

Caravaggio e la luce

Stefania Macioce

Dalla sua prima commissione pubblica nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi, Caravaggio manifesta una sorprendente novità nel trattamento della luce*. Le immagini sono apparizioni che emergono dall'oscurità, lo sfondo è abolito e i personaggi della storia emergono attraverso un fascio di luce tagliente come lama, che irrorà l'ambiente totalmente buio: un bagliore improvviso, uno squarcio nella notte, coglie soltanto una parte della realtà, un momento nell'inesorabilità del tempo, come uno scatto di fotografia. Tutto il resto rimane avvolto dalle tenebre, l'oscurità sembra tuttavia plasmare fisicamente le forme e lo spazio con un'intensità del tutto inedita; nella pittura di Caravaggio il buio ha un valore strutturante, poiché costruisce le forme¹⁾.

Sin dalla Cappella Contarelli, quando cioè gli scuri si intensificano drammaticamente, la luce di Caravaggio sembra acquistare progressivamente una valenza spirituale: l'oscurità è infatti assimilabile alla 'notte oscura' descritta dal mistico spagnolo Giovanni della Croce²⁾, che definiva buio lo stato permanente dell'anima umana che altro non può percepire e la fede risulta l'unica guida: «*Io la fonte so ben che sgorga e scorre, anche se è notte [...] quella eterna fontana sta nascosta ma so bene dove ha la sua dimora anche se è notte [...] qui se ne sta chiamando le creature che si sazian d'acqua, anche se al buio, perché è di notte*»³⁾.

L'oscurità calata sul mondo potenzia al massimo grado le azioni, i gesti, l'intensità degli stati d'animo, le espressioni dei volti, attivando una drammatica rappresentazione in atto, un *hinc et nunc*, un qui e ora, che ferma l'azione della storia. La luce di Caravaggio si ritroverà alcuni secoli dopo nella tecnica fotografica dove l'illuminazione detta laterale o a taglio, è una via di mezzo tra la luce diretta e il controluce: essa diviene sorgente luminosa, rispetto alla direzione verso cui si fotografa, ed è posizionata ad angolo compreso tra 0 e 90 gradi. L'illuminazione laterale dà massimo risalto alle ombre e sono proprio queste a definire la forma e il dettaglio del soggetto con un'evidenza plastica affine a quella della scultura. Questa specifica modalità nel trattamento della luce è in grado di rendere l'impressione di tridimensionalità su un supporto bidimensionale come nella fotografia. Caravaggio ha percorso questa moderna tecnica poiché anche la tela, supporto su cui opera, è bidimensionale e la sua pittura ottiene un vigore plastico che è appunto tridimensionale.

Le fonti

La prima biografia⁴⁾ stampata sul Caravaggio fu redatta in base alle indicazioni del pittore Floris Claesz van Dyck, suo informatore circa i fatti italiani, da van Mander. Questi rimase a Roma sino al 1600-1601, giovandosi dell'amicizia del Cavalier d'Arpino che certo dovette contribuire in modo determinante alla conoscenza della pittura di Michelangelo, la cui fama si era propagata a seguito dei lavori per la Cappella Contarelli. Van Mander riconosce a Caravaggio la competenza nel dipingere dal vero e sottolinea che un pittore che basi la sua arte solo sul disegno, secondo i concetti dell'Accademia, ottiene risultati meno efficaci nell'imitazione della natura, fine supremo dell'arte; il biografo tuttavia rimprovera al Merisi di non operare una selezione all'interno della natura, Caravaggio infatti non sceglie solo soggetti belli ed elevati, non si attiene alle gerarchie accademiche della pittura del tempo, ma ritrae ciò che vede senza distinzioni, la bellezza per lui è autenticità della natura ed è solo in questa realtà senza selezione, che si trova la vera bellezza. Il giudizio di van Mander è dunque parziale perché influenzato dai prevalenti criteri accademici⁵⁾, per certi versi egli anticipa la disapprovazione di Baglione cui l'accomuna il rispetto per l'autorità del Cavalier Arpino; Van Mander tuttavia riporta un'informazione importante circa la reazione dei contemporanei alla rivoluzione realistica del grande lombardo, affermando che: «*Michelangelo Merisi da Caravaggio il quale a Roma fa delle cose meravigliose [...] questo Michelangelo ha già acquistato con le sue opere gran fama, onore e nome [...]*»⁶⁾.

Successivamente Giulio Mancini, l'archiatra pontificio celebre per la sua

collezione d'arte e per l'attenzione del suo giudizio critico, è invece assertivo e per primo mette in evidenza come il modo di dipingere del pittore sia nuovo e rivoluzionario, tanto da destare ampio seguito, egli infatti dichiara: «*Deve molto questa nostra età a Michelangelo da Caravaggio, per il colorir che ha introdotto, seguito adesso assai comunemente*»⁷⁾. Mancini riferisce anche delle stravaganze caratteriali del pittore, gli episodi violenti della sua biografia, nonché le tappe cruciali della sua produzione artistica e dà notizia delle contestazioni da parte di certa committenza per le scelte iconografiche e formali operate dal pittore, così attente rispetto alla verità della storia, ma anche alla realtà della rappresentazione, da determinare talvolta celebri rifiuti. Da vero esperto Mancini evidenzia le peculiarità di questa nuova pittura nel contesto del suo tempo, il nuovo modo di lumeggiare mettendo in forte contrasto i chiari e gli scuri e immagina che nello studio di Caravaggio i quadri fossero realizzati in una stanza dalle pareti nere dove la luce intensa determinava la forma dei corpi. Nell'opinione dello storiografo nessun pittore precedente aveva dipinto in questo modo e il nuovo stile, dipingere cioè dal modello strutturando fortemente chiari e scuri, fa scuola⁸⁾.

Una fonte opposta è rappresentata da Baglione⁹⁾, l'acerrimo nemico di Caravaggio, il quale si limita a parlare del collega come efficace nella pittura dal naturale, ma il suo giudizio è tuttavia negativo: egli non fa mai riferimento alla luce 'strutturante' della pittura di Caravaggio, anche se il termine luce viene utilizzato più volte da Baglione, e con fondamento critico circa lo stile, in diversi altri passi del suo scritto¹⁰⁾. A causa della sua pregiudiziale di fondo, la ricezione della sconvolgente modalità espressiva della pittura caravaggesca, non viene da lui accolta sia a causa dell'accertata rivalità che per una incomprensione di fondo: Baglione nei suoi dipinti mantiene un fondamento accademico esteriormente aggiornato rispetto alle novità, ma che via via si farà sempre più antitetico.

Presente a Roma tra il 1629 e il 1635, il pittore e incisore tedesco Joachim von Sandrart, nel suo scritto anteriore al 1658, redige una biografia del Caravaggio. Pur traendo notizie dal van Mander e da ricordi e informazioni dirette, spesso riporta dati con una certa confusione, sia nella sequenza cronologica delle opere che nella definizione dei loro soggetti, tuttavia egli riferisce un giudizio essenziale sul naturalismo e luce della nuova pittura: il contrasto chiaroscurale fornisce rilievo e stacco naturale alle figure definendole con chiarezza e senza mai disperdere l'intensità della luce che è sempre diretta, forse Sandrart è davvero il primo ad aver compreso il valore strutturante della luce di Caravaggio definito come il primo pittore che rompe con la maniera tradizionale volendo ricreare attraverso la sua arte scura, realizzata in locali bui appena illuminati da piccole aperture o da candele, solo la verità di ciò che i suoi occhi vedono¹¹⁾.

Il classicista Bellori, il cui pensiero nel corso del Seicento sarà determinante¹²⁾, offre delle coordinate aggiuntive mettendo in evidenza che nei primi dipinti giovanili del Merisi le ombreggiature risultano più morbide rispetto alla fase successiva che inizierebbe gradualmente a partire dai quadri commissionati dal Cardinal Del Monte¹³⁾, quando gli scuri si intensificano¹⁴⁾. Per Bellori lo stile pittorico del Merisi ha una sua specifica accezione poiché il pittore acquista fama proprio attraverso il colorito, usando molto il nero per dare rilievo al contorno dei corpi, Bellori rimarca che nessuna delle sue figure è ritratta come alla luce del sole, ma in un'aria bruna, entro una stanza chiusa con un lume dall'alto e con veemenza di contrasti tra chiari e scuri¹⁵⁾. Circa le opere della maturità Bellori esprime un giudizio sintetico, ma calzante come riguardo la *Natività* dipinta da Caravaggio per l'Oratorio della Compagnia di san Lorenzo a Palermo, un notturno dove la luce si diffonde tra le ombre¹⁶⁾.

Il seguente orientamento del gusto in prevalenza classicista allontana gli storiografi da una riflessione profonda sulla luce di Caravaggio: un brano tratto dall'opera dell'accademico francese André Félibien des Avaux, registra significativamente «*nelle cui figure [di Caravaggio ndr] non riesco a scorgere*

né bellezza né grazia» di molto inferiore alla pittura di Tiziano¹⁷⁾. La cruda essenzialità del realismo caravaggesco disturba il gusto classico degli autori settecenteschi e se ne trova conferma nel biografo siciliano del pittore, Francesco Susinno¹⁸⁾, che parla addirittura di 'barbarie' o nel biografo napoletano De Dominicis, che contrappone la virulenza volgare di Caravaggio all'armonia classica di Guido Reni il quale a suo giudizio rifiutava quella pittura fatta di ombre¹⁹⁾. Molto più tardi, ma isolato, il Lanzi loda il contrasto tra luce e ombra e lo spirito di verità della pittura di Caravaggio affermando che i suoi soggetti sono come attori in primo piano²⁰⁾. Tuttavia il giudizio negativo dell'ottocentesco Ticozzi riporta di terribili ombre in tumulto e di figure ignobili e minacciose, di tratti a macchia che non permettono di distinguere i contorni delle figure definite appunto ignobili in quanto non nobili²¹⁾. Strettamente connesso all'evolversi del giudizio storiografico tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del successivo, è il fenomeno dell'incisione da Caravaggio, che ancora alla fine del Seicento sembra nobilitare i soggetti altrimenti 'popolari' o di genere con iscrizioni moraleggianti; nel prosieguo di questa produzione è possibile rilevare che il breve, ma determinate, apporto dell'arte di Caravaggio, viene relegato ad una sorta di documentazione della pittura di genere presente in molte collezioni italiane ed europee. Spesso a Caravaggio sono riferiti quadri che non gli appartengono e si registra gradualmente la sovrapposizione di autori e soggetti diversi legati dalla comune scelta di soggetti popolari e di strada, il giudizio sulla pittura di Caravaggio la stessa biografia del pittore si prestava del resto all'interpretazione, consolidatasi nel tempo, ma del tutto ottocentesca dell'artista 'maledetto' come la sua pittura²²⁾.

Attraversamenti critici nel Novecento

Fu per primo Roberto Longhi, nella celebre mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano nel 1951²³⁾, a restituire al Caravaggio il suo reale ruolo storico nello sviluppo dell'arte italiana ed europea, mettendo da parte i pittoreschi fatti biografici, per ricomporre l'itinerario artistico del pittore, dalla formazione lombarda all'attività romana fino alla cruciale parabola finale fatta di fughe tra Napoli, Malta e la Sicilia e conclusasi con la morte sulla spiaggia toscana di Porto Ercole. Ricollegandosi al processo del 1603, intentatogli da Baglione per diffamazione, le dichiarazioni del pittore sono un fondamento della sua estetica, poiché a suo giudizio è capace il pittore che ritrae la realtà: «*valenthuomo è colui che sappi dipingere bene ed imitar le cose naturali*»²⁴⁾. Longhi pone in luce per primo la serietà intellettuale dell'artista nella prima ricostruzione del catalogo delle sue opere, nonché il peso fondamentale da lui avuto nello sviluppo della natura morta, quella pittura fatta di anti-soggetti nel senso moderno di *tranche de vie*: «soggetti silenti sotto il crescere e diminuire della luce e dell'ombra: una forma di incanto quasi autonomo che sembra portato dalle cose abbandonate a sé stesse». Si fa quindi evidente il ruolo fondativo della pittura di Caravaggio nella storia dell'arte, proprio nel trattamento della luce: l'ideazione del 'lume particolare' per inclinazione e per effetto, secondo le indicazioni offerte dal trattatista lombardo Lomazzo «*lume e qualità senza corpo*»²⁵⁾; più tardi Medardo Rosso avrebbe affermato che nulla è materiale nello spazio, mentre Caravaggio trova la 'forma delle ombre': i corpi prendono forma dal buio attraverso squarci di luce e in questo buio vivono il loro istante di vita e dal buio saranno nuovamente inghiottiti, in una tremenda similitudine con la parabola dell'esistenza umana. Dai primi dipinti lucidi e trasparenti, irrorati da un lume chiaro e netto, si fa crescente nel pittore una presa di coscienza quasi brutale, che si accende 'bruciante' e determina una 'frizione fra luce e materia delle cose'. L'incidenza repentina del raggio luminoso, che scende come uno spiraglio aperto entro l'oscurità di una stanza dalle pareti nere, produce azione, dramma, presagio dell'arte di Rembrandt. La prosa longhiana qui parafrasata è ineguagliabile nel descrivere e forgiare il giudizio critico aprendosi poi al successivo evolversi del trattamento della luce nei seguaci caravaggeschi da Borgianni, Gentileschi, Saraceni a van Hontorst per citarne solo alcuni.

Dall'ingente produzione critica italiana successiva a Longhi circa il trattamento della luce, emerge il contributo sostanziale di Calvesi²⁶⁾: l'opera del Merisi viene riletta in questo caso, nel senso di una ricerca insolita di riscatto spirituale in un prosieguo di allegorie profane e religiose cui fa da sfondo un anelito spirituale dai toni profondamente religiosi; la luce è metafora della Grazia e della sua azione redentrice contro il male rappresentato invece dalle tenebre. Si pensi alla *Maddalena penitente* oggi a Roma presso la Galleria Doria Pamphilj, immagine della desolazione, del pentimento doloroso assorto nella solitudine dell'anima alla ricerca della propria salvezza. Come svelava Calvesi sin dai suoi primi studi, la salvezza è una tema costante nei dipinti del Merisi.

Nitide impostazioni iconografiche riflettono un pensiero spirituale, spesso accresciuto da riferimenti e citazioni paleocristiani, in sintonia con gli ideali della Controriforma e del pensiero di San Filippo Neri: affiora la religiosità dei semplici propria dell'uomo comune cui la divinità soprannaturale si rivela, come nella *Cena in Emmaus* oggi alla National Gallery di Londra. Qui è rappresentato il culmine dell'azione tratta dell'episodio descritto nel Vangelo di Luca (24:13-32) ove compaiono Cleofa che si alza di scatto dalla sedia a sinistra e il pellegrino con la tipica conchiglia, che allarga le braccia a destra: un viandante e un invitato riconoscono Cristo risorto nel momento in cui benedice il pane, allusivo al sacramento eucaristico. Cristo è rappresentato imberbe come Buon pastore, immagine frequente nell'arte paleocristiana, non è riconoscibile e l'oste infatti, cui egli non si rivela, non lo identifica. La natura morta in primo piano accenna alla transitorietà dei beni materiali ed è ricca di simbologie nascoste dietro l'immediatezza veristica: il coinvolgimento patetico è determinato dall'azione coinvolgente e vibrante della luce che permette agli astanti di incontrare Cristo. Questa luce spirituale nei dipinti della maturità specie nella produzione siciliana, si frantumerà fino a disgregarsi in mille bagliori luministici che permeano la materia pittorica, fatta di luminosità diffuse e impastate, costante espressione di un'insoluta riflessione spirituale. Come sempre nei dipinti di Caravaggio non vi è nulla di statico, gli equilibri sono precari, e il trattamento della luce dà rinforzo a tale precarietà, l'intensità veloce dell'azione è resa palpabile, attraverso la luce segno della divinità, unica possibilità di grazia, che agisce nella densa penombra, raggio salvifico, che illumina la tenebra dell'esistenza umana²⁷⁾.

I fatti

Per comprendere come Caravaggio realizzava i suoi straordinari dipinti costruiti attraverso la luce, basterebbe cogliere un momento della vita dell'artista immaginando una breve passeggiata tra i rioni romani di Campo Marzio e S. Eustachio che egli frequentava e viveva. Sullo sfondo la Roma del primo Seicento, gaudente ma anche pericolosa: nel buio delle strade albergavano risse e omicidi, prostitute, giocatori e poveri di ogni genere. È accertata la presenza di un temporaneo domicilio privato del Merisi in vicolo San Biagio, oggi vicolo del Divino Amore, in Campo Marzio: è proprio qui che il pittore prese alloggio, verso la fine del suo soggiorno romano, affittando un piccolo studio in compagnia del suo garzone. In calce al regolare contratto di affitto, stipulato con tale Prudenzia Bruni, si evince una curiosa clausola che attesta la richiesta dell'artista di poter "scoprire metà della sala" sfondando il solaio. È avvincente pensare che il maestro della luce, avesse richiesto uno sfondamento del soffitto per affinare la sua tecnica dell'illuminazione, anche se in realtà sembra che la modifica strutturale fosse necessaria soprattutto per consentire la realizzazione di una tela di grandi dimensioni, commissionata in quel periodo. La proprietaria, evidentemente poco informata sul passato turbolento del suo affittuario, che già annoverava un pittoresco *curriculum vitae* fatto di risse, furti, sfregi, soggiorni carcerari e frequentazioni ambigue, accettò in cambio una dichiarazione che garantiva il ripristino finale dell'alloggio a spese dell'inquilino. Fu dunque proprio in quel vicolo che per un certo periodo Caravaggio rientrava dopo le sue scorribande notturne, tra osterie e bordelli, ma un incidente avrebbe determinato la sua fuga da Roma. Dai documenti²⁸⁾ emerge l'ammontare del debito contratto dal pittore per i suoi danni nella casa di Prudenzia, dove Caravaggio visse per poco più di 14 mesi, dall'8 maggio 1604, data del contratto di affitto al 29 luglio 1605, data dell'aggressione in piazza Navona al notaio Mariano Pasqualoni di Accumulo, avvenuto a causa di Lena, definita dal notaio «*donna di Caravaggio*». L'improvvisa fuga del Merisi fece sì che la padrona di casa, Prudenzia, proprio il giorno seguente all'aggressione il 30 luglio 1605, ottenesse l'autorizzazione dal tribunale al sequestro dei beni del pittore a garanzia di sei mesi di affitto arretrato e del risarcimento del soffitto rotto della casa. Il noto elenco dei beni sequestrati comprendeva oltre agli oggetti di uso comune, uno specchio; sono citati inoltre alcuni quadri e telai, probabilmente restati nella disponibilità di Prudenzia. Si tratta in particolare di: «*un quattro ... due quadri grandi da dipingere*», «*tre altri quadri più piccoli*», «*tre telari grandi [...] un quadro grande de legname*». In pratica su dieci quadri e alcuni telai citati, ben sei sono definiti «grandi», mentre altri tre «più piccoli». Non si conoscono le effettive dimensioni, ma è plausibile che i sei quadri e telai «grandi» fossero pale d'altare. I 14 mesi in cui Caravaggio abitò nella casa di Prudenzia furono intensi per la produzione pubblica del pittore, basti citare, le ragguardevoli misure delle opere datate o databili a questi mesi, dalla *Madonna dei Pellegrini*, 150 e databile al 1604-1605 cui si possono

affiancare le gigantesche pale con la *Morte della Vergine* eseguita tra il maggio del 1695 e quello del 1606 nonché la *Madonna del Rosario* di misure quasi analoghe. Si tratta di quadri irrealizzabili in un ambiente normale, che giustificano la singolare richiesta di Caravaggio circa lo «scoprire metà della sala», cioè di abbattere metà del solaio che divideva la stanza dalle soffitte sovrastanti. Il soffitto rotto di cui si parla nell'atto di sequestro dei beni del pittore, si collega a due aspetti della sua tecnica pittorica: il trattamento della luce e lo spazio. In tempi relativamente recenti la critica caravaggesca si è interrogata sull'allestimento dello studio di Caravaggio, sui procedimenti di messa in posa dei modelli e sugli strumenti di ripresa dal *naturale* utilizzati dal pittore. Tra i suoi beni pignorati, figurava uno specchio, e ciò ha permesso di arguire che il pittore si sarebbe servito di strumenti ottici, quali appunto gli specchi, ricorrendo a tecniche proiettive per mezzo di specchi concavi. Dalla seconda metà del Cinquecento le fonti testimoniano un interesse specifico per gli strumenti ottici e per 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». Odierni studi si ricollegano a quella intuizione, offrendo un'ipotesi di ricostruzione dello studio di Caravaggio e dell'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 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 poiché: «Lo specchio contiene in sé la vera pittura», concetto questo espresso ancora alla fine del XVI secolo negli scritti di Federico Zuccari. Da parte di Caravaggio eliminare una buona parte del soffitto nello studio, sottintende comunque la possibilità di ottenere una maggiore quantità di luce all'interno e di poterla meglio modificare in funzione dell'orientamento e della messa a fuoco dei modelli, e infatti Mancini riportava a proposito di un «lume unito che venghi d'alto senza riflessi». Lo storiografo riferisce esplicitamente di una luce concentrata, priva di effetti di rifrazione e diffrazione, in un ambiente oscuro senza superfici riverberanti. Attraverso la diagnostica e i tentativi di ricostruzione della *mise en scène* all'interno dell'atelier di Caravaggio, si deducono le sperimentazioni del pittore circa le angolature della luce funzionali per il controllo e l'intensificazione dei contrasti. Nei diversi tentativi di ricostruzione compiuti è stato possibile constatare che i dipinti di Caravaggio presentano in realtà una illuminazione laterale dall'alto, mentre l'illuminazione reale dei modelli viene rispecchiata dalla lama di luce sul muro di fondo: si tratta di una costante nei dipinti «da stanza» degli anni romani e tale espediente pittorico, di puro valore estetico, corrisponde di rado alla direttrice di illuminazione adottata in corso d'opera. Non essendo possibile descrivere le diverse sorgenti di luce utilizzate dal pittore, atte a spiegare in certi casi la luce diffusa della scena, l'analisi si è concentrata sul «lume primario»: la luce dipinta non può considerarsi «reale» a causa dell'effetto naturale, ma risulta il frutto di un elaborato artificio poiché la finestra della sala, nonché l'apertura presumibilmente esistente nella soffitta dello studio, consentivano più geometrie di illuminazione dell'ambiente e gli effetti dell'illuminazione erano ottenuti manovrando diversi momenti e condizioni di ripresa. Risulta plausibile che la luce filtrasse dal soffitto con l'aiuto di una lente biconvessa e uno specchio concavo, riflettendo direttamente sulla tela l'immagine del soggetto da dipingere; mutando però la luminosità e i modelli, il maestro era costretto a cambiare anche le proiezioni²⁹. Da quanto si evince dagli studi, l'impiego di sistemi ottici ha lasciato tracce manifeste nelle opere del pittore, che a causa della difficoltà di mettere a fuoco l'immagine proiettata, era obbligato a continui dislocamenti della lente per supplire alla mancanza di profondità di campo delle lenti dell'epoca. Tutto ciò presuppone l'esecuzione isolata di ogni singolo particolare, è possibile inoltre che il pittore disponesse i suoi modelli come moderni attori su un set cinematografico, luci incluse. Come in una camera ottica lenti e specchi rendevano possibile proiettare le figure e abbozzarle rapidamente sulla tela, attraverso un temporaneo raggio luminoso, i tratti essenziali di una risata, di una espressione o di un gesto istantaneo, poi subentrava il talento di Caravaggio, genio della realtà, tra ombra e luce.

* Si è voluto in questa sede fare riferimento ad alcuni tra gli studi italiani particolarmente significativi circa il problema della luce in Caravaggio; pertanto la bibliografia di seguito è da considerarsi *selecta* in quanto essa non contempla, né potrebbe, la totalità degli studi nazionali e internazionali sul pittore.

Nota

- 1) C. Brandi, «L'episteme caravaggesca», (1973) in *Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma, Accademia Nazionale dei lincei, 1973, s. e p. 9.
- 2) S. Giovanni Della Croce, *La notte oscura*, con una nota di A. Morino. trad. di M. Nicola, collana Le favole mistiche n. 2, Palermo, Sellerio Editore, 1995.
- 3) S. Giovanni Della Croce, *Notte oscura*, in *Opere Complete*, a cura di G. Della Croce; a cura di L. Borriello, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni, 2001, pp. 401-510.
- 4) Sulle fonti biografiche e storiche di Caravaggio si veda S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti, Fonti e inventari (1513-1875), II edizione corretta, integrata e aggiornata*, Roma, Ugo Bozzi Editore 2010.
- 5) «Questa non è d'altronde una cattiva strada per giungere poi alla metà; infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguir la natura nei diversi colori; però occorre che anzitutto il pittore sia così progredito in intendimento da saper distinguere e quindi scegliere il bellissimo dal bello» da K. Van Mander, *Het Leven der moderne oft dees-tijdsche doorluchtighe Italianische Schilders*, Alkmaar, 1603 (parte II di 'Het Schilder-Boeck...', Haarlem, 1604 ca.; per il testo in italiano si veda K. Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, ed. e trad. di R. De Mambro Santos, Sant'Oreste (RM), Apeiron Editori, 2000.
- 6) K. Van Mander, *Het Schilder-Boeck, waer in Voor eerst de ller lustighe Lueght den grondt de Edel Vry Schilderconst in verscheyenden deelen Wort Voorghedraghen* (Alkmaar, 1604); M. Vaes, «Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei», in *Roma*, 9, 1931, pp. 202-203 in *La Cappella Contarelli in san Luigi dei Francesi. Arte e Committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano e P. Tosini, Roma, Gangemi, 2012, p. 95.
- 7) G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*. Nella parte prima del 1° vol., appaiono notizie varie sul Caravaggio (pp. 108-09, 120, 136, 140, 146); nella parte seconda, 'Vita' del Caravaggio e postille (pp. 223-27, 340), 1619-20 ca., si rintraccia la prima biografia circostanziata del Caravaggio, dopo quella sommaria del van Mander.
- 8) «Proprio di questa schola [iniziata da Caravaggio] è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una finestra con le pariete colorite di negro, che così, havendo i chiari e l'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, Tiziano, Correggio et altri. Questa schola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera», da G. Mancini, *Notizie varie sul Caravaggio in Considerazioni*, Parte prima (Codice Senese). Si veda anche G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (1619-21) Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, *passim*.
- 9) G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII...* Roma per la Stamperia di Andrea Fei, 1642, pp. 136 ss.
- 10) G. Baglione, (ed. consultata Napoli, 1733) impiega il termine «luce» nel senso di dare forma ad un'opera d'arte o letteraria (diede alla luce; pose in luce), oppure nel senso di venire meno (morire) di un artista (mancò all'uso della luce; lasciare questa luce; fu privo della luce). In senso luministico il termine viene impiegato alla p. 283 nella *Vita di Matteo Greuter tedesco* (incisore, 1564-1638): «siccome alcune carte sene sono vedute, ed ora ne vengono di Fiandra, di Francia, e d'altri luoghi, e squisitamente fatte [...] Con gran forza i chiari oscuri imitano; ed apparenze di notte, variate d'ombre, e di lumi esprimono, opere veramente degne della chiarezza della luce.» Il termine «lumi» è invece utilizzato per significare gli occhi, la vista. Il termine «ombra» (nel senso di effetto pittorico luministico) non viene utilizzato da Baglione. L'espressione «chiaroscuro» si ritrova frequentemente in relazione alla modalità di rappresentare le figure a monocromo (figurare a chiaro oscuro, colorire a chiaro oscuro). La parola «notte» si trova alla p. 197, *Vita di Carlo Maderno*: «Tommaso Laureti [...] colori il quadro della Natività di Cristo, con li pastori, finto di notte [...]» e ancora alla p. 247, *Vita di Pietro Paolo Rubens*: «Sopra un altare a man dritta v'ha figurato, quando Gesù fu incoronato di spine, con diverse figure intorno di colorito molto oscuro, e di notte finta.
- 11) «Questo Caravaggio fu il primo tra gli italiani che nello studio si allontanò dalle vecchie maniere tradizionali e introdusse la semplice imitazione della natura e della vita: perciò egli evitò di tracciare una sola linea che non fosse dal vero, e alla fine si teneva davanti agli occhi, nella sua camera, l'oggetto che intendeva raffigurare, finché fosse in grado di ricrearlo fedelmente nella sua opera: e per riuscire a esprimere in modo completo il rilievo e lo stacco naturale, aveva cura di servirsi di locali a volta scuri, o di altre stanze senza lume che ricevevano una piccola luce dall'alto, in modo che tale luce non venisse dispersa da altre sorgenti luminose e che le ombre risultassero più vigorose, al fine di ottenere un rilievo più forte» da J. von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura e Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild-und Mahlerey-Künste*, Norimberga 1675 (Zweyter Theil, pp. 189-90). Nuova edizione Latina: 'Academia Nobilissimae Artis Pictoriae', Norimberga, 1683 (Partis Secundae Liber II, Cap. XIX, pp. 180-81).
- 12) Nel 1672, G. Bellori, *Le Vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma, Einaudi, 2009, utilizza i termini «luce», «ombra», «ombre», «chiaroscuro», «lumi», «notte» in molteplici modi, ma non in riferimento esplicito agli effetti pittorici luministici tipici della maniera di Caravaggio. L'autore usa invece le espressioni mettere in luce, dare alla luce, sfera di luce e simili. La parola «notte» compare nella *Vita di Annibale Carracci*, p. 27 (a proposito di una *Resurrezione* in casa Angelelli del 1593): «Lo spirito della quale invenzione vive in ogni figura per quanto può la forza del colore, fintovi un lontano fra le tenebre della notte e la luce del giorno». «Lumi», «ombre» e «chiaroscuro»

- figurano tutti insieme ancora nella *Vita di Annibale Carracci*, p. 47 (a proposito della Galleria Farnese): «Annibale però nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avanzarle a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro, che li fa parer veri». Alla p. 215 (in riferimento a Bartolomeo Manfredi): «Bartolomeo Manfredi Mantouano non fu semplice imitatore, ma si trasformò nel Caravaggio, e nel dipingere parve che con gli occhi di esso riguardasse il naturale. Vò li modi stessi e fu tinto di oscuri, ma con qualche diligenza, e freschezza maggiore [...]». Nella *Vita di Pietro Paolo Rubens*, p. 247: «Circa il colore, hebbe il Rubens una stupenda libertà, egli studiò in Venezia, e mirò sempre à Tiziano, Paolo Veronese, e Tintoretto con le osservazioni del chiaroscuro, e delle masse delle tinte. Colori dal naturale, e fu veemente nelle mistioni, radiando il lume con la contrarietà de' corpi ombrosi, sicchè fu mirabile nell'opposizioni dell'ombre, e de' lumi». Nella *Vita di Giovanni Lanfranco*, p. 367 (a proposito di una Natività del Bambino): «trahendoui alcune pastorelle à vedere, con alternationi di lumi, e d'ombre, ad imitazione della notte del Correggio» alla p. 379 (*vita di Giovanni Lanfranco*): «[...] egli nel colorito si avanzò negli oscuri [...]».
- 13) «Per questo veggonsi l'opere sue prime dolci, schiette, e senza quelle ombre, ch'egli usò poi» da G. Bellori, *Vita di Michelangelo da Caravaggio*, p. 202.
 - 14) E poi a proposito dei dipinti Del Monte: «[...] li due ultimi sono ancora nelle medesime camere, ma riescono d'un colorito più tinto, cominciando già Michele ad ingagliardire gli oscuri» da G. Bellori, *Vita di Michelangelo da Caravaggio*, p. 204.
 - 15) «[...] il Caravaggio [...] facevasi ogni giorno più noto per lo colorito [...] tutto risentito di oscuri gliardi servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s' inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceua mai uscire all'aperto del Sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto, che scendeua à piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra à fine di recar forza con vebezienza di chiaro, e di oscuro» da G. Bellori, *Vita di Michelangelo da Caravaggio*, pp. 204-205.
 - 16) «[...] vi è San Giuseppe a sedere ed un angelo in aria, diffondendosi nella notte i lumi fra l'ombre» da G. Bellori, *Vita di Michelangelo da Caravaggio*, p. 211.
 - 17) «[...] abbiamo parlato ieri dei colori, delle luci e delle ombre. Considerate, vi prego, come questi vari aspetti sono trattati diversamente nei quadri di Tiziano e in quelli di Michelangelo da Caravaggio. Ecco davanti a noi i dipinti di Tiziano di cui vi parlavo, e che vengono ritenuti tra i più belli da lui prodotti; ed ecco anche, poco più giù, uno dei quadri più perfetti che siano usciti dalle mani del Caravaggio, che vi ha rappresentato la morte della Madonna. Non si può dire che questo quadro non sia dipinto con una resa straordinaria delle ombre e delle luci, che non vi sia un rilievo e una forza meravigliosi in tutte le parti che lo compongono: tuttavia lascio a voi il giudizio sui quadri di questi due maestri. Vedo bene disse Pimandro, che nelle opere di Tiziano vi è qualcosa di più gradevole che in quella del Caravaggio, nelle cui figure non riesco a scorgere né bellezza né grazia [...]. Un pittore, soggiunsi io, deve innanzitutto preoccuparsi di rendere gradevoli le proprie opere: ma questo è proprio ciò che il Caravaggio non ha mai fatto» da A. Félibien des Avaux, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, Parigi, vol. II; edizione del 1725, vol. III, pp. 187 e 191.
 - 18) F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, Messina, 1724.
 - 19) «Come poi, per disinganno di tale ideata maniera (che per maggiormente ingannare avea l'appoggio del naturale), fece il famosissimo Guido Reni che, profittando delle sode ragioni apportate dal grande Annibale Caracci suo maestro, allorché vide un'opera del Merigi espose al mondo la sua bella nobile ed elegante maniera e con la luce di questa sua vera, scacciò quella tutte ombre del Caravaggio; ma prima che questo raggio di luce della maniera giudesca venisse in cognizione dei nostri pittori, venne in Napoli Michelagnolo, ove fu accolto dai professori e dai dilettanti con segni di grandissima stima e vi fece molte opere» da B. De' Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. III, Napoli, 1894, p. 40.
 - 20) «Michelangiolo Amerighi o Morigi da Caravaggio è memorabile in quest'epoca, in quanto richiamò la pittura dalla maniera alla verità [...] Così i fondi son sempre tetri, e gli attori posano in un sol piano, né v'è quasi degradazione ne' suoi dipinti: e nondimeno essi incantano pel grand'effetto che risulta da quel contrasto di luce e d'ombra» L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1795-1796, p. 484.
 - 21) «Si acconciò con diversi maestri, ed all'ultimo col cavaliere di Arpino, che in breve lo vide suo emulo. Con certe terribili ombre, con grande tumulto di ombre e di lumi, con quei tratti a macchia che non lasciano distinguere i contorni, con quelle sue ignobili minacciose figure sorprese il pubblico, e prima del pubblico il cardinale Delmonte, che, secondo il costume de' mecenati senza gusto, prese a proteggere le sue stravaganze» in S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, 4 voll., Milano, Schiepatti, 1830-1833.
 - 22) Per i fondamentali apporti critici circa il chiarimento della lettura storica e la definizione del fenomeno Caravaggio si rimanda agli studi di Calvesi, molti dei quali sono confluiti nel volume M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.
 - 23) *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), a cura di L. Ronghi, Firenze, Sansoni Editore, 1951.
 - 24) *Ibid.*, p. XX.
 - 25) G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura di Gio Paolo Lomazzo milanese pittore...*, Milano, 1584.
 - 26) M. Calvesi, «Caravaggio o la ricerca della Salvezza», in *Storia dell'arte*, n. 9/10, 1971, pp. 93-143, ripubblicato nel 1990, cfr. ivi, pp. 5-78.
 - 27) Come noto la bibliografia caravaggesca è ormai sterminata e quasi fuori controllo, fin qui si è voluto proporre all'attenzione una disamina dei contributi fondamentali dei grandi maestri del Novecento in relazione al problema della luce di Caravaggio, senza tuttavia poterli citare tutti, da L. Venturi a D. Mahon, da Marini a Previtali, da Roettgen a Spezzaferro, per citarne soltanto alcuni. Nella messe di studi a carattere documentario, iconografico, attributivo, diagnostico e delle numerose
- mostre si vogliono ricordare qui alcuni contributi particolarmente significativi sulla luce di Caravaggio: L. Venturi, *Caravaggio*, München, Goldma, 1955; *Immagine del Caravaggio*, catalogo della mostra didattica itinerante di Bergamo (Palazzo della Ragione, 15 dicembre 1973), a cura di M. Cinotti, Milano, Pizzi, 1973; M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, con saggio critico di G. A. Dell'Acqua, in *I pittori bergamaschi. 4. Il Seicento*, 1, Bergamo, Bolis, 1983, pp. 205-641; A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, ERI edizioni Rai, 1984; M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor prestantissimus». La tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, Newton Compton (Quest'Italia; 117); 1987, ried. 1989; 2001; M. Gregori, *I temi della luce artificiale nel Savoldo e le radici lombarde di Caravaggio*, in B. Passamani, *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia (Monastero di Santa Giulia, marzo-maggio 1990); Francoforte (Schirn-Kunsthalle, giugno-settembre 1990), a cura di B. Passamani, Milano, Electa, 1990, pp. 87-91; M. Gregori, *Come dipingeva il Caravaggio*, in EADEM (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti, dicembre 1991- marzo 1992); Roma (Palazzo Ruspoli, marzo-maggio 1992), Milano, Electa, 1991, pp. 13-29.
- 28) Su questo argomento in particolare per i documenti individuati da D. Soggiu, si veda R. Vodret, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, «Un nuovo ritrovamento documentario e il problema della luce nello studio di Caravaggio», in *Caravaggio a Roma una vita dal vero*, catalogo della mostra di Roma, (Archivio di Stato, febbraio- maggio 2011), a cura di E. Lo Sardo, M. Di Sivo, O. Verdi, Archivio di Stato, Roma, De Luca editori d'arte, 2011, pp. 1-5 e anche A. Zuccari, «Caravaggio in 'cattiva luce'? Lo studio in vicolo di San Biagio e la questione del soffitto rotto», in *Exh. Cat. Caravaggio a Roma...* 2011, pp.124-139, ripubblicato in A. Zuccari, *Caravaggio controluce*, Milano, Skira, 2011, pp. 285-296.
 - 29) L'indicazione che il Caravaggio utilizzasse qualche tipo di ottica risale a R. Lapucci, «Caravaggio e i 'quadretti nello specchio ritratti'», in *Paragone*, 45 (529/533), 1994, pp. 160-70; seguito da «Caravaggio e i fenomeni ottici» e «Caravaggio e l'ottica», pubblicati a Firenze nel 2005 *Caravaggio. La Bottega del Genio*, catalogo della mostra di Roma, (Museo Nazionale di Palazzo di Venezia, dicembre 2010- maggio 2011), a cura di R. Vodret e C. Falcucci, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.

Elenco delle illustrazioni (pp. xx-xx)

fig. 1: Caravaggio, *Maddalena penitente*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

fig. 2: Caravaggio, *Cena in Emmaus*, Londra, National Gallery.