese per cento scudi.

Il dipinto venne quindi acquistato dal cardinal nepote di Paolo V, Scipione Borghese, per una cifra superiore a quella che l'Arciconfraternita aveva investito per la commissione dello stesso (75 scudi).<sup>3</sup> Allo stesso modo, come è noto, la *Morte della Vergine* eseguita da Caravaggio per Santa Maria della Scala (la datazione della tela è controversa, oscillando tra il 1602 e il 1606), ma subito rifiutata, era stata poi acquistata da Vincenzo I Gonzaga, duca di Mantova, dietro segnalazione di Pieter Paul Rubens (la tela oggi è al Louvre).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Lo studio fondamentale sulla vicenda del 'rifiuto' della *Madonna dei Palafrenieri* rimane quello di SPEZZAFERRO 1974, pp. 125-137. Più recentemente tutta la questione è stata riesaminata nei saggi pubblicati in COLIVA 1998. Cfr. anche BELTRAMME 2001, pp. 72-79.

<sup>3</sup> SPEZZAFERRO 1974, p. 133.

<sup>4</sup> Il dipinto oggi al Louvre, commissionato da Laerzio Cherubini nel 1601, era stato pagato 280 scudi, e venne acquistato dalla corte di Mantova nel 1607 per 350 scudi (nei quali erano però probabilmente comprese anche le

La vicenda della *Madonna dei Palafrenieri*, in particolare, è stata additata da Luigi Spezzaferro come emblematica del nuovo, moderno apprezzamento dell'oggetto d'arte in quanto tale:

Ciò significa che essa [la *Madonna dei Palafrenieri*]— divenuta opera privata e non più pubblica — è ora apprezzata non per la sua bontà e/o funzionalità ma solo per la sua qualità e/o superfluità, ossia per la sua bellezza.<sup>5</sup>

Il dipinto di Caravaggio sarebbe stato giudicato da Scipione Borghese solo in virtù del suo valore pittorico, a prescindere, cioè, da qualunque considerazione in merito al suo decoro e alla sua iconografia. Sebbene questo giudizio sia in parte ancora condivisibile, è probabile che Scipione non trascurasse affatto la dimensione contenutistica del dipinto di Caravaggio, ovvero la raffigurazione dell'Immacolata Concezione di Maria e la sconfitta del Peccato originale. Non si deve dimenticare, infatti, che lo zio di Scipione, Paolo V, pur non cedendo alle richieste della monarchia spagnola, che premeva affinché la Chiesa si pronunciasse ufficialmente a favore del dogma dell'Immacolata Concezione, era nondimeno favorevole a quel culto: l'affresco della cupola della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, eseguito tra il 1610 e il 1612 da Ludovico Cardi, detto il Cigoli, costituisce infatti un'interessante fusione dell'iconografia dell'Assunzione con quella dell'Immacolata Concezione.<sup>6</sup> Il tema era quindi di grande attualità, ed era caro ai Borghese: è improbabile quindi che Scipione potesse guardare alla *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio solo come a un capolavoro pittorico, senza considerarne il significato religioso. La conferma a quanto detto viene dalla speciale collocazione del dipinto nella villa che il cardinale si fece costruire sul Pincio. Iniziata appena due anni prima, nel 1614 la nuova residenza suburbana era già abitabile,

spese di spedizione), cfr. ASKEW 1990, pp. 4-6. Il prezzo dei dipinti, come è noto, dipendeva dalle dimensioni (La *Madonna dei Palafrenieri* misura 292 x 211, la *Morte della Vergine* 369 x 245) ma soprattutto dal numero delle figure: nella *Madonna dei Palafrenieri* erano solo tre, nella *Morte della Vergine* molte di più, di cui almeno sei ritratte per intero.

<sup>5</sup> SPEZZAFERRO 2001, p. 3.

<sup>6</sup> OSTROW 1996, pp. 236-240.

tanto che vi veniva trasferita dal palazzo Borghese di Campo Marzo parte della collezione di dipinti del cardinale.<sup>7</sup> La disposizione dei quadri negli ambienti della villa, così come è ricostruibile attraverso la descrizione di Giacomo Manilli del 1650, non rispondeva a dei precisi criteri cronologici o storiografici, con le opere del primo e del secondo Cinquecento accostate liberamente a quelle moderne di primo Seicento, e con le tele di scuola ferrarese accanto a quelle di scuola veneziana o toscana.<sup>8</sup> L'unica eccezione era costituita proprio dal salone d'ingresso, dove erano esposti solo dipinti contemporanei, a formare un'antologia piuttosto ampia della pittura del momento (sebbene mancassero i grandi bolognesi quali Guido Reni o Domenichino).<sup>9</sup> Questo ciclo di dipinti, andato quasi completamente perduto, non ha ricevuto finora l'attenzione che merita, ed alla critica è sfuggito il nesso che lo legava alla *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio, l'unica tela che, in quell'ambiente, era priva di un *pendant*, a sottolineare come fosse quella intorno alla quale erano disposte tutte le altre opere.

Il soggetto della *Madonna dei Palafrenieri*, come già detto, era in ultima analisi la sconfitta del Peccato originale da parte di Maria e di Gesù bambino, e su questo stesso tema Scipione aveva deciso di impostare il programma iconografico del fastoso apparato funebre che egli fece allestire in Santa Maria Maggiore il 13 marzo 1610 per i funerali dello zio.<sup>10</sup> Generalmente, oltre a vari addobbi lungo le navate della chiesa e a targhe di carattere emblematico, gli apparati funebri di fine Cinque e inizio Seicento a Roma consistevano fondamentalmente nel grande catafalco in cui veniva esposto il feretro del defunto, immancabilmente ornato da figure allegoriche di virtù da riferire allo stesso.<sup>11</sup> I sei grandi dipinti a chiaroscuro che vennero collocati in Santa Maria Maggiore per le esequie di Giovanni Battista Borghese costi-

<sup>7</sup> HEILMANN 1973, p. 110.

<sup>8</sup> MANILLI 1650, *passim*.

<sup>9</sup> MANILLI 1650, pp. 60-61; cfr. Appendice.

<sup>10</sup> SCHRAVEN 2001, pp. 23-28.

<sup>11</sup> Sui catafalchi funerari della Roma di primo Seicento cfr. soprattutto SCHRAVEN 2006, *passim*.

tuivano quindi un'eccezione all'interno di una tradizione ben consolidata.<sup>12</sup> La *Descrizione dell'essequie dell'ill.mo et excell.mo sig. Gio. Battista Borghese* di Giulio Centini (Roma 1610) riporta gli autori di quelle tele, il loro soggetto e la loro collocazione nella chiesa: la *Creazione di Adamo* di Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, il *Peccato originale* di Reni e la *Cacciata dal Paradiso terrestre* di Passignano erano all'inizio della navata, in controfacciata; la *Crocifissione* di Tempesta, la *Resurrezione* di Ciampelli e il *Giudizio Universale* di Cigoli, erano in fondo alla navata, all'ingresso del transetto.<sup>13</sup> Le tele, chiaramente, illustravano l'alfa e l'omega del percorso dell'umanità: da una parte era la Caduta dell'Uomo, a causa del Peccato originale, dall'altra il suo riscatto ad opera di Cristo, che attraverso il suo sacrificio, trionfa su quello stesso Peccato. La raffigurazione del Giudizio Universale chiudeva perfettamente quel percorso, e mostrando la resurrezione dei morti era particolarmente adatta al contesto funebre; in generale, però, non si può dire che la scelta di un discorso tutto incentrato sulla vittoria di Cristo sul Peccato originale fosse quella più ovvia per un apparato di quel tipo. Sebbene Centini non le menzionasse, è probabile come vedremo, che altre due tele del Cavalier d'Arpino facessero parte dell'apparato funebre allestito per Giovanni Battista Borghese.

All'indomani della cerimonia in Santa Maria Maggiore un *avviso* informava la popolazione di Roma sulla sorte di quei dipinti:

<sup>12</sup> Senza tener conto dei catafalchi veri e propri, si ricorda come nell'apparato funebre per Antonio Maria Salviati, del 1603, erano stati realizzati quattro dipinti a chiaroscuro raffiguranti altrettante virtù; per le esequie del poeta Giovanni Battista Marino, del 1625, otto tra i maggiori pittori romani del tempo eseguirono altrettante tele a chiaroscuro con figure allegoriche quali la Fama, l'Onore, la Retorica e la Poesia; un'eccezione, chiaramente giustificata dal rango del defunto, è costituita dall'apparato per le esequie del Granduca Ferdinando III de' Medici, celebrate nel 1609, per le quali Cigoli, Passignano e Ciampelli eseguirono tele a chiaroscuro raffiguranti episodi della vita del defunto, cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, pp. 198, 211-214 e 260-262.

<sup>13</sup> CENTINI 1610, carte non numerate; SCHRAVEN 2001, p. 25.

Li 6 quadri di pittura chiaroscuro grandi, messi in opera in dett'essequie, sono stati portati al Palazzo di Borghese.<sup>14</sup>

Commissionati ad alcuni dei maggiori pittori attivi a Roma in quel momento, le tele dovevano essere state fin da subito pensate da Scipione come oggetti da conservare anche in seguito,<sup>15</sup> per fare da corona a quella *Madonna dei Palafrenieri*, che raffigurava quel medesimo percorso dell'umanità, allegoricamente, in un'unica immagine, e che mostrando Gesù bambino, funzionava perfettamente da cerniera tra il primo ed il secondo gruppo di dipinti.

Nel 1613 Scipione Francucci compose un poema, rimasto manoscritto, articolato in otto canti ed esteso per ben 560 stanze, in cui veniva poeticamente descritta la collezione del cardinale, allora ancora nel palazzo di Campo Marzio.<sup>16</sup> Sebbene straordinariamente ampio, il poema non cita un numero davvero significativo di dipinti, e nonostante l'autore menzioni esplicitamente le stanze in cui si trovavano le opere, non sembrerebbe che queste fossero davvero descritte sempre secondo il loro reale ordinamento topografico: è probabile che, per esigenze poetiche, l'autore forzasse in più occasioni la realtà dei fatti.<sup>17</sup> Nel terzo canto, dedicato ai dipinti che si sarebbero trovati nella terza stanza dell'appartamento in cui era disposta la collezione, Francucci descrive una serie di dipinti che, a suo dire, avrebbero narrato la vita di Gesù, dall'*Annunciazione* di Lavinia Fontana, alla *Natività* di Francesco Salviati, fino appunto alla *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio. I dipinti della Fontana e di Salviati

<sup>14</sup> SCHRAVEN 2001, p. 26, nota 38.

<sup>15</sup> Non si trattava di un caso eccezionale: anche le tele esposte in palazzo Mancini in occasione delle esequie di Marino (cfr. nota 12) furono conservate a lungo, cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1996, pp. 293-303.

<sup>16</sup> FRANCUCCI 1613.

<sup>17</sup> Secondo HERRMANN FIORE (1985, p. IX) la descrizione di Francucci rispecchierebbe l'ordinamento della collezione prima del trasferimento nella villa sul Pincio, ma i dipinti evocati dal poeta sono troppo pochi (senza contare i ritratti di casa Borghese, sono in tutto meno di trenta), per poter trarre questa conclusione, e si ha anzi l'impressione che l'autore abbia preso a pretesto alcune tele per le proprie divagazioni letterarie.

non ricompaiono nella descrizione di Manilli del 1650, né nell'inventario del 1693, e non sono oggi identificabili nelle opere ancora in Galleria: questo solleva qualche dubbio sull'attendibilità di Francucci. Nel poema le sei tele a chiaroscuro che erano state impiegate nell'apparato funebre del 1610 non sono menzionate; Francucci descrive invece un *Cristo nel sepolcro* di Passignano identificabile probabilmente con una *Pietà* ancora oggi nella Galleria Borghese.<sup>18</sup> Nei versi del poema compare poi un altro dipinto che, sebbene taciuto da Centini nella sua descrizione di quell'apparato, con ogni probabilità ne faceva parte. Giovanni Baglione, nella sua vita del Cavalier d'Arpino (1642) scriveva infatti:

E fece per l'istesso cardinale alla sia Villa Pinciana un quadro grande della Creatione dell'huomo a guazzo formato, come anche una Roma nel medesimo luogho, le quali erano servite nell'essequie del Signor Gio. Battista Borghese, fratello del Pontefice, celebrate in s. Maria Maggiore, opere in tela di chiaro, e scuro.<sup>19</sup>

La *Roma* del Cavalier d'Arpino, andata perduta, è descritta da Francucci nel secondo canto del suo poema, dedicato ai dipinti che si sarebbero trovati nella prima stanza, dove a *pendant* con una *Fama* dello stesso Cesari, anch'essa perduta, avrebbe fatto da corona all'*Enea, Anchise e Ascanio fuggono dall'incendio di Troia* di Federico Barocci (1598; ancora oggi alla Galleria Borghese).<sup>20</sup> Sebbene la *Fama* non fosse menzionata né da Centini né da Baglione, la sua collocazione a *pendant* con la *Roma* sia nel palazzo in Campo Marzio sia più tardi, nel 1650, nella villa Borghese, suggerisce la possibilità che anche quel dipinto, verosimilmente a guazzo, fosse stato commissionato per le esequie di Giovanni Battista Borghese. La *Roma*, a sua volta, sarebbe stata citata anche da Lodovico Leporeo nella sua *Villa Borghese* pubblicata nel 1628,<sup>21</sup> un altro poemetto encomiastico in lode del cardinale

<sup>18</sup> FRANCUCCI 1613, stanza 318; DELLA PERGOLA 1955-59, II, p. 42, n. 57.

<sup>19</sup> BAGLIONE 1642, p. 373; RÖTTGEN 2002, p. 509.

<sup>20</sup> FRANCUCCI 1613, stanze 113 e 123.

<sup>21</sup> LEPOREO 1628, I, p. 114, stanza 67.

Scipione, che è ancor meno utile di quello di Francucci per ricostruire l'aspetto della collezione nel momento in cui già si trovava nella villa sul Pincio. Leporeo cita infatti pochissimi dipinti, limitandosi ad elencare succintamente i pittori rappresentati nella raccolta: degli autori delle tele delle esequie del 1610 egli ricorda solo il Passignano.<sup>22</sup>

Nel 1650, come già accennato, veniva pubblicata la *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana* di Giacomo Manilli che, come dichiarava l'autore stesso nel frontespizio dell'opera, di quella villa era il guardaroba: l'indicazione delle statue e dei dipinti è quindi piuttosto puntuale.<sup>23</sup> Nel 1700 Domenico Montelatici pubblicò un'altra dettagliata descrizione di villa Borghese: a quella data qualcosa era cambiato nella disposizione delle tele nel salone d'ingresso, ma non molto.<sup>24</sup> La descrizione di Montelatici è evidentemente molto più razionale e attenta di quella, comunque affidabile e preziosa, di Manilli: i dipinti vi sono elencati secondo un ordine ben preciso (prima quelli collocati in basso, di forma oblunga; poi i maggiori, disposti di sopra; infine le sopraporte). Assente la *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio citata da Manilli, Montelatici elencava in modo preciso le sei grandi tele con soggetti vetero e neotestamentari. Egli partiva giustamente dalla *Creazione di Adamo* del Cavalier d'Arpino per finire con il *Giudizio Universale* di Cigoli, mentre Manilli, che pure sembrerebbe citare i dipinti secondo la loro disposizione, li menzionava piuttosto in modo disordinato, poiché è davvero difficile credere che quei quadri non fossero collocati secondo l'ordine dei soggetti rappresentati. Manilli, inoltre, aveva scambiato gli autori della *Resurrezione* e del *Giudizio Universale* (Ciampelli e Cigoli), probabilmente a causa del fatto che anche il secondo raffigurava una "resurrezione", quella dei morti (come avrebbe precisamente indicato Montelatici nel 1700).

<sup>22</sup> LEPOREO 1628, p. 116, stanza 75.

<sup>23</sup> MANILLI 1650, pp. 60-61; cfr. Appendice.

<sup>24</sup> MONTELATICI 1700, pp. 200-206; cfr. Appendice.

Il problema maggiore sollevato da quelle sei tele è però un altro. Nel suo catalogo dei dipinti della Galleria Borghese Paola della Pergola pubblicò alcuni pagamenti del 1614 a Passignano, a Ciampelli, a Baglione e al Cavalier d'Arpino riferendoli a quel ciclo di dipinti andato perduto.<sup>25</sup> Ma nel 2000 Minou Schraven, ricollegando per prima la descrizione dell'apparato funebre del 1610 alle tele poi citate da Manilli e Montelatici, ha messo in discussione quell'ipotesi di lavoro, poiché secondo la sua interpretazione quei sei dipinti sarebbero stati eseguiti quattro anni prima.<sup>26</sup> Unica eccezione, il *Peccato originale* di Giovanni Baglione, che avrebbe sostituito l'omonima tela di Reni, forse a causa del cattivo stato di conservazione della stessa.<sup>27</sup> Il pagamento a Baglione, infatti, è l'unico esplicito tra quelli pubblicati dalla Della Pergola, citando il soggetto della tela in questione: il 24 ottobre del 1614 l'artista riceveva 50 scudi

per saldo et intero pagamento d'un quadro ad olio di Pittura d'Adamo ed Eva fatto da lui.<sup>28</sup>

Ma proprio questo pagamento solleva un dubbio: perché, se la tela doveva sostituire quella di Reni e accompagnarsi alle altre eseguite a guazzo a chiaroscuro, come precisamente riportato da Centini e da Baglione, il pagamento parla di un quadro ad olio? È verosimile che nel momento in cui Scipione trasferiva la sua eccezionale collezione di dipinti nella nuova villa sul Pincio, e decideva di ornare il salone d'ingresso con quel ciclo di dipinti che probabilmente già nel palazzo di Campo Marzio dialogava

<sup>25</sup> DELLA PERGOLA 1955-59, II, p. 218.

<sup>26</sup> SCHRAVEN 2001, p. 28.

<sup>27</sup> SCHRAVEN 2001, p. 26, nota 39.

<sup>28</sup> La DELLA PERGOLA (1955-59, II, p. 218, nn. 65 e 66) pubblicò due diversi pagamenti (entrambi, sintomaticamente, di 50 scudi), in data 24 settembre e 24 ottobre, traendo però le notizie da due diversi fondi dell'Archivio Borghese. Il libro dei mandati del 1614 (Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, Vol. 22, Atti di Famiglia, Titoli diversi, Riscontro del Banco, Anno 1614, f. 29) riporta però il solo pagamento del 24 ottobre; l'altro deve considerarsi copia del primo, forse con l'errata citazione della data (ottobre, invece che settembre).

con la *Madonna dei Palafrenieri*, egli procedesse a commissionare, agli stessi pittori già impiegati nel 1610, delle repliche ad olio di quelle tele a chiaroscuro a guazzo, giudicate forse troppo ‘povere’ per il nuovo contesto. D’altra parte egli non avrebbe potuto fin da subito commissionare, per l’apparato funebre dello zio, dei dipinti che non fossero stati a chiaroscuro, poiché quella era una tradizione ormai consolidata,<sup>29</sup> e delle tele ad olio a colori sarebbero state giudicate inopportune per delle esequie. Una riletture dei pagamenti e delle descrizioni di Manilli e Montelatici permette di appoggiare questa ipotesi.

Il 28 luglio 1614 sono pagati 50 scudi ciascuno sia Ciampelli sia Passignano, rispettivamente:

per saldo d’un quadro fatto da lui.  
per intero pagamento d’un quadro fatto da lui.<sup>30</sup>

Non sembra una coincidenza il fatto che la somma corrisposta, 50 scudi, fosse esattamente la stessa percepita da Baglione qualche mese dopo per il suo *Peccato originale*. Inoltre Manilli non cita nessun dipinto di Ciampelli nella villa Borghese, e quindi il “quadro fatto da lui” nel 1614 deve essere identificabile con la *Resurrezione* già nel salone d’ingresso.

Meno di un mese dopo, il 7 agosto, Tempesta riceveva 200 scudi, per gli affreschi eseguiti nel Casino dell’Aurora del palazzo-villa che Scipione si era fatto costruire sul Quirinale e per un dipinto non specificato:

per saldo et intiero pagamento d’un quadro grande fatto a olio et altri lavori fatti alla Loggia del Giardino di Montecavallo.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Cfr. nota 12.

<sup>30</sup> DELLA PERGOLA 1955-59, II, p. 218, n. 64. Anche in questo caso (cfr. nota 28) la studiosa riportò due diversi pagamenti per Ciampelli, traendoli però da diversi fondi dell’Archivio Borghese, e anche in questo caso si trattava di mandati che riportavano in entrambi i casi la dicitura “a saldo” e che ammontavano sempre a 50 scudi: doveva quindi trattarsi del medesimo pagamento riportato due volte.

<sup>31</sup> Il pagamento non venne riportato dalla Della Pergola, ma venne trascritto in HIBBARD 1965, p. 508, nota 33.

Tempesta era noto soprattutto per dipinti di genere, cacce e paesaggi, e un “quadro grande” costituiva comunque un’eccezione all’interno della sua produzione:<sup>32</sup> naturale, quindi, identificarlo con la *Crocefissione* del salone d’ingresso.<sup>33</sup>

Il 24 ottobre, come già detto, veniva poi saldato il *Peccato originale* a Baglione, chiamato a sostituire Reni, i cui rapporti con Scipione Borghese, come è noto, erano stati decisamente burrascosi. Il bolognese era entrato al servizio pressoché esclusivo del cardinale alla fine del 1609, ma nella primavera-estate del 1612, stanco delle pressioni e del ritmo incalzante dei lavori da eseguire, egli era tornato nella sua città. Scipione, sotto la minaccia dell’arresto, lo riportò a Roma tra la fine del 1613 e l’inizio del 1614: l’8 agosto di quell’anno Reni riceveva l’ultimo pagamento relativo all’*Aurora* dell’omonimo casino della villa sul Quirinale.<sup>34</sup> Fino a quel momento è probabile che Scipione sperasse di ottenere dall’artista anche una versione ad olio del *Peccato originale*, ma Reni lasciò Roma subito dopo aver terminato l’*Aurora*,<sup>35</sup> e il cardinale dovette ripiegare su Baglione.

Nei mandati di pagamento del 1614 non si rintracciano altri versamenti da ricollegare al ciclo del salone d’ingresso della villa. In realtà il Cavalier d’Arpino il 13 febbraio 1615 riceve 100 scudi

<sup>32</sup> Sull’attività pittorica di Tempesta, cfr. LEUSCHNER 2005.

<sup>33</sup> Sia Manilli che Montelatici definiscono “grandi” i sei quadri qui in esame. La somma corrisposta ai pittori, 50 scudi, potrebbe sembrare esigua, ma si deve tener conto del fatto che si trattava di repliche di invenzioni già realizzate da quegli stessi artisti. Inoltre, sempre nel 1614, Passignano e Baglione avevano ricevuto 40 scudi per i due importanti affreschi realizzati nel Casino dell’Aurora della villa palazzo di Scipione Borghese sul Quirinale, cfr. HIBBARD 1965, p. 508, nota 33.

<sup>34</sup> HIBBARD 1965, p. 508. Sull’attività svolta da Reni per Scipione Borghese cfr. soprattutto PEPPER 1971, pp. 309-317 e 372-386. Il libro dei conti di Reni non riporta nulla in merito alla tela a guazzo che l’artista aveva eseguito nel 1610 per le esequie di Giovanni Battista Borghese.

<sup>35</sup> HIBBARD 1965, p. 508; PEPPER 1971, p. 314.

per saldo et intiero pagamento di tutte le pitture fatte per tutto il presente giorno.<sup>36</sup>

È probabile però che questo mandato, molto generico, sia da riferire alle numerose copie da Tiziano eseguite da Cesari per Scipione e segnalate da Manilli (perdute).<sup>37</sup> Le fonti, infatti, sulla tela del Cavalier d'Arpino già nel salone d'ingresso sembrano davvero coerenti. Baglione, per solito estremamente preciso, nel 1642 affermava che la *Creazione di Adamo* del Cesari era “a guazzo formato”, ed anche Montelatici nel 1700 specificava che quel dipinto era “lavorato a guazzo su la tela.” Certo Montelatici non è completamente affidabile su questo punto: egli, infatti, indica quella tecnica solo per uno dei dipinti del salone d'ingresso, mentre dobbiamo presumere che anche la *Roma* e probabilmente pure la *Fama* dello stesso Cavalier d'Arpino fossero a guazzo. Allo stesso tempo è impossibile ipotizzare che egli lasciasse sottintesa quell'indicazione per tutte le tele del ciclo, poiché il dipinto di Baglione era certamente ad olio, come indica il documento di pagamento. L'indicazione della tecnica, per la *Creazione di Adamo*, sembrerebbe comunque il frutto dell'osservazione diretta dell'opera da parte dell'autore, poiché non è troppo verosimile che Montelatici, nel 1700, sapesse qualcosa del rapporto di quelle opere con l'apparato funebre di Giovanni Battista Borghese di 90 anni prima, o che egli consultasse le *Vite* di Baglione.

Anche il *Giudizio universale* di Cigoli, peraltro, doveva ancora essere quello a guazzo del 1610: il pittore fiorentino era infatti scomparso l'8 giugno 1613, prima che Scipione iniziasse a commissionare le repliche ad olio di quelle tele. Naturalmente, come nel caso del *Peccato originale* che Reni non eseguì, il cardinale avrebbe potuto rivolgersi ad un altro pittore attivo a Roma, né è possibile indicare con certezza il perché della mancata commissione a Cesari di una *Creazione di Adamo* ad olio. Su questo punto si possono solo avanzare ipotesi: forse Scipione vole-

<sup>36</sup> DELLA PERGOLA 1955-59, II, p. 218, n. 67.

<sup>37</sup> MANILLI 1650, pp. 85, 97-98, 100 e 109.

va tenere comunque la tela di Cigoli, un pittore che aveva lavorato molto per casa Borghese, sia per Paolo V, per il quale aveva eseguito il già ricordato affresco della cupola della Cappella Paolina, sia per Scipione, che gli aveva commissionato la decorazione con *Storie di Amore e Psiche* in uno dei casini della residenza sul Quirinale (1611-13; affreschi staccati, oggi a Palazzo Braschi, Museo di Roma).<sup>38</sup> Proprio Scipione si era adoperato affinché il pittore ricevesse, purtroppo poche settimane prima dalla morte, il titolo di Cavaliere dell'Ordine di Malta.<sup>39</sup> A quel punto, per amore di simmetria, Scipione avrebbe tenuto la tela a guazzo anche di Cesari, che apriva il ciclo così come quella di Cigoli lo chiudeva, e allo stesso modo avrebbe conservato nell'originaria versione del 1610 anche la *Fama e Roma* dello stesso Cesari, usate come sovraporte.

Tutta la sistemazione del salone d'ingresso era giocata sul principio dei *pendants*, il cui rapporto era sottolineato non solo dalla collocazione dei dipinti e dai loro formati e misure, ma anche dai soggetti che raffiguravano. Ai quattro dipinti di spiccato sviluppo orizzontale già presenti nel 1650 (la *Cavalcata del Gran Turco* e la *Cavalcata per il possesso* di Tempesta, il *Gioco di Testaccio* di Giovanni Maggi e la *Giostra del Belvedere* dell'Acquasparta),<sup>40</sup> nel 1700 se ne era aggiunto un quinto, la *Mascherata del carnevale del 1664* di Giovanni Paolo Schor;<sup>41</sup> tutte queste opere sono andate perdute. Ai tre di piccole dimensioni che funzionavano da sovraporte già nel 1650 (i due già citati, ovvero la *Fama e Roma*,

<sup>38</sup> Su questi affreschi cfr. almeno MATTEOLI 1980, pp. 252-253 e CHAPPELL 1992, pp. 190-192.

<sup>39</sup> È il figlio di Cigoli, Giovanni Battista, a riportare precisamente il personale interessamento di Scipione nell'ottenere il conferimento al pittore del titolo di Cavaliere, cfr. MATTEOLI 1980, pp. 34-35.

<sup>40</sup> Sui dipinti di Tempesta, ai quali sono forse da riferire dei pagamenti del 9 ottobre 1615 e del 6 marzo 1616, cfr. DELLA PERGOLA 1955-59, II, pp. 219, nn. 68 e 71 e LEUSCHNER 2005, pp. 480 e 487-489. Su Giovanni Maggi, specialista in vedute urbane, e attivo soprattutto come incisore, cfr. DI CALISTO 2006, pp. 344-347. Dell'Acquasparta, che era stato allievo del Cavalier d'Arpino, parla solo MANCINI 1956-57, I, p. 228.

<sup>41</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1997, pp. 423-424.

e il *San Francesco in estasi con un Angelo*, anch'esso perduto, tutti del Cavalier d'Arpino),<sup>42</sup> nel 1700 si era aggiunta una *Madonna col Bambino* il cui autore era ignoto a Montelatici (perduta anch'essa).<sup>43</sup> Sempre al loro posto era poi la coppia di *pendants sui generis* costituita da *Giuditta e Oloferne* di Baglione, eseguito nel 1608 per Scipione,<sup>44</sup> e da *Giuseppe e la moglie di Putifarre* di Cigoli, commissionato nel 1610 dal vescovo di Arezzo Antonio de' Ricci con il preciso obiettivo di farne dono al cardinale, e pensato quindi per accompagnarsi a quel dipinto che era già nella collezione Borghese:<sup>45</sup> le due tele, già implicitamente descritte come *pendants* dal Francucci,<sup>46</sup> sono ancora oggi alla Galleria Borghese. Da una parte erano quindi le due *Cavalcate* di Tempesta, dall'altra le due tele con giochi romani di Maggi e dell'Acquasparta. Vi erano poi le due sovraporte di Baglione e di Cigoli, con storie veterotestamentarie che mostravano episodi di seduzione con protagoniste una donna virtuosa (Giuditta) e una viziosa (la moglie di Putifarre), e ancora le due allegorie profane del Cavalier d'Arpino, la *Fama* e *Roma*. Infine, da una parte erano le tre tele che raffiguravano la caduta dell'umanità nel Peccato, e dall'altra le tre che raffiguravano la salvezza dell'umanità da quel Peccato ad opera di Cristo. Al centro di tutto, l'unico dipinto a non avere un *pendant*,<sup>47</sup> era la *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio. Si trattava dell'opera più importante, quella a cui Scipione doveva tenere di più, e quella che era stata all'origine, se non della commissione delle sei tele a guazzo del 1610, certamente di quella delle repliche ad olio del 1614. La pala di Caravaggio, quindi, non era esposta all'interno della collezione semplicemente come un capolavoro di pittura, da apprez-

<sup>42</sup> RÖTTGEN 2002, p. 503.

<sup>43</sup> Su questo punto cfr. anche nota 47.

<sup>44</sup> O'NEIL 2002, pp. 105-107.

<sup>45</sup> METTEOLI 1980, pp. 30 e 124-125, n. 6.

<sup>46</sup> FRANCUCCI 1613, stanze 164-181 e 189-215.

<sup>47</sup> Anche il *San Francesco in estasi* del Cavalier d'Arpino, stando al Manilli, nel 1650 sarebbe stato privo di un *pendant*, ma è anche possibile che si trattasse di una svista dell'autore, e che la *Madonna* anonima segnalata da Montelatici nel 1700 fosse già al suo posto all'inizio del secolo.

zare “solo per la sua qualità e/o superfluità, ossia per la sua bellezza.” Essa doveva essere letta prima di tutto come la raffigurazione di un soggetto ben preciso, intimamente legato a quello degli altri sei dipinti, e solo a quel punto il visitatore sarebbe stato forse invitato a confrontare il linguaggio e la maniera di Caravaggio a quella, certo molto diversa, degli autori delle altre tele. Proprio la sua eccezionalità decretò l’allontanamento della *Madonna dei Palafrenieri* da quel complesso che era stato così attentamente orchestrato. Nella seconda metà del Seicento la villa sul Pincio conobbe un periodo di declino, e i dipinti più significativi vennero trasferiti nuovamente nel palazzo di Campo Marzio: al tempo della descrizione di Montelatici del 1700, quindi, la *Madonna dei Palafrenieri* non era più presente nel salone d’ingresso della villa, ma aveva fatto la sua comparsa, nel 1693, nell’inventario della collezione del palazzo di città (anche lì, peraltro, si trovava nella prima sala dell’appartamento).<sup>48</sup> Quando, tra il 1775 e il 1800, Marcantonio IV Borghese ristrutturò radicalmente la villa sul Pincio, questa era ormai pensata prima di tutto come luogo di esposizione della grande collezione di antichità romane della famiglia. Sotto la guida dell’architetto Antonio Asprucci, probabile autore di gran parte dei disegni oggi al Getty Research Institute che illustrano il partito decorativi degli alzati delle nuove sale, la villa Borghese venne trasformata in un vero e proprio Museo, documento eccezionale della prima età Neoclassica a Roma. Il salone d’ingresso venne completamente ridisegnato e le pareti furono decorate, tra il 1775 e il 1780, con una fitta serie di motivi all’antica che fingevano da cornice alle nicchie in cui erano collocate le statue:<sup>49</sup> in un ambiente del genere non vi era naturalmente più spazio per le grandi tele di soggetto religioso del 1610-14. I dipinti dovettero essere alienati, o forse presero la via della Francia al tempo dell’occupazione napoleonica, e non sono mai stati rintracciati.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> DELLA PERGOLA 1964, p. 221, n. 17.

<sup>49</sup> PAUL 2000, pp. 35-36 e 115-116, nn. 3-4.

<sup>50</sup> Le sei tele non compaiono più già nell’attenta descrizione del salone d’ingresso della villa del Nibby, cfr. NIBBY 1838-41, IV, 1841, pp. 910-913.

## Appendice

### I

Da G. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650, pp. 60-61.

Viene per ultimo luogo ornata questa sala da molti quadri di pitture. Il primo de' quali, sopra la porta del portico, rappresenta la Fama, opera del Cavalier Giuseppe. La Risurrezione, che segue, è del Cigoli. La storia della moglie di Putifar, che vuole far forza a Giuseppe, è dell'istesso Cigoli. Il quadro grande del Giudizio Universale, è del Ciampelli. Quello che gli sta sotto, della Giostra di Belvedere, è dell'Acquasparta. Giuditte, con la testa d'Holoferne, è del Cavalier Baglione. Il quadro grande della creazione d'Adamo et Eva, e l'altro che segue, che rappresenta Roma, sono del Cavalier Giuseppe. L'altro quadro grande con Adamo con Eva, che gli porge a gustare il pomo vietato, è del Cavalier Baglione. I due quadri lunghi, di sotto alli due grandi, d'Adamo, cioè la Cavalcata del Papa. Quando va a S. Giovanni Laterano a pigliar il possesso, e l'altro della Cavalcata ordinaria del Gran Turco, sono del Cavalier Tempesta. Il quadro di S. Anna con la Vergine, che calca il capo del Serpente, con un bambino in piedi, è del Caravaggio. L'altro grande d'Adamo et Eva, cacciati dal Paradiso terrestre, è del Passignano. Quello di sotto del Giuoco di Testaccio, è di Giovanni Maggi. Il San Francesco coll'Angelo, che suona il violino è del Cavalier Giuseppe, et il quadro grande della Crocifissione di Nostro Signore, è del Cavalier Tempesta.

### II

Da D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, Roma 1700, pp. 200-206.

Nobilitano finalmente la sala molti quadri grandi di pitture eccellenti, che ascendono al numero di dicisette, vengono distribuiti tutti attorno con singular simetria su le pareti in due ordini. Nel prim'ordine, cominciando sopra la statua di Bacco, ammirasi un quadro lungo, nel quale si rappresenta la sontuosa mascherata fatta già dal signor principe Borghese nel 1664 regnando Alessandro VII opera di Gio. Paolo Schor thedesco...L'altro quadro sopra questo, dimostra le feste et i giuochi cavallereschi, che per divertimento del Popolo, si facevano ne prati di Monte Testaccio a' tempi di Paolo III, come dall'arme sua inalzatavi, dipinto da Giovanni Maggi. Li due lunghi nella facciata del muro a man sinistra, rappresentano il primo, la Cavalcata ordinata dal gran signore de Turchi....Il secondo, la Cavalcata solenne del Sommo Pontefice...figurati ambedue dal Cavalier Tempesta. E quello dall'altro lato, sopra il camino, esprime le giostre, che si facevano nel cortile del Palazzo

Pontificio nel Vaticano...è opera dell'Acquasparta. Nel second'ordine poi si ravvisano intorno gl'altri dodici quadri; sei dei quali assai maggiori, e dell'istessa grandezza fra loro, rappresentano altrettante historie sacre del vecchio, e nuovo Testamento. Nel primo sopra la Cavalcata del Pontefice, lavorato a guazzo su la tela dal Cavalier Giuseppe d'Arpino, si vede l'Eterno Padre, che havendo formato l'huomo col limo della terra...Nel secondo, espresso dal Cavalier Baglioni, mirasi Eva, con Adamo sotto l'albero de pomi da Dio vietatigli...Onde trasgredito da loro il divin precetto, vengon poi scacciati dal Paradiso Terrestre, come appunto si osserva nel terzo quadro figurato dal Passignani...Dall'altri due lati venegon'appesi l'altri tre quadri consimili, cioè quello della Crocefissione del Signore...dipinto dal Cavalier Tempesta, l'altro della Resurrectione del medesimo Signor Nostro, condotto per mano del Ciampelli...E l'ultimo sta sopra 'l camino, fatto dal Cigoli, in cui si rappresenta la Resurrectione de Morti, et il Giuditio Universale...Sopra le porte si osservano li rimanenti sei quadri più piccoli. Quello della Fama, che suona la tromba, e l'altro incontro di Roma Trionfante...come altresì, il S. Francesco d'Assisi rapito in estasi dall'armonia d'un violino suonato dall'Angiolo, sono opere stimatissime del Cavalier Giuseppe d'Arpino. La Madonna col bambino in braccio...è maniera incognita. Giuditte, che sta in atto di fuggire dal campo nemico, porgendo ad una Vecchia la testa da lei recisa ad Holoferne, vien dipinta dal Baglioni. L'ultimo rappresentante l'istoria della moglie di Putifar, che invaghitasi di Giuseppe, fa forza di trattenerlo seco, mentre egli vuol fuggire, è pensiero colorito dal Cigoli.

*Bibliografia*

- ASKEW 1990 = P. ASKEW, *Caravaggio's Death of the Virgin*, Princeton 1990.
- BAGLIONE 1642 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1642.
- BELTRAMME 2001 = M. BELTRAMME, *La pala dei Palafrenieri: precisazioni storiche e ipotesi iconografiche su uno degli ultimi rifiuti romani di Caravaggio*, in «Studi Romani», II, 2001, pp. 72-79.
- CENTINI 1610 = G. CENTINI, *Descrizione dell'essequie dell'ill.mo et eccell.mo sig. Gio. Battista Borghese fatte nella basilica di S. Maria Maggiore*, Roma 1610.
- CHAPPELL 1992 = M.L. CHAPPELL, a cura di, *Disegni di Lodovico Cigoli (1559 - 1613)*, catalogo della mostra, Firenze 1992.
- COLIVA 1998 = A. COLIVA, a cura di, *La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese*, a cura di A. Coliva, Venezia 1998.
- DELLA PERGOLA 1955-59 = P. DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1955-59.
- DELLA PERGOLA 1964 = P. DELLA PERGOLA, *L'Inventario Borghese del 1693*, I, in «Arte antica e moderna», VII, 1964, pp. 219-230.
- DI CALISTO 2006 = L. DI CALISTO, *Maggi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 344-347.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1996 = M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La vera 'Galleria' del Cavalier Marino : l'apparato in morte (1625) nell'Accademia degli Humoristi*, in «Strenna dei Romanisti», LVII, 1996, pp. 293-303.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1997 = M. FAGIOLO DELL'ARCO, a cura di, *La festa barocca*, Roma 1997.
- FRANCUCCI 1613 = S. FRANCUCCI, *Galleria dell'Illustris. e Reverendis. Signor Scipione Card. Borghese*, Roma 1613, ms., Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, Serie IV, 102.
- HEILMANN 1973 = C.H. HEILMANN, *Die Entstehungsgeschichte der Villa Borghese in Rom*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XXIV, 1973, pp. 97-158.
- HERRMANN FIORE 1985 = K. HERRMANN FIORE, *Pittori attivi a Roma*, in *Paesaggio con figura: 57 dipinti della Galleria Borghese esposti temporaneamente a Palazzo Venezia*, catalogo della mostra, Roma 1985, pp. IX-XI.
- HIBBARD 1965 = H. HIBBARD, *Notes on Reni's Chronology*, in «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 502-510.
- LEPOREO 1628 = L. LEPOREO, *Villa Borghese*, Roma 1628, ripubblicato in L. Leporeo, *Le opere*, a cura di M. Turello, 2 voll., Pordenone 2005.

- LEUSCHNER 2005 = E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.
- MANCINI 1956-57 = G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, edizione a cura di A. Marucchi e L. Salerno, 2 voll., Roma 1956-57.
- MANILLI 1650 = G. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650.
- MATTEOLI 1980 = A. MATTEOLI, *Lodovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa 1980.
- MONTELATICI 1700 = D. MONTELATICI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, Roma 1700.
- NIBBY 1838-41 = A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, 4 voll., Roma 1838-1841.
- O'NEIL 2002 = M.S. O'NEIL, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.
- OSTROW 1996 = S.F. OSTROW, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996.
- PAUL 2000 = C. PAUL, *Making a prince's museum: drawings for the late-eighteenth-century redecoration of the Villa Borghese*, catalogo della mostra, Los Angeles 2000.
- PEPPER 1971 = D. S. PEPPER, *Guido Reni's Roman Account Book, I, The Account Book and II, The Commissions*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 1971, pp. 309-317 e 372-386.
- RICE 1997 = L. RICE, *The Altars and Altarpieces of new St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621 – 1666*, Cambridge 1997.
- RÖTTGEN 2002 = H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*, Roma 2002.
- SCHRAVEN 2001 = M. SCHRAVEN, *Giovanni Battista Borghese's funeral 'apparato' of 1610 in S. Maria Maggiore, Rome*, in «The Burlington Magazine», CXLIII, 2001, pp. 23-28.
- SCHRAVEN 2006 = M. SCHRAVEN, *Festive funerals: funeral 'apparati' in early modern Italy, particularly in Rome*, Groningen 2006.
- SPEZZAFERRO 1974 = L. SPEZZAFERRO, *La Pala dei Palafrenieri*, in *Colloquio sul tema: Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma 1974, pp. 125-137.
- SPEZZAFERRO 2001 = L. SPEZZAFERRO, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 1-23.



1