

CARAVAGGIO
E LA TRADIZIONE LEONARDIANA
DEL «LUME ALTO»

CARMELO OCCHIPINTI

Una decina di anni dopo la morte di Caravaggio, il medico ed esperto d'arte Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura* ritenne di potere ricondurre il folto stuolo di imitatori del maestro a una vera e propria «scuola», assai fiorente tra le principali scuole pittoriche del tempo da lui riconosciute nella carraccesca e nell'arpinesca («ordini, classe over vogliam dire scole» erano i vocaboli di cui si servì in questo importante tentativo di focalizzazione storica):

Una delle quali è quella del Caravaggio, assai seguita, camminando per essa con fine diligenza e sapere Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino e in parte Carlo Veneziano. Proprio di questa schola 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 avendo 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'opera¹.

Il testo di Mancini, rimasto inedito fino alla metà del XX secolo, è oggi molto noto e citato. Eppure, se proviamo a sviscerarlo più a fondo di quanto finora non sia stato fatto, potrà rivelarci ancora qualcosa di interessante. Vorrei concentrarmi, in particolare, su alcune evidenze testuali che mi paiono, adesso, davvero cruciali. Le nozioni sottese alle parole di cui Mancini si servì per indicare una delle più dirompenti novità della pittura di Caravaggio non erano, all'epoca, per niente nuove: le stesse nozioni si trovavano per la prima volta definite, per di più con grande rigore teorico, nientemeno che sulle pagine manoscritte del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. Credo, perciò, che ai commentatori di Mancini sia sfuggita una questione di essenziale importanza, sulla quale mi accingo a ragionare: cioè che Caravaggio, orgoglioso com'era della formazione tutta lombarda da cui veniva, non poté far altro che ribadire, di fronte al panorama della cultura figurativa offerto dall'Urbe verso la fine del Cinquecento, la propria appartenenza a questa tradizione del moderno naturalismo che, in terra lombarda, proprio dall'insegnamento di Leonardo era scaturita.

Ora, non è dato sapere per quale via Mancini abbia appreso così precise informazioni su Caravaggio, se per conoscenza diretta del maestro, oppure tramite quei pittori che, avendolo sentito parlare quand'era in vita, contribuirono a diffonderne le idee. Sono tuttavia convinto che solo dal Merisi potesse discendere una così lucida definizione di quella che, non a caso, sarebbe stata per lungo tempo ritenuta come la prerogativa della pittura prodottasi secondo il suo insegnamento e riconducibile, per ciò stesso, alla sua «scuola».

¹ Pubblicato per la prima volta nel 1956 (MANCINI 1956-1957, I, pp. 103-111), il testo si legge anche in MONTANARI 2013, p. 766. Su Mancini, SPARTI, DE RENZI 2007, pp. 500-509; MACCHERINI 2002, pp. 123-128; MACCHERINI 2004, pp. 47-57.

Cominciamo dalla nozione di «lume alto». Mancini non poteva conoscerne la provenienza, essendo egli del tutto estraneo – come d'altronde rivelano i suoi scritti – a quella tradizione di cultura lombarda che da Leonardo aveva preso l'avvio. Ma che si trattasse di nozione schiettamente leonardiana lo dimostra, nel testo stesso di Mancini, il suo stretto collegamento con i cosiddetti «riflessi», dei quali il maestro di Vinci aveva ampiamente discusso nei capitoli del *Trattato della pittura* dedicati alla scienza dei lumi. In particolare, Leonardo aveva consigliato ai pittori di prediligere quelle condizioni di «lume alto» che avrebbero favorito al meglio la resa di rilievo e chiaroscuro nei corpi; e aveva al tempo stesso raccomandato loro di tener conto del comportamento dei «riflessi», ovvero di quei lumi secondari di solito molto tenui, percepibili nelle parti più in ombra dei corpi, dove l'attento osservatore del vero sarebbe riuscito a scorgere, appunto, taluni riverberi colorati provenienti da altri corpi illuminati, oppure da una vicina parete più direttamente esposta alla luce. Addirittura, Leonardo era arrivato a suggerire ai suoi seguaci di fare il seguente esperimento: annerire le pareti della propria stanza da lavoro, per ridurre l'intensità di tali riflessi secondari e per dare, al tempo stesso, maggior forza al chiaroscuro². Niente di simile, nei circa centovent'anni trascorsi da quando Leonardo ne scrisse, si era mai sentito dire a Roma, fino a che Caravaggio non intraprese la sua audace impresa di radicale rinnovamento della pittura moderna.

Ma torniamo sulle parole con cui Mancini aveva con tanta forza sottolineato questa novità, tutta caravaggesca, del «lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi». Novità talmente eccezionale, ai suoi occhi, da non potersene trovare alcun precedente neppure guardando ai grandi maestri del Cinquecento, cioè a Raffaello, Tiziano e Correggio: non a caso, Mancini menzionava i tre grandi maestri che, intanto, venivano riconosciuti, da

² Sul «lume alto» e i «riflessi» nel leonardiano *Trattato della pittura*, rinvio a OCCHIPINTI 2022.

parte dei Carracci e dei loro allievi, come i fondatori delle altrettante grandi scuole pittoriche italiane³. Il fatto è che, a differenza dei Carracci, Caravaggio parve assumere un atteggiamento di più spavalda competizione nei confronti della grande pittura cinquecentesca, orgogliosamente convintosi di aver dato l'abbrivio a un nuovo corso della storia pittorica moderna.

Ora, mi sembra che anche questo aspetto dell'audace consapevolezza che Caravaggio aveva di sé, riesca a trapelare bene attraverso la testimonianza di Mancini. Il medico senese, infatti, contrappose decisamente Caravaggio alla triade di Raffaello, Tiziano e Correggio, i grandi maestri che il Merisi riuscì arditamente a superare. Mancini però non era in grado, a Roma, di cogliere quella forte componente lombarda del naturalismo caravaggesco, perciò non comprese che la grande ambizione di Caravaggio di fronte al panorama culturale contemporaneo era stata quella di rivestire un ruolo storico non diverso da quello che Giorgio Vasari aveva attribuito, nelle sue *Vite*, a Leonardo da Vinci⁴. Anche Leonardo infatti – secondo la visione storiografica vasariana – aveva inaugurato un nuovo corso della storia pittorica. Con lui si era spalancata una nuova età. Era stato Leonardo a “superare” non solo i moderni ma anche gli antichi... Insomma, è proprio questo l'assunto che vorrei argomentare nelle prossime pagine: Caravaggio vide sé stesso e volle che i suoi contemporanei lo vedessero, sul crinale storico degli ultimi anni del Cinquecento, come una sorta di nuovo Leonardo⁵.

Bisogna però sottolineare un altro fatto importante. Dopo aver indicato gli aspetti più innovativi del caravaggismo, Mancini non mancò di evidenziarne i limiti, richiamandosi, nel fare ciò, ad alcune delle critiche che già da tempo i detrattori di Caravaggio

³ Sulle imprese storiografiche ispirate all'insegnamento carraccesco, per esempio quelle compiute da Scannelli, Scaramuccia, Passeri, Malvasia, si veda OCCHIPINTI 2021, capp. I-VI.

⁴ Avevo impostato in questi termini la questione del leonardismo di Caravaggio in OCCHIPINTI 2019, p. 33 e *passim*.

⁵ Si deve a Mina Gregori l'intuizione di vedere Caravaggio come nuovo Leonardo, per cui si veda il catalogo della mostra di Cremona-New York 2004, *I pittori della realtà* (GREGORI, BAYER 2004).

dovettero muovere contro la sua pittura. Secondo il medico senese quel modo di «ritrarre il vero», posto sempre davanti agli occhi, tanto da costringere uomini e donne a posare rinchiusi dentro un'oscura stanza «con quel lume d'una finestra sola», finiva per contravvenire alle fondamentali esigenze di verisimiglianza e di *varietas* imposte dalla pittura d'*historia*. Ragione per cui i dipinti di Caravaggio rischiavano addirittura di sembrare – come invero, molto più tardi, dirà anche Bellori – «non naturali»: quest'ultima critica sembra tanto più paradossale per il fatto che Mancini la riferiva pure ai seguaci di Caravaggio che, già verso la metà del secolo, sarebbero stati generalmente definiti come «naturalisti»⁷! Queste le parole del medico senese:

Ma nella composizione dell'istoria et esplicar affetto, pendendo questo dall'immaginazion e non dall'osservanza della cosa, per ritrar il vero che tengon sempre avanti, non mi par che vi vagliano, essendo impossibil di metter e in una stanza una moltitudine d'uomini che rappresentin l'istoria con quel lume d'una finestra sola e aver un che rida o pianga, o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare e così poi le loro figure, ancorché abbin forza, mancano di moti, d'affetto e di grazia [...]⁸.

Come precisamente spiegava Mancini, i difetti già rimproverati a Caravaggio e poi anche ai suoi seguaci – la sua «scola», appunto – attenevano non solo alla mancanza di «grazia» (e di «decoro»), ma anche alla maniera innaturale e priva d'immaginazione in cui venivano rappresentati i «moti» e gli «affetti» delle figure inserite nella «composizione dell'istoria». In sostanza, i concetti fondamentali della pittura «d'istoria» come erano stati a suo tempo stabiliti da Alberti, con particolare riguardo, appunto, alla resa dei «moti» e degli «affetti», servivano a Mancini per evidenziare le mancanze di Caravaggio, quelle almeno ritenute più inaccettabili, secondo una prospettiva strettamente teorica.

⁶ Su Bellori, cfr. *infra*.

⁷ Cfr. OCCHIPINTI 2020, s.i.p.

⁸ In MONTANARI 2013, p. 766.

Ora, per quanto il medico senese fosse un attentissimo conoscitore della pittura contemporanea, le sue critiche al metodo di Caravaggio, che ne mettevano in discussione certi fondamenti teorici, non potevano essere semplicemente il frutto di deduzioni personali, ricavate solo dalla diretta osservazione delle opere del maestro lombardo e dei suoi imitatori. Lo dimostrerebbe un passo dell'*Academia nobilissimae artis pictoriae* di Joachim von Sandrart che molto tempo dopo, indipendentemente da Mancini, avrebbe offerto uno stesso ragguaglio a proposito del lucernaio aperto sul tetto dell'oscura bottega di Caravaggio. Si trattava, a dire di Sandrart, d'un espediente adottato dal pittore per ridurre al massimo i riflessi secondari provenienti dallo stesso ambiente:

Unde nunquam penicillum nisi ad viva exemplaria applicabat, rem pingendam in conclavi suo tam diu oculis exponens, donec veritatem colore assecutus esset. Ut autem rotundam corporum molem et naturalem rerum elevationem eo melius exprimeret, data opera conclavibus utebatur obscurioribus e supernis uno lumine minore collustratis, ut ideae lumen e fenestra allapsum *eo minus alio lumine impediretur*, umbrae autem eo fortiores prodirent, adeoque debita exhinc resultaret extubrantia⁹.

Il breve passo appena trascritto – che, d'altronde, non poté neppure derivare dalla biografia belloriana di Caravaggio – presenta un dettaglio di massima importanza. Sandrart ritenne di dover aggiungere nella redazione latina della vita del Merisi le seguenti parole, qui sopra evidenziate in corsivo: «*eo minus alio lumine impediscetur*» (assenti nel precedente testo della *Teutsche Acade-*

⁹ SANDRART 1683, partis secundae Liber II, Cap. XIC, pp. 180-181. Provo a tradurre letteralmente: «Perciò [Caravaggio] non adoperò mai pennello se non davanti ai modelli viventi, esponendo tanto lungamente la cosa da dipingere agli occhi suoi nella stanza, fino a raggiungere la verità col colore. Ma per rendere meglio il volume dei corpi e il naturale rilievo delle cose, faceva in modo che le stanze fossero piuttosto oscure, rischiarate da una luce minore dall'alto, in modo che l'idea della luce cadendo dalla finestra fosse tanto meno impedita da altro lume, e le ombre ne uscissero più forti, sì che ne fossero esaltati i debiti risalti».

mie), così da illustrare in modo più perspicuo il problema dei riflessi secondari, che a suo dire dovevano interagire il meno possibile con la sorgente luminosa principale, collocata in alto¹⁰. Meglio di così Sandrart non avrebbe potuto spiegare, proprio come già aveva fatto Mancini, i vantaggi del «lume alto» dentro un ambiente oscuro, ove cioè la luce proveniente dal soffitto non subisse le interferenze prodotte da quelle luci secondarie (che Mancini aveva appunto chiamato – non diversamente da come per primo aveva fatto Leonardo – «riflessi»). In sostanza, Sandrart doveva essere ben al corrente delle intenzioni e delle motivazioni teoriche che erano dietro il sistema di illuminazione che Caravaggio aveva escogitato nel rispetto di precetti riconducibili, come noi sappiamo, direttamente a Leonardo. Insomma, lo storicoografo tedesco non fece che attenersi fedelmente – a differenza, come tra poco dirò, di quell’abile manipolatore che era stato Bellori – ad una ‘vulgata’ caravaggesca, diciamo così, tramandatasi necessariamente per via orale.

Credo dunque che Mancini possa aiutarci a risalire, con buona attendibilità, alle intenzioni di poetica espresse da Caravaggio in persona. A confermarlo sono adesso i documenti da qualche tempo ritrovati negli archivi romani, che ci informano circa la casa di vicolo San Biagio in Campo Marzio dove il maestro abitò dal mese di settembre del 1603 fino all’estate del 1605¹¹. Da tali fonti apprendiamo che il pittore a un certo punto dovette chiedere alla propria padrona di casa il permesso di aprire il tetto della “sala”; mi sembra significativo che l’estensore del documento latino abbia aggiunto, tra virgolette, una trascrizione delle parole in volgare pronunciate dal maestro in quella occasione, affinché la proprietaria potesse capacitarsi della bizzarra richiesta avanzata da Caravaggio: «dictus dominus conductor intendit ut dicitur “scoprire la metà della sala”». Si trattava, come pare chiaro, di sfondare il tetto morto, smantellando la travatura di mezzo palco, in modo da recuperare anche un po’ di spazio in altezza, per consentire al pittore di lavorare a tele di grandi dimensioni, come per

¹⁰ SANDRART 1683, p. 181.

¹¹ CORRADINI 1993, pp. 62-64. Più di recente VODRET, CARDINALI, DE RUGGIERI 2011, pp. 130-136 e ZUCCARI 2011, pp. 124-129.

esempio quella della *Morte della Vergine* (la cui ambientazione, in effetti, ci dà un'idea di come dovesse presentarsi la «sala» della casa di vicolo San Biagio)¹². Ma il vero motivo della richiesta doveva essere quello di sfruttare i vantaggi del «lume alto», approfittando di qualche lucernaio aperto direttamente sul tetto, al di sopra del solaio smantellato¹³.

L'inventario dei beni allora posseduti dal maestro, stilato precisamente nell'agosto del 1605 («Inventarium omnium et singulorum bonorum mobilium Micchaelis Angeli de Caravaggio pictoris repositos in domo...»)¹⁴, menzionava ben dodici libri, stipati tutti dentro una cassa. Che libri fossero, nessuno può saperlo. Di ipotesi se ne sono fatte, ma la più plausibile è che Caravaggio fosse entrato in possesso di un esemplare delle *Vite* del Vasari: il Merisi, infatti, conosceva molto bene non solo l'intera storia della pittura moderna, ma anche e soprattutto la biografia vasariana di Leonardo, avendo egli preso a modello il grande maestro di Vinci fino a ripeterne alcune delle imprese raccontate dallo stesso Vasari (pensiamo a quando Caravaggio dipinse, proprio come aveva fatto Leonardo, la testa di Medusa su una rotella di legno¹⁵; pensiamo al riflesso della finestra su una caraffa di vetro piena di fiori¹⁶; pensiamo a certi esperimenti che Leonardo aveva fatto coi ramarri vivi¹⁷, e a certe ricerche luministiche che, a dire di Vasari, conseguivano effetti di tenebrismo particolarmente risentiti; oppure pensiamo alle nature morte esibite sulla tavola imbandita del *Cenacolo*, come quelle della *Cena di Emmaus*¹⁸). Ma per Caravaggio non si trattava, certo, di imitare esteriormente la maniera di Leonardo, come invece i maestri leonardeschi avevano fatto.

Lo stesso inventario del 1605 attestava anche la presenza di due specchi, uno grande e l'altro convesso, di forma rotonda («Item

¹² Cfr. ZUCCARI 2022, pp. 113-115.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ BASSANI, BELLINI 1993, pp. 68-76.

¹⁵ VASARI 1966-1987 [1568], IV, pp. 23-24. Cfr. OCCHIPINTI 2019, p. 33.

¹⁶ VASARI 1966-1987 [1568], IV, p. 23.

¹⁷ VASARI 1966-1987 [1550-1568], IV, p. 34.

¹⁸ OCCHIPINTI 2019, pp. 32-36 e OCCHIPINTI 2021, pp. 125-129.

tre sgabelli, item un specchio grande, item un scudo a specchio. Item tre altri quadri piccoli [...]»¹⁹). Pure intorno a questa notizia è fiorita un'abbondante bibliografia, e non è mancato chi abbia visto negli specchi di Caravaggio la prova dei suoi interessi di ottica, che il pittore avrebbe coltivato grazie, magari, alla guida del cardinal Del Monte e di suo fratello Guidubaldo, sviluppando perfino un procedimento per proiettare direttamente sulla tela, tramite lo specchio, l'immagine da ritrarre²⁰. Poiché in precedenza era stato Giovan Battista della Porta a indagare le proprietà dello specchio parabolico, come quello descritto nell'inventario dei beni del pittore e ritratto nella *Conversione della Maddalena* (dove si osservi il riflesso dell'alto lucernaio aperto sul tetto, che pare incredibilmente quello di un faretto di forma quadrata), qualcuno ha ipotizzato che Caravaggio avesse trasformato il proprio studio nientemeno che in una sorta di grande camera oscura²¹.

D'altronde Baglione, nella sua biografia di Caravaggio, avrebbe ricordato come il pittore fosse solito servirsi nei suoi primi anni romani di uno specchio per autoritrarsi, oppure per ritrarre le scene di alcuni dei suoi «quadretti» («provò a stare da se stesso e fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti»²²). Alla luce di ciò, sono stati avvalorati certi presunti contatti che Caravaggio avrebbe intrattenuto con un tale maestro specchiario che teneva bottega «alla Magine di Ponte»²³.

¹⁹ Rinvio all'ampio commento, con relativa bibliografia, di ZUCCARI 2022, p. 113.

²⁰ Sull'uso dello specchio si vedano LONGHI [1927] 1967, pp. 28-31; LONGHI 1952, pp. 16-17; LAPUCCI 1994, pp. 160-170; GRUNDY, LAPUCCI 2010. Ma si veda la nota precedente.

²¹ WHITFIELD 2011. Per ulteriore bibliografia si veda BERRA 2009, p. 60, nota 86.

²² BAGLIONE 1642, p. 136.

²³ BASSANI, BELLINI 1993, pp. 68- 76, 74, 76, nota 69. Ma già BERRA 2009, p. 36, metteva in discussione le relative informazioni documentarie, travisate e manipolate, circa il «maestro specchiario».

Adesso però, anziché continuare ad arrampicarci sugli specchi – sarebbe il caso di dire – ed avventurarci su ipotesi indimostrabili, conviene ripartire da alcuni dati incontestabili che talvolta tendiamo a non prendere in considerazione, probabilmente per il solo fatto che essi si trovano, in apparenza, al di fuori della nostra visuale d'indagine. Siccome non si può dire che gli specialisti di Caravaggio frequentino assiduamente Leonardo e la tradizione leonardiana, mi pare opportuno ricordare che il maestro di Vinci fu il primo a consigliare ai propri allievi non solo di annerire le pareti del proprio studio, onde evitare i riflessi secondari e sfruttare i vantaggi del «lume alto» proveniente da un solo «spiraculo» collocato in «alto» in un ambiente oscuro, ma anche di adoperare gli specchi come strumento di presa diretta della natura²⁴. Sta di fatto che ogni volta che si rileggono le indicazioni in tal senso formulate da Leonardo, esse suonano in maniera sorprendentemente precaravaggesca: «La tua pittura», scriveva Leonardo, «parrà ancor lei una cosa naturale vista in un gran specchio»²⁵; «tu vedi uno specchio piano dimostrar cose che paiono rilevate, e la pittura fa il medesimo»²⁶.

In verità anche Giovan Paolo Lomazzo, richiamandosi alla medesima tradizione leonardiana, aveva paragonato il quadro – in quanto rappresentazione del visibile – a uno specchio allorché scrisse, in particolare, che «le cose visibili e gl'obietti medesimi non vengono al nostro occhio, ma le spetie visibili si difondono per la chiarezza infino a l'occhio, le quali ispetie non sono altra

²⁴ Su tutto questo si veda la prima parte di questo *Dittico*.

²⁵ LEONARDO 1651, p. 78.

²⁶ LEONARDO 1651, p. 79 (capitolo CCLXXV, «Come lo specchio è maestro de' pittori»). Ma già Leon Battista Alberti aveva consigliato al pittore l'uso dello specchio, come strumento di verifica e correzione dei propri errori, avendo d'altronde definito la pittura come una sorta di specchio del visibile; addirittura Alberti riconobbe in Narciso il mitico inventore dell'arte pittorica, perché Narciso aveva fatto oggetto di contemplazione la propria immagine riflessa su uno specchio d'acqua. Per questo motivo, credo che Caravaggio dipingendo il *Narciso* – che non riesco a credere un'opera dello Spadarino – non intendesse altro che omaggiare il *De pictura* albertiano, visto che Alberti aveva definito il dipingere come un «abbracciare con arte quella superficie della fonte» (ALBERTI 1651, p. 21).

cosa che certe imagini di quella medesima maniera che sono quelle che si vedono nello specchio, quando un huomo o altra cosa dinanzi se gli rappresenta. Et se la cosa visibile o corpo colorato sta propinquo a questa imagine viene al nostro occhio nella medesima quantità e grandezza de l'angolo della piramide»²⁷.

Così dopo il 1651, anno in cui fu pubblicato in *editio princeps* il *Trattato* di Leonardo, le sue considerazioni sullo specchio avrebbero potuto benissimo diventare dei formidabili argomenti di legittimazione teorica della poetica caravaggesca, così come l'aveva già intesa Mancini (secondo cui Caravaggio era stato tanto «osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera»²⁸). Infatti, Leonardo in persona aveva affermato cose per nulla diverse da quelle che si attribuivano alla viva voce di Caravaggio: cioè che ogni pittore avrebbe trovato i propri veri «maestri» tra i più semplici popolani, tra la gente comune che tutti i giorni si incontra andando a spasso per le vie. Lo si sarebbe letto nel capitolo LXXXX del *Trattato della pittura*, intitolato «Del modo d'imparar bene a comporre insieme le figure nelle istorie»: «Sii vago spesse volte nel tuo andar a spasso, vedere e considerare i siti degl'uomini nel parlare, o nel contendere, o nel ridere, o azzuffarsi insieme, che atti siano in loro, e che atti facciano i circostanti, spartitori e veditori d'esse cose [...]»²⁹. Nessuna meraviglia, del resto, che uno dei primi lettori seicenteschi del *Trattato della pittura*, cioè Raphael Trichet du Fresne non mancò di evidenziare tali inclinazioni 'naturalistiche' di Leonardo, nella biografia del maestro da lui anteposta alla *princeps* dello stesso *Trattato*: «s'egli s'imbatteva in qualche villano che con viso strano et alquanto fuor dell'ordinario dasse un poco nel ridicolo, invaghito dalla bizzarria dell'obbietto, l'averebbe seguitato un giorno intiero»³⁰.

²⁷ LOMAZZO 1584, pp. 215-216.

²⁸ Il testo di Mancini è preso dall'edizione antologica fattane da MONTANARI 2013, p. 766.

²⁹ LEONARDO 1651, p. 24.

³⁰ DU FRESNE 1651, s.i.p.

Poco dopo persino Bellori, in uno di quei rari passaggi della biografia del Merisi nei quali ritenne di dovere riportare idee tradizionalmente attribuite alla viva voce del maestro, si servì di parole che potevano suonare in modo molto simile a quelle, poc'anzi citate, di Leonardo: «[Caravaggio] non diede altra risposta, se non che distese la mano verso una moltitudine di huomini, accennando che la natura l'haveva a sufficienza provveduto di maestri. E per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo, la ritrasse in atto di predire l'avvenire»³¹. Addirittura non mancò chi, come Giovan Battista Passeri, sarebbe arrivato a legittimare, seguendo coerentemente la stessa direzione, addirittura i quadri del Bamboccio apprezzando ciascuno di essi come vero e proprio specchio della Roma del tempo, nonché, albertianamente, come «finestra aperta»: aperta sì, ma sulla vita popolare³².

Se però è stato così difficile per i moderni studiosi, fino quasi ai giorni nostri, ricondurre Caravaggio ad un filone di cultura risalente a Leonardo, lo si deve soprattutto a Bellori, dal momento che proprio sulla base delle sue *Vite* (1672) si è venuta in gran parte costruendo, nel corso del XX secolo, la nostra immagine di Caravaggio come artista “rivoluzionario”, nemico della tradizione, della storia, della classicità (immagine rispondente in pieno alla sensibilità, agli ideali, agli entusiasmi avanguardistici, ma che oggi mi pare che sia del tutto inattuale e superata³³). Bellori impegnò invero tutta quanta la propria abilità per impedire che Alberti e Leonardo fossero strumentalizzati per legittimare il naturalismo caravaggesco: il *De pictura* albertiano e il *Trattato* leonardiano, stampati in un unico volume a Parigi nel 1651, bisognava invece che diventassero i pilastri della dottrina dell'Idèa³⁴; e, dunque, non sorprende che Bellori ne ricavasse tutti gli argomenti teorici da lui impiegati contro il naturalismo caravaggesco, per

³¹ BELLORI 1672, pp. 202-203.

³² PASSERI 1772, p. 55.

³³ Considerazioni recenti sull'inattualità della categoria storico-critica di «arte rivoluzionaria» riferita a Caravaggio, in OCCHIPINTI 2021, pp. 170-173.

³⁴ Ho approfondito l'intera questione in OCCHIPINTI 2019, pp. 22-29; vedi ora OCCHIPINTI 2021, pp. 113-122

dimostrare puntualmente che Caravaggio calpestò i precetti formulati da Alberti e da Leonardo in relazione ai lumi, ai panneggi, ai moti, agli affetti, al decoro, alla convenienza e, ancora, alla prospettiva, alla scalatura proporzionale delle figure secondo la distanza nello spazio³⁵ e, quindi, all'ambientazione adeguata che si richiede in una pittura d'*historia*.

Così, quando Bellori dovette dar conto del modo di lavorare di Caravaggio, toccando lo stesso argomento di cui già a suo tempo Mancini aveva discusso nelle sue *Considerazioni*, si guardò bene dall'avallare una lettura del naturalismo caravaggesco in chiave per così dire di neo-leonardismo, una chiave che ormai l'*editio princeps* del *Trattato della pittura* (1651) avrebbe potuto ben agevolare. Leggiamo queste parole, infatti, nella biografia che Bellori dedicò al maestro lombardo:

Ma il Caravaggio, che così egli già veniva da tutti col nome della patria chiamato, facevasi ogni giorno più noto per lo colorito ch'egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo all'corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva 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 scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro³⁶.

Salta subito all'occhio in che modo Bellori, intenzionato a delegittimare Caravaggio e l'intera sua scuola, abbia sapientemente manipolato le informazioni che, riguardo al procedimento del «lume alto», erano disponibili già a Mancini. Di «luce a piombo», in effetti, nessuno aveva mai parlato a proposito dei dipinti di

³⁵ BELLORI 1672, p. 205. Tema su cui, a detta di Bellori, Poussin aveva fatto studi approfonditissimi a partire, naturalmente, dal *Della pittura* albertiano: cfr. BELLORI 1672, p. 412: «[Poussin] applicossi alla geometria et alla prospettiva ovvero ottica, così nella posizione e diminuzione degli oggetti, come nelle ragioni de' lumi e dell'ombre al quale studio gli furono scorta gli scritti di P.F. Matteo Zaccolini teatino, che fu maestro di Domenichino in questa scienza».

³⁶ BELLORI 1672, pp. 204-205.

Caravaggio. E lo stesso Caravaggio aveva di solito evitato di servirsi di una luce alta che cadesse a piombo sopra le proprie figure (a parte qualche eccezione, come quella del *San Giovanni* di Ottavio Costa). Fatto sta che l'uso della luce a piombo era stato esplicitamente condannato da stesso Leonardo, allorché scrisse, in uno dei capitoli pubblicati a Parigi nel 1651, che «il lume che scende da alto priva di sé tutte quelle parti alle quali è fatto scudo dalli rilievi del volto, come le ciglia che sottraggono il lume all'incassatura degl'occhi, et il naso che lo toglie a gran parte della bocca, et il mento alla gola, e simili altri rilievi»³⁷. Ma anche uno scrittore autorevole come Lomazzo aveva raccomandato ai pittori di servirsi piuttosto di una illuminazione laterale, per evitare che le ombre scure delle arcate sopraorbitali cadessero proprio sopra occhi, nascondendoli³⁸. Mi pare, insomma, che Bellori fosse in mala fede, quando rimproverava a Caravaggio un espediente come quello della «luce a piombo», già ritenuto deprecabile da Leonardo in persona, prima ancora che da Lomazzo³⁹.

Facendo leva, poi, su argomenti albertiani e leonardiani, Bellori condannava quell'effetto innaturale che rendevano certe figure caravaggesche crudamente esposte «ad un lume, e sopra un piano, senza degradarle»⁴⁰. Già nel capitolo XXIX del *Trattato della pittura* si poteva leggere che «il lume tagliato dall'ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato»⁴¹; per di più, anche Leonardo aveva raccomandato al pittore di usare «gran dolcezza d'ombre», cioè di graduare i passaggi chiaroscurali nel rispetto del

³⁷ LEONARDO 1651, p. 18

³⁸ LOMAZZO 1584, p. 240, sconsiglia il lume «perpendicolare sopra i corpi», (p. 241) «facendo poi all'incontro ombrato sotto a gl'occhi, cosa che non può stare». Contro il «lume a piombo» si veda anche ARMENINI 1988 [1586], p. 101: «[Il lume] non si deve torre però tanto da alto, che discenda giù a piombo per dritto filo [...], perché il lume deve nel rilievo battere in modo, che sempre si discerni se egli sia tolto o preso dal destro o pur dal sinistro lato». Il passo è citato e discusso in ZUCCARI 2022, p. 117.

³⁹ Cfr. ZUCCARI 2022, p. 116.

⁴⁰ Bellori 1672, p. 205.

⁴¹ LEONARDO 1651, p. 6. Pertanto Leonardo sconsigliava di dipingere figure «alluminate dal sole, ma fingi alcuna quantità di nebbia o nuvoli trasparenti [...]».

naturale, pure nel caso di dover dipingere «cose di grand'oscurità»⁴². Tacciando però Caravaggio di scarsa naturalezza, Bellori non faceva altro che rilanciare una critica che i detrattori del maestro avevano da tempo iniziato a muovergli, testimone il Mancini⁴³.

Torniamo su Caravaggio e sulla sua cultura lombarda. Non dovrebbe essere difficile spiegare come, per via di tradizione milanese, così tante nozioni di ascendenza schiettamente leonardiana, riguardanti la scienza dei lumi e l'ottica, fossero arrivate a lui.

È sufficiente interrogare il *Trattato della pittura* (1584) di Lomazzo, per avere un'idea di quanto ancora fosse viva in ambiente lombardo, a distanza di tanti decenni, l'eredità culturale risalente a Leonardo. In area milanese, era toccato soprattutto a Lomazzo fissare per iscritto molte delle idee del maestro di Vinci che per via orale erano state trasmesse a tanti giovani artisti lombardi operosi alla fine del Cinquecento, tra i quali era, appunto, Caravaggio.

Vero che sul «lume alto» le pagine qui sotto riportate del *Trattato lomazziano* presuppongono il dettato di Leonardo; al tempo stesso, però, esse sembrano annunciare un certo fierissimo modo di porsi che Caravaggio aveva fatto suo, sprezzante com'era di quei pittori da lui ritenuti non «degni del nome di pittore»:

Il medesimo [lume principale] ma con maggior ombra hanno osservato Leonardo Vinci, Raffaello d'Urbino, Gudentio et Cesare da Sesto nelle sue figure, le quali perciò hanno un rilievo mirabile, sì che paiono nascer fuori dal quadro; et con loro Bernardino da Lovino et molti altri, ma più grossamente. Per dar adunque forza et rilievo a tutte le figure, bisogna reggersi con ordine sotto un lume solo maggiore di tutti gl'altri, i quali poi secondo la distanza e lontananza loro si vanno perdendo, e tener questa regola, sì come l'hanno tenuta i sopradetti pittori e gl'altri, che perciò sono stati reputati degni del nome di pittore⁴⁴.

⁴² LEONARDO 1651, p. 3.

⁴³ OCCHIPINTI 2019, pp. 19-22 (paragrafo intitolato «Il bello ideale contro il naturalismo caravaggesco»), e OCCHIPINTI 2021, pp. 113-118.

⁴⁴ LOMAZZO 1584, p. 237.

Altro passo:

Ora il lume pigliato per alto, va imaginato essere di qua dalla figura, in modo che congiogendosi con l'ordinatione della seconda linea, sopra la quale ha d'allumare il corpo, ne venga a causar lume soave, il quale scendendo sopra tutte le membra, quelle senza crudezza venghi a far rilevare nelle parti ad esso lume opposite. Ma quella parte si chiama più propinqua nel corpo al lume, la quale per la prima spunta più in qua che l'altre, et massime se è per d'alto. Perché quel lume è causa, sì come quello che s'intende esser più gagliardo che le superficie ricevano esso lume fiero, cioè quelle che più vengono verso noi, et quelle che risguardano all'insù, et tanto più queste due lo pigliano fiero, quanto che più sono all'alto, perché sono più vicine al lume ordinato [...]⁴⁵.

Pensieri come questo dovettero dunque entrare nella testa di Caravaggio già prima del suo trasferimento a Roma. Ma con ciò non intendo affatto affermare che Caravaggio conoscesse a menadito le pagine del trattato lomazziano, che rappresenta solo una testimonianza eloquente dell'ampia circolazione delle idee di Leonardo tra gli artisti milanesi, pure dentro la bottega di Simone Peterzano.

Infatti, adoperando parole e nozioni sostanzialmente leonardiane, già Lomazzo aveva precisamente distinto i lumi «diretti» dai lumi «riflessi», per approfondire una questione che era destinata a diventare così centrale per Caravaggio (come Mancini avrebbe testimoniato).

Non a caso, Lomazzo attinse proprio a Leonardo per ricondurre la scienza dei lumi alle fondamentali conoscenze di prospettiva e di ottica, tanto che certi suoi passi, di matrice schiettamente leonardiana, sembrano annunciare, come abbiamo detto, proprio Caravaggio: «comincerò a trattare ciò che sia lume; et doppoi con l'aiuto della fisiologica et dell'ottica, prima parte della prospettiva, tratterò in generale dei lumi primari et secondarii, e del

⁴⁵ LOMAZZO 1584, p. 240.

lume diretto e riflesso, e come et in qual modo con ragioni mathematiche molti lumi si veggono diversi, per cagione della varietà de i corpi [...]»⁴⁶.

Affiorano idee leonardiane in altri passi di Lomazzo, come quello in cui si raccomanda al pittore di non illuminare tutte le figure di un quadro allo stesso modo, data la loro diversa distanza rispetto alla sorgente luminosa; così, nel capitolo «Che cosa sia lume. Cap. III», Lomazzo spiegava perché «appresso gl'intelligenti di quest'arte è vietato il dar lume nella pittura a tutti i corpi in un medesimo modo»⁴⁷, pure considerato il fatto che «non si può un medesimo corpo che si dipinge allumare ugualmente in tutte le sue parti»: il motivo è che «il lume non alluma con tutta la sua chiarezza e forza se non la parte che se gli fa in contro e gli è opposta; ma le altre non può allumare così perfettamente per la natura del corpo opaco terreno e grosso, che impedisce i raggi che non possono penetrare dentro e far l'effetto suo perfettamente»⁴⁸.

Secondo Lomazzo, se il pittore si trovasse a rappresentare quattro uomini, uno dietro l'altro, oppure uno accanto all'altro, esposti tutti e quattro ad uno stesso lume, «nondimeno è bisogno anco dipingere il secondo che sta più discosto da l'occhio più abbarbagliato nella chiarezza, et più di questo il terzo, et molto più il quarto infino all'ultimo dove più non si vede»⁴⁹. Indicazioni non diverse aveva formulato Leonardo, soffermandosi sul modo di dipingere gli effetti della luce notturna, in particolare quando si osserva che i bagliori di un fuoco si riflettono meglio sulle figure più prossime alla fiamma, mentre le altre, sempre più rossegianti man mano che si allontanano dal fuoco, finiscono per sprofondare nelle tenebre della notte⁵⁰.

⁴⁶ LOMAZZO 1584, p. 213.

⁴⁷ LOMAZZO 1584, p. 215.

⁴⁸ LOMAZZO 1584, p. 216.

⁴⁹ LOMAZZO 1584, p. 217.

⁵⁰ Sul modo di dipingere la «notte» secondo Leonardo, devo rinviare a un apposito capitolo del volume in preparazione, OCCHIPINTI, c.d.s.

Anche queste considerazioni sul «lume primario» e sul «lume secondario», «che dintorno a questo lume primario nasce», derivano da Leonardo e, per ciò stesso, sembrano incredibilmente annunciare Caravaggio⁵¹. Il «lume primario» è quello che illumina gli oggetti «nelle storie che si fingono all'aria aperta, nelle quali senza alcuno impedimento il lume si introduce»⁵², ed è il lume che poi si riversa dentro gli ambienti chiusi, entrando attraverso finestre o lucernai («questo lume ancora trascorrendo nelle camere et altri luoghi tocca nelle parti superiori tutti i corpi che sono nello spacio dove egli entra; e quivi finisce il lume; per il che occorrerà alle volte ch'un corpo sarà percosso da questo lume dal mezzo in giù o poco più o meno, et ancora per di sopra, secondo che il lume entra diversamente rispetto alla forma o situazione del balcone, occhio o finestra»⁵³).

Bisognava però che ogni pittore sapesse distinguere, dentro una stessa scena, le diverse fonti di lume, sia naturale che artificiale. Nel caso di certe storie sacre e profane, occorreva infatti osservare un «secondo lume primario», come lo chiamava Lomazzo, che era il lume prodotto dalle apparizioni celesti; ma anche un «terzo lume primario», «quello che dai fuochi, lucerne, facelle, fornaci e simili nasce, mostrando intorno una certa quantità di lume alle genti secondo la forza del foco, sì come mostrò Ticiano intorno alla craticcia dove ardeva Santo Lorenzo»⁵⁴. «Et ancora che questi lumi di giorno causino un certo colore ne i corpi conforme a loro, non però gli levano il lume primo primario, per cui si viene tal volta a far due lumi in una figura, uno de' quali verge al celeste e l'altro al fuoco»⁵⁵.

Quello che invece Lomazzo chiamava «lume secondario» corrispondeva al lume riflesso di cui Leonardo aveva lungamente trattato: «Dal primo lume secondo et terzo, in tutti i modi nasce il lume secondario, il qual prima s'intende in questa maniera, esser

⁵¹ LOMAZZO 1584, p. 217.

⁵² LOMAZZO 1584, p. 218.

⁵³ LOMAZZO 1584, p. 218.

⁵⁴ LOMAZZO 1584, p. 220.

⁵⁵ LOMAZZO 1584, p. 220.

quel lume, il qual è causato non dai raggi diretti, ma riflessi e nasce d'ogn'intorno dal primo lume ch'entra per essemplio in una camera, loggia, portico o simil luogo. Perché vediamo che quando il primo lume v'entra dentro et percuote in una parte d'intorno intorno, si sparge un altro lume, il quale è questo proprio che diciamo secondario, et che seguita sempre il primo lume [...]]⁵⁶.

Vorrei, in conclusione, provare a mettere a fuoco un'ultima importante questione che, sfuggita a Lomazzo come alla gran parte degli studiosi moderni, era invece ben presente a Leonardo (e, dunque, anche a Caravaggio).

Si tratta del rapporto che si stabilisce, ogni volta che guardiamo un quadro, tra il lume interno e il lume esterno, ovvero tra la luce rappresentata all'interno del dipinto e l'illuminazione di cui abbiamo bisogno per poterne apprezzare pregi, qualità, tecnica e stile.

A tale problema Leonardo aveva per primo prestato una speciale attenzione, trattando delle condizioni di luce («luminazione») più adatte ad apprezzare sculture e pitture⁵⁷; in realtà, però, almeno dai tempi di Cennino Cennini era buona norma per i pittori tener conto della luce dell'ambiente nel quale le loro pitture sarebbero state collocate⁵⁸. Perciò è tanto più sorprendente il disinteresse dei moderni storici dell'arte nei confronti di un problema che, d'altronde, è facile aggirare oggi, giacché possiamo comodamente affidarci ai faretti elettrici e ai led, capaci di diffondere una luminosità perfettamente uniforme, tale da produrre effetti talvolta molto gradevoli, ma altre volte, invece, di falsante appiattimento e di antistorica accentuazione dell'intensità cromatica di un antico dipinto. Infatti, ogni qualvolta in San Luigi dei Francesi ci avviciniamo alla Cappella Contarelli prima di gettare dentro l'apposita macchinetta la monetina che serve ad accendere le luci, ci troviamo nella stessa situazione in cui si trovavano gli spettatori

⁵⁶ LOMAZZO 1584, p. 222.

⁵⁷ Su questo importante argomento rinvio al precedente capitolo.

⁵⁸ Anche su Cennini devo rinviare a un apposito capitolo del libro in preparazione, OCCHIPINTI, c.d.s.

della metà del Seicento, proprio come testimoniò Francesco Scannelli, allorché durante il suo viaggio a Roma del 1654 vide la cappella priva delle apposite sorgenti di luce artificiale, quindi «quasi del tutto mancante il lume, in modo che opera tale per disgrazia de' virtuosi e dello stesso autore non si può vedere che imperfettamente»⁵⁹. Da questa citazione, tratta dal *Microcosmo* di Scannelli, si deduce che Caravaggio dipinse le sue tele per essere esposte al debole bagliore delle candele, quel tremulo e caldo luore molto diverso dalla luce prodotta dai faretto che oggi siamo costretti ad accendere a causa dell'insufficienza di luce naturale, proveniente solo dall'alta finestra a lunetta della cappella.

In effetti lo stesso Scannelli, servendosi delle candele, era comunque riuscito a capacitarsi di quell'«inganno in effetto straordinario», che era tale da destare l'universale «meraviglia», anche da parte dei popolani più ignoranti ai quali il grande pittore lombardo non aveva offerto altro che la rappresentazione della «mera» verità: a proposito di una così grande forza di coinvolgimento emotivo Scannelli faceva l'esempio delle figure, anch'esse immerse nel buio, della *Madonna dei Pellegrini*, di fronte alle quali l'osservatore «non può, anco, se non confessare il lor animo ben disposto, ed assai confermato ugualmente nella fede, come nella pura semplicità di cuore, per orare»⁶⁰. Insomma, era la luce prodotta da torce e candele a favorire un così intenso coinvolgimento del devoto osservatore, immerso anche lui nella semioscurità dell'ambiente sacro, quasi che la calda profondità del dipinto potesse davvero proseguire nel nostro “al di qua”, e come se, viceversa, entrassimo dentro la scena divenendone testimoni. In questo modo, proprio per effetto del luore vibrante delle candele, certi chiari troppo crudi dovevano apparire molto più attenuati rispetto a come sembrano sotto i moderni faretto; certi contrasti troppo violenti dovevano smorzarsi, mentre le figure avvolte dall'oscurità del fondale, illuminate da certi accesi esternamente al dipinto, sembravano venir incontro allo spettatore, quasi uscendo dal quadro, per entrare appunto nella nostra realtà.

⁵⁹ SCANNELLI 1657, p. 198

⁶⁰ *Ibidem*.

Non solo i dipinti delle chiese, ma anche i quadri da camera erano concepiti per essere illuminati da una fonte molto diversa da quella così forte, spesso alienante ed astratta, adoperata nei musei odierni, a cui siamo abituati. Anche i quadri da camera presupponevano la luce di una candela o di una piccola lanterna, tenuta in mano dall'osservatore che si avvicinava al dipinto per far emergere dalla sua profonda oscurità tutte le figure, una dopo l'altra, nella loro meravigliosa vivezza. Ma, come già Leonardo aveva a suo tempo avvertito, la luce di una candela posta davanti ai nostri occhi produce un inevitabile e sgradevole effetto di abbagliamento: occorre dunque schermarne la fiamma, come lo stesso maestro di Vinci aveva raccomandato di fare, filtrandone cioè la luce con una carta oleata oppure una tela, così da ricavarne una più tenue e avvolgente luminosità⁶¹.

Ebbene, una lanterna rispondente a simili indicazioni leonardiane, utilizzabile tanto per dipingere quanto per guardare un dipinto, Caravaggio era riuscito a procurarsela, e la teneva nello studio in cui lavorava. Il pittore stesso, infatti, trovò un'occasione per mostrarcela, facendoci anche vedere come la si reggeva in mano, per far luce davanti a sé, per osservare meglio anche la superficie di un dipinto. Sto riferendomi a quella lanterna a soffietto fatta di carta cerata che, nella *Cattura di Cristo*, vediamo rappresentata tenuta in mano da un soldato: ebbene, considerando il gesto compiuto da quest'ultimo per sollevare il lume in avanti, dovremmo poterci fare un'idea di come venissero illuminate da vicino, una per una, le figure di un quadro caravaggesco. Se guardiamo la *Cattura di Cristo* nella redazione conservata in collezione Bigetti di Roma, vi troviamo la luce della fiamma opportunamente schermata, nascosta, resa soffusa dal filtro della carta cerata, in modo da illuminare dolcemente tutt'intorno, senza abbagliare gli sguardi (come, appunto, aveva raccomandato Leonardo nel suo *Trattato della pittura*); tra i diversi e considerevoli pentimenti ravvisabili in questa versione, assenti nelle repliche, s'intravede quello della lampada che originariamente era stata abbozzata molto più grande, sorretta da un braccio che era pensato

⁶¹ Si veda OCCHIPINTI 2022.

in posizione più elevata. Di converso, la lampada della versione della *Cattura di Cristo* conservata a Dublino, da ascrivere probabilmente all'Honthorst, mostra irrealisticamente la lingua della fiammella alzarsi al di fuori della carta cerata – come appare evidente dalle fotografie appositamente schiarite – fino quasi a toccare la mano del soldato. Di certo, il copista non ritraeva dal vero la lampada di Caravaggio; ma, copiando, riteneva di dover apportare modifiche, aggiunte, dettagli ornamentali e miglioramenti rispetto al prototipo.

Dobbiamo tuttavia osservare che la lanterna non è l'unica fonte di luce nella *Cattura di Cristo*: la scena presuppone infatti una illuminazione esterna al quadro, come nel caso della sorgente di lume artificiale necessaria per guardare il dipinto, magari come un'altra lanterna tenuta in mano da parte di chi, avvicinandosi ad esso, lo volesse scrutare pezzo a pezzo, compiendo lo stesso gesto del soldato che sta illuminando il volto di Cristo per vederlo bene.

Oggetti simili a quello di cui si serviva il Merisi per fare luce erano ancora in uso fino a tempi recenti, fino almeno agli anni della Grande Guerra, tra i soldati dell'esercito italiano, data la loro comodità e la loro leggerezza: una volta chiuse, queste lanterne diventavano come dei piattini facilmente trasportabili. Uno strumento così leggero poteva anche essere tenuto sospeso, per accompagnarne la luce sulle zone del dipinto sulle quali lavorare, spostandolo da una parte all'altra secondo le esigenze del pittore. La tecnologia odierna, se posta al servizio della filologia della fruizione, potrebbe aiutarci a realizzare simili effetti di luce soffusa e dinamica, che permetterebbero di esaltare l'effetto di coinvolgente profondità del luminismo caravaggesco.

Bibliografia

- ALBERTI 1651 = LEON BATTISTA ALBERTI, *I tre libri della pittura*, in RAPHAEL TRICHET DU FRESNE, *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura*. Con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle DuFresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Langlois, 1651.
- ARMENINI 1988 [1586] = GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Marina Gorreri, Torino, Einaudi, 1988.
- BAGLIONE 1642 = GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, insino a' tempi di papa Urbano ottavo nel 1642*, nella stamperia d'Andrea Fei, Roma, 1642.
- BASSANI, BELLINI 1993 = RICCARDO BASSANI, FIORA BELLINI, *La casa, le "robbe", lo studio del Caravaggio a Roma. Due documenti inediti del 1603 e del 1605*, in «Prospettiva», 71, 1993, pp. 68-76.
- BELLORI 1672 = GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi 1672.
- BERRA 2009 = GIACOMO BERRA, *Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi e Alessandro Zuccari, Roma, CAM Ed., 2009, pp. 19-68 e 425-440.
- CORRADINI 1993 = SANDRO CORRADINI, *Caravaggio. Materiali per un processo*, Roma, Alma Roma, 1993
- DU FRESNE 1651 = RAPHAEL TRICHET DU FRESNE, *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura*. Con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Langlois, 1651.
- FRÉART DE CHANTELOU 1665/STANIĆ 2001 = PAUL FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di M. Stanić, Paris 2001.
- GREGORI, BAYER 2004 = *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*. Catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico, 14 febbraio - 2 maggio 2004; New York, Metropolitan Museum, 27 maggio - 15 agosto 2004), a cura di Mina Gregori e Andrea Bayer, Milano, Electa, 2004.
- GRUNDY, LAPUCCI 2010 = SUSAN GRUNDY, ROBERTA LAPUCCI, *Caravaggio e la scienza della luce*, Saonara (PD), Il Prato, 2010.
- LAPUCCI 1994 = ROBERTA LAPUCCI, *Caravaggio e i "quadretti nello specchio ritratti"*, in «Paragone. Arte», XLV, 44-46, 1994, pp. 160-170.
- LEONARDO 1651 = LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*. Con la

- vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele DuFresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, Langlois, 1651.
- LOMAZZO 1584 = GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, in Milano, appresso Paolo Gottardo Ponzio, 1584
- LONGHI [1927]1967 = ROBERTO LONGHI onghi, *Michelangelo da Caravaggio* [Roma1927], rist. in Idem, *Saggi e ricerche 1925-1928*, Firenze 1967, pp. 28-31.
- LONGHI 1952 = ROBERTO LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano, Editori Riuniti, 1952.
- LOMAZZO 1585 = GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- MACCHERINI 2002 = MICHELE MACCHERINI, *Novità sulle Considerazioni di Giulio Mancini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, a cura di Caterina Volpi e Maurizio Calvesi, Roma CAM, 2002, pp. 123-128.
- MACCHERINI 2004 = MICHELE MACCHERINI, *Ritratto di Giulio Mancini*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini, La cultura a Roma intorno agli anni venti*, a cura di Olivier Bonfait e Anna Coliva, Roma, De Luca, 2004, pp. 47-57.
- MANCINI 1956-1957 = GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, edizione a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1956-1957.
- MONTANARI 2013 = TOMASO MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Carocci, Roma 2013.
- OCCHIPINTI 2019 = CARMELO OCCHIPINTI, *Leonardo nel Seicento*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista. Atti del convegno* (Museo di Roma, 22 novembre 2019), a cura di Carmelo Occhipinti, in «Horti Hesperidum», 2019, 2, pp. 7-46.
- OCCHIPINTI 2020 = CARMELO OCCHIPINTI, *Pittori «naturalisti» nella storiografia artistica tra Sei e Settecento, prima e dopo padre Resta*, in «Studi di Memofonte», 25, 2020, s.i.p.
- OCCHIPINTI 2021 = CARMELO OCCHIPINTI *Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento*, Roma, Carossi 2021.
- OCCHIPINTI 2022 = CARMELO OCCHIPINTI, *Leonardo da Vinci e la «luce» della pittura e della scultura*, in «Horti Hesperidum», 2022, 1, in preparazione.
- OCCHIPINTI, c.d.s = CARMELO OCCHIPINTI, *Storia dell'illuminazione delle opere d'arte*, in corso di stampa.

- PASSERI 1772 = GIOVAN BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, in Roma, presso Gregorio Settari, 1773.
- SANDRART 1683 = JOACHIM VON SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae, Norimbergae, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, Sumptibus Autoris*, 1583.
- SCANNELLI 1657 = FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, per il Neri, 1657.
- SPARTI, DE RENZI 2007 = DONATELLA LIVIA SPARTI, SILVIA DE RENZI, *Mancini, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, LXVIII, pp. 500-509.
- VASARI 1550 [1966-1987] = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, SPES, Firenze, 1966-1987.
- VASARI 1568 [1966-1987] = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, SPES, Firenze, 1966-1987.
- VODRET, CARDINALI, DE RUGGIERI 2011 = ROSSELLA VODRET, MARCO CARDINALI, MARIA BEATRICE 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 (Roma, Archivio di Stato, febbraio- maggio 2011), a cura di E. Lo Sardo, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma, De Luca editori d'arte, 2011, pp. 130-136.
- WHITFIELD 2011 = CLOVIS WHITFIELD, *L'Occhio del Caravaggio*, Milano, Officina Libraria, 2011.
- ZUCCARI 2011 = ALESSANDRO ZUCCARI, *Caravaggio in 'cattiva luce'? Lo studio in vicolo di San Biagio e la questione del soffitto rotto*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*. Catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato, febbraio- maggio 2011), a cura di E. Lo Sardo, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma, De Luca editori d'arte, 2011, pp. 124-129.
- ZUCCARI 2022 = ALESSANDRO ZUCCARI, *Luce dipinta fra Tintoretto e Caravaggio*, in IDEM, a cura di, *Cantiere Caravaggio: questioni aperte, indagini, interpretazioni*, Roma, De Luca editori d'arte, 2022, pp. 105-123 (già pubblicato in *La Luce nella Scienza e nella Cultura*. Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 29 aprile 2015), a cura di Orazio Svelto, Roma, Bardi.

Didascalie

- Fig. 1. Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*. Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli (fotografia di pubblico dominio).
- Fig. 2. Caravaggio, *La cattura di Cristo*. Roma, Collezione Bigetti.
- Fig. 3. Caravaggio, *La cattura di Cristo*. Roma, Collezione Bigetti (particolare).
- Fig. 4. Gherard van Honthorst, *d'après Caravaggio, La cattura di Cristo*. Dublino, National Gallery (fotografia di pubblico dominio).
- Fig. 5. Gherard van Honthorst, *d'après Caravaggio, La cattura di Cristo* (dettaglio schiarito). Dublino, National Gallery.
- Fig. 6. Caravaggio, *La cattura di Cristo*. Roma, Collezione Bigetti (particolare).
- Fig. 7. Caravaggio, *Morte della Vergine*. Parigi, Museo del Louvre (fotografia di pubblico dominio).
- Fig. 8. Caravaggio, *San Giovanni nel deserto*. Kansas City, Nelson-Atkins Museum (fotografia di pubblico dominio).
- Fig. 9. Caravaggio, *La Madonna dei Pellegrini*. Roma, Basilica di Sant'Agostino (fotografia di pubblico dominio).



1



2



3





5



6



7



