

LECTIO
MAGI-
STRAS-
LIS

MACRO
ASILO
DIARIO

14
06
2019

ANTONINO
SAGGIO

LA CAMERA DI CARAVAGGIO

Sono arrivato a Caravaggio attraverso lo studio di Francesco Borromini e in particolare di Sant'Ivo alla Sapienza. Mi interessava molto trovare in Borromini un'unica chiave di lettura, tanto delle scelte spaziali che di quelle iconografiche. Erano due sfere di norma tenute distinte.

L'apparato iconografico non è un "di più" per Borromini, non è uno strato decorativo formato da immagini astratte o simboliche apposte su una sostanza spaziale che ne è estranea. Al contrario: le scelte iconografiche sono rafforzate dalle decisioni spaziali e viceversa.

Dal punto di vista spaziale Borromini ricerca la compenetrazione di forme geometriche che sono compresse l'una sull'altra e il cui intreccio crea pressioni che rendono lo spazio violentemente dinamico. La materia da una parte è trattenuta dagli involucri, ma dall'altra è spinta oltre i confini dei muri. La compenetrazione delle forme determina anche un processo di trasformazione (anamorfosi) degli elementi costruttivi in sezione e vorticosi mutazioni dal basso all'alto. Sino alla lanterna, sino alla sfera lanciata verso l'alto. Ma se si ripercorre il percorso inverso, si scopre che la sfera è il frutto di compenetrazioni che non sono solo geometriche e spaziali, ma sono effettivamente simboliche. Tutta l'opera è percorsa dal tema della coppia che si intreccia, che danza, che rotea. Si comincia con le nicchie

concave e convesse in pianta, si prosegue con l'alternarsi di corone maschili e femminili, si prosegue con l'alternarsi degli angeli serafini e cherubini, con le rose o i gigli, e le stelle a otto o sei apici.

La spirale della lanterna di Sant'Ivo si genera dalle compenetrazioni che si originano "dal basso" e si concretizzano in una corona dentro l'altra che si avvitano in accelerazione nell'aria per esplodere nell'uovo-sfera. Che può essere visto come "fine" del processo nel doppio significato che ha la parola in italiano. Fine come termine della compenetrazione degli opposti che si generano a partire dalla pianta, ma anche "fine" come scopo, come motivo.

Naturalmente questo è un breve riassunto, se vi interessa il mio saggio "Il motivo di Sant'Ivo" è su "Disegnare" n. 39 e in una versione più breve in internet. Ora, avendo vissuto per alcuni mesi nel mondo di Borromini, mi fu naturale fare un passo indietro ed appassionarmi a Caravaggio. Cercavo anche in questo caso di trovare un principio unitario, una chiave che desse la ragione di questa sua pittura così violentemente nuova.

E naturalmente cominciai a ragionare da architetto, cercando le "organizzazioni spaziali" di Caravaggio. Scoprii che Caravaggio distrugge la prospettiva classica. Ma andiamo per ordine.

ROTTURA DEL TELAIO

"Caravaggio è nato per distruggere la pittura" scrisse Nicholas Poussin, il pittore accademico francese in fondo aveva ragione. Caravaggio distrusse la pittura così come era stata concepita sino ad allora, e fu un'azione violenta e lacerante. La distrusse per creare una nuova visione e

la prima cosa che Caravaggio distrusse fu proprio il telaio prospettico, o meglio l'idea stessa di finestra-cornice. Non fu il primo, intendiamoci, vi erano state avvisaglie nel corso del Cinquecento, ma in Caravaggio è la premessa per la creazione di un nuovo drammatico spazio.

In Piero della Francesca o in Masaccio o in Antonello da



1. "La vocazione di Matteo", (1599-1600), Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, Roma



2. Dettaglio della finestra in "La Vocazione di San Matteo", (1599-1600), Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli, Roma



3. Dettaglio della finestra "Decollazione di San Giovanni Battista" 1608, Cattedrale di San Giovanni, la Valletta

Messina la finestra è la chiave della rappresentazione. Il quadro è visto attraverso una finestra-cornice che inquadra la veduta e crea profondità e la profondità è realizzata attraverso lo spazio prospettico: uno spazio regolato, misurato e profondo. Caravaggio no. Caravaggio chiude drammaticamente la finestra prospettica, comprime lo spazio per farlo saltare fuori. Guardate il celeberrimo quadro alla cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi a Roma de "La vocazione di Matteo" (fig. 1). I personaggi sono schiacciati in pochi centimetri e sono a ridosso dello spettatore. Non c'è profondità e la finestra nel quadro c'è, ma è appunto chiusa, muta, tetra (e sempre sbarrate saranno le pochissime che dipinge) (fig. 2, fig. 3). Come dire: lo spazio profondo, respirato, infinito, prospettico è finito.

Tutto è drammaticamente qui, davanti. Le molte decine di metri che abbracciamo in un Piero, o lo spazio dilatato sino al paesaggio lontano di Antonello, viene così improvvisamente racchiuso e compattato. È uno spazio intermedio e nuovissimo che si pone tra la profondità "negata" dello spazio prospettico dentro il quadro e una nuova spazialità invocata fuori del quadro.

IN BILICO

Ma vi è dell'altro, e il suo quadro "Canestro di frutta" del 1597-1598 all'Ambrosiana di Milano lo rende esplicito (fig. 4). Anche qui tutto si svolge nei pochi centimetri della profondità della composizione di frutta appoggiata su un asse posto contro il muro, ma il canestro si sporge "oltre" l'asse e proietta la propria ombra sul supporto. Quindi non solo si elimina la visione prospettica e si comprime ai minimi termini la profondità, ma gli oggetti stanno letteralmente in bilico: in bilico tra dentro e fuori, sempre pronti a cadere come unica traccia certa della loro esistenza. L'essere in bilico è una chiave di fondamentale importanza per capire la rivoluzione di Caravaggio, che è sì spaziale e anti-prospettica, ma è anche molto altro. Si potrebbe sostenere che questo spazio in bilico si adatta a una composizione di frutta, ma che non funziona con i personaggi vivi della pittura di azione. Esattamente il contrario è vero. Lo stesso tipo di spazialità si afferma in molti dei dipinti di Caravaggio. Si osservi la natura morta "vera" (quella della Vergine del 1604 per Santa Maria della Scala, ma rifiutata dai Carmelitani di Trastevere e oggi al Louvre) (fig. 5). Dico natura morta "vera" in questo caso della Vergine, raffrontandola con la natura morta del canestro di frutta, "falsa" perché raramente si era vista una natura più violentemente viva. Ma torniamo al quadro della Vergine e al tema dello spazio in bilico e alla sua necessaria evoluzione. Qui l'idea di cornice abitata è rappresentata anche fisicamente da un drappo. Questo drappo racchiude, unifica e compatta la nuova



4. "Canestro di frutta", (1595-1596), Pinacoteca Ambrosiana, Milano

spazialità e immediatamente ci fa capire che la cornice abitata è esattamente un proscenio. I personaggi non si collocano dentro la scena, ma appunto direttamente sul proscenio, quindi accanto a noi e spesso letteralmente sbalzano fuori.

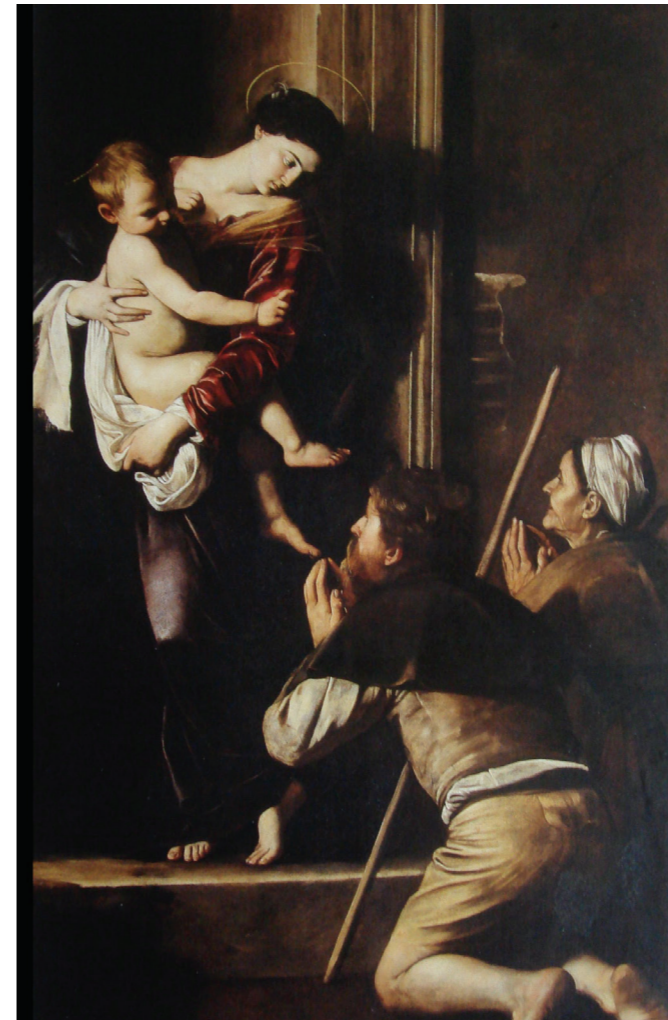
PROSCENIO

Il proscenio è certamente una "cornice abitata", ma è anche molto di più. Il suo essere in bilico tra dentro e fuori non è solo un freddo gioco percettivo, ma è la vita stessa che si pone in questi termini. E lo fa senza metafora o retorica, ma direttamente, in forza della sua stessa collocazione spaziale. La Vergine appena morta pro-

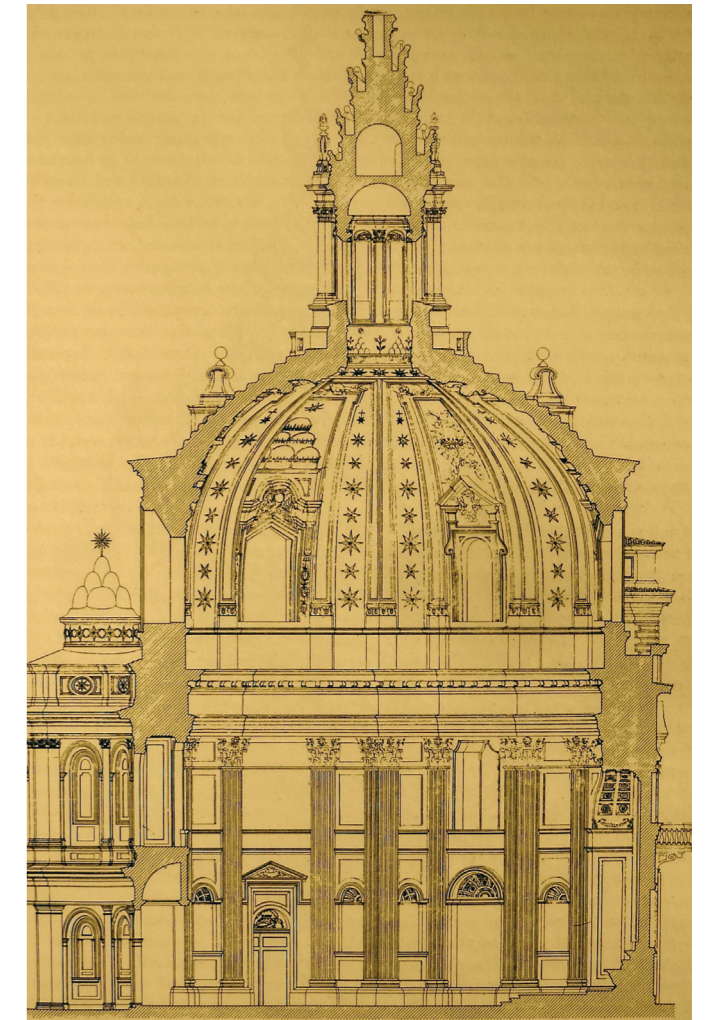
tende un braccio fuori dal quadro. È un braccio in bilico come il canestro di frutta; si muove ortogonalmente al proscenio ed è una freccia che ci colpisce quanto il pianto di una donna che sta letteralmente disperata accanto a noi. Spesso in Caravaggio il proscenio è attraversato da questi vettori diagonali drammaticamente in bilico. Qui tutto il corpo della vergine sbalza dal letto e attraversa diagonalmente il quadro, ma pensate alla Croce della crocifissione di San Pietro a Piazza del Popolo del 1602, o al supporto che si spinge come una prua verso noi nella Deposizione alla Pinacoteca Vaticana del 1602-1604, o alla famosa mano del Cristo che chiama Matteo ancora alla Cappella Contarelli del 1600 per non parlare



5. "La Morte della Vergine", (1605-1606), intero, Museo del Louvre, Parigi



6. "Madonna di Loreto o Madonna dei Pellegrini", (1603-1606), Chiesa di Sant'Agostino, Cappella Cavalletti, Roma



7. Francesco Borromini Sant'Ivo alla Sapienza" di F. Borromini, (1632-1660) Roma

della tavola dei giocatori letteralmente in bilico e sospesa nello spazio nello stesso quadro (fig. 1). Gli elementi in bilico tra dentro e fuori e gli attraversamenti diagonali del proscenio naturalmente distruggono la rotondità classica della composizione, tendono a rompere l'idea stessa di rappresentazione in quanto recita separata dalla vita. Questa distruzione diagonale è una "sciabolata" (come è anche fisicamente nel quadro di "Giuditta e Oloferne" alla Galleria d'arte antica di Roma del 1599 che della diagonale e dell'essere in bilico è manifesto anche dell'orrore).

DALL'ALTO VERSO IL BASSO

Torniamo al rapporto tra Borromini e Caravaggio. Cerchiamo di comprenderlo ora con un paragone più diretto.

Francesco Borromini genera le sue architetture in un modo nuovo ed eretico (lo disse anche Bernini). Non opera per giustapposizione delle parti come se creasse un montaggio degli elementi architettonici (il muro, la trabeazione, gli archi di raccordo, l'anello della cupola, la lanterna, il cupolino) come nell'architettura rinascimentale, ma innesca – ne abbiamo fatto cenno – un moto avvolgente e centripeto che trasforma gli elementi architettonici avviluppandoli nello spazio. Si crea così un organismo continuo invece di una composizione per parti giustapposte o sovrapposte. La Cappella di Sant'Ivo è l'opera in cui più chiaro è il pensiero formativo di Borromini mentre, per vedere il processo per giustapposizione, lo stesso Gian Lorenzo Bernini (per esempio

nella chiesa di S. Maria dell'Assunta di Ariccia) fornisce una chiara esemplificazione (e prima di lui, naturalmente, moltissima architettura rinascimentale).

Torniamo a Caravaggio. Per capire la sua rivoluzione basterebbe confrontare un suo quadro con quello di analogo soggetto di Annibale Carracci. Mi riferisco al dipinto dedicato alla Madonna di Loreto. (Il quadro di Caravaggio del 1604-1605 è in Sant'Agostino, quello di Carracci del 1603-1604 a Sant'Onofrio, sempre a Roma). Carracci opera, appunto, una composizione per giustapposizione nella quale le diverse componenti iconografiche (la famosa casa della Madonna di Loreto, la sua assunzione posta al centro della tela, gli angeli attorno) sono raffigurate l'una staccata dall'altra in una composizione d'insieme nello spazio mistico del cielo. In Caravaggio l'iconografia tradizionale è stravolta in una scena quotidiana. Nel quadro di Caravaggio (fig. 6) l'iconografia è ridotta solo al cornice della porta e qui, appoggiata allo stipite, una donna con un bambino in braccio accoglie due pellegrini mendicanti. Naturalmente questo spazio quotidiano è caratterizzato dall'asimmetria dinamica della composizione e dal chiaroscuro, invece che della luce omogenea di Carracci.

Ma qui vogliamo mettere l'accento su un aspetto strutturale del modo di pensare il dipinto e ritornare al rapporto Borromini - Caravaggio. La chiave dell'operare di Borromini, la base del suo essere eretico, è nell'usare un procedimento generativo dal basso verso l'alto e non dall'alto in basso (fig. 7). Gli elementi architettonici si muovono in un moto continuo dal basso verso l'alto, non un emisfero di cupola che copre e protegge e cala dal cielo, ma un tutto terreno, un partire da moti geometrici della pianta che ruotando e trasformandosi arrivano a spirale nella lanterna per poi lanciare la sfera verso il cielo. Ora si guardi nuovamente il quadro di Caravaggio e si noterà che il principio compositivo è analogo e per questo così nuovo e così eretico! Caravaggio fa partire la composizione dai piedi del mendicante, quei piedi spor-

chi e rugosi, quei piedi vivi, non sono importanti solo dal punto di vista del contenuto e dell'espressione, ma anche da un punto di vista profondamente strutturante l'idea e il movimento del quadro. 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.

D'altronde non è Galileo che insegna che l'uomo guarda adesso il firmamento dal basso? Il nuovo rivoluzionario strumento, il cannocchiale, permette di scrutare i movimenti celesti, di misurarli e non soggiacere più alla coltre del dogma, non sono gli anni in cui la scienza fa pericolosamente il suo arrivo nel mondo?

In Caravaggio l'operare dal basso si ritrova in altri struggenti capolavori. Guardate a Santa Maria del Popolo, San Paolo disarcionato a terra nella parte bassa del quadro con le braccia aperte e lì accanto il San Pietro crocifisso. Noterete esattamente lo stesso principio: dal basso! O il quadro che dovrebbe esaltare al massimo l'ispirazione divina. In "San Matteo e l'angelo" a San Luigi dei Francesi, la composizione ha una struttura ascensionale che, di nuovo, parte dal piede, in bilico, del santo (fig. 8). È un modo per sottolineare l'esperienza terrena che quel Vangelo narra. E il meraviglioso angelo più che sospeso in cielo è appeso con un lenzuolo al soffitto dello studio, ed enumera al santo la struttura, piuttosto che i contenuti, di quel testo che Matteo sta scrivendo. E nella natività conservata a Messina? Siccome la forza della vita, anche quella divina, parte sempre dal basso, è proprio il bambino che è in basso mentre, incredibilmente per i canoni abituali, gli adoranti pastori sono in piedi ed in cima alla diagonale del quadro.

Ecco, quindi, delle chiavi di lettura che sottolineano la struttura spaziale della rappresentazione in Caravaggio, un po' come avevo interpretato la spazialità di Borromi-



ni. Ma una domanda a questo punto si pone: la spazialità di Caravaggio è coerente con i significati che intende trasmettere? Esiste un senso che spieghi questa struttura spaziale? Esiste un motivo unitario?

Perché se spazialità e iconografia rimangono distinti allora non emerge quella forza coesiva e senza scampo che è propria dell'arte quando viaggia alta. Pensai di affrontare questo aspetto cominciando a studiare i personaggi raffigurati nei suoi dipinti.

CHIEDI ALLA POLVERE

Chi conosce i quadri di Caravaggio, ne riconosce gli attori che di volta in volta popolano le tele. Mario (Minniti) prima suonatore di liuto, poi giocatore nella taverna durante la chiamata di Matteo, poi bravaccio in fuga nella scena dell'uccisione; Fillide (Melandroni) forse Giuditta, Caterina di Alessandria, Anna (Bianchini) Maddalena o Madonna in fuga in Egitto o Marta; Lionello (Spada) giocatore con Matteo e poi suo assassino, Lena (Maddalena Antognetti), Maria sulla soglia o che aiuta il bambino a schiacciare un serpente; naturalmente Cecco (Francesco Boneri) di cui si segue tutta l'evoluzione da bambino a giovane uomo (angelo con Matteo, Davide, Isacco, Giovanni Battista eccetera) e poi tanti altri: il "Francesco" (che oltre il Santo è San Paolo o il Cristo), "Matteo" (che di volta in volta rappresenta il Santo o un mendicante) o "Narciso" (nell'omonimo quadro alla Galleria d'Arte Antica, ma anche Angelo nella fuga d'Egitto e giocatore nei bari). Questi attori sono i suoi protagonisti e ogni volta hanno una parte diversa. Ma se c'è una spazialità in bilico tra dentro e fuori, se questo spazio si chiama proscenio e mescola ovviamente non solo dentro e fuori ma arte e vita quotidiana, se addirittura i personaggi sono veri allora il pittore è anche un regista.

Ed ecco la novità e la distruzione. Caravaggio non è un regista di balletti con figure nel paesaggio, o di incantate scene di pensatori, ma è un regista verista, una sorta di

iperrealista al limite del "pulp". I suoi attori non devono primariamente raccontare le scene che il committente vuole, meno che le architetture di un architetto servono a dare un tetto e uno spazio all'abitante. O meglio, naturalmente servono i suoi quadri a raccontare le storie del committente, ma sono ben al di là, incomparabilmente molto e molto oltre. Michelangelo Merisi usa i santi e i martiri, risponde alle richieste iconografiche del caso ma è di ben altro che ci parla. I suoi attori parlano di una vita vera, verissima. Vera nella violenza che difende un "io" diverso (come diversi erano Leonardo e Michelangelo), vera nei piedi sporchi o nei sorrisi ammalianti dei suonatori o nella frutta bella e bacata o nella posa incredibilmente suggestiva di Lena o drammaticamente violenta di un atto brutale.

Caravaggio nasce "per distruggere la pittura". La sola entrata in scena di questi attori della strada basterebbe da sola per distruggere la pittura come la intendeva Poussin. La pittura diventa consapevolmente sempre un autoritratto: le idee, le tensioni, le conoscenze, i personaggi, gli amici e gli amanti sono tutti insieme i protagonisti non di una messa in scena, ma di una realtà personale e verissima dell'io che guarda e vive. Ma se si riflette ancora sulla "continuità" con cui Caravaggio rappresenta i suoi amici, Lena, Mario, Cecco, Filippide si scopre ancora altro. Caravaggio non presenta solo sé stesso, ma presenta attraverso il suo sguardo un intero "mondo". Un mondo che da residuale è diventato con lui presente e spinge per esistere.

Si tratta dunque di un "doppio" salto fuori dalla tela. Da una parte il salto è spaziale, come si è visto attraverso il proscenio, ma dall'altro è politico perché sono i personaggi veri della vita vera che assumono una centralità e una presenza che mai avevano avuto nella storia dell'arte. E questo aspetto politico (i personaggi sono gli abitanti veri della "Polis Roma") diventa tanto più forte, tanto più drammatico quando Caravaggio affronta una



9. "La conversione di San Paolo", (1600-1601), Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi, Roma.

crisi. È lì, dentro la crisi, che tutto si innalza a modernità. Perché se uno è moderno allora veramente è moderno sempre, è moderno nel paleolitico, come nel Medioevo, come nel Seicento. Un atto di modernità, che ribalta la crisi in valore e crea una estetica di rottura e cambiamento, rimane. Credo che questa formulazione sarebbe piaciuta a Bruno Zevi, che mai la formulò così. A me arriva dal campo della musica e l'ho sentita dire a Lorenzo Cherubini, mentre andava in giro per le Ande. Mi ha molto colpito, mi è piaciuta moltissimo e attraverso di lui, ve la regalo. Se uno è moderno è moderno sempre.

Ritorniamo ora a guardare il quadro della "Morte della Vergine" (fig. 5) con questa idea. Prima avevamo scoperto la spazialità, la presenza del proscenio, lo schiacciamento dei personaggi, l'essere in bilico di alcuni elementi e in particolare del braccio della Madonna. Ma se guardiamo il quadro ora con questa nuova lente rivolta al ruolo politico dei personaggi facciamo un balzo e capiamo come i due livelli si intrecciano.

La donna morta è quasi sicuramente una amica di Caravaggio, si chiama Anna Bianchini (la Maddalena penitente sopra ricordata) ed è morta incinta e suicida nel Tevere. Ma anche se fosse solo una qualunque donna basterebbe a portare dentro questa scena la presenza di un dramma di realtà e di crisi. Tutti i personaggi del quadro sono noti alla Polis, come lo è lei. Il quadro è la rappresentazione non è di un mondo distante e lontano ma è quella dei nostri giorni e del nostro mondo. E Caravaggio si spinge all'estremo, fa un atto estremo. Lascia alla Vergine l'abito e il colore rosso delle prostitute romane. Quando mai si era vista una Madonna e per di più morta vestita di rosso?

Ecco che l'arte di Caravaggio si avvinghia su di noi come in una morsa. Da una parte una costruzione spaziale nuova e dinamica che fa saltare tutta la scena accanto a noi, dall'altro i personaggi, il dramma della scena che strugge e distrugge. La morta che arriva nello studio e il

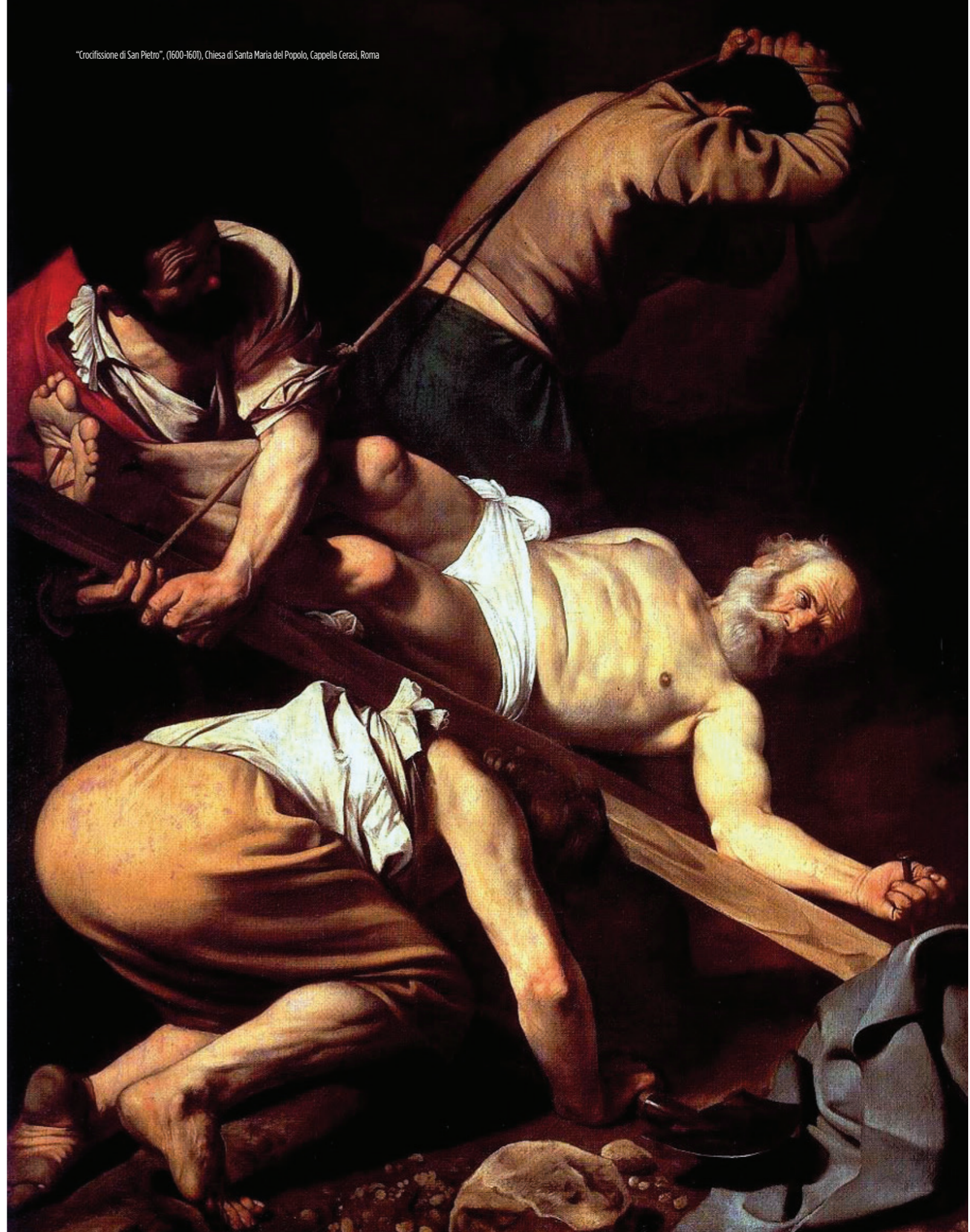
pittore che la dipinge forse già quando i miasmi avvolgono lo studio.

Forse anche qui abbiamo trovato una chiave nuova che ci può aiutare per scoprire. E va ritrovata in tanti quadri di Caravaggio nella deposizione al Vaticano, nella crocifissione a testa in giù di San Pietro a Santa Maria del popolo, nel povero Cristo fustigato a Capodichino a Napoli. Ma attraverso questa chiave, forse, possiamo anche comprendere altri aspetti del suo lavoro. Innanzitutto, la luce, spesso così banalizzata, non compresa nel ruolo di vera complice di quanto sin qui detto.

FLASH

Naturalmente chiunque abbia visto un Caravaggio ha notato per prima cosa la luce. O meglio l'ombra, oppure no, la luce. Caravaggio letteralmente distrugge la luce e ricrea la luce. E se vi è un senso a questa parola – luce – e a tante delle sue accezioni metaforiche (porre sotto una diversa luce, vedere la luce eccetera) questo "è" Michelangelo Merisi da Caravaggio. Torniamo ad Antonello da Messina. In Antonello la luce è quella prospettica del nuovo mondo, della cornice finestra, del personaggio del santo o della Madonna posto in una luce universale, dorata che modella in leggerissimi chiaroscuri le forme e che si perde in nebbioline azzurrognole nel paesaggio. Caravaggio spegne le luci nella sala, tira il velo, apre il proscenio e cala il mondo nel buio totale. I suoi attori, che si muovono nello spessore del telaio, sono improvvisamente colpiti da un flash. Al centro di quel mondo non vi è più il tempo universale, sotteso da una luce universale e da una prospettiva unitaria. Vi è un mondo in bilico, vi è una pressione dei personaggi fuori dal quadro, la vita vera si afferma nell'attimo della scelta, nella luce di un flash. Come nella "Conversione di San Paolo" (fig. 9) nel quale il santo viene disarcionato e colpito dalla luce e in quell'attimo si rivela un'altra via. Ma torniamo

"Crocifissione di San Pietro", (1600-1601), Chiesa di Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi, Roma



ancora al quadro della “Morte della Vergine” e cerchiamo tra gli strumenti di Caravaggio. E ne scopriremo uno, principale: la stanza, “La stanza di Caravaggio”.

STRUMENTI

I due livelli, quello della composizione spaziale (rottura del telaio, in bilico proscenio dal basso) e quello della iconografia (chiedi alla polvere, flash) sono già abbastanza cogenti ma forse c'è ancora un segreto che risponde tanto all'uno quanto all'altro: che li interpreta, li rispecchia e ce li presenta insieme. Si tratta de “Lo strumento di Caravaggio” (ho scritto un libro con questo titolo nel 2007 e qualche anno dopo si è anche tenuta una mostra a Palazzo Venezia a Roma sugli strumenti ottici).

Ci sono delle prove certe dell'uso dello specchio in Caravaggio. Nell'inventario degli oggetti abbandonati nel suo studio romano, oltre all'apparentemente inspiegabile danno di sfondare il tetto, tra le poche cose lasciate vi è un grande specchio e uno scudo a specchio. Lo specchio curvo è dipinto dal Caravaggio nel quadro di Santa Marta converte Maddalena (1597, Detroit Institute of Arts fig. 9). Un altro fatto certo è che Caravaggio, fermato in una notte dalla polizia, viene trovato nei pressi di piazza Navona con due compassi, probabilmente grandi visto che destarono l'allarme delle guardie. Un'altra certezza è che il protettore di Caravaggio, il cardinale Francesco Maria Borbone Del Monte, si occupava di proiezioni e lenti e specchi. Conosceva Galileo e aveva tutti i dettagli sulle lenti e uno dei pochi cannocchiali realizzati. Il pre-scienziato Giacomo della Porta aveva scritto un trattato, “Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium”, 1584 in cui illustrava i concetti della Camera oscura ed è pressoché certo che l'erudito Del Monte ne fosse a conoscenza e ne avesse parlato al suo pittore. Che Del Monte e Caravaggio non abbiano voluto sperimentare e costruire la camera oscura, a questo punto sembra altamente improbabile, anche a noi, oltre ovviamente che a David Hockney che ha

scritto il libro “Secret Knowledge” nel 2006.

Gli stessi contemporanei di Caravaggio, inoltre, praticamente descrivono la sua camera oscura. Ecco cosa scriveva Giacomo Mancini a pochi anni dalla morte del pittore:

«Proprio di questa schola è di lumeggiar con lume unito che vengo d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una finestra con la parete colorite di negro, che così, avendo i chiari e le ombre molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale, né fatto, né pensato da altro secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Titano, Correggio et altri. Questa schola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera...».

Un'altra cosa certa, infine, è che Caravaggio non disegnava, ma incideva sulla tela delle forti linee di bordo, dei marker o linee di controllo, e poi procedeva rapidamente con una specie di abbozzo fatto con biacca sullo sfondo scuro. È una tecnica ben nota in cui molti studiosi si sono soffermati; con particolare continuità Mina Gregori dopo Roberto Longhi. Lo si capisce dalle radiografie, ma alcuni di questi marcatori sono visibili anche a occhio nudo. L'insieme di questi fatti portano a confermare con molteplici prove indiziarie l'uso dello specchio e soprattutto della camera oscura in Caravaggio. Come dire: è quasi impossibile, visti i fatti, che non l'avesse sperimentata. Per i dettagli rimando al mio libro. Il punto che ci importa in questa sede è un altro ed è la corrispondenza rivoluzionaria tra strumento – in questo caso la camera oscura – e il senso stesso della pittura di Caravaggio.

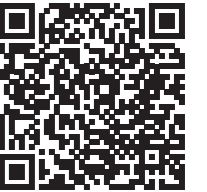
La camera oscura è uno strumento che spinge a fotografare la scena, spinge a creare una scena dal vero come una composizione teatrale e poi a rappresentarla utilizzando lo strumento proiettivo. La vicinanza tra questa tecnica e la scenografia e la regia teatrale o la fotografia è evidente ed è proprio in questo passaggio in questo intreccio che passa rivoluzionariamente il lavoro di Caravaggio.

Per Caravaggio lo strumento Camera oscura non è un

utensile per raffigurare quanto ha già in mente, ma è un elemento catalizzante che spinge a cercare la particolarità espressiva dello strumento che poi diventa allo stesso tempo ragione delle sue scelte spaziali e di quelle politiche. Come se l'attimo, in bilico, il flash, i poveri compagni di strada, la vita nel suo essere drammaticamente presente nell'attimo della scelta si tenesse tutta insieme in un intreccio poderoso, in un abbraccio fortissimo che non ci lascia scampo, né respiro.

il suo studio, la sua camera si trasforma nel luogo di questo intreccio tra vita ed esperimento, tra segreto e finzione. La camera studio diventa il vero centro motore della rappresentazione, è proscenio teatrale, è pezzo di strada,

è set fotografico e cinematografico, è luogo di pensiero e di esperimento. Ho trovato una citazione di Bill Viola, il sommo artista dell'arte video, che parlando del suo lavoro dice: “compresi il concetto della stanza come strumento”. Eccola allora la camera di Caravaggio. La mia prossima lectio qui al Macro Asilo, anch'essa indagherà una camera, ma con tutt'altra storia, tutt'altro senso. E la camera di Van Gogh ad Arles.



AUDIO / ANTONINO SAGGIO | CARAVAGGIO DAL BASSO VERSO L'ALTO
www.macroasilo.it/media/antonino-saggio-caravaggio-dal-basso-verso-lalto-000



“Marta e Maria Maddalena”, (1597), Detroit Institute of Arts, Detroit.

"La Flagellazione di Cristo", (1607-1608), Museo di Capodimonte Napoli

