

## Michelangelo Merisi da Caravaggio

(Caravaggio o Milano 1571 - Porto Ercole 1610)

### D4. Incoronazione di spine

1602-1604 circa

Olio su tela, cm 127 × 166

*Provenienza:* Roma, collezione del marchese Vincenzo Giustiniani (inv. 1638, II, n. 3); acquisito intorno al 1809 per la Galleria Imperiale dal barone Ludwig von Lebzelttern; giunto a Vienna il 16 aprile 1816.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 307.

Il recente ritrovamento di un documento sinora sconosciuto presso l'Archivio di Stato di Vienna (Haus-Hof und Staatsarchiv/HHSTA, Oberstkämmereramt, Kasten 81 B, n. 2029 ex 1810) fornisce una certezza definitiva in merito all'origine del dipinto (proveniente, come presunto da tempo, dalla collezione del marchese Vincenzo Giustiniani) e conferma pertanto la sua identificazione con l'*Incoronazione di spine* di Caravaggio descritta nell'inventario del 1638 (SALERNO [1960], II, p. 135, n. 3), nonché in SILOS ([1673], p. 88) e menzionata dal BELLORI ([1672, ed. 1976], p. 222). L'ambasciatore imperiale presso la Santa Sede barone Ludwig von Lebzelttern (1774-1854), intimo del papa costretto in seguito agli accadimenti politici del 1809 e alla cattura e allontanamento di Pio VII da Roma a lasciare la sua carica venendo addirittura imprigionato prima della precipitosa partenza, scrive l'8 febbraio 1810, poco dopo l'arrivo a Vienna, all'Obersthofmeister conte Wrba per informarlo dell'acquisto di alcuni dipinti per le collezioni imperiali. Lebzelttern, diplomatico di spicco della corte imperiale austriaca nei primi decenni dell'Ottocento (rivestì cariche a Lisbona, Madrid, Roma, in Svizzera, a San Pietroburgo e Napoli, dove morì, vedi ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON [1957-1994], vol. V, 1972, p. 69), era un entusiasta cultore d'arte. Tanto entusiasta che la sua missiva suona in alcuni passi come un memoriale sul ruolo svolto dall'arte in uno Stato moderno. Dopo aver ringraziato l'imperatore (Francesco I, imperatore d'Austria dal 1804) per aver accettato il dono dell'*Annunciazione* di Anton Raphael Mengs (evidentemente proveniente dall'eredità del figlio di Mengs, Alberico, morto nel 1808), di cui Lebzelttern era entrato in possesso (Vienna, KHM, GG, inv. 1613: RÖTTGEN [1999], vol. I, n. 10), spiega che per quell'opera e per una tela raffigurante la "Resurrezione del Signore [...] ébauchée aux premiers traits", sempre di Mengs, da egli destinata alla *k.k. Kunstakademie* di Vienna, erano già state fabbricate le casse per il trasporto a Vienna, reso poi impossibile dalla situazione politica e dalla sua precipitosa partenza. Riferisce quindi l'acquisto di altri tre dipinti (acquisizioni di cui era già stato incaricato in termini generali dall'imperatore nel 1808 e per cui aveva già ricevuto dei denari, ENGERTH [1886], p. 306, doc. nn. 359, 360). Si tratta della *Madonna con i Ss. Antonio e Giacomo* di Lanfranco (Vienna, KHM, GG, inv. 223: proveniente dalla cappella Simonelli, nella chiesa di S. Marta al Vaticano, abbattuta nel 1930;



Schleier in ROMA [2000a], n. XII.3), per la quale Lebzelttern (che non indica la provenienza della pala) rimanda alla menzione del dipinto nella biografia di Lanfranco dicendo che i *connoisseurs* lo ascrivono ad Agostino Carracci. Si tratta poi del "bel Albano, c'est la fameuse Samaritaine du Prince Giustiniani": Lebzelttern scrive che nonostante esso non sia in buono stato i suoi consiglieri (Gaspere) Landi e (Antonio) Canova (quest'ultimo raccomandato all'ambasciatore come esperto d'arte da Heinrich Füger, direttore della galleria viennese e pittore, che evidentemente diffidava della competenza artistica di Lebzelttern: *ibid.*, p. 306, doc. n. 359) hanno stimato a 1000 piastre il dipinto, che egli ha affidato al celebre restauratore (Pietro) Palmaroli (riguardo a Palmaroli, successivamente famigerato per i restauri eseguiti nella pinacoteca di Dresda vedi CONTI [1988], *sub indice*); in Palmaroli Lebzelttern loda l'inventore dello "strappo", ovvero del distacco dalla parete e del trasferimento su tela degli affreschi, scrivendo che per sole 100 piastre questi (Palmaroli) fa raddoppiare il valore del dipinto, da lui (Lebzelttern) pagato solo 350 piastre (Vienna, KHM, GG, inv. 2698; SALERNO [1960], p. 102, n. 150; PUGLISI [1999], pp. 130 e ss., n. 40). Si tratta infine del dipinto qui esposto: "Un Caravaggio, représentant le Couronnement d'épines de N. S. (6. P. de hauteur sur 7 de largeur, demi figures) d'une belle conservation, d'un grand effet et

1. Caravaggio, *Incoronazione di spine*, radiografia. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.





2. Caravaggio, Incoronazione di spine, indicazione delle incisioni. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

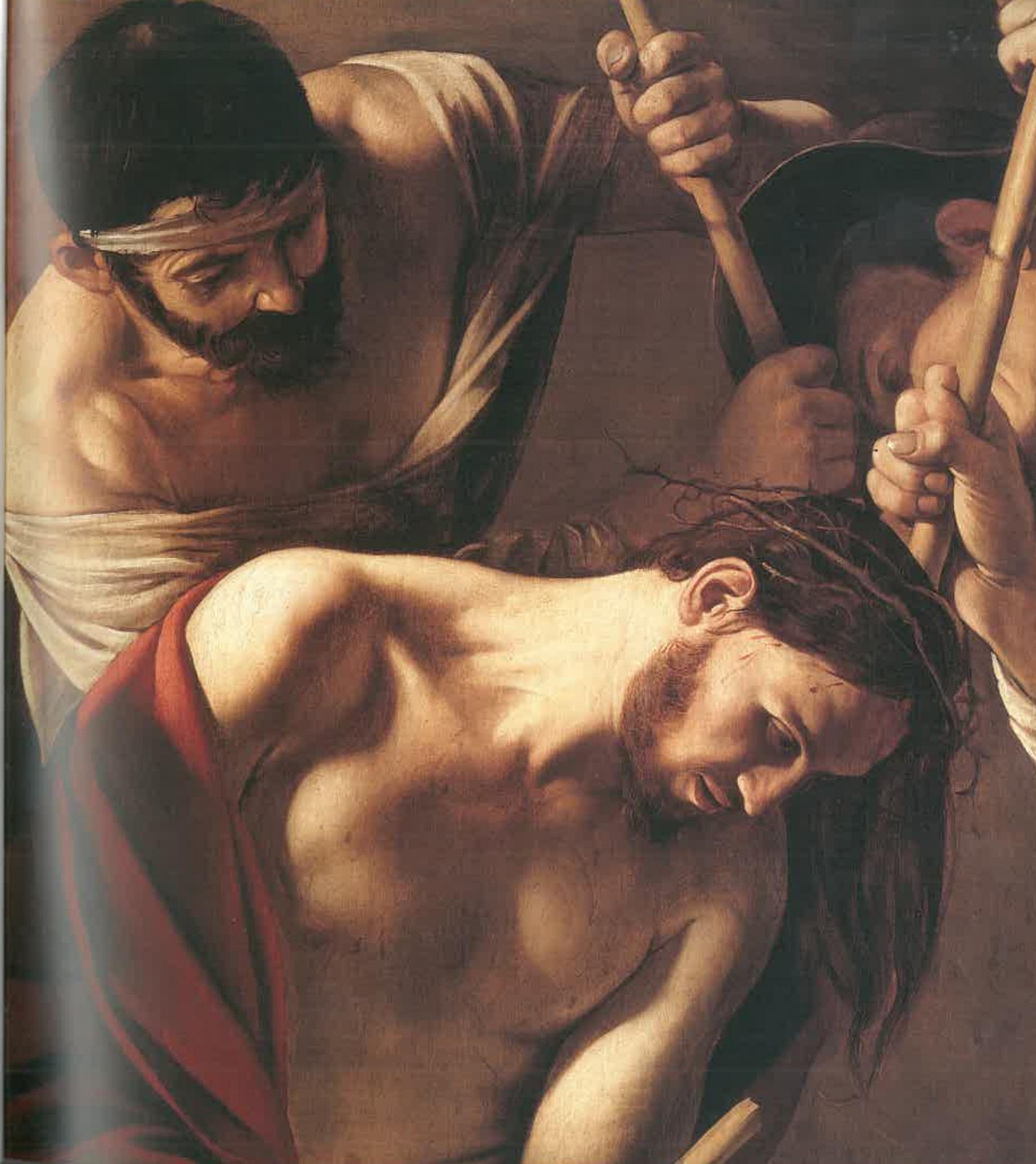
3. Caravaggio, Incoronazione di spine, fotografia a raggi infrarossi, particolare. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

dont les Artistes si dessus nommés (Landi e Canova) et le chevalier (Vincenzo o Pietro) Camuccini ont été ravis. Ils l'ont évalué à 800 Piastres, il ne m'en a coûté que 200, graces aux besoins toujours renaissants du Prince Giustiniani, qui a dissipé toute sa fortune à Paris et moyennant quelques douceurs données à son Homme d'Affaire, dont il n'y a pour le compte de l'Auguste Cour que 2 Ecus et demi". Lebzelttern scrive quindi che i dipinti menzionati si trovano a Roma in mani sicure, e inoltre di avere appreso che la Consulta Romana ha sancito un divieto di esportazione degli oggetti d'arte ma che per via delle lungaggini della burocrazia romana non ha ancora potuto avere informazioni circa la forma sotto cui tale divieto venga applicato. Evidentemente, si dovette rimandare il trasferimento dei dipinti sino al 1816; in data 16 aprile 1816 il direttore della galleria imperiale Heinrich Füger scrive nel suo *Journal-Protocoll*, tenuto a mo' di diario: [segue la traduzione dal tedesco] "Arrivò una cassa con dipinti acquistati dall'Ambasciatore Signor Barone von Lebzelttern a Roma per la Galleria imperial-regia già nel 1810 ed ora, terminate le guerre, qui inviati dallo stesso. Consistono nei seguenti pezzi: [...] (1. Albani) 2.) Cristo coronato di spine di Michel Angelo di Caravaggio; mezza figure. Acquistato per 200 piastre [...] (3. Lanfranco; 4. Mengs)", FRIMMEL [1909], p. 109. All'Archivio di Stato non è stato possibile rinvenire né il rapporto del 19 aprile 1816 al *k.k. Obristkämmereramt* menzionato nel *Journal-Protocoll* né tre ulteriori documenti relativi all'acquisizione.

Lebzelttern quindi, non disdegnando di "ungere" l'Homme d'Affaire, sfruttò le difficoltà finanziarie in cui versava il principe – non si trattò certo di un caso isolato – e acquisì prima del trasferimento della collezione a Parigi due dipinti per la collezione imperiale. Nel 1638, il dipinto viene descritto come segue: "Nella stanza grande de quadri antichi [...] 3. Un quadro sopraporta con la Incoronat.ne de spine di Xpo N. Signore 4 mezza figure dipinto in tela alto pal. 5 – [= 5½] lar. pal. 7 – [= 7½] di mano di Michelang.o da Caravaggio con sua cornice profilata, e rabescata di oro". Sino al 1956, quando venne formulata la prima ipotesi in tal senso, non si era mai pensato ad una provenienza del *Cristo coronato di spine* dalla collezione Giustiniani. A partire da quella data, tale provenienza fu sostenuta in numerose pubblicazioni soprattutto da M. Gregori, M. Marini e F. Bologna certamente perché ritenevano il dipinto un originale di Caravaggio, nonostante il Salerno nel 1960, in occasione della pubblicazione dell'inventario, avesse categoricamente escluso tale identificazione, a causa tuttavia di un semplice errore di calcolo nella conversione delle misure in palmi, 5½ × 7½ (aveva dimenticato di aggiungere il mezzo palmo sia in altezza che in larghezza), che lo indusse a ritenere il dipinto di Vienna troppo grande. Le misure convertite che figurano nell'inventario sono cm 122,87 × 167,55; le dimensioni dell'originale sono di cm 127 × 166 (palmo romano = cm 22,34).

Non è questa la sede per illustrare *in extenso* la storia

dell'attribuzione del dipinto (cfr. bibliografia). Probabilmente ci troviamo di fronte ad un classico esempio di come la provenienza di un dipinto possa influenzarne, in questo caso negativamente, l'attribuzione. O si aveva forse un concetto dello stile e dello sviluppo stilistico di Caravaggio difficilmente conciliabile con questo dipinto? O forse l'opera presentava tratti stilistici in grado di far dubitare di un'attribuzione al maestro anche rinomati conoscitori del Caravaggio quali Roberto Longhi o Denis Mahon (oltre a numerosi altri studiosi di Caravaggio)? Ancora oggi è degno di nota (oltre a costituire sino ai nostri giorni un tratto distintivo di Caravaggio) che un fondamentale quanto classico criterio adottato per l'attribuzione di un'opera d'arte, ovvero la convincente determinazione della sua collocazione cronologica all'interno di una produzione di fatto molto ben documentata come quella del Caravaggio, non possa essere applicato senza dare luogo a contraddizioni. Anche tra chi vedeva nel dipinto un originale, la datazione oscillava tra un'esecuzione di poco precedente alla cappella Contarelli a S. Luigi dei Francesi, quindi precedente al 1599 (MARINI [1987], pp. 174, 422, n. 35), un'esecuzione successiva alla cappella Cerasi a S. Maria del Popolo del 1601, quindi intorno al 1602-1605 (Gregori in FIRENZE-ROMA [1991-1992], p. 239), ed il primo periodo napoletano intorno al 1606-1607 (cfr. Gregori in NAPOLI-NEW YORK [1985]; BOLOGNA F. [1992], pp. 333 e ss.). Sono datazioni che coincidono grosso modo anche con le attribuzioni ad un seguace romano di Caravaggio (Manfredi oppure copia romana dell'opera di Caravaggio) o con l'ipotesi, formulata sin dall'inizio (per la prima volta da R. Longhi), che possibile autore del dipinto fosse Caracciolo, vale a dire il più importante seguace del Maestro a Napoli. Il dipinto di riferimento per quest'ultima ipotesi era naturalmente la *Flagellazione* caravaggesca di S. Domenico a Napoli del 1607, la cui superficie tuttavia, soprattutto dopo la pulitura recente, presenta un carattere del tutto diverso, assai più aperto, ed il cui luminismo, con una struttura chiaro-scureale che non lascia spazio a compromessi, è da attribuirsi inequivocabilmente all'opera tarda. (In questo contesto si deve accennare ad un problema caravaggesco tuttora irrisolto, che a sua volta porta a Vienna: si tratta della posizione eccezionale rivestita dalla *Madonna del Rosario* nell'opera napoletana, una problematica che esula tuttavia dalla presente nota). La certezza ora acquisita circa la provenienza del dipinto dalla collezione Giustiniani avvalorata fortemente la stessa attribuzione dell'opera al maestro ed indubbiamente anche una datazione al periodo romano, intorno al 1602-1605. In teoria, sarebbe naturalmente ipotizzabile che Vincenzo Giustiniani avesse acquisito il dipinto a Napoli cioè dopo il suo ritorno dal viaggio in Nord Europa compiuto nel 1606. Tuttavia, visto l'immediato seguito romano di questa composizione sia con opere fedeli all'originale sia rovesciate in Manfredi, Baburen o Valentin (BREJON DE LAVERGNÉE [1979], pp. 306-309), è più probabile l'ipotesi che l'o-



rigine dell'opera sia romana. Pur con tutta l'imprevedibilità delle oscillazioni stilistiche di Caravaggio, che annullano qualunque idea di sviluppo stilistico lineare, probabilmente il dipinto è stato eseguito tra l'*Incoronazione di spine* di Prato, la *Presa di Cristo nell'orto* della collezione Mattei (Dublino), il *Sacrificio di Isacco* degli Uffizi e il *Cristo nell'orto degli olivi* (quasi sicuramente andato distrutto a Berlino nel 1945), ma comunque prima della *Madonna dei Palafrenieri* (Roma, Galleria Borghese). È possibile che Caravaggio abbia eseguito con pennellate più aperte rispetto al resto la testa dei carnefici e che ne abbia dipinto in modo sommario le spalle, che si differenziano nettamente dalla compattezza della superficie del torso di Cristo (e della corazza del soldato) in primo piano, in funzione della collocazione elevata del dipinto destinato a sovrapporre. Anche il lieve "sotto in su" indica che il pittore aveva previsto di posizionare in alto il dipinto. J. Müller Hofstede ha richiamato l'attenzione, senza venir quasi recepito dagli studi caravaggeschi, su un interessante collegamento, enucleando la somiglianza tra il dipinto di Vienna e la concezione del *Cristo coronato di spine* di Rubens per S. Croce in Gerusalemme a Roma (oggi a Grasse) sicuramente databile al 1601-1602, pur sempre commissionato da un personaggio della statura dell'arciduca Alberto VII, governatore sovrano dei Paesi Bassi spagnoli. All'epoca (MÜLLER HOFSTEDÉ [1971], p. 269), l'autore poteva partire dal presupposto che l'opera qui esposta ricalcasse il perduto *Cristo coronato di spine* del Caravaggio in collezione Giustiniani (una parentela ancor più spiccata con l'opera di Rubens può essere ravvisata nel *Cristo coronato di spine* caravaggesco di Prato) e suppose che Rubens conoscesse e si fosse ispirato all'originale della collezione Giustiniani, che pertanto dovette datare al più tardi al 1601. Ma un'affinità ancor maggiore con l'opera della collezione Giustiniani – nella postura, nel collo pressoché orizzontale del Cristo – la si ritrova in un disegno di Rubens conservato a Braunschweig (BRAUNSCHWEIG [1999], n. 2), sempre considerato un disegno preparatorio per il *Cristo coronato di spine* di S. Croce in Gerusalemme (Grasse). Rubens potrebbe tuttavia averlo concepito anche in un momento successivo, nell'ambito della preparazione di un *Cristo coronato di spine* non più eseguito, ispirandosi per l'appunto al quadro qui esposto (e avendo naturalmente in mente il dipinto di Tiziano per S. Maria delle Grazie di Milano, oggi al Louvre). Anche questa connessione Rubens-Caravaggio avvalorava l'ipotesi che il nostro dipinto abbia visto la luce a Roma. Comune ad entrambi gli artisti a quell'epoca, agli inizi del secolo, è lo spiccato interesse per la scultura classica (p.e. il Torso del Belvedere); per Caravaggio cfr. anche Gregori in FIRENZE-ROMA [1991-1992], p. 208. (Wolfgang Prohaska)

#### Note d'archivio

Inv. 1638, II, n. 3

(Nella stanza grande de quadri antichi)

"Un altro quadro sopra Porto con L'Incoronazione di Spine di Christo nostro Signore, quattro mezze figure dipinto in tela alta palmi 5.½ larga 7.½ incirca [di mano di Michelangelo da Caravaggio] con sua cornice profilata, e rabescata d'oro".

Inv. 1793, I, n. 130:

(Galleria)

"Altro di palmi 6.7. per traverso rappresentante Gesù Cristo quando la Turba lo schernisce, di Michel'Angelo Caravaggio, con Cornice come sopra".

(S.D.Sq.)

#### Bibliografia

Per la bibliografia e lo stato delle ricerche *ante* 1983 si rimanda a CINOTTI [1983], p. 565, n. 89 (sotto "opere attribuite"); Gregori in NAPOLI-NEW YORK [1985], n. 90 (periodo napoletano); CHRISTIANSEN [1986], p. 445 ("undecided as to the attribution"); Gregori in FIRENZE-ROMA [1991-1992], n. 12 (periodo romano); Gregori in BERGAMO [2000], n. 5 (periodo romano).

#### Scheda tecnica

Stato di conservazione, tecnica, restauro

Il dipinto presenta un eccellente stato di conservazione. Innanzitutto, l'opera ha mantenuto le sue dimensioni originali (inclusi i bordi della tela ribattuti sul telaio) su tutti e quattro i lati. Inoltre la superficie pittorica (benché mostri normali segni di invecchiamento, per esempio nel lieve aumento delle trasparenze e nel moderato reticolo di crettatura) appare in condizioni di assoluta stabilità (con una eccellente adesione al supporto in tela) rivelando praticamente una totale assenza di cadute di colore. Infine, la superficie dipinta conserva ancora tutti i tocchi di finitura, per esempio le aggiunte di dettaglio e l'applicazione delle velature. Il dipinto appare inoltre privo di qualunque alterazione cromatica (spesso causata da interventi di pulitura aggressivi ma anche dall'esposizione a fonti di luce troppo violente o dalla incompatibilità dei materiali impiegati dall'artista). Nel complesso, il dipinto riflette, ad un livello di fedeltà elevatissimo, esattamente quello che doveva essere l'intento originale dell'autore.

#### Tecnica

Il supporto del dipinto è una tela di peso medio, costituita da un tessuto normale dalla tramatura di 7 × 7 fili per cmq.

L'esame ai raggi X (fig. 1) ha rivelato quanto segue:

l'imprimitura della tela fu applicata a supporto disteso (ciò è reso evidente dal fatto che gli elementi del telaio sono visibili a causa del diverso grado di assorbimento dei raggi X riscontrabile sulla tela stessa);

almeno una applicazione del materiale di imprimitura fu eseguita tramite l'uso di una spatola (le tracce di spatola sono visibili ai raggi X);

i bordi sinistro e destro della tela già preparata furono, in un secondo momento (direttamente dall'artista, prima di cominciare il dipinto), allungate di circa 6 cm per

lato. Tali bordi furono quindi preparati, anche se con un'applicazione più sottile, con un materiale di imprimitura simile a quello già utilizzato. Lo strato di pittura in eccesso rilevabile lungo i bordi sinistro e destro appare consistente ed omogeneo con quello utilizzato nel resto del dipinto.

La preparazione presenta due distinti livelli di superficie. Entrambi gli strati sono costituiti da una mescolanza di terre bruno-rossastre aggiunte al nero e ad una certa concentrazione di biacca. Il diluente impiegato è un olio essiccante pre-polimerizzato. Lo strato iniziale, più basso, appare leggermente più spesso (50-100 µm) e rivela la presenza di una mistura di giallo di stagno di piombo (Pb<sup>2</sup>SnO<sup>4</sup>). La seconda applicazione è più sottile, ma con un più elevato contenuto di biacca (20-40µm) ed è l'unico strato di imprimitura rilevabile sui bordi allungati ([Keith] 1998).

#### Incisioni: organizzazione della composizione

Successivamente alla recente pulitura dell'opera, sono state identificate ulteriori tracce di incisioni (fig. 2) (CHRISTIANSEN [1986]). Le incisioni (eseguite sullo strato più esterno) sono concentrate nel quadrante superiore destro del dipinto (che mostra oltretutto la combinazione più complessa di figure). Il personaggio a sinistra, in armatura, non mostra alcun segno di incisione. Inoltre, il dipinto di Vienna rivela che l'artista intensificava i solchi con larghe strisce scure di pittura (tracce di questa metodica sono state riscontrate anche nel *Sacrificio di Isacco* del Philadelphia Museum of Art) (fig. 3). Segni di incisioni sono stati identificati in numerosi, benché non in tutti, dipinti di Caravaggio. Benché tale pratica sia prevalentemente funzionale alla collocazione dei personaggi (come anche di altri elementi della composizione), non è chiaro se l'uso delle incisioni fosse impiegato a mano libera o con l'aiuto di sistemi meccanici di trasferimento delle immagini, come per esempio i cartoni. Molte di queste considerazioni vanno associate al fatto che non vi sono disegni attribuibili con certezza a Caravaggio e che numerosi contemporanei dell'artista, incluso Vincenzo Giustiniani (e successivamente Bellori), consideravano l'abitudine di Caravaggio di dipingere "dal naturale" (espressione frequentemente interpretata con il significato di dipingere "senza disegno") come una delle sue qualità più apprezzabili. È importante notare che Bellori ebbe una simile ammirazione per un altro artista, Barocci, a proposito del quale affermò che lavorava "...sempre a naturale" e del quale descrisse la pratica di sviluppare disegni con l'imprimitura della superficie pittorica. Per quanto riguarda l'*Incoronazione di spine* di Vienna, vi sono validi indizi (in termini di tecnica) utili a sostenere che il dipinto fu eseguito utilizzando modelli viventi (i raggi X e le immagini a infrarosso rivelano la continuità di numerosi passaggi – il braccio e la mano di due figure vanno a confluire al di sotto degli abiti, dipinti in un secondo momento. Tuttavia altri aspetti dell'opera sostengono l'ipotesi che l'artista impiegò qualche tipo di disegno nel momento in cui si trovò a calcolare la disposizione e la

gestualità di questa complessa composizione. Le osservazioni seguenti sono state elaborate sulla base dell'analisi delle incisioni:

le incisioni sono situate quasi esclusivamente nella parte più complessa della composizione;

le incisioni appaiono piuttosto frettolose e sono praticamente prive di correzioni;

le incisioni sembrano tracciate in prevalenza con movimenti ininterrotti, continui e calcolati e le tracce prodotte sulla superficie dovevano essere quasi impercettibili ad occhio nudo, in condizioni normali di osservazione;

benché la lunghezza di alcune incisioni potrebbe essere "mascherata" tramite la copertura di successive applicazioni di pittura, in molti dipinti (per esempio, il *S. Giovanni Battista* a Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art) sono stati rilevati lunghi intervalli tra l'accurato tracciato delle incisioni, che con soltanto 6 o 7 segni arrivano a definire numerosi caratteri anatomici della figura. Tali segni stabiliscono accuratamente la costruzione dell'immagine che, tradotta successivamente in pittura, si mantiene integra, praticamente priva di alterazioni;

sono rilevabili passaggi delicatissimi e sofisticati comprendenti anche l'uso evidente dello scorcio (per esempio nel *David e Golia* della Galleria Borghese di Roma), con limitatissimo impiego di incisioni; queste ultime appaiono integre e prive di correzioni, nonché corrispondenti alla pittura sovrastante.

Caravaggio doveva possedere una conoscenza diretta delle tecniche di trasferimento dell'immagine impiegate nell'affresco (un metodo molto simile di trasposizione in scala 1:1 dal cartone alla superficie intonacata), da lui apprese durante il periodo in cui operò come assistente del Cavalier d'Arpino nei tardi anni Novanta; l'artista realizzò numerosi dei suoi dipinti, quasi sicuramente con l'aiuto del calco.

Tali osservazioni suggeriscono l'eventualità che egli possa avere concepito le sue composizioni con l'impiego di tali mezzi meccanici prima di cominciare il procedimento pittorico vero e proprio (BAUER-COLTON [2000]).

A mio modo di vedere sembra probabile che l'artista impiegasse cartoni preparatori a grandezza naturale utilizzando probabilmente numerosi fogli di carta e anziché trasferire i contorni attraverso la foratura o con l'uso di fogli intermedi coperti di carbone (pratica ampiamente diffusa nelle botteghe romane dell'epoca), incidesse (con cura ed in modo selettivo) direttamente attraverso i disegni, sulla superficie ripreparata. Questo taglio del cartone potrebbe essere collegato alla osservazione che le incisioni non si incrociano mai l'una con l'altra. Questo tipo di metodo di lavoro non sarebbe contraddittorio rispetto alla constatazione fatta dai contemporanei in merito all'abitudine dell'artista di dipingere dal vero, fase che si sarebbe succeduta immediatamente a quella di definizione della composizione; il procedimento, tuttavia, pone un interrogativo rispetto alla

fase che, nel processo artistico, può essere definita come "lavorare" o "dipingere" dal vero. Inoltre, è importante notare che la descrizione di Caravaggio come un pittore "alla prima" è, nel senso generale del termine, falsa. Benché alcune fasi della pittura dal XVI al XVII secolo mostrino chiaramente casi di applicazione diretta o spontanea della pittura (per esempio negli schizzi di Rubens e nei dipinti di Tintoretto, El Greco, Velázquez o Giordano) il termine "alla prima" è più adatto a descrivere metodi pittorici impiegati da pittori attivi nella seconda metà dell'Ottocento. Anche rispetto ai suoi contemporanei, l'approccio adottato abitualmente da Caravaggio nella esecuzione dei suoi dipinti era abbastanza metodico e focalizzato. La qualità ed il carattere della sua pennellata suggeriscono, piuttosto, una pratica più lenta e concentrata di quanto ci si può aspettare.

#### Restauro

Sembra certo che l'*Incoronazione di spine* sia stata restaurata a Roma prima del suo trasferimento a Vienna nel 1816. I documenti confermano che il *Cristo e la Samaritana* di Albani (vedi sopra), acquistato insieme al dipinto di Caravaggio, subì un trattamento conservativo da parte del restauratore Pietro Palmaroli nel 1809 circa. Non vi sono accenni relativi ad un intervento sull'*Incoronazione*. Tuttavia i materiali e le tecniche impiegate per il trattamento (foderatura a colla di pasta – possibilmente appesantita con sabbia scaldata ed anche filo di ferro piegato usato per fissare il dipinto al telaio) sono coerenti con quelli utilizzati in Italia durante il XVIII-XIX secolo (e mai rilevati a Vienna, per quanto ci è noto). Evidentemente, a quest'epoca la superficie dipinta fu trattata in modo molto sommario (probabilmente soltanto con una riverniciatura e qualche ritocco localizzato intorno ai bordi). Sul retro della tela (al centro, in alto) c'è una nota scritta a mano "no 15". L'origine e lo scopo di questo numero sono ignoti.

Il restauro attuale ha comportato il rinforzo dei bordi del dipinto, che erano stati indeboliti da moderati danni dovuti ad insetti (ora non più attivi). Piccoli inserimenti di tela sono stati applicati sulle lacune più consistenti, e i bordi preparati con una sottile striscia di rifodero per agevolare un appropriato montaggio su un nuovo telaio ligneo.

Gli ultimi strati di velatura applicati apparivano degradati e ridotti al punto da lasciare una sottile superficie di vernice più antica sul dipinto. Piccole lacune sono state integrate con una miscela di carbone e colla e ritoccate impiegando gouache e pittura a base di resina. Sono state applicate, inoltre, vernici resinose spray intermedie e finali, mentre la superficie è stata trattata a mano con pennelli.

Il dipinto è stato collocato in una cornice barocca spagnola databile al 1630 circa.

(Robert Wald)