

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

5 · 2008

ESTRATTO



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMIX

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia
FABRIZIO BORIN · Università Ca' Foscari, Venezia
FRANCESCO CASETTI · Università Cattolica, Milano
ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film
ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia
† FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic
and Cinema historian
ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor
BENJAMIN ROSS · Director, writer
GIORGIO TINAZZI · Università di Padova
RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

FABRIZIO BORIN

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009²
(ordini a: iepi@iepi.it).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

★

«AAM · TAC» is a Peer-Reviewed Journal.

I GESTI E I SUONI DEL CARAVAGGIO IN UN FILM

DINKO FABRIS

NON passa anno, o quasi, che non vi sia qualche nuova attribuzione a Caravaggio di tele ignorate per centinaia di anni. Erano cinquanta i titoli esposti nella celebre Mostra di Milano del 1951 presentata da Roberto Longhi, ed ora sono raddoppiati: quasi cento dipinti, spesso in più copie autografe. Queste attribuzioni recenti non mancano mai di creare scalpore, con dispute spesso feroci a favore o contro. Anche le mostre si susseguono in tutto il mondo con una frequenza superiore a quelle di qualsiasi altro protagonista della storia dell'arte, a dimostrare che il segno inquietante e 'moderno' di Michelangelo Merisi da Caravaggio continua ad affascinare le successive generazioni come avvenne ai suoi tempi. Uno dei casi più eclatanti è stato sollevato durante la Mostra del 2007 a Roma *Grandi Antiquari nella Roma rinascimentale*, dove un *Davide e Golia* già attribuito per decenni ad un imitatore di Caravaggio forse napoletano, è stato proposto come un autografo con tanto di doppio autoritratto dell'autore e di un vistoso pentimento.¹ Avremmo potuto ricordare decine di clamorose analoghe rivelazioni degli ultimi anni,² ma ci ha colpito di questa tela la sovrapposizione donna/uomo, modella/pittore che quasi entrano in un'altra tela come in una diversa dimensione temporale, che a nessuno dei due appartiene. Questo è uno dei più tipici 'gesti' del Caravaggio, quel movimento che sorprende e coglie fotograficamente un istante, in genere di stupore o di dolore. All'insieme dei 'gesti' caravaggeschi, o meglio alla suggestione spettacolare – a un tempo di colore di danza e di suono – che è possibile ricavarne, era stato dedicato nel 2003 un avvincente progetto basato sulla gestualità e la recitazione della danzatrice e coreografa Deda Cristina Colonna e sulle esecuzioni musicali di Mara Galassi, una delle poche virtuose di fama mondiale di arpa doppia e tripla. Questo spettacolo è ora diventato un film, grazie alla Fondazione Marco Fodella di Milano. Ma prima di parlare di questa produzione cerchiamo di comprendere meglio che cosa siano i 'gesti' del Caravaggio.

Il termine inglese *gesture* (in francese *gestuel*) è una delle forme più importanti del linguaggio non verbale: infatti in italiano il termine 'gestuale' non è comprensibile senza il riferimento al 'linguaggio gestuale'. Si pensa in genere ai nostri giorni che la novità dell'arte di Caravaggio sia la luce, mentre per i suoi contemporanei la grande innovazione era la riproduzione 'dal vero'. L'insieme dei due elementi, il naturalismo e lo studio della luce, contribuiscono in maniera decisiva a far emergere dal fondo della scena di ogni dipinto del Merisi i protagonisti umani, quasi scolpiti, ma mai immobili. Il loro movimento, è in realtà una reazione ad un evento esterno, di disturbo o di interruzione, come avviene nella *Cena in Emmaus* (London, National Gallery). Se si guarda l'intero catalogo caravaggesco sotto

¹ Il quadro, tuttora in Collezione privata, era stato giudicato indegno di una attribuzione a Caravaggio per via dell'inusitato inserimento, all'interno di una iconografia classica (*Davide che regge la testa di Golia*) di un terzo personaggio totalmente estraneo in costume secentesco. Giulio Torta, in occasione della Mostra di Roma (presso la chiesa di Santa Maria in Saxia), ha proposto che non solo la testa di Golia, ma anche il personaggio aggiunto raffigurino lo stesso Caravaggio in duplice atto di richiesta di perdono, forse per l'omicidio che causò la sua condanna a morte in contumacia nel 1606, e inoltre ha svelato che tale personaggio fosse in realtà una modifica autografa rispetto ad una precedente figura femminile, forse Fillide Melandroni, celebre amica e modella di Merisi (il pentimento sarebbe stato originato dal suicidio di Fillide, peraltro una prostituta).

² L'ultima attribuzione in ordine di tempo è un nuovo *Sacrificio di Isacco*, esposto per la prima volta nei Musei Civici di Varese nel 2008 ed identificato come autentico Caravaggio da Maurizio Marini, lo stesso esperto che aveva presentato nel 2006 un'altra strabiliante attribuzione a Merisi, *La chiamata dei Santi Pietro e Andrea* (dal 1637 nelle collezioni reali inglesi, oggi alla Royal Gallery di Hampton Court, ma quasi illeggibile e considerato anonimo senza valore) nell'ambito della Mostra ospitata nella Stazione Termini di Roma *Caravaggio. Capolavori nelle collezioni private* a cura di Sir Danis Mahon e Mina Gregori.

quest'ottica, emerge una continuità stilistica che è dunque nella somma di tre elementi: naturalismo, luce e movimento.

Questi elementi sono di per sé gli ingredienti primari anche di quello che definiamo lo 'spettacolo barocco', l'arte di meravigliare senza ricorrere al testo verbale. Caravaggio dunque come precursore dello spettacolo multimediale. E così, chiudendo il cerchio, possiamo tornare alla realizzazione filmica di cui parliamo.

Cominciamo dal titolo: *Voluptas dolendi*, termine coniato dalla critica petrarchesca, si riferisce qui ad uno dei pilastri dell'etica/estetica controriformistica. Il piacere provocato dalla sofferenza ha ovviamente molti livelli e molte possibili applicazioni, dalla religione alla psicoanalisi. Al tempo di Caravaggio veniva definita melanconia la causa generale di ogni disturbo mentale. Un suo contemporaneo, il melanconico liutista e compositore inglese John Dowland (Londra, 1563-1626), aveva utilizzato un motto per esprimere la sua condizione di 'infelice inglese': «Semper Dowland Semper Dolens».¹ La musica, come vedremo, è co-protagonista in questo film. Dunque fin dal titolo veniamo a sapere che ci è proposta una lettura in forma spettacolare delle principali opere pittoriche di Caravaggio interpretate alla luce della *Voluptas dolendi*, del gesto e del suono. Luci e colori sono impliciti.

Nato come spettacolo teatrale da montare in luoghi diversi, nel film è stato inserito in un unico luogo simbolico particolarmente suggestivo: la basilica di San Marco a Milano, chiesa medievale ampiamente trasformata in epoca barocca, nella quale operò tra gli altri Mozart ragazzo. Il pavimento a scacchiera e il movimento degli stalli del coro ligneo creano una scenografia naturale di intensa bellezza. Il regista e direttore della fotografia Francesco Vitali, che era stato anche il regista della edizione teatrale dello spettacolo, dietro la macchina da presa ha saputo utilizzare al meglio questo sfondo unico, con un abile gioco delle luci naturali (candele, ceri), per ricreare la magia cromatica delle tele di Caravaggio, evocate ma mai banalmente riprodotte come *Tableaux vivants*. La felice riuscita di questo esperimento è appunto nell'evitare l'ovvio, il didascalico, e nel lasciar briglia sciolta alla fantasia individuale per la riformulazione dei dipinti nel nostro immaginario. Vitali è attivo dalla metà degli anni 1990 non solo come regista ma anche come scenografo e *light designer* per spettacoli di prosa, lirica e danza in Italia e negli Stati Uniti. Questa esperienza con la regia di luci si è rivelata preziosa per il progetto scenico su Caravaggio. Il regista sceglie di porre al centro non le figure, ma il ritmo dei loro gesti, scandito dalla musica e scolpito dal contrasto luce-ombra. In tal modo lo spettatore è costretto a concentrarsi sul movimento che costruisce una figura dopo l'altra, come girando un caleidoscopio, senza preoccuparsi del contesto scenico. La metodica di ripresa utilizzata, la *steadycam*, consente una adesione anatomica alle continue movenze del corpo della attrice-danzatrice, che lo spettatore ha quasi la sensazione di toccare o di accompagnare.

Deda Cristina Colonna fornisce il corpo in movimento, la voce che scandisce i testi e i contenuti non verbali che consentono di ritagliare le immagini viventi dagli originali caravaggeschi evocati.

Difficile definire questa artista poliedrica, formatasi come danzatrice in Italia e a Parigi, solista e coreografa specializzata nel repertorio barocco, nell'ultimo decennio anche attrice, regista e in particolare assistente di una personalità del calibro di Pier Luigi Pizzi. Indubbiamente si tratta di una interprete emozionante sulla scena (e sullo schermo), dalla figura longilinea e statuaria, capace di controllare le più impercettibili varianti gestuali che creano movimenti plastici di grande seduzione. Per lei l'esperta costumista Barbara Petrecca – collaboratrice tra l'altro dello Studio Festi impegnato spesso in ricostruzioni storiche di grandi eventi festivi italiani – ha disegnato abiti componibili che riproducono mirabilmente le suggestioni degli originali dipinti nelle tele di Caravaggio, dal corsetto più elaborato di una Giuditta, Santa Caterina o una Madonna alla semplice sottoveste d'angelo fluttuante nella *Fuga in Egitto*.

¹ Cfr. DIANA POULTON, *John Dowland*, Londra, Faber, 1972.

Per la coprotagonista dello spettacolo, l'arpista Mara Galassi sempre attiva in un angolo della scena, Petrecca ha invece disegnato un sontuoso abito tardorinascimentale che non muta e non si modifica, come se fosse tuttuno con lo strumento. L'allusione cronologica è alle virtuose d'arpa doppia del tempo di Caravaggio, da Laura Peverara – una delle mitiche 'dame di Ferrara' – alle napoletane Lucrezia Urbana e Adrianella Basile. Galassi è infatti una delle maggiori protagoniste della riscoperta moderna delle arpe rinascimentali e barocche, soprattutto dell'arpa a tre registri (strumento immortalato dal pittore Lanfranco nella celebre *Venere arpista* oggi nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma). Sarebbe stato facile prevedere al suo posto la presenza di un suonatore di liuto, vista l'abbondanza di riferimenti a quello strumento nella produzione di Caravaggio (dal liutista dell'Ermitage di San Pietroburgo al *Concerto* del Metropolitan di New York e all'*Amor vincitore* della Pinacoteca di Berlino).¹ Ma il progetto di questo spettacolo elude la banalità della riproduzione realistica dei soggetti e sceglie per la musica un percorso più importante. Il tessuto sonoro è infatti l'elemento di coesione di questa 'storia di storie', organizzazione strutturale del mondo su cui le immagini si dipanano già disposte in una sorta di ciclo. Perfino la voce narrante si adegua al ritmo e ai tempi delle musiche eseguite 'dal vivo' (anche qui un riferimento evidente alla grande conquista della maniera di pennellare di Merisi). In effetti il suono ipnotico ed ammaliante di Mara Galassi crea onde di energia che la fotografia di Vitali e i gesti di Colonna trasformano in luci e ombre: pensiamo alle toccate con le loro sezioni di improvvise accelerazioni e decelerazioni, zone di addensamento accordale e rarefazione melodica, e così via.

Il repertorio è scelto senza alcuna volontà di riferimento diretto ai soggetti dei quadri con cui le esecuzioni interferiscono, ma raggiunge l'effetto di disegnare il contesto storico, culturale ed emozionale in cui si dipana l'esistenza tormentata del pittore medesimo.² Proviamo a percorrere l'itinerario narrativo dello spettacolo inserendo i riferimenti ai quadri, alla musica e anche ai testi prescelti. A proposito di questi ultimi, va sottolineato ancora una volta l'intento non didascalico di tale scelta, che non abbina frasi di antichi o più recenti commentatori come chiavi di lettura delle opere, ma come indizi di una biografia immaginaria (e improbabile) del pittore. Da questa prospettiva, se il corpo di Deda Colonna corrisponde meravigliosamente a quello dei modelli o delle modelle di Caravaggio, il viso del pittore, tante volte riprodotto come emblema di inclemente autoritratto delle proprie negatività (nelle teste tagliate di Oloferne o di Golia, come nel *Bacchino malato* e perfino in uno dei giovani 'effeminati' del *Concerto Del Monte*) è assente dalla scena, come se assistesse anch'egli dalla parte del pubblico allo svolgimento dell'azione. Quanto ai testi, si tratta di un collage di citazioni in gran parte da antichi commentatori di Caravaggio, ma anche da testi estranei alla pittura oppure di autori vicini ai nostri tempi che valgono a costruire il raccordo tra le scene in continua dissolvenza, il tappeto sonoro della musica e una possibile 'storia'. Per due dei testi in apparenza più fuori tema, una rapida citazione da Eraclito di Efeso («La via in salita e la via in discesa sono una sola e la stessa») ed un presunto Galileo Galilei che cita Giordano Bruno («Convinciti che nulla sia impossibile...»), la fonte è il film *Caravaggio* (1986) di Derek Jarman: dunque una sorta di *mise-en-abîme* che ovviamente richiederebbe una notevole preparazione dello spettatore per scoprirne l'astuto congegno.³

¹ Ad es. in occasione di una delle ultime mostre su Caravaggio a Roma è stato prodotto il cd (che sonorizzava la Mostra *Il liuto del Caravaggio*, liutista Diego Cantalupi, Chromamedia CHCD001, 2004).

² Anche in questo caso si sarebbero potuti eseguire brani direttamente riprodotti come *musica picta* in alcune tele di Caravaggio, individuati e ricostruiti in recenti studi musicologici, come appunto operato nel cd citato alla nota precedente. Tra gli studi dedicati a questo soggetto ricordiamo almeno: FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, AGOSTINO ZHINO, *Caravaggio. Aspetti musicali e committenza*, «Studi Musicali», XII, 1983, pp. 67-73; EADEM, *Una nota: cantare con una voce sopra uno strumento. Il suonatore di liuto del Cardinale del Monte e il suo contesto musicale*, in *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio 'pictor praestantissimus'. La tragica esistenza, la raffinata cultura*, a cura di Maurizio Marini, Roma, Newton Compton, 1987, pp. 381-382; FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *La 'musica' nei quadri di Caravaggio*, in *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Venezia, 1989 («Quaderni di Palazzo Venezia», 6), pp. 198-221.

³ Com'è noto il film di Jarman fece scalpore al suo apparire per la dichiarata infedeltà di fondo al contesto storico, anzi

Il film si avvia con la *Santa Caterina d'Alessandria* (tela del 1597 oggi a Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza),¹ immagine statica con la protagonista appoggiata alla ruota e lo spazio letteralmente inondato dallo strascico prezioso del suo vestito. La santa sembra ascoltare assorta l'esecuzione all'arpa di una *Fantasia* di Francesco da Milano, il più grande virtuoso di liuto della prima metà del Cinquecento,² e pronuncia un testo cronologicamente coerente, dalla *Vita di Giorgione* del VASARI, ovviamente entrambi non riferibili direttamente a Caravaggio. Il primo soggetto si sdoppia quindi, come in una scenetta da mimo, per interpretare i due personaggi della *Buona ventura* (1593-1594, Louvre), ossia il giovane gentiluomo col cappello che protende con grande aspettativa la mano verso la zingarella che dovrà predirgli il futuro: si tratta del quadro che sembrò ai contemporanei di Caravaggio forse il suo maggior successo.³ La musica eseguita all'arpa qui è vera danza (da manoscritti anonimi italiani di metà Cinquecento) per consentire a Deda Colonna di saltare da un personaggio all'altro.

Le tre scene successive sono incardinate come se la telecamera partisse dal primo piano di un particolare per arrivare ad una situazione d'insieme. Scopriamo prima il *Cesto di frutta* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) poi il *Bacchino malato* circondato di frutta (Roma, Galleria Borghese) e infine il *Ragazzo che monda un pomo* (New York, Collezione privata). L'unità dei tre soggetti è sottolineata dalla scelta musicale: tre brani per liuto dell'enigmatico virtuoso romano Lorenzino.⁴

I testi in questa sezione, forse per la presenza degli autoritratti, sono estrapolati dalle *Vite* secentesche di Baglioni (1649) e Bellori (1672).

Un cambio repentino avviene invece con il ritorno di una figura femminile nella stessa posizione con cui aveva esordito la Santa Caterina e con la stessa veste trabordante: questa volta si tratta della *Maddalena penitente* (Galleria Doria Pamphili, Roma) che ascolta quasi in *trance* una *Toccata* di Girolamo Frescobaldi,⁵ mentre il testo declama il *Cantico dei cantici* nella versione latina usata in un mottetto per tenore solo da Claudio Monteverdi: *O quam pulchra es, amica mea*. Com'era successo in precedenza, la danzatrice si trasforma poi miracolosamente in più personaggi, interpretando la distribuzione delle carte da una mano all'altra dei *Bari* (Kymbell Art Museum di Forth Worth, Stati Uniti) e, inaspettatamente, i gesti raffigurano un duello, allusione esplicita all'episodio del 1606 che decretò l'esilio e la condanna a morte in contumacia di Caravaggio. La musica è qui una elaborata serie di variazioni sopra l'aria del *Fidèle* composte per arpa dal napoletano Ascanio Majone nel 1603.

Un'altra serie di cinque scene è legata abilmente dalla scelta di brani dello stesso compositore, ancora Girolamo Frescobaldi. Il passaggio da un quadro all'altro avviene con una tecnica analoga alla dissolvenza ma tenendo un elemento in comune per ciascun passaggio, come in un gioco di enigmistica. Il placido ed autocompiaciuto *Narciso* che si specchia nell'acqua (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, anche se l'opera non è considerata oggidi

la totale atemporalità dell'azione (un Caravaggio vestito come un *dandy* ottocentesco che fuma sigarette in caffè con luce elettrica e radiocronache sportive in sottofondo), e per la interpretazione in chiave omosessuale del gesto pittorico di Michelangelo Merisi. La frase, a complicare ulteriormente i rimandi, era peraltro già nel *Galileo* di BRECHT.

¹ Per ogni titolo del catalogo caravaggesco, quasi sempre esistente in numerose versioni o copie sparse per il mondo, diamo soltanto l'indicazione di un luogo di conservazione come riferimento per agevolare il riconoscimento del soggetto.

² La scelta del liutista Francesco da Milano (1497-1543) trova più di una ragione ad apertura del film: le *Vite* del VASARI (prima edizione del 1550) sono colme di riferimenti al liuto, strumento prediletto dai pittori rinascimentali anche come simbolo iconologico di armonia e per lo studio delle linee della prospettiva legate alla sua forma. Infine le prime opere romane di Caravaggio, come abbiamo detto, accolgono spesso raffigurazioni di liuti.

³ Cfr. HOWARD HIBBARD, *Caravaggio*, New York, Harper, 1983, pp. 27 e 350. Il riferimento è a GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (ms. ca. 1617-1621, edito da A. Marucchi: Roma, 1956): «...e di questa scuola non credo forsi che se sia visto cosa con più gratia et affetto che quella zingara che dà la buona ventura a quel giovenetto, mano del Caravaggio, che possiede il signor Alessandro Vittrici, gentiluomo qui in Roma...».

⁴ È plausibile la sua identificazione con Lorenzino Tracetti (o Trajetti), virtuoso attivo a Roma fino alla sua morte avvenuta nel 1590, proposta da MARCO PESCI, *Lorenzino Tracetti, alias Lorenzino, suonatore di liuto*, «Ricerche», IX, 1997, pp. 233-242.

⁵ Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 1583-Roma, 1643) fu il più importante virtuoso e compositore di musica strumentale del suo tempo, protagonista a Roma di una vera rivoluzione stilistica in musica paragonabile a quella compiuta da Caravaggio per la pittura.

autentica) si trasforma nel *Ragazzo morso da un ramarro* (Londra, National Gallery) sulla cui testa, unico cedimento agli effetti speciali del cinema di questo film, si sviluppa una corona di mostruosi serpenti e rami fino a diventare *Medusa* (Roma, Galleria Borghese) e poi, staccata con una spada, la testa sofferente di *Golia* mostrata da David vittorioso (Vienna, Kunsthistorisches Museum). È interessante che questa sezione unitaria sia legata alla maggior parte degli autoritratti di Caravaggio individuati. Anche i testi utilizzati (cronache romane del Seicento) fanno riferimento all'episodio dell'assassinio dell'amico pittore e della fuga di Caravaggio. Per quanto riguarda la fotografia, a parte gli effetti speciali già ricordati, la rifrazione dell'acquaspecchio utilizzata per raffigurare Narciso è di grande poeticità e bellezza.

Col breve intermezzo all'arpa di un *Passacagli* anonimo romano del primo Seicento, si apre una nuova sezione di cinque scene, anch'esse legate l'una all'altra da altrettanti brani di Frescobaldi, e la cui parte testuale è affidata al principe dei letterati del tempo: Giambattista Marino (*Dicerie sacre*, Milano 1618). In tutte queste scene protagonista assoluto è questa volta l'angelo: due versioni di *San Matteo e l'angelo* (il dipinto un tempo a Berlino ma scomparso e l'esemplare rimasto a Roma, San Luigi dei Francesi), *Riposo durante la fuga in Egitto* (Roma, Galleria Doria Pamphili), *Natività coi santi Lorenzo e Francesco* (un tempo a Palermo, oratorio di San Lorenzo, rubato nel 1969) e l'*Annunciazione* (Nancy, Musée des Beaux Arts).

A Deda Colonna è sufficiente far svolazzare la sottoveste bianca e applicarsi due ali penute per creare davvero l'illusione di librarsi in volo, con lo stesso effetto di leggerezza e stordimento provocato dalle alate figure di Caravaggio. Il contrasto tra il mondo terreno e quello angelico è perfettamente reso dalle *Durezze* frescobaldiane eseguite all'arpa.¹

Ancora un intermezzo d'arpa, un festoso *Canario* di Giovanni Girolamo Kapsperger,² introduce il quadro successivo, evidentemente considerato così importante da isolarlo dal resto delle scene (segue infatti un altro intermezzo musicale, con brani per arpa di Rinaldo Dall'arpa e poi un *Passacaglio* anonimo): è *Amor vittorioso* (Berlino, Staat Museum) ossia la trasformazione assai arida dell'angelo precedente in Cupido, ragazzino ignudo e beffardo che mostra le sue frecce e gli strumenti musicali ai suoi piedi. La regia può giocare qui con libertà e far interagire i piani del suono e del gesto, per tutto il film accuratamente separati: Amore-danzatrice può così spingersi a pizzicare le corde dell'arpa, collaborando con piglio dispettoso alla esecuzione del brano.

Dopo questo acme di energia vitale, corrispondente idealmente alla passionalità irrefrenabile del pittore, lo spettacolo volge verso un tetro e disincantato epilogo. Una aiuola magica di rose con dentro candele accese prepara il brusco cambiamento: Amore si stacca le ali e si prepara alla caduta. L'atmosfera di decadimento fisico e di morte è palpabile. La musica scelta per le ultime scene è di Giovan Maria Trabaci, primo italiano divenuto maestro di cappella del viceré spagnolo di Napoli dal 1614: una lunga serie di impervie variazioni originali per arpa doppia su un madrigale arcaico, dal titolo emblematico di *Ancidetemi pur*. I soggetti sono i più drammatici del catalogo caravaggesco: *Giuditta e Oloferne* (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini), *Maddalena in estasi* (Roma, Collezione privata), *Deposizione* (Pinacoteca Vaticana) e *La morte della Vergine* (Parigi, Louvre). Straordinario l'effetto provocato dal riflesso del corpo della danzatrice-Maddalena (o San Sebastiano) in una serie di tre specchi deformanti che agiscono da elementi scatenanti per le metamorfosi finali.

La nebbia contribuisce all'atmosfera di desolazione e di vagabondaggio marino, in contrasto stridente con le movenze del ballo. I testi invece fanno riferimento all'episodio, da pochi anni chiarito, del turbolento passaggio da Malta di Caravaggio e dall'intervento dell'Or-

¹ Per 'durezza' nella musica strumentale del tempo di Frescobaldi s'intendeva quello che oggi si definisce una dissonanza che in genere doveva risolvere in una consonanza. Quando le risoluzioni erano rinviate del tempo con ritardi, isolati o in serie, si denominavano 'ligature'. Molti brani del repertorio strumentale del primo Seicento, infatti, riportano la denominazione di *Durezze e ligature*.

² Detto 'il tedesco della Tiorba' per le sue nobili origini alemanne, Giovanni Girolamo Kapsperger (Venezia, ca. 1580-Roma, 1651) fu uno dei più importanti virtuosi di strumenti a corde attivi a Roma nella prima metà del Seicento, particolarmente vicino allo stile frescobaldiano delle *toccate* e delle *durezze e ligature*.

dine dei Cavalieri di Malta nei suoi confronti (corrispondenza tra Alof de Wignacourt e il papa Paolo V nell'anno 1607).¹ Siamo alle soglie dell'ultimo mistero di Merisi, il cui corpo senza vita verrà ritrovato nel 1610 sul litorale toscano a Porto Ercole, proprio nel momento in cui il papa aveva concesso la grazia e il permesso di ritornare a Roma.²

L'ultimo, visionario dipinto evocato nello spettacolo è *La visione di San Girolamo* (composto a Messina nel 1609, oggi al Museum of Fine Arts di Worcester, Stati Uniti), accompagnata dal testo dedicato alla morte di Michelangelo Merisi da Caravaggio nella *Galeria del Marino*. Segue un rapido riassunto in forma di album fotografico delle tele ricreate con i movimenti corporei nel corso dello spettacolo. Alla fine l'arpista smette di suonare, prende un candeliere e arresta l'azione chiudendo il film.

Abbiamo ripercorso in sintesi lo spettacolo *Voluptas dolendi* per poterne comprendere la tipologia senza per forza ricorrere a definizioni o confronti. Si tratta infatti di un prodotto assolutamente originale, anzi unico nel panorama filmico del nostro tempo. I paralleli con numerosi titoli del cinema italiano e straniero degli ultimi decenni sono ovviamente possibili e saranno certamente proposti dai critici. Possiamo cominciare a dire quel che questa pellicola non è: non una trasposizione cinematografica di una pièce teatrale; non un documentario; non un film musicale e neppure un balletto. Il film (come lo spettacolo da cui deriva) non usa una sceneggiatura con un testo moderno, bensì incasella quadri come diapositive in una presentazione ed usa le citazioni di testi antichi per far risultare una 'storia' dall'insieme di movimenti, colori, luci, suoni e parole.

Questa tecnica potrebbe far pensare ad un film 'storico' come *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi (2001), dove però linguaggio e fotografia hanno il sopravvento nel sottolineare l'evento funesto della calata dei Lanzichenecchi nel 1526. Il già citato *Caravaggio* di Jarman è certamente tenuto in considerazione ma non come modello, semmai come fonte secondaria, insieme per intenderci a libri ugualmente discussi come *L'enigma Caravaggio* di Peter Robb.³

Credo invece che esista un modello più diretto ma non confessato per questa realizzazione filmica. Essa si pone a metà strada tra l'evocazione puramente fotografica di pellicole come *La ragazza con l'orecchino di perla* (che esplora la vita del pittore fiammingo Vermeer a partire da quel celebre quadro)⁴ e quella puramente musicale del capolavoro rivelazione di Alain Corneau *Tous les matins du monde*.⁵ Quest'ultimo film è a mio parere molto prossimo a *Voluptas dolendi*, anche se in maniera inconscia: anche qui la musica (eseguita 'dal vivo' dal violista da gamba Jordy Savall poi divenuto una *star*) concorre con la luce naturale a disegnare una 'storia' immaginaria ma possibile, quella di Monsieur de Sainte Colombe, grande virtuoso di viola da gamba francese del Seicento, di sua figlia e del suo allievo infedele Marin Marais. Nel film di Corneau la finalità era esplorare e forse scoprire il segreto più profondo della vita attraverso il suono. In *Voluptas dolendi* una possibile finalità è di ripercorrere l'arte visionaria del primo grande pittore della modernità, Caravaggio, per imparare a guardare che cosa di lui è rimasto in ognuno di noi.

¹ La corrispondenza tra Alof de Wignacourt e Paolo V degli anni 1607-1608 è citata in studi come STEFANIA MACIOCE, *Caravaggio a Malta e i suoi referenti*, «Storia dell'arte», 81, 1994, p. 207, e SANDRO CORRADINI, *Caravaggio. Materiali per un processo*, presentazione di Maurizio Marini, Roma, Alma Roma, 1993, doc. 127, p. 98. Inoltre sulle cause della condanna di Caravaggio e le conseguenze per la sua biografia cfr. RICCARDO BASSANI, FIORA BELLINI, *Caravaggio assassino. La carriera di un «valentuomo» faziioso nella Roma della Controriforma*, Roma, Donzelli, 1994.

² Federico Zeri assimilava la morte di Caravaggio a quella di Pier Paolo Pasolini, con queste parole: «Io lo avvicino molto alla figura di Caravaggio, anche per la fine. Secondo me c'è una forte affinità fra la fine di Pasolini e la fine di Caravaggio, perché in tutt'e due mi sembra che questa fine sia stata inventata, sceneggiata, diretta e interpretata da loro stessi...» (dal programma televisivo del 1995 *Pasolini e noi*, testo riportato nel sito <http://www.italialibri.net/dossier/pasolini/paralleli4.html>).

³ PETER ROBB, *The Man who Became Caravaggio*, New York, Henry Holt and Co., 2000; trad. it. *L'enigma Caravaggio*, Milano, Mondadori, 2002.

⁴ Il titolo originale inglese è *Girl with a pearl earring*, film del 2003 di PETER WEBBER con Scarlett Johansson. Il film è caratterizzato da un dialogo quasi inesistente e dalla cura meticolosa dei particolari (premio Oscar per i costumi).

⁵ Il film, apparso nel 1991, è tratto dall'omonimo romanzo di Pasqual Quignard scritto nello stesso anno.

Nella miriade di iniziative espositive o editoriali dedicate a Michelangelo Merisi da Caravaggio, che toccano ormai ogni possibile aspetto anche marginale o insospettabile della sua eccentrica e stupefacente produzione visiva,¹ il contributo di questo film sarà quello, per una volta, di mettere da parte la scandalosa biografia dell'artista, e di farci entrare invece direttamente nel suo sguardo, capace di fissare come fotografie sonore e in movimento l'esistenza quotidiana del suo tempo, non tanto dissimile dal nostro.

Voluptas dolendi. i gesti del Caravaggio: un film prodotto dalla FONDAZIONE MARCO FODELLA di Milano, con DEDA CRISTINA COLONNA, voce gestualità e danza e MARA GALASSI arpa doppia; costumi di BARBARA PETRECCA, adattamento cinematografico, regia e fotografia FRANCESCO VITALI, Milano, Tunnelstudios, 2008, 55 min.

¹ Cito come esempio l'iniziativa recente forse più singolare ed insieme avvincente: nel 2005 Alessandra Marini ha presentato una installazione all'Ermitage di San Pietroburgo intorno alla tela originale del *Suonatore di liuto* di Caravaggio. L'iniziativa consisteva in una emissione di aromi, un particolare profumo prodotto da Laura Tonatto (e intitolato ovviamente *Caravaggio*) che doveva corrispondere alle suggestioni visive degli elementi naturali presenti nel quadro: fiori, frutta, carte, strumenti musicali e perfino il profumo del suono del liutista. L'iniziativa, come chiariscono le autrici nel bel catalogo allora realizzato (*Caravaggio: un quadro, un profumo*, San Pietroburgo, Ermitage, 2005), era nata da una citazione dal film di ALEXANDR SOKUROV, *Arca russa* (2002) dove una guida cieca all'Ermitage riconosce la posizione di un quadro di Rubens dal suo profumo. Il regista Francesco Vitali, non a caso, pone questo film tra i suoi possibili modelli.

Rivista annuale / *A yearly Journal*

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

E-mail: iepi@iepi.it · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · I 00184 Roma

Abbonamenti / *Subscriptions*

Italia: Euro 125,00 (privati) · Euro 265,00 (enti, con edizione *Online*)

Abroad: Euro 195,00 (*individuals*) · Euro 325,00 (*Academic Institutions, with Online edition*)

Prezzo copia singola / *Single issue*: Euro 410,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

*

La *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma, pubblica con il marchio
Fabrizio Serra · Editore®, Pisa · Roma, sia le proprie riviste precedentemente editate con
il marchio *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*®, Pisa · Roma, che i volumi
delle proprie collane precedentemente editate con i marchi *Edizioni dell'Ateneo*®, Roma,
Giardini editori e stampatori in Pisa®, *Gruppo editoriale internazionale*®, Pisa · Roma,
e *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*®, Pisa · Roma.

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per
estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione
della *Fabrizio Serra · Editore*®, Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2009 by *Fabrizio Serra · Editore*®,

Pisa · Roma, un marchio della *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento
di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «G. Mazzariol»
della Università Ca' Foscari di Venezia.

SOMMARIO

LOOK. THERE IS SOMEONE IN THE GARDEN

ANTONIO COSTA, <i>La sculpture filmée ou les statues vivent aussi</i>	11
DINKO FABRIS, <i>I gesti e i suoni del Caravaggio in un film</i>	21
ANNA FORLATI, <i>Detectives in Nazi cinema: a survival under Cover</i>	29
ALICE NEGLIA, <i>Michel Gondry e l'ibridazione delle forme</i>	43
GIULIA LAVARONE, <i>Il ritratto al cinema. Elsa la rose, Daguerrotypes e Jane B. par Agnès V. di Agnès Varda</i>	53

IRREGULAR VERBS TO LEARN

PAOLA PALMA, <i>Il caso Colette-Rossellini: L'invidia e Viaggio in Italia</i>	73
CARLO MONTANARO, <i>Alle origini delle avanguardie cinematografiche italiane</i>	91
ANDREA ZENNARO, <i>Cinema d'artista e sperimentale in Italia dal dopoguerra alla grande contaminazione degli anni sessanta</i>	95
CLAUDIO BONDÌ, <i>De reditu - Il ritorno. Storia della versione in prosa e immagini di un poemetto del v secolo d.C.</i>	113
GUIDO SARTORELLI, <i>Video-arte. Nascita sviluppo e metamorfosi</i>	135
FRANCESCO CESARI, <i>La tela di Jess</i>	139

PER ALEXANDR N. SOKUROV:

THE FRIGID SILENCE MEDITATES A SONG

ANDREA ODDONE MARTIN, <i>Silenzi eloquenti. L'universo sonoro di Aleksandr Nikolaevič Sokurov</i>	161
PATRIZIA PARNISARI, <i>Aleksandr Sokurov: alle radici della spiritualità russa. Il Sacrificio del Figlio e il cammino verso la Bellezza</i>	167