

BATTISTELLO CARACCILO (Napoli, 1578 - 1635)

Giuseppe e la moglie di Putifarre

olio su tela, cm 115 x 170,5

fig. 11

L'episodio biblico della castità di Giuseppe¹, che resiste e fugge di fronte alle esplicite profferte sessuali della moglie di Putifarre, è un tema che ha avuto molta fortuna nella prima metà del Seicento. Sono innumerevoli gli artisti che si sono cimentati in questa iconografia molto conturbante, che - con l'avallo delle Sacre Scritture - permetteva la raffigurazione di un nudo femminile in una situazione erotica: da Guido Reni a Guercino, da Cigoli a Bilivert, da Lanfranco a Battistello Caracciolo, da Orazio Gentileschi a Cecco Bravo, da Vermiglio a Forabosco.

L'immagine del dipinto in esame - molto bello, e da poco riemerso - è forse fra quelle più sensuali del lungo elenco; alla sensualità si aggiunge anche un pizzico di ambiguità, nella sottile confusione delle identità. Infatti, se la moglie di Putifarre ha una presenza forte, dominante, quasi maschile, con le possenti braccia, il profilo deciso, e la sua identità femminile è affidata soprattutto al prosperoso seno, Giuseppe ha un'aria quasi effeminata, sottolineata dall'espressione infastidita e arricciata del volto paffuto, più disgustato che fermamente resistente alle insidie della donna.

Prima della scoperta di questa tela, l'immagine era già nota attraverso la fotografia di un dipinto di identica iconografia conservato in collezione privata a Napoli, che nel 1991 Ferdinando Bologna² aveva pubblicato e riferito al Maestro di Fontanarosa, modificando una precedente attribuzione a Battistello; Bologna stesso, pur sostenendo la nuova paternità, rilevava come il quadro non mancasse "di somigliare per qualche aspetto alla *Salomè* del Caracciolo nelle Gallerie fiorentine". Quasi vent'anni dopo, nel 2010, è stata esposta una seconda versione alla mostra di Lecce e di Bitonto, *Echi caravaggeschi in Puglia*; seguendo l'ipotesi proposta da Bologna per l'altra tela, essa è stata presentata con l'attribuzione al Maestro di Fontanarosa³.

La mostra pugliese ha suscitato recensioni in cui si è di nuovo discusso della redazione del *Giuseppe* che vi era esposto. Viviana Farina⁴ ha reputato la tela leccese "una copia antica tratta da un prototipo perduto riferibile ad Artemisia Gentileschi". Più articolata la disamina di Stefano Causa, che ugualmente e giustamente, vistane la secchezza e la durezza, ritiene copia da un originale perduto la redazione esposta; lo studioso non giunge a una conclusione attributiva riguardo al prototipo, dopo avere circumnavigato alcune possibilità e avere addirittura azzardato - pur senza spingersi ad affermarlo con sicurezza - che la tela leccese sia la stessa pubblicata dal Bologna (è invece evidente che di due versioni si tratta, come già aveva precisato il Cassiano nella scheda del 2010). Tuttavia pare abbastanza chiaro che il Causa non escluda la paternità di Battistello per quanto riguarda l'invenzione⁵.

La tela che è da poco riemersa e che qui si esamina è certamente il prototipo originale di cui le due recensioni lamentavano la mancanza. Lo conferma l'alta qualità della conduzione pittorica, la forza e l'incisività dei passaggi stilistici, che mancano nella versione leccese, che ulteriormente si conferma copia. Di assoluto livello sono le modulazioni di luce sui bianchi del cuscino e sulla camicia della moglie di Putifarre, così come l'espressione quasi minacciosa e un po' rammaricata che si dipinge sul suo volto (ben altrimenti semplificata nel quadro leccese). Ben altra efficacia ha anche la maschera capricciosa del volto di Giuseppe, davvero singolare nella sua inedita fisionomia. Potendo esaminare l'opera direttamente, risalta con chiarezza come sia da archiviare il riferimento al Maestro di Fontanarosa, mentre mi pare che sia da affermare la paternità del Caracciolo, a cui del

resto era già stato riferito il dipinto poi pubblicato dal Bologna e verso il quale mostrava evidenti propensioni anche il Causa, pur giudicando dalla copia leccese. Corrisponde a Battistello l'incarnato bianco e luminoso della donna, che contrasta con l'oscurità da cui emerge (secondo i diretti insegnamenti del Merisi), così come il fondo lasciato totalmente nero, come voleva il suo indelebile maestro. Quanto al volto di Giuseppe, in esso si riscontra ancora la conoscenza delle fisionomie delle creature gentileschiane (di Orazio e di Artemisia), con le quali Battistello poté già entrare in contatto nella permanenza romana del 1612 e di cui darà già evidente ricevuta nel volto dell'angelo della *Liberazione di San Pietro* del Pio Monte della Misericordia, del 1615.

Quanto al quadro di Zurigo, nel quale il Causa vedeva uno stretto rapporto con quello in esame, mi pare che, al di là del medesimo soggetto e una certa analogia nella gestualità, Battistello sperimenti due atmosfere diverse, dove quella in esame mi appare più forte e naturalistica (specialmente nella bellissima figura della moglie di Putifarre), mentre quella Rau mi sembra più risentire di quegli "incrementi" fiorentini che spingono il pittore verso una dimensione più manierata e quasi lambiccata, pur nella sontuosa (ma forse proprio per quello) resa dei magnifici abbigliamenti.

Nel percorso del pittore napoletano, ancora arduo da fissare con qualche sicurezza, non è facile collocare un'opera come questo *Giuseppe*: il suo forte naturalismo, il livido candore delle carni, mangiate dall'ombra, fa pensare a una cronologia relativamente precoce, magari negli anni centrali del secondo decennio. La caricata caratterizzazione del volto di Giuseppe, per quanto, come si è detto, sia compatibile con le influenze gentileschiane - anch'esse precoci - mostra altresì rapporti con opere che vengono collocate assai più tardi, come il *David e Golia* di collezione privata napoletana⁶. Resto tuttavia del parere che questo notevole dipinto, che va ad aggiungersi al novero delle tele da stanza più rappresentative di Battistello, debba avere la sua genesi in anni in cui il pittore - che dovette essere fra i primi, se non il primo, a reagire alle clamorose novità che il Caravaggio alla fine del 1606 e poi nel 1607 introduceva a Napoli - ancora ne veniva, con genuina fedeltà, segnato⁷.

Gianni Papi

¹ Genesi, 39, 1-20.

² F. BOLOGNA, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra di Castel Sant'Elmo (Napoli), 9 novembre 1991-19 gennaio 1992, a cura di F. Bologna, Napoli, 1991, p. 119, fig. 115.

³ A. CASSIANO, in *Echi caravaggeschi in Puglia*, catalogo dell'esposizione di Lecce, 6 dicembre 2010-27 febbraio 2011, a cura di A. Cassiano e F. Vona, Irsina, 2010, p. 40. La tela proviene dalla collezione del Duca Ghezzi di Carpignano ed era già citata, senza indicazione d'autore, in un inventario del 1672.

⁴ La recensione si può leggere online, in www.ilseicentodivivianafarina.com/puglia/Echi_caravaggeschi.html, p. 20.

⁵ S. CAUSA, *Echi caravaggeschi in Puglia: qualche considerazione e aggiustamento di tiro (con un richiamo alle recenti rassegne seicentesche tra Napoli, Bari e le terre salentine)*, in "Kronos", 14, 2011, p. 162. Fra i passaggi più significativi: "Si tratta di un rinvio al Caracciolo giustificato non solo quanto agli abiti di *scena* e ad altri virtuosismi....Ma è vero che questi indizi di stile coincidono con gli incrementi derivati dal breve, ma alacre, soggiorno del Caracciolo a Firenze...In ogni caso il dipinto presentato a Lecce è contiguo ad una tela del Caracciolo dello stesso soggetto, oggi a Zurigo e del pari considerato dell'interludio di Firenze...".

⁶ S. CAUSA, *Battistello Caracciolo*, Milano, 2009, p. 203, A109, dove viene assegnato all'ultima fase del pittore.

⁷ È sempre difficile giudicare dalle immagini fotografiche, ma mi pare possibile che il dipinto pubblicato dal Bologna nel 1991 e segnalato in collezione privata a Napoli, sia il dipinto ora riemerso e qui trattato. Non vedo, infatti, nella riproduzione fotografica, alcun elemento di contrasto.