

Ferdinando Bologna

L'incredulità del Caravaggio

e l'esperienza delle «cose naturali»

Bollati Boringhieri

Capitolo 4

Il «naturalismo» del Caravaggio

1. «*Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola (...); la finse per Maddalena*»: i limiti dell'iconologia nella contestazione del «naturalismo» caravaggesco

L'altra via tenuta dalla critica d'indirizzo iconologico (continuo a chiamarla così per brevità) nel tentativo di restituire il Caravaggio «al suo tempo» in contrapposizione all'interpretazione longhiana, è stata quella di contestare lo stesso sussistere del suo «naturalismo»: una contestazione che, già compiutamente spiegata negli anni anteriori al 1973, è stata ribadita nei successivi sotto diversi aspetti – e soprattutto, come s'è visto nei capitoli precedenti, mediante l'appello alla cristologia salvifica della Controriforma –, ma senza aggiungere nulla che non fosse almeno implicito nelle tesi prospettate prima.¹ Premesso che non di «naturalismo» si sarebbe trattato, ma di «realismo», cioè non di una «brutale mimesi» o di un semplice modo di guardare oggettivo bensì di un comportamento appartenente all'ordine etico,² s'è cercato di mostrare che quel «realismo», via d'accesso a una realtà «altra», sarebbe intriso fino al midollo, e senza mutamenti sostanziali rispetto alle pratiche di un passato più o meno recente, di sensi spiritualistici e intellettuali. Così, specialmente in quelle opere del maestro – le giovanili – nelle quali Roberto Longhi e una buona parte della critica a lui vicina hanno con maggiore insistenza avvertito la rappresentazione di frammenti di vita sgombri d'ogni altro significato, si son voluti rintracciare significati emblematici di varia natura, dai quali risulterebbe che anche il Caravaggio, oltre ad avere attinenze precoci almeno con i postumi di con-

venticole eccentriche dell'Italia settentrionale quali l'Accademia della Valle di Bregno di cui era stato «abate» il Lomazzo,³ fu a parte del più sottile apparato culturale della tradizione cinquecentesca, nei suoi aspetti letterari, filosofici e morali, ma anche e specialmente esoterici e simbolico-allegorici.⁴ Caravaggio a mezzo tra Andrea Alciato e Francesco Patrizi, insomma: speculatore scaltrito ed enigmatico di *emblemata* e di metafore alchemiche negli attributi iconografici dei suoi dipinti giovanili d'argomento profano;⁵ inventore di opere esoteriche, indecifrabili altro che dalla «devozione colta dei cardinali», e addette a tessere sotto le allegorie del mito pagano le più raffinate prefigurazioni dei misteri cristiani in accezione controriformata; ricercatore di *omnilucentia*, persino in senso magico e misteriosofico al modo del Patrizi, nelle virate di luce e negli «oscuri ingagliarditi» delle sue opere mature.

È stato osservato di recente che il quadro delle letture iconologiche del primo Caravaggio si presenta oggi non solo «molto tormentato» (vale a dire, caratterizzato da proposte interpretative non di rado opposte fra loro, pur all'interno di una stessa tendenza), ma tale che in una medesima opera, e in nome di una medesima iconologia, «sembra possibile scoprire tutto e il contrario di tutto».⁶ Già Cesare Brandi, per altro, nella sua comunicazione al convegno linceo del 1973 aveva appuntato le sue critiche proprio contro l'esagerazione di tesi come quelle or ora riferite,⁷ trovando consenziente, fra i primi, chi scrive.⁸ A me non resta, perciò, che tornare a sottoscrivere incondizionatamente quelle critiche. E ne traggio motivo per tornare anche in questa occasione sull'assunto che abbozzai allora per la prima volta e a cui ho dedicato in seguito trattazioni più analitiche:⁹ ossia che l'uso dello strumento iconologico, di per sé capace di seri progressi interpretativi, ma di cui lo stesso Panofsky avvertì presto il rischio di distorsione,¹⁰ è obbligato più degli altri a non smarrire il senso del possibile. Che invece è stato smarrito tanto spesso, da tanti e in modi così radicali, da far sbottare anche Ernst H. Gombrich, il più saggio degli iconologi, in questo sacrosanto *memento*: «In materia d'iconologia, non meno che nella vita, la saggezza consiste nel sapere dove fermarsi».¹¹

Il problema è innanzitutto di metodo, giacché se fra l'«icona simbolica» e la sua concreta attuazione figurativa esiste oggettivamente uno stato di tensione, per cui occorrerà applicarsi ogni volta a defi-

nire il coefficiente di attrito che dentro quella tensione opera, bisogna non perder di vista che, mentre l'«icona simbolica» tende per sua natura a rimanere uguale a se stessa, passando di contesto in contesto e d'epoca in epoca, sì da costituire quel che definiamo una costante tipologica (e ciò anche nel caso in cui la combinazione dei simboli e delle allegorie risulti varia, o d'epoca in epoca rinnovata), la concreta attuazione figurativa muta ogni volta, e, in quanto muta, è essa, *solo essa*, a caricarsi dei significati storici caratterizzanti. L'«icona simbolica» è un dato comune ed esterno; la concreta attuazione nel linguaggio figurativo è invece singolare e specifica, e in quanto tale non solo costituisce il «cuore» del significato di un'opera d'arte, ma è capace di condizionare l'«icona» stessa. La più aderente storificazione di un'opera, perciò, non può non tener conto, sin dal primo momento, di tale concreta attuazione nel linguaggio figurativo, e solo su essa autorizzarsi.¹²

Nel caso del Caravaggio, il quesito metodologico si fa più acuto che mai, perché il «cuore» pittorico dei suoi quadri, sempre ineguagliabile nella qualità, fu nuovissimo, e i contemporanei se ne resero conto subito, al punto che, dopo aver «visto» solo «quel che si vede», non tardarono a percepire distintamente anche il carattere accessorio, addirittura fittizio, che gli «emblemi» avevano assunto nel contesto di un «cuore» pittorico così rinnovato. Ecco le descrizioni già del tutto «sgombre» – certo per prevalenti motivi catalografici, ma non senza una ragione fortemente sintomatica scaturita dal carattere dei dipinti stessi –, con cui talune delle opere giovanili del maestro, vivi ancora il pittore e i suoi committenti, sono identificate nell'inventario del fiscale di Paolo V redatto nel 1607: «Un quadro di un giovane che tiene un canestro di frutti in mano», «Un altro quadretto con un giovinotto con la Ghirlanda d'hellera intorno, et rampaccio d'uva in mano», «un putto in tavola con un pomo in mano».¹³ Al di fuori di un'occasione così «fiscale», non è meno anodino anche il modo con cui i biografi testimoni degli avvenimenti, il Mancini e il Baglione, ci hanno tramandato i titoli di talune delle stesse opere elencate nell'inventario suddetto e di altre compagne e coeve. «Un putto che piange per essere stato morso da un racano, che tiene in mano»,⁴ «Un putto che mondava una pera con il cortello», «Una Zingara che dà la Bonaventura ad un giovanetto» (Mancini); «Un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse», «Un fanciullo che da una lucerta,

la quale usciva da fiori e da frutti, era morso», «Una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale», «Un giovane che sonava il lauto» (Baglione): son tutte descrizioni impassibilmente cronachistiche, quasi minimizzanti nella loro pura oggettività, che dovremmo considerare esempi d'ignoranza, o di stupefacente sordità culturale e religiosa, qualora le opere corrispondenti celassero davvero quel che s'è voluto sostenere. Ma il fatto capace di apportare un chiarimento definitivo fa tutt'uno col criterio in base a cui il consumato iconografo Giovan Pietro Bellori, il quale certo deplorava ciò che era costretto a costatare, ma costatava con mente lucida, lesse *La Maddalena* oggi in casa Doria Pamphilj a Roma:

nel trovare e disporre le figure (...), egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno. Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasetto d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Maddalena.¹⁴

Il senso ultimo del passo, a mio modo di vedere, risiede nell'affermazione conclusiva: «la finse per Maddalena». E tale affermazione prende forza dalla premessa, sebbene negativa: «egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno», nonché dal giudizio, pur esso negativo, che si legge qualche riga a dietro: «lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte».¹⁵ Bellori, insomma, intende che per il Caravaggio il *primum* era la rappresentazione pittorica di una «fanciulla a sedere ecc.»; «fingerla per Maddalena», costituiva un'operazione subordinata. E infatti il rapporto fra i due momenti – intende sempre Bellori – può essere illustrato ricostruendo così il ragionamento dell'artista: «Premesso che nella vita terrena, e prima di farsi santa, la Maddalena fu una ragazza non proprio morigerata, ma simile a tutte le altre, che stanno a sedere nella loro stanzetta, si pettinano, si adornano e si improfumano; dipingerò semplicemente una fanciulla che si asciuga i capelli. Dirò solo dopo che questa è la Maddalena. Ma la cosa importante è che tanto meglio conseguirò l'intento di rappresentare la Maddalena come quella semplice donna di questo mondo che di fatto fu, quanto più intensa ed essenzialmente credibile riuscirò a rendere la rappresentazione della fanciulla». Consiste appunto in questo il «fermarsi all'invenzione della natura (...), lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte». E non v'è

bisogno di aggiungere che il ragionamento così ricostruito integra in modo diretto quello che s'è tentato di ricostruire più a dietro a proposito della posizione del Caravaggio nei confronti delle norme paleotiane, specialmente in rapporto al fatto che il maestro, nella rappresentazione delle storie dei santi, aveva deciso di scegliere «le particolari [loro] azioni, [che o sono] conformi necessariamente alla verità, [o] sono state vere, [ancorché] non sono così notabili e conosciute dal popolo e (...) induchino novità».¹⁶

Naturalmente, il Caravaggio non si comportò in modo diverso – né, date le premesse, avrebbe potuto – nei confronti dei temi mitologici o profani, e degli emblemi veri e propri; i quali, anzi, furono il vero banco di prova, anche sotto il riguardo della precedenza cronologica, su cui le sue petizioni di principio vennero definendosi. Egli rappresentò senza dubbi *Bacco* e *Amor vincitore*; possiamo anche ammettere – per quanto sia molto difficile provarlo – che conoscesse il valore emblematico dell'edera e del pallore come simboli del poeta secondo l'Alciato,¹⁷ o le implicazioni platonizzanti connesse con la musica e i suoi strumenti;¹⁸ o anche, com'è stato suggerito di recente e più a dietro abbiamo ricordato, il diverso valore emblematico che l'attributo dell'edera (magari congiunto a quello delle unghie sporche) aveva assunto nel culto primitivo e parodistico di Bacco seguito a Milano dall'Accademia della Valle di Bregno di cui era stato «abbate» il Lomazzo sotto il nome di «Compa' Zavargna», improntandolo al folklore e al gergo popolare che alcuni «fachini» portatori di vino, provenienti appunto dalla Val di Bregno che si svolge sotto il ghiacciaio di Adula in Ticino, avevano introdotto nella capitale lombarda.¹⁹ Ma l'essenziale è che, avendo avvertito per tempo «l'impossibilità di un recupero archeologico dei soggetti tradizionali» (come scrisse Longhi);²⁰ epperò non solo perché considerò il soggetto mitologico (come sempre Longhi giudicava) «un flatus vocis da poterlo affibbiare *oggi* a questo torbido garzonetto di osteria romana incoronato di pampini ecc.»;²¹ il Caravaggio volle ridurre, anzi, *ripristinare* tutto ciò al mondo della contingenza. Nel momento in cui il mito faceva ancora una cosa sola con la vita, e la «favola» non era stata ancora tipizzata in un'ipostasi esemplare, Bacco non poté essere che un ragazzotto ubriacone dalle unghie sporche, identico al «garzonetto di osteria romana» di cui diceva Longhi, il quale s'è messo per celia attorno al capo certe foggiate di vite, o un ramo di edera fresca; il pallore

del poeta, se può mai esser preso per un poeta nel senso aulico dell'Alciato quel giovinastro che l'impersona nel quadro Borghese, s'identifica con il colore verdognolo dell'itterico; il platonismo della musica non può andare più in là dell'aspetto fisico dei cantatori e della consistenza lignea dei liuti e dei violini; Amore stesso poté essere solo un adolescente protervo ed esibizionista, che appiccicatosi alle spalle due ali finte e impugnando un mannello di frecce ostenta la nudità del suo corpo e del suo sesso; edera, pampini, uve, vino e unghie sporche, prima d'essere simboli o metafore verbali, erano e sono cose o aspetti della vita, vegetale o umana. Nei quadri caravaggeschi d'argomento profano, per altro, l'intento polemico e dissacratore è più che mai in evidenza, teso a stabilire per partito preso un attrito fortissimo tra l'evidenza oggettiva, aderente all'esperienza quotidiana più comune, e la «finzione» colta; intento polemico e dissacratore, che se pure incluse mai fra i suoi ascendenti culturali le eccentricità parodistiche dell'Accademia della Valle di Bregno, certo le sorpassò e travolse, revocando anch'esse dall'intellettualismo peculiare della mentalità di un Lomazzo al grado zero dell'esistente, giusto come stava accadendo negli stessi mesi – e ancor più sistematicamente sarebbe accaduto di lì a poco, bensì con propositi galileianamente sempre più costruttivi – nel caso delle storie sacre.²²

Una prova ultima, d'altronde, della realtà storica di tutto ciò (nonché della capacità di espandersi e produrre effetti già nell'immediato, che resta il requisito-condizione di ogni realtà storica efficiente), è costituita dal fatto che appena qualche decennio più tardi fu esattamente tutto questo a riemergere nelle «mitologie» di un Diego Velázquez. Non risulta che la critica specializzata l'abbia rilevato espressamente;²³ ma quando si afferma che in *Los borrachos* il tema bacchico «è interpretato col tono e il carattere di un avvenimento quotidiano, realistico; il modello del Bacco è un robusto giovanotto (...) lontano da qualsiasi stilizzazione paganeggiante», oppure che nella *Fucina di Vulcano* «gli dèi sono esseri umani, gli scenari quelli di tutti i giorni, le azioni di una verità assoluta», o ancora che nel *Marte in riposo*, nonostante i ricordi dell'*Ares* Ludovisi o del *Penseroso* di Michelangelo, il modello effettivo è «un soldato dai grandi baffoni, come uno spagnolo del tempo poteva immaginare dovesse essere uno che esercitava il mestiere della guerra»;²⁴ quando si afferma tutto questo, non occorrono sforzi ermeneutici particolari per dedurne che, in

termini di storia culturale, quelle raffigurazioni raccolgono e proseguono giusto lo stesso ordine di idee grazie al quale il Caravaggio (non temo la ripetizione) aveva ottenuto di attualizzare il mito istituendo un attrito fortissimo fra l'evidenza oggettiva e la «finzione» colta: ossia si era adoprato a sbarazzarlo, con polemica apertamente dissacratoria, delle incrostazioni rimorte di cui secoli d'intellettualismo l'avevano avvolto, per restituirlo alla sua originaria realtà di puro accadimento umano.

2. «Imitar bene le cose naturali»: la dichiarazione d'intenti del Caravaggio e la testimonianza delle fonti

Tutto ciò rimarrebbe ancora nell'indeterminato dal punto di vista della concreta costituzione figurativa, se non collocassimo al centro del problema questo fatto: che il Caravaggio, sia nei quadri d'argomento profano, sia in quelli d'argomento sacro, riuscì tanto meglio nell'intento di richiamare la mitografia o il tema agiografico all'evidenza della condizione esistenziale di base, quanto più a fondo impegnò la ricerca pittorica in una direzione che, messi da parte i falsi pudori, e procurando di restituire al termine il preciso significato storico che gli compete nella congiuntura in questione, non possiamo non definire «naturalistica». Siamo obbligati a prendere atto, insomma, che la ricerca «naturalistica» in senso pittorico, lungi dall'essere il ricetta ambiguo e meramente occasionale di simboli eruditi o di emblemi soteriologici, fu per il maestro il cuneo che fa saltare entrambi, ponendosi come tale proprio perché si pone come momento primario della rappresentazione e si definisce nella sua autonoma specificità di linguaggio. Subito dopo aver detto della «finzione» iconografica nella *Maddalena* Doria, Bellori passa infatti a osservare l'aspetto specifico del dipinto, analizzando con grande finezza l'oggettivazione pittorica della rappresentazione:

Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo e 'l petto in una tinta pura, facile e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia e la veste gialla ritirata alle ginocchia dalla sottana bianca di damasco fiorato. Quella figura abbiamo descritta particolarmente per indicare li suoi modi naturali e l'imitazione in poche tinte sino alla verità del colore.¹

Ma Bellori pubblica *Le vite* nel 1672: si potrebbe obiettare che questa è già un'interpretazione. Ecco, allora, cosa scrisse Karel van Mander nel 1603, sulla base delle relazioni avute da Roma fra il 1600 e il 1601 dal connazionale Floris Claeszoon van Dyck, Caravaggio presente e operante:

Egli dice (...) che tutte le cose non sono che *bagattelle*, fanciullaggini o baggiate, chiunque le abbia dipinte, se non sono fatte e dipinte dal vero, e che non vi può esser nulla di buono o di meglio che seguire la natura. Perciò egli non dà un sol colpo di pennello senza attenersi strettamente al modello vivo, che copia e dipinge.²

In materia di «naturalismo» caravaggesco, del resto, le fonti sono concordi. Può darsi che l'aggettivo *naturalista*, fino a quel momento inedito – a quanto pare – come termine definitorio specifico della storiografia artistica, s'incontri riferito al Caravaggio solo nel 1657: precisamente, a opera del medico forlivese Francesco Scannelli, il quale nel *Microcosmo della pittura*, tra apprezzamento e riprovazione, chiama il Merisi appunto «primo capo de' naturalisti»;³ ciononostante è indubbio che nell'opinione che venne formandosi sul pittore, e non senza la partecipazione del pittore stesso, il concetto a cui quell'aggettivo corrisponde fu di dominio pubblico fin dai primi momenti e a tutti i livelli.

Al processo del settembre 1603 – quando la notizia divulgata a stampa dal Van Mander, ma di provenienza romana, aveva risalito l'Europa da non meno di due anni –, il Caravaggio in persona affermò che in pittura è «valenthuomo» chi sa «depinger bene et imitar bene le cose naturali».⁴ Nello stesso giro di tempo, se non prima, un amico personale del maestro, Marzio Milesi, affermò in versi: «fingha pur le cose altri, adombri e lustri, / voi vive e vere l'arrecate»: e più a dietro abbiamo rilevato che qui è offerta una chiave interpretativa addirittura moderna dell'arte del Merisi.⁵ Risale alla fine del 1608 l'episodio, narrato nel 1613 dall'archeologo Vincenzo Mirabella, per il quale, giusto in forza dell'osservazione, oltre che dell'imitazione, della «natura» da parte del Caravaggio, il carcere siracusano della latomia del Paradiso si ebbe il nome di «Orecchio di Dionisio»:

E mi si ricorda che avendo io condotto a veder questa carcere quel pittore singolare de' nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura,

disse: «Non vedete voi come il tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volse altrove pigliare il modello, che da quello che la natura per lo medesimo effetto fabbricò? Onde ei fece questa carcere a somiglianza d'un orecchio». La qual cosa sì come prima non considerata così dopo saputa, ed esaminata ha portato a' più curiosi doppio stupore.⁶

Persino l'«avviso» del 28 luglio 1610, che divulgò la notizia della morte del pittore «seguita di suo male in Port'Ercole», curò di definirlo «famoso et eccellentissimo nel colorire et ritrarre del naturale».⁷

Venendo al seguito del dibattito storiografico, e pur prendendo sempre più fiato l'intento limitativo, troviamo che fra il 1607 e il 1615, nel frammento di *Trattato* steso durante quegli anni, il bolognese monsignor Agucchi include questo giudizio: Caravaggio «si deve comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine».⁸ Nel 1619, pendendo dal lato opposto, Gerolamo Borsieri ribadisce in positivo il concetto: «(...) secondo la via aperta per Michel Angelo da Caravaggio, il quale è stato così diligente, ed ingegnoso imitatore della natura, che dove gli altri pittori sogliono promettere esso ha fatto».⁹ Giulio Mancini, estendendo la considerazione anche ai seguaci del maestro, e muovendosi quasi in contemporanea con Agucchi, scrive da parte sua: «questa schola [la caravaggesca] è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre che opera (...)»; e aggiunge: «ma nella composizione dell'istoria ed esplicar affetto, pendendo questo dall'Immaginazione e non dall'osservanza della cosa, per ritrarre il vero che tengon sempre avanti non mi pare che si vagliano».¹⁰ Dove, insieme all'inevitabile efficacia definitoria della dizione «osservanza della cosa», è notevole anche la dichiarazione d'inconciliabilità fra immaginazione e imitazione del vero. Nel 1633, introdotto il discorso su «Michael Angelo de Carabaggio», Vicente Carducho esce in quest'altra esclamazione:

Quien pintó jamás y llegó á hazer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerça de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitava con tanta admiración?¹¹

Nel 1638 trattando di Velázquez, e perciò testimoniando almeno in implicito che l'opinione aveva raggiunto la penisola iberica già vari

anni prima che Carducho scrivesse, Francisco Pacheco trova il modo di far sapere che suo genero Diego, il nuovo astro della pittura spagnuola, «segue Caravaggio nel tener sempre davanti il modello naturale».¹² Dopo Scannelli, che all'invenzione terminologica di cui s'è detto aggiunge la caratterizzazione di «tremenda naturalezza» per opere del Merisi come l'*Emmaus* ora a Londra,¹³ anche Bellori fa una serie di affermazioni del medesimo tenore:

si fissò intento a riguardare la natura;

si propose la sola natura per oggetto del suo pennello;

distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri;

perché egli aspirava all'unica lode del colore, siché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte;

si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno; li giovini concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura (...), ciascuno trovava facilmente in piazza e per via il maestro e gli esempi nel copiare il naturale;

professavasi egli inoltre tanto ubbidiente al modello che non si faceva propria né meno una pennellata, la quale diceva non essere sua ma della natura.¹⁴

E si potrebbe continuare, fin dove, a introduzione delle minibiografie dei caravaggeschi «che hanno maggior nome», ritorna addirittura il termine categorizzante che lo Scannelli aveva introdotto quindici anni a dietro e che lo stesso Bellori aveva ripreso nell'*Idea* del 1664:¹⁵ «Molti furono quelli che imitarono la sua maniera nel colorire dal naturale, chiamati perciò naturalisti».¹⁶

Ma persino Giambattista Marino, nei versi scritti in morte del maestro e riportati *in extenso* dallo stesso Bellori, si esprimeva così:

Fecer crudel congiura
Michele a' danni tuoi Morte e Natura;
questa restar teme
da la tua mano in ogni imagin vinta,
ch'era da te creata, e non dipinta;
quella di sdegno ardea,
perché con larga usura,
quante la falce sua genti struggea,
tante il pennello tuo ne rifacea.¹⁷

Finalmente nel 1724, nonostante il gran tempo trascorso, anche il messinese Susinno ribadisce il punto, echeggiando manifestamente il Bellori, ma in termini ulteriormente messi a fuoco:

Stesa la mano verso una moltitudine di uomini, soggiunse: or questo è il mio Raffaello. La pittura altro non è che una imitazione perfetta della natura; e siccome un savio antico disse: I ritratti non son buoni se sono migliori dell'originale; soleva egli perciò asserire che allora son pregiate le pitture, quando son somiglianti alla verità delle cose, e che bastantemente la natura avealo provveduto di maestri. Da queste sinistre massime [la mentalità e la superstizione precettistica degli accademici avevano fatto passi rilevanti!] ne seguì che in lui non si trovò mai invenzione, decoro di storie, disegno, né scienza dell'arte pittorica, mentre collo sprezzar ogni precetto, riputava sommo artificio non essere obbligato all'arte.¹⁸

Un così vasto accordo di testimonianze e pareri antichi sul programma del Caravaggio a «seguire la natura», «imitar bene le cose naturali», «arrecar vive e vere le cose», «seguire del tutto la similitudine», stare «all'osservanza della cosa», tener sempre «el natural delante, a quien simplemente imitava con tanta admiración», «proporsi la sola natura per oggetto del suo pennello», «pregiare le pitture solo quando son somiglianti alla verità», non può non essere estremamente indicativo per chi abbia ancora senso storico.

Ma prima di venire a precisare in quale direzione tutto questo sia indicativo, conviene prevenire un equivoco. Come tutti ormai sanno più che bene, in arte non s'è mai data, né è per darsi una forma di così radicale rispecchiamento della realtà, da generare l'immedesimazione dell'opera con il suo modello. Anche la gnoseologia moderna insegna che l'uomo non conosce per semplice rispecchiamento, ma per astrazioni successive. Riadoperando una terminologia di moda, dovremo allora dire che l'arte produce sempre una natura «iconologizzata», e i mutamenti dell'arte non fanno che sostituire un tipo di «iconologia» della natura a un altro. Per dirla con parole comuni, gli artisti non dipingono la natura, ma solo ciò che sanno di essa e avanzano a misura che muta questo loro sapere. Ciò vale anche per i movimenti astratti e perfino per le tendenze di un passato molto recente che si sono fondate sull'«oggettualizzazione», sul «comportamento», sulla «concettualizzazione». Deve essere perciò ben chiaro che il programma «naturalistico» enunciato dal Caravaggio in persona al pro-

cesso del 1603, e illustrato dalle fonti riferite, va inteso nel senso che il Merisi volle sostituire a quello vigente, o più comunemente ricevuto, un diverso modo di porsi dinanzi al «vero». Ne consegue che tal diverso modo non può essere apprezzato se non in rapporto alle reali condizioni dell'arte nel momento in cui quel programma fu definito.

Era stato così già per Giotto e Masaccio, che i contemporanei elogiavano con uguale unanimità perché pareva loro che avessero restaurato l'imitazione della natura. Oggi sappiamo che l'intervento di quei maestri non si limitò a un programma così semplice, anche se il loro «naturalismo» fu una componente importante dell'operazione che portarono a buon fine. Ma il giudizio conserva in tutta la sua interezza un adeguato valore storico se consideriamo che Giotto reagì al formalismo bizantineggiante e andò oltre la parte di «vero» intravista da Cimabue, Masaccio rifiutò gli schematismi astrattivi della pittura tardo-trecentesca e l'indeterminazione formale dei movimenti tardogotici.

In definitiva, ciò equivale a dire che il compito dello storico moderno è sì di definire l'«iconologia» che il Caravaggio elaborò; ma, prima di abbandonarsi a ritessere le trame della rete esclusivamente intellettualistica che di solito si dà per presupposta in ogni sistema iconologico – quasi che i sistemi iconologici fossero poi tutti equivalenti, e Caravaggio potesse presentare problemi di metodo interpretativo simili a quelli di un artista medievale o del Rinascimento –, dobbiamo domandarci se il Merisi non attribuisse un significato nuovo e speciale all'«imitazione della natura».

Emerge così il problema centrale dell'arte caravaggesca: che cosa esattamente il maestro intendesse per «natura» e in che cosa consistesse l'«imitazione» che egli ne predicava.¹⁹

3. «*Rem pingendam in conclavi suo tam diu oculis exponens, donec veritatem colore assecutus esset*»: il «naturalismo» del Caravaggio come «osservazione» ottica della «cosa»

Fatta questa indispensabile, anche se probabilmente ovvia, precisazione, proviamoci a riferire i giudizi delle fonti alle reali condizioni in cui l'arte si trovava quando il Caravaggio comparve.

Ognuno sa che queste condizioni erano caratterizzate, in rapida sintesi, dagli estremi bagliori del manierismo, dagli accomodamenti dei riformati, dal ritorno alla tradizione classica e rinascimentale degli idealisti. In oltre, la stessa dottrina che l'arte è imitazione, rispecchiamento, era vigente fin dall'antichità e non era stata mai contestata.¹ Durante il secolo XVI il principio era stato ribadito frequentemente, inclusi il Vasari e il Lomazzo,² e persino nel Paleotti s'incontra questa definizione: «Diciamo che per imagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla».³ Dal Paleotti, per altro, abbiamo già udito affermare che «l'ufficio del pittore [è] l'imitare le cose nel naturale suo essere e puramente come si sono mostrate agli occhi de' mortali».⁴ Al tempo del Caravaggio, queste massime erano condivise, con varia gradazione ma senza eccezioni, sia dai manieristi, sia dai riformati, sia dai classicisti, e conosciamo bene che effetti produssero nella visione del mondo di costoro, volta a volta preconcepita, accomodata o selezionata. Il principio dell'imitazione era divenuto anch'esso un luogo comune, un *topos* disponibile, a cui ciascuno poteva allacciare programmi che non ne avrebbero salvato altro che la scorza.

Viceversa, la carica senza dubbi polemica che caratterizza le dichiarazioni del Caravaggio in persona, nonché l'insistenza delle fonti, le quali si spingono a rilevare – quasi sempre, come s'è visto, con deplorazione e con scandalo – il netto contrasto esistente fra l'imitazione indiscriminante che il Merisi aveva preteso d'imporre e l'«elezione delle migliori forme» che gli altri avevano seguito a preferenza, lasciano intendere chiaramente che questa volta si era trattato di cosa del tutto diversa. Se finalmente ci risolviamo ad appellarci alle opere, le quali nel loro testo pittorico specifico (non ci stancheremo mai di ripeterlo) restano ancora una volta l'unico banco di prova autorizzante, difficilmente potremo trovarci in disaccordo sul fatto che il Caravaggio spinse il principio dell'«imitazione» alle conseguenze estreme, restituendolo per la prima volta nella storia moderna alla lettera del suo significato elementare.

Fissato, almeno in linea di massima, questo punto principalissimo, già la notazione del Mancini su cui ho tentato di attirare l'attenzione più sopra, che il Caravaggio tenne per massima centrale del dipingere l'«osservanza della cosa», può soccorrere ad assegnare un signi-

ficato non generico a quanto si ritrova sempre anche alla base delle interpretazioni moderne del Longhi: che il maestro «osservò» la cosa e la ricondusse al suo aspetto «feriale». In effetti, l'espressione impiegata dal Mancini, che in definitiva equivale ad «attenersi rigorosamente alla cosa», ha a che fare con un'idea disciplinare di «osservanza» equivalente in primo luogo a ubbidienza, rispetto deferente, ossequio; ma proprio per questo, specialmente perché segue all'espressione «molto osservante del vero» e riguarda un dato moralmente incapace d'imporre disciplina come la «cosa», essa acquista un valore intensivo. Rapportata al metodo della «schola» naturalistica del Caravaggio, «osservanza» diviene così sinonimo di «osservazione». Di qui un trapasso per il quale l'«osservazione» del Caravaggio e della sua «schola», in quanto si propone di accedere alla «cosa» senza intermediari («il vero che tengon sempre davanti»), e al tempo stesso si dimostra fondata sulla reiterazione e sulla sistematicità (il Mancini ripete due volte che la «schola» del Caravaggio ritrae il vero «che *sempre* lo tien davanti», e impiega entrambe le volte l'aggettivo «sempre»), finisce col rivelare un criterio sperimentale di tipo moderno: un atteggiamento nuovo per l'arte, che nell'immediatezza del rapporto con l'oggetto tenuto «davanti», e nella sistematicità con cui quel rapporto si stabilisce e si ripete, annuncia una componente addirittura scientifica. Questo punto risulta chiarissimo, del resto, dal referto pubblicato nel 1613 da Vincenzo Mirabella circa le cose dette dal Merisi a Siracusa durante la visita del 1608 all'«Orecchio di Dionisio».⁵ Facendo conoscere quel passo per la prima volta, Longhi lamentò il «tono troppo accademico e direi "notomico" che l'osservazione "naturalistica" del Caravaggio» avrebbe assunto in quell'occasione;⁶ ma il dato importante è che si trattò appunto di un'osservazione *naturalistica*, e che il testimone si accorse perfettamente sia dell'eccezionalità di essa, sia della specie dei suoi moventi. Secondo la narrazione del Mirabella, il maestro *scoprì* (è il caso di adoperare la parola) che la prigione siracusana è costruita «a somiglianza d'un orecchio», in base a una constatazione resa possibile – questo è il punto – dalla consuetudine del suo «ingegno» con l'«imitazione [leggi: studio intensivo] delle cose della natura»: «considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo *ingegno unico imitatore delle cose della natura*, disse ecc.». Non deve sfuggire, per altro, che sempre in base a quel genere di «considerazione» il Caravaggio diede della circostanza una spiegazione squi-

sitamente sperimentale, addirittura funzionalistica: «Non vedete voi come il tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volse altrove pigliare il modello, che da quello che la natura per lo medesimo effetto fabbricò?» Altro che «tono accademico e notomico»! Qui si tratta d'un discorso già «galileiano» (nell'accezione che cercherò di chiarire meglio più avanti), attento senza remore a «quello che l'esperienza e il senso ci dimostra»; tale, per giunta, da fornire una spiegazione flagrante di ciò che nel metodo del Caravaggio significasse effettivamente l'«osservanza della cosa», e di quali fossero i percorsi conoscitivi sui quali questa «osservanza» si basava.

Venendo all'identificazione degli strumenti concreti impiegati dal Merisi in questi percorsi, e perciò a rilievi propriamente pittorici, può essere d'aiuto appellarci di nuovo alla puntualizzazione del Bellori, secondo il quale il Caravaggio, «perché (...) aspirava all'unica lode del colore, siché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte».⁷ Se non vedo male, ciò consente di progredire verso il riconoscimento che, perseguendo il suo programma, il maestro non solo contestò la sempre affermata priorità della selezione intellettuale assegnata dalle scuole al «disegno» – in quanto opposto al colore, o suo ineliminabile supporto –, ma concepì in puro colore quella sua straordinaria «presa diretta», attribuendo all'«occhio» – citato espressamente dal Bellori insieme all'«industria», e con l'aggettivo «intento» che nei dizionari equivale a «fissamente volto a qualche cosa» – il ruolo di strumento essenziale nell'investigazione della consistenza fisica delle cose: «siché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e la superficie naturale», sotto la rifrazione rivelatrice della luce e il giuoco delle ombre. La comprensione della natura «ottica» delle «osservazioni» pittoriche caravaggesche è un altro merito indiscutibile degli studi di Roberto Longhi;⁸ ma questo è un punto che, in anticipo sul Bellori e con una perspicuità degna d'una considerazione che nessuno s'è finora mostrato disposto ad accordare, si trova attestato a tutte lettere nella *Teutsche Academie* di Joachim von Sandrart, una delle fonti illuminanti per l'intelligenza del «vero» Caravaggio:

(...), Italarum primus relicta veteri methodo simplicissimam sequebatur naturam atque vitam: unde numquam penicillum nisi ad viva exemplaria applicabat, rem pingendam in conclavi suo tam diu oculis exponens, donec veritatem colore assecutus esset.⁹

A integrazione di quanto si riesce a ricavare intermittenemente da tutti gli altri biografi, e anche dal Bellori, noi troviamo qui spiegato distesamente che l'applicare il pennello a nient'altro che al modello vivo tenuto davanti (la formula è ripresa evidentemente dal Van Mander), o, in altri termini, l'«osservanza della cosa» di cui aveva parlato Giulio Mancini, per il Caravaggio consisté appunto nella reiterazione di un esperimento che non può non essere definito *ottico* nel senso specifico: tenere l'oggetto da dipingere esposto tanto a lungo ai propri occhi nel proprio studio, fino a raggiungerne col colore la verità. A considerar bene, «rem pingendam in conclavi suo tam diu oculis exponens, donec veritatem colore assecutus esset» è un'espressione intercambiabile con la terminologia tecnica dei fotografi d'oggi; e ciò perché tira in causa non meno la parola che il concetto di «esposizione», con cui appunto i fotografi indicano la lunghezza del tempo durante il quale bisogna che una superficie sensibile rimanga esposta alla luce attraverso l'«occhio» dell'obiettivo, affinché resti «impressionata».

Per tornare al Longhi, non si può altresì non ricordare come, citando il Baglione dove afferma che i primi quadri del Caravaggio furono «da lui nello specchio ritratti», egli ne ricavasse non solo che il maestro aveva in realtà deciso «di ritrarre le cose dallo specchio, ma senza che esso appaia nel quadro», bensì che egli s'era comportato così perché, avendo «la rétina, da sé sola, un campo visivo sempre sfocante, svagante», «era meglio stagliarlo come ci appare nel quadro veridico dello specchio che ci dà sempre l'«unità del frammento» immerso nella sua luce»; s'era comportato così, insomma, perché il «sodo dello specchio vero gli dava finalmente il vano della visione ottica già al colmo di verità e privo di vagheggiamenti stilizzati», pervenendo «a scoprire – e fu quasi una scoperta scientifica, fu in ogni caso un'esperienza – la sua personale, empirica «camera ottica»: ciò che meno sorprende ai tempi del Porta e, ormai, di Galilei».¹⁰

«Osservanza della cosa» come osservazione della natura in quanto mondo della verità effettuale; autonomia mentale rispetto a «tutti gli altri pensieri dell'arte», *alias* alla codificazione disciplinare della correzione formale e del «decoro»; sistematicità e reiterazione intensiva dell'osservazione, fino a cogliere le ragioni di necessità strumentale nella forma delle cose di natura; funzione privilegiata dell'«occhio» fisico, accanto all'«industria», nella percezione e nella trasposizione

pittorica dell'immagine da dipingere; inclinazione all'esperimento, mediante l'impiego di specchi e di «camere ottiche» intesi come strumenti provocatori di esperienza: incomincia con tali precisioni a delinarsi la conclusione che il problema centrale dell'arte caravaggesca consisté non già nello stabilire con la «natura» un rapporto d'«imitazione» genericamente o passivamente rispecchiante; bensì nell'assumere nei confronti dei suoi aspetti un'attitudine consapevole e attiva, vòlta – non poi tanto «empiricamente» – all'esplorazione e alla verifica: una disposizione, appunto, di tipo già schiettamente sperimentale, tesa all'accertamento spregiudicato e alla rappresentazione diretta delle «evidenze».

Ma vi sono appigli per ancorare tutto questo a una situazione contemporanea precisa, in grado di attribuire, a preferenza di quello controriformistico, un vero corpo storico all'atteggiamento caravaggesco? È identificabile nel quadro della cultura contemporanea una rete motivante di riferimenti, capace di porsi come termine di paragone attendibile, se non come ragion sufficiente di esso?¹¹

4. *Il quadro dei riferimenti nella cultura contemporanea: «verificare con la natura» (G. Bruno); «investigare da sé la natura delle cose col guardare alle cose stesse» (T. Campanella); «[Galileo] diceva che le principali porte per introdursi nel ricchissimo erario della natural filosofia erano l'osservazione e l'esperienza, che per mezzo delle chiavi de' sensi, da i più nobili e curiosi intelletti si potevano aprire» (V. Viviani)*

Per avviarci a rispondere in modo non elusivo alla domanda, occorre tener presente innanzitutto che in materia di osservazione sistematica della natura il quesito interferisce nella biforcazione, di solito sottovalutata dai non specialisti ma in accentuazione giusto negli anni che ci interessano, fra scienze definibili come «descrittive» e scienze che, nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Galileo chiamerà ripetutamente «dimostrative».¹ Detto in termini meno ellittici, il quesito comporta la consapevolezza del divaricarsi di un tipo di osservazione puramente descrittiva ed enumerativa dei prodotti naturali, il cui modello metodologico e il cui fine continuavano a non discostarsi dall'inventario e dalla classificazione, da un tipo d'osservazione

di ben diversa epistemologia, volto a promuovere mediante l'integrazione critica dei dati indotti e di quelli dedotti, con l'ausilio della rappresentazione matematica divenuta strumento di valutazione quantitativa e principio di sistemazione, la conoscenza fattuale della «costituzione del mondo»: negli accidenti che lo compongono e nelle leggi che li governano. Una conoscenza, vale a dire, puramente fenomenica e causale della natura nel suo complesso, svincolata dalla pretesa metafisica di definirne l'essenza, e perciò coincidente con un sapere il cui fondamento è l'esperienza: «*non nuda osservazione*», dunque, ma – questo è il punto! – «*esperimento*».²

Alla luce di tale biforcazione, sia quel che è venuto emergendo nel corso del paragrafo precedente, sia quanto abbiamo dovuto costatare a suo luogo circa la sostanziale estraneità del Caravaggio a ogni forma di descrittivismo (fosse quello geo-topografico praticato dagli affrescatori gesuitici di Santo Stefano Rotondo e di San Vitale, fosse quello della trascrizione scrupolosamente devozionale delle sante immagini favorito dagli oratoriani), ci costringono ad ammettere fin da questo momento che gli appigli giusti di cui siamo in cerca per un serio ancoraggio storico delle istanze del Merisi non si troveranno di certo sul primo dei rami della biforcazione descritta. Il che, se non vedo male, comporta l'accantonamento preliminare anche di un'altra tesi delineatasi durante l'ultimo quarto di secolo, a opera di Eugenio Battisti innanzi a tutti, ma con l'adesione di studiosi disposti a consentire con lui, quali Mina Gregori, Giuseppe Olmi, e ora Alberto Cottino, secondo cui a monte del generale «naturalismo» del Caravaggio, così delle sue nature morte vegetali come dei diversi tipi d'animali e parti di animali inclusi nelle sue tele, «vasta e determinante» sarebbe stata «l'influenza dell'illustrazione dei trattati naturalistici» di fine Cinquecento: segnatamente, delle tavole fatte approntare dal bolognese Ulisse Aldrovandi per il monumentale catalogo del mondo naturale a cui attendeva, di quelle di cui era ricchissimo il museo medico e, fra queste ultime, dei «capolavori di mimesi scientifica» realizzati a Firenze, talvolta anche su commissione dell'Aldrovandi, dal veronese Jacopo Ligozzi.³ In una pagina che meriterebbe di essere trascritta per intero, perché nonostante l'intento principale essa riesce a porre in valore non poco di quel che lo merita veramente, Battisti scrisse testualmente che nei frutti della *Fiscella* ambrosiana e dei vari «cane-

stri» che il maestro dipinse in giovinezza, nelle serpi della *Medusa*, nei caproni del *San Giovannino* e nelle ali dell'*Amor vincitore*, il Caravaggio avrebbe esibito non solo «“agudezas” di botanico» che sarebbe «un errore (...) scambiare con un generico gusto naturalistico», ma «parentesi di vero e proprio naturalismo scientifico», collegato a «una profonda padronanza della mimesi scientifica» e addirittura a uno «sguardo quasi di illustratore professionale». Né basta ancora. Sforzando un noto passo del Bellori a significare che al momento di entrare nella bottega del Cavalier d'Arpino il giovane Caravaggio sarebbe già stato in possesso di una «specializzazione vera e propria “in fiori e frutti”», Battisti ritenne di potersi impegnare in una riscrittura della biografia dell'artista:

Nulla (...) vieta di ipotizzare – affermò – che [il pittore], nel suo viaggio dalla pianura padana a Roma, a Bologna si sia fermato qualche ora presso l'Aldrovandi, e che a Firenze, dove il suo soggiorno prima del 1590 fu forse meno fugace [ma, alla luce dei trovamenti documentari che danno il Caravaggio ancora presente in patria agli inizi del 1592, è ovvio che questa data non può più esser tenuta per vera], il giovane Merisi abbia ficcato il naso nel museo naturale mediceo dove erano ordinatamente esposte le serie di incisioni e di acquerelli riproducenti tutte le specie naturali, di cui i ricercatori erano venuti a conoscenza. Quando si confronta un disegno come quello (...) del Ligozzi, rappresentante un ramo tronco d'un fico (dove le varie affezioni delle foglie e la loro struttura fisica sono così diligentemente, ma anche appassionatamente studiate) con i «canestri» del giovane Caravaggio, e si pensa alla coincidenza del suo passaggio a Firenze proprio quando questi stupendi capolavori di mimesi scientifica erano da poco realizzati, vien forte la tentazione di vederlo lì accanto al Ligozzi, piegato sul foglio appena acquerellato dal più anziano collega stupefatto e deciso a rubargli il segreto e a perfezionarlo.⁴

Orbene, a parte il fatto che nell'opera di documentazione scientifica promossa dai naturalisti cosiddetti enciclopedici del secondo Cinquecento – di cui l'Aldrovandi, e con lui il Ligozzi, fu esponente esemplare – un limite insuperato rimase l'esigenza «di far rientrare in qualche modo la natura, anche a costo di interventi del tutto arbitrari, entro schemi noti e consacrati dalla tradizione»⁵ (sicché, dal momento che «una cosa sono le enunciazioni programmatiche, un'altra la realizzazione concreta delle figure»,⁶ la stessa istanza di «assoluta aderenza alla realtà»⁷ finisce con l'essere elusa nella parte sostanziale), il punto su cui occorre insistere è che, proprio secondo l'Al-

drovandi, nella condotta del pur «poderoso sforzo di schedatura per immagini della realtà», «l'unica mente legittimata a intervenire è quella dello scienziato», «l'occhio e la mano del pittore» devono essere «meri e passivi strumenti di registrazione», «al pittore non resta che usare la mano “quae est organum organorum”».⁸

Seguendo le indicazioni date in nota, il lettore avrà costatato che nell'enunciare questi ultimi punti sono state riadoperate senza cambiamenti parole e ammissioni ricorrenti giusto negli scritti del più impegnato esegeta, fino a oggi, della posizione dell'Aldrovandi, al séguito di Battisti: intendo Giuseppe Olmi. Proseguendo sulla medesima strada, non si tarda a costatare che il discorso di Olmi mette in luce un ulteriore punto fondamentale: ed è che la «natura» di Aldrovandi ignora gli uomini. Con «l'habitus del naturalista», scrive lo studioso, Aldrovandi «finisce pure col trascurare, nel complesso, il soggetto umano». E segue questa citazione, che torna a chiamare in causa la pittura:

Non è dubbio alcuno che la pittura debbe esser essemplum et imitatio di tutte le cose Naturali come il cielo, le stelle e la terra, et *principalmente* [corsivo di Olmi] le piante et animali, et altre cose inanimate, che sono metalli, et pietre, et simili misti sotterranei, et altre cose artificiali che hanno per materia le Naturali.⁹

Ebbene, se torniamo di qui al Caravaggio, s'impongono a prima vista due circostanze opposte diametralmente alle due emerse dai pareri del «naturalista» bolognese. La prima è che nessuno ha mai parlato del Merisi, né è presumibile che vorrebbe mai parlarne, come d'un pittore disposto a «spersonalizzarsi», tanto da ridurre il proprio «occhio» e la propria «mano» a «meri e passivi strumenti» del «consiglio» altrui, insomma a un «braccio» messo al servizio d'una «mente» diversa dalla propria. A parte le testimonianze concordi sul suo «soverchio ardimento di spirito» (Baglione) e sui suoi «costumi torbidi e contenziosi» (Bellori), occorre ammettere che anche sotto questo riguardo, come già sotto il riguardo della sottomissione alla disciplina post-tridentina, l'intera carriera del maestro è prova d'una indipendenza illimitata: da quando lo stesso suo protettore, il cardinal Del Monte, lo definiva «cervello stravagantissimo, et che pure era stato ricercato dal Principe Doria a dipingergli una loggia, che voleva dargli

52 sei millia scudi et non ha voluto accettar il partito, se bene avesse quasi promesso»,¹⁰ fino ai tempi della *Resurrezione di Lazzaro* a Messina, per la quale abbiamo la testimonianza addirittura documentale che non aveva esitato a consegnare al committente un dipinto del quale aveva mutato il soggetto di pianta, discostandosi a suo arbitrio da quanto gli era stato richiesto nel contratto di commissione.¹¹ La seconda circostanza è che la pittura del Caravaggio non solo non ignora la figura dell'uomo, ma fa di essa una sede dell'«imitar bene le cose naturali» la cui importanza è dichiaratamente uguale alle «cose di Natura» *strictu sensu*, che Aldrovandi assegna a oggetto primario della pittura. Per chiarire questo aspetto del problema, è intanto opportuno rilevare il fatto, obiettivamente innegabile, che mentre Aldrovandi scrive alla lettera: «la pittura debbe essere la vera imitatione delle cose di Natura»,¹² al processo del 1603 il Caravaggio, come abbiamo già ricordato, dichiarò che per lui «pittore valentuomo» è un pittore «che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali». ¹³ La somiglianza fra le due affermazioni è a tutta prima così marcata, da sorprendere che non sia stata messa a partito da chi ne avrebbe avuto l'interesse. Nondimeno essa non tarda a rivelarsi puramente verbale, se richiamiamo la non meno nota affermazione del Merisi riferita agli inizi del secondo decennio del Seicento dal marchese Vincenzo Giustiniani: «Il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure». ¹⁴ Questo motto contiene una complessa concatenazione di giudizi su cui dovremo tornare a più riprese; ma da chi l'ha finora preso in considerazione, esso è stato assunto a prova pressoché esclusiva del ruolo di punta che il maestro avrebbe assolto nell'istaurazione della «pittura di fiori e frutta come argomento autonomo». ¹⁵ Eppure sembra evidente il rischio implicito in una lettura così angolata: cioè che si cada nella trappola di limitare l'intento e i meriti del maestro al solo ambito della «natura morta», sebbene riscattata dalla subordinazione a cui stava condannandola una gerarchia dei «generi» in via di formazione. In effetti, il Caravaggio intendeva molto di più. Egli specificava che nell'operazione pittorica («manifattura») tesa alla qualità del risultato («quadro buono»), le «cose naturali» annoveravano i «fiori» come le «figure», ed entrambi sul medesimo piano di valore e dignità. Poiché invertendo l'ordine dei fattori il prodotto non cam-

53 bia, ciò equivaleva a dire che nella pittura di cui il Caravaggio era fautore, le «figure» erano «cose naturali» non meno dei «fiori», insomma l'*unità* e l'*uguaglianza* interna della «natura» era il presupposto dell'imitarla «bene».

La differenza che viene così a delinarsi anche nell'ordine teorico fra i «naturalisti» di marca Aldrovandi (per i quali, sì, «la pittura debbe esser essemplio et imitatione di tutte le cose Naturali», ma poi le «cose Naturali», senza riferimento all'uomo nonostante la N maiuscola, sono «principalmente le piante et animali, et altre cose inanimate») e il buon imitatore di «cose naturali» impersonato dal Caravaggio (per il quale – torno a ripetere – «fiori» e «figure», ossia «piante, animali, et altre cose inanimate» da un lato, gli uomini dall'altro, si equivalgono), risulta incolmabile. E si approfondisce ulteriormente se riprendiamo anche il giudizio, pur esso enunciato da Olmi, che «strumento delle scienze (...) e addirittura farmaco, l'arte non è comunque mai, per l'Aldrovandi, una via autonoma di comprensione del reale». ¹⁶

È dunque indubbio che per l'osservazione sistematica e «sperimentale» del Merisi occorre puntare decisamente sull'altra direzione, e secondo i gradi che il concreto svolgimento storico di quell'altra direzione comportò.

Poiché s'è accennato al problema dell'arte come «via autonoma di comprensione del reale», un primo spunto importante può essere fornito dall'affermazione con cui sul finire della *Cena de le ceneri* (1584) Giordano Bruno riassume non senza impazienza un suo argomento fondamentale: «Altro è giocare con la geometria, altro è verificare con la natura». ¹⁷

Alcuni anni fa Biagio de Giovanni ha dedicato un bel saggio allo «spazio della vita» fra Bruno e Campanella, ¹⁸ e nelle pagine di tale saggio dedicate al filosofo di Nola ha fra l'altro spiegato come l'affermazione su riferita si rivolgesse proprio contro Copernico, «perché – scrive Bruno – lui più studioso de la matematica che de la natura, non ha possuto profundar e penetrar sin tanto che potesse a fatto toglier le radici de inconvenienti e vani principii». Bruno, continua de Giovanni,

non ignora né sottovaluta l'importanza dei nuovi studi matematici («e non è per litigare contra li matematici, per toglier le lor misure e teorie, alle quali sot-

toscrive e crede», ma dichiara di avere *un altro scopo*, e che quest'ultimo «versa circa la natura e verificaione del soggetto di questi moti». (...) Noi non siamo più centro di niente, ma ogni cosa costituisce il principio di sé rompendo ogni visione centrata, «atteso che non più la luna è cielo a noi, che noi alla luna». (...) L'intuizione di Copernico ripensata da Bruno è volta verso un mondo senza centro, dove tutta la vita infinita è insieme centro e periferia. Il copernicanesimo di Bruno non mette al centro l'uomo, ma il mondo della vita.¹⁹

Nell'adoprarsi a dimostrare questo punto, de Giovanni esce per altro in una serie di enunciazioni che in questa sede rivestono un interesse affatto speciale, almeno in via preliminare:

Fra le linee delle due culture (ermetismo-scienza), il pensiero di Bruno esercita in realtà come un'incrinatura profonda che fa perno sulla *laicizzazione dell'ermetismo e sulla sua trasformazione in cultura della produttività vitale*: le fonti dell'ermetismo bruniano sono soverchiate dalla intenzionalità filosofico-prammatica di Bruno. In questa intenzionalità (...) c'è la consapevolezza che la realtà sta per rompere il velo dell'occulto e che *si sta avvicinando il tempo del riconoscimento dell'apparenza come apparenza*. L'abito magico non è più appartato e separato (...).²⁰

Bruno immagina un mondo non più occultato dalla metafora, ma non è il linguaggio della matematica, non la semplificazione della geometria che possono adeguare questa esigenza. Il mondo tende piuttosto a ricostruire la propria oggettività sollevando la vita al principio della vita. *Il principio vitale è trasportato dentro le forme, preme sotto la pelle delle cose*.²¹

E principalmente:

La costruzione bruniana dello spazio va guardata come un'immagine del mondo che si misura criticamente con i presagi della nuova scienza e che tende a mantenersi in un proprio linguaggio dove le cose nominate si collocano in un nuovo orizzonte. Singolare copernicanesimo il suo, che rivendica *l'autonomia del proprio occhio, la singolarità del proprio «vedere»*.²²

Se mai il Caravaggio ebbe sentore di istanze come queste (il riconoscimento dell'apparenza come apparenza; il principio vitale trasportato dentro le forme, a premere sotto la pelle delle cose; l'autonomia del proprio occhio e la singolarità del proprio vedere: che sono le vie maestre dell'assunto fondamentale: «Altro è giocare con la geometria, altro è verificare con la natura»), c'è da scommettere che, quando all'alba del 1° febbraio 1600 – anno santo – Bruno fu messo al rogo dal Sant'Uffizio in Campo de' Fiori, con la lingua costretta a tacere

fra i serrami della mordacchia, facesse ben altro che «segnarsi», come ha voluto immaginare Maurizio Calvesi.²³

Sempre nel medesimo saggio, de Giovanni s'è adoperato a dimostrare anche come la forte capacità di evoluzione operativa del mondo magico-ermetico, già annunciata in Bruno, si accentuasse ulteriormente fra Giovan Battista Della Porta e Tommaso Campanella; almeno nel senso, spiega de Giovanni, che un tratto comune del cammino intellettuale di questi ultimi conduce pur esso «a ridurre gli aspetti animistici, demoniaci e astrologici, per calare lo sguardo nella complessità vivente dei corpi». ²⁴ «Noi assegneremo le ragioni naturali, e confuteremo le celesti come false e illusorie», scriverà Della Porta nel proemio al *Della celeste fisionomia* del 1616, e de Giovanni aggiunge parafrasando: «Guarderemo alla qualità dei corpi, alla naturalità delle cause, alla complessità del vivente». ²⁵ Né il fatto che gli uomini del rinnovamento scientifico più inoltrato, Galilei, Mersenne, Cartesio, mostreranno diffidenze, silenzi imbarazzati o aperte riserve nei confronti di un Campanella, può far trascurare, dice ancora de Giovanni, che lo stesso Campanella, e i *novatores* della sua estrazione, si dimostrassero ben diversamente disposti nei confronti di quelli: il mondo dei «maghi» in accezione campanelliana si presentava «più aperto, più fluido, meno chiuso e bloccato nei propri confini»; i suoi esponenti erano convinti di combattere, pur con armi diverse, la stessa battaglia della nuova scienza; Campanella scrisse addirittura: «Bisogna rinnovare le scienze attenendosi al mondo, come ho fatto io e come Galilei fa di continuo». ²⁶ Sicché è davvero fondato credere che l'incontro padovano del 1592, durante il quale si trovarono faccia a faccia Campanella, Della Porta e il ventottenne Galilei, segnasse «l'ultimo momento – le parole sono sempre di de Giovanni – in cui da una indistinta unità si avviarono differenze, tagli, separazioni nette, destini diversi»; tagli e separazioni nette, tuttavia, che comportarono una dissimmetria di comportamenti per la quale il nuovo avrebbe rotto definitivamente con il passato, e invece «dall'interno di quel “passato”» – ma è ben inteso: di quel particolare «passato» – si sarebbe preteso, comunque si sarebbe volenterosamente voluto, «di continuare a parlare e a comunicare» col nuovo. ²⁷ In ogni caso, «la rottura fra il pre-scientifico e lo scientifico fu la legge di movimento del pensiero nuovo», sebbene se ne potesse «comprendere la profondità solo in presenza dell'avvenuta frattura». ²⁸

Da una lettera del 25 maggio 1592 a Ferdinando I, granduca di Toscana, si apprende che il cardinale Francesco Maria Del Monte, il quale di lì a poco avrebbe accolto presso di sé il Caravaggio, s'era interessato a Campanella, e aveva anche parlato con lui: «finalmente io gli ho parlato»; ma il giudizio ultimo che ne dava era il seguente: «lo trovo molto ardito; ragiona efficacemente, sì come fanno tutti li regnicoli. Di primo lancio entrò nell'opere sue, le quali sono contro alla dottrina di Aristotele, promette gran cose e dice bene il suo concetto; ma li fondamenti sui mi paiono molto sgangherati». ²⁹ Questa valutazione di «fondamenti sgangherati» è probabilmente già un sintomo della rottura fra «pre-scientifico» e «scientifico» che era in corso; ma nella prospettiva del processo di svecchiamento della cultura che stava fondando l'età moderna mediante la sostituzione della sapienza basata sull'autorità, sulle «quiddità» e sul sentito dire, con il principio del primato dell'esperienza, pare della massima importanza che proprio l'«ardito regnicolo» con cui il Del Monte s'era incontrato fosse già l'autore di una dottrina da cui il giovane Caravaggio, ammesso che di lì a un paio d'anni glie ne giungesse l'eco, avrebbe potuto sentirsi aiutato a prendere miglior coscienza di sé. Ecco, infatti, che cosa si legge nel proemio alla *Philosophia sensibus demonstrata*, che Campanella aveva scritto nel 1590 per difendere le tesi di Telesio dagli attacchi dell'aristotelico Marta e che gli avrebbe causato l'anno dopo il primo processo inquisitorio:

Per quanto riguarda l'indagine filosofica della natura (...), giurando che la filosofia di Aristotele è divina e non proponendosi d'investigare da sé la natura delle cose col guardare alle cose stesse, suppongono veri i detti di lui e innegabili i suoi principi; anzi dicono che non bisogna neppure disputare con quelli che rigettano Aristotele, ma occorre sfuggirli (...). E tra loro disputano di tutto, non della verità. Di qui, evitando la conoscenza delle cose, consumano il proprio tempo sul soggetto della scienza in Aristotele, sulla loro nobiltà, sul minimo, sul massimo, sulle conseguenze, sulle formalità, sulla definizione, sulla divisione dei termini e non delle cose, sull'univocazione, sulla denominazione, sulla sostanza, sull'accidente, sul soggetto, sul predicato, sul sillogismo, sulle categorie, sugli istanti, sulle parole di Aristotele, discutendo se in un luogo dimostri e in un altro parli ipoteticamente, qua univocamente e là a priori, o *quia* o *propter quid*. E trattano tutto questo ed altre opinioni in base alle parole di Aristotele, e non in base alle cose. Di guisa che mai, per giove, ho visto uno di loro guardare le cose, andare ai campi al mare ai monti, per fermarsi ad osservare

le cose, neppure nelle proprie case, ma solo sui libri di Aristotele (...). Per tanto, di fronte a ogni questione attinente all'esperienza, parlano di *per se* e di *per accidens*, in *potentia et in actu*, *logice et physice*, *primo intentionaliter et secundo, formaliter et virtualiter*.

Al di là dei referenti dotti e tecnicamente dottrinali, il passo ha un così alto potenziale irrisorio nei confronti della saccenteria libresco, e un piglio di presa così immediata dove sbotta a imprecare contro l'ostinazione di non guardarsi intorno «neppure nelle proprie case», da poter incontrare per simpatia istintiva il genio d'un giovane di «soverchio ardimento di spiriti» qual era il Caravaggio. Senza dire dell'analogia che un pittore di nuova intelligenza, come il Caravaggio non è dubbio che fosse, avrebbe potuto dedurne immediatamente fra la secchezza intellettualistica degli aristotelici cultori del «formaliter» e il formalismo allitterante dei «manieristi» dell'ultima stagione cinquecentesca. Si deve però convenire che, nonostante l'importanza manifesta di una simile rivendicazione del primato dell'esperienza, e dell'appello altrettanto decisivo a «investigare da sé la natura delle cose col guardare alle cose stesse», era proprio il concetto di «cosa» a conservare un margine ancora ampio d'indeterminazione, così come non ne uscivano ancora indicate le specifiche vie d'accesso alle «cose» in quanto «verità».

Nella nota monografia del 1983, Howard Hibbard scrisse senza mezzi termini: «Caravaggio has even been found (rather extravagantly) to be an artistic parallel to Galileo», ³⁰ e fece riferimento in primo luogo a un punto di vista che chi scrive aveva sostenuto già nella prima redazione del presente saggio, oltre che in precedenti seminari tenuti all'Università di Napoli. ³¹ Eppure, come tutti i galileisti sanno bene almeno dai tempi di Antonio Favaro, è documentato che per il tramite di Guidubaldo Del Monte, «gran matematico di quei tempi» come lo avrebbe definito lo stesso biografo di Galilei, Vincenzo Viviani, anche e soprattutto Galilei era entrato in rapporti diretti con Francesco Maria Del Monte, fratello più giovane d'un quadriennio di Guidubaldo; ed è documentato che a tali rapporti, cresciuti sull'amicizia e sulla stima («è mio amico vecchio e stimo molto l'eminenza del suo valore», scriverà di Galileo il cardinal Francesco al granduca di Firenze, nel marzo 1611), toccò un lungo e mai appannato decorso. Rinforzatosi nel 1610, quando il prelado chiedeva, e Galileo

gli mandava, addirittura il cannocchiale, oltre che una copia del *Sidereus nuncius*, il decorso dei rapporti fra Galilei e il cardinale toccò l'acme fra il 1611 e il 1612, al punto che il 31 maggio del 1611 Del Monte poteva scrivere: «se noi fussimo ora in quella Repubblica Romana antica, credo certo che gli sarebbe stata eretta una statua in Campidoglio, per onorare l'eccellenza del suo valore»; e proseguì almeno fino al 1615-16, quando Galileo era ormai alle prese col Sant'Uffizio e il cardinale (in questo confortato, anche più che sollecitato, dal granduca Cosimo II in persona: si ricordi l'importantissima lettera di Cosimo al Del Monte in data 28 novembre 1615) non esitò a prenderne la difesa.³²

A controllare le congiunture utili per noi, troviamo esattamente questo: nel maggio 1588, quando Francesco Maria non era ancora divenuto cardinale, Guidubaldo gli raccomandava il giovane scienziato, inviandogli a Firenze una lettera che Galilei gli avrebbe consegnato personalmente, anche perché potesse farsi conoscere e apprezzare: «Io le mando – scriveva Guidubaldo a Galilei – la lettera per Monsignor mio fratello: la gli la dia lei medesima, e spero che quello che toccherà a lui non mancherà di aiutarlo, havendogl'io scritto in modo, che credo conoscerà il suo valore et la sua dottrina, havendogl'io scritta la verità»;³³ nel luglio 1589 tali rapporti si erano stretti al punto che, per l'interessamento di entrambi i Del Monte (e intanto Francesco era stato «esaltato al cardinalato») Galilei ottenne la nomina di lettore di matematiche presso lo Studio di Pisa;³⁴ i rapporti erano sempre attivi quando, nell'agosto 1592 Galilei era ospite di Guidubaldo a Pesaro, e nel settembre, ancora «per consiglio e con l'indirizzo del signor Marchese Guidubaldo», il che comportò di nuovo l'interessamento del cardinal Francesco, ottenne «dalla Serenissima Repubblica di Venezia la lettura delle matematiche in Padova per sei anni». ³⁵ Né basta ancora; perché, dalle ultime novità sulla vita del Caravaggio ricapitolate recentemente da Mia Cinotti, si apprende che «in una biografia sul pittore, in corso di stampa, scritta da Giorgio Mascherpa che (...) ne ha fornito cortesie anticipazioni, si accerta che Galileo, a Roma dal 1597 al 1603, frequentava assiduamente casa Del Monte». ³⁶ Nel momento in cui scrivo, la biografia di Mascherpa non è stata ancora pubblicata; sicché non so e non posso controllare in quali precisi modi tale assidua frequenza si sarebbe avverata (dal 1592

al 1610 Galileo insegnava a Padova e frequentava Venezia), né quali precise conseguenze, annunciate anch'esse dalla Cinotti, Mascherpa abbia tratto da tale accertamento nei confronti del Caravaggio e della sua opera. Ma dall'insieme di questi dati risulta verosimile che il pittore, presente a Roma dall'avanzato 1592, ospite e «protetto» del cardinal Del Monte dal 1594 all'incirca fino a tutto il 1600, avesse più che un sentore anche degli indirizzi che Galilei era già venuto imprimendo alle sue ricerche, e soprattutto delle istanze fondamentali a cui tali indirizzi si venivano improntando.

È stato detto bene che la matematica appresa da Galileo giovinetto alla scuola di un allievo di Niccolò Tartaglia, Ostilio Ricci da Fermo, era una matematica studiata «con mentalità da ingegnere», un «insieme di ricerche legate all'arte militare, all'architettura, e in genere ai lavori pratici», che aveva assunto «l'aspetto di scienza pressoché sperimentale», e che aveva individuato in Archimede «la più perfetta realizzazione della mentalità matematico-sperimentale ora accennata». ³⁷ Galileo ereditò dal Ricci questo «amore per Archimede», e di lì tolse l'inclinazione a congiungere il carattere operativo della matematica all'interesse per l'osservazione, per altro mostrando sin d'allora «la tendenza a trasformare le scoperte scientifiche in principi pratici, utili all'uomo». ³⁸ Tutto ciò è per altro testimoniato e chiarito a fondo da quanto riferì a suo tempo il biografo Viviani, con l'intento di porre in evidenza l'aspetto forse più qualificante dell'epistemologia del maestro:

Ben diceva che le principali porte per introdursi nel ricchissimo erario della natural filosofia erano l'osservazione e l'esperienza, che per mezzo delle chiavi de' sensi, da i più nobili e curiosi intelletti si potevano aprire. ³⁹

Il collegamento dell'«osservazione» e dell'«esperienza» in un nesso che presuppone l'operatività, e in cui questa è intesa non meno come fine che come punto di partenza, è infatti il dato che attribuisce alla scienza galileiana l'inconfondibile connotato dinamico per il quale, mediante la verifica, essa promuoveva una conoscenza attiva; una conoscenza, in altri termini, che di tanto era diversa da quella meramente compilatoria dei «naturalisti» nel genere di un Aldrovandi, per quanto era figlia e madre allo stesso tempo dello spirito d'investigazione, il quale si proponeva a sua volta d'insegnare a scoprire, e di valutare

via via quanto era stato scoperto. Ad ascoltare di nuovo Viviani, il punto dovette esser chiaro a Galilei fin dalle sue primissime prove, quand'era ancora studente di «medicina e filosofia» a Pisa:

In questo mentre, con la sagacità del suo ingegno inventò quella semplicissima e regolata misura del tempo per mezzo del pendulo, non prima da alcun altro avvertita, pigliando occasione d'osservarla dal moto d'una lampada (...); facendone esperienze esattissime si accertò dell'egualità delle sue vibrazioni, e per allora sovvenne di adattarla all'uso della medicina per la misura della frequenza dei polsi (...): della quale invenzione si valse poi in varie esperienze e misure di tempi e moti, e fu il primo che l'applicasse alle osservazioni celesti, con incredibile acquisto nell'astronomia e nella geografia. Di qui s'accorse *che gli effetti della natura, quantunque appariscin minimi e in niun conto osservabili, non devono mai dal filosofo disprezzarsi, ma tutti egualmente e grandemente stimarsi*; essendo perciò solito dire che la natura operava molto col poco, e *che le sue operazioni eran tutte in pari grado maravigliose*.⁴⁰

L'accertamento enunciato nell'ultimo periodo («Di qui s'accorse») è evidentemente fondamentale, e contiene già tutte le principali conclusioni a cui s'informò di lì in avanti l'epistemologia galileiana. Su questa traccia, non essendo io in grado di fare di più, né potendo disporre dello spazio altrimenti necessario, mi provo a mettere in fila una breve antologia di citazioni dagli scritti di Galileo stesso, che, per quanto non rispetti l'ordine dei tempi, e si auguri soltanto di non deformare la consequenzialità metodologica degli assunti, può essere utile al nostro caso meglio d'ogni altra esposizione.

Cotesto, che voi dite, è il metodo col quale [Aristotele] ha scritta la sua dottrina, ma non credo già che e' sia quello col quale egli la investigò, perché io tengo per fermo ch'e' procurasse prima, per via de' sensi, dell'esperienze e delle osservazioni, di assicurarsi quanto fusse possibile della conclusione, e che doppo andasse ricercando i mezzi da poterla dimostrare, perché così si fa per lo più nelle scienze dimostrative. (...) Il medesimo non afferm'egli che quello che l'esperienza e il senso ci dimostra, si deve anteporre ad ogni discorso, ancorché ne paresse assai ben fondato? e questo non lo dic'egli resolutamente e senza punto titubare? (...) bisogna anteporre il senso al discorso (...).⁴¹

Io stimo più il trovar un vero, benché di cosa leggiera, che 'l disputar lungamente delle massime questioni senza conseguir verità nissuna.⁴²

Noi non dobbiamo desiderare che la natura si accomodi a quello che parrebbe meglio disposto et ordinato a noi, ma conviene che noi accomodiamo l'intelletto nostro a quello che ella ha fatto.⁴³

Non son io che voglia che il cielo, come corpo nobilissimo, abbia ancora figura nobilissima, qual è la sferica perfetta (...); quanto a me, non avendo mai lette le croniche e le nobiltà particolari delle figure, non so quali sieno più o men nobili, più o men perfette; ma credo che tutte sieno antiche e nobili a un modo, o, per dir meglio, che quanto a loro non sieno né nobili e perfette, né ignobili e imperfette, se non in quanto per murare credo che le quadre sien più perfette che le sferiche, ma per ruzzolare o condurre i carri stimo più perfette le tonde che le triangolari.⁴⁴

Ecco insomma l'ossatura d'una posizione che, mentre rivendica la priorità anche cronologica dell'«esperienza» sul «discorso», e dell'«osservazione» condotta «per via dei sensi» sulla pura deduzione logica, scopre il primato effettuale della «natura» sulle pretese accomodanti dell'«intelletto»; e nell'ambito d'una «natura» così intesa accerta che «nobiltà» e «perfezione» delle «forme» non coincidono affatto con una presunta «qualità» assoluta di esse data *a priori*, ma dipendono dal rapporto strumentale fra mezzo e fine in cui si trovano coinvolte, vale a dire dalla maggiore o minore idoneità operativa che ciascuna di tali forme dimostra quando è applicata al conseguimento di un dato scopo. E se a questo punto richiamiamo anche quel che abbiamo letto più sopra in Viviani a proposito del convincimento maturato da Galileo fin dai primi tempi, che «gli effetti di natura (...) devono tutti egualmente e grandemente stimarsi, essendo perciò solito dire che la natura operava molto col poco e che le sue operazioni eran tutte in pari grado maravigliose», ne esce applicato a Galilei un corollario che altri studiosi hanno tratto da tempo per tutta la scienza del secolo XVII: che il metodo fondato sull'osservazione e sull'esperienza aveva ritrovato «una nuova natura, composta non più di forme gerarchizzate, ma di fenomeni fra loro equivalenti», e aveva con ciò determinato una «revisione generale dei valori».⁴⁵ Una revisione dei valori, aggiungiamo, in forza della quale, mentre l'accento si spostava da «ciò che è», vale a dire dalla trascendenza metafisica della «Verità» data per sempre, a «ciò che appare», vale a dire agli aspetti sensibili e contingenti di «verità» particolari – e si ricorderà che anche Giordano Bruno sentiva prossimo il tempo in cui, rotto il velo dell'occulto, l'«apparenza» sarebbe stata riconosciuta per «apparenza»,⁴⁶ – uscivano rivalutati non solo, ma valorizzati, proprio i fenomeni e le apparenze fisiche, insomma «gli effetti di natura».

Orbene, come non ammettere che tutto questo ha un corrispettivo puntuale con quanto siamo venuti rilevando a proposito del Caravaggio nei paragrafi precedenti? Rielenco in sintesi i punti essenziali: osservazione intensiva, sistematica e senza intermediari delle «cose naturali» in vista della loro «imitazione» (l'«osservanza della cosa» sempre tenuta «davanti»: Mancini); precedenza dell'«imitar bene le cose naturali» sulla «finzione» iconografica e subordinazione di questa a quella («dipinse una fanciulla a sedere [...] e la finse per Maddalena»: Bellori); pareggiamento di uomini e cose nell'equivalenza fenomenica della pittura, di contro alle gerarchie prestabilite dei «generi» in base alla «teologia» delle differenze di dignità proiettate all'interno dello stesso corpo dell'uomo («tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure»: Giustiniani); carattere «sperimentale» della traduzione pittorica delle «cose naturali» osservate e pareggiate, non fosse che nell'utilizzazione dello specchio (quadri «da lui nello specchio ritratti»: Baglione); e, persino, idoneità funzionale delle forme nelle «cose naturali» («Non vedete voi come il tiranno [Dionisio di Siracusa] per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse [la prigionia], non volse altrove pigliare il modello, che da quello [l'orecchio] che la natura per lo medesimo effetto fabbricò?»: Caravaggio stesso).⁴⁷

V'è per giunta un dipinto del maestro, databile nel pieno della sua attività romana, che già per la sua stessa concezione può essere assunto a ipostasi dell'insieme di quanto abbiamo fin qui rilevato. È l'*Incredulità di san Tommaso* dipinta per Ciriaco Mattei, poi passata a Vincenzo Giustiniani, e ora a Potsdam,⁴⁸ dove l'atto che sta compiendo l'uomo della strada in cui è incarnato l'apostolo, di conficcare il dito nella ferita del costato del Cristo, e quasi di cercarvi dentro, non solo costituisce il «fuoco» dell'opera, ma spinge la lettera dell'unica narrazione evangelica disponibile a una così eccezionale e tremenda fisicità («se non metto il mio dito nel posto dei chiodi, e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò»),⁴⁹ da rappresentare al massimo dell'evidenza la volontà di verifica – di accertamento per prova –, di accesso alla convinzione unicamente per «esperienza» (porta principale della «natural filosofia», in termini che ora possiamo dire galileiani a ragion veduta), da cui tutta l'opera del Caravaggio prende il suo vero carattere.⁵⁰

5. Ancora sul quadro dei riferimenti nella cultura contemporanea: «le chiavi de' sensi» (Galileo) e la centralità dell'esperienza visiva come strumento di conoscenza nella rivoluzione scientifica; «non mi fido di nulla se non della testimonianza degli occhi» (F. Bacon); «occhi che, se resi vigili, vedono tutto ciò che è da vedere» (C. Huygens); «vedere per credere: l'osservazione oculare fa le veci della dimostrazione» (Comenio). La cultura pittorica lombarda, le implicazioni fiamminghe e il «nominalismo» dei «Vorläufer Galileis»

«Per mezzo delle chiavi de' sensi». «Tengo per fermo ch'è' procurasse prima, per via de' sensi (...), di assicurarsi quanto fusse possibile della conclusione». «Quello che l'esperienza e il senso ci dimostra». «Bisogna anteporre il senso al discorso». Per Galileo, insomma, il protagonista, anzi lo strumento privilegiato del conoscere per esperienza è il «senso»: da anteporre al «discorso», vale a dire al desiderio dell'«intelletto nostro» «che la natura si accomodi a quello che parrebbe meglio disposto et ordinato a noi». ¹ La questione non sarebbe ancora a fuoco, però, se non si specificasse che alla fine del secolo XVI, nel quadro del nuovo tipo di conoscenza di cui si veniva da più parti rivendicando il primato, e come avrebbe mostrato *de facto* Galileo stesso impiegando il «cannone-occhiale» nelle osservazioni astronomiche, il «senso» per eccellenza era divenuta la «vista». Torna subito alla mente, perciò, quanto è emerso poco a dietro dalle fonti stesse sul ruolo che occorre riconoscere all'«occhio», al «guardare» intensivo, e in generale all'esperienza ottica, nel processo mediante il quale il Caravaggio realizzò l'«osservanza della cosa», ossia l'«imitar bene le cose naturali» che egli medesimo aveva posto per programma alla base della sua pittura. ² Ma occorre spiegare il punto nei particolari.

Dopo la dissoluzione del mondo antico, la preminenza del vedere come strumento e fonte di conoscenza si trova affermata già da Federico II di Svevia, che un altro Federico, il Nietzsche, avrebbe definito sei secoli più tardi «il primo europeo di mio gusto». Convinto che «fides enim certa non provenit ex auditu», lo svevo riteneva essenziale che ci si rendesse conto degli eventi (e anche delle punizioni che faceva infliggere a chi congiurava contro di lui), «con i propri occhi, i quali danno all'uomo impressioni più profonde di quelle dell'orec-

chio».³ Passando dalla scienza greco-araba a quella degli occamisti, l'esperienza visiva aveva assunto un'importanza fondamentale nella filosofia nord-europea della prima metà del Trecento (si pensi in particolare a Giovanni Buridano), ed ebbe un gran seguito presso i fisici dei decenni successivi; specialmente presso i «perspectivi», da Enrico di Langenstein a Biagio Pelacani, che s'impegnarono a provare come i fenomeni luminosi, liberati da ogni aspetto irrazionale, miracoloso o superstizioso, dovessero essere spiegati in sede ottica.⁴ Viene quindi il caso ben noto di Leonardo da Vinci, per il quale l'elogio dell'uomo e dei suoi ritrovati diventa l'elogio esclusivo della vista, e della «divina pittura» suo strumento maggiore:

Chi perde il vedere, perde la veduta e bellezza dell'universo e resta a similitudine di un, che sia chiuso in vita in una sepoltura, nella quale abbia moto e vita. Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo? egli (...) tutte le umane arti consiglia e corregge (...); questo è principio delle matematiche, le sue scienze sono certissime (...); questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generato.

[La vista è] finestra dell'humano corpo, per la quale l'anima specula e finisce la bellezza del mondo, per questo l'anima si contenta dello humano carcere, e senza questo esso humano carcere è suo tormento.

Adunque, conoscendo tu pittore non poter esser buono se non sei universale maestro di contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e non le ritrai nella mente.⁵

Circa il ruolo assolto dal «vedere» nella costruzione della nuova scienza da parte degli scienziati seicenteschi più avanzati, Ezio Raimondi ha tempo a dietro centrato un suo bel saggio appunto sullo «sguardo», sull'esperienza visiva come «visione degli oggetti», in quanto «funzione privilegiata di conoscenza, di ordinamento descrittivo del mondo sensibile».⁶ Per nostro conto, a riscorrere rapidamente i nomi dei pensatori più in vista del Cinquecento uscente richiamati nel corso del precedente paragrafo, troviamo che, tra «le grandi metafore» della *Cena de le ceneri* di Giordano Bruno, «sono il "vedere", l'insegnare a vedere»; il nolano «ha donati gli occhi alle talpe, illuminati i ciechi che non possean fissar gli occhi», ha parlato degli «animanti nati per vedere il sole» disposti a «ricevere nel centro del globoso cristallo degli occhi suoi gli tanto bramati e aspettati rai».⁷ Sempre nella *Cena de le ceneri* è per giunta affermata «l'autonomia del proprio occhio, la singolarità del proprio "vedere"»:

Ai di passati vennero doi al Nolano da parte d'un regio scudiero, facendogli intendere qualmente colui bramava sua conversazione, per intendere il suo Copernico ed altri paradossi della sua nuova filosofia. Al che rispose il Nolano, che lui non vedeva per gli occhi di Copernico, né di Ptolomeo, ma per i proprii, quanto al giudizio e alla determinazione; benché quanto alle osservazioni, stima dover molto a questi ed altri solleciti matematici.⁸

Passando a Giovan Battista Della Porta, autore nel 1593 del ben noto *De refractione*, occorre ricordare che nella sezione della *Magia naturalis* (prima stesura, 1589) dedicata a questioni di ottica, un assunto centrale è che – cito ancora da de Giovanni – «si tratterà di potenziare la vista per capire la vita: dove quel potenziamento finisce col restare sospeso fra una grande metafora che unisce Della Porta a Bruno e uno sforzo di determinazione rigorosamente *ottica* che troverà il riconoscimento in Giovanni Keplero».⁹ Riconoscimento di Della Porta da parte di Keplero, che fu illustrato ineccepibilmente già da Antonio Corsano nel 1599.¹⁰ Ma non vorremo lasciarci sfuggire che quell'esigenza di «potenziare la vista per capire la vita» è già in linea con quel che farà Galileo quando, adottando il cannocchiale, potenzierà la vista alla lettera, se non proprio per capire la vita, certo per accertarsi dell'ordine dei cieli nel suo assetto effettivo, donde un indubbio *splash down* nel modo d'intendere appunto la vita e il mondo. Quanto a Campanella, mi limito a rimandare al passo citato nel paragrafo precedente, dove si afferma la priorità dell'«investigare da sé la natura delle cose col guardare alle cose stesse».

Naturalmente, non dimentico che anche in Ulisse Aldrovandi è stato notato che «in una prima fase la vista giuoca un ruolo essenziale e affatto primario (...). Vedere è conoscere e la pittura rappresenta lo strumento di "fissazione" e verifica delle conoscenze, nonché il veicolo privilegiato di trasmissione delle stesse».¹¹ Ritengo però che occorra rileggere il passo a cui questa affermazione è stata appoggiata:

[A] voler dipingere le piante naturalmente, bisogna esser non solamente esercitatissimo pittore, ma di più bisogna havere la pianta fresca e circa cavata all' hora dalla terra: perché le piante essiccate non si ponno dipingere. Ma chi haverà la pianta viva innanzi gli occhi, non è dubbio che se egli è eccellentissimo pittore, l'imitarà in ogni minima parte, non si partendo da quella un tantino (...).¹²

Se il problema posto da Aldrovandi al suo «eccellentissimo pittore» non è tanto di «haver la pianta [o in generale la cosa] innanzi gli occhi», ma di averla «viva», «fresca e circa cavata all'ora dalla terra», perché le «piante essiccate non si ponno dipingere», ciascuno vede da sé che qui la questione del «vedere è conoscere» non si pone affatto, in ogni caso regredisce a una condizione di mera contingenza tecnico-documentaria. E infatti Aldrovandi prosegue illustrando la necessità che abbia «l'occhio il pittore alla varietà dell'età delle piante, perché la più parte secondo la stagione dell'anno mutano l'aspetto, et ancora mutano la figura delle foglie ecc.».¹³ Né, per contro, vorremo dimenticare quale partito pittorico cavasse il Caravaggio dalla rappresentazione delle foglie avvizzite, o «essiccate» addirittura, in tutti i suoi celebri inserti di natura morta vegetale, e nella stessa *Canestra ambrosiana*.

L'asserto che «vedere è conoscere», anzi il riconoscimento della centralità del vedere come strumento di conoscenza, all'incontro d'una connessione storicamente convincente fra rivoluzione scientifica e pittura, è stato posto invece nei termini giusti e nella giusta evidenza da Svetlana Alpers. In una serie di scritti sulla pittura olandese del secolo XVII, che s'apre col saggio del 1978 intitolato significativamente *Seeing as Knowing: A Dutch Connection*, e che ha messo capo al bel libro *The Art of Describing* del 1983, tradotto in italiano già l'anno dopo presso Boringhieri,¹⁴ la Alpers è partita dall'assunto che ella stessa riassume così: «Uno dei motivi conduttori della nostra ricerca è che l'arte olandese, essenzialmente descrittiva, taglia i ponti con [le] basi letterarie. La sua insistenza sul sapere visivo e sulla maestria tecnica dell'artista denota una cultura dell'immagine autonoma rispetto alle fonti letterarie».¹⁵ Nell'introduzione, l'autrice ha anche specificato il proprio consenso con il punto di vista dell'ottocentesco Fromentin, quando in contrapposizione alla «scuola francese», «erede accademica degli italiani», poneva in risalto che l'arte olandese del Seicento è «un'arte che si adatta alla natura delle cose, un sapere che dimentica se stesso di fronte ai singoli casi della vita, niente di preconcetto, niente che preceda la pura osservazione, vigorosa e sensibile, di ciò che esiste». La Alpers ha aggiunto altresì che, «in modo significativo e (...) molto opportuno, Fromentin si richiama a un tema enunciato anche da Reynolds, ossia al fatto che il rapporto tra questa arte e il mondo è come il rapporto tra l'occhio stesso e il mondo».¹⁶



1. Caravaggio, *Giovane con un canestro di frutti* («Il fruttaiolo»)
Roma, Galleria Borghese



2. Simone Peterzano, *Adorazione dei pastori* (particolare)
Garegnano (Milano), Certosa



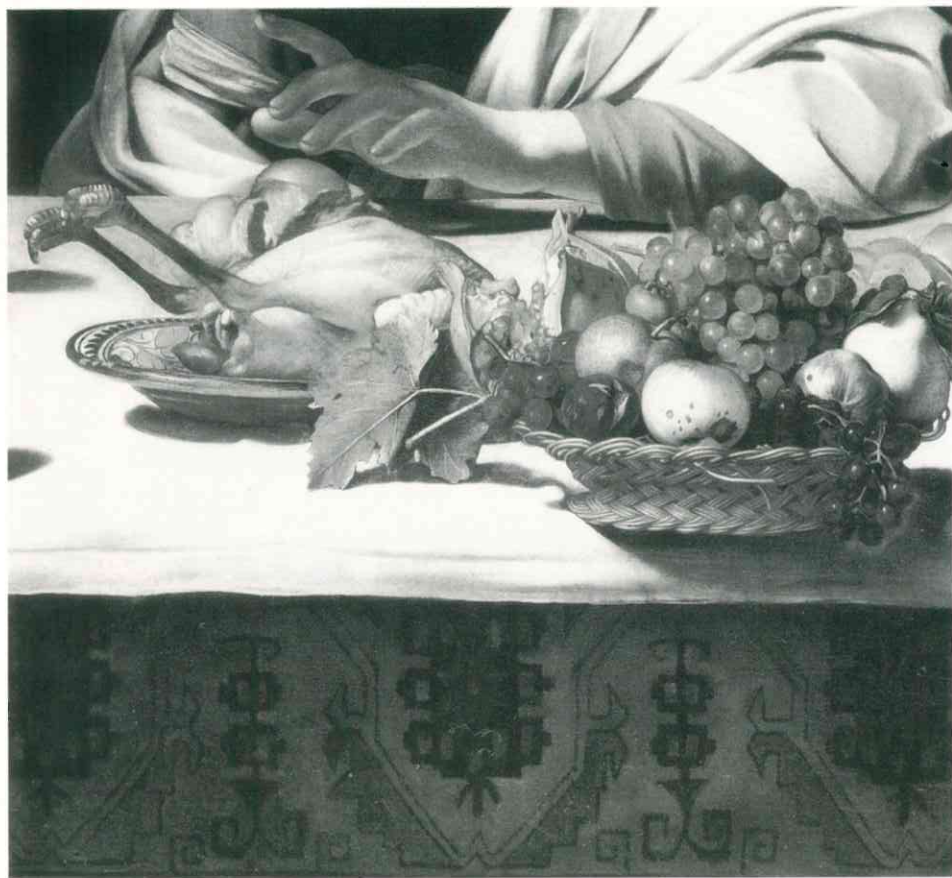
3. Caravaggio, *«Il Bacchino ammalato»*
Roma, Galleria Borghese



4. Caravaggio, «*La buona ventura*»
Parigi, Musée du Louvre



5. Caravaggio, *La cena in Emmaus*
Londra, National Gallery



6. Caravaggio, *La cena in Emmaus* (particolare)
Londra, National Gallery



7. Caravaggio, *La cena in Emmaus* (particolare)
Londra, National Gallery



8. Caravaggio, *La Maddalena*
Roma, Galleria Doria Pamphilj



9. Caravaggio, *Ritratto di una giovane donna («Fillide»)*
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum (opera perduta)



10. Caravaggio, *Santa Caterina d'Alessandria*
Lugano, Castagnola, collezione Thyssen-Bornemisza



11. Paulus Bor, *Una maga*
New York, The Metropolitan Museum of Art



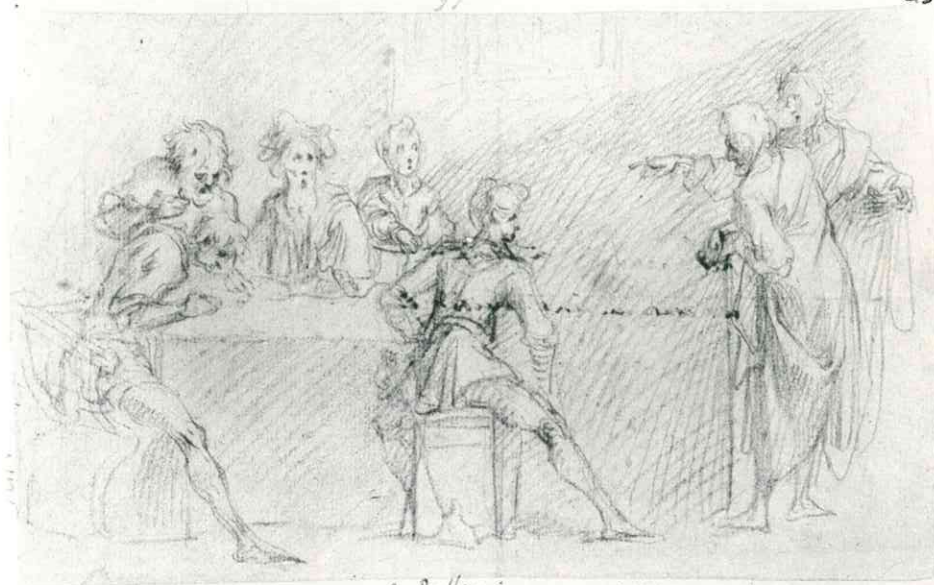
12. Simone Peterzano, *San Matteo e l'angelo*
Garegnano (Milano), Certosa



13. Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum (opera perduta)



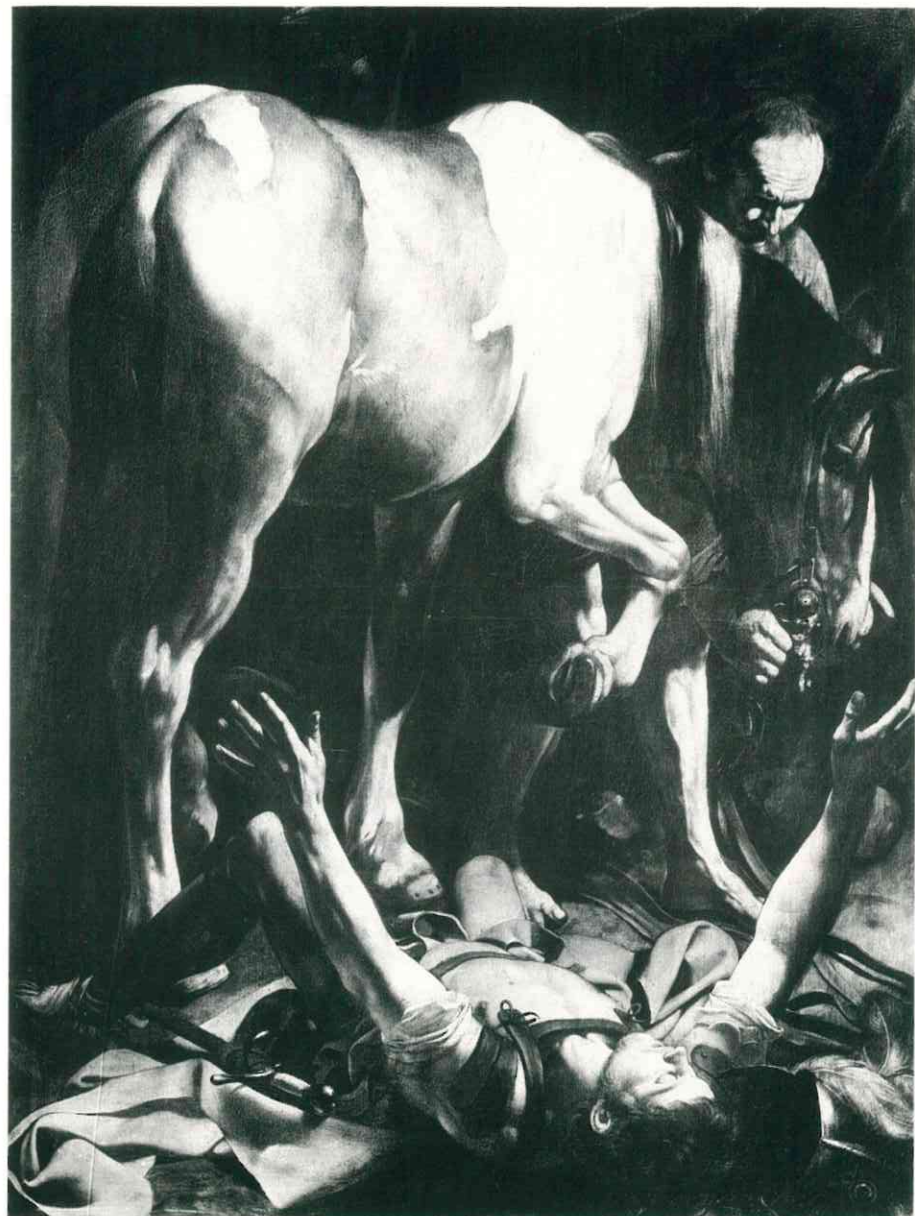
16. Caravaggio, *La chiamata di Levi d'Alfeo (san Matteo)*
Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli



17. Belisario Corenzio, da Caravaggio, *La chiamata di Levi d'Alfeo (san Matteo)*,
disegno
Napoli, Museo nazionale di Capodimonte



27. Caravaggio, *La conversione di Saulo (san Paolo)*
Roma, collezione Odescalchi-Balbi



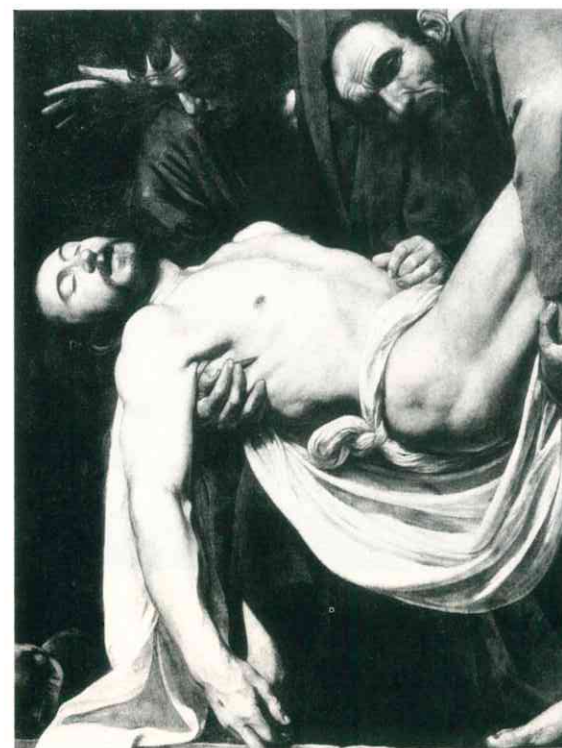
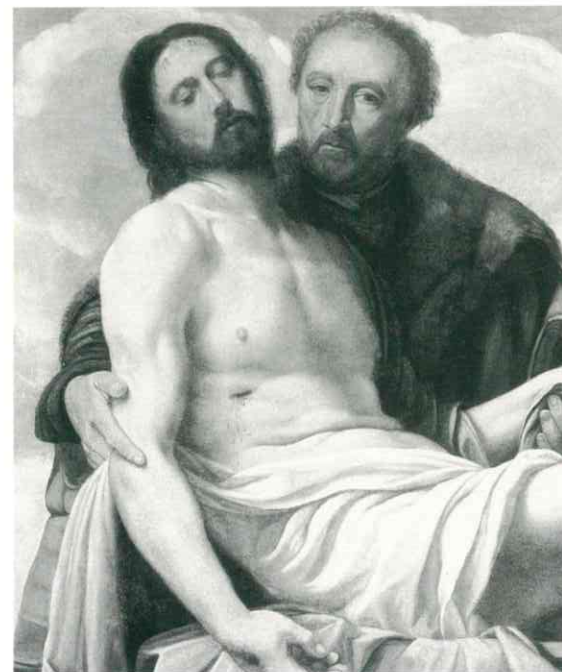
28. Caravaggio, *La conversione di Saulo (san Paolo)*
Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Cerasi



29. Caravaggio, *La crocifissione di san Pietro*
Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Cerasi

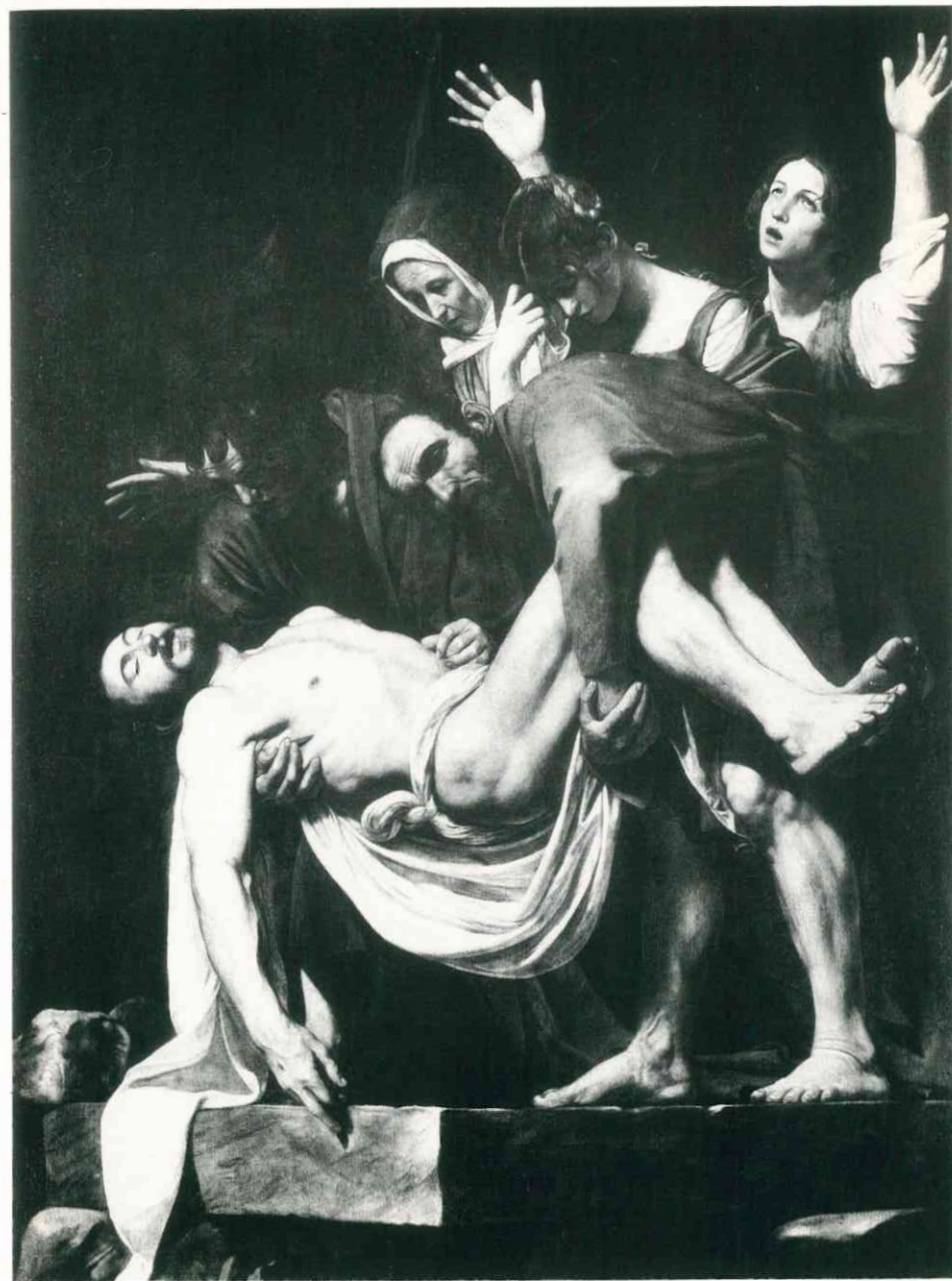
30. Giovanni Girolamo Savoldo, *Cristo deposto nel sepolcro da Giuseppe d'Arimatea*
(particolare)
Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art

31. Caravaggio, *La sepoltura di Cristo* (particolare)
Città del Vaticano, Musei vaticani, Pinacoteca





32. Simone Peterzano, *La deposizione di Cristo*
Milano, San Fedele



33. Caravaggio, *La sepoltura di Cristo*
Città del Vaticano, Musei vaticani, Pinacoteca



51. Caravaggio, *La decollazione del Battista*
La Valletta (Malta), Co-Cattedrale di San Giovanni



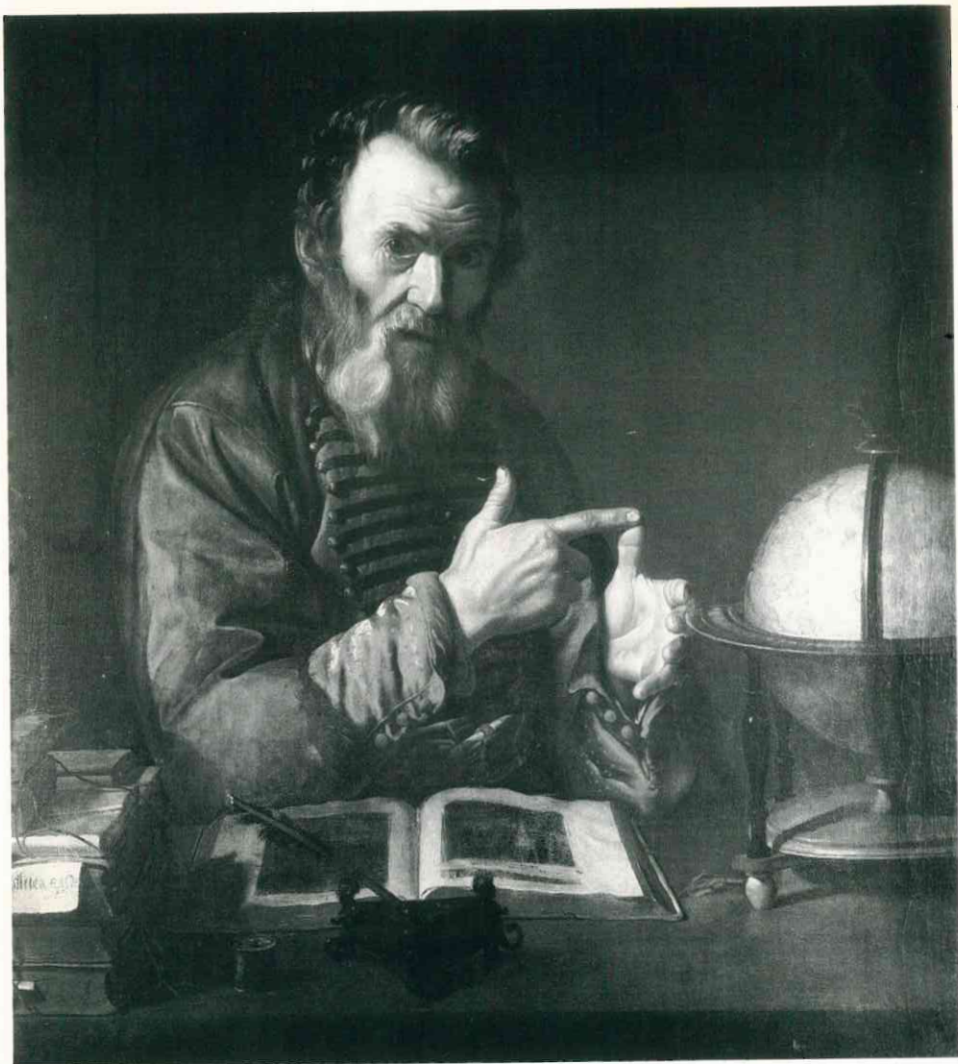
52. Caravaggio, *La resurrezione di Lazzaro*
Messina, Museo Regionale



83. Caravaggio, *La Maddalena* (particolare)
Roma, Galleria Doria Pamphilj



84. Caravaggio, *Amor vincitore* (particolare)
Berlino-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Da ciò la studiosa è partita a lancia in resta contro le tesi degli iconologi più recenti, che schierandosi contro queste vedute «hanno assunto come principio l'idea che nella pittura olandese del Seicento dietro la superficie descrittiva e realistica si celino significati nascosti». ¹⁷ E definendo tale tendenza «una smania di interpretare», ¹⁸ non ha avuto remore nell'additarne l'origine in questa precisa circostanza: che (almeno nei settori di cui la Alpers mostra maggior pratica) «lo studio dell'arte e della sua storia è stato condizionato in misura rilevante dallo studio dell'arte italiana»; ¹⁹ «la vocazione retorica» di questa (altrove, si parla addirittura, e facendo tutt'uno, di «idea italiana o accademica dell'arte»), ²⁰ vale a dire il dato che in detto ambito «l'onnipresente principio dell'*ut pictura poësis* era chiamato in causa per spiegare e legittimare le immagini attraverso il loro rapporto con testi preesistenti e consacrati», ²¹ aveva determinato lo stabilirsi di «una tradizione di pensiero, tipicamente italiana, che attribuisce un rango inferiore all'arte osservativa come quella olandese». ²² Perché messo a punto sui parametri di un'arte di tal natura, e perciò affetto dal «pregiudizio italiano», il metodo iconologico potrà dunque esser considerato idoneo allo studio della «grande tradizione dell'arte occidentale» condizionata dalla «vocazione retorica» italiana, ma non a quello dell'arte fiammingo-olandese: ²³ «Questa smania di interpretare costa, in termini di esperienza visiva, un prezzo molto alto. Ed è la stessa arte olandese a mettere in discussione la validità di questo atteggiamento». ²⁴

Fermo che la messa in discussione, e anzi la repulsa di questa «smania di interpretare» è un punto da condividere senza riserve – né soltanto per quel che riguarda l'arte olandese –, la possibilità di condurre avanti il discorso dal nostro punto di vista è subordinata a due chiarimenti preliminari. Il primo è che quanto la Alpers continua a chiamare «italiano», «idea italiana o accademica dell'arte», in realtà costituisce il retaggio di una posizione intellettualistica che può esser detta italiana solo latamente e solo in antefatto. Prova ne sia che, specialmente nella formulazione originaria di Erwin Panofsky, proprio l'iconologia che la Alpers fa dipendere dall'influenza del «pregiudizio italiano», è in realtà il prodotto del più rigoroso e sistematico mentalismo tedesco, d'origine sette-ottocentesca, coltivante un'idea in definitiva accademizzante di cultura classica, la quale sulla linea Grecia e Roma, Platone e Aristotele, Scolastica razionalistica e Umanesimo in senso letterale, ha per assunto centrale la superiorità gerar-

chica della mente sui sensi. Né dimenticheremo la circostanza, già messa in evidenza da molti, che l'egemonia politica e culturale della classe nobiliare europea fu mantenuta anche attraverso l'assimilazione dell'esperienza umanistica e il connubio con la cultura classica.

Per quanto attiene al secondo chiarimento, occorre considerare che, nonostante qualche esplicita attenuazione, la Alpers sembra voler radunare sotto l'etichetta di «arte del descrivere» – dove «descrittivo» equivale sostanzialmente a «realistico» –,²⁵ pressoché tutta l'arte fiorita nell'Europa settentrionale, inclusi, al limite, anche un Van Mander e un Rubens;²⁶ mentre sotto l'etichetta di «arte italiana» e «teoria italiana», da un lato rinvia al «Rinascimento», che per lei coincide con «la definizione albertiana di quadro» e comporta che «col termine “albertiano”» ci si riferisca «piuttosto a un modello generale e duraturo» che non «a un tipo particolare di pittura quattrocentesca»,²⁷ da un altro rinvia specificamente alla situazione cinquecentesca che possiamo riassumere nella sequenza: Michelangelo-Vasari-disegno selezionante-idea.²⁸ Orbene, riguardo all'etichetta generalizzante dell'arte nord-europea come «arte del descrivere», *alias* «arte realistico-osservativa», sembra davvero difficile non avvertire che un Brueghel dei Velluti non è Vermeer né Rembrandt, e che anche lassù bisognerà tener distinta un'arte fondata sull'osservazione, ma i cui risultati non vanno al di là della pura e sedula «descrizione» (in senso ristretto, ovviamente, non in quello alpersiano), e un'arte fondata ugualmente nell'osservazione, ma i cui risultati colgono la «natura vista» in profondo, e al punto di renderla anche soltanto per «macchia di luce», al di là della mimesi della sua stessa identità: la Alpers mette nel giusto valore il fatto che se in un quadro di Vermeer «concentriamo l'attenzione su un particolare – per esempio la mano del pittore nell'*Arte della pittura* [di Vienna] –, ne proviamo un senso di vertigine perché la mano è costruita con pure sfumature di luce, e non dichiara affatto la sua identità di mano».²⁹ In oltre, credo personalmente che occorra guardarsi dal prendere troppo alla lettera la tesi che «un'immagine pittorica, per avere un aspetto realistico, richiede una cura estrema»: ³⁰ anche questo sbilancerebbe il discorso nella direzione del descrittivismo minuto, micrografico addirittura (di un Jan Brueghel, ad esempio, per citare di nuovo questo pittore),³¹ in uno con l'esaltazione un po' fine a se stessa del «virtuosismo tecnico», anche se in funzione del «registrare la moltitudine di cose che costituiscono il mondo visibile».³² E dico ciò

senza voler intaccare minimamente il ruolo fondamentale che occorre riconoscere alla rivendicazione della «mano schietta» e comunque dell'aspetto operativo nel processo di realizzazione dell'opera d'arte, che fu anch'essa una conseguenza (ma non da tutti partecipata, come si sa) della rimpostazione dei valori determinata dalla *scientific revolution*. Riguardo all'«arte italiana», è altrettanto difficile non avvedersi che il modello descritto dalla Alpers coincide solo col «pregiudizio italiano» che la medesima Alpers rimprovera giustamente agli iconologi, mentre lascia fuori troppe cose importanti, che per di più anticipano proprio la linea maestra della «cultura visiva» flandro-olandese: le tendenze schiettamente naturalistiche dell'arte federiciana più libera (quelle fondate sul primato dell'occhio, oltre che sul principio che «fides certa non provenit ex auditu»); i loro ritorni in certi aspetti dell'arte di un Simone Martini dopo la svolta del 1330, che da Avignone, dove si attestarono nel decennio successivo, si proietteranno sull'Europa continentale; l'empirismo luministico della miglior pittura lombarda fra Trecento e Cinquecento; l'intensa mimesi materica della massima parte della pittura padana del secolo xv e il naturalismo quasi sperimentale della pittura napoletana contemporanea, all'incontro con la pittura dei grandi fiamminghi della prima metà del secolo, della quale alcuni settori della cultura italiana furono per giunta i primi a insegnare l'apprezzamento; per tacere delle implicazioni scientifiche e operative del primo Quattrocento fiorentino (nell'«ingegneria» di Brunelleschi, innanzitutto), seguaci di «una più grassa Minerva», come diceva – guarda caso – proprio Leon Battista Alberti. Ma il modello italiano della Alpers lascia fuori soprattutto il Caravaggio, che invece esige d'essere considerato il vero punto di partenza del ramo innovativo della pittura moderna europea, e giusto perché improntato, come veniamo mostrando, a una «cultura essenzialmente visiva e non testuale».³³

In *Arte del descrivere* il nome del Caravaggio ricorre solo tre volte. Nella seconda e nella terza è per sottolineare che il maestro era stato «profondamente attratto dalla tradizione nordica», aveva «simpatie nordiche».³⁴ Ma nella prima è addotto giusto l'argomento che qui giova:

Nel Seicento, come pure nell'Ottocento, alcuni degli artisti più innovatori e più dotati – Caravaggio, Velázquez e Vermeer, poi Courbet e Manet – adottano un modo pittorico essenzialmente descrittivo. Il termine «descrittivo» è in realtà un modo per caratterizzare molte di quelle opere che siamo soliti definire *reali-*

stiche, e che abbracciano, come sostengo in vari punti della mia ricerca, il modello figurativo della fotografia. Nella *Crocifissione di san Pietro* del Caravaggio, nell'*Acquaiolo* di Velázquez, nella *Donna con la bilancia* di Vermeer e nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, le figure sono fermate nell'azione per poter essere ritratte. (...) Tra azione e attenzione descrittiva sembra esserci un rapporto di proporzionalità inversa: l'attenzione per la superficie del mondo descritto comporta il sacrificio dell'aspetto narrativo della rappresentazione.³⁵

Il lettore attento avrà notato che l'osservazione sul rapporto inverso fra azione e attenzione descrittiva che in questo passo coinvolge il Caravaggio nella compagnia altamente significativa di Velázquez, Vermeer e Manet, coincide con il rimprovero di mancanza d'azione, *alias* presentazione «senza azione» e senza «storia», mosso alle pitture del Caravaggio dai tradizionalisti italiani dei suoi giorni e fino ai classicisti, insomma da Federico Zuccari a Mancini a Bellori: questi sì campioni indiscussi in area già caravaggesca del «pregiudizio italiano» messo a punto dalla Alpers. Ebbene, poiché il Caravaggio viene obiettivamente per primo nella serie, e il Bellori, nonostante tutto, non fu tra gli ultimi, come s'è visto, a indicare il ruolo dell'«occhio» nella sua pittura, è perfettamente legittimo riferire innanzitutto al Caravaggio quel che, nell'assunto sacrosanto che l'arte non può non essere considerata parte integrante di un sistema culturale,³⁶ la Alpers ha indotto sul rapporto fra l'esperienza e la tecnologia ottica propria della rivoluzione scientifica seicentesca e la *cultura visiva* su cui è radicata l'arte olandese. Dentro il vasto mare di esempi solcato dalla Alpers, mi limito a scegliere l'essenziale, non senza rilevare preliminarmente che, subito prima di affermare «l'Europa del Nord fu il centro della nuova tecnologia ottica», la studiosa ha ammesso, e non è poco per noi, «con la sola eccezione di Galileo in Italia».³⁷

La prima tappa non può non coincidere con la grande premessa costituita dalle posizioni assunte in Inghilterra da Francis Bacon già agli inizi del Seicento, e qui riassumibili con la citazione di due passi esemplari: «L'essenziale è di non allontanare mai l'occhio della mente dalle cose stesse, onde raccoglierne le immagini così come sono; non permetta mai Iddio che noi proponiamo i sogni della nostra fantasia invece della copia fedele del mondo»;³⁸ – dal che discende l'importanza dell'esperimento, che consiste nell'«osservazione empirica di situazioni scelte dall'osservatore come fonti di esperienza» –;³⁹ quindi il passo più specifico: «Non mi fido di nulla se non della testi-

monianza degli occhi».⁴⁰ «Gli olandesi – ne ricava la Alpers – sono baconiani per la loro fiducia straordinaria nella capacità di osservazione dell'occhio»,⁴¹ e si sofferma innanzitutto su Constantijn Huygens, il quale «guarda in una lente e pensa subito a una pittura»,⁴² e nel *Dagbwerck* (Il lavoro di ogni giorno) include questi versi: «O tu che dai gli occhi e il potere / da' occhi con questo potere: / occhi che, se resi vigili, / vedono tutto ciò che è da vedere».⁴³ Nel 1665, quando Robert Hooke presenterà la sua *Micrographia* come contributo a una «riforma della Filosofia», dirà che tale riforma «consiste – cito sempre dalla Alpers – nel rifiutare l'autorità intellettuale accordata alle false nozioni, o "idoli", come li chiamava Bacone, che in passato avevano tenuto prigioniere le menti umane. L'osservazione delle cose viste e la loro riproduzione in parole o immagini dovrà essere la base del nuovo sapere».⁴⁴

Un'altra tappa potrà essere segnata nel punto in cui, indagando «la natura del raffigurare» realistico nell'Europa del Nord, dove l'accento è fatto battere sull'«inseparabilità tra l'autore, la raffigurazione e ciò che è raffigurato», la Alpers adotta a modello l'«ut pictura ita visio» di Keplero, ossia l'assunto che vedere è sinonimo di raffigurare. «In termini schematici, Keplero non solo definisce l'immagine sulla retina una rappresentazione, ma sposta la sua attenzione dal mondo reale al mondo "dipinto" sulla retina. Tutto questo implica un'estrema oggettività e la rinuncia a formulare giudizi di valore sul mondo così rappresentato».⁴⁵

Una terza tappa, forse la più chiarificatrice di tutte, potrà fissarsi nell'opera pedagogica di Comenio, il grande moravo Jan Amos Komenský, noto all'Europa, specialmente settentrionale, col nome latinizzato di Comenius, e che l'italiano Adolfo Faggi definì nel 1902 «il Galileo della pedagogia».⁴⁶ Nel 1658, questi pubblicherà l'*Orbis sensualium pictus* (Il mondo sensibile dipinto), riconosciuto come una pietra miliare della pedagogia perché, mentre sviluppa il punto di vista già affermato nella *Janua linguarum reserta* (La porta spalancata delle lingue) del 1631, secondo cui il sapere va appreso per «autopsia» dalle cose stesse, e non dalla tradizione libresca fondata sull'autorità e sulla memoria (che per altro Comenio condanna come causa della decadenza degli studi e della vita spirituale in genere), attribuisce importanza speciale all'educazione visiva.⁴⁷ Ma nella *Didactica magna* (La grande didattica) del 1641, dove torna l'affermazione importantissima e del

tutto baconiana che «l'osservazione oculare fa le veci della dimostrazione»,⁴⁸ s'incontra anche un passo destinato a mostrare «in che modo debba procedere un'osservazione intelligente»,⁴⁹ che può essere considerato decisivo ai nostri fini:

È ancora da dire sul modo o metodo con cui gli oggetti devono essere presentati ai sensi perché se ne abbia un'impressione duratura. Il metodo è bene ricavarlo dal processo visivo esterno; per vedere in modo corretto qualcosa è necessario che 1) l'oggetto sia posto davanti agli occhi, 2) non lontano ma a giusta distanza, 3) non lateralmente ma perpendicolarmente agli occhi, 4) non alla rovescia, o sbilenco, ma dritto, 5) in modo che la vista possa vedere dapprima l'oggetto nel suo complesso, 6) e poi passare in rassegna le parti a una a una, 7) seguendo un certo ordine dal principio alla fine, 8) poi soffermandosi a lungo su ciascuna parte, 9) fintanto che ogni cosa sia conosciuta con le rispettive differenze (...).⁵⁰

Se tutto quanto abbiamo annotato sotto la rubrica delle prime due «tappe», in sostanza conferma, e in qualche tratto amplia e precisa, ciò che del pensiero di italiani di punta come Bruno, Campanella e Galileo, abbiamo già ritenuto confrontabile con le dichiarazioni del Caravaggio stesso, come con le valutazioni delle fonti intorno al suo «naturalismo» e alla sua «ottica»; il passo di Comenio citato per ultimo sembra addirittura una descrizione del procedimento con cui il Caravaggio «guardò» le cose da raffigurare e si dispose davanti a esse: oggetti osservati e ritratti a giusta distanza, sempre in veduta frontale comunque fossero stati angolati l'uno rispetto all'altro all'interno della composizione, perpendicolarmente e mai lateralmente, dritti e non sbilenchi. Ma quel che più conta è che le raccomandazioni elencate ai punti 7, 8 e 9, che poi toccano l'essenziale, hanno un riscontro sorprendente con quanto abbiamo già letto in Sandrart circa l'«osservazione ottica» diretta e prolungata, e il «raggiungimento pittorico» della cosa in tutta la sua verità, da parte del Caravaggio. *Sofferinarsi a lungo* su ciascuna parte dell'oggetto posto davanti agli occhi, *fintanto che ogni cosa sia conosciuta*, equivale davvero, e alla lettera, al «*rem pingendam in conclavi suo tam diu oculis exponens, donec veritatem colore assecutus esset*».

Sandrart, tedesco di nascita, fra il 1623 e il 1627 era stato discepolo di Honthorst a Utrecht e con Honthorst era stato in Inghilterra, incontrandovi Orazio Gentileschi. Venuto in Italia subito dopo, l'aveva viaggiata in largo e in lungo, spingendosi fino a Malta, per vedere nell'originale *La decollazione del Battista* del Caravaggio; prescelta

Roma a base dei suoi spostamenti, vi risiedé prevalentemente dal 1629 al 1635-36, ospite d'uno dei maggiori estimatori del Merisi, il marchese Vincenzo Giustiniani; nel 1631 collaborò con varie incisioni ai due splendidi volumi della *Galleria Giustiniana* pubblicati dal marchese quell'anno;⁵¹ e a Roma, nel 1633, fece visita a Galileo in Palazzo Firenze, lo frequentò e ne fece il ritratto proprio mentre lo scienziato subiva il secondo e più grave processo da parte del Sant'Uffizio. Tornato in Olanda nel 1636-37, s'insediò finalmente a Norimberga, dove attese alla redazione della *Teutsche Academie*, che pubblicò in due volumi fra il 1675 e il 1679, e di cui nel 1683 curò l'edizione latina.⁵² Ma ecco quel che Sandrart stesso narrò più tardi dei suoi rapporti con Galileo:

Magni igitur Viri illius memoria me admonet; quam familiariter ac benigne hoc ipso, Romae, cum inquisitionis negotio inibi vacaret, usus sim, in Palatio Mediceo (...). Hic enim *Opticae* simul ac *Geometriae* studiis summopere oblectatus, ab illustri doctore et magistro ea didici, quae universus orbis splendide mecum ignorabat: quid multa? per tubum, in cubiculo suo ad Lunam haud difficulter directum, montes et valles, et sylvas, et regiones, et lucem et umbram, et omnia ad oculum ostendit. Hic mihi habitus ab eo honor, ut imaginem Ipsius debitis vicissim honoribus colerem et concitator fuit.⁵³

Dunque Sandrart era interessato all'ottica e alla «geometria» già prima dell'incontro con Galileo, per giunta «summopere»; e quell'incontro rinvigorì quell'interesse, adempiendolo fino ad appoggiare l'occhio al cannocchiale («tubum») puntato senza difficoltà sulla Luna. E «per tubum» Galileo mostrò all'occhio di Sandrart – «ad oculum ostendit» – non solo i monti, le valli e le regioni del pianeta, ma «lucem et umbram». Scontata la valenza (per lo meno la suggestione!) caravaggesca del nesso «lucem et umbram», vale la pena di notare che l'espressione «in cubiculo suo» ricorre anche nel passo sul Caravaggio; mentre non è del tutto irrilevante, dall'altro capo della congiuntura, che l'*Orbis sensualium pictus* di Comenio fu stampato, con testo latino e tedesco a fronte, a Norimberga, nel 1658, dove e quando Sandrart risiedeva ormai da tempo. Si snoda così un filo nitidissimo che collega gli interessi ottici di Sandrart a Galileo e alla pedagogia «visiva» di Comenio, e al medesimo tempo ci fa intendere che quando il tedesco presentò il procedimento caravaggesco nei termini che sappiamo, egli parlava con piena cognizione di causa, e in forza di ciò lo presentava a quel modo. Per altro, a quel modo egli affermava anche

che, in quanto l'osservazione sistematica del Caravaggio era stata di natura «ottica», e aveva adottato l'occhio come strumento privilegiato per l'acquisizione di conoscenze pittoriche più sicure e di prima mano, la sua opera andava considerata parte integrante del contesto originario in cui quelle vedute e quelle pratiche furono trovate per la prima volta. Il Caravaggio, insomma, era stato fra gli scopritori di quel procedimento; in ogni caso era stato colui che aveva rinnovato la pittura applicando a essa quel metodo, per la prima volta. Non esiteremo ad attribuire all'insieme di queste asserzioni il valore di testimonianza, se riflettiamo che Sandrart, il quale era stato in Italia ben prima che scrivessero Baglione e Bellori (Mancini rimaneva manoscritto), a Roma era stato ospite di Vincenzo Giustiniani; e il marchese Giustiniani, intenditore di molte scienze, aveva visto il Caravaggio all'opera, ne aveva citato per iscritto i pareri, ne possedeva molti dipinti essenziali, e fra questi – ottenuta molto presto dai Mattei, per i quali era stata eseguita, per di più tenuta così bene a mente da riconoscerla a prima vista anche in copia, come accadde a Genova nel 1606 – giusto quell'*Incredulità di san Tommaso*, che per le ragioni esposte a suo luogo a noi piacerebbe di intitolare l'«Incredulità del Caravaggio».⁵⁴

Il libro della Alpers è poi fitto di numerose altre osservazioni particolari suscettibili di essere rapportate in linea preferenziale alla chiave caravaggesca che a noi preme. Così, dove sotto il titolo *La vocazione cartografica dell'arte olandese* si legge che, «malgrado la rivoluzione pittorica rinascimentale, cartografi e artisti nordici continuarono a concepire il quadro come una *superficie su cui* descrivere, o *inscrivere il mondo visibile*, e non come un palcoscenico su cui rappresentare le gesta degli uomini»,⁵⁵ a mio parere s'individua uno stato di cose in cui, all'alba dell'età post-rinascimentale di tutta Europa, il Caravaggio s'incontra per primo. E poiché ciò ha di nuovo a che fare con la *vexata quaestio* della pittura d'azione come pittura di storia, che i critici del Caravaggio (lo ripetiamo) gli rimproveravano di trascurare a vantaggio di una mera pittura «di ferma», si proietta necessariamente e in primo luogo sul maestro lombardo tutta la serie di acute osservazioni che la Alpers fa a proposito della natura morta seicentesca nel Nord: «Gli oggetti vengono offerti all'esplorazione dello sguardo»;⁵⁶ «Con buona pace delle interpretazioni moderne, i limoni

di Kalf non sono esposti ai guasti del tempo, ma all'indagine dell'occhio»;⁵⁷ «Il mondo è immobilizzato, come nelle nature morte olandesi, per poter essere osservato». ²⁹ La stessa Alpers, del resto, quando aveva introdotto il Caravaggio in compagnia di Velázquez, di Vermeer, di Courbet e di Manet, non si era lasciata sfuggire che nelle sue opere (ma citava solo *La crocifissione di san Pietro*) «le figure sono fermate nell'azione per poter essere ritratte». ⁵⁹ Il che viene a combaciare a puntino con il nostro punto di vista, che la «natura morta» del Caravaggio non si limita ai dipinti di fiori (purtroppo non pervenuti) o di frutti (la celebre *Fiscella* dell'Ambrosiana), ma investe tutta la sua opera, appunto nel pareggiamento di «fiori» e «figure», ¹ come sappiamo, nell'obiettività di un mondo «immobilizzato per esser visto». ⁶⁰ Anche questo, del resto, la Alpers trova nel diario di uno dei suoi autori esemplari: il baconiano Isaac Beeckman, amico di Cartesio e di Mersennes. «È l'apparenza e in certo senso la natura del mondo ad attirare l'interesse di Beeckman: la sua curiosità non fa distinzione fra l'uomo, la natura e i rispettivi prodotti». ⁶¹

Un altro aspetto della *Stilleben* nordica che ha a che fare in modo diretto con l'autentico «spirito di natura morta» di cui l'opera del Caravaggio è pervasa, è quello che la Alpers indica nei «riflessi luminosi», nei «giochi di luce», che «permettono di distinguere il vetro dal metallo, dal tessuto». ⁶² Altrove, la stessa studiosa scrive che, condividendo «i tradizionali interessi degli artisti nordici», Keplero «rivolse la sua attenzione non solo alla camera oscura, ma anche alle lenti, agli specchi e perfino alle bottiglie urinarie riempite di liquido trasparente, che gli servirono per studiare la rifrazione della luce». ⁶³ Bottiglie urinarie a parte, non v'è il minimo dubbio che l'esplorazione dei recipienti di vetro riempiti a mezzo di liquidi trasparenti, e l'attenzione alla rifrazione della luce che li attraversa e agli effetti di proiezione ottico-luminosa che ne derivano, sono tratti in grande evidenza nell'opera del Caravaggio. Essi anzi s'impongono, per insistenza e per qualità di risultati pittorici, almeno fino a quando il maestro non diede il sopravvento all'«ingagliardire gli oscuri». Dal *Bacco* degli Uffizi al *Ragazzo morso da un ramarro*, dal *Riposo durante la fuga in Egitto* alla *Maddalena* Doria, al *Giovane che suona il liuto* di San Pietroburgo, ^{8, 83} alla *Cena in Emmaus* di Londra, ⁵ ⁶⁴ è un susseguirsi di veri *exploits* in tal senso, con il culmine nella natura morta dell'*Emmaus*, la cui porzione di sinistra include una bottiglia e un bicchiere di vino bianco ⁶⁻⁷

attraversati dalla luce, e riverberati nella parte inferiore dalla palla luminosa con cui quella luce interrompe l'ombra proiettata sulla tovaglia dai due recipienti, che si direbbero un'illustrazione degli studi di Keplero sulla rifrazione della luce, se non fossero sicuramente anteriori a essi, e soprattutto non fossero uno dei più alti raggiungimenti della rivoluzione pittorica che il pittore veniva portando avanti. Le stesse fonti si soffermano con cura e sorpresa non celata su questo tratto dell'opera caravaggesca, e la illustrano con una terminologia che si direbbe consapevole: «Dipinse (...) un giovane che sonava il Lauto, che vivo e vero il tutto pareva, con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgea con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua (...). E questo (disse) che fu il più bel pezzo che facesse mai» (G. Baglione, 1642); «Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua e del vetro e coi riflessi della fenestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade, ed altri quadri eccellentemente fece di simile imitazione» (G. P. Bellori, 1672).⁶⁵ La Alpers ha ragione da vendere quando specifica che «considerandola dall'osservatorio privilegiato degli studi ottici di Keplero, potremmo dire che l'attitudine della luce a produrre immagini era da molto tempo, nel Nord, un motivo di interesse. Van Eyck ci mostra, nella pala d'altare Van der Paele, che ogni superficie illuminata, lucida e riflettente, produce immagini».⁶⁶ Io stesso sono stato da tempo colpito dal fatto che negli sportelli dell'altare Werl del Maestro di Flémalle, oggi al Prado,⁶⁷ quello col Battista include uno specchio convesso in cui, svolgendo il modo già tenuto da Van Eyck nei *Coniugi Arnolfini*, si riflette tutta la scena che abbiamo davanti, finestra e luci riverberate comprese; e quello con la santa Barbara leggente ha brani di natura morta d'una specularità sbalorditiva, che tocca un culmine nella bottiglia di vetro, riempita a metà d'un liquido trasparente, che figura in alto a destra, a lato del camino. Questa bottiglia proietta in tal modo se stessa, e la luce che la attraversa, sulla parete chiara retrostante, da costituire l'anticipazione più diretta che si possa indicare per l'inserito della bottiglia e del bicchiere nell'*Emmaus* del Caravaggio a Londra appena ricordato. Solo che il Caravaggio fu il primo a trasporre tutto questo dalla dimensione micrografica, più precisamente miniatoria, che costituiva ancora un tratto tipico della pittura fiamminga durante la prima metà del secolo xv, nella scala a misura d'uomo, e dunque di «verità», che solo l'appro-

priazione dell'ingrandimento rinascimentale (da Raffaello e Michelangelo, per un verso, dal Savoldo al Moretto, per un altro) poteva consentire.

Senza abbandonare il terreno della valenza innanzitutto caravaggesca delle ricerche sull'«attitudine della luce a produrre immagini», e venendo perciò al problema principe dell'opera matura del maestro, il luminismo come rapporto bruciante di luce e ombra o, come lo definì Longhi, «fotogramma»; conviene leggere quel che la Alpers estrae dai procedimenti seguiti da Antony van Leeuwenhoek nelle sue analisi al microscopio: «Per rendere visibile l'oggetto – ad esempio dei globuli sanguigni – Leeuwenhoek dispone la luce e lo sfondo (...) in modo tale che i globuli “risulteranno come granelli di sabbia su un pezzo di taffetà nero”». «È come se qui Leeuwenhoek – osserva la studiosa – stesse pensando allo sfondo scuro prediletto dai pittori olandesi di nature morte».⁶⁸ Da parte nostra, come non pensare, invece, proprio al Caravaggio, quando organizza il dato primario del buio assoluto, per osservare come operi il raggio di luce che lo squarcia e va ad abbattersi su uomini e cose, o pezzi di uomini e cose, che incontra nel tragitto, rivelandoli in tutta la loro effettualità dove sono allumati, e dando forma alle ombre che proiettano?

Proprio di questa scuola [cioè, del Caravaggio], è di lumeggiar con lume unito che venghi dall'alto senza riflessi come sarebbe in una stanza da una finestra, con le pareti colorite di negro, che così avendo i chiari e l'ombre molto chiari e molto oscure, vengano a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale né fatto né pensato da altro secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Tiziano, Correggio e altri.

Ut autem rotundam corporum molem et naturalem rerum elevationem eo melius ex-primeret, data opera conclavibus utebatur obscurioribus e supernis uno lumine minore collustratis, ut ideae lumen e fenestra allapsam eo minus alio lumine impediretur, umbrae autem eo fortiores prodirent, adeoque debita ex hinc resultaret extuberantia.

Il primo passo citato è di Giulio Mancini, il secondo ancora di Sandrart, e segue a quello sull'esposizione della cosa all'occhio commentato nelle pagine precedenti.⁶⁹ Ma poiché abbiamo visto quali affinità corrano fra quest'ultimo e il passo che Sandrart dedica a Galileo, e in questo ricorre l'esaltazione della scoperta della luna, la quale «per tubum», insieme ai monti e alle valli, «luces et umbras (...) ad oculus ostendit», viene naturale di ricordarsi delle figure, auto-

grafe di Galileo, che accompagnano l'abozzo manoscritto del *Sidereus nuncius* conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze. In una di tali figure, a foglio 28, è ritratta sei volte la luna osservata al telescopio, con le sue asperità e nelle sue fasi; ma quel che più colpisce è che in quattro delle fasi ritratte, con l'effetto, obiettivamente percepito, del contrasto fra le parti in luce e le parti in ombra, e persino della penombra quando la luna è colta al primo quarto, Galileo non ha trascurato di accampare l'immagine su fondo nero, a prova di come il satellite appare e si rivela nel buio cosmico.⁷⁰ Se non si trattasse della riproduzione di osservazioni astronomiche di fatto, le quattro immagini ritratte da Galileo si direbbero «caravaggesche» *tout court*, ed è sorprendente come si pongano giusto a mezzo fra i dipinti del Merisi eseguiti secondo il metodo descritto da Mancini e Sandrart, e i «granelli di sabbia su un pezzo di taffetà nero» visti al microscopio da Leeuwenhoek, dopo aver «disposto la luce e lo sfondo». Il procedimento scelto dal Caravaggio era in definitiva un esperimento ottico condotto in particolari condizioni di luce, sostanzialmente provocato e «non naturale» (lo diceva già Mancini), come lo sarebbe stato in senso tecnico quello di Leeuwenhoek; in questo, si differenziavano entrambi dall'osservazione di Galileo; ma colpisce che tutti e tre, sebbene per vie diverse, esaltino la medesima condizione di «natura» per cui la luce ha attitudine a produrre immagini e l'oscurità è un *primum* che condiziona e mette in valore il rapporto fra luce e ombra.

Sicché, quando si legge qua e là che il luminismo del Caravaggio avrebbe i suoi precedenti in Luca Cambiaso o in Tintoretto, e persino nella *Sacra Famiglia davanti al focolare* di Jan Vermeyen a Vienna;⁷¹ o, per tutt'altro verso, quando si legge in Calvesi che l'uso caravaggesco della luce-ombra non potrebbe essere valutato come un «puro e antistorico prodotto dell'immaginazione pittorica» al di fuori del «sentire religioso», e sarebbe errore non vedervi una motivazione di significati ideali, posto che «la filosofia del tempo non poteva offrire altra risposta che non fosse quella religiosa»,⁷² si resta quanto meno perplessi. Nella *Lampas triginta statuarum* di Giordano Bruno, scritta a Wittenberg fra il 1586 e il 1588, la «notte», sebbene intesa simbolicamente, è già considerata «materia prima»;⁷³ e anche altrove, «in Bruno, il mondo si presenta come oggetto da illuminare». ⁷⁴ Il che non è senza riscontro con la costatazione astronomica, dovuta di nuovo a Galileo, che «i pianeti tutti sono di loro natura tenebrosi». Ché,

se poi si volesse dare a ogni costo un «significato ideale» a ciò che s'è incontrato per le vie battute finora, e che palati difficili trovarono esclusivamente «materialistico», c'è sempre la possibilità di ricorrere allo spiritualismo *sui generis* di Tommaso Campanella. Fra le «poesie filosofiche» pubblicate nel 1622 sotto lo pseudonimo di Settimontano Squilla, s'incontra un madrigale che dice:

Stavamo tutti al bujo, altri sopiti
D'ignoranza nel sonno, e i sonatori
Pagati raddolcìro il sonno infame.
Altri vegghianti rapivan gli onori,
La robba, il sangue, e si facean mariti
D'ogni sesso, e schernian le genti grame.
Io accesi un lume; ecco qual d'api esciame
Scoverti, la faultrice tolta notte,
Sopra a me a vendicar ladri e gelosi,
E que' le paghe, e i brutti sonnacchiosi
Del bestial sonno le gioje interrotte,
Le pecore co' lupi fur d'accordo
Contra i can valorosi,
Poi restar preda di lor ventre ingordo.⁷⁵

L'«esposizione» che accompagna il madrigale dice:

Narra che stando il mondo nello scuro, e facendo tanto male ognuno al prossimo, e che gli sofisti ed ippocriti predicando adulazioni fanno dormir il Mondo in queste tenebre; egli accendendo una luce, ebbe contro gli ingannati e gli ingannatori, e che quelli come pecore accordate co' lupi contra gli cani, son devorate poi da' lupi secondo la parabola di Demostene.

Il qual madrigale, con l'«esposizione» relativa, contiene certamente un'allegoria; ma sotto il velo dell'allegoria illustra con grande chiarezza la sorte che rischia chiunque «accenda un lume». Né il Caravaggio e Galileo pare che facessero eccezione.

Un ultimo punto emerge dal secondo dei tre passaggi del libro della Alpers in cui Caravaggio è tirato in causa: «Artisti di Utrecht come Honthorst e Terbrugghen sono spesso classificati come seguaci del Caravaggio; ma l'artista italiano di cui subivano il fascino era a sua volta profondamente attratto dalla tradizione nordica, e si potrebbe sostenere che il Caravaggio non fece altro che ricondurli alle proprie radici». ⁷⁶ V'è parecchio di vero in questo assunto, ma quel vero s'in-

dividua se s'inquadra il problema in altro modo. Ed è che nel Caravaggio, per la via lombarda, riemergevano le tendenze «nominalistiche» del pensiero e della fisica del secolo XIV, da Occam in avanti. Gli spunti più vivi del pragmatismo, ovvero sperimentalismo empirico, dei «nominalisti» sono ben evidenti nell'empiria e nel carattere corsivo osservato da Longhi nella pittura lombarda tra Quattro e Cinquecento (da Foppa, a Savoldo, a Moretto da Brescia), e l'ambiente lombardo, come appare sempre più evidente dal progresso degli studi, era permeato di ricordi e talvolta di conoscenze specifiche della grande pittura fiamminga, il cui specular «naturalismo» è anch'esso, anzi innanzitutto esso, interpretabile in collegamento diretto con l'interesse per le «cause seconde» su cui i «nominalisti» si basavano. È questo un aspetto del problema che richiederà indagini più approfondite di quelle fatte finora, ma che non rischia smentite sostanziali, semmai aggiustamenti più precisi. Il Caravaggio s'era formato in Lombardia, alla bottega del Peterzano, e aveva una profonda conoscenza – come dimostrò Longhi, né è stato ancora invalidato nonostante i diversi tentativi di sviamento – della ricerca pittorica svolta nella regione: dovè derivare innanzitutto di lì la disposizione «nominalistica» a dar corpo alle cose e ad assumere nei confronti della «natura» l'atteggiamento positivamente sperimentale che ormai conosciamo bene. Ma per tornare ancora un momento su quanto abbiamo osservato poco a dietro a proposito d'uno dei sintomi principali di tale atteggiamento del Caravaggio nei confronti della «natura», vale a dire degli interessi «pre-kepleriani» coltivati dal maestro durante gli ultimi anni del secolo XVI per la rifrazione della luce nei vetri e nei liquidi trasparenti, nonché dei loro precedenti fiamminghi d'un Van Eyck e d'un Maestro di Flémalle, vorrei aggiungere un'osservazione particolare, che interferisce nella questione *in point*. Sempre la Alpers ha sostenuto che l'interesse ottico dei fiamminghi, e in genere dei settentrionali, per la vicenda della luce, delle trasparenze e dei riflessi, poteva esser nato dal fatto che «le lenti e gli specchi non erano oggetti di studio ma prodotti artigianali che facevano parte, come piacevoli curiosità, dell'armamentario del pittore. Numerosi artisti olandesi erano figli di vetrai. Nel Seicento Jan van der Heyden costruiva e vendeva specchi. È insomma un esempio di tecnica artigianale che finisce per diventare oggetto del sapere scientifico». ⁷⁷ Personalmente, ritengo invece che quell'interesse nascesse, per conoscenza diret-

ta probabilmente, comunque per compartecipazione di un medesimo clima culturale, proprio dalle tangenze con le ricerche dei fisici «occamisti» della seconda metà del Trecento; i quali, impegnati nello studio della *perspectiva naturalis*, erano per quella via divenuti attentissimi «agli effetti luminosi della riflessione su specchi curvi concavi, e ai vari tipi di apparenze che ne derivano», e a «come proceda la rifrazione della luce nell'acqua e nel vetro»; avendo per altro assunto a modello dell'indagine l'arcobaleno e le gocce d'acqua che lo compongono. «Iris fit – si legge in Enrico di Langenstein – per reflexionem a superficiebus convexis guttarum pluvialium descendentium in magna latitudine et profunditate et non a superficie nubis alicuius adhuc non conversae in pluviam. Secunda conclusio a qualibet talium guttularum fit reflexio ad visum existentem in superficie terrae inter solem et nubem (...)»: il tutto nel guadagnato convincimento che la *perspectiva* non era «più la scienza generale del mondo, sul modello della metafisica aristotelica e sulla base di una dottrina sostanzialistica della luce, ma una disciplina particolare, fisica, che si serve di regole geometriche per spiegare l'azione di uno dei molteplici agenti naturali: quelli luminosi». ⁷⁸

Nel senso finora illustrato, è d'altra parte sintomatico che proprio per gli anni in cui il Caravaggio uscì in campo, nelle sedi più autorevoli del pensiero scientifico italiano in evoluzione, è possibile raccogliere tutta una serie di indicazioni sul risorgere di un uguale interesse verso il pensiero di Occam, di Roger Bacon, dei fisici parigini del secolo XIV, dei «Calculatores» del Merton College, di Jean Gerson. Analogamente al gruppo dei filosofi londinesi, Giordano Bruno «antepone Roger Bacon e Duns Scoto e, insomma, la vecchia scolastica oxfordiana al nuovo aristotelismo retorico imperante nell'accademia», e ciò – è stato detto da un competente – «non va in alcun modo inteso come un atteggiamento retrivo: ché, soltanto superando il grammatismo aristotelico e ispirandosi al “metodo” della grande scolastica si rese possibile la fondazione del nuovo pensiero filosofico-scientifico». ⁷⁹ Lo stesso può dirsi di Paolo Sarpi. Di lui sono noti gli interessi per le «cose naturali et mathematiche», ossia per le scienze sperimentali (medicina, fisica, astronomia), e in particolare per il «muodo come si fa la visione» (sono parole sue), che era il problema prediletto delle sue speculazioni ottiche; di lui sono addirittura risaputi i rapporti con Galileo, alla costruzione del cui telescopio si vantò

di aver collaborato, e al quale diede la possibilità di utilizzare il monastero veneziano dove risiedeva per effettuare le osservazioni astronomiche che portarono alla scoperta dei satelliti di Giove.⁸⁰ Eppure, proprio questo Sarpi s'era formato, sotto la guida d'un esperto come il padre servita Giammaria Capella, studiando i filosofi tardomedievali, in particolare Guglielmo Occam e Duns Scoto;⁸¹ e durante la «guerra» dell'Interdetto, che lo vide schierato con la Repubblica di Venezia contro la Chiesa romana di Paolo V, si servì con fiducia profonda delle dottrine ecclesiologiche e conciliariste di Jean Gerson, curando la traduzione in italiano di alcuni suoi scritti, premettendo a essi un'introduzione illuminante, e difendendone subito dopo le tesi «sopra la validità della scomunica» in un libretto che non è abbastanza noto quanto dovrebbe: *l'Apologia per le opposizioni fatte dall'illustrissimo e reverendissimo cardinale Bellarmino alli trattati e risoluzioni di Giovanni Gerson*.⁸² Quanto a Galileo, gli specialisti sanno che esiste una letteratura, per altro discussa, intesa a identificare i «precursori» di alcune sue dottrine in fisica (e di quelle di Copernico in «geometria») negli sperimentalisti trecenteschi delle scuole di Parigi e di Oxford; e ricorrono i nomi di Giovanni Buridano e di Nicolas Oresme. Una nota studiosa della «scholastichen Naturphilosophie», Annelise Maier, attenta in modo speciale al confine «von Scholastik und Naturwissenschaft», ha addirittura intitolato un suo lavoro *Die Vorläufer Galileis im 14. Jahrhundert*.⁸³ Qualunque cosa si debba pensare dei particolari, diciamo così, tecnici di questa linea di ricerca, non si può sottovalutare che essa sia sorta e si sia sviluppata; mentre non si riesce ad allontanare del tutto il dubbio che le obiezioni mosse contro di essa, sia in quanto si fondano su una sorta di contestazione pregiudiziale del concetto storiografico di «precursore», sia in quanto tendono a minimizzare le somiglianze e a ricondurle alla mediazione degli uomini del Rinascimento, debbano anch'esse qualcosa al «pregiudizio italiano» combattuto dalla Alpers.

Così, si torna al contesto culturale qui esemplificato, e il «naturalismo» sperimentale e ottico del Caravaggio ne prende connotati ulteriori, sulla traiettoria di quel complesso e potente moto di contestazione della sapienza mentalistica tradizionale, che ha i suoi campioni in Bruno, Della Porta e Campanella da un lato, in Sarpi, Galileo e Bacono dall'altro. Ai quali vorrei aggiungere in conclusione Isaac Casaubon. Corrispondente ed estimatore di Sarpi e di quasi tutti gli uomini di

punta dell'intelligenza italiana del momento, Casaubon merita di essere ricordato qui perché fra il 1610 e il 1614 dimostrerà filologicamente, confutando Cesare Baronio, che il *Corpus hermeticum* non era affatto il testo della *prisca theologia* – risalente a prima di Mosè, oltre che a prima di Platone, come s'era ritenuto da Marsilio Ficino in poi –; era solo una pia falsificazione cristiana del II secolo dopo Cristo, elaborata in ambiente egizio. Questa dimostrazione assestava un colpo grave al castello concettuale costruito sulla base dell'ermetismo; così come lo assestava, nei confronti dell'astrologia, la scoperta di Galilei che i pianeti erano in numero maggiore dei sette considerati dalla tradizione. Nel caso di Galilei, lo apprendiamo dalle parole di un contemporaneo, il quale rilevò con acume

l'asprissima querela fatta da tutti gli astrologi e da gran parte de' medici; i quali intendendo che si aggiungono tanto nuovi pianeti a' primi già conosciuti, par loro necessariamente ne venga rovinata l'astrologia e diroccata gran parte della medicina; perciocché la distribuzione delle case dello zodiaco, le dignità essenziali ne' segni (...) e cento e mill'altre cose, che dipendono dal numero settenario de' pianeti, sarebbero tutte sin da' fondamenti distrutte.⁸⁴

Siamo insomma obbligati a riconoscerlo: pur muovendo solo dalle cose dell'arte, ma con la maggiore chiarezza mentale, e in un momento ancora precoce dell'intero processo (alla sua morte, Galileo non aveva ancora rivolto il «cannone-occhiale» al cielo), Caravaggio fu tra gli scopritori più risoluti della superiorità del ristabilito contatto con le «cose naturali» rispetto a qualsiasi altra forma di conoscenza e di rappresentazione basata su schemi precostituiti. Sicché ciascuno può ora vedere da sé quanto poco quest'ordine di idee abbia a che fare con una «brutale mimesi»; quanto poco richieda d'essere perciò esorcizzato, infarcendolo di sensi esteriormente e corrvamente spiritualistici o banalmente simbolico-allegorici; quanto poco meriti di essere convertito da «naturalismo» in «realismo», posto che in questo caso il termine «naturalismo» si riempie con concretezza storica degli stessi significati rinnovatori che attribuiamo alla ricerca sulla «natura» condotta sperimentalmente dai maggiori rappresentanti del secolo, e non del significato diverso, più specialisticamente ristretto, che attribuiamo al «naturalismo» ottocentesco, definibile molto meglio «verismo». Il «naturalismo» del Caravaggio ha gli stessi connotati del più importante evento intellettuale della sua età, e per questo costituì la molla di un rivolgimento che avrebbe accompagnato l'intera esperienza moderna.

Alla teoria, incomparabilmente più fine delle altre, sostenuta soprattutto da Giulio Carlo Argan, che il valore del modo di vedere caravaggesco non dovrebbe essere indicato «restrittivamente» in un semplice e persino ingenuo guardare oggettivo, ma in un «comportamento» che acquista senso e portata in quanto è di ordine etico, si può allora contrapporre una diversa evidenza. Concesso subito che non si dà rispecchiamento fuori della coscienza, cioè fuori della capacità e della volontà di rendersene conto, il comportamento artistico del Caravaggio assunse valore etico in quanto consisté per programma nel guardare oggettivo che abbiamo tentato di illustrare: non già, dunque, come indotto, passivo e rudimentale criterio di imitazione delle cose di natura, secondo una lettura troppo letterale ed esteriore della dichiarazione del Caravaggio stesso, ma come principio di un rivolgimento radicale, così delle cose dell'arte come dell'atteggiamento di fondo nei confronti della realtà. L'etica, vorremmo dire la «religione», del Caravaggio consisté nell'aver assunto a soggetto (non soltanto a oggetto) della sua arte questa nuova idea della natura e della realtà esistenziale, contrapposta in nome dell'esperienza diretta all'idealismo evasivo e allegorizzante dell'epoca, tendendo altresì a sgombrare quell'idea di natura di altri sensi che non fossero direttamente conciliabili con essa. Di qui mosse la «religione» del Caravaggio a riaffrontare sia la tematica mitologico-allegorica, sia quella sacra, facendo saltare sia l'intellettualismo aulico dei simboli, sia l'osservanza bigotta della «prudenza» iconografica post-tridentina.

Capitolo 5

Le implicazioni sociali dell'opera e dei pensieri del Caravaggio

1. *Valori e limiti di alcune interpretazioni precedenti. Il Caravaggio pittore «popolare» (da Lavigon, «democratico» del 1830, al Longhi del 1951). Il Caravaggio e la «low church» oratoriana (W. Friedländer). Il «rilievo morale» degli «aspetti della vita popolare» nelle opere del Caravaggio (Cozzi, 1963)*

Anche per quanto riguarda le possibili implicazioni sociali dell'opera del Caravaggio (e delle sue rare ma trasparenti affermazioni), siamo costretti a constatare che gli studi non ne hanno ancora condotto un esame sistematico. Né si può dire che, a parte il «reflusso» e l'oggi imperante guerra all'«ideologia», siano stati compiuti progressi veri durante i quasi due decenni che separano l'occasione odierna dai tentativi – che per altro oggi mi paiono bisognevoli di più d'una rettifica – fatti da chi scrive con il saggio del 1973 da cui il presente deriva.¹ Ciò è dipeso e dipende dal fatto (come del resto mi studiavo di porre in evidenza già allora: e tengo a farlo rilevare) che un esame del genere, «difficile sempre per l'estrema fluidezza dei rapporti in cui l'artista e la sua opera si trovano per loro natura con la dinamica sociale che li coinvolge», è difficilissimo nel caso del Caravaggio: sia per il carattere radicalmente innovatore dell'opera del maestro, che a tutta prima non sembra trovare riscontri immediati negli schieramenti sociali del momento (anche questi incertissimi, per di più), sia per la difficoltà oggettiva di reperire una documentazione esterna o collaterale.

Un'interpretazione «popolare» dell'arte del Caravaggio viene abbastanza da lontano. Era incominciata a Parigi negli anni 1830, per ope-