

MICHELE DELLE OMBRE

Una fredda stanza bianca lontana da casa, è dove si svolge la rievocazione della vita di Caravaggio portata sullo schermo da Jarman: è il 1610, Caravaggio sta morendo presso Port'Ercole, durante il viaggio che dovrebbe riportarlo a Roma dopo il soggiorno a Malta e la fuga attraverso Siracusa, Messina, Palermo, Napoli in seguito a un'accusa di omicidio. Caravaggio ottenne la grazia dal papa poco prima di morire, ma Jarman sceglie di considerarlo colpevole del delitto interpretando la firma alla *Decollazione del Battista* «f. michel angelo» come «fecit», riferito al dipinto ma anche alla pozza di sangue su cui la scritta risalta, invece che come «fra'», titolo plausibilmente adottato dal pittore dopo la nomina a cavaliere dell'Ordine di Malta. La storia della vita romana, inframmezzata con lunghi flashback all'agonia nella stanza bianca, è la storia che conduce al fatto di sangue e a un irrecuperabile disastro esistenziale. Jarman rifiuta la tesi dell'omicidio per motivi di gioco o in una rissa; presuppone un legame forte, una passione fra l'artista e la vittima, Ranuccio Tomassoni. Avvicina ai due anche un personaggio femminile, Lena, prendendo il nome da un atto di tribunale dell'epoca dove si parla di un litigio per una prostituta, e identificandola con la donna annegata nel Tevere il cui cadavere fece da modello per la *Morte della Madonna* (ciò che causò il rifiuto del quadro da parte dei committenti). Il cardinale Del Monte, il banchiere Giustiniani, Scipione Borghese, il pittore rivale Baglione sono tutti personaggi storici, mentre è un'invenzione del regista il muto Gerusalemme, tenuto a bottega fin da bambino per preparare i colori al pittore.

Gerusalemme silenzioso assiste nella stanza bianca alla malattia di Caravaggio, di cui il film fa ascoltare il delirio attraverso una voce fuori campo: essa ripercorre tutte le speranze e le paure che l'artista da giovane volle evitare («nessuna speranza nessuna paura» è la scritta sul coltello del ragazzo) e che invece travagliano Caravaggio uomo, che lo perseguitano con i fantasmi dell'amore (Pasqualone, Ranuccio, Lena, il loro fascino che attrae e respinge) anche in punto di morte, quando è impossibile accettare la serenità del crocifisso ma ancora solo il coltello significa qualcosa. Significa vivere la vita come lotta senza esclusione di colpi, senza indulgenza, accettando che «il carattere è il destino dell'uomo» e assecondandolo, si tratti anche di far del male a sé e agli altri, di mescolare senza pudore la vita e l'arte, di rendere quest'ultima impietosa e inquieta dando arbitrariamente troppa vita ai minerali pazientemente sminuzzati da Gerusalemme per un artista che vede la sua pittura come un naufragio.

I quadri di Caravaggio sono presenti nel film sotto forma dei dipinti di Christopher Hobbs,

che con un tratto moderno e stilizzato riproducono le opere originali, e soprattutto sono presenti nelle lunghe sedute di posa dei modelli: il *Concerto*, l'*Amor vittorioso*, Ranuccio come S. Giovanni e come l'uccisore del *Martirio di S. Matteo*, Lena nella *Maddalena* e poi composta come Madonna morta. La macchina da presa indugia statica sul quadro vivente o tesse i rapporti fra i personaggi descrivendo lo studio silenzioso. Le scene nello studio sono pressoché mute quando Caravaggio dipinge, anche quando la tensione si fa palpabile fra i protagonisti (Ranuccio sedotto dalle monete d'oro, il vestito donato a Lena); al punto che sembra essere la concentrazione dell'artista sul suo lavoro a produrre infine dei cambiamenti nella vita delle persone. L'atmosfera dello studio è in qualche modo resa astratta dall'oscurità dell'ambiente (evidentemente e artificiosamente costruito in teatro di posa) e dalla colonna sonora che lega le diverse sequenze con musica e rumori, utilizzando appositamente anche stili musicali alieni fra loro (dalla chitarra spagnoleggiante al clavicembalo). In questo mondo chiuso decantano e si consumano i rapporti fra i personaggi, che lo sguardo fermo prestato dalla pittura alla macchina da presa aiuta a vedere da molto vicino, empaticamente, ma anche con grande lucidità.

L'evidenza della messa in scena appartiene a tutto il film, che è ben lungi dall'essere una ricostruzione d'epoca: come non vuol essere un racconto obiettivo della vita dell'artista, così preferisce dare un taglio disincantato e a tratti ironico all'ambientazione. Il cappello e le sigarette di Caravaggio, la taverna con la radio in sottofondo ed il cappelluccio fatto con una pagina de «L'Unità», la calcolatrice di Giustiniani e la macchina da scrivere di Baglione (quintessenza dell'arte istituzionale: legge un numero di «FMR» su...

Caravaggio, ed è rappresentato nel bagno come il Marat di David) rimescolano le coordinate dell'interpretazione «corretta» dicendo nel contempo cose molto precise sui personaggi – ad esempio sull'aridità dei potenti e sull'appartenza dei protagonisti ad altra classe sociale, notazione probabilmente cara a Jarman, seppure non particolarmente sottolineata. Non è del resto un'interpretazione della figura pubblica di Caravaggio che il film si propone, ma un'ipotesi emotivamente realistica sui roveli dell'artista: ipotesi che si avvale del cinema come di uno specchio con maggior profondità.

Insomma non è da cercare nel film di Jarman, nonostante le fonti documentarie su Caravaggio che hanno ispirato la sceneggiatura, una spiegazione storica della sua opera, che ad esempio dovrebbe tenere conto dei rapporti con la Chiesa in maniera più vasta: considerando come l'umiltà dei personaggi fosse probabilmente ispirata dalle correnti pauperiste della Controriforma lombarda legate a Federico Borromeo, o leggendo il valore simbolico ortodosso di particolari apparentemente stravaganti (l'androginità di certi personaggi come raffigurazione dell'unità degli opposti, il volto giovanissimo di un Cristo risorto come segno d'immortalità). Il sospetto d'omosessualità assai diffuso a proposito di Caravaggio è tutto sommato narrativamente utile a Jarman (oltre a sembrargli comunque plausibile): le storie omoerotiche dei suoi film non sono mai né

semplicemente autobiografiche né programmaticamente o polemicamente esibite; sono invece un modo per raccontare rapporti umani particolarmente intensi e difficili – che indicano così quanto sia proprio dei rapporti umani essere intensi e difficili.

Caravaggio non manca peraltro di indagare anche il rapporto dell'artista con se stesso. Gli autoritratti presenti nel *Bacchino malato*, nel *Martirio di S. Matteo*, nel *Davide con la testa di Golia* vengono integrati da Jarman con un tableau vivant della *Deposizione* dove il Cristo è Michele: un compianto pietoso per l'artista solo nella finzione della posa costruita dal regista, laddove l'ultimo autoritratto vero rappresenta lugubramente in Golia un Caravaggio sottoposto alla pena di morte (che realmente temeva negli anni della fuga). Tra la giovanile identificazione con un vitale Bacco (seppure indebolito dalla malattia) e il presentimento della morte sentita come un fallimento e come un mistero che affatica, Jarman dispone parole d'autocoscienza perplessa nel tentativo di interpretare i ricordi, mentre l'evidenza delle immagini della vita – con la loro costruzione così chiara, quasi fatta apposta per essere immortalata in un quadro – torna con prepotenza a spiegare equilibri difficilmente verbalizzabili, o ai quali le parole non sono poi così necessarie.