CARAVAGGIO
A MILA

La Conversione di Saulo



SKIRA

Roberta Lapucci

Sorpreso dalla luce: schemi ottico-prospettici del *Saulo* Odescalchi

Due descrizioni del Caravaggio contenute nelle *Epigrafi* scritte da Marzio Milesi[1] "in picturis non pictori/ sed Naturae prope aequali" e "naturae aemulator eximius", contribuiscono a rinforzarne l'immagine di artista – scienziato, impegnato a fondo nella ricerca di una presa diretta della realtà, ottenuta talvolta con l'ausilio di mezzi ottico-meccanici che quell'"emulatore" della natura poteva aver usato per la creazione e la composizione dei suoi quadri.

Come già dimostrato in altra sede[2] l'uso della camera oscura caratterizza alcune opere del Merisi; molteplici sistemi diversi di proiezione sono però riconoscibili nell'arco della sua vita, differenziati nel tempo e nei luoghi, in funzione ora degli ambienti e degli strumenti di lavoro che poteva reperire, ora degli scienziati con cui era entrato in contatto.

Questo saggio mira all'analisi e alla lettura degli schemi geometrici, delle sorgenti di luce, delle ombre portate, degli scorci compositivi e della profondità di campo del dipinto raffigurante la *Conversione di Saulo*, Odescalchi; un'opera che, sopraggiunta e sorpresa dal lume, proprio per le novità ottiche, sembra rappresentare un momento di transito da un sistema più primitivo di proiezione delle immagini (forse sperimentato presso lo studio messo a sua disposizione dal Cardinal Del Monte) a un sistema più articolato e complesso (che richiedeva l'uso di una stanza di maggiori dimensioni).

Per quel che concerne le sorgenti di luce se ne possono individuare tre, che, prendendo a prestito i termini usati da Giovan Paolo Lomazzo[3], potremmo definire due "primarie" e una "secondaria" (fig. 126). Le primarie illuminano il dipinto dall'esterno; in questo caso corrispondono probabilmente a due fori praticati dall'artista nel soffitto del suo studio[4]. I coni luminosi proiettano da sorgenti ubicate nella zona superiore centrale e destra del dipinto (S1 e S2) e situate su un piano leggermente arretrato rispetto al piano verticale dell'opera (da dietro vengono in avanti). Affianca questo movimento l'unica fonte di luce secondaria, interna al dipinto (S3) che proietta anch'essa dal paesaggio nello sfondo verso il primo piano. Non è la stessa luce morbida e soffusa del *Riposo nella fuga in Egitto* Doria, né quella del notturno del *San Francesco* di Hartford. È una luce intensa, diretta, avente un cono luminoso dal diametro alquanto ristretto, voluta così, intenzionalmente, dall'artista per suggerire, con le altre due, un movimento dinamico che da fonti esterne, ubicate sul retro del dipinto, proietta luce contro lo spettatore. Nella lettura dell'opera l'occhio procede partendo dalla fonte alta centrale, verso quella laterale e infine verso quella del paesaggio; l'osservatore compie un movimento ad arco verso il basso che trova un'eco diretta nella posizione delle lance sul lato opposto (fig. 127). Una simile struttura ad arco delle linee di forza, convergente nel piede di Niccodemo, si può osservare nella *Deposizione di Cristo* della Pinacoteca Vaticana (fig. 128); qui si nota tuttavia una scansione dei piani di appoggio e dei punti di osservazione dell'opera assai più ricercata ed elaborata, segno di una ulteriore acquisita padronanza dei mezzi compositivi[5].

Un secondo aspetto, rivelatore di un livello superiore di maturità, riguarda la profondità di campo; in questo dipinto essa è maggiore rispetto alle opere giovanili, che mostrano invece una notevole compressione scenica. I primi personaggi sono schiacciati contro il primo piano, in un palcoscenico poco profondo (30-50 centimetri) (*Bari*, Forth Worth e Mahon, *Buona Ventura*, Louvre e Capitolina, *Concerto*, Metropolitan Museum, *Liutista* San Pietroburgo e Wildenstein)[6]. Lo spazio del fondale inizia a crescere con la *Santa Caterina* Thyssen e raggiunge forse la sua massima profondità, per i dipinti di piccole-medie dimensioni, nella *Cena in Emmaus* londinese (circa 2 metri). Nella *Conversione*

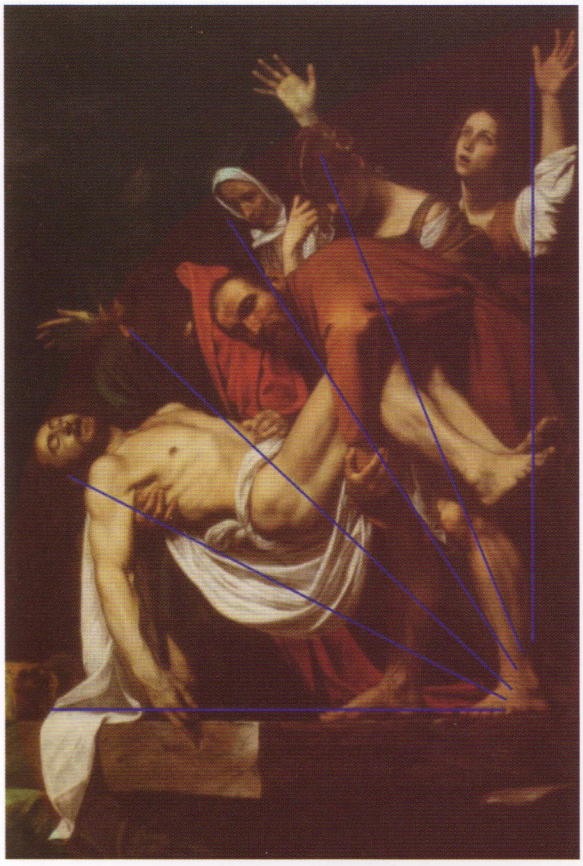




126. Michelangelo Merisi da Carava
Conversione di Saulo (grafico
delle sorgenti di luce)
Roma, collezione Odescalchi

127. Michelangelo Merisi da Carava
Conversione di Saulo (grafico
delle linee di forza)
Roma, collezione Odescalchi

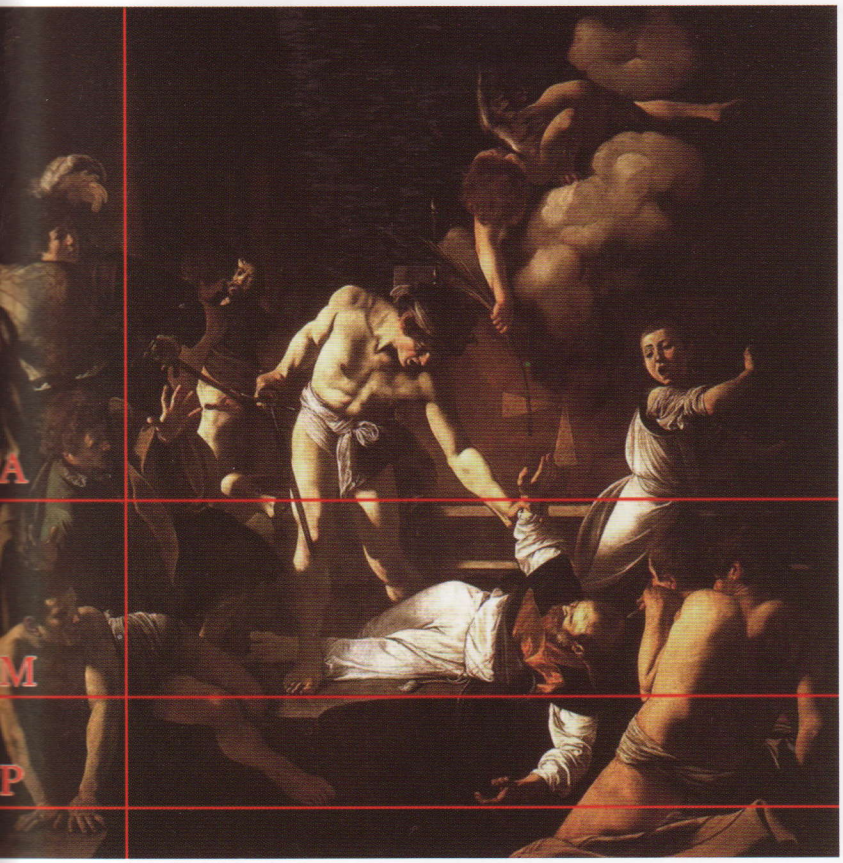
128. Michelangelo Merisi da Carava
Deposizione di Cristo (grafico
delle linee di forza)
Città del Vaticano, Pinacoteca Vatic



Odescalchi siamo a metà strada, dato che fra le piante a tergo del piede del cavallo sulla destra e il ginocchio più avanzato di Saulo ci sono circa 150 centimetri di distanza.

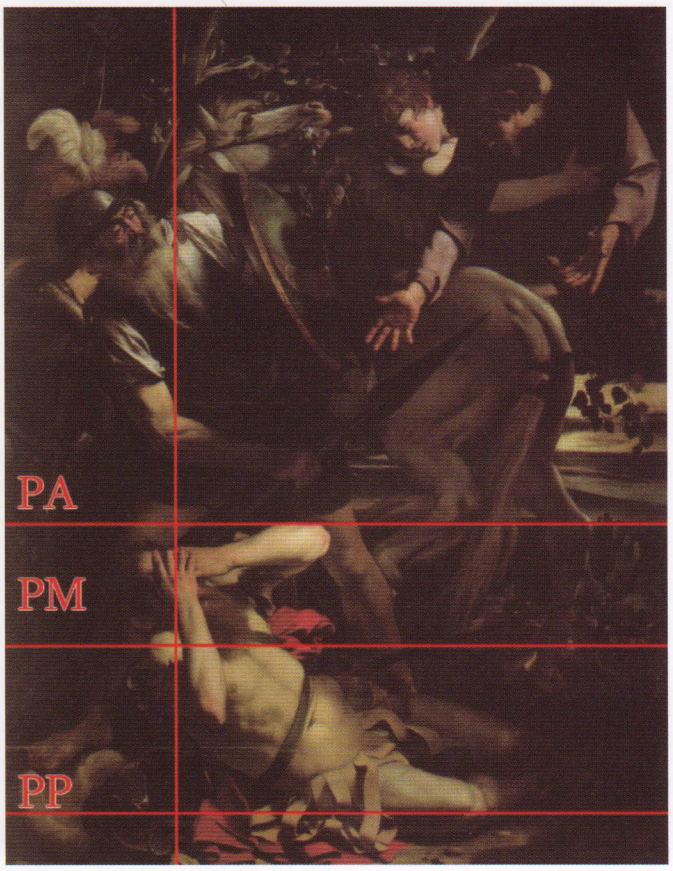
Un primo tentativo di sfondare il piano fortemente bidimensionale e semplice nell'impianto, tipico dei dipinti della fase Del Monte, era già stato messo in atto dal Caravaggio nel *Martirio di san Matteo* Contarelli articolando la composizione attraverso l'uso di tre piani compositivi (primo piano, piano mediano, piano arretrato) e aumentando il numero delle sorgenti di luce. Lo schema strutturale nei due dipinti (Contarelli e Odescalchi) è simile; si basa su un elemento verticale (colonna/albero) sul lato sinistro e sui tre piani orizzontali sopra citati (nel *Martirio*: la vasca, gli scalini, l'altare; nella *Conversione*: la linea delle ginocchia di Saulo – piedi del soldato, quella del piede del cavallo – ginocchia del soldato e le linee delle nuvole nel paesaggio) (figg. 129-130).

Queste due opere manifestano un nuovo e diverso modo di comporre la realtà rispetto alle precedenti. Un modo in cui l'artista non proietta più separatamente piccoli brani di realtà poi ricongiunti

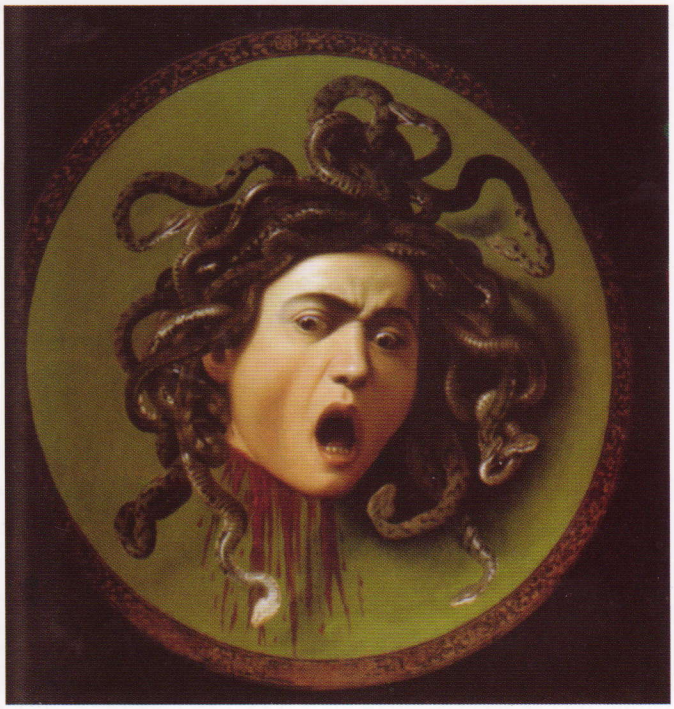


Michelangelo Merisi da Caravaggio
...io di san Matteo (grafico
...schema compositivo)
..., chiesa di San Luigi dei Francesi

Michelangelo Merisi da Caravaggio
...rsione di Saulo (grafico
...schema compositivo)
..., collezione Odescalchi



131. Michelangelo Merisi da Caravaggio
Medusa
Firenze, Galleria degli Ufffizi



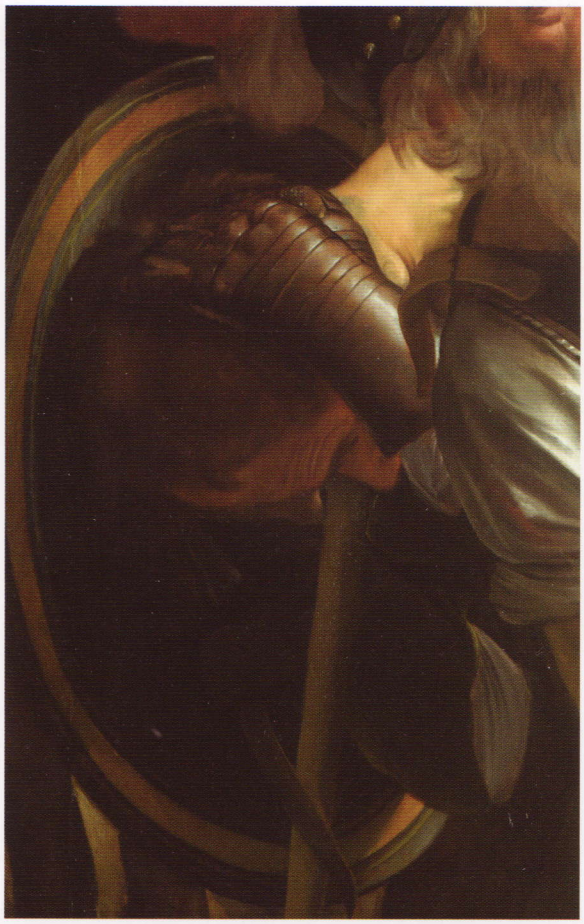
in una sorta di *patchwork*[7], ma aree aventi maggiori dimensioni (figure intere) attraverso sistemi ottici più elaborati. Il quadro qui in esame è sovraffollato (*horror vacui*) di persone, piante e animali che probabilmente non sono mai stati riuniti tutti insieme in un'unica scena; sono stati proiettati e bloccati sulla tavola uno alla volta, ma nella loro interezza fisica.

Dall'utilizzo di un sistema ottico semplice come quello descritto da Giovan Battista Della Porta[8], si passa ora a una combinazione complessa di lenti biconvesse e specchi curvi e/o piani del tipo di quelle utilizzate (Guidubaldo Del Monte-Galileo Galilei) per i cannocchiali. Ciò consente di ottenere un'area proiettata di maggiori dimensioni, che tuttavia possiede anche una maggiore profondità di campo. Essendo quest'ultima inversamente proporzionale alla distanza focale, si rende necessario poter tenere gli oggetti più distanti dalla lente. Pertanto il Caravaggio deve avere ora a disposizione una stanza più grande rispetto a prima, in modo da allontanare gli strumenti ottici dai modelli da proiettare. È ipotizzabile che abbia cambiato studio dopo le tele Contarelli; è forse questo il motivo per cui esce dalla casa del cardinale Francesco Maria Del Monte e va a stare presso i Mattei[9].

La proiezione di aree più vaste comporta maggiori distorsioni e aberrazioni, simili a quelle presenti nella *Cena in Emmaus* londinese[10], ove le mani del pellegrino hanno dimensioni errate, maggiori del resto della figura, soprattutto la destra. Invece nella *Conversione* sono le mani di Cristo a essere troppo grandi rispetto al suo volto, e quelle di Saulo troppo piccole.

L'incisione continua, in un solo tratto senza interruzioni, della figura di Cristo[11] rafforza l'ipotesi della proiezione, essendo incisione diretta e non di riporto da cartone. Non è ragionevole, senza vedere alcuna forma, riuscire mediante un unico segno a delineare una figura talmente complessa e articolata.

A conclusione del saggio vorrei rivolgere un breve sguardo a un'ultima curiosità: i due scudi sono rivolti in senso contrario (uno contro l'altro) indicando una superficie curva concava e una convessa, forse allusive a un simile utilizzo per le proie-



132. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Conversione di Saulo* (particolare dei riflessi sullo scudo)
Roma, collezione Odescalchi

zioni, collocate in posizioni analoghe, di specchi di detta foggia, come quello "specchio da barbieri, di que' mezzotondi" del quale anche Parmigianino si serviva[12]. Lo scudo convesso del soldato riflette al suo esterno la figura di Cristo e dell'angelo (fig. 132) e mostra una colorazione verdognola, simile a quella della *Medusa* degli Uffizi (fig. 131); entrambi sono costruiti con lamine metalliche e con una velatura verde trasparente a base di malachite[13] a indicare che sono sì scudi, ma anche elementi metallici convessi coperti da uno strato vetroso (il vetro sodico-calcico-silicico antico era di qualità scadente e aveva bolle d'aria e una lieve colorazione verdognola dovuta alla presenza di ferro). Forse il pittore ha utilizzato in entrambi i dipinti quel famoso "scudo a specchio" citato nell'inventario del suo studio[14] e intende così dichiarare esplicitamente al pubblico di allora e di oggi, con quali mezzi sia stato capace di elaborare questa sua balenante immagine sorpresa dalla luce.

[1] Le quattro *Epigrafi* di Marzio Milesi contenute in *Monumenta Ingenii Aliquot* sono state trascritte da: A. Petrucci, *Amici del Caravaggio a Roma: Marzio Milesi*, in "Studi Romani", IV, n. 4, luglio-agosto 1956, pp. 426-441.

[2] R. Lapucci, *Caravaggio e l'ottica*, Firenze 2005; per ulteriori approfondimenti si vedano i saggi di S. Grundy, D. Hockney, R. Lapucci, J. Spike, negli Atti del Convegno: *Painted Optics*, recentemente svoltosi a Firenze (Studio Art Centers International, 8-10 settembre 2008), in corso di pubblicazione per i tipi della Fondazione Ronchi.

[3] G.P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano 1584, ed. cons. in R.P. Ciardi, *Giovan Paolo Lomazzo, Scritti sulle Arti*, II volume, Centro Di, Firenze 1974, cap. IV, p. 195.

[4] R. Bassani, F. 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; p. 74 (proteste di Prudenzia Bruni perché il Caravaggio aveva praticato un foro sul tetto della soffitta). S. Danesi Squarzina, *New Documents on Ribera, 'pictor in Urbe', 1612-1616*, in "The Burlington Magazine", CXLVIII, 1237, aprile 2006, pp. 244-251 dimostra che anche Ribera praticava fori nel soffitto per avere un cono di luce ristretto proveniente dall'alto.

[5] Nella *Deposizione* Vaticana, per ciascun gruppo di figure cambia il punto di vista dell'osservatore; in primo piano Cristo e Niccodemo sono ritratti da sotto in su; nel piano intermedio le figure centrali sono a livello degli occhi; nel piano arretrato le figure sul fondo sono viste dall'alto in basso.

[6] È interessante notare come, in merito alle doppie versioni delle opere del Merisi, non solo nelle opere giovanili, si sia recentemente fatta strada una nuova ipotesi, che lo vede eseguire una prima immagine creata di getto proiettando le sagome, lievemente maggiore di dimensioni e ricca di distorsioni e aberrazioni, poi aggiustate e corrette nella seconda versione (quella ufficiale) dello stesso soggetto dove anche l'assetto prospettico viene rivisto (M. Gregori, *Un altro autografo dei Bari di Caravaggio/Another autograph of Caravaggio's Cardsharp*, in *Caravaggio. I "Bari" della Collezione Mahon*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati e A. Paolucci (Forlì), Cinisello Balsamo 2008, pp. 20-49).

[7] D. Hockney, *Secret Knowledge: rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames and Hudson Ltd., London, 2001, p. 114.

[8] G.B. Della Porta, *Della Magia Naturale*, 1558, ed. cons., Napoli 1611, p. 639.

[9] Per l'emancipazione del Caravaggio dal Cardinal Francesco Maria Del Monte e il conseguente trasferimento presso Asdrubale e Ciriaco Mattei intorno al 1600, si veda M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*, Newton and Compton, Roma 1987, p. 36.

[10] D. Stork, *Caravaggio's Supper at Emmaus (1601-02): problems in refocusing, problems in the studio, problems with illumination*, 2002, in webexhibits.org/hockneyoptics/post/stork3.html.

[11] Cfr. il saggio di Claudio Falcucci, in questo volume.

[12] G. Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* (Firenze 1568), ed. Milano 1810, Società tipografica dei classici italiani, vol. 9, p. 342.

[13] Durante il recente restauro si è scoperto che sulla preparazione è stata stesa la foglia d'oro e su di essa il pittore ha eseguito una velatura trasparente di tonalità verde, cfr. C. Caneva, *Il fondo oro della Medusa. Ragioni e risultati di un restauro*, in *La Medusa del Caravaggio restaurata*, Retablo, Roma 2000, pp. 19-25; nel dipinto Odescalchi invece è argento meccato (solo nel bordo esterno e nella mezza luna) e malachite; si veda il saggio di Claudio Falcucci, in questo volume.

[14] In occasione del Processo contro Prudenzia Bruni insieme agli "undeci pezzi di vetro" (presunte lenti), F. Bassani, R. Bellini, *Caravaggio assassino. La carriera di un "Valenthuomo" fazioso nella Roma della Controriforma*, Roma 1994, pp. 201-202.