CARAVAGGIO E LA LUCE DEL SEICENTO

di Alberto Bertuzzi

I dipinti si fanno con il colore, non c'è dubbio. E il colore è una materia che viene spezzata, sgretolata, sminuzzata fino ad essere ridotta in polvere. Questa polvere è chiamata pigmento e questo pigmento è poi miscelato con un aggregante, un olio, e quindi addomesticato al volere dell'artista che con il pennello lo pone su di una superficie, carta, tavola o tela che sia e con esso plasma nuove forme.
Tutti i colori hanno la facoltà di riflettere la luce ed esistono colori in cui questa facoltà è alta e quelli in cui è bassa, ci sono colori più luminosi e meno luminosi. Ci sono colori chiari e colori scuri, colori chiarissimi come il bianco e scurissimi come il nero.
L'artista che gioca con la materia allo stesso tempo gioca con la luce che questa materia possiede.
Nei secoli dell'arte la luce non è stata sempre l'elemento prevalente; in alcuni pittori essa rimane funzione del colore e ne regola la brillantezza e la cromaticità, in altri travalica il valore estetico per andare ben oltre. Questo è il caso di Caravaggio.
Il classicismo cinquecentesco aveva fatto della luce lo strumento di equilibrio non solo formale, adatto ad esaltare il proprio ideale estetico. Già Leonardo fa rivivere nel fascino del tramonto la morbidezza e il mistero delle sue figure, ma è Raffaello che dà alla luce il senso chiaro della rivelazione del divino e le forme, che nei suoi quadri costruiscono la perfezione, diventano simbiotiche alla sostanza razionale del dogma.
La luce di Caravaggio porta con sé la rivoluzione barocca di cui egli è il promotore. Caravaggio cambia con la sua luce gli schemi perfetti del messaggio cristiano di Raffaello e di quello che dalla sua arte era derivato.
Ma anche lui, nonostante la sua vita costellata di violenza e prepotenza, è come l'urbinate portatore di un messaggio cristiano.
E il suo non è più il cristianesimo dei dotti, come quello raffaellesco della *Scuola di Atene* o del *Miracolo di Bolsena* delle Stanze Vaticane, ma è quello degli umili, degli ultimi che sono poi proprio quelli a cui il Cristo del Vangelo si era rivolto, coloro nei quali la debolezza e il dolore della vita hanno segnato i volti e intriso di sangue la carne e le vesti. Sono quelli i cui visi vengono illuminati in modo violento, come da un lampo che ferma l'attimo e rivela con la sua luce la realtà del dramma dell'esistere.
D'altra parte se la religiosità ferma e fideistica elaborata dalla certezza razionale della classicità raffaellesca esprimeva la necessità della lotta controriformistica, ora i tempi sono cambiati, ora all'equilibrio del cerchio, simbolo dell'estetica classica, si sovrappone l'ellisse, che invaderà le composizioni e le piazze del Barocco, dallo spazio antistante alla Basilica di San Pietro con il suo colonnato, alle curve accoglienti di piazza Navona, e non come elemento deformante, ma come superamento di un ideale che apre alla dimensione del fantastico, come fantastici saranno i delfini, i tritoni, le sirene i personaggi dei fiumi che andranno a popolare la fontane di una delle piazze più belle del mondo.
E se ciò che è fantastico meraviglia, deve, per meravigliare, essere anche credibile e per essere credibile deve apparire sempre più vero, reale. È qui che le nuove idee del Merisi per prime si scontrano con chi non sa cambiare, preparando il terreno alla nuova epoca.
E come gli angeli di Caravaggio hanno le ali fatte di penne vere e sono creature di carne, non ieratiche figure, fantasmi della mente, così non è più possibile continuare con la raffigurazione di un povero martire che invece di provare dolore per essere colpito, ferito, lacerato nella carne appare felice e alza gli occhi al cielo sorridendo, come se non vivesse nel mondo reale, ma in un iperuranio privo di sofferenza: non è più possibile credere in un uomo che non sente il dolore e non soffre, perché altrimenti poi si perde oltre al senso dell'umano il punto centrale del concetto di martirio e di santità, perché è proprio attraverso il dolore che si conquista il cielo.

Ecco allora lo sguardo smarrito e pauroso dell'"uomo" Pietro, mentre sta per essere ucciso che, nel *Martirio di San Pietro*, in Santa Maria del Popolo, desta scalpore e polemiche.
È da questa incomprensione che nasce il rifiuto di tante opere superbe.
Una realtà, quella di Caravaggio, che si apre su due livelli: quello formale, probabilmente derivato da Tiziano, passando e venendo poi assimilato dalla visione lenticolare della realtà, data dalla pittura di Giovan Battista Moroni e quello ideale, che invece mette a fuoco lo stato dell'esistere, dell'essere umano, che nelle opere di carattere religioso, si veste del sentimento così bene espresso con la predicazione e l'esempio da San Filippo Neri.
Lo squarcio aperto da Caravaggio nel soffitto del suo studio, in vicolo San Biagio a Roma, non ha fatto entrare solo quella luce che ritroviamo nelle sue tele, ma ha fatto entrare una luce nuova, che ha portato una nuova visione dell'arte e del mondo e che percorrerà tutto il Seicento.
Lo percorrerà trasportata sui raggi di bronzo dorato delle stupende macchine scenografiche ideate dal Bernini nel *Trionfo della Cattedra* o nell'*Estasi di Santa Teresa*, lo si ritroverà, geograficamente più lontano ma sempre lo stesso, in quei filamenti di luce che percorrono le oscurità di un Rembrant visionario o in quei piccoli punti che, come pulviscoli di sole, si poggiano sui vestiti, sulle labbra, sugli occhi dei silenziosi protagonisti dei quadri di Vermeer.
Infine, non possiamo poi non riflettere sul fatto che se la luce acquisisce un valore e disegna uno spazio, il merito è anche del buio. Di quell'altro spazio fatto di oscurità, che diventa quasi immenso e nasconde gli oggetti e le forme, oppure li costringe in una penombra che restituisce un tempo sospeso.
Perché accanto ai colori chiari, chiarissimi, accanto al bianco ci sono anche i colori scuri, scurissimi, c'è il nero.
In Caravaggio però la luce e il buio non costituiscono una dicotomia, né si pongono con significato dualistico, e se nella *Vocazione di San Paolo* e nella *Vocazione di San Matteo* la luce assume il significato religioso della chiamata di Dio e della Grazia che pervade l'anima. le tenebre non si oppongono alla verità che viene rivelata, anzi ne sottolineano l'essenza.
La luce e le tenebre sono semplicemente funzionali l'una alle altre. Sono Amore e Thanatos, vivono assieme come la gioia di vivere che trapela dal ragazzo in posa dell'*Amor vincente* e la tetra figura della propria testa tagliata che il grande artista si dipinge, tenuta per i capelli da un malinconico giovinetto, nel famoso ultimo *Davide*.

LA MOSTRA

Il percorso, basandosi sul tema della luce, vuole illustrare alcuni differenti modi interpretativi nei quali si è sviluppato l'insegnamento di Caravaggio.
Non si conoscono "allievi" del grande maestro, ma lo scalpore suscitato dalla sua pittura assieme alla grande fama che lo accompagnò, l'essere stato un rivoluzionario innovatore e l'iniziatore di una nuova estetica, quella barocca, hanno fatto di lui un punto di riferimento fondamentale dell'arte del Seicento.
Già in vita aveva non solo seguaci e imitatori delle sue opere, ma addirittura falsari.
Non sempre, anzi forse raramente, chi lo ha seguito ha compreso in pieno l'espressione della sua poetica umana e religiosa e spesso costoro si sono fermati ad interpretazioni formali; ma comunque tutto ciò contribuisce almeno in parte a fornirci un'idea della forte scossa da lui impressa al tardo classicismo cinquecentesco e al manierismo dell'epoca, senza dover entrare nel merito dell'impulso dato alla superba genialità berniniana o borrominiana.
La mostra viene composta nelle seguenti sezioni:

1. **Scene di genere.**

Sono opere assai diffuse all'epoca e ricercate dal mercato del collezionismo. È attraverso questo genere di quadri che Caravaggio si fa conoscere.

Quando il suo amico pittore Prospero Orsi lo fa incontrare con il Marchese Vincenzo Giustiniani, Caravaggio si presenta con il suo bellissimo *Suonatore di liuto*, conquistandone per sempre la stima e l'ammirazione.
In queste opere si cerca soprattutto di mostrare l'abilità tecnica ed il virtuosismo della rappresentazione. Tra le opere in mostra spiccano quelle di Valentin de Boulogne, *Scena di taverna* e di Bartholomeus van der Helst, *Ragazzo morso da un ramarro*. Quest'ultimo tema in particolar modo lo ritroviamo identico anche in un'opera della prima produzione del Merisi. Il tema è funzionale a dimostrare la capacità di saper riprendere l'espressione della sorpresa mista al dolore. Da ricordar ancora *I giocatori di carte*, di Bartolomeo Manfredi.

2. **La religione tra fede e umanità.**

Sono i quadri che derivano in maniera più o meno diretta dalla produzione sacra di Caravaggio. Non sempre sono presenti i caratteri della predicazione di San Filippo Neri, ma Antiveduto Grammatica riesce con la sua *Madonna con Bambino e San Giovannino* a creare quel clima perfettamente umano di affetto familiare e di tenerezza che ci riporta alla scena del *Riposo dalla fuga in Egitto*, una delle opere più affascinanti del primo Caravaggio. Sempre del primo Caravaggio è la luce morbida dell'incarnato della donna, vista di spalle, che contrasta con quello dei visi dei due uomini, San Pietro e una guardia, nella *Negazione di San Pietro*, del lucchese Pietro Paolini, dove la scena è ripresa in uno spazio occupato quasi per intero dalle figure.

3. **La luce come rivelazione.**

Il lampo di luce che illumina la scena e sembra congelarla, il gioco delle luci notturne come quelle delle lampade o delle candele, le ombre, i riflessi: sono tutti motivi che suggestionano i seguaci del Merisi, che normalmente non tende ad attribuire alla luce una valenza simbolica, al di là di quella conoscitiva. La luce ci svela ciò che le tenebre nascondono, ci svela la realtà e nella realtà è la semplice verità delle cose. Tra le opere che fanno parte di questa sezione un posto di rilievo spetta senza dubbio al delicato dipinto, *Santa Cecilia e l'Angelo*, di Orazio Gentileschi, grande amico e seguace di Caravaggio raffigura la giovane mentre suona una spinetta in compagnia di un angelo che tiene tra le mani lo spartito. È l'angelo che protegge la sua castità, dopo essere stata data in sposa contro la sua volontà. Egli si rivelerà al marito Valeriano, solo dopo la conversione di quest'ultimo.
Nella *Maddalena in meditazione* di Matthias Stomer, alla donna consumata dagli anni che hanno lasciato i segni sul suo volto, la luce fioca di una candela illumina il *memento mori* del teschio e rivela la caducità dell'essere e il valore della fede.

4. **Il dramma e il sangue.**

La religiosità così umana e profondamente empatica di San Filippo Neri, che tanto riverbera nei quadri religiosi di Caravaggio ha uno dei suoi aspetti più commoventi nella rappresentazione della violenza, spesso rivolta alla descrizione di un martirio: è il caso del *Martirio di San Matteo*, in San Luigi dei Francesi, a Roma e in particolar modo della *Decollazione del Battista*, nell'Oratorio di San Giovanni a Malta.
Ma nell'arte del Merisi non c'è solo questo. La rappresentazione della violenza sembra avere una radice più profonda, psicologica, e sembra agire con una funzione quasi apotropaica in special modo contro una sentenza di morte, quella per decapitazione, che lo perseguiterà per anni. Non è un caso che è proprio la decapitazione che insanguina le sue tele, non solo nel caso della già citata *Decollazione del Battista*, ma anche nella terribile *Giuditta e Oloferne*, per non parlare dell'esplicito *Davide con la testa di Golia*.
È con particolare attenzione che i caravaggeschi spesso ritornano su questo tema, destinato evidentemente a suggestionare e colpire lo spettatore. Vale qui la pena di citare la *Salomè con la testa del Battista*, particolare opera di Massimo Stazione, dove il gesto di orrore della vecchia fantesca viene ripreso puntualmente dalla *Decollazione del Battista* a Malta.

5. **Immaginazione e realtà: una nuova categoria del ritratto.**

La portata rivoluzionaria della pittura di Caravaggio ha uno dei suoi fondamenti proprio nel realismo.
Nel Settembre del 1603 Caravaggio viene tratto in arresto e portato nel carcere di Tor di Nona. L'accusa è quella di aver calunniato assieme all'amico, Orazio Gentileschi e all'architetto Onorio Longhi, il pittore Giovanni Baglione, diffondendo su quest'ultimo versi satirici, diffamatori e offensivi.
Il documento relativo all'interrogatorio del Merisi è tutt'ora conservato integro presso l'Archivio di Stato a Roma, negli Atti del Tribunale Criminale del Governatore. Il 13 Settembre, durante l'interrogatorio, Caravaggio nello specificare chi sia un *valent'huomo*, afferma testualmente: *Quella parola valent'huomo appresso di me vuol dire che sappi far bene, cioè sappi fare bene dell'arte sua, così in pittura valent'huomo che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali.*
È questo il criterio secondo il quale in pittura anche le sue opere religiose non possono essere avulse dal senso della realtà. L'idealizzazione delle figure dei santi non solo si oppone alla natura dell'estetica caravaggesca, ma alla sua stessa poetica barocca, che vuole che il senso del meraviglioso si avvalga dello stupore suscitato dalla sua realistica rappresentazione: unico elemento che può dare credibilità al fantastico. È in questo modo che nei quadri di tema religioso i volti dei santi non sono altro che ritratti, e non stavolta ritratti di gentiluomini o monsignori, ma di gente ripresa dalla strada, dal popolo che anima i vicoli e le botteghe di Roma.
Tra i numerosi quadri di questa sezione va segnalato il bel dipinto attribuito al Ribera e raffigurante *San Pietro penitente* e il *San Girolamo*, di Simon Vouet.

6. **Il Maestro**

L'incredulità di San Tommaso, nella probabile versione del 1606, è l'unica opera di Caravaggio presente nell'esposizione, a segnare e non solo simbolicamente, il punto di origine sul quale si muove il tema della mostra.
Il dipinto, proveniente dalla collezione del Conte Gracco Muratti, di Trieste e quindi confluito in una collezione privata austriaca e collocato a Firenze, rimase incompiuto in alcune parti per la precipitosa fuga del Merisi, a seguito del noto fatto di sangue nel quale era rimasto ucciso Ranuccio Tommasoni. Il committente dell'opera, Ciriaco Mattei, persa la speranza di vedere compiuto il quadro dal Caravaggio la fece completare da Prospero Orsi, pittore che in quegli anni era impegnato alla decorazione di uno dei saloni di Palazzo Mattei.
La luce qui piove dall'alto e investe le quattro teste dei personaggi che accostate tra di loro, confluiscono al centro della zona mediana superiore del quadro, a disegnare un segno di croce. Poi la veste candida del Cristo assorbe quasi completamente la luminosità dell'opera: la grazia divina viene dall'alto, da Dio e scende sugli uomini nel segno della croce; poi il figlio di Dio, colui che ha salvato l'umanità con il suo sacrificio prende la mano dell'apostolo Tommaso, personificazione di colui che dubita e lo guida alla fede.
Ma questa luce forte, bianca come quella di un lampo, come quella che fa cadere Saulo sulla strada di Damasco, come quella che entra nella taverna del gabelliere Matteo non ha solo la valenza simbolica del messaggio religioso, è anche fortemente, prepotentemente uno squarcio aperto verso il secolo allora appena iniziato, verso quel Seicento che di quella luce porterà con sé la meravigliosa rivoluzione dell'epoca barocca.