

Estratto dal saggio

Un nuovo ritrovamento documentario e il problema della luce nello studio di Caravaggio

di Rossella Vodret¹, Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri

Secondo i nuovi documenti ritrovati da Daniela Soggiu, Caravaggio ebbe la disponibilità della casa-bottega di vicolo di San Biagio per poco più di 14 mesi, dall'8 maggio 1604, data del contratto di affitto della casa, al 29 luglio, data dell'aggressione in piazza Navona al notaio Mariano Pasqualoni di Accumoli, avvenuto com'è noto a causa di Lena, definita dal notaio «donna di Caravaggio».

La fuga di Michelangelo deve essere stata immediata se, come si apprende dal mandato di sequestro del giudice civile allegato all'inventario dei beni di Caravaggio, la sua padrona di casa, Prudenzia Bruni, il giorno seguente all'aggressione, il 30 luglio 1605, ottenne l'autorizzazione dal tribunale al sequestro dei beni a garanzia di sei mesi di affitto arretrato e del risarcimento del soffitto rotto della casa, in considerazione del concreto pericolo di fuga del pittore. Non può non stupire la velocità del provvedimento emesso dal giudice su richiesta della donna: era passato poco più di un giorno dall'aggressione al notaio, avvenuta all'una di notte del 29 luglio a piazza Navona. Visti i fatti è presumibile che dopo quest'ultima data Caravaggio non riuscì più a rimettere piede nella sua casa-bottega, abbandonata precipitosamente per fuggire, prima nel palazzo del cardinale Francesco Maria Del Monte, come sembra indicare la deposizione di Galeazzo Roccasecca, testimone oculare dell'aggressione, e in seguito, com'è noto, a Genova.

Intorno al 24 agosto il pittore tornò a Roma dalla città ligure – dove, come riferisce il cardinale Del Monte, non aveva accettato l'incarico del principe Doria di dipingere una loggia del suo palazzo per lo strabiliante compenso di seimila scudi – «per la speranza della pace» con il notaio Pasqualone, che si concluse effettivamente due giorni dopo, il 26 agosto, davanti al notaio Domenico Marconi nell'anticamera del cardinale Scipione Borghese nel Palazzo apostolico del Quirinale. Anche in questo caso, con un tempismo perfetto, nello stesso 26 agosto è redatto l'inventario dei beni di Caravaggio nella casa-bottega di vicolo di San Biagio, necessario per rendere esecutiva la richiesta di Prudenzia Bruni per il sequestro dei beni di Caravaggio presenti a casa sua, valutati 80 scudi.

L'elenco dei beni sequestrati è ben noto, ma, oltre agli oggetti di uso comune e agli specchi, di cui parleremo in seguito, nell'inventario sono citati alcuni quadri (oltre a vari telai), che allo stato attuale delle conoscenze si è portati a pensare siano rimasti nella disponibilità di Prudenzia. Si tratta in particolare di: «un quatro [...] due quadri grandi da depingere», «tre altri quadri più piccoli», «tre

¹ Soprintendente Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.

talari grandi [...] un quadro grande de legname». In breve, su dieci quadri (o telai) citati, ben sei sono definiti «grandi», mentre altri tre sono definiti «più piccoli».

Non è possibile, naturalmente, fare congetture sulle loro effettive dimensioni, tuttavia conoscendo l'idiosincrasia di Caravaggio per i quadri di misura piccola, si è autorizzati a pensare che i tre definiti «più piccoli» siano comunque tele di media misura, nelle quali potevano trovare posto una o più figure "al naturale". Fatta questa debita precisazione non è arbitrario pensare che i sei quadri e telai «grandi» fossero delle pale d'altare. Del resto i 14 mesi in cui Caravaggio abitò nella casa di Prudenzia furono intensi per la produzione pubblica del pittore, ormai divenuto tra i più celebri e ricercati della città papale. Basta citare, a questo proposito, le ragguardevoli misure delle opere datate o databili a questi mesi, a cominciare dalla *Madonna dei Pellegrini*, alta 260 e larga 150 centimetri, databile 1604-1605 – per la quale potrebbe aver prestato il volto Lena, definita «donna di Michelangelo» nella deposizione del notaio Pasqualone – e dalla *Pietà Vaticana* alta 3 metri e larga più di due, collocata nella chiesa entro il 1° settembre 1604 e pagata ben 200 scudi; per non parlare delle gigantesche pale con la *Morte della Vergine*, databile tra il maggio del 1605 e il maggio del 1606, alta 369 cm e larga 245 e con la *Madonna del Rosario*, di misure pressoché analoghe.

Opere impegnative e, soprattutto, ingombranti, impossibili da dipingere in un ambiente normale, che ben giustificano la singolare richiesta inserita da Caravaggio nel contratto di affitto dell'8 maggio 1604 di «scoprire metà della sala», cioè di abbattere metà del solaio che divideva la stanza dalle soffitte sovrastanti, di cui abbiamo notizia grazie allo straordinario lavoro dell'equipe di ricerca per questa mostra. Il soffitto rotto di cui si parla nell'atto di sequestro dei beni di Caravaggio non è quindi legato a un problema di luce (o comunque non solo), come si è finora creduto, ma piuttosto a un problema di spazio e in particolare all'ottenimento di una maggiore altezza almeno in una zona della sala: aggiungendo all'altezza della stanza anche quella della soffitta, Caravaggio ebbe a disposizione, nella metà della stanza in cui lavorava, uno spazio con un'altezza considerevole in cui poteva agevolmente dipingere pale d'altare.

Dei sei quadri o telai «grandi» citati nell'inventario, tre sono telai (quindi senza tela) e due sono «quadri grandi da dipingere» (presumibilmente tele preparate, ma non ancora dipinte), solo il «quadro grande de legname» sembra essere stato effettivamente dipinto. Pur senza proporre impossibili identificazioni è tuttavia il caso di ricordare che le sole pale d'altare dipinte da Caravaggio su tavola finora conosciute sono i due laterali della cappella Cerasi commissionati il 24 settembre dell'anno Santo 1600, per i quali il pittore ricevette la notevole somma di 400 scudi il 10 novembre 1601. Tuttavia, com'è noto, i due quadri già pagati non vennero effettivamente consegnati, ma rimasero nello studio del pittore a disposizione degli esecutori testamentari, presumibilmente perché i lavori nella cappella non erano ancora finiti. Solo il 1° maggio 1605, proprio quando Caravaggio abitava in vicolo di S. Biagio, tal mastro Bartolomeo falegname venne pagato per aver «accomodato» i quadri (su tela) nella cappella.

La vicenda dei due dipinti su tavola e il loro presunto rifiuto non è ancora perfettamente chiarita. Il lungo arco cronologico che si estende tra il pagamento del saldo (1601) e la collocazione dei dipinti in chiesa (1605) permise a Caravaggio di eseguire una nuova redazione dei quadri aventi lo stesso soggetto e misure, ma su supporto differente, non più tavole di pioppo, ma tele. Non è chiaro cosa accadde in quegli anni, né il commento malizioso del Baglione (1642), il quale afferma che i quadri «non piacquero al padrone», appare risolutivo. Le due redazioni su tavola rimaste nello studio di Caravaggio furono acquisite, secondo tempi e modalità ancora non note, dal cardinale Giacomo

Sannesio. La presenza nella bottega di Caravaggio di un solo «quadro grande de legname» potrebbe a questo punto aggiungere nuovi elementi utili per chiarire l'intricata vicenda.

Non è noto cosa fece Prudenzia dei beni confiscati al pittore, e soprattutto che fine abbia fatto fare ai cinque quadri «finiti», ma è verosimile che siano stati immessi sul mercato romano. Sembra chiaro tuttavia che con il sequestro Prudenzia fece un affare colossale, visto che i beni di Caravaggio, compresi i dipinti, furono valutati soltanto 80 scudi, ma i valori di mercato raggiunti dalle sue opere in quegli anni, come abbiamo potuto vedere, andavano ben al di là della misera valutazione indicata nell'inventario. Alla luce di questa considerazione assume un significato diverso anche la serrata tempistica degli atti giudiziari intrapresi da Prudenzia contro il suo illustre inquilino. Una tempistica troppo precisamente scadenzata sulle vicende di Michelangelo per non destare il sospetto di un'azione studiata proprio per impadronirsi delle opere precipitosamente lasciate dal pittore nella sua casa-bottega. A Caravaggio non rimase che sfogare la sua rabbia rompendo a sassate la gelosia della finestra dell'abitazione di Prudenzia nella notte tra il 31 agosto e il 1° settembre 1605.

Il ricco quadro documentario che le recenti ricerche archivistiche hanno delineato consente queste e altre riflessioni. Si può a ragione affermare che la nuova importante scoperta cade nel momento più opportuno, se si considera quanto negli ultimi anni la critica caravaggesca si sia interrogata sull'allestimento del suo studio, sui suoi procedimenti di messa in posa dei modelli e sugli strumenti di ripresa dal *naturale* di cui si servì.

Intorno a questi molto si è speculato, anche sulla base dell'elenco dei beni pignorati, che ha fornito tra l'altro una base documentaria alle ipotesi secondo cui il pittore si sarebbe servito di strumenti ottici, quali gli specchi.

Negli ultimi dieci anni, in ideale o diretto contatto con un'ipotesi adombrata da Alessandro Parronchi, alcuni studiosi hanno attribuito all'artista il ricorso a tecniche proiettive per mezzo di specchi concavi. È indubbio che dalla seconda metà del Cinquecento le fonti testimoniano un interesse specifico per gli strumenti ottici e i procedimenti di proiezione, ma resta dubbia e problematica la verifica del ricorso a questi ritrovati da parte dei pittori.

A tale proposito già Roberto Longhi aveva correttamente inquadrato il problema, suggerendo che il famoso passo di Baglione sui «quadretti nello specchio ritratti», andasse interpretato nel senso del modello ritratto «non direttamente, ma dallo specchio».

Abbiamo avuto modo di riannodarci a quella felice intuizione, offrendo un'ipotesi di ricostruzione dello studio di Caravaggio e di una geometria di osservazione con l'uso dello specchio, in stretta relazione con quanto le ricerche tecniche hanno in questi decenni documentato nei suoi dipinti.

L'innovazione luministica di Merisi sembra tra l'altro rimandare al suggerimento di Leonardo da Vinci, nel *Trattato della Pittura*, di studiare il riflesso degli oggetti in uno specchio piano, come guida alla resa pittorica del rilievo e del chiaroscuro («Lo specchio contiene in sé la vera pittura»).

Il parallelo con Leonardo, come vedremo, ci può guidare anche nelle riflessioni scaturite dalla lettura del nuovo documento, che riflette indirettamente le condizioni giudicate necessarie da Caravaggio per adibire un locale a studio di pittura.

Vanno articolati due ordini di considerazioni. In primo luogo, gli aspetti di ordine pratico-organizzativo dello studio. «Scoprire metà della sala» significa infatti ampliare il volume disponibile, utile sia a ospitare tele di ampie dimensioni, sia a collocare e studiare i modelli con maggior libertà.

In secondo luogo la trasformazione modifica l'illuminazione dello studio, e quindi dei modelli, investendo dunque il fulcro indiscutibile della ricerca compositiva di Merisi. Eliminare una buona parte del soffitto sottintende la possibilità di ottenere una maggiore quantità di luce all'interno dello

studio e di poterla meglio manipolare in funzione della direzione e della focalizzazione, creando forse quelle condizioni che consentirono a Mancini di parlare di «lume unito che venghi d'alto senza riflessi». La dizione di Mancini è precisa e indica una luce concentrata priva di effetti di rifrazione e diffrazione in un ambiente senza superfici diffondenti («come sarebbe in una stanza da una finestra con le pareti colorite di negro»). Le fonti successive in questo senso divengono imprecise.

[...] Attraverso la ricerca diagnostica delle tracce materiali e i tentativi di ricostruzione della “mise en scene” delle sue composizioni è possibile considerare le diverse angolazioni della luce, sperimentate dal pittore e funzionali alla regolazione e intensificazione dei contrasti.

Può essere utile soffermarsi sui dipinti che per complessità di composizione, ampiezza di dimensioni e numero di personaggi giustificano uno spazio differentemente articolabile, quale poteva essere lo studio del vicolo di San Biagio.

Le pale di Caravaggio che potrebbero essere ricondotte al periodo considerato sono la *Deposizione*, la *Madonna dei Pellegrini*, la *Morte della Madonna*. A queste va aggiunta la *Madonna del Rosario*, dipinto generalmente datato 1607, ma che – come già accennato – le ricerche tecniche e le analisi scientifiche hanno dimostrato essere precedente al periodo napoletano e ragionevolmente eseguito tra il 1602 e il 1604. Nelle osservazioni – e nei tentativi di ricostruzione – vanno considerati sia l'angolo di incidenza rispetto al pavimento, sia l'angolo di radenza rispetto al piano verticale occupato dai modelli. Rispetto al primo è interessante notare come i dipinti di Caravaggio presentino in realtà una illuminazione laterale, moderatamente dall'alto, che non rispecchia assolutamente la citata descrizione di Bellori di «un lume alto che scendeva a piombo». Tanto meno l'illuminazione reale dei modelli viene rispecchiata dalla lama di luce sul muro di fondo, quasi una costante nei dipinti “da stanza” degli anni romani, ad esempio nella *Cena in Emmaus* Mattei e nell'*Incoronazione di spine* Giustiniani. Si tratta di un espediente pittorico di puro valore indicativo, che raramente corrisponde alla direttrice di illuminazione impiegata in corso d'opera.

Tra le pale in questione è laterale la fonte di luce della *Madonna dei Pellegrini*, dove l'ombra proiettata dalla Vergine sullo stipite del portone si mantiene alla medesima quota della figura.

Poco più alta è la luce nella *Madonna del Rosario*, ma non certo angolata quanto appare nel taglio d'ombra sulla colonna (circa 35 gradi rispetto al pavimento), poiché avrebbe portato in luce il palmo della mano destra di S. Domenico. Al contrario, una luce sostanzialmente laterale appare coerente sia con l'ombra – appena inclinata – proiettata dal mento della Vergine, sia con il raffinato gioco di luce e penombra sulla mano del santo. È evidente che una pura analisi visiva si limita a considerare il “lume primario”, non potendo spingersi alla descrizione di sorgenti multiple che effettivamente potrebbero giustificare la luce diffusa della scena.

Va inoltre anticipato che in assenza di una ricostruzione reale o virtuale della “mise en scene”, la luce dipinta non può considerarsi “reale” soltanto per la sua “naturalità”.

L'artificialità del “naturalismo” di Caravaggio è ben rappresentato dalla *Deposizione*. L'orizzonte è apparentemente fissato lungo il profilo della lastra tombale. Ciononostante l'effetto di forte sottoinsù che ne deriverebbe è del tutto negato dalla frontalità che mantiene ogni figura, quasi che il nostro orizzonte ottico mutasse insieme al movimento dei nostri occhi e della nostra attenzione. Al contempo va notato che la luce dei singoli personaggi appare studiata separatamente ed è solo apparentemente unitaria: la forte radenza della luce laterale da sinistra, che nella figura della Maddalena proietta l'ombra del braccio sullo scollo, non lascia alcuna traccia nella figura adiacente della Madonna, illuminata da un effetto di luce diffusa. Dall'altra parte Maria di Cleofe appare ripresa con una luce decisamente più alta. Infine se sulle gambe del Cristo si vede l'ombra del braccio del portatore,

proiettata diagonalmente da sinistra, il resto del suo corpo è illuminato quasi frontalmente, lasciando visibile anche la parte interna del braccio abbandonato.

Tra le pale prese in considerazione quella che maggiormente vuole ricostruire uno spazio e una luce reali e unitari è senz'altro quella destinata a Santa Maria della Scala.

Elemento raro nelle opere di Caravaggio è la presenza di indicatori prospettici – le travi del soffitto – che permettono di fissare il punto di fuga pressoché al centro della tela, sulla spalla destra dell'apostolo che si asciuga le lacrime. La luce è decisamente spiovente dall'alto, smentendo una volta ancora la veridicità dell'indicazione sul muro di fondo. L'inclinazione di 45 gradi del fascio luminoso va a sovrapporsi alla coincidente diagonale della schiena della Maddalena, lambita appena ma né illuminata dall'alto, né proiettata come ombra sullo schienale. L'altezza della sorgente e della "sala di posa" permettono di tenere in penombra l'intera figura in piedi dell'apostolo di sinistra, offrendo un'immagine "compatibile" con una scena di spazialità complessa illuminata da un'unica fonte di luce. L'inclinazione consigliata da Leonardo è impiegata insieme a una scarsa radenza, stemperando la drammaticità in melanconia attraverso un raffinato gioco di penombre e bassi contrasti.

La tela raggiunge una sintesi ammirevole di naturalismo e progetto compositivo che difficilmente ci sembra spiegabile senza disporre di uno studio organizzato con un locale ampio e di altezza elevata, con la possibilità di indirizzare dall'alto la luce all'interno.

Si tratta di condizioni che le trasformazioni richieste per la casa del vicolo di San Biagio appaiono realizzare, particolarmente se si pensa che la finestra della sala e l'apertura presumibilmente esistente nella soffitta consentivano più geometrie di illuminazione dell'unico ambiente.

Si è fatto cenno alla rarità di indicatori spaziali precisi, inseriti da Caravaggio nelle sue composizioni, con la conseguente impossibilità di una restituzione affidabile dei suoi spazi dipinti. In certa misura ciò vale anche per gli effetti di luce, spesso ottenuti manipolando, come si è accennato, diversi momenti e condizioni di ripresa.

In un caso, la *Flagellazione* di Napoli, la presenza dell'ombra proiettata di un'intera figura – il carnefice inginocchiato – permette di verificare la precisione dell'angolo di incidenza impiegato, cioè quell'angolo di 45 gradi che Leonardo prescriveva.

Caravaggio usa dunque la luce per studiare i modelli nello spazio. La luce dipinta rappresenta la sintesi di momenti distinti, cattura brani del reale esperiti in successione e manipolati in funzione dell'equilibrio compositivo finale. Per mezzo della luce egli guida il nostro occhio sui singoli dettagli, proponendoci tutt'altro che una ripresa fotografica del reale, bensì una nuova realtà attentamente calibrata e composta.

Nella sua parabola romana, che al momento del suo precipitoso abbandono dello studio nel vicolo di San Biagio già volgeva al termine, è presumibile che questo studio abbia rappresentato il suo maggiore tentativo di organizzare uno spazio versatile, che potesse rispondere alla messa in scena di composizioni complesse con molteplici geometrie di illuminazione: una gigantesca "camera ottica", se con questo termine si intende il "teatro di luce" delle rappresentazioni di Caravaggio.