



2018

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 18, 2018

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto

Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrocchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Documenti

La videografia su Caravaggio. La vita e le opere di Michelangelo Merisi raccontate negli audiovisivi

Massimo Angelici*

Abstract

L'articolo descrive le interpretazioni della figura artistica e storica di Michelangelo Merisi che scaturiscono dalla produzione audiovisiva dal 1941 al 2016. Sono dieci i titoli selezionati da una vasta videografia di cui si espongono i dati quantitativi e qualitativi. Alla luce della critica di riferimento, del contesto di produzione e del pubblico destinatario, vengono analizzate le principali questioni riguardo il celeberrimo pittore: la vita, il carattere, la religiosità, l'amore e il rapporto con il potere, focalizzando in particolar modo la tematica storico-artistica. La constatazione di quanto fu controversa la figura di Michelangelo Merisi e quanto le sue opere si siano prestate a differenti letture esegetiche e tecniche, pone le

* Massimo Angelici, Dottore magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: massimoangelici@angelgas.it.

Il presente articolo è un estratto dalla tesi di laurea magistrale: *La videografia di Caravaggio*, relatrice prof.ssa Susanne A. Meyer, Università di Macerata, a.a. 2015/2016. Grazie a Susanne A. Meyer, per la proposta di realizzare questo studio e per la supervisione nella stesura del contributo.

basi per il presente studio. Dai primi biografi suoi contemporanei, ai nostri ultimi studiosi, sono molteplici le versioni dell'uomo e dell'artista offerte dalla storiografia artistica, a cui si affiancano nel XX secolo, prima la cinematografia, poi la televisione ed infine il web.

This article describes the interpretations on Michelangelo Merisi's artistic and historical figure originated by the audio-video productions from 1941 to 2016. According to the secondary literature, production context and target audience, the main problems concerning the very famous painter are analyzed, such as his life, his character, his religiosity, his loves and relationship with the rules, by focusing in particular on the historical-artistic sphere. Two traits have been considered, i.e., Michelangelo Merisi's controversial nature, and the way in which his works has been interpreted. There are many points of view concerning the man and the artist in the historiography of art, since the early biographers in his time to the latest scholars. Later, in the XX century the movies, television and the web have been added.

La videografia dedicata a Caravaggio nell'arco temporale che va dal 1941 al 2016 è composta da una molteplicità di forme comunicative: film, cortometraggi, sceneggiati, documentari, serie tv. Sono presenti ulteriori espressioni audiovisive "minori"¹, ma di medesimo potenziale divulgativo, fino a raggiungere oltre 180 titoli.

Da un punto di vista quantitativo il numero dei titoli cresce, seppur molto lentamente, in modo costante fino agli anni '80, quando si registra un cospicuo aumento per tutto il decennio. Negli anni '90 la tendenza scende drasticamente per poi risalire altrettanto decisamente nel 2010. La battuta d'arresto è da ricercare nell'utilizzo e nella riproposizione del materiale già esistente, in un decennio che si concentra sulla ricerca di nuovi contenuti, grazie a studi specifici condotti dagli esperti. A partire dal 2000 riprende l'ascesa, forte di nuove conoscenze storiche, e tocca il suo culmine nell'anno 2010, in concomitanza della mostra² tenuta a Roma nelle Scuderie del Quirinale per il quarto centenario dalla morte del pittore.

Inoltre, l'aumento dei mezzi di comunicazione, in particolare in seguito alla fondazione di You Tube, fa sì che il numero dei prodotti nel decennio 2005-2015 sia il 55% del totale³ (fig. 1). Per quanto riguarda la forma comunicativa, si conferma la prevedibile predilezione per i documentari che rappresentano il 60%. Rispetto ai contenuti, riscontriamo un 22% per la tematica biografica, trattata congiuntamente alla tematica artistica mentre un 19% di prodotti focalizzano la propria attenzione su una singola opera pittorica (fig. 2). Da una così vasta panoramica sono stati selezionati alcuni titoli per poter esaminare

¹ Come ad esempio: conferenze, interviste ai critici e agli storici dell'arte, trasmissioni tv.

² Strinati 2010.

³ L'elenco completo della videografia è consultabile nella tesi di laurea di cui il presente articolo è un estratto.

più da vicino le differenti interpretazioni della vita e dell'arte di Michelangelo Merisi, tenendo conto di studi storico-critici, del contesto di produzione e del pubblico destinatario di ciascun prodotto.

Nel film *Caravaggio. Pittore maledetto*, di Goffredo Alessandrini del 1941, si propose un Caravaggio dal tono deciso e categorico, un modello di fierezza e spavalderia d'avanguardista. Il regista, ufficialmente schierato con il regime fascista, comunicò nelle sale cinematografiche ai giovani, un comportamento incline all'ideologia dominante. Risulta complementare a ciò l'immagine di un Merisi guascone e "Don Giovanni" nei confronti del gentil sesso, incarnato dall'attore *tombreur de femmes* Amedeo Nazzari. Benché nella pellicola venne descritto un Caravaggio altezzoso ed irriverente nei confronti degli artisti accademici, simboleggiati da Cesare d'Arpino, il suo rapporto con il potere religioso fu ossequioso e devoto. Presumibilmente si deve attribuire al consulente storico del film, Gustavo Brigante Colonna Angelini⁴, il suggerimento di un Caravaggio superbo artista geniale, beffato da un destino maledetto. Così, attraversato da una debolezza personale derivante da un'angoscia interiore insanabile, il pittore risulta incompreso e intrattabile. Tale carattere, figlio di un maledettismo *à la Baudelaire*, aggiunse un tocco sulfureo al personaggio, giustificando il titolo del film.

Il documentario del 1943 *Michelangelo da Caravaggio* per la regia di Raffaele Saitto, si avvale, per il testo, della collaborazione di Valerio Mariani. Lo storico e critico d'arte, grazie alla sua collaborazione con l'Istituto Luce, poté realizzare opere audiovisive incentrate sulle arti figurative⁵. Nei 24 minuti di documentario, in forma di cinegiornale Incom, destinato a tutto il pubblico delle sale cinematografiche, Saitto concentrò la trattazione su una valutazione stilistica della pittura di Caravaggio definita «rivoluzionaria e potente». Sin dalle prime opere, lo stile di Merisi venne descritto come «rigoroso e spontaneo», capace di trasfigurare la realtà delle semplici cose in una «pura espressione di poesia». In aggiunta a ciò, fu individuata nell'animo dell'artista una potenza creatrice maggiore grazie ad una innovativa concezione dell'arte, affermatrice di una nuova realtà morale. Il carattere rivoluzionario della sua visione pittorica venne esplicitato più volte già nei primi minuti del documentario, insistendo sul concetto di «novità». Il «gran cuore tormentato», costantemente in polemica con la tradizione, lo connotò come un pittore «coraggioso» propugnatore di valori umanizzati, modificando le iconografie del periodo precedente. Al termine delle immagini dei quadri, che scorrono sincrone alla trattazione critica, l'autore suggellò Caravaggio definendolo «genio scontroso», precursore

⁴ Gustavo Brigante Colonna Angelini (Fano 1878-Roma 1956), dopo la laurea in legge, abbandonò la carriera burocratica per il giornalismo. Cfr. Orioli 1972.

⁵ Valerio Mariani, storico e critico d'arte, nonché accademico italiano, era allora docente di arte medioevale e moderna alla Facoltà di Magistero dell'Università La Sapienza di Roma. Cfr. Casini 2008.

dell'arte moderna, capace di ritrovare i «valori essenziali» in contrapposizione al «pieno naufragio della splendida illusione del Rinascimento»⁶.

Nel clima culturale del Neorealismo, va invece inserito il documentario del 1948 *Caravaggio*, realizzato dalla casa di produzione cinematografica Universalialia⁷. Opera del regista Umberto Barbaro, con il testo di Roberto Longhi, la pellicola di 20 minuti era destinata alla Mostra del Cinema dello stesso anno e fu successivamente proiettata alla *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*⁸, tenutasi a Milano nel 1951. Il documentario si rivolgeva a un pubblico ampio, tramite un linguaggio calibrato, che non permettesse di perdere contenuto, scadendo nella didascalia, ma che garantisse invece un'accessibilità concettuale anche ai non addetti ai lavori. Nel testo del documentario Longhi ribadì le idee già espresse in *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*⁹ e più tardi sviluppate nella monografia del 1952¹⁰. Larghissima parte del documentario fu strutturata come analisi critica dello stile pittorico dell'artista. Con l'intento di consegnare allo spettatore un «giovane rivoluzionario» Longhi propose un Caravaggio in netta contrapposizione con la versione idealistica novecentesca di Matteo Marangoni e di Lionello Venturi. Ai confronti con Ingres e Giorgione sostituiva quelli con Courbet e Manet¹¹. All'identificazione di un Caravaggio come «ultimo dei rinascimentali» o di primo pittore «barocco»¹², Longhi sostituì quella di «naturalista», edulcorata dalle accezioni negative ereditate dai suoi primi biografi. Gli stilemi classici dell'accademia vennero riletti in chiave di «polemica evidente», paragonando immagini pittoriche, prodotte da maestri del passato (Michelangelo Buonarroti), a quelle del Caravaggio. Per Longhi Michelangelo Merisi, svuotando le iconografie, patrimonio del manierismo veneto, divenne un pittore «essenziale» fino all'eliminazione del soggetto, come nell'emblematico *Cestino di frutta*. Longhi non mancò di indicare i maestri possibili di un Caravaggio ancora garzone a Milano: Campi, Savoldo (a Brescia), Moretto, Giorgione, Tiziano, precursori di alcuni elementi caratterizzanti poi le modalità pittoriche del Merisi. A complemento di ciò lo studioso indicò coloro che prenderanno direttamente ispirazione dal Caravaggio: Hals, Velazquez, Vermeer e più tardi Corot, Courbet, Manet e Cezanne. La presentazione visiva di numerosissime opere pittoriche, descritte e chiosate nella tradizione ekphrastica grazie ad un lessico comprensibile a tutti, guidava la direzione dello sguardo, accompagnato dal movimento della cinepresa. Le nozioni biografiche, ridotte al minimo, erano funzionali alla collocazione geografica delle opere,

⁶ Le citazioni sono tratte da: Saitto, Mariani 1943 (Documentario).

⁷ Uccelli 2008, pp. 9-10.

⁸ Longhi 1951.

⁹ Longhi 1943.

¹⁰ Longhi 1952.

¹¹ Uccelli 2008, p. 20.

¹² R. Longhi, *Il Caravaggio al traguardo di una mostra*, appunto manoscritto per un discorso di presentazione al pubblico milanese della mostra del Caravaggio nel 1951, tenutasi al Palazzo Reale di Milano, citato in Uccelli 2008, pp. 20-21.

scandendo gli spostamenti di Caravaggio in seguito alle sue fughe, terminate in quella che Longhi definì una «morte disperata a trentotto anni»¹³.

Certamente gli studi longhiani, dedicati all'arte e alla vita del pittore, furono un punto di riferimento imprescindibile nella stesura della sceneggiatura di *Caravaggio* datata 1967, a cura di Ivo Perilli e Silverio Blasi, coadiuvati da un giovane Andrea Barbato. La RAI trasmise lo sceneggiato televisivo in tre puntate di un'ora circa l'una. Diretto dallo stesso Blasi, vedeva nel ruolo di Caravaggio un Gian Maria Volontè noto come attore "impegnato", con il quale gli spettatori, sensibili alla tematica sociale, avrebbero dovuto immedesimarsi. Blasi propose un sottile parallelismo tra la situazione socio-politica durante la fine degli anni '60 nell'Italia del XX secolo e la Roma del '600.

Il regista, presentando fin dalle prime scene un Merisi occupato nottetempo come manovale nella "fabbrica di San Pietro", in una mansione di estrema fatica fisica, pose il pittore tra le fila operaie dell'epoca. Inoltre il suo atteggiamento contestatario nei confronti delle *élite* connotò il Caravaggio di Blasi come un "ribelle socialista". Nell'incipit dello sceneggiato, con un *flashback*, venne evocato l'epilogo tragico dell'esistenza del pittore, quando barcollando sulla riva del mare, sfinito dalla febbre, egli muore. Il riflesso della sua figura nell'acqua e la musica in toni acuti trasmettevano allo spettatore un senso di vertigine e squilibrio psicologico, latore in vita di un animo travagliato. Anche il suo amore lo fu e anche in questo caso gli autori intrecciarono la finzione dello sceneggiato con la realtà del loro tempo, poiché la situazione sentimentale tra Caravaggio e Tullia rispecchiava la relazione d'amore nella vita reale tra Volontè e l'altra attrice protagonista: Carla Gravina. Lo sceneggiato grazie alla voce fuori campo illustrò il contesto storico-culturale di inizio XVII secolo e, a conferma dell'intento didattico dell'opera televisiva, si diede nozione del rogo avvenuto ai danni di Giordano Bruno. Fu lo stesso Caravaggio a riferirci ciò che accadde a quel frate che non voleva ritrattare le proprie idee e fu rinchiuso nelle prigioni per tre anni, durante i quali affrontò quotidianamente l'interrogatorio dell'inquisizione. Gli autori proposero dunque un Caravaggio "bruniano" e sufficientemente colto da leggere la sua commedia *Il candelaio*. La scelta della regia di alternare ripetutamente il volto di Bruno con quello di Merisi suggeriva allo spettatore un'immagine condensata dei due caratteri quasi a voler far assomigliare questi per commistione. Come recitava la voce fuoricampo «Bruno cercava il divino nella natura, che trasferito sul piano figurativo sarà un pò il credo del Caravaggio»¹⁴.

Si dovettero attendere gli anni '80 per registrare un ulteriore film su Michelangelo Merisi e ciò avvenne nel contesto britannico, contraddistinto dal rigido "Thatcherismo", quando il governo conservatore inglese era sul punto di ratificare una legislazione contro l'omosessualità. In questo clima, il

¹³ Le citazione sono tratte da: Longhi, Barbaro 1948 (Documentario).

¹⁴ Blasi 1967 (Sceneggiato Rai).

regista Derek Jarman, anticonformista, pittore e video-maker, giungeva alla conclusione della stesura del testo per il film *Caravaggio*. Jarman intendeva con la sua opera fondere cinema e pittura, identificando la propria esistenza con quella del Merisi, mentre agonizzante spirava in un letto d'ospedale. Risale proprio al 1986, anno di uscita del film, la dichiarazione pubblica del regista di avere contratto l'AIDS. A supporto della propria interpretazione il regista poteva contare su diversi critici e storici dell'arte, che in precedenza avevano supposto un orientamento omosessuale riguardo al Merisi. C.L. Frommel puntò l'attenzione sulla vita psichica di Caravaggio fino all'individuazione di inclinazioni omosessuali¹⁵, seguito da D. Posner, che sottolineò l'ambiguità androgenetica dei soggetti ritratti¹⁶. La rappresentazione di «giovineti»¹⁷ nelle tele fece desumere ad Herwart Rottgen le medesime tendenze, indicate già da Bernard Berenson, quando questi descrisse il pittore come «intollerante, invidioso, geloso, dispettoso, impulsivo, attaccabrighe, omicida e forse omosessuale»¹⁸.

Il regista inglese completò la propria identificazione in Caravaggio attribuendo un carattere “dionisiaco” al pittore, mostrato nelle sembianze di Bacco. L'incisione *nec spe nec metu* presente sulla spada del *Davide e Golia* venne individuata come motto con il quale lo spettatore avrebbe dovuto leggere il Caravaggio di Jarman, poi caricato ulteriormente della filosofia di Giordano Bruno, grazie alle letture intraprese con la paterna figura del Cardinal del Monte.

Nel 2003 a Napoli sotto il titolo *Caravaggio. Una mostra impossibile*¹⁹, fu aperta un'esposizione di tutti i dipinti del maestro, riprodotti su diapositive retroilluminate in scala uno a uno. L'enorme successo fece sì che l'evento venisse riproposto in diverse città d'Italia. In occasione della “replica” a Roma²⁰, l'ideatore Renato Parascandolo invitò Dario Fo a tenere una lezione-spettacolo sul pittore, con ripresa televisiva della Rai. Il bagaglio culturale di riferimento per l'intervento di Fo fu costituito, oltre che dalle secolari biografie anche dalle considerazioni sorte a partire dagli anni '70 del Novecento, durante «l'intensa stagione critica»²¹ su Caravaggio, quando le sue opere vennero interpretate attraverso letture sofisticate e non di rado contrastanti. Certamente vennero presi in considerazione gli studi affrontati negli anni '90 da diversi storici dell'arte che concentrarono la propria attenzione su temi specifici. Ad esempio, Maurizio Calvesi propose un'interpretazione cristologica dei primi quadri giovanili,

¹⁵ Frommel 1971.

¹⁶ Posner 1971.

¹⁷ Cinotti, Dell'Acqua 1983, p. 278.

¹⁸ Berenson 1951, p. 81.

¹⁹ La mostra si è tenuta a Castel Sant'Elmo, dal 5 aprile al 1 giugno 2003.

²⁰ La mostra si è tenuta al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, dall' 11 dicembre al 15 febbraio 2004.

²¹ Macioce 2010, p. 240.

mentre nel Caravaggio maturo vedeva l'influenza del pensiero di Giordano Bruno. Inoltre nei suoi studi suggeriva una lettura a più livelli dell'uso della luce: «stilistico, ovviamente; simbolico-programmatico, e per così dire espressivo-emozionale»²². Individuò in Caravaggio una religiosità di stampo Borromeo e lo ritenne influenzato dalla Riforma Cattolica «...perché il Caravaggio fu proprio un interprete (per quanto autonomo, spericolato, e in qualche modo “esagerato”) di una certa ala innovativa della Controriforma; e proprio di quell'ala “pauperistica” che faceva capo al Borromeo e agli Oratoriani»²³. Di opinione contraria era Ferdinando Bologna, per cui Caravaggio non fu un «seguace»²⁴ controriformista, ma un «disubbidiente»²⁵ in contrasto con i dettami delle alte gerarchie ecclesiastiche. Lo storico non aderì neppure all'immagine diffusa nel dopoguerra di un Caravaggio «come di una sorta di tribuno del popolo o quanto meno di “neorealista” politicamente impegnato»²⁶. Fo, pur conoscendo queste interpretazioni contrastanti della figura caravaggesca, non promosse l'una a discapito dell'altra, ma scelse un approccio razionale verso lo studio del pittore, proponendo un Caravaggio-scienziato. Attinse agli studi diagnostici intrapresi da Mina Gregori²⁷, grazie alle opportunità tecnologiche messe a disposizione negli anni '90, che completarono le nozioni scientifiche presentate da Lionello Venturi e Giovanni Urbani, negli anni '50 e '60 del '900. Con la proiezione fotografica di ben ventisette opere, venne mostrata l'idea di un Caravaggio scienziato dell'arte geometrica e venne inoltre confutata la diffusa convinzione dell'assoluta mancanza del disegno preparatorio nelle tele del Merisi. Fo insistette sui confronti con i maestri che ispirarono il pittore durante la propria formazione artistica in adolescenza e sottolineò l'attenzione di Caravaggio per il teatro, non solo per le gestualità drammatiche, ma soprattutto per l'uso della luce. Nella sua lezione-spettacolo Fo non analizzò in dettaglio le relazioni tra il pittore ed il potere ecclesiastico, incarnato dalle figure del Cardinal del Monte, Cardinal Borghese, Cardinal Gonzaga e lo stesso Papa, ma precisò che «Il Caravaggio e i suoi amici sostenevano l'elezione di un prossimo pontefice francese»²⁸. Benché Fo avesse citato questa “fazione” politica, non lasciò comunque intendere l'idea di un Caravaggio “protetto” dal potere che incarnava quello schieramento. Fo manifestò una critica nei confronti del contesto sociale del XVII secolo con l'ironia a lui consueta, proponendo al pubblico parallelismi sarcastici con il “potere” della nostra epoca. Individuò poi a completamento della propria interpretazione una diretta connessione tra la direttrice spirituale proposta dai Borromeo e la formazione religiosa del

²² Calvesi 1990, p. 30.

²³ Calvesi 1986, p. 35.

²⁴ Bologna 1992, p. 11.

²⁵ Ivi, p. 20.

²⁶ Cinotti, Dell'Acqua 1983, p. 280.

²⁷ Gregori 1991.

²⁸ Fo 2005, p. 121.

pittore: «Il clero milanese, alla repressione dell'inquisizione, preferisce una vera e propria rivoluzione pastorale, con forti agganci alla religione primordiale delle origini cristiane»²⁹. In queste considerazioni, secondo Fo, occorre calare le opere pittoriche del maestro, da cui affiorano quelle radici mistiche cariche di un dialogo tra l'umano e il divino. Certo non mancò in questo prodotto videografico l'elenco delle vicende "umane" del Merisi: le aggressioni, gli arresti, il fatale omicidio, la conseguente fuga, il perdono papale e la spiaggia di Porto Ercole dove «beffato dalla fortuna»³⁰, morì.

La mostra *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*³¹, tenutasi al Museo di Capodimonte nel 2004, rappresentò l'occasione per la realizzazione del documentario del regista Mario Martone. Tale circostanza divenne secondaria rispetto ad un contesto produttivo che in questo caso fu di ordine intellettuale, scaturendo dall'opera letteraria della poetessa Anna Maria Ortese³², i cui scritti, riadattati, costituirono il testo del documentario. La scrittrice, descrivendo la città di Napoli, sembrò raffigurare *Le Sette opere della Misericordia* in una sincronicità d'assonanze interiori che l'avvicinò nell'animo al Caravaggio di Martone. Il regista scelse di alternare il momento più drammatico della vita del pittore alle immagini della Napoli contemporanea, «immobile come se la vita si fosse pietrificata»³³. Alla finzione scenica del Caravaggio, fiaccato a morte dalla malaria mentre percorre stremato la spiaggia che lo vedrà cadavere, si susseguono una molteplicità di documenti visivi tratti dalla realtà. Una serie di finestre malmesse, di portoni fatiscenti, di vicoli vuoti, riferiscono di una malinconia nei cuori di quel popolo, ritratto nelle proprie case o affacciato dalle abitazioni. Una bambina scalza in strada è l'emblema di tutti i fanciulli del mondo e di Napoli, gli uomini intenti nel lavoro del legno, del metallo, rappresentano tutti i lavoratori, anche quelli trapassati. A queste immagini vennero affiancati i quadri di Caravaggio per introdurre argomenti cari al pittore. La vita di Michelangelo Merisi e le tematiche delle sue opere furono descritte dal regista attraverso la ricerca di situazioni analoghe nella realtà quotidiana della città, sia questa amorevole o sia questa tragica. Nella trattazione di Martone, venne messo in risalto l'utilizzo da parte del pittore dei suoi contemporanei come modelli, abbondantemente sottolineato nel documentario ogni qual volta venisse associato un volto degli abitanti odierni di Napoli a un volto dei personaggi dipinti dal pittore. In questa attenzione si riflesse la volontà del regista di riproporre le modalità operative del Caravaggio e nello stesso tempo di costituire uno stretto legame tra gli uomini di ieri e quelli di oggi.

Nel 2007 una coproduzione tra Titania e Rai Fiction consentirono al regista Angelo Longoni la realizzazione di *Caravaggio. L'ombra del genio*, film destinato

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 141.

³¹ Spinosa 2004.

³² Ortese 1994.

³³ Martone 2004 (Cortometraggio).

al pubblico di Italia, Francia, Spagna e Germania. La consulenza storico-artistica fu affidata congiuntamente a Maurizio Marini³⁴ e Claudio Strinati. I due esperti fecero confluire nel film oltre ai propri studi anche tutte quelle cognizioni raggiunte nei due decenni precedenti, quando una terza generazione di storici dell'arte, approfondiva gli studi caravaggeschi attraverso un'analisi più accurata del *milieu* cui Merisi appartenne.

Nel film *Caravaggio* fu inizialmente presentato al pubblico attraverso i suoi ricordi, espressi dalla propria voce fuori campo, che fece ripercorrere la sua vicenda umana. Attraverso questo espediente narrativo, si ascoltarono i pensieri più intimi della psicologia dell'artista. Il Caravaggio di Longoni visse un'esistenza inquieta, fitta di incubi dei quali preferirebbe non avere ricordo. Un flashback in cui un Caravaggio bambino assistette ai funerali del padre e del nonno deceduti per la peste, giustificò il senso di morte imminente provato dal pittore nel corso di tutta la sua vita. Fondamentale fu la trattazione biografica del personaggio che venne dunque raccontato fin dall'infanzia, per poi inanellare tutte le vicende salienti imprescindibili della sua esistenza. Altrettanto centrale fu la trattazione del sentimento religioso del pittore. Attraverso le proprie opere fu lo stesso artista ad informare il pubblico della sua vicinanza ad una Chiesa delle origini fortemente pauperista, mostrando un forte afflato mistico che venne tematizzato nella scena della realizzazione della *Vocazione di San Matteo*. Contemporaneamente però le perplessità di Caravaggio circa l'esistenza di Dio, evidenziata in alcuni frangenti del film, consegnarono allo spettatore anche una porzione scettica dell'animo del Merisi proposto da Longoni. Un forte contrasto nell'ambito spirituale dunque ed altrettanto avvenne per le inclinazioni sessuali dell'artista di cui furono forniti elementi atti alla costituzione di una duplice vita sentimentale. La sensibilità alla bellezza femminile fu manifestata in maniera eclatante, contrariamente a quanto avvenne in seguito nei riguardi del giovane amico pittore Mario Minniti. Si accennò ad una relazione omosessuale in una scena che si svolse nella corsia dell'ospedale, in cui Minniti si prese amorevolmente cura dell'amico, ricoverato a causa di un ferimento. La bisessualità del personaggio venne ulteriormente affermata, quando Caravaggio, fatta la conoscenza nell'osteria di una zingara e di un giovane, venne inquadrato nella scena successiva all'indomani, addormentato nel letto tra questi. L'allusione fu chiaramente quella per cui Caravaggio avesse passato la notte indifferentemente con i due, dopo aver realizzato il dipinto della *Buona ventura*. La vicenda amorosa, dunque, costituì un aspetto importante per la caratterizzazione del personaggio proposto da Longoni, tanto che il regista dedicò largo spazio alla cortigiana Fillide, con la quale il pittore instaurò una relazione. L'altra figura femminile fondamentale nella vita sentimentale del Merisi fu Lena, giovane modella cui il pittore dimostrò il proprio amore.

³⁴ Marini 1987.

Siamo nel 2010 quando si tenne a Roma alle Scuderie del Quirinale la mostra *Caravaggio*³⁵, circostanza in cui nacque il documentario di Enzo Sferra con il titolo eloquente *Caravaggio un instant movie*. Il regista in 30 minuti, partendo dall'allestimento, si soffermò su alcune opere e descrisse l'afflusso del pubblico³⁶, concentrando l'attenzione sulla risonanza internazionale dell'evento. Con una sequenza di servizi televisivi estrapolati dalle maggiori testate giornalistiche nazionali ed estere, dove vennero rese note le cifre esorbitanti dei visitatori alla mostra e in un susseguirsi di interviste rilasciate all'ingresso e all'uscita, da parte di tutte le categorie di pubblico per età, ceto e paese di provenienza, il film mise in risalto la dimensione di larghissima popolarità raggiunta dal Caravaggio negli anni. La snella forma di comunicazione scelta dal regista per il suo prodotto videografico, unitamente ai brevi ed incisivi interventi impeccabili degli esperti, resero il film accessibile ad un vasto pubblico popolare. Il regista affidò il compito di coagulare le idee principali sulla vita, sull'arte, sulla tecnica e sulla religiosità del Caravaggio a tre illustri studiosi: Claudio Strinati, Rossella Vodret e Maurizio Calvesi. Inoltre Francesco Buranelli, segretario della Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa, introdusse il pubblico nella ratio temporale che sottendeva le 24 opere esposte in mostra, indicando le tre sezioni che ne ricalcarono i momenti fondamentali: il Caravaggio giovanile, appena arrivato a Roma, la maturità artistica, e infine il periodo della "fuga". Alla curatrice della mostra Rossella Vodret³⁷ spettò la tematica tecnica dell'arte caravagesca, per la quale l'esperta ribadì quelle che erano le nozioni oramai assodate sulla modalità produttiva del Merisi: la luce che parte da un punto ben definito; il soggetto dipinto riflesso in uno specchio; il proprio volto ritratto nelle composizioni quasi fosse una firma e i modelli presi dalla strada. La nota, che nel documentario di Sferra fu discordante con alcune proposizioni del passato, risiede nella religiosità del Caravaggio. Fu Calvesi ad affermarne la profondità, fino ad una interpretazione cristologica³⁸, che affondava nelle convinzioni dello storico dell'arte fin dagli anni '70. La produzione artistica venne incentrata da Claudio Strinati non tanto sotto il profilo stilistico ma piuttosto intellettuale, dando di Merisi un'immagine di artista moderno, citando tra le tante biografie del pittore, quella che per prima ne suggeriva un comportamento discontinuo individuato già da Van Mander: «Ora egli è un misto di grano e di pula»³⁹. Delineatane la stravaganza nel carattere, Strinati implementò tale idea, creando dei parallelismi tra la Roma del XVII secolo e la New York degli anni '50-'60 del XX secolo e tra gli accoliti del Caravaggio e l'*entourage* di Warhol. Per una maggiore comprensione da parte del pubblico del paragone ideato da Strinati il regista fece uso delle peculiarità offerte dal mezzo video, intervallando immagini

³⁵ Strinati 2010.

³⁶ La mostra ha avuto quasi 10.000 visitatori nei primi due giorni di apertura.

³⁷ Vodret 2009.

³⁸ Calvesi 1971.

³⁹ Van Mander 1604.

della *Factory* di Warhol con quelle del film di Longoni, facendo ascoltare in audio, la musica citata dallo storico dell'arte. Strinati rifiutò l'idea romantica ottocentesca per cui la vita di un artista coincide con la sua arte e, smontato questo stereotipo, si adoperò nella *pars construens* della figura caravaggesca proponendo un intellettuale che rielaborava temi eterni per il cuore dell'uomo: l'amore, il male, il bene.

Infine inseriamo in questa breve rassegna videografica il DVD *Caravaggio. La luce sulla tela*, edizione speciale del 2012 con la partecipazione di un accreditato esperto del Merisi, ovvero il già citato Maurizio Calvesi, con l'aggiunta di un intervento del tre volte premio Oscar Vittorio Storaro⁴⁰. Il maestro della fotografia, grazie alla popolarità acquisita, risultò idoneo per una divulgazione su larga scala della pittura di Caravaggio, così legata alla luce. Fu comunque la presenza di Calvesi a garantire i punti di riferimento per la critica storico-artistica costituita dai propri studi in materia. Nel suo intervento elencò tutti gli errori che negli anni furono commessi nell'interpretazione della figura del Caravaggio. Calvesi, seppur constatando l'intemperanza caratteriale, la passionalità e a volte la violenza del pittore, prese le sue difese affermando che questa non rientrava nel campo della criminalità. Lo storico descrisse la dinamica dell'omicidio Tomassoni come preterintenzionale e indicò in una questione di donne le motivazioni dell'accaduto, affermando così l'eterosessualità del pittore, contraddicendo dunque, quelle ipotesi avanzate in passato che rivolgevano i gusti del Merisi verso il genere maschile. In seguito prese le distanze da un ulteriore elemento costitutivo dello «schema del pittore maledetto: il genio illetterato». La presunta ignoranza del Caravaggio venne smentita, considerando l'amicizia che questi intratteneva con l'architetto Onorio Longhi⁴¹, «di cui si conoscono poesie di grande finezza concettuale e sapienza letteraria, tanto da far pensare che lo stesso Caravaggio dovesse essere un uomo in realtà colto ed aperto ad una visione religiosa della vita». Il tema centrale dell'intervento di Calvesi fu la religiosità di Caravaggio che lo storico espose attraverso la spiegazione delle opere pittoriche, motivandone il carattere innovativo ed originale per il contesto culturale di allora. La compenetrazione tra arte e religiosità esplose in Caravaggio nei dipinti di San Luigi dei Francesi, dove lo stile luministico rifletteva «un significato sacrale». Calvesi si produsse in una serie di precisazioni ed esempi, capaci di sgomberare il campo dall'equivoco di un Caravaggio «eretico», dovuto al suo presunto uso trasgressivo dell'iconografia. Alcuni particolari specifici, presenti nella pittura del Caravaggio, vennero secondo lo storico clamorosamente fraintesi, tanto da essere bollati come «indecorosi». «I piedi sporchi dei pellegrini, il ventre gonfio della Madonna ed i celebri quadri rifiutati sono invece da leggere come l'umiltà di chi praticava questa usanza, come la Vergine sempre piena di Grazia

⁴⁰ Per *Apocalyps Now* nel 1980; per *Reds* nel 1982; per *L'Ultimo Imperatore* nel 1988.

⁴¹ Onorio Longhi (Viggiù 1568-Roma 1619). Cfr. Lerza 2005.

e come la soprannaturale forza della fede». In aggiunta, secondo lo storico dell'arte, i due fattori che concorsero alla formazione di un Caravaggio invisibile al potere dell'epoca erano da individuare nella «religione dei poveri» che questi propugnava e «nell'invidia dei colleghi», considerato che «fu il più grande pittore mai vissuto». In complementarietà Vittorio Storaro nel suo intervento focalizzò l'attenzione del pubblico sull'aspetto tecnico-illuministico delle opere caravaggesche, scandendo le tappe biografiche fondamentali dell'artista poiché queste produssero una stretta connessione con l'uso che questi fece della luce sulla tela. L'idea che la vita e l'arte, in un artista, fossero indissolubilmente miscelate, trovò in Storaro un convinto sostenitore, adducendo argomentazioni di ordine psicologico. Fondamentali furono in Caravaggio la perdita del padre e del nonno a sei anni, il trasferimento a Milano a 12 anni e la perdita della madre a 18, accadimenti questi che infusero sul piano inconscio dell'artista «un senso, un desiderio di morte prematura». Altri due episodi storici vennero identificati come cruciali per la vita e le opere del pittore: il rogo di Giordano Bruno e la morte di Beatrice Cenci. Per Storaro i due avvenimenti costituirono uno sconvolgimento nella vita artistica di Caravaggio, permettendo di scoprire la luce artificiale prodotta dal fuoco e dai braceri utilizzati nei due casi, sostituendosi alla modalità operativa dell'uso della luce naturale del giorno che aveva contraddistinto la pittura del Merisi «fino al 1600». Anche Storaro consegnò allo spettatore la propria interpretazione della religiosità del Caravaggio in cui questa netta separazione tra: «passato-futuro, divino-umano, bene-male, luce-ombra» tratteggiarono una visione manichea dell'esistenza, suggerendo al pubblico un'immagine di un artista «immortale»⁴².

Queste furono dunque, le interpretazioni di Michelangelo Merisi che si avvicendarono in ambito videografico sulla vita, il carattere, la religiosità, l'amore e il rapporto con il potere. Ma volendo operare un confronto più approfondito sull'immagine del maestro proposta nel tempo, è necessario attuare un'analisi sulla tematica storico artistica, cardine essenziale del pittore. Ciò risulterebbe complesso se si prendessero in considerazione tipologie differenti di forme comunicative, ma diviene più agevole nel momento in cui ad essere analizzati siano unicamente quegli elementi comparabili nella struttura, quali i film⁴³ e lo sceneggiato⁴⁴. Benché questi ricoprano un'esigua percentuale dei prodotti videografici, in maniera inversamente proporzionale rivestono una centrale importanza nell'immaginario collettivo e il loro specifico confronto assolve al compito di aumentare la conoscenza di come Caravaggio sia stato comunicato al pubblico di massa del XX secolo.

⁴² Le citazioni sono tratte da Calvesi, Storaro 2012, DVD.

⁴³ I titoli dei film sono: *Caravaggio. Il pittore maledetto*, di G. Alessandrini; *Caravaggio*, di D. Jarman; *Caravaggio. L'ombra del genio*, di A. Longoni.

⁴⁴ Il titolo dello sceneggiato è *Caravaggio*, di S. Blasi.

Non si rilevano cambiamenti sostanziali, ma si registra una costante implementazione delle informazioni riguardo il sistema produttivo utilizzato dal Merisi, dovuto all'aumento incessante nel tempo delle ricerche a riguardo⁴⁵. La costante che attraversa i film e lo sceneggiato, per quanto concerne la creazione artistica del Caravaggio, è il concetto di una pittura che rappresentò fedelmente la realtà, imitandola realisticamente e non tentando di migliorarla. Tale visione dell'arte, venne affermata e fatta esprimere dal Caravaggio medesimo in tutti gli audiovisivi, quando furono trattati i momenti in cui l'artista prese ispirazione dagli accadimenti del quotidiano: per Alessandrini furono i volti di una coppia di innamorati o il viso sofferente di un uomo catturato e legato in piazza, per Blasi fu una zingara nell'osteria o dei giocatori di carte. In Jarman la realtà affiorò nel corpo esanime di una donna annegata, mentre per Longoni fu l'osservazione di un mendicante incontrato per le strade di Roma a divenire l'emblema di un alternativo sistema di produzione delle immagini di cui tale atteggiamento costituisce la prima fase.

L'uso dei modelli dal vero è l'ulteriore costante riscontrabile. Longoni completò la descrizione del sistema produttivo del Caravaggio mostrando chiaramente l'utilizzo che questi fece dello specchio, ritraendo i propri modelli con un lume fisso o una luce proveniente dal soffitto aperto appositamente. In Alessandrini la modalità venne visualizzata attraverso la presenza di torce accese.

Come noto un fattore centrale nella produzione artistica fu rappresentata dal ruolo dei committenti. Questi furono chiaramente presenti in tutte le opere cinematografiche e nello sceneggiato, benché di volta in volta per ciascun regista i ruoli dei mecenati vennero intrapresi con incisività differenti. Per Blasi, Jarman e Longoni fu sostanzialmente la figura del Cardinal Del Monte a sostenere il Merisi nelle sue produzioni, affiancato dal marchese Vincenzo Giustiniani (in Blasi e Jarman) e secondariamente dalla famiglia Borghese (in Longoni). Per Jarman la figura del Cardinal Del Monte rivestì una centralità ulteriore come tutore e maestro, tanto da essere presente durante la realizzazione del *Martirio di Matteo*, indice di una sua possibile supervisione nella concezione dell'opera. Per Alessandrini fu invece il poeta Giovan Battista Marino ad essere il maggiore promotore del Merisi e sarà appunto l'uomo di lettere l'artefice dell'incontro tra il pittore e il Cardinale.

Il debutto della nuova pittura del Caravaggio venne individuato concordemente da tutti e quattro i registi in un gala. Ciascuno comunque stabilì un luogo diverso per l'evento ed optò per un quadro differente da mettere a disposizione degli invitati. In Alessandrini ad essere esposto fu la *Giuditta e Oloferne*, e ciò avvenne nel palazzo del poeta Giovan Battista Marino. Per Blasi, invece si trattò di un banchetto in casa Del Monte, e ad essere mostrato fu il quadro de *I Bari*. Anche Jarman attribuì l'organizzazione dell'evento ad opera

⁴⁵ Gregori 1991.

del Cardinal Del Monte, ma in questo caso fu l'*Amor omnia vincit* ad essere il quadro al centro dell'attenzione. Infine per Longoni, la festa prese luogo nel Palazzo del Giustiniani dove ad essere esposti furono ancora una volta *I Bari*.

Per il debutto pubblico nella chiesa di San Luigi dei Francesi, con le celebri opere incentrate sulla vita di San Matteo, solo in Blasi e Longoni si ebbe compiuta menzione di tutti e tre i dipinti, dandone visione. Sia nei film che nello sceneggiato è presente una scena in cui il Caravaggio lavora almeno ad una delle tele in questione. Alessandrini prese in considerazione solo il *San Matteo e l'angelo* e anche qui mostrò il pittore all'opera, mentre per Blasi è *Il Martirio di San Matteo* ad essere la tela specifica riconoscibile dal pubblico televisivo, benché il regista preferì mostrare il pittore nell'atto di disfare la sua opera, per poi concepire il lavoro in tutt'altro modo. Anche Jarman si concentrò sul momento della realizzazione del *Martirio di san Matteo*, mentre Longoni allestì una scena incentrata sul dipinto della *Vocazione del Santo*.

Una rilevante differenza tra i registi si può evidenziare nell'individuazione degli oppositori di Merisi e della sua arte. Per Alessandrini fu la sola figura dell'Arpino a sostenere tutte le idee avverse all'operato del Caravaggio. In Blasi gli avversari si articolano maggiormente: il Cavalier D'Arpino rimase la figura principale da cui Caravaggio prenderà le distanze, ma a questo, vennero aggiunti due giovani pittori suoi coetanei: Giovanni Baglione e Tommaso Salini. In Jarman la figura di Baglione, uno tra i primi biografi del Caravaggio, assunse completamente il ruolo dell'avversario. Longoni certamente mantenne l'acredine di Baglione, affiancandola a quella di un altro autorevole pittore dell'epoca in ambito accademico: Federico Zuccari. Da notare come per Longoni la figura dell'Arpino, descritto molto più giovane di quanto non abbiano fatto Alessandrini e Blasi, perda questo ruolo, acquisendo addirittura una relazione di correttezza, in quanto coinvolto con Caravaggio in furti di opere d'arte.

Furono i giovani pittori ad essere ammiratori del nuovo modo di fare pittura. Ciò è esplicito in Alessandrini, che mise in scena lo stupore degli allievi dell'Arpino nel prendere visione della tecnica del Caravaggio; un episodio simile si ritrova in Longoni allorquando descrisse uno stuolo di seguaci che attendono il maestro appena giunto a Siracusa. In Blasi questo ruolo venne affidato specificatamente a Lionello Spada, arrivato a Roma da Bologna, esclusivamente per incontrare il Caravaggio ed apprendere la sua arte.

In conclusione è interessante rendere conto di quali e quante opere pittoriche del Caravaggio siano state citate nei film e nello sceneggiato che qui abbiamo analizzato. Notiamo l'esiguità di opere presenti nel primo film del '41, con appena sette titoli. Alessandrini, come già detto, scelse di esporre al gala di presentazione *Giuditta e Oloferne* e di raccontare la sola vicenda del *San Matteo e l'angelo* per la Chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. *La Canestra di frutta* e il *Ritratto di Fillide* furono lasciati alla deduzione del pubblico. Il primo si intravedeva nella scenografia e il secondo, benché non venne mostrato, divenne funzionale nello sviluppo di una scena. Al termine del film vennero citati inoltre:

Il San Giovanni, Il Davide e Golia e La Morte della Vergine. Il numero dei quadri di cui si fece riferimento in Blasi sale a diciannove, grazie soprattutto all'utilizzo della voce fuoricampo. Questa numerose volte si sofferma sulla descrizione di un'opera, contestualizzandone la nascita e fornendone descrizioni dettagliate. Furono otto i dipinti di cui si ebbero scene appositamente concepite: la *Canestra di frutta*; *I bari*; la *Buona ventura*; *San Matteo e l'angelo*; il *Martirio di San Matteo*; la *Madonna dei pellegrini*; la *Morte della Vergine*, il *Ritratto di Papa Paolo V*; la *Decollazione di Giovanni Battista*. In Jarman furono 15 i dipinti citati e tutti ebbero scene specificatamente dedicate, in cui l'opera fu chiaramente riconoscibile dal pubblico. Particolarità evidenziabile consiste nell'attenzione da parte del regista inglese per opere del periodo giovanile in cui vennero realizzati: il *Bacchino malato*, il *Fanciullo con canestro di frutta*, il *Ragazzo morso da Ramarro*, il *Concerto di giovani*, e il *Suonatore di liuto*. La medesima operazione di centralità dell'opera nella scena fu presente in Longoni per ben 22 dipinti. Segnale evidente di una volontà da parte del regista di trattare compiutamente la vicenda pittorico-artistica del suo personaggio e di soddisfare contemporaneamente il desiderio nel pubblico moderno di ritrovare quelle opere di cui abbia già cognizione. In Longoni l'eshaustività dei dipinti presenti si completò anche grazie alla rappresentazione dei lavori effettuati dal Merisi successivamente la sua fuga da Roma del 1606: *Le sette opere della Misericordia*, il *Ritratto di Alof de Wignacourt*, la *Decollazione del Battista*, il *San Girolamo scrivente*, il *Seppellimento di Santa Lucia*, la *Resurrezione di Lazzaro*, *Davide con la testa di Golia*. Molto diffuse furono le scene relative i quadri rifiutati. Nei film e nello sceneggiato furono i dipinti di *San Matteo e l'angelo*, la *Morte della Vergine*, la *Madonna dei Palafrenieri* a non trovare collocazione o ad essere rimossi dagli altari cui erano destinati per aver contravvenuto alle norme di decoro nei riguardi delle consolidate iconografie. Solamente Jarman non fece riferimento a tali episodi. Blasi offrì delle informazioni in merito alla vicenda della *Madonna dei Palafrenieri* e Longoni inserì una scena con l'asporto della *Morte della Vergine*. Nella videografia, ancor più esaustiva per il pubblico fu la vicenda della rimozione del *San Matteo e l'angelo*, rifiutato per la postura scomposta e per l'allusione all'analfabetismo del santo. Alessandrini, Blasi e Longoni offrirono concordemente le motivazioni per le quali al quadro venne negata la già stabilita collocazione. Ricontriamo dunque che questi punti fermi nella trattazione artistico-biografica del Merisi si alternano alle interpretazioni del tutto personali da parte degli autori.

Prendendo coscienza di ciascuna esegesi, scaturita immancabilmente dai periodi storici di produzione, dalla critica di riferimento cui si è attinto e dal pubblico di destinazione cui ci si rivolgeva, osserviamo quanto le differenti immagini di Caravaggio risultino essere il frutto delle proiezioni dei rispettivi registi, in rapporto dinamico con l'aumento delle conoscenze storiche e documentarie.

Riferimenti bibliografici / References

- Berenson B. (1951), *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze: Electa.
- Bologna F. (1992), *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Calvesi M. (1971), *Caravaggio o la ricerca della salvezza*, «Storia dell'arte», 9/10, pp. 93-142.
- Calvesi M. (1986), *Caravaggio*, «Art e Dossier» 1, aprile, Firenze: Giunti-Barbèra.
- Calvesi M. (1990), *Le realtà di Caravaggio*, Torino: Einaudi.
- Casini T. (2008), *Mariani, Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <
- Longhi R. (1952), *Il Caravaggio*, Milano: Martello.
- Longhi R. (1951), *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale, Aprile-Giugno 1951), Firenze: Sansoni.
- Longhi R. (1943), *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», I, pp. 5-63.
- Macioce S. (2010), *Note di bibliografia caravaggesca*, in Strinati 2010, pp. 240-247.
- Marini M. (1987), *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, "pictor praestantissimus"*, Roma: Newton Compton Editori.
- Ortese A.M. (1994), *L'infanta sepolta*, Milano: Adelphi.
- Orioli G. (1972), *Brigante Colonna Angelini, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <

- Posner D. (1971), *Caravaggio's Homoerotic early works*, «The Art Quarterly», XXXIV, n.1, pp. 201-224.
- Spinosa N., a cura di (2004), *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, ottobre 2004-gennaio 2005), Napoli: Electa.
- Strinati C., a cura di (2010), *Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-13 giugno 2010), Milano: Skira.
- Uccelli A. (2008), *Due film, la filologia e un cane. Sui documenti di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129, gennaio, pp. 2-40.
- Van Mander C. (1604), *Het schilder-boeck waer in voor eerst de leerlustighe iueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen*, Harlem: Passchier van Westbusch.
- Vodret R. (2009), *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Videografia

- Alessandrini G. (1941), *Caravaggio. Il pittore maledetto*, Film, Elica Film.
- Blasi S. (1967), *Caravaggio*, Sceneggiato Rai.
- Calvesi M., Storaro V. (2012), *Caravaggio. La luce sulla tela*, DVD, L'Espresso.
- Jarman D. (1986), *Caravaggio*, Film, B.F.I.
- Longhi R., Barbaro U. (1948), *Caravaggio*, Documentario, Universalia.
- Longoni A. (2007), *Caravaggio. L'ombra del genio*, Film, Titania produzioni, Rai Fiction.
- Martone M. (2005), *Caravaggio. L'ultimo tempo*, Cortometraggio, PAV, Reg. Campania.
- Saitto R., Mariani V. (1943), *Caravaggio*, Cinegiornale, Incom Italia.

Appendice

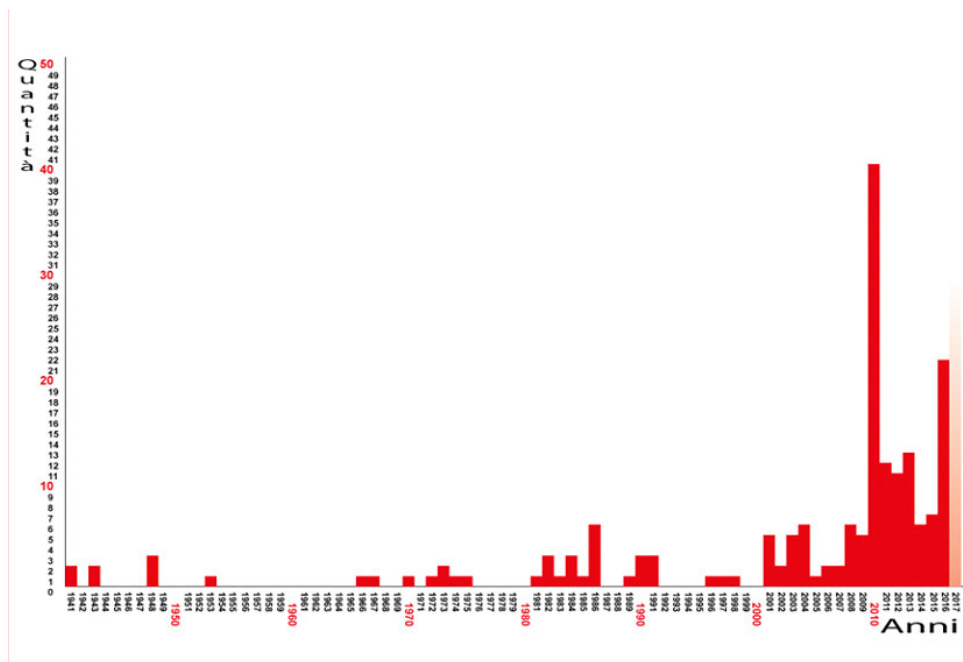


Fig. 1. Numero di prodotti videografici relativo ad ogni anno

CATEGORIE DELLA FORMA

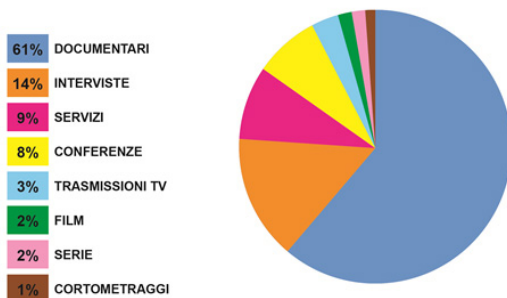


Fig. 2. Percentuali delle categorie della forma audiovisiva

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borghonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Massimo Angelici, Nadia Barrella, Sveva Battifoglia, Giampiero Brunelli,

Eleonora Butteri, Raffaele Casciaro, Silvana Colella, Michele Dantini,

Valeria Di Cola, Denise La Monica, Carlo Levi, Marinella Marchesi,

Luca Palermo, Gaia Salvatori, Francesco Sorce

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

