

Caravaggio per tutti



Scritto da Andrea Bonavoglia

01 Apr, 2008 at 06:40 PM

Non è una tendenza del tutto nuova, ma la pubblicazione di una considerevole quantità di libri e studi scritti da “*non addetti ai lavori*” sta diventando un fatto quasi normale nell'editoria di storia dell'arte. Di sicuro è difficile trovare altre materie in cui il dilettante o l'appassionato si senta altrettanto in grado, se non in diritto, di dire la sua alla pari del professionista. L'apprezzabile qualità media dei lavori scritti da *dilettanti*, tuttavia, ci fa riflettere sulla natura stessa della disciplina, che per la sua infinita estensione e ramificazione si propone come un insieme spesso caotico e non definito, sul quale è possibile intervenire in modo importante anche solo per fissare dei punti. All'interno di questo argomento, è tipico l'interesse verso artisti poco conosciuti da “*riscoprire*”, verso dettagli di quadri non analizzati a fondo, ma anche verso personaggi celebri come Caravaggio, del quale affascinano il mistero e la durezza di alcuni aspetti esistenziali, insieme ai prodigi della tecnica esecutiva.

La bibliografia su Caravaggio è sterminata; per fare l'esempio più vicino, nel 2006 e nel 2007 in Italia si sono pubblicati con tiratura e distribuzione regolari oltre venti libri tra monografie, studi e cataloghi di mostre. Le parole scritte si contano quindi a milioni, ma quante saranno davvero utili alla nostra conoscenza e comprensione del pittore?

La risposta non è difficile: “*Caravaggio – pictor praestantissimus*” è completo ed esaustivo, firmato da uno dei massimi esperti caravaggeschi, Maurizio Marini - che ha aggiornato e ampliato una sua monografia precedente - ed è stato pubblicato da Newton-Compton nel 2001; poi, il celebre testo di Roberto Longhi su Caravaggio, risalente agli anni Cinquanta, periodicamente riveduto dagli Editori Riuniti, merita a tutt'oggi di essere letto soprattutto come pietra miliare negli studi sul pittore.

Ma oltre ai volumi dei grandi studiosi professionisti, altri libri molto diversi tra loro sono stati scritti in questi ultimi anni da autori *dilettanti*, ad esempio: “*M. L'enigma Caravaggio*”, una biografia ragionata e completa opera dello scrittore australiano Peter Robb, “*Caravaggio al tempo di Caravaggio*”, un testo illustrato del Premio Nobel Dario Fo per raccontare al pubblico le sue personali letture dei quadri, e infine “*Lo strumento di Caravaggio*”, un fascicolo scritto dall'architetto Antonino Saggio per definire aspetti tecnici della rappresentazione e indicare nuovi settori di ricerca.

M. L'enigma Caravaggio



Va subito detto che il libro di Peter Robb è imperdibile per un appassionato di Caravaggio tanto quanto quelli di Marini e Longhi, mentre gli altri due, di Antonino Saggio e Dario Fo, anche se piacevoli come lettura e pieni di



spunti, non sono sicuramente fondamentali. Purtroppo l'edizione tascabile, anche se davvero venduta per pochi soldi, diminuisce la qualità del lavoro di Robb, la cui lettura va quindi integrata tenendo aperta una qualunque monografia ricca di buone riproduzioni.

“*M. The man who became Caravaggio*” (questo il bel titolo originale) è una miniera di notizie e di dati, di indicazioni, di suggerimenti, ma anche di deduzioni e commenti, davvero impressionante; inoltre fortunatamente Robb non

manifesta alcuna di quelle ipocrite difese d'ufficio della vita scellerata di M (così viene chiamato nel libro, Michelangelo Merisi abbreviato in M), e nessuno di quegli anacronistici silenzi sulle tendenze omosessuali e le ossessioni del grande pittore.

Il libro, di oltre 500 pagine, è costruito come una biografia, ma nel corso della narrazione sono inserite efficaci ed ampie descrizioni dei quadri di cui si parla e di cui si fornisce un'approfondita definizione della committenza, delle origini, della composizione e dell'esecuzione. Ogni passo scritto da Robb sui movimenti di M è basato su documenti originali, e ogni qual volta l'autore trae una deduzione non del tutto dimostrabile o deduttiva, ne dà conto al lettore. Anche se naturalmente veniamo condotti per mano e convinti del buon senso delle sue scelte, la sensazione è di essere davanti a una ricerca di grande serietà e precisione, scritta da un vero appassionato che in primo luogo ha voluto capire lui stesso la storia di un uomo tanto tormentato.

Oltre alla biografia, Robb ha comunque prodotto in appendice un notevole e sintetico regesto delle opere che secondo lui devono essere attribuite a Caravaggio, e la loro data di esecuzione; il lettore che ha avuto modo di sbalordirsi davanti alla precisione della ricostruzione storica, tende naturalmente a prestargli fede, anche se l'autore ha il pudore di definire *discutibili* le sue stesse parole.

Robb è scrittore di rango, sa creare attesa e tensione, e anche se chiaramente ha preso delle decisioni personali, ci fa capire quando e come le sue parole siano eventualmente opinabili. In particolare è di effetto e molto ben articolata la parte finale, la più misteriosa e discussa, a Malta e poi in fuga da Malta, dove *qualcosa* era avvenuto e aveva portato ancora una volta in carcere il grande pittore, un *qualcosa* che di fatto non si sa cosa sia, ma che probabilmente, ci suggerisce Robb, è la vera causa della morte di M.

Vediamo di confermare il talento letterario di Robb, e del suo ottimo traduttore italiano, citando questa splendida descrizione delle napoletane *Sette opere di misericordia*:
“*Su una soglia invisibile, a sinistra, un locandiere tracagnotto e con un naso rubicondo accoglieva un viaggiatore con un mantello da pellegrino, il bastone e una conchiglia di San Giacomo sul cappello a*



larghe tese, un'emaciata figura con la barba rossa che potrebbe essere Cristo in incognito. «Ero forestiero e mi avete ospitato». L'aspetto un po' nordeuropeo del locandiere ci induce a chiederci se non fosse per caso il padrone, tedesco, della locanda del Cerriglio a Napoli, dove M più tardi alloggiò e dove forse già viveva. Dietro al locandiere, un popolano barbuto, o Sansone nel deserto, beveva avidamente dell'acqua dalla mascella di un asino, ma poteva anche trattarsi di un otre per il vino, una volgarità che fece inorridire Bellori. «Ho avuto sete e mi avete dato da bere». Al di sotto di questi, nell'angolo inferiore a sinistra, ecco due inevitabili figure napoletane, uno storpio quasi invisibile accovacciato nell'ombra con la sua gruccia e un lazzarone scalzo e senza camicia seduto a terra. Un giovane bravo con copricapo piumato, camicia di seta color albicocca dalle maniche rigonfie, decorate per il lungo da un'ampia banda nera, polsini increspanti e guanti, e armato di tutto punto, stava tagliando in due con la spada il suo lungo mantello per darne un pezzo a ciascuno dei due personaggi ai suoi piedi. «Ero nudo e mi avete vestito». Il giovane piumato era una rielaborazione un po' più pensosa – dopo un salto di sei anni e in un dipinto in cui tutti risultavano piuttosto tesi – dei bravi della Vocazione di San Matteo, e M cristallizzava quel ricordo precoce che percorreva l'intero dipinto, mentre il lazzarone nudo era un parente più magro e con i muscoli più torniti dei nudi in primo piano del Martirio di San Matteo ...» (pagg. 393 e 394).



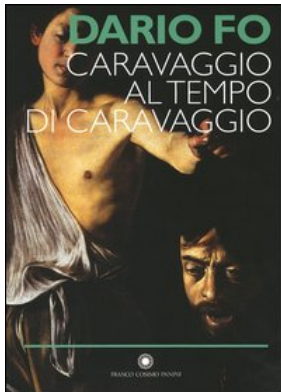
Si vede quanto l'autore entri nel quadro e nella storia personale di Caravaggio, con una capacità quasi empatica, nella quale si sente la passione e la conoscenza profonda che ha del pittore e anche di Napoli, dove Peter Robb proprio come Caravaggio ha per alcuni anni vissuto.

Come modello dell'elemento documentario, prendiamo invece questo brano intermedio che ripercorre i problemi di M con la giustizia e con i suoi colleghi ai tempi dell'esecuzione del quadro *Il sacrificio d'Isacco* nel 1603: *“Il lavoro al Sacrificio d'Isacco fu interrotto. Nei libri contabili di Maffeo Barberini del 1603 furono registrati i pagamenti a M di un acconto di venticinque scudi il 20 maggio, di dieci il 6 giugno e di quindici il 12 luglio. In agosto, quando ci si poteva aspettare che l'artista trovasse il tempo di portare a termine l'opera, giunse all'apice della virulenza lo scontro con Baglione, che il 28 di quel mese andò alla polizia chiedendo che M e gli altri venissero incriminati. Il pittore passò in cella solo un paio di settimane, ma la situazione doveva essersi messa male prima dell'intervento dell'ambasciatore Béthune che, il 25 settembre, lo tirò fuori”* (pag. 261).

Forse queste poche righe sono bastate per segnalare che il libro di Robb è del tutto eccezionale e non può certo essere visto come opera di un dilettante; tuttavia, purtroppo, non sembra che gli storici dell'arte laureati,

salvo qualche eccezione, ne abbiano preso coscienza.

Caravaggio al tempo di Caravaggio



Eccezionale è anche il teatro di Dario Fo, e da quando il Premio Nobel ha deciso di pubblicare in volume i suoi singolari spettacoli d'arte, sono eccezionali anche le sue lezioni. Sul Duomo di Modena, su Raffaello, su Michelangelo, il Dario Fo diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera è trascinate, spiritoso, a volte fantasioso, ma sempre ancorato alla realtà e a dati effettivi, soprattutto per quanto riguarda il mestiere di pittore. Il volume *“Caravaggio al tempo di Caravaggio”* è ricco di illustrazioni e di disegni dello stesso Fo, la stampa è su carta lucida e pesante. La concretezza del celebre attore e regista lo spinge a definire i modi e le tecniche pittoriche di Caravaggio basandosi sulla propria esperienza e su quella che gli fu insegnata dai suoi maestri, pittori anch'essi, con una qualche non velata irritazione verso gli storici dell'arte, troppo astratti e lontani dalla fisicità delle cose.

*“Caravaggio al tempo di Caravaggio” nacque come lezione-spettacolo nel 2004, introduzione a una mostra di riproduzioni di opere, “Caravaggio: una mostra impossibile”. La foga, la mimica e la simpatia dell'attore non sono riproducibili a stampa, ma il libro regge comunque ed è di piacevole e facile lettura, senza essere semplicistico. L'analisi del *Canestro di Frutta* rivela ad esempio la brillantezza di stile di Fo: “Una splendida pittura: a differenza di ogni altro dipinto il fondo ci appare luminoso, ampio e quasi dorato. Prospetticamente il canestro è appoggiato su una tavola di cui scorgiamo un'unica linea che attraversa l'intera base del quadro, sottilissima, di uno spessore minimo, pochi centimetri. Come una grande mano che si spalanca escono dalla cesta foglie che contornano i pochi frutti, due pere, due mele, due fichi e due grappoli d'uva. Il punto di fuga è posto perfettamente nel centro del canestro. Tutto quindi è visto a un livello che elimina ogni scorcio o vista dall'alto” (pagg. 49 e 50).*

Alcune considerazioni di Fo sono interessanti, ma a volte lanciate in campo senza molte cautele, del tutto giustificabili data la non scientificità del testo, come quando afferma di sapere che Caravaggio usava manichini e piattaforme mobili per i suoi quadri, o ancora quando con la massima tranquillità definisce *sfondoni* alcune posizioni degli storici ufficiali. Confrontando alcuni dei suoi spunti con i libri di Marini e di di Robb, Dario Fo purtroppo si accorgerebbe di aver prodotto a sua volta parecchi sfondoni, in particolare sul periodo maltese, rispetto al quale viene curiosamente taciuta la prigionia e la successiva fuga del protagonista. Inoltre Fo dichiara essere il San Matteo caravaggesco un ritratto di Enrico IV di Francia, basandosi sulla somiglianza con un ritratto di Frans Pourbous. Forse i filologi pretenderebbero qualche prova in più, ma comunque leggiamo, ascoltando il tono sarcastico dell'attore: *“Voglio sottolineare un particolare a proposito della poca attenzione che la maggior parte dei critici d'arte dedica alle*

vicende storiche, che determinano il linguaggio degli artisti e l'impronta delle loro opere. Personalmente mi sono letto decine di testi inerenti La Vocazione in questione e solo in due casi ho trovato l'allusione diretta alla doppia chiamata, del re e del santo. Ora io vi chiedo: perché la quasi totalità degli studiosi non ha dedicato cenno alcuno al discorso allegorico di cui parliamo? Per distrazione? Per superficialità? Per grossolana ignoranza?" (pag. 90).

Lo strumento di Caravaggio



Antonino Saggio, architetto e docente universitario a Roma, ha scritto per Internet e poi per l'editore romano Kappa "Lo strumento di Caravaggio", un articolo abbastanza eccentrico sulle tecniche usate dal pittore, partendo da una discussa polemica del pittore inglese David Hockney di qualche anno fa. Hockney, in realtà occupandosi in primo luogo di Ingres e poi dei fiamminghi addirittura del Quattrocento, cercava di trovare una chiave tecnica per spiegarsi la perfetta qualità riproduttiva di certi quadri del passato; la sua ipotesi sull'uso di sperimentali camere oscure è stata rigettata da gran parte degli storici dell'arte, ma anche da eminenti studiosi della

storia delle tecnologie, secondo i quali gli specchi costruiti fino al XVIII secolo (quando infatti i vedutisti ne fecero grande uso) non erano in grado di riflettere con il dettaglio necessario, rendendo quindi inutile una proiezione del tutto sfocata. Tuttavia, anche per la notorietà del pittore inglese, la sua polemica è stata amplificata e vista dai media come l'accusa di un pittore di oggi ai pittori di ieri, che avrebbero nascosto l'uso di tecniche di riproduzione, la camera oscura e la camera lucida in particolare, nella riproduzione della realtà; un'accusa estesa agli storici dell'arte che non si curano di questi aspetti e che -forse- secondo Hockney neppure li capiscono. Come si vede, i *dilettanti* non usano mezzi termini nel maltrattare gli studiosi!

Antonino Saggio, che proprio da Hockney prende le mosse, scrive di Caravaggio con passione, con affetto quasi, in prima persona e ricostruendo la propria personale infatuazione per il pittore, al quale assegna acutamente un ruolo di chiusura del Rinascimento e inizio della modernità. Nell'intento di dimostrare una sua deduttiva interpretazione sulle tecniche di lavoro del pittore, Saggio descrive, con alcuni brani fantasiosamente *pensati* da Caravaggio in persona, una serie di ipotesi: Caravaggio avrebbe usato nascostamente una camera oscura, che era di fatto il suo studio, con specchi piani, specchi convessi e lenti fornitigli forse indirettamente da Galileo – Saggio lo suggerisce su prove peraltro solo indiziarie -, camera oscura grazie alla quale proiettava sulla tela l'immagine prodotta dai modelli nel suo studio. Saggio si serve di questa ipotesi per enfatizzare la crisi strutturale e di metodo rappresentata dalla pittura di Caravaggio nella storia europea, definendola originalmente come *rottura del telaio prospettico*. Per quanto riguarda l'uso degli specchi piani, non sembrano più esserci dubbi sul loro importante utilizzo da parte del pittore, come del resto era noto da sempre e come ben descritto proprio da Dario Fo, che parla di camera oscura ma con

solli specchi, alle pagg. 66-71 del suo libro; sull'uso invece di una camera oscura dotata di lenti e di specchi convessi si possono davvero mantenere ampie riserve, non soltanto per l'effettiva carenza di prove, ma soprattutto perché non si capisce quale ruolo potesse avere nella pittura priva di disegno di Caravaggio un simile ulteriore ausilio grafico, prescindendo dall'uso del tutto normale di marcare alcune linee e alcuni punti sulla tela per mantenere le corrette proporzioni.

Lasciano ancor più perplesso il lettore altre affermazioni, per quanto dubitative, secondo cui Caravaggio non avrebbe eseguito affreschi e non sarebbe più stato in grado di fare quadri così perfetti dopo la fuga da Roma, perché in entrambi i casi l'uso della camera oscura gli era precluso: *“Come mai Caravaggio non dipinge con la tecnica dell'a-fresco, cosa invece comunissima a quasi tutti i pittori del tempo?”* scrive Saggio, e ancora, poco oltre: *“.. il fatto di ricorrere spessissimo ad un gruppo ristretto di amici come modelli ... è spiegabile anche per la presenza della camera oscura. L'ovvia ragione è quella di non diffondere oltre lo strettamente necessario una tecnica sotto molti punti di vista pericolosa. Nella fase tarda della sua pittura, quando spesso dipingeva nascosto e protetto in conventi e monasteri, lo stile cambia e si scioglie sia per ragioni espressive sia forse per la mancanza della camera”* (pagg. 32-33).

La precedente citazione dal libro di Robb su uno dei capolavori di Caravaggio, dipinto a Napoli nel 1606 con citazioni dal San Matteo romano, per non dire di alcune delle ultime opere del 1610, già smentisce da sola la seconda affermazione di Saggio, mentre sulla prima, relativa agli affreschi, va ricordato con certezza che la pittura lombarda e veneta, in particolare quella della scuola di Tiziano e di Giorgione, non amava l'affresco e gli preferiva grandemente la pittura ad olio. Tutti i principali studiosi di Caravaggio segnalano che, nonostante la presunta novità, la pittura e i colori di Caravaggio sono in diretta conseguenza di quelli di Tiziano e, come quelli, richiedono la tecnica dell'olio!

Antonino Saggio, da *dilettante a dilettante*, cita spesso Peter Robb e ne fornisce un cordiale elogio soprattutto nelle note finali, accomunandolo per importanza -come si è fatto anche in questa sede- a Longhi e a Marini. Da architetto, Saggio ritorna con acume a quel paragone storico proposto da Giulio Carlo Argan e da altri, tra i due lombardi romanizzati Borromini e Caravaggio, e ne fornisce una attenta lettura compositiva: *“Quei piedi in primo piano fanno partire dal basso la composizione, spingono dal basso ad un movimento ascensionale per arrivare al volto di Lena. Tutto il contrario di Annibale Carracci, tutto il contrario di Bernini, ma lo stesso principio, la stessa forza nuova e lo stesso moto di Borromini”* (pag. 15). In questo ambito, il professore di architettura ha molto da dire e lancia spunti di autentico interesse.

Schede

Peter Robb, *M. L'enigma Caravaggio*, 590 pp., Mondadori, 2002, € 9,40

Dario Fo, *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, 175 pp., Franco Cosimo Panini, 2005, € 20,00

Antonino Saggio, *Lo strumento di Caravaggio*, edizioni Kappa, 2008, € 6,00

Sitografia

Lo strumento di Caravaggio <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/raccolta/56caravaggio/>

Secret Knowledge Hockney <http://www.koopfilms.com/hockney/>

[Tutta l'opera del Caravaggio](#)

[Art and optics](#)

Bibliografia recente

Eberhard König, *Caravaggio*, Ullmann, 2007, € 9,99

Caravaggio, Mondadori Electa, € 29,00

Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni, Silvana, 2007, € 55,00

Roberto Filippetti, *Caravaggio. L'urlo e la luce. Una storia in cinque stanze*, Itaca (Castel Bolognese), 2007, € 16,90

Mario Dal Bello, *Caravaggio. Percorsi di arte & cinema*, Effatà, 2007, € 8,50

Paola Amadesi, *Sette opere in Napoli. Il Caravaggio a Napoli, tra il 1606 e il 1607*, Stamperia del Valentino, 2007, € 16,00

Capolavori da scoprire. Odescalchi, Pallavicini. Catalogo della mostra di Roma, Skira, 2006, € 12,50

Rodolfo Papa, *Caravaggio*, Giunti Editore, 2006, € 9,90

Roberto Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, 2006, € 18,00

Caravaggio e il Seicento. Catalogo della mostra di Atene, Skira, 2006, € 25,00

Jonathan Harr, *Il Caravaggio perduto*, Rizzoli, 2006, € 17,00

Bernard Berenson, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Abscondita, 2006, € 19,00

Herwarth Röttgen, *Caravaggio. L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, Franco Cosimo Panini, 2006, € 25,00

Come lavorava Caravaggio, Viviani, 2006, € 19,50

Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Bollati Boringhieri, 2006, € 38,25

Michelangelo da Caravaggio. La Maddalena di Paliano 1606-2006. Catalogo della mostra di Paliano, De Luca Editori d'Arte, 2006, € 15,00

Rembrandt. Caravaggio, 5 Continents Editions, 2006, € 49,00

Schola del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker. Catalogo della mostra di Ariccia, Skira, 2006, € 50,00

Caravaggio, Rizzoli, 2006, € 9,90

Rosa Giorgi, *Caravaggio*, Mondadori Electa, 2006, € 9,90

Vittorio Sgarbi, *Caravaggio*, Skira, 2006, € 20,00

Caravaggio a Napoli. Dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta, Electa Napoli, 2006, € 30,00

Chiudi finestra