

Gianni Papi

Cecco del Caravaggio
The Penitent Magdalene

A Rediscovered Masterpiece



TRINITY FINE ART

TRINITY FINE ART

Gianni Papi

Cecco del Caravaggio
The Penitent Magdalene

A Rediscovered Masterpiece

Catalogue edited by
Ferdinando Corberi

London
February 2018



Contents:

Cecco del Caravaggio's Magdalene Rediscovered
p. 7

Notes for a biography of Francesco Boneri,
called Cecco del Caravaggio
p. 23

La Maddalena di Cecco del Caravaggio ritrovata
(Italian version)
p. 36

Tracce per una biografia di Francesco Boneri,
alias Cecco del Caravaggio
(Italian version)
p. 40



FRANCESCO BONERI, called CECCO DEL CARAVAGGIO

(Alzano, near Bergamo, or Bergamo (?), 1588/1590 – (?), after 30 June 1620)

The Penitent Magdalene

oil on canvas, 147.5 x 120.5 cm, 58 $\frac{1}{8}$ x 47 $\frac{1}{8}$ in

LITERATURE:

G. PAPI, *Una 'Maddalena' di Cecco del Caravaggio fra le immagini della Fototeca Briganti*, in 'Paragone', 90 (721), 2010, pp. 61-64, reproduced pl. 34;

G. PAPI, *Ancora su Cecco del Caravaggio*, in 'Valori Tattili', 00, 2011, pp. 55-56, reproduced fig. 8;

G. PAPI, *Valentin and His Artistic Formation in Rome*, in *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, exhibition catalogue (New York–Paris), ed. A. LEMOINE and K. CHRISTIANSEN, New York 2016, p. 35, reproduced fig. 16.





Cecco del Caravaggio's Magdalene Rediscovered

One of the truly satisfying things in any art historian's life is when a lost work of art, identified or attributed through photographs alone, reappears in the flesh, so to speak, and its identification or attribution, initially intuited from a mere photograph, can be confirmed once and for all. Something along those lines happened to me recently with a *Magdalene* which I had published as an important and hitherto unknown work by Artemisia Gentileschi, basing my judgment on a



photograph in the Fototeca Briganti in Siena¹. The painting then cropped up in the flesh in an auction at Sotheby's in Paris a mere two years after I had published my attribution. Before the auction, which was held on 26 June 2014, I was able to verify the painting's perfect match with the picture in the photograph and to confirm that it was indeed by Artemisia and should, in fact, be considered to be one of her masterpieces².

Now the same thing has happened again, and it is a bizarre coincidence that two of the aspects which characterised the

Fig. 1: Cecco del Caravaggio, *The Penitent Magdalene*, photograph, Siena, Fototeca Briganti

¹G. PAPI, *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione* (review), in 'The Burlington Magazine', 1305, 2011, pp. 846-847. My gratitude to the Fototeca Briganti for their kindness and amenability.

²G. PAPI, *Artemisia ritrovata*, in IDEM, *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Naples 2014, pp. 207-215.

earlier episode should have recurred here. The painting once again depicts the *Magdalene*, and the photographic library where I found the photograph which served as a reference was once again the Fototeca Briganti in Siena.

In the course of my rewarding visits to the photographic library in Siena, it was in the fourth box which the great Roman scholar Briganti had set aside for anonymous works that I came across a photograph of a *Magdalene* (fig. 1), which I instantly felt was a surprising and hitherto unknown work by Francesco Boneri, better known as Cecco del Caravaggio.



Figs. 2,3: Cecco del Caravaggio, *The Magdalene*, formerly with Algranti, Milan; Cecco del Caravaggio, *The Magdalene*, formerly with Silvano Lodi, Munich

The excellent quality of the photograph allowed me to formulate a sufficiently accurate judgment to make the attribution and to note the compositional and expressive innovation which the picture added to the painter's known temperament, revealing a side to him that was almost unknown, a side more tender than the bold, even transgressive images – bursting with energy and with iconographic extremism – to which we have become accustomed in perusing his work. Thus I published the photograph of the painting, of whose whereabouts I knew nothing, together with a short article in

'Paragone'³ magazine, and I also had occasion to return to the discovery in two further published works⁴.

It came as a true surprise when I was told that the painting had been found, and I was extremely happy to be asked to write something to accompany its first public showing. Seeing it at first hand has fully confirmed what I intuited from the photograph, namely both the fact that it is an autograph work by Cecco del Caravaggio and its unusual expressive details, which are new and original in the *corpus* of the painter's

³G. PAPI, *Una 'Maddalena' di Cecco del Caravaggio fra le immagini della Fototeca Briganti*, in 'Paragone', 90 (721), 2010, pp. 61-64, esp. pp. 55-57.

⁴G. PAPI, *Ancora su Cecco del Caravaggio*, in 'Valori Tattili', 00, 2011, pp. 48-61; IDEM, *Valentin and His Artistic Formation in Rome*, in *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, exhibition catalogue (New York–Paris) ed. A. LEMOINE and K. CHRISTIANSEN, New York 2016, pp. 28-41, esp. pp. 34-35.



work. In this picture Mary Magdalene is little more than a child, barely an adolescent, fearful and concerned – certainly a far cry from Cecco's other paintings of the same subject. I am referring to the iconography, of which two versions are known, in which the saint is depicted as a courtesan in sumptuous attire and sporting a gaudy turban, wearing a proud look on her face, her gaze almost defying the will of God⁵ (figs. 2,3). Cecco also used this iconography for another picture, formerly with Galerie Canesso, in which the female

Fig. 4: Cecco del Caravaggio, *A Sibyl*, formerly with Canesso

⁵See G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, Soncino (Cremona) 2001, pp. 130-132; see entries in 2001 monograph also for Cecco's other works mentioned here.

figure has become a *Sibyl* thanks to the addition of a scroll and a goose feather which the woman is holding with her fingers (fig. 4).

In this new, tender and defenceless version of the Magdalene, close also in her pose to Spadarino's meditative figures (see, for instance, the *Magdalene* in Baltimore, fig. 5), the unmistakable structure of her broad, round face and the handling of the skin which in Cecco's figures invariably takes on a compact smoothness and an even colouring, are both typical of his work. In 2015, with only the photograph to work



Fig. 5: Spadarino, *The Magdalene*, Baltimore, Walters Art Gallery

with, I imagined the skin of the Magdalene I was publishing to be white, almost moonlit in tone, similar in its pallor to that of the angel's face (extraordinarily similar also thanks to its broad, oval face) in the Guicciardini *Resurrection* now in the Art Institute of Chicago, which Cecco painted between 1619 and 1620 (fig. 6). I would argue that first-hand observation of the painting bears out my intuition.

Compared to the images of the *Magdalene* mentioned above, in this picture the composition is calmer, echoing the configuration adopted in the figure of *St. Lawrence* in the



Chiesa Nuova (fig. 7), their faces resting on crossed hands as they gaze wide-eyed at the heavens (St. Lawrence in earnest awareness, the Magdalene in astonishment underscored by her half-open mouth).

Seeking to achieve a barer and less cluttered setting, Cecco here forgoes the spectacular compositional expedient



Fig. 6: Cecco del Caravaggio, *The Resurrection*, Chicago, Art Institute

adopted in the Chiesa Nuova picture, the low wall playing the role of a proscenium, with a superb still-life resting on it and comprising items depicted with his customary peerless and implacable hyperrealism.

As I noted in my short article published in 2015, judging

from the photograph, here too the still-life, though on a less aggressive level, is extremely visible and very fine. It comprises a crucifix, a customary skull (a magnificent piece of superb realism seemingly painted with greater strength than in the other two versions of the *Magdalene* mentioned above), an open book from which the saint was reading before collecting her thoughts and turning to prayer, and a small, white glazed pot of ointment. This pot (fig. 9) is



astonishingly similar (aside from the handle, which is just a tiny bit longer) to the pot on the highest shelf in the *Flautist* in the Ashmolean Museum in Oxford (fig. 8).

The painting has been x-rayed (the first time any work by Boneri has been x-rayed, as far as I am aware), revealing a number of second thoughts on the artist's part. The fingers on the *Magdalene's* right hand were oriented differently

Fig. 7: Cecco del Caravaggio,
St. Lawrence, Rome, Chiesa Nuova

and stretched further over the back of the left hand, while more sweeping changes can be detected (some of them with the naked eye) in the grey-blue drapery (fig. 10). Thanks to the x-ray we can identify a different structure in the folds, which spread out like rays from the bottom upwards – a very different arrangement from what we see today. Also, the drapery of the mantle beneath the saint's arm was decidedly more uniform. Her neck occupied a broader area, which



Fig. 8: Cecco del Caravaggio, *Flute Player*, Oxford, Ashmolean Museum

was subsequently covered by the shadow of her hair.

The drapery of the mantle as we see it today, constructed with tortuous folds, its back much lighter, is reminiscent of the structure and motion of the folds in the red sleeve of the soldier on the left in the Guicciardini *Resurrection*.

It is absolutely worthwhile to highlight the importance assigned in this painting to the flat surface bursting powerfully into the foreground, a Classical bas-relief which

seems to be remarkably similar (despite the figures adopting slightly different poses) to the bas-relief in Orazio Borgianni's *St. Charles Borromeo* in the church of San Carlino alle Quattro Fontane (figs. 11-12). It depicts a passage from one of the three small plaquettes showing the *Marriage of Peleus and Thetis* formerly in the Farnese Collection and now in the Louvre⁶. Other works by Cecco contain bas-reliefs (the *Giustiniani Christ Driving the Merchants from the Temple* now in the Gemäldegalerie in Berlin, fig. 15; the *Guicciardini Resurrection* now in Chicago, fig. 6), but in this *Magdalene* the bas-relief performs a specific function (a table top, a surface on which to rest items) and has typological affinities with the sculpture that appears in some of Valentin's paintings, for instance in his *Denial of St. Peter* in the Fondazione Roberto Longhi in Florence or in his later *Concert* in the Louvre (figs. 13, 16). Both these paintings depict scenes from the plaquettes with the *Marriage of Peleus and Thetis*, the *Concert* once again portraying the plaquette seen in Borgianni's *St. Charles*. The blocks of marble also perform a similar table-like role in two paintings by Nicolas Tournier (the *Guard Room* in the Gemäldegalerie in Dresden and the *Denial of St. Peter* in Atlanta, figs. 18, 17; this painting, too, contains the episode of the *Marriage of Peleus and Thetis* that we have already seen in Borgianni's altarpiece and in Valentin's *Concert* in the Louvre)⁷. And another bas-relief – whose iconography is difficult to decipher because only a part of it is shown – may be seen in Bartolomeo Manfredi's *The Card Players* in a private collection.

A very different role – that of a Classical ruin, magnificently described in an unrivalled piece by Federico Zeri⁸ – is performed by the bas-relief in the marvellous detail in the picture painted by Borgianni, who was probably the first artist in Caravaggio's circle to introduce it into a painting, in around 1612. The bas-relief, however, is not the sole presence establishing a point of contact between this work by Cecco and the two French painters mentioned above, because both of them also owe him a stylistic debt.

⁶These are three small terracotta plaquettes belonging to the Farnese collection in the 17th century which entered the Campana collection in the 19th century and from there, along with most of the collection, to the Louvre; we owe the identification of one of the three scenes with the scene in the Borgianni altarpiece to H.E. WETHEY, *Orazio Borgianni in Italy and in Spain*, in 'The Burlington Magazine', 733, 1964, pp. 147-159.

⁷For a discussion of the bas-reliefs in the paintings of Valentin and Tournier, see M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Valentin e l'antica scultura nei "caravaggeschi"*. *Una nota sul quadro Longhi*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Rome 1997, pp. 181-186; but now see also the exhaustive exploration conducted by K. CHRISTIANSEN in the entries on the Longhi *Denial* and on the Louvre *Concert* in *Valentin de Boulogne, op. cit.*, 2016, pp. 117-118, 143-145.



Fig. 9: Detail of the pot of ointment in the *Magdalene*

Valentin's relationship with Cecco, in particular, was one of the issues addressed in an essay which I published in the catalogue of a recent monographic exhibition devoted to this painter from Coulommiers.⁹



Fig. 10: Cecco del Caravaggio, *The Magdalene*, X-ray image

In Valentin's early works his outlines are crisper, his facial features are more cleanly engraved and his compositions are pervaded by a more vibrant and energetic sense of agitation. One can almost feel the tension that breathes life into Cecco's



⁸F. ZERI, *Orazio Borgianni: un'osservazione e un dipinto inedito*, in 'Paragone', 83, 1956, p. 52: "These fully-fledged 'excavation finds', remnants of a now unreachable era, and which no amount of enthusiasm for the 'Magnificence of Rome' or classicist fever can succeed in passing off as something different from that which is their one true essence; the clash in them between past and present is unmistakable...".

⁹G. PAPI, *Valentin and His Artistic Formation*, *op. cit.*, 2016, pp. 34-35.

figures in these aspects of his painting, and even recognise a personalised adaptation of some of Cecco's stylistic quirks, for example in the way he outlines the fingers on a hand with their large, round nails, or in his broad faces with brown or black bouffant hair, each strand of hair individually depicted. If we look, for instance, at the figure of *St. Lawrence* in the Chiesa Nuova in Rome, the extent of the similarity in the saint's features and handling with the figures in Valentin's early work is instantly apparent. By the same token, Valentin's



Figs. 11,12: Orazio Borgianni, *St. Charles Borromeo*, Rome, church of San Carlino alle Quattro Fontane, with detail of the relief

Cheats in the Gemäldegalerie in Dresden appears to reveal his source of inspiration in the meticulously outlined faces of the *Giustiniani Christ Driving the Merchants from the Temple* (fig. 15), of the *Flautist* in Oxford (fig. 8) and of the *Maker of Musical Instruments* in Apsley House in London (fig. 25). Out of the pictures most appropriate to confirming Cecco's ascendant over him, I also selected the painting in question (known only from a photograph at the time), adding it to the

essay's illustrative apparatus. This *Magdalene*, with its softer style and more nuanced brushwork – a little less mimetic, perhaps, than the relentlessly sharp definition which is such a feature of Cecco's other work – but also with the figure's oval face and the rather wishy-washy grey-blue of the mantle, shows a remarkable affinity with the style of Valentin, especially with his earlier works such as the *Crowning with Thorns* in a private collection, the Fondazione Longhi's *Denial* (fig. 13), the *Fortune Teller with Soldiers* in the Museum of



Art in Toledo (Ohio) and *Christ and the Adulteress* in the Getty Museum in Los Angeles (fig. 21). In my view, these works were painted in the latter part of the 1610s, thus at exactly the same time as we know Cecco to have been in Rome, where he is recorded as working from 1613 to 1620. It seems perfectly plausible to me to argue that Cecco, and also Bartolomeo Manfredi and Ribera (two other important referents for Valentin's compositions), anticipated Valentin's development and had a major impact on it. This argument is

Fig. 13: Valentin de Boulogne, *Denial of St. Peter*, Florence, Fondazione Roberto Longhi





¹⁰ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, c. 1617–21, ed. A. MARUCCHI and L. SALERNO, Rome 1956–7, I, p. 108.

¹¹ G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 2001, pp. 111-139.

¹² G. GRUBER, *Considerazioni su una monografia recente e una nuova proposta per Cecco del Caravaggio*, in 'Paragone', 52, 2003, pp. 54-61.

¹³ G. PAPI, in *La "schola" del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker*, exhibition catalogue (Ariccia), ed. G. PAPI, Milan 2006, pp. 60-61.

borne out also by the important citation early on in Giulio Mancini's *Considerations* (written in c. 1617–21)¹⁰ affording Cecco, Manfredi and Ribera (along with Spadarino) a kind of Caravaggesque birthright while totally ignoring Valentin. I would like to take this opportunity to update the *corpus* of Francesco Boneri's work since the publication of the monograph I devoted to him in 2001¹¹. The eighteen paintings listed on that occasion have been supplemented over the years not only by the *Magdalene* under discussion here but also by the *Tribute Money* now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna¹², a fragmentary version of *Cupid at the Fountain* in the Koelliker Collection¹³, a presumed *Self-portrait* which emerged from storage in Palazzo Pitti for the exhibition



¹⁴ G. PAPI, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, exhibition catalogue (Florence) ed. G. PAPI, Firenze-Livorno 2010, pp. 148-149.

¹⁵ G. PAPI, *Ancora su Cecco del Caravaggio*, in 'Valori Tattili', 00, 2011, pp. 48-61.

¹⁶ G. PAPI, *Un Maestro di canto di Cecco del Caravaggio e qualche riflessione su un possibile contenzioso bergamasco*, in IDEM, *Spogliando modelli*, op. cit., 2014, pp. 145-156.

¹⁷ G. PAPI, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Buoneri)*, in 'Arte Cristiana', 742, 1991, pp. 39-50.

Caravaggio e caravaggeschi a Firenze in 2010¹⁴, a painting with a *Singer and Drinker* in the Galleria Spada in Rome¹⁵, the *Songmaster*, currently on the antique market and which I attributed to Cecco in 2104¹⁶, and the above mentioned *Sibyl* formerly with Canesso. I also think that the quality of two paintings in Madrid – one in the Palacio Real and the other in the Museo del Prado, depicting a *Man with a Rabbit* and a *Girl with Doves*, which I still attributed in 2001 to Pedro Nuñez del Valle (to whom I had first given them back in 1991)¹⁷ – is too high for them to continue to be attributed to that Spanish artist. I firmly believe that they should therefore be restored to the *corpus* of Cecco del Caravaggio.

Notes for a biography of Francesco Boneri, called Cecco del Caravaggio

In the many years that I have been studying the world of Caravaggio and his followers, I have been unable to avoid noticing a glaring omission regarding Cecco del Caravaggio, an omission which has seemingly gone unnoticed until now. Cecco is the only one of the leading members of that circle



(although admittedly if we look at his peers, the picture is not much different) of whom we know nothing either with regard to his place and date of birth or with regard to the place and date of his death. For all the others, without exception – I am talking only about the more important artists – scholarship has now discovered either all four facts or, for a minority among them, at least some of those facts. In Cecco's case, we know nothing certain regarding either the beginning or the end of his life, and while it is legitimate, on the basis of a

Figs. 14,15: Cecco del Caravaggio, *Christ Driving the Merchants from the Temple*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, with a detail of the relief (opposite page)

number of hypotheses which I explore below, to surmise that he was born in Alzano or in Bergamo some time between 1588 and 1590, we are still completely in the dark where his death is concerned. It almost seems as though a wall, a kind of *damnatio memoriæ*, has been erected around this painter, a kind of (witting or unwitting?) conspiracy designed to chase his very existence, including his biographical details, back into the shadows.

If we examine the issue from a historical standpoint, we



Fig. 16: Valentin de Boulogne, *Concert*, Paris, Louvre

¹ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, c. 1617–21, ed. A. MARUCCHI and L. SALERNO, Rome 1956–7, I, p. 108.

see that Cecco del Caravaggio was rescued from oblivion by a crucial mention in a book by Giulio Mancini¹ – who added “Francesco, known as Cecco del Caravaggio” to the select company of the “school of Caravaggio”, along with Ribera, Spadarino and Bartolomeo Manfredi – and by a handful of other mentions in old sources; if it were not for these, we would know nothing about him. Roberto Longhi



²R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in 'Proporzioni', I, 1943, pp. 26-27, 51.

³L. SALERNO, *Cavaliere d'Arpino, Tassi, Gentileschi and their Assistants: a study of some frescoes in the Villa Lante Bagnaia*, in 'The Connoisseur', CXLVI, pp. 157-162; M. MARINI, 'San Pietro Nolasco trasportato dagli angeli': *Bartolomeo Cavarozzi e Cecco del Caravaggio*, in 'Antologia di Belle Arti', 9-12, pp. 68-76; B. NICOLSON, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, p. 42.

built one of his most brilliant artistic reconstructions on the basis of this paltry information in 1943, assembling an initial *corpus* of works (all of which have since been confirmed, as scholarship has progressed) around this mysterious nickname². Luigi Salerno, Maurizio Marini and Benedict Nicolson³ went on to add further paintings to that *corpus*, fleshing out the painter's Caravaggesque character, sophisticated and ambiguous in its inspiration, amplified by a prodigious illusionist's talent with his mimetic touch and his hyperrealist depiction of models and objects.



Fig. 17: Nicolas Tournier, *The Denial of St. Peter*, Atlanta, High Museum of Art

⁴G. CORTI, *Il 'Registro de' mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in 'Paragone', 473, 1989, pp. 108-146.

For a long time scholars focused on the alluring figure of the painter himself, debating primarily his foreign birth (which they have always considered likely) and speculating, often with whimsical results, on the origin of his nickname. A considerable amount of progress has been made more recently, however, and we can now count on a little more information.

Thanks to the publication of a number of documents unearthed by Gino Corti⁴ in connection with the chapel of

Piero Guicciardini in Santa Felicita in Florence, I have been able to track down the biographical details of Cecco, whom we may identify as Francesco Buoneri (or Boneri), the artist who painted a large altarpiece depicting a *Resurrection* for Santa Felicita between 17 September 1619 and 30 June 1620 (the patron who commissioned the altarpiece was eventually to reject it, though not before he had paid the artist 200 scudi)⁵. Several of the documents use the nickname Cecco del Caravaggio, but on one occasion he is named as Francesco Buoneri (or Boneri). Thus the large altarpiece was never

⁵ G. PAPI, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Buoneri)*, in 'Arte Cristiana', 1991, 742, pp. 39-50; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, Florence 1992, p. 11; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, Soncino (Cremona) 2001, pp. 132-135.



installed in the church of Santa Felicita, and Guicciardini sold it for 140 scudi; the buyer was most probably Cardinal Scipione Borghese, whose inventory (drafted in the 1620s) includes the painting⁶. Having discovered that, it was child's play, given the coinciding dimensions and subject matter, to identify the Guicciardini altarpiece as the *Resurrection* (which Longhi had attributed to Cecco in 1943) now in the Art Institute of Chicago⁷ (fig. 6).

Fig. 18: Nicolas Tournier, *The Guard Room*, Dresden, Gemäldegalerie

⁶ See G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 2001, pp. 7-13, 132-135.

⁷ For the fascinating question of the Guicciardini Chapel in Santa Felicità, for which Spadarino and Gerrit van Honthorst painted another two altarpieces, see at least G. PAPI, *Da Roma a Firenze: dal Martirio di san Matteo di Caravaggio alla Resurrezione di Cecco*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, exhibition catalogue (Florence) ed. G. PAPI, Florence-Livorno 2010, pp. 68-85, with preceding literature.

⁸ A. BERTELOTTI, *Agostino Tassi, suoi scolari e compagni pittori in Roma*, in 'Giornale di erudizione artistica', V, 1876, p. 208; IDEM, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVI-XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milan 1881, II, p. 88.

⁹ G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 1992, pp. 18-19; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 2001, pp. 13-15.

¹⁰ M. WIEMERS, *Caravaggios "Amore Vincitore" im Urteil eines Romfahrers von 1650*, in 'Pantheon', XLIV, 1986, pp. 59-61.

¹¹ G. PAPI, *Pedro Nuñez...*, op. cit., 1991; IDEM, *Caravaggio e Cecco*, in *Come dipingeva il Caravaggio*, proceedings of a seminar held in Florence on 28 January 1992, ed. M. GREGORI in conjunction with E. ACANFORA, R. LAPUCCI and G. PAPI, Milan 1996, pp. 123-134; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 2001, pp. 8-12. But see also K. CHRISTIANSEN, *A Caravaggio rediscovered. The Lute Player*, exhibition catalogue, New York, 1990, p. 52; H. RÖTTGEN, *Caravaggio. Der Irdische Amor oder der Sieg der Fleislichen Liebe*, Frankfurt am Mein 1992; IDEM, *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in 'Storia dell'arte', 79, 1993, pp. 326-340; J. GASH, *Come dipingeva il Caravaggio: Atti della giornata di studio (review)*, in 'The Burlington Magazine', 1138, 1998, pp. 41-42. This is the piece from Symonds' diary: "Cupido di Caravaggio/ Card di Savoya profe./ 2 milia duboli p/ il Cupido di Caravaggio/ Costo 3 cento scudi./ Checco del Caravaggio tis/ calld among the painters/ twas his boy -/haire darke, 2 wings/ raie, compasses lute/ violin & armes & laurel/ Monsr Crechy vuole dare/ 2milia dubole/ Twas the body & face/ of his owne boy or servant/ that laid with him".

The recovery of this important chronological reference came in addition to the only other date to which we can anchor the artist's career, namely his contribution in 1613 to the decoration of the Villa Lante in Bagnaia (mentioned in a witness statement given by Agostino Tassi in 1619 and published by Bertolotti)⁸, where Cecco's hand has been correctly identified in the fresco depicting *Alexander Receiving the Family of Darius*.

The surname Boneri, traces of the influence of Savoldo in



his work and the presence of two paintings in the Agliardi Collection in Bergamo (*The Beheading of John the Baptist* and *St. Francis Praying*, both of which I published in 1992) prompted me to suggest that the painter belonged to a family of artists who came from Alzano Lombardo and worked in Bergamo. Named Boneri, or Bonera, they were the recipients of several major commissions in the 16th century (none of which it has unfortunately proven possible to identify) and rubbed shoulders with Lotto, Moroni and Moretto⁹.

Another episode of considerable importance was the addition to Caravaggio studies of a passage in the diary of English traveller Richard Symonds, who compiled it while in Rome from 1649 to 1651. Symonds tells us, among other things, that the model whom Michelangelo Merisi (Caravaggio's real name) used for Cupid in the Giustiniani *Amor Vincit Omnia*, now in the Gemäldegalerie in Berlin, was none other than Cecco¹⁰. I have studied Symond's words – penned in a very slapdash English – at considerable length¹¹ in an

¹²This hypothesis was put forward for the first time by M. MARINI in *Un'estrema residenza e un ignoto aiuto del Caravaggio in Roma*, in 'Antologia di Belle Arti', 19-20, 1981, pp. 180-183, but Marini himself voiced reservations even as he formulated it.



attempt to get into focus the kind of relationship, including on the intimate level (whence the nickname's significance), that bound Caravaggio and his model, and those words further bear out the contention that we should identify Cecco as the apprentice named Francesco whom we know to have been living with Caravaggio in the house in Vicolo San Biagio in 1605¹². Naturally, none of this makes the Bergamo hypothesis any the less likely because it may well

Figs. 19,20 (opposite page): Detail of the painted relief of the *Magdalene*; Arch of Constantine, tondo relief with a scene of sacrifice

Fig. 21: Valentin de Boulogne, *Christ and the Adulteress*, Los Angeles, Getty Museum

be that Cecco was apprenticed to the great master and fellow countryman in Rome in exactly the same way as Caravaggio himself had been apprenticed almost twenty years earlier to Simone Peterzano, the most important Bergamasque master then working in Milan.

It is eminently possible that Cecco began his career as a model in 1600 in the guise of the screaming altar boy in the Contarelli *Martyrdom of St. Matthew* in the church of San Luigi dei Francesi in Rome, but in any case Caravaggio



Fig. 22: Cecco del Caravaggio, *Martyrdom of St. Sebastian*, Warsaw, Museum Narodowe

was to use him again (in view of the figures' close physical resemblance) not only in the Giustiniani *Amor Omnia Vincit* but also as the figure of St. John in the *Young St. John the Baptist* in the Musei Capitolini in Rome, as the figure of Isaac in the *Sacrifice of Isaac* in the Uffizi, as the figure of the angel in the Balbi *Conversion of Saul* and, in my view, also as the figure of David both in the *David with the Head of Goliath* in the Galleria Borghese and in the picture of the same subject

now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna¹³. Cecco's possible presence as a model in the two latter pictures, which I believe Caravaggio painted after fleeing Rome – the Borghese *David* at the Colonna estates in the summer of 1606, and the Vienna *David* in Naples either at the end of that year or in the early months of 1607 – have prompted me to argue that the boy followed Caravaggio when the master, wounded after the Tomassoni murder on 28 May 1606, left Rome in dramatic circumstances to seek shelter on the Colonna estate in Paliano. Cecco may even have followed Caravaggio from

¹³ See G. PAPI, *Caravaggio e Cecco*, op. cit., 1996.



there to Naples, where his presence might be suggested by the *Martyrdom of St. Sebastian* now in the Muzeum Narodowe in Warsaw (fig. 22), which has so many points in common with both the coeval and subsequent development of a certain kind of Neapolitan naturalism (from Battistello and Filippo Vitale to Domenico Finoglia)¹⁴.

The close relationship which must have bound Cecco to Caravaggio also appears to shine through in one of the most sensational paintings of the entire 17th century, the *Cupid*

Fig. 23: Cecco del Caravaggio, *Cupid at the Fountain*, private collection

¹⁴ For a more comprehensive discussion of the subject see G. PAPI, *Il Maestro dell'Emmaus di Pau e Filippo Vitale. Tracce dell'influenza di Cecco del Caravaggio a Napoli*, in Filippo Vitale. *Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, exhibition catalogue (Milan), Naples 2008, pp. 43-55, with preceding literature.

at the Fountain now in a private collection (fig. 23). In my opinion, Cecco's most cryptic and perturbing work with its myriad homosexual allusions displays the nostalgia and desire that the painter felt for his youthful tryst with Caravaggio¹⁵. Getting back to Cecco's ties with Lombardy, a valuable piece of information relating to a marriage held on 15 May 1601



Fig. 24: Cecco del Caravaggio, *Maker of Musical Instruments*, Athens, National Gallery

(gleaned by Gianmario Petrò in the archives in Bergamo) may help to close the circle even further, although it needs to be handled with the utmost caution in view of the fact that the surnames involved were fairly common in the area¹⁶. The bride's name was Cornelia Bonera, niece to Nicolò Bonera

(the most important painter in the Bonera family in the 16th century), while the groom was one G. Angelo Vacchi, the son of Francesco Vacchi from Caravaggio. The witness was Pietro Francesco Merisio, also from Caravaggio. We hardly need to stress what the presence of these three surnames might mean. Merisio is self-explanatory, and Vacchi was the



surname of Maddalena, the first wife of Fermo Merisi (whose second wife, Lucia Aratori, was Michelangelo Merisi's future mother). While it may be a little far-fetched to envisage a direct link between the Boneri family and the "broader" Merisi family (although we cannot help but be lured by the

Fig. 25: Cecco del Caravaggio, *Maker of Musical Instruments*, London, The Wellington Collection, Apsley House

¹⁵For a more comprehensive discussion of these meanings, see G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 1992, p. 24; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 2001, pp. 135-137; fairly similar conclusions were reached independently by H. RÖTTGEN in *Caravaggio. Der Irdische Amor*, cit., 1992, although a completely different interpretation was reached by J. KLIEMANN in *L'Amore al fonte di Cecco del Caravaggio e l'ultimo quadro del Merisi: omaggio al maestro o pittura ambigua?*, in *Caravaggio e il suo ambiente*, ed. S. EBERT SCHIFFERER, J. KLIEMANN, V. VON ROSEN, L. SICKEL, Rome 2007, pp. 181-215.

¹⁶G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 2001, pp. 15, 37, n. 48.

¹⁷G. PAPI, *Un Maestro di canto di Cecco del Caravaggio e qualche riflessione su un possibile contenzioso bergamasco*, in IDEM, *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Naples 2014, pp. 145-156.

¹⁸Starting with G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, op. cit., 1992, pp. 26, 30-31, note 84; see latterly IDEM, *Un Maestro di canto*, op. cit., 2014, pp. 145-146.

dates: Francesco was to pose for *Amor Omnia Vincit* only a few months later), what the document does reveal, at the very least, is a link between the Boneri family and certain members of Caravaggio families.

The total absence of any trace of Cecco's presence in Rome after the spring of 1620 has suggested one of two things to me: either an early death shortly after that date, or else a move away from the papal capital, possibly after the serious disappointment occasioned by the rejection of his *Resurrection* (which may have been Cecco's first altarpiece and very possibly the only one he ever painted). If he did move away from Rome, I feel that he may well have moved back to Lombardy, and that a trace of his return may lurk in the Agliardi *St. Francis* (which I would argue is later in date than the *Resurrection*) and in the *Songmaster* which I have recently published¹⁷.

Cecco's return to Lombardy, most probably to Bergamo itself, would further fuel an idea which I have put forward on more than one occasion in the past¹⁸, to the effect that there may be some point of contact between his work (marked, in at least four paintings in his small *corpus*, by marvellous still-lives containing musical instruments: the *Angel Musician* in a private collection; the London and Athens versions of the so-called *Maker of Musical Instruments*, figs. 24, 25; and the Oxford *Flautist* or *Fluteplayer*, fig. 8) and the work that Evaristo Baschenis was to produce at a later date. Baschenis' choice of themes and his palette with its predilection for warm browns and for a dark yet glowing atmosphere, are closely mirrored in much of Cecco's work and may well have been influenced by personal knowledge on Baschenis' part of some of Cecco's paintings. And finally, one is inevitably struck by the recurrence (in Cecco's *Makers of Musical Instruments* and in several of Baschenis' *Still-lives*) of a remarkably similar table with an open drawer.

La Maddalena di Cecco del Caravaggio ritrovata

Una delle soddisfazioni che il lavoro di storico dell'arte può procurare si realizza quando un'opera che si era individuata e attribuita solo in fotografia (perché dispersa), ricompare nella sua reale consistenza ed è possibile confermare definitivamente quanto si era intuito già dall'immagine fotografica.

Recentemente un fatto simile mi era successo con la *Maddalena* che avevo pubblicato come opera importante e inedita di Artemisia Gentileschi, basandomi sulla fotografia conservata presso la Fototeca Briganti ubicata a Siena¹; quel quadro era poi ricomparso 'in carne e ossa' – appena due anni dopo la pubblicazione – presso Sotheby's a Parigi: prima dell'asta, che si è tenuta il 26 giugno 2014, ne potei verificare l'assoluta corrispondenza con quello raffigurato nella fotografia e confermare l'appartenenza al *corpus* della pittrice, da inserire fra i suoi capolavori².

Ora accade di nuovo ed è singolare che due degli elementi che avevano contraddistinto la vicenda precedente siano al centro anche di questa: il soggetto del dipinto, ancora una *Maddalena*, e il luogo in cui è conservata la fotografia che mi è servita da riferimento, cioè ancora la Fototeca Briganti a Siena.

Nelle proficue visite all'istituzione senese potei infatti recuperare, nella quarta scatola che il grande studioso romano aveva dedicato agli anonimi, una fotografia che raffigurava una *Maddalena*, che da subito mi sembrò un'opera sorprendente e sconosciuta di Francesco Boneri, meglio noto come Cecco del Caravaggio (fig. 1).

La buona riproduzione fotografica consentiva un giudizio sufficiente per formulare l'attribuzione e per rilevare la novità compositiva ed espressiva che il quadro aggiungeva alla personalità del pittore, rivelandone un lato quasi inedito, più tenero, rispetto alle audaci, anche trasgressive, immagini – piene di energia, di oltranza iconografica – cui siamo abituati, frequentando la sua opera. Ho quindi reso nota l'immagine del dipinto, di cui ignoravo l'ubicazione, pubblicando un breve articolo sulla rivista 'Paragone'³, e di nuovo sono tornato sulla scoperta in altre due occasioni editoriali⁴.

È stata una vera sorpresa quando sono stato informato del ritrovamento dell'opera e sono ben contento di accompagnare questa sua prima uscita pubblica con un mio scritto. La visione diretta ha confermato pienamente quanto avevo intuito dalla fotografia, cioè l'autografia di Cecco del Caravaggio e quelle particolarità espressive, nuove e originali nel *corpus* del pittore. Questa *Maddalena* è infatti poco più che una bambina, appena un'adolescente, timorosa e preoccupata, e si discosta dalle altre invenzioni di Cecco che raffigurano il medesimo soggetto. Mi riferisco all'iconografia, nota in due versioni, dove la santa è presentata come una cortigiana dal sontuoso vestito e dal vistoso turbante, col volto protervo, con lo sguardo che quasi sfida la volontà divina⁵ (fig. 2, fig. 3). Un'iconografia simile è poi utilizzata da Cecco per un'altra immagine, già presso Canesso, dove la figura femminile

¹ G. PAPI, *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione (review)*, in 'The Burlington Magazine', 1305, 2011, pp. 846-847. Desidero ringraziare la Fototeca Briganti per la gentilezza e disponibilità.

² G. PAPI, *Artemisia ritrovata*, in IDEM, *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli 2014, pp. 207-215.

³ G. PAPI, *Una 'Maddalena' di Cecco del Caravaggio fra le immagini della Fototeca Briganti*, in 'Paragone', 90 (721), 2010, pp. 61-64, in particolare pp. 55-57.

⁴ G. PAPI, *Ancora su Cecco del Caravaggio*, in 'Valori Tattili', 00, 2011, pp. 48-61; IDEM, *Valentin and His Artistic Formation in Rome*, in *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, catalogo della mostra (New York-Parigi) a cura di A. LEMOINE e K. CHRISTIANSEN, New York 2016, pp. 28-41, in particolare pp. 34-35.

⁵ Si veda G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, Soncino (CR) 2001, pp. 130-132; alle schede della monografia del 2001 rimando anche per le altre opere di Cecco qui citate.

diventa una *Sibilla*, per l'inserimento di un cartiglio e di una penna d'oca che la donna tiene fra le dita (fig. 4).

In questa nuova *Maddalena*, tenera e indifesa, vicina anche nella posa alle meditative immagini di Spadarino (si veda ad esempio la *Maddalena* di Baltimora, fig. 5), è tipica di Cecco l'inconfondibile struttura del volto, larga e rotonda, come la resa della pelle, che assume sempre, nelle sue creature, una liscia compattezza e un colore unito. Nel 2015 sulla base della fotografia provavo a indovinare quale potesse essere il tono della pelle della *Maddalena* che pubblicavo e lo immaginavo bianco, quasi lunare, simile – per il pallore – a quello del volto dell'angelo (corrispondente anche per la forma larga e ovale) nella *Resurrezione* Guicciardini oggi a Chicago, Art Institute, che Cecco eseguì fra il 1619 e il 1620 (fig. 6); la visione diretta del brano in questione conferma quelle sensazioni.

Rispetto alle immagini di *Maddalena* appena citate, in questa la composizione è più quieta e riecheggia l'impostazione del *San Lorenzo* della Chiesa Nuova (fig. 7), per la posa delle mani incrociate a cui si appoggia il volto con gli occhi spalancati che guardano verso l'alto (San Lorenzo con seria consapevolezza, Maddalena con uno stupore, sottolineato dalla bocca semiaperta, titubante, quasi impaurito).

In nome di una messinscena più scabra ed essenziale, Cecco qui rinuncia al clamoroso espediente compositivo che caratterizza il quadro della Vallicella, cioè il muretto che fa da proscenio, su cui è appoggiata una mirabile natura morta di oggetti raffigurati col consueto, insuperabile e implacabile, sguardo iperrealistico di Cecco. Come già rilevavo nel breve articolo del 2015, giudicando dalla foto, anche qui, sebbene ordinato su un piano meno aggressivo, il brano di natura morta è cospicuo e bellissimo, ed è composto dal Crocefisso, dal teschio canonico (un brano magnifico, di eccezionale realismo, realizzato con una forza pittorica superiore a quanto si vede, riguardo al medesimo inserto, nelle altre due versioni di *Maddalena* già citate), dal libro aperto che la santa era intenta a leggere prima di raccogliersi in preghiera, e dal vasetto degli unguenti, smaltato di bianco. Questo oggetto (fig. 9) è del tutto simile (solo l'impugnatura vi appare un poco più lunga) a quello che compare sulla mensola più alta del *Flautista* dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 8).

Il dipinto è stato sottoposto all'esame radiografico (primo caso a quanto mi risulta per un'opera del Boneri), che ha rivelato un'esecuzione non priva di qualche ripensamento: si può infatti notare che le dita della mano destra di Maddalena avevano un andamento diverso e si allungavano di più sul dorso di quella sinistra. Cambiamenti più ampi si possono riscontrare – alcuni anche a occhio nudo – nel panneggio grigio azzurro: in radiografia si può ben riconoscere una diversa struttura delle pieghe, che avevano un percorso raggiante dal basso verso l'alto, molto differente da quello che si vede attualmente. Decisamente più articolato era anche il panneggio del medesimo manto sotto il braccio della santa. Il collo nudo era stato dipinto per una zona più ampia, poi coperta dall'ombra dei capelli e dall'aumento dei capelli stessi.

Il panneggio del manto, come lo vediamo oggi, costruito con pieghe tortuose, dal dorso molto schiarito ricorda la struttura e l'andamento delle pieghe della manica rossa del soldato a sinistra nella già citata *Resurrezione* Guicciardini (fig. 6).

Sarà assolutamente da sottolineare l'importanza che in questo dipinto viene data al piano di appoggio, che emerge sul primo piano più avanzato: un bassorilievo antico che sembra avere notevoli corrispondenze (anche se le figure hanno atteggiamenti leggermente diversi) con quello che compare nel *San Carlo Borromeo* di Orazio Borgianni a San Carlino alle Quattro Fontane (fig. 12), raffigurante un brano tratto da una delle tre placchette delle *Nozze di Peleo e Teti*, già in collezione Farnese e oggi al Louvre⁶. In altre opere di Cecco viene introdotto l'elemento del bassorilievo (*Cacciata dei mercanti dal tempio* Giustiniani, oggi a Berlino, Gemäldegalerie, fig. 15; *Resurrezione* Guicciardini oggi a Chicago, fig. 6), ma in questa *Maddalena* esso ha una funzione (quella di far da tavolo, piano di appoggio) e somiglianze tipologiche che l'avvicinano ai marmi che compaiono in alcuni quadri di Valentin, come ad esempio nella *Negazione di San Pietro* della Fondazione Roberto Longhi di Firenze o nel più tardo *Concerto* del Louvre (fig. 13, fig. 16). In entrambi questi dipinti sono raffigurati brani delle citate placchette con le *Nozze di Peleo e Teti*: nel secondo di nuovo è presente quella raffigurata nel *San Carlo* di Borgianni. Una funzione simile, di tavolo o piano di appoggio, i blocchi di marmo con bassorilievi la svolgono anche in due opere di Nicolas Tournier (il *Corpo di guardia* della Gemäldegalerie di Dresda; la *Negazione di San Pietro* di Atlanta, fig. 18, fig. 17, anche in questo dipinto è presente il brano delle *Nozze di Peleo e Teti* che abbiamo visto nella pala di Borgianni e nel *Concerto* di Valentin al Louvre)⁷. Mentre un altro bassorilievo – difficile identificarne l'iconografia, per la parzialissima raffigurazione – è presente anche nella *Riunione di giocatori* di Bartolomeo Manfredi in collezione privata.

Diversa è la funzione – quella di una rovina antica, magnificamente evocata in un brano insuperabile di Federico Zeri⁸ – che il bassorilievo riveste nel meraviglioso inserto del quadro di Borgianni, che probabilmente lo introduce per primo in un dipinto del giro caravaggesco, intorno al 1612.

Non è solo la presenza del bassorilievo a costituire un punto di contatto fra quest'opera di Cecco e i due pittori francesi appena citati, poiché entrambi mostrano un debito stilistico nei confronti del Boneri. In particolare il rapporto di Valentin con Cecco è stato uno degli argomenti del saggio che ho pubblicato nel catalogo della recente mostra monografica dedicata al pittore di Coulommiers.⁹

Nelle opere iniziali di Valentin i contorni sono più nitidi, i lineamenti dei volti sono più incisi e le composizioni sono pervase da un'agitazione più energica, vitale. Sembra di avvertire in tali esiti la tensione che anima i personaggi di Cecco e di riconoscere, personalmente adattate, certe sue tipologie, come il modo di contornare le dita delle mani, dalle unghie grandi e rotonde o quei volti larghi, con i capelli gonfi,

⁶ Si tratta di tre placchette di terracotta che nel Seicento erano in collezione Farnese, nell'Ottocento passarono in collezione Campana e insieme a gran parte di questa collezione sono poi pervenute al Louvre; l'identificazione di una delle tre scene con quella presente nella pala di Borgianni si deve a H.E. WETHEY, *Orazio Borgianni in Italy and in Spain*, in 'The Burlington Magazine', 733, 1964, pp. 147-159.

⁷ Sul tema dei bassorilievi presenti nei dipinti di Valentin e di Tournier, si veda M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Valentin e l'antica scultura nei "caravaggeschi"*. Una nota sul quadro Longhi, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, pp. 181-186; ma si veda ora anche l'esautiva disamina di K. CHRISTIANSEN nelle schede relative alla *Negazione* Longhi e al *Concerto* del Louvre, in *Valentin de Boulogne*, cit., 2016, pp. 117-118, 143-145.

⁸ F. ZERI, *Orazio Borgianni: un'osservazione e un dipinto inedito*, in 'Paragone', 83, 1956, p. 52: "Questi veri e propri 'oggetti di scavo', avanzi di un'epoca oramai irraggiungibile, e che nessun ardore per le "Magnificenze di Roma" e nessuna febbre classicista perviene a far passare per qualcosa di diverso da quello che è la loro unica e vera essenza; in essi il contrasto fra passato e presente è inequivocabile...".

⁹ G. PAPI, *Valentin and His Artistic Formation*, cit., 2016, pp. 34-35.

castani o neri, definiti uno ad uno. Si guardi ad esempio al *San Lorenzo* della Chiesa Nuova a Roma (fig. 7) e si vedrà bene quanta vicinanza fisionomica e di trattamento pittorico si trova nelle creature dei primi dipinti di Valentin. Allo stesso modo, il *Baro* della Gemäldegalerie di Dresda, del pittore francese, sembra rivelare le sue origini nei volti precisamente delineati della *Cacciata dei mercanti dal tempio* Giustiniani (fig. 15), del *Flautista* di Oxford (fig. 8) e nel *Fabbricante di strumenti musicali* del Wellington Museum di Londra (fig. 25).

Fra gli esempi più adatti per confermare l'ascendente del Boneri sceglie anche il dipinto in questione, allora conosciuto solo in fotografia, che inserivo nel corredo iconografico del saggio. Questa *Maddalena*, con il suo linguaggio più addolcito e sfumato nella pennellata – che risulta essere un po' meno mimetica rispetto all'implacabile definizione che caratterizza altre opere di Cecco –, ma anche per la fisionomia del volto ovale e per il colore un po' macerato del manto, di un indefinito colore grigio azzurro, presenta un contatto col francese davvero importante, soprattutto nei confronti delle sue opere collocate nel suo percorso iniziale, come *L'incoronazione di spine* di collezione privata, la già citata *Negazione* della Fondazione Longhi (fig. 13), la *Buona ventura con soldati* del Museum of Art di Toledo (Ohio) e il *Cristo e l'adultera* del Getty Museum di Los Angeles (fig. 21). Queste opere si scalano a mio avviso negli ultimi anni del secondo decennio, quindi in stretta concomitanza con le date che possiamo ipotizzare per il percorso di Cecco, che sappiamo sicuramente a Roma fra il 1613 e il 1620. Del tutto lecito mi pare pensare che Cecco, e anche Bartolomeo Manfredi e Ribera (altri importanti riferimenti per le composizioni di Valentin), abbiano potuto precedere gli sviluppi del pittore francese e abbiano esercitato un'importante influenza su essi: a suggerirlo è anche l'importante citazione nelle *Considerazioni* di Giulio Mancini ricordata all'inizio (1617-1621 circa le date dell'elaborazione del testo)¹⁰, che dà a Cecco, a Manfredi e a Ribera (insieme a Spadarino) una sorta di primogenitura caravaggesca, mentre Valentin viene ignorato.

Colgo questa bella occasione per aggiornare il catalogo di Francesco Boneri dopo la pubblicazione della mia monografia a lui dedicata nel 2001¹¹. Ai diciotto dipinti che allora schedavo si sono successivamente aggiunti – oltre alla *Maddalena* in oggetto – il *Tributo della moneta* oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna¹², una versione frammentaria dell'*Amore al fonte* in collezione Koelliker¹³, il presunto *Autoritratto* riemerso dai depositi di Palazzo Pitti in occasione della mostra *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze* del 2010¹⁴, il dipinto con *Cantore e bevitore* della Galleria Spada di Roma¹⁵, il *Maestro di canto*, attualmente sul mercato antiquario, che ho riferito a Cecco nel 2014¹⁶, e la già citata *Sibilla*, già presso Canesso. Sono anche del parere che le due tele madrilene, del Palazzo Reale e del Museo del Prado, con *l'Uomo con coniglio* e la *Ragazza con colombe*, che nel 2001 continuavo ad assegnare a Pedro Nuñez del Valle (a cui per la prima volta le avevo riferite nel 1991)¹⁷, abbiano una qualità troppo alta per rimanere nel corpus del pittore spagnolo. Penso dunque che esse debbano tornare nel catalogo di Cecco.

¹⁰ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura, 1617-1621 circa*, ed. a cura di A. MARUCCHI e L. SALERNO, Roma 1956-1957, I, p. 108.

¹¹ G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, cit., 2001, pp. 111-139.

¹² G. GRUBER, *Considerazioni su una monografia recente e una nuova proposta per Cecco del Caravaggio*, in 'Paragone', 52, 2003, pp. 54-61.

¹³ G. PAPI, in *La "schola" del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra (Ariccia) a cura di G. PAPI, Milano 2006, pp. 60-61.

¹⁴ G. PAPI, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di G. Papi, Firenze-Livorno 2010, pp. 148-149.

¹⁵ G. PAPI, *Ancora su Cecco del Caravaggio*, in 'Valori Tattili', 00, 2011, pp. 48-61.

¹⁶ G. PAPI, *Un Maestro di canto di Cecco del Caravaggio e qualche riflessione su un possibile contenzioso bergamasco*, in IDEM, *Spogliando modelli*, cit., 2014, pp. 145-156.

¹⁷ G. PAPI, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Buoneri)*, in 'Arte Cristiana', 742, 1991, pp. 39-50.

Tracce per una biografia di Francesco Boneri, alias Cecco del Caravaggio

Dopo tanti anni che studio il mondo caravaggesco non posso fare a meno di notare, vista la sua evidenza, la particolarità – peraltro finora mai sottolineata – che riguarda Cecco del Caravaggio. Egli infatti è l'unico fra tutti i grandi protagonisti di quel mondo (ma anche guardando ai comprimari il concetto cambia di poco) di cui non sappiamo nulla per quanto riguarda il luogo e la data di nascita e di cui non sappiamo nulla per quanto riguarda il luogo e la data di morte. Per tutti gli altri, mi riferisco ai grandi, senza eccezioni, gli studi sono ormai arrivati a conoscere tutti e quattro questi dati (per la maggior parte di loro), e per una minoranza almeno alcuni di tali dati. Per Cecco nessuno elemento dei suoi limiti biografici è conosciuto. E se per la nascita, sulla base di una serie di ipotesi che espongo fra poco, è lecito proporre che sia avvenuta ad Alzano o a Bergamo fra il 1588 e il 1590, per la morte si brancola davvero nel buio. Sembra quasi che intorno al pittore si sia alzato un muro, una sorta di *damnatio memoriae*, una specie di congiura (consapevole o inconsapevole?) che ha voluto ricacciare nell'ombra la stessa sua esistenza, compresa la sua anagrafe. Se si guarda la questione storicamente, Cecco del Caravaggio è stato strappato all'oblio soprattutto per un fondamentale accenno di Giulio Mancini¹ – che ha inserito “Francesco, detto Cecco del Caravaggio” nella scelta compagine della “schola del Caravaggio” insieme a Ribera, Spadarino e Bartolomeo Manfredi – e da poche altre menzioni antiche: altrimenti non sapremmo nulla di lui. Su quelle scarse basi nel 1943 Roberto Longhi ha compiuto una delle sue più brillanti ricostruzioni artistiche, riunendo un primo nucleo di opere – tutte confermate dal progredire degli studi – intorno al misterioso soprannome². In seguito gli apporti di Luigi Salerno, di Maurizio Marini e di Benedict Nicolson³ hanno aggiunto altri dipinti, che ne hanno rafforzato la fisionomia di caravaggesco dall'ispirazione sofisticata e ambigua, amplificata da prodigiose doti di illusionismo nel tocco mimetico e nella raffigurazione iperrealistica dei modelli e degli oggetti. Per molto tempo ci si è occupati dell'affascinante personaggio, soprattutto dibattendo sulla sua provenienza straniera (data da sempre come probabile) e ipotizzando – spesso con esiti fantasiosi – la ragione del soprannome. In tempi più recenti sono stati compiuti diversi passi avanti e ora possiamo contare su qualche importante elemento in più. Tramite la pubblicazione di alcuni documenti riguardanti la cappella di Piero Guicciardini in Santa Felicita a Firenze, recuperati da Gino Corti⁴, chi scrive ha potuto rintracciare l'anagrafe di Cecco, da identificare col pittore Francesco Buoneri (o Boneri) che fra il 17 settembre 1619 e il 30 giugno 1620 eseguì una grande pala raffigurante una *Resurrezione* (che verrà poi rifiutata dal committente, dopo aver comunque pagato al pittore duecento scudi) per la chiesa fiorentina⁵. In alcuni di quei documenti infatti compare il soprannome Cecco del Caravaggio, ma

¹G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura, 1617-1621 circa*, ed. a cura di A. MARUCCHI e L. SALERNO, Roma 1956-1957, I, p. 108.

²R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in 'Proporzioni', I, 1943, pp. 26-27, 51.

³L. SALERNO, *Cavaliere d'Arpino, Tassi, Gentileschi and their Assistants: a study of some frescoes in the Villa Lante Bagnaia*, in 'The Connoisseur', CXLVI, pp. 157-162; M. MARINI, «San Pietro Nolascò trasportato dagli angeli»: Bartolomeo Cavarozzi e Cecco del Caravaggio, in 'Antologia di Belle Arti', 9-12, pp. 68-76; B. NICOLSON, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, p. 42.

⁴G. CORTI, *Il 'Registro de' mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in 'Paragone', 473, 1989, pp. 108-146.

⁵G. PAPI, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Buoneri)*, in 'Arte Cristiana', 1991, 742, pp. 39-50; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, Firenze, 1992, p. 11; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, Sornico (CR) 2001, pp. 132-135.

una volta, come autore della suddetta *Resurrezione* il pittore viene nominato come Francesco Buoneri (o Boneri). La grande pala non arrivò dunque mai nella chiesa fiorentina e fu venduta dal Guicciardini per 140 scudi; l'acquirente fu verosimilmente Scipione Borghese, nel cui inventario, collocabile nel terzo decennio, il dipinto figura già⁶. A quel punto non è stato difficile identificare, vista la coincidenza delle misure, e naturalmente del soggetto, la pala Guicciardini con la *Resurrezione* (riferita dal Longhi nel 1943 a Cecco) conservata presso l'Art Institute di Chicago⁷ (fig. 6).

Il recupero di questo importante riferimento cronologico si aggiungeva all'unica altra data cui ancorare un'opera del pittore: cioè la presenza del Boneri nel 1613 nella decorazione di Villa Lante a Bagnaia (testimonianza processuale di Agostino Tassi del 1619, pubblicata dal Bertolotti)⁸, dove la mano di Cecco è stata giustamente riconosciuta nell'affresco con la *Famiglia di Dario presentata a Alessandro*.

Il cognome Boneri, le tracce savoldesche nella sua pittura e la presenza di due dipinti (che pubblicavo nel 1992) in collezione Agliardi a Bergamo (*Decollazione del Battista* e *San Francesco orante*), mi spingevano poi a ipotizzare che il pittore appartenesse alla famiglia di artisti originari di Alzano Lombardo e attivi a Bergamo, nominati Boneri, o Bonera, che nel Cinquecento avevano avuto importanti commissioni (purtroppo nulla è identificabile) ed erano stati in contatto con Lotto, Moroni e Moretto⁹.

Di notevole importanza è stato anche l'inserimento nel giro degli studi caravaggeschi di un brano del viaggiatore inglese Richard Symonds, che fra il 1649 e il 1651, durante un suo soggiorno romano, redige un diario nel quale fra l'altro afferma che l'*Amore vincitore* Giustiniani del Caravaggio oggi a Berlino, Gemäldegalerie, raffigura le sembianze di Cecco¹⁰. Il brano del Symonds – in un inglese molto frettoloso – è diventato in seguito oggetto di attenzione da parte dello scrivente¹¹ per mettere a fuoco il tipo di rapporto, anche affettivo (da qui evidentemente il significato del soprannome), che dovette legare il Caravaggio al suo modello e incoraggia ulteriormente a riconoscere Cecco anche nel garzone Francesco che nel 1605 viveva col Caravaggio nella casa di vicolo San Biagio¹². Tutto ciò naturalmente non toglie forza all'ipotesi bergamasca; potrebbe essere infatti verosimile che il Boneri sia stato affidato al grande pittore della sua terra operante a Roma, esattamente come – quasi vent'anni prima – il Merisi aveva compiuto il suo apprendistato presso l'artista bergamasco più importante a Milano, cioè Simone Peterzano.

È possibile che Cecco esordisca già come modello addirittura nel 1600, nel chierichetto urlante del *Martirio di san Matteo* Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma; in seguito il Merisi lo utilizzerà (considerata la somiglianza fisionomica di tali personaggi), oltretutto per l'*Amore* Giustiniani, anche per il *San Giovannino* Capitolino, l'*Isacco* del *Sacrificio d'Isacco* degli Uffizi, l'angelo della *Conversione di Saulo* Balbi e a mio avviso anche per il *David* Borghese e il *David* del Kunsthistorisches Museum Vienna¹³. La possibile presenza di Cecco

⁶ Si veda G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, cit., 2001, pp. 7-13, 132-135.

⁷ Sull'appassionante questione della cappella Guicciardini in Santa Felicità, per la quale eseguirono altre due pale d'altare Spadarino e Gerrit van Honthorst, si veda almeno G. PAPI, *Da Roma a Firenze: dal Martirio di san Matteo di Caravaggio alla Resurrezione di Cecco*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di G. PAPI, Firenze-Livorno 2010, pp. 68-85, con bibliografia precedente.

⁸ A. BERLOTTI, *Agostino Tassi, suoi scolari e compagni pittori in Roma*, in 'Giornale di erudizione artistica', V, 1876, p. 208; IDEM, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVI-XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881, II, p. 88.

⁹ G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, cit., 1992, pp. 18-19; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, cit., 2001, pp. 13-15.

¹⁰ M. WIEMERS, *Caravaggio "Amore Vincitore" im Urteil eines Romfahrers un 1650*, in 'Pantheon', XLIV, 1986, pp. 59-61.

¹¹ G. PAPI, Pedro Nuñez, cit., 1991; IDEM, *Caravaggio e Cecco, in Come dipingeva il Caravaggio*, Atti della giornata di studio tenutasi a Firenze il 28 gennaio 1992, a cura di M. GREGORI con la collaborazione di E. ACANFORA, R. LAPUCCI, G. PAPI, Milano 1996, pp. 123-134; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, cit., 2001, pp. 8-12. Ma si veda anche K. CHRISTIANSEN, *A Caravaggio rediscovered. The Lute Player*, catalogo della mostra, New York 1990, p. 52; H. RÖTTGEN, *Caravaggio. Der Irdische Amor oder der Sieg der Fleischlichen Liebe*, Frankfurt am Mein 1992; IDEM, *Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*, in 'Storia dell'arte', 79, 1993, pp. 326-340; J. GASH, *Come dipingeva il Caravaggio: Atti della giornata di studio (review)*, in 'The Burlington Magazine', 1138, 1998, pp. 41-42. Il brano del diario del Symonds è il seguente: "Cupido di Caravaggio/ Card di Savoya profe./ 2 milia duboli p/ il Cupido di Caravaggio/ Costo 3 cento scudi./ Checco del Caravaggio tis/ calld among the painters/ twas his boy –/ haire darke, 2 wings/ raie, compasses lute/ violin & arnes & laurel/ Monsr Crechy vuole dare/ 2milia dubole/ Twas the body & face/ of his owne boy or servant/ that laid with him".

¹² L'ipotesi è stata avanzata per la prima volta da M. MARINI, *Un'estrema residenza e un ignoto aiuto del Caravaggio in Roma*, in 'Antologia di Belle Arti', 19-20, 1981, pp. 180-183, ma lo studioso, nel momento in cui l'avanzava, ne dubitava.

¹³ Si veda G. PAPI, *Caravaggio e Cecco*, cit., 1996.

¹⁴ La trattazione più ampia dell'argomento è in G. PAPI, *Il Maestro dell'Emmaus di Pau e Filippo Vitale. Tracce dell'influenza di Cecco del Caravaggio a Napoli*, in Filippo Vitale. *Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Milano), Napoli 2008, pp. 43-55, con bibliografia precedente.

¹⁵ Rimando per una più ampia disamina di questi significati a G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, cit., 1992, p. 24; IDEM, *Cecco del Caravaggio*, cit., 2001, pp. 135-137; è giunto indipendentemente a conclusioni assai simili anche H. RÖTTGEN, *Caravaggio. Der Irdische Amor* cit., 1992. Di tutt'altro avviso è invece l'interpretazione di J. KLIEMANN, *L'Amore al fonte di Cecco del Caravaggio e l'ultimo quadro del Merisi: omaggio al maestro o pittura ambigua?*, in *Caravaggio e il suo ambiente*, a cura di S. EBERT SCHIFFERER, J. KLIEMANN, V. VON ROSEN, L. SICKEL, Roma 2007, pp. 181-215.

¹⁶ G. PAPI, *Cecco del Caravaggio*, cit., 2001, pp. 15, 37, n. 48.

¹⁷ G. PAPI, *Un Maestro di canto di Cecco del Caravaggio e qualche riflessione su un possibile contenzioso bergamasco*, in IDEM, *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Napoli 2014, pp. 145-156.

¹⁸ A cominciare da G. PAPI, *Cecco del Caravaggio* cit., 1992, pp. 26, 30-31, nota 84; si veda da ultimo IDEM, *Un Maestro di canto*, cit., 2014, pp. 145-146.

come modello in queste ultime due opere, che a mio avviso Caravaggio ha eseguito dopo la fuga da Roma, la prima nei feudi Colonna nell'estate del 1606, e la seconda a Napoli, alla fine di quell'anno o nei primi mesi del 1607, mi ha fatto ipotizzare che il ragazzo abbia seguito Caravaggio quando questi, ferito dopo l'omicidio Tomassoni del 28 maggio 1606, abbandonò Roma in circostanze drammatiche per rifugiarsi appunto a Paliano, nelle proprietà Colonna. Cecco potrebbe aver seguito il Merisi anche a Napoli, dove la sua sosta potrebbe essere testimoniata da un'opera come il *Martirio di san Sebastiano* del Museo Nazionale di Varsavia (fig. 22), che tanti rapporti mostra con lo sviluppo contemporaneo e successivo di certo naturalismo partenopeo (da Battistello a Filippo Vitale a Domenico Finoglia)¹⁴.

Lo stretto legame che dovette unire Cecco a Caravaggio sembra trasparire anche in uno dei dipinti più sensazionali del Seicento, cioè *l'Amore al fonte* di collezione privata (fig. 23), l'opera di Cecco più criptica e conturbante, piena di rimandi omoerotici, dove a mio avviso si mette in scena la nostalgia e il desiderio di quel giovanile legame col Merisi¹⁵.

Tornando al rapporto con la Lombardia, una preziosa notizia – scaturita dalle ricerche di Gianmario Petrò negli archivi di Bergamo – relativa a un matrimonio avvenuto il 15 maggio 1601, può servire a stringere ancora un po' il cerchio, sebbene essa debba essere trattata con la massima cautela (data la ricorrenza dei cognomi nel territorio in questione)¹⁶. La sposa era Cornelia Bonera, nipote diretta di Nicolò Bonera (che nel Cinquecento era stato il pittore di maggior spicco della famiglia), lo sposo era G. Angelo Vacchi, figlio di Francesco Vacchi di Caravaggio. Testimone all'atto era Pietro Francesco Merisio, anch'egli di Caravaggio. Inutile sottolineare cosa potrebbe significare la presenza di questi tre cognomi: Merisio parla da solo, e Vacchi era il cognome di Maddalena, la prima moglie di Fermo Merisi (che si risposerà in seconde nozze con Lucia Aratori, la futura madre di Michelangelo). Se può essere troppo azzardato pensare direttamente a un legame fra i Boneri e la famiglia allargata dei Merisi (inevitabile lasciarsi affascinare dalle date: qualche mese dopo Francesco poserà per *l'Amore vincitore*), per lo meno il documento rivela legami fra i Boneri e membri di famiglie di Caravaggio.

La totale mancanza di tracce di Cecco a Roma dopo la primavera del 1620 mi ha fatto pensare a due ipotesi: a una morte precoce poco tempo dopo tale data oppure all'abbandono della città pontificia, magari dopo la gravissima delusione che il rifiuto della *Resurrezione* (forse la prima pala d'altare che Cecco eseguiva, rimasta chissà anche l'unica) poteva aver provocato. Ciò mi ha spinto a ipotizzare un ritorno in Lombardia, ritorno di cui potrebbero essere tracce il *San Francesco Agliardi* (che mi pare opera che dovrebbe collocarsi dopo la *Resurrezione*), così come il *Maestro di canto* che ho recentemente reso noto¹⁷.

Il ritorno in Lombardia di Cecco, verosimilmente a Bergamo, darebbe ulteriore sostanza a un'idea già più volte da me espressa¹⁸: la possibilità

di un contatto fra l'opera del Boneri (segnata, in almeno quattro dipinti del suo esiguo *corpus*, da mirabili nature morte in cui sono presenti strumenti musicali: l'*Angelo musicante* di collezione privata; le due versioni di Londra e di Atene del cosiddetto *Fabbricante di strumenti musicali*, figg. 24, 25 e il *Flautista* di Oxford, fig. 8) e quella successiva di Evaristo Baschenis. Le scelte tematiche di quest'ultimo, ma anche il cromatismo, con una corrispondente predilezione per i bruni caldi, per le atmosfere scure e allo stesso tempo brillanti e lucide, mostrano notevoli corrispondenze con i brani di Cecco e davvero potrebbero aver risentito della conoscenza di qualche opera del Boneri. Infine si resta colpiti dalla ricorrenza – nelle tele dei *Fabbricanti di strumenti musicali* di Cecco e in alcune *Nature morte* di Baschenis – del tavolo con un cassetto aperto, raffigurato in modo del tutto simile.

Photography:
Paolo e Federico Manusardi, Milan

Photographic editing:
Pixel Studio, Bresso (Milan)

English Translation:
Stephen Tobin

Printed in February 2018 by:
BSP Officine Grafiche S.r.l.,
Seggiano di Pioltello (Milan)

Trinity Fine Art
Catalogue n. 40

©Trinity Fine Art Ltd.
London 2018

ISBN: 978-1-9999889-0-6