

Intorno al film *Voluptas dolendi. I gesti del Caravaggio*

Un'unica strategia espressiva per musica e pittura

Davide Verga

Anni fa Renato Guttuso si chiedeva come fosse possibile “che ancora oggi, dopo Kandinsky o Mondrian, il passante più casuale, o il patito di Pollock o di Rauschenberg, o il più condiscendente elettore dell'arte ludica, entri in San Luigi dei Francesi e senta riaprirsi in petto una piaga che credeva chiusa per sempre”; ...sì, Caravaggio riapre ferite, ghermisce inesorabile mente e cuore: bastino le piaghe dei tanti rossi che ne violentano le tele – dalla tunica ruvida e dolorosamente dimessa della *Morte della Vergine* sino al lembo di stoffa infuocata che aggancia al suolo il Battista prima di essere decollato, o al porporino deliquio che schiude tumide come un melograno le labbra sfiancate di baci del liutista nel *Concerto* –, piaghe che, una volta esperite, persistono, ora quiescenti ora palpitanti, senza mai cicatrizzare. Certo, è il miracolo della grande Arte quello di essere sovratemporale rimanendo parola viva attraverso i secoli, ma a ciò si aggiunge, nell'evidenza dell'eccitato successo che Caravaggio riscuote senza posa da alcuni decenni, la sua appartenenza (inesorabile, tanto era allergica a filtri e mediazioni) a un'epoca che fremeva di inquietudini facili a vibrare per simpatia con quelle di oggi. Sballottato tra le prigioni intellettuali edificate dalla Controriforma, tra gli orrori inesorabili delle pestilenze e la lenta ma inarrestabile consapevolezza delle tesi copernicane di un universo in cui la Terra non è più il centro, l'uomo della fine del Cinquecento annaspa nell'assenza di certezze: confinato alla periferia del sistema, liquida come una beffa il *faber fortunae suae* e tenta, almeno, di sopravvivere.

Se Annibale Carracci, l'astro che con Caravaggio a Roma si spartiva la palma della fama, esorcizzava gli sterili languori tardomanieristi riplasmando la più alta tradizione rinascimentale nel controllo assoluto di costruzioni armoniche e dall'equilibrio sovrano, Michelangelo Merisi con un ardore senza cedimenti si invischiava invece nel gorgo dei turbamenti del proprio tempo e se ne eleggeva cantore. Il Vero: una sorta di ossessione, una scelta di campo etica più che estetica; “Alla divinità s'ascende per la natura – scriveva nella *Bestia trionfante* Giordano Bruno, bruciato quando Caravaggio lavorava alla Cappella Contarelli –; così per la vita rilucente nelle cose naturali si monta alla vita che soprassedeva a quelle”. Nel disorientamento di un mondo in cui la religione indulge ad ammantarsi di teatro e in cui l'allargamento della conoscenza infiamma l'uomo ma nel contempo ne esacerba le fragilità, Caravaggio si àncora alle ‘cose’: dà fondo alle bisacce di realismo lombardo respirato a Milano presso Simone Peterzano, mette a frutto il lavoro di bottega presso il Cavalier d'Arpino dove era “applicato a dipinger fiori e frutti”, e nel Vero principia il proprio viaggio senza compromessi verso il divino. Suoi modelli sono ora i suoi giovani aiutanti, ora i compagni della sua vita balorda; una prostituta s'incarna in Giuditta, in Maria di Cleofa, nella Madonna: ciò che preme incontenibile è la necessità di calarsi nell'abisso, nell'infinito che è racchiuso in ogni uomo; e, dunque, “Enfer ou Ciel, qu'importe?”.

Se ad essere impresse sulle tele del Caravaggio non sono idee astratte, concezioni filosofiche, bensì la realtà, gli oggetti e gli esseri viventi, sempre copriati dal vero, esplorati nelle relazioni di spazio e di luce che tra di essi intrattengono generando combinazioni ritmiche ed emotive, l'omaggio dell'artista Mara Galassi e della danzatrice-attrice Deda Cristina Colonna all'arte



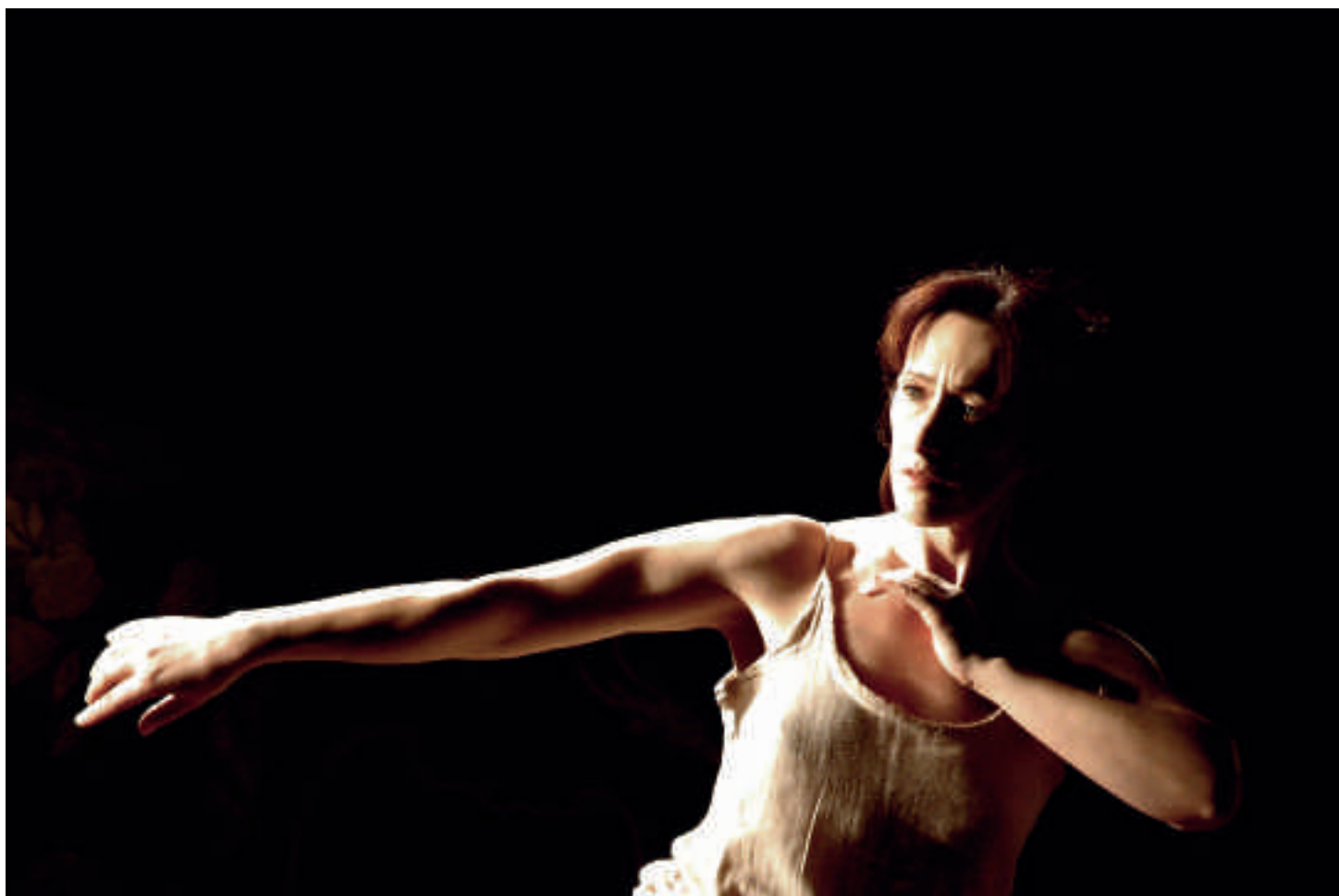
di Michelangelo Merisi pare davvero uno dei più illuminati e fecondi fra i numerosi proposti negli ultimi anni. Spettacolo di musica, danza, recitazione presentato nel 2002 all'interno della stagione della Fondazione Marco Fodella di Milano, è divenuto ora un film, *Voluptas dolendi. I gesti del Caravaggio*, diretto da Francesco Vitali (che già nella versione originaria aveva curato le luci e che è qui pure direttore della fotografia) e prodotto dalla stessa Fondazione, conservando però saggiamente un vibrante respiro 'dal vivo'.

Scenario è l'ombrosa basilica milanese di San Marco, fondata nell'XI secolo e più volte rimaneggiata nel tempo (moltissimi sono gli interventi di fine Cinquecento), in cui, attraverso gli arabeschi gestuali ed espressivi di Deda Cristina Colonna, i dipinti del Caravaggio prendono vita, evocati più che ricreati, abitando e percorrendo gli spazi: un luogo composito, di cui sfuggono le direttrici e i confini, che – come nei quadri del Merisi –, negate le sicurezze prospettiche del Rinascimento, viene sperimentato e misurato empiricamente nella dialettica luci/tenebre. A squarciare la penombra sono soprattutto le fiamme vive delle candele, e anche quando si accendono bagliori lattiginosi l'effetto è di luce naturale, radente o pervasiva.

Qui, a penetrare l'arte del Caravaggio rivivendola, fiorisce un intreccio simbiotico di linguaggi, talora dall'intertestualità vertiginosa: Mara Galassi suona all'arpa doppia (una copia dell'Arpa Barberini' del 1630 circa) pagine più o meno contemporanee alla parabola caravaggesca; Deda Cristina Colonna scandisce lacerti di testi (non solo, ma in primo luogo Baglione, Bellori, Marino, suggestioni, testimonianze e cronache dell'epoca), alternandoli ora a ricami di danza tardorinascimentale-barocca – di cui è sublime studiosa e interprete –, ora al miracolo di vibrazioni del corpo e del viso che si trasformano sfiorando, nel cangiare, pose e volti dei dipinti di Caravaggio. Aleggiana sovrana la *Voluptas dolendi* che il titolo del film preannuncia: l'*aeiritudo* che tormentava il Petrarca del *Secretum* incapace di sottrarsi alla languorosa voluttà della melanconia, l'irrequietezza fosca che alimentava il *cupio dissolvi* di Caravaggio, "ipse suum cor edens", divoratore del proprio cuore come il solitario Bellerofonte omerico evocato da Cicerone.

L'arco che il film disegna sgorga dalla tenebra e in essa si spegne, rifuggendo stretti percorsi biografici o gabbie drammaturgiche evidenti; Caravaggio pare non utilizzasse la pratica del disegno preliminare, pare non facesse precedere alle proprie opere una fase di progettazione: saccheggiava la vita, accostando e sovrapponendo le figure che ritraeva separatamente dal vero. Incurante delle leggi accademiche della composizione, strutturava le sue scene mediante la luce e, ancor di più, mediante il ritmo, attraverso un gioco di accenti e cadenze, dove un movimento di braccia concerta con la piega di un pannello o il corruciarsi di una fronte. Il film si snoda seguendo il medesimo principio, e la musica vi agisce, non a caso, da motore propulsore e, insieme, da elemento strutturale e unificante.

Quando Caravaggio entra sotto la protezione del cardinal Del Monte e si trasferisce nella residenza di questi, a Palazzo Madama, nella sua opera irrompe la musica: il cardinale era appassionato e studioso di musica; gli spartiti e gli strumenti musicali dipinti da Caravaggio (si pensi al *Concerto*) provenivano dalla sua collezione. A questo stesso ambiente appartiene del resto quello che – a detta di Baglione – Caravaggio considerava "il più bel pezzo che facesse mai", ovvero il *Suonatore di liuto*, commissionato da Vincenzo Giustiniani, ricchissimo banchiere e, lui pure, fervidamente interessato all'arte dei suoni. A Palazzo Madama si discuteva delle teorie musicali che auspicavano la pratica della monodia accompagnata, mirando a una semplicità e naturalezza in cui suono e parola concorressero insieme a muovere gli affetti; Del Monte sovente ospitò Galileo, il quale era figlio di quel Vincenzo Galilei che di tali aspirazioni musicali era stato uno dei più vivaci paladini. Sono gli anni in cui nasce il melodramma; sono gli anni di Monteverdi e della sua "seconda prattica", che indaga la profondità dei testi poetici, ne esplo-



ra gli affetti e piega con audacia i mezzi musicali al fine di potenziarne la resa espressiva: la musica in ciò non è più 'pittura', bensì 'eloquenza', arte del persuadere, del commuovere gli animi.

Nella musica strumentale, dove manca il portato significativo del testo, ancor più si perfeziona l'eloquio musicale, rivestendo di suono gli espedienti della retorica; la pagina si carica di gesti, come nell'*actio* dell'oratore: ripetizioni, climax e anticlimax, brusche interruzioni, anabasi e catabasi, sorprese e contrasti. Girolamo Frescobaldi (1583-1643), ferrarese trapiantato a Roma poco dopo Caravaggio, idea uno stile parlante, libero, sempre mutevole dal punto di vista armonico, ritmico e metrico, così da "sonare – raccomandava nel suo avvertimento *Ai lettori delle Toccate e partite [...] libro primo* – con affetti cantabili e con diversità di passi", adottando un'assoluta elasticità dinamica in cui la battuta è "hor languida, hor veloce": le sue Toccate, che conservano nella loro *varietas* un vitalissimo slancio improvvisativo, sgranano affetti, tracciano gesti, sonorizzano movimenti, azioni. Le pagine di fine Cinquecento e inizio Seicento suonate da Mara Galassi nel film (e Frescobaldi vi ritorna sovente) non fungono quindi soltanto da accorta e filologica colonna sonora, ma accendono un intreccio magico di *correspondances* con i gesti caravaggeschi che Deda Cristina Colonna agisce fisicamente, al punto che essi (i gesti, *id est* i quadri del Caravaggio che intorno ad essi si strutturano) paiono sgorgare simbiotici da quelli che sono anzitutto gesti musicali. Come le pagine strumentali del primo barocco danno vita a discorsi dinamici, che si accendono e si consumano man mano che prendono corpo, esaltando la magia dell'effimero in un procedere di densità e allentamenti, pieni e vuoti, tensioni e distensioni, quasi traduzioni estemporanee del cangiare inesaurito degli affetti pronti a condensarsi in gesti di punteggiatura drammatica, così, nel film di Francesco Vitali, i quadri del Caravaggio s'inanellano musical-

mente e si profilano come visioni inafferrabili, come coaguli in presa diretta di eccessi d'espressione.

Non è certo una novità il fatto che, nel supremo imperativo del 'muovere gli affetti', la musica del primo barocco risulti intrisa di elementi retorici e gestuali; analogamente è noto che di tali elementi retorici e gestuali si nutre la pittura del Caravaggio. Mai però, fino ad ora, si erano fatti interagire i due piani evidenziandone le corrispondenze; il che consente di cogliere appieno la componente drammatica della musica e, insieme, di sperimentare la struttura ritmico-musicale della pittura. Ne scaturisce così, grazie all'elemento di raccordo e intersezione costituito dalla gestualità fisica musicalmente scandita di Deda Colonna, la folgorante scoperta di come a essere sottesa a musica e pittura vi sia, in tutta evidenza, un'unica, medesima strategia espressiva.



Il film prende il via nella vertigine di una cupola inquadrata da sottinsù con movimento rotatorio: ci si addentra in Michelangelo Merisi seguendo una spirale che scava, ma non in basso, bensì abbacinando di sommità, dell'ebbrezza della vetta. Mostrate le altezze, alludendo così al risultato sublime dell'arte caravaggesca, la camera scende per evocarne l'origine, per dare inizio al memoriale di un percorso che dalla terra si è generato, mentre la voce, in principio fuori campo, anticipa nelle tenebre il deacusatizzarsi di Deda Cristina Colonna. Un passo della *Vita di Giorgione* del Vasari, che celebra la natura e il pittore "innamoratosi di lei", apre la prima silloge di pensieri recitati, subito conclusa, in virtuosismo di intertestualità, con Eraclito: "La via in salita e la via in discesa sono una sola e la stessa", citazione già presente nel *Caravaggio* di Derek Jarman. Ed ecco, delicatissimo, il distillarsi della musica: inizialmente inquadrando l'arpa sola e abbandonata, poi, nel lento processo di riappropriazione della realtà che prelude al viaggio storico ed emotivo a cui siamo invitati, imbracciata da Mara Galassi, pettinata come la *Santa Caterina d'Alessandria* di Madrid e appoggiata allo strumento come la martire alla sua ruota di tortura ed estasi mistica; l'abito, nel taglio dell'inquadratura a mezza figura (taglio amatissimo da Caravaggio e, non a caso, il primo dei tanti realizzati da Francesco Vitali), è – col nero a incorniciare il bianco della camicia – lo stesso della santa.

L'amore della giustapposizione e del contrasto che informa la musica del primo barocco è sotteso al susseguirsi delle sequenze filmiche: mutando clima, su danze di anonimi di metà Cinquecento Deda Cristina Colonna avanza verso lo spettatore, lo fissa, lo invita e lo seduce. Il rosso acceso delle vesti sontuose, il carminio delle gote, i piedi nudi che disegnano coreografie lievi e vitali palpitano dell'irresistibile sensualità caravaggesca; l'espedito della *steadycam* ci trascina nel ballo.





Accogliendo le sollecitazioni della musica, dando fondo a un campionario virtuosistico di pantomima, la danza scivola nella *Buona ventura*, ora respirando della malia sanguigna della zingara, ora sfiorando la lettura della mano, l'attesa timorosa del futuro, la beffa furtiva dell'anello sfilato. E poi, tra due dolorosi muri scrostati che feriscono al pari della tragica parete del *Seppellimento di Santa Lucia*, si staglia l'apparizione di Deda Colonna che imbraccia un canestro di frutta: sulla musica mesta di Laurencinus Romanus (1550-1608 circa), le mani si raccolgono al petto come nel *Bacchino malato*, e ancora si apprestano a evocare il *Fanciullo che monda un pomo*; i gesti sono carnali: irrompe l'animo vorace di Caravaggio, nella lama argentea di un coltello, nella mela al fine addentata, nel turbamento delle labbra turgide e umide di natura.

Un cesto, dunque, dei pomi (impossibile non avvertirvi pure il brivido d'infinito delle mele di Cézanne), un coltello: cose, oggetti, che si caricano di valore espressivo e simbolico, divengono 'soggetti'; la fame di Vero caravaggesca, nel momento in cui attinge alla realtà, vanifica la gerarchia dei temi. Così, citato Carel Van Mander che, nel 1603 scriveva: "Là c'è anche un Michelangelo da Caravaggio che fa a Roma cose meravigliose", Deda Cristina Colonna raccoglie una brocca di vetro (e ciò basta per riandare al *Ragazzo morso da un ramarro* o al *Suonatore di liuto*) rovesciandone l'acqua; l'acqua diviene la protagonista: il suo scrosciare si intreccia alla Toccata di Frescobaldi sgranata da Mara Galassi, ed evoca ora purezza, ora, tramutata in specchio liquido in cui cadono perle, vanità; ora, gocciolante sul viso dell'attrice-danzatrice, languida voluttà.



Mentre la voce scandisce *Quam pulchra es* dal *Cantico dei Cantici* (Monteverdi ne fece un mottetto per tenore solo), il fremito sensuale creatosi s'incarna e, insieme, si placa nella posa della *Maddalena penitente*. L'intermezzo vitale in cui le *Partite sopra Fidele* di Ascanio Mayone (?-1627) cadenzano la pantomima dei *Bari* gradualmente trabocca in un duello (le ombre meravigliose ne enfatizzano i gesti): a mezza figura si recita la condanna a morte che colpì Caravaggio dopo l'uccisione di Ranuccio da Terni costringendolo alla fuga. Ed ecco, di nuovo, l'acqua: è la volta del *Narciso*, con la fotografia di Francesco Vitali che ne coglie il riflesso realizzando uno dei momenti più suggestivi del film, finché la musica – è Frescobaldi – scandisce (anzi, pare sia essa a indurla) la metamorfosi del giovane innamorato di sé nel *Ragazzo morso da un ramarro*, e ancora nella Maria di Cleofa della *Deposizione*, nella smorfia della *Medusa* (e ci ricorda – il viso deformato di Deda Colonna – quanto dovettero influire su Caravaggio gli studi sui 'moti dell'anima' di Leonardo). Il gesto della testa mozzata accende, perfetto, il *Davide con la testa di Golia* di Vienna, prima che una *Passacaglia* di anonimo romano del primo Seicento (e Mara Galassi la offre esaltandone una delicatezza che sa di sublime) accompagni il rito di una vestizione magica: l'abito dell'inizio, smembrato sino a una tunica chiara, si orna di due ali, e Deda Cristina Colonna si fa così angelo. Utilizzando come perno gestuale l'indimenticabile braccio levato del Cristo della *Vocazione di San Matteo*, il principio barocco della metamorfosi si dipana in molti degli angeli caravaggeschi: quelli della Cappella Contarelli, quello del *Riposo dalla fuga in Egitto*, quello visionario, dall'alto col braccio destro proteso, delle *Sette opere di misericordia*; "il contrasto tra il mondo terreno e quello angelico – ha ben sottolineato Dinko Fabris in un saggio recente, *I gesti e i suoni del Caravaggio in un film*, «AAM . TAC», 5, 2008 – è perfettamente reso dalle *Durezze* frescobaldiane eseguite all'arpa".

Joachim von Sandrart, curatore della ricchissima collezione di Vincenzo Giustiniani che comprendeva una quindicina di dipinti del Merisi, parlando dell'*Amor vittorioso* riferiva che "questo lavoro, che era conservato assieme ad altri centoventi dei più eccellenti artisti in un unico locale [...] venne dietro mio consiglio coperto con una cortina di seta verde scuro per essere mostrato da ultimo, perché altrimenti toglieva pregio a tutte le altre rarità"; analogamente, l'ultima metamorfosi della versione alata di Deda Cristina Colonna, quella, appunto, nell'Eros birichino dipinto nel 1602-1603, viene isolata in una sequenza autonoma, a cui si accede varcando una soglia e realizzando, per la prima volta, un'interazione anche fisica tra le due interpreti del film: l'Amorino-vivente', introdotto da un gioioso *Canario* di Kapsperger (1580-1651 circa), pizzica furbetto le corde dell'arpa; e, soprattutto, continua metaforicamente a farlo quando recita un brano tratto dalle *Dicerie sacre* del Marino (la *Diceria II* è intitolata *La Musica*) in cui si celebra l'espressività e la varietà di accenti, toni e modulazioni della voce umana: è il destro, infatti, per realizzare assonanze e imitazioni tra il testo recitato e quello suonato da Mara Galassi, evidenziandone così, in modo suggestivo, la comunanza di tavolozza retorica. Le parole conclusive della citazione mariniana, declamate nel silenzio, narrano della musica secentesca che veicola affetti riposti, ma bene si applicano pure al *pathos* gestuale intriso di assoluto del Caravaggio; sono parole che rapiscono e illuminano: "L'inesplicabili pensieri della mente espone come interprete, gli ordini oscuri della volontà dichiara come nunzia, e l'effigie stessa dell'anima tutta rappresenta altrui come immagine o simulacro, torcimanno delle cifre del cuore". Giunti al nucleo estetico e spirituale, c'è dunque spazio per una magia di fiori e fiamme, e ancora, percorsa una scala doppia in salita e in discesa (concretando la citazione eraclitea d'apertura), per la danza di una passacaglia senza tempo sul pavimento metafisico a scacchi del coro della basilica di San Marco. Bastano lacerti pronunciati di fonti dell'epoca e i repentini cangia-



menti d'espressione e mimica di Deda Cristina Colonna per tracciare la gloria di Caravaggio a Malta e, subito dopo, la sua misteriosa caduta a "membrum putridum et foetidum". La sequenza conclusiva si snoda lungo le disperate diminuzioni di Giovanni Maria Trabaci (1575-1647) sul madrigale *Ancidetemi pur*; e di morte parlano le ultime rievocazioni caravaggesche che tre specchi deformanti colorano di mestizia: la *Maddalena in estasi*, la *Deposizione*, la *Morte della Vergine*.

A Mara Galassi va il compito di chiudere il film, mentre si recita da fuori campo il testo della *Galeria* del Marino dedicato alla morte di Caravaggio: finito di suonare, raccoglie il candeliere posto ai suoi piedi e avanza verso la macchina da presa, gradualmente avvolta dal buio. È la musica – ci viene così ribadito – ad avere generato gli effimeri ma vivi e reali bagliori della vita e dell'arte del Merisi pulsanti nel film; calata l'oscurità, tocca ora allo spettatore – verso cui pare dirigersi colei che alla musica aveva dato vita – conservare e coltivare la fiammella di suoni e gesti che è stata accesa, il profumo di assoluto che ne è scaturito. Nel 1952 Roberto Longhi scrisse del Caravaggio: "Ciò che egli andava confusamente balenando era ormai non tanto il rilievo dei corpi quanto la forma delle tenebre che li interrompono. Lì era il dramma della realtà più portante".

Summary

There is certainly nothing new about the fact that, in its overriding imperative to 'stir the emotions', early baroque music is steeped in rhetorical and gestural elements; likewise it is well known that Caravaggio's painting is rooted in such rhetorical and gestural elements. Never before, however, have the two planes been made to interact, pointing out the possible parallels. This is what the film Voluptas dolendi. The Gestures of Caravaggio (directed by Francesco Vitali and produced in 2008 by the Fondazione Marco Fodella in Milan) attempts to do, and succeeds. In it the evocations of Merisi's paintings mimed by a female dancer-actor appear to flow—so close is the accord—out of the music from Caravaggio's time played live on the harp. Thus the film allows us to grasp fully the dramatic component of the music and, at the same time, to experience the rhythmic and musical structure of the painting. Out of this comes the striking discovery of how a single, identical expressive strategy clearly underlies music and painting.

Voluptas dolendi I gesti del Caravaggio

DEDA CRISTINA COLONNA
voce, gestualità e danza

MARA GALASSI
arpa doppia

FRANCESCO VITALI
adattamento cinematografico, regia e fotografia

prodotto dalla
FONDAZIONE MARCO FODELLA, Milano

BARBARA PETRECCA
costumi

Tunnel Studios, 2008