

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA, FIRENZE, SIENA**

**DOTTORATO IN STORIA DELLA SCIENZA**

***CARAVAGGIO E LA MAGIA NATURALE***

**Candidato**

**Dr. Mauro Di Vito**

**Tutor**

**Prof. Alessandro Tosi**



Tabula gratulatoria.

Ebbi la prima intuizione dei concetti che nutrono queste pagine alla Biblioteca Nazionale di Firenze, davanti a un'edizione della *Magia Naturale* di Della Porta, si trattava di uno studio sul Verbasco in Caravaggio commissionato da Mina Gregori per Paragone, da allora sono passati sei anni. Non ho mai smesso di confrontarmi con chi era a disposizione per un dialogo, prima mia confidente fu Serena Nocentini, che mi spinse a proseguire le ricerche. Quella che allora ci sembrava un'idea folle ebbe sempre maggiori riconoscimenti, e si può dire che tutto ciò che discuto in questa dissertazione sia stato frutto di discussione accademica in convegni e giornate di studi o ore di lezione. Ho cercato di seguire la cautela con la quale i miei maestri mi hanno consigliato di muovermi su un terreno così pericoloso come quello del caravaggismo. È mio desiderio ringraziare tutti coloro che mi hanno saputo ascoltare, le istituzioni che mi hanno liberalmente accolto accettandomi di volta in volta come utente, discente o docente. Non posso esimermi dall'enfatizzare il ruolo di quotidiano aiuto e consolazione che la mia collega e amica Annarita Franza ha avuto in questi tre anni. Il suo supporto è stato indispensabile affinché io potessi portare a termine questo lavoro. Ringrazio in ordine sparso Laura Orsi, Letizia Lodi, Vera Segre, Giacomo Berra, Giulio Bora, Pietro Marani, Furio Rinaldi, Anita Macaudo, Monica Centanni, Sandrina Bandera, Luisa Giordano, Paolo Rossi, Antonio Natali, Sarah Cree, Steven Stowell, David Young King, Martin Kemp, Stephen Campbell, Liana De Gerolami Chiney, Victor Coonin, Giuliano Torrenzo, Maurizio Ferraris, Silvio Giachetti, Mauro Ambrosoli, Mino Gabriele, Valentina Conticelli, Francesca De Luca, Valeria Merlini, Daniela Storti, Cinzia Manfredini, Alessai Testa, Giovanni Allegri, Elisabetta Greci, Annalisa Messa, Alessandro Ceregato, Gloria Sirianni, Aldo Prosdocimi, Silvia e Matteo Canevari, Valentina Milite, Silvio Raffo, Giovanni Calarco Lanfranchini di Rimano, Nicoletta Odescalchi, Andrea Dusio, Jovan Mizzi, Sebastian Schütze, Valentina Crifò, Alessandro Modestino Ricciardelli, Marco Masseti, Giulio Barsanti, Michele Mari, Vincenzo Lavenia, Stefano Ferrari, Antonio Paolucci, Rossella Vodret, Renato Mazzolini, e tutti coloro che hanno saputo pazientemente ascoltarmi in questo tragitto accidentale.



## Capitolo I.

### Introduzione e premessa metodologica.

This book attempts to dispel confusion, to furnish meanings and ends, by discussing what is at stake in today's critical debates and analyzing the most interesting and valuable projects of recent theory

[Jonathan Culler, *On deconstruction. Theory and Criticism after structuralism*, Londra, 1983, p. 8]

Queste cose le scrivo e le stampo perché possano arrivare dentro l'anima un giorno!, di qualcheduno, che abbia lume di memoria e di cognizione e, se Iddio voglia, capacità di giusta elezione. So bene che mi metterò contro la gente: ma io non iscrivo per me, scrivo perché salti fuori qualche cosa che possa valere a farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male.

[C. E. Gadda, *Il castello di Udine*, in: *Romanzi e racconti*, tomo I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 2007, p 134.]

‘Alumnis meis’



### **I.1. [Metodo, stato dell'arte]**

Questo modo di formulare il fraintendimento vorrebbe forse insinuare che chi si affida alla vista sia lettore superficiale, e chi demolisce il mio discorso sulla lettura tenda non solo a privilegiare la visione a scapito della lettura, ma anche a limitarsi a un'interpretazione a prima vista?  
[M. Bal, *Leggere l'arte?* in: *Teorie dell'Immagine*, p. 213]

*Per scrivere questa tesi di dottorato, mi sono servito di un metodo per me usuale, che si distanzia dalla normale prassi della più parte degli storici dell'arte, degli iconologi, dei semiologi, degli ermeneuti delle immagini e degli storici della scienza. Esso si ispira alla mia esperienza personale, e per così dire, a quella disciplina che ha il titolo di Visual Studies, e, caratterizzato da un alto livello di interdisciplinarietà, afferisce alla storia culturale<sup>1</sup>. Purtuttavia, il dottorato entro il quale avrò modo di discuterla è in storia della scienza, e afferisce al dipartimento di filosofia, ma la mia formazione pregressa è quella di uno storico della letteratura, della botanica e dell'arte. Per questo motivo sono partito da una serie di immagini ad alto valore storico artistico per meglio comprenderle attraverso i loro addentellati storico scientifici e culturali. A mio avviso, questa operazione è soprattutto storica, in senso lato, e non ha bisogno di alcuna giustificazione. Nondimeno ho imparato in questi anni che molti studiosi non concepiscono simili sconfinamenti da una disciplina all'altra, se non come uscite dalla struttura omeostatica della categorizzazione delle discipline. Ritengo questo un atteggiamento xenofobico, di incapacità di ascolto interdisciplinare e vi identifico la rovina delle materie umanistiche<sup>2</sup>, che si dimostrano, purtroppo, molto più statiche di quelle scientifiche. Solo il fatto che in Italia non esista una dicitura o un indirizzo corrispondente all'espressione Visual Studies è indicativo di quanto ancora la strada da percorrere sia lunga. Considero questa tesi come*

---

1 Cfr. William Innes Homer, *Visual Culture: A New Paradigm*, in: *American Art*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1998), pp. 6-9.

2 Cfr. Ernst H. Gombrich, *Alla ricerca della storia della cultura*, in: *Sentieri verso l'arte*, Leonardo, Milano 1996, pp. 381-399; K. R. Popper, *Logica della ricerca e società aperta*, Antologia a cura di D. Antiseri, La Scuola, Brescia 1989, pagg. 165-167.

una sorta di personale applicazione dei metodi che ho imparato ed esperito in questi anni di studio universitario, e spesso autodidattico<sup>3</sup>, fondendoli insieme per gli aspetti che maggiormente mi sono parsi utili, in particolare quelli del continuo confronto con altri studiosi. Premetto tuttavia che non era mia intenzione compilare questo capitolo, poiché sono dell'avviso, come Platone, che un metodo non si possa trasmettere se non con l'insegnamento orale e che uno scritto sia la tomba della metodologia, che non è mai scolasticamente normativa, ma che si adatta di volta in volta all'intelaiatura storico sociale e demo etno antropologica dell'oggetto preso in esame. Esistono già alcuni studi in merito alla metodologia dell'iconografia e della iconologia<sup>4</sup>. In questo capitolo vorrei proporre un tentativo di suggestione (più che di definizione), alla ricerca dei principi operativi più che di quelli normativi<sup>5</sup>. Per questo motivo tutto il capitolo è scritto in corsivo. Il lettore che non sia interessato a questi aspetti può passare al capitolo successivo, senza che la lettura di questa parte sia essenziale ma solo propedeutica a quanto ne segue. Purtroppo, in questi tre anni, sono state piuttosto rare le occasioni di misurarmi con un pubblico fisso di discenti, cercherò pertanto di sistematizzare le linee metodologiche che ho seguito, ben sapendo che non si può non partire dalla valutazione iniziale della pluralità e della complessità delle immagini (che sono l'oggetto della mia ricerca<sup>6</sup>). La ambivalenza delle immagini, è oggetto di diversi saggi filosofici ma anche causa del fatto che "i contributi più significativi per lo studio delle immagini sono

---

3 Sergio Quinzio, *Diario profetico*, Adelphi, Milano 1996, p.19: "Sono rimasto quello che ero, con il mio obbediente adeguarmi alla situazione, nella consapevolezza dell'impossibilità di cambiarla nel senso decisivo che sento indispensabile, con la mia sorridente disperazione, con la mia, giustamente, sempre più stanca e confusa confusione"; L. Stecchetti, *Le Rime*, Zanichelli, Bologna 1928, *Prologo*, pp. 147-223.

4 Cfr. Göran Hermerén, *Representation and meaning in the visual arts : a study in the methodology of iconography and iconology*, Berlingska Boktryckeriet, Lund 1969, cfr. anche il più polemico: Clifford Amyx, *Towards a Methodology*, in *Art History*, in: *College Art Journal*, Vol. 5, No. 4 (May, 1946), pp. 312-325; per le arti contemporanee cfr. Massimo Carboni, *Non vedi niente lì? sentieri tra arti e filosofie del Novecento*, Castelveccchi, Roma 1999.

5 Cfr. Giovanna Perini, *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in: *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma 2002, p. 52: "insomma per tutto ciò che può portare ad una apertura di nuovi orizzonti e non alla rigida chiusura dogmatica in vecchi o nuovi schematismi teorici, più o meno arbitrari".

6 Cfr. Nigel Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino 2003, p.120: "In ultima analisi dobbiamo tornare alle opere stesse".



generalmente frutto di una collaborazione fra strumentazioni e dispositivi diversi, e gli autori più interessanti e innovativi [...] hanno spesso intrecciato con grande libertà e con una distribuzione molto variabile gli apporti del trascendentalismo, i fini dell'ermeneutica simbolista e i metodi della fenomenologia<sup>7</sup>". *Nell'illusione di aumentare il numero dei lettori dei miei scritti, senza compromettere la mia professione e i miei valori, ho cercato di concepire un prodotto più vivo<sup>8</sup> dell'offerta critica fino ad ora impostasi, con il rischio del dilettante. In questa linea di lavoro, ciò ha significato offrire idee originali e in modo audace, mettendole in relazione con più ampij soggetti di ricerca, all'interno delle diverse discipline e, più in generale, della Weltanschauung storico artistica e storico scientifica, abbracciandone le conseguenze; si tratta di fare ipotesi più liberamente di quanto i dati fino ad ora discussi non abbiano permesso di verificare in maniera assoluta<sup>9</sup>, per scavare in quella riserva occulta di manifestazioni di senso, che è nascosta dietro alle cose rappresentate o, per meglio dire, alle forme significanti. Soprattutto in Italia la disciplina storico artistica è vincolata da linee guida che prevedono la catalogazione, la ricognizione degli elementi storici e documentarij sul dipinto (archivistica), dei dati relativi ai committenti, e al milieu del pittore (sociologica), l'analisi delle copie (iconografia) e le tracce lasciate dal dipinto stesso nelle collezioni (icnografia). Essa è vincolata per così dire all'oggetto "opera d'arte"<sup>10</sup>. Sempre più raramente, o forse non sufficientemente, nel nostro Paese si analizza il significato delle immagini (iconologia, ermeneutica) con l'apporto di strumenti metodologici che cerchino di declinare, alle esigenze comunicative dell'autore preso in esame, le linee della semiosi nelle sue composizioni. In poche parole, per prendere in prestito da John Austin una felice espressione, ci occuperemo di*

---

7 Cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, p. 83, cfr. anche W. Lepeñies, *Ascesa e declino degli intellettuali in Europa*, Laterza, Bari, 1998, p. 81.

8 Cfr. Charlotte M. Houghton, *Assessment*, in: *Renaissance theory*, a cura di James Elkins e Robert Williams; Routledge, New York 2008, p. 296.

9 Idem.

10 Alessandro Nova, in: *ivi*, pp. 490-493: "Italian art history is more 'object -oriented' than theoretical in scope".

analizzare la forza illocutiva<sup>11</sup> delle immagini di Caravaggio, con un occhio di riguardo alle loro valenze storico scientifiche. Per produrre il mio lavoro è stato necessario opporsi alla tendenza positivista, che si attiene strettamente a idee precostituite (per così dire vasariane<sup>12</sup>) che sono il pre-supposto e angusto ricettacolo della tradizione critica, e che non lasciano spazio a ponti interdisciplinari. La diffusa mancanza di dissenso, o di polemica nella critica sul metodo di lettura del Caravaggio, è altresì manifesta in una vocazione a reprimere linee di pensiero per così dire “dissidenti”, piuttosto che a prendere parte a un confronto comunicativo con esse<sup>13</sup>. Basta un’occhiata agli orientamenti degli studi e degli eventi Caravaggeschi di quest’anno 2010 (salvo poche eccezioni) per rendersi conto immediatamente dell’operazione di banalizzazione e rafforzamento di questi presupposti, che, come tartaro, si sono incrostati al fomite delle strade percorribili, silenziando ogni polemica, senza lasciare spazio, almeno non apertamente, allo sviluppo di un qualsiasi assunto progressista. D’altronde, si sa, quello accademico è un pensiero reazionario: è il pensiero dell’Istituzione, e quindi del potere dall’alto<sup>14</sup>. Tutto ciò inoltre va

---

11 Cfr. John Austin, *How to do things with words*, Oxford 1962, più semplicemente, sostituendo alle parole le immagini, ci siamo chiesti come la messa in scena, la tattica espressiva e la strategia comunicativa degli iconemi (facilmente ridicibili a lessemi) potessero avere un ruolo nella comprensione del testo figurativo. Cfr. anche: John R. Searle, *Atti linguistici. Saggi di filosofia di filosofia del linguaggio*, Traduzione di Giorgio R. Cardona, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

12 Interessante quanto nota Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 62; cfr. anche Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo*, Lampugnani Nigri, Milano 1973, p. 13: “poi questo campo viene separato dal resto della storia (la fisica, ad esempio, viene separata dalla metafisica e dalla teologia) e gli viene attribuita una sua propria ‘logica’. Uno scrupoloso addestramento all’interno di tale logica condiziona quindi tutti coloro che lavorano in questo settore, affinché essi non mettano involontariamente in pericolo la purezza (si legga la sterilità) già raggiunta. Parte essenziale dell’addestramento è l’inibizione di tutte quelle intuizioni che potrebbero portare a una confusione di confini.”. Questo ovviamente vale anche per storia dell’arte e storia della scienza. Sul concetto di purezza si veda anche: Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un’analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, il Mulino, Bologna 2003.

13 cfr. Stephen Campbell, *The Art Seminar*, in: *Renaissance theory*, a cura di James Elkins e Robert Williams; Routledge, New York 2008, p. 188. Per meglio comprendere le ragioni storiche e sociali di questa rimozione siano d’ esempio le drammatiche e veritiere pagine di Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 55-56, e in particolare sulla figura di Aby Warburg: Idem, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

14 Cfr. Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo*, Lampugnani Nigri, Milano 1973, pp.12-13, cfr. anche: Ernst. H. Gombrich, *Alla ricerca della storia della cultura*, in: *Sentieri verso l'arte*, a cura

contro al processo di valorizzazione, di cui, ogni opera d'arte dichiarata di "interesse culturale", sarebbe bisognosa; promozione, quest'ultima, che sebbene sia chiaramente espressa nelle linee guida del Codice dei Beni Culturali<sup>15</sup>, risulta quantomeno fallimentare, poiché manca di una ricerca teorica che la supporti in maniera coinvolgente, e dalla poca esperienza che ho in merito, ciò non avviene per mancanza di fondi, scusa spesso addotta, ma dalla chiusura mentale dei promotori di queste ricerche, che, come è noto, tendono a ridurre drasticamente accentrando intorno a sé comunicazione e vulgata, e da una cattiva gestione. L'impermeabilità livellante degli assunti istituzionali è stata tuttavia uno sprone a procedere contro le fondamenta compatte sulle quali l'accademia stessa riposa, e il materiale più ricco e interessante si è rivelato negli interstizij e nelle cretture del canone, imperfezioni che questa cultura anodina reprime e rimuove<sup>16</sup>. Anche più avvincente è stata la constatazione, fin da subito, che la critica non abbia saputo elaborare la rivoluzionarietà del Caravaggio, che, già dalle sue prime opere, sembra distanziarsi in maniera sovvertitrice dalle linee precostituite dell'Accademia; istituzione che, da par suo, non ha saputo (o non ha voluto) leggere il messaggio del Merisi per la sua personale ricezione della tradizione, incasellandolo nella categoria coibente del "rivoluzionario<sup>17</sup>". In questo senso

---

di R. Woodfield, Leonardo, Milano 1997, pp. 395: "Mi sembra che il mondo accademico sia molto lento nel rispondere a questa crescente esigenza [...] Ma, se non vado errato, agli studenti si consiglia di attenersi ai diritti e angusti sentieri che portano agli esami finali e più avanti alla ricerca, senza guardare né a destra né a sinistra e tralasciando di percorrere e esplorare vaste zone della foresta."

15 Cfr. Giada Marchi, *commento all' Articolo 118, Promozione di attività di studio e di ricerca*, in: *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio. Commento al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42*, a cura di Marco Cammelli, Il Mulino, Bologna 2004, p. 460-462; Valentino Baldacci, *Il sistema dei beni culturali in Italia. Valorizzazione, progettazione e comunicazione culturale*, Firenze, Giunti, 2004, pp. 57-60, 91-93, 125, 167.

16 Cfr. David Freedberg, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2009, p. 55: "Gli storici dell'arte ignorano quei sintomi del potere delle immagini che vanno più a fondo di un'attrazione e repulsione estetica più o meno anodine".

17 Questa etichetta è già a lui affibbiata dai suoi contemporanei, attraverso ben studiate descrizioni del suo comportamento e del suo vestiario, si pensi ad esempio al Federico Borromeo, *De delectu ingeniorum*: "nei miei di conobbi un dipintore in Roma il quale era di sozzi costumi, et andava sempre mai co' panni stracciati, e lordi a maraviglia, e si vivea del continuo frà i garzoni delle cucine e li S.ri della corte. Questo dipintore non fece mai altro che buono fosse nella sua arte, salvo il rappresentare i tavernisti, et i giocatori, ovvero le cingare che guardano la mano, ovvero i baronci, et i fachini et li sgraziati, che si dormivano la notte per le piazze; et era il più contento huomo del mondo, quando havea dipinto un' hosteria, et colàentro chi mangiasse et bevesse.

*l'Accademia ha protetto il Caravaggio con una versione ermeneutica canonica, ed ha contribuito ad applicare alla sua stessa opera una profilassi preventiva<sup>18</sup>. Questo mito storiografico, a partire dai suoi primi studiosi (o forse dagli stessi biografi, che -lo ricordo- sono anche gli esponenti della cultura e dell'estetica classicista, che più d'ogni altra ha concorso a trasmettercelo come un satellite, inconciliabile alle proprie orbite di appartenenza) questo mito, dicevo, ha contribuito a rendere il fenomeno Caravaggio pari a un monstrum, un pittore completamente al di fuori dell'etichetta, che, trasgressivo e bohémien, costituisce un personaggio storico senza pari, una minaccia alle costanti stilistiche e all'ordine prestabilito in cui, artisti e teorici potevano strutturarsi e, quindi, inevitabilmente da leggere con una lente particolare. Ordine dal quale Caravaggio sempre si distinse con il suo comportamento, le sue continue fughe e i suoi noti atti di violenza e eretismo<sup>19</sup>. Ma l'identità viva e genuina del pittore, che in ogni opera urla la sua accecante foga di autoaffermazione e differenziazione eclettica, è stata lentamente ottusa e smussata in un paradigma<sup>20</sup> che è, paradossalmente, il risultato poco calzante di un secolo di compromessi, campanilismi e aggiustamenti. In risposta a ciò, è stato inevitabile che ogni fronda marginale e ogni corrente anticonvenzionale della critica abbia cercato di corrodere le fondamenta dello stereotipo del pittore, ribelle e maledetto<sup>21</sup>, con*

---

Questo procedeva dei suoi costumi, i quali erano simiglianti ai suoi lavori” cit. in: André Berne Joffroy, *Dossier Caravaggio. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, 5Continents, Milano, 2005; cfr. anche S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti fonti e inventari 1515-1875*, II ed. Ugo Bozzi, Roma 2010, p. 322; F15, BAMi, Ms. F. 31 inf. Federico Borromeo, *De delectu ingeniorum*, cc. 118-119 [204v-206r].

18 Maurizio Calvesi, conferenza stampa dell'inaugurazione della Mostra di Caravaggio al Quirinale. Cfr. [http://www.comitatinazionali.it/upload/documenti/Attivita\\_Caravaggio.pdf?l=it](http://www.comitatinazionali.it/upload/documenti/Attivita_Caravaggio.pdf?l=it)

19 cfr. in merito: *Caravaggio realism, rebellion, reception*, a cura di Genevieve Warwick, University of Delaware Press, Newark 2006, che contribuisce criticamente a decostruire questo mito letterario di anti-eroe.

20 cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*. Einaudi, Torino 2009.

21 Per un'analisi delle manifestazioni dell'impuro, del brutto e del disgusto in sede estetica cfr. Aldo Marroni, *L'enigma dell'impuro, la sfida dell'estetico nella società, nella sessualità e nell'arte*, Carocci, Roma, 2007. In particolare si può notare come Caravaggio, che era di “sozzi costumi” [Carlo Borromeo, *De dilectu ingeniorum*, cit. in: Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Nuova ed. accresciuta, Motta, Milano 2006] abbia inevitabilmente accolto su di sé istanze interpretative di disordine sessuale, non tanto perché abbiamo evidenze documentarie precise dei suoi costumi sessuali, quanto piuttosto perché questi ultimi (in particolare l'omosessualità) vanno di pari passo con un'estetica dell'impuro.

*una spiegazione che meglio si avvicinasse, di volta in volta, al proprio assunto sovversivo; non andando a segnare un profilo più marcato<sup>22</sup>, ma soltanto interpretazioni parziali e unilaterali: Caravaggio omosessuale, Caravaggio libertino, Caravaggio eretico, Caravaggio schizofrenico. Esempi di queste tendenze sono i romanzi<sup>23</sup> (e cioè la paraletteratura) che sfruttano le sunnominate maschere critiche per creare un Caravaggio perturbante, gotico, romantico, morboso e strambo. Ciò che maggiormente nuoce a mio avviso alla figura storica fin qui proposta è il concetto di carattere pionieristico della sua arte (vale a dire del suo stile) poiché questa maschera ha distolto l'attenzione dal testo figurativo per convogliarla quasi totalmente sulle sue modalità espressive formali, e ha legittimato un'epistemologia, un'estetica del naturalismo, una cifra realistica, prima di avere in mano (o ignorando) gli strumenti storici per la comprensione dei singoli glifi o iconemi, che compongono l'idioletto caravaggesco e che lo inseriscono all'interno di una struttura di sensi e sensibili. È quindi l'unità categoriale del realismo, ad esempio, che ha rischiato un appiattimento della varietà e della ricchezza dei singoli iconemi rappresentati. Le immagini andrebbero lette per ciò che sono, prima di arrivare ad affrettate conclusioni estetiche. Tali conclusioni rischiano infatti inevitabilmente di incorrere nell'aberrazione, se non hanno un adeguato supporto storico. Ciò che fino ad ora (tranne in rari casi) è mancato alla critica su Caravaggio è stata quindi una certa profondità filosofica, un discorso metodologico allargato e un confronto diretto con i dipinti per ciò che essi rappresentano, all'interno del loro contesto di produzione. Ad essa si è unita una povertà di vocabolario e una povertà di conoscenze, che è frutto del movimento di imbarbarimento culturale, che si può constatare a seguito del '68, e soprattutto ultimamente, dopo le catastrofiche*

---

22 Cfr. S. Schütze, *Caravaggio*, Taschen, Milano 2009 p. 18.

23 cfr. in merito un esempio di rielaborazione dei tesi letterari [da me forniti] in: Matteo Nucci, *Lo strano tenebroso splendore del ritorno*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio; chiuder la vita* catalogo della mostra, Comune di Monte Argentario; a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2010, pp. 73-75. L'autore ha rielaborato i brani relativi al ritorno di Caravaggio e alla sua morte in alcuni dei romanzi più diffusi sulla vita del pittore, con bibliografia relativa. Segnalo in proposito, in uscita, un mio articolo sulla rivista l'Orioli: <http://www.orioli.it/orioli.html> dal titolo: *Il sogno di Caravaggio*. Ringrazio inoltre la Signora Maria Orioli.

*riforme universitarie, di cui anche io sono il frutto. Tutto ciò fa capo all'abbassamento dei registri linguistici e all'abbattimento dei generi letterari<sup>24</sup>. Tale perequazione ha inevitabilmente agito sulla nostra educazione alla capacità di leggere le categorie della poetica aristotelica (tragico, comico, popolare), che erano molto più demarcate all'epoca di Caravaggio e, a qualunque classe sociale (diastaticamente), molto più chiare e comprensibili<sup>25</sup>. La contaminazione da un lato ha completamente svigorito l'ordine semantico attraverso il quale si leggevano i registri figurativi dei dipinti, dall'altro ha diroccato le barricate che distinguevano i generi letterari, dissipandole. Perciò questa contaminazione post-moderna ha reso Caravaggio e la sua opera ancora più difficili da comprendere, oggi<sup>26</sup>. Come in ogni epoca di riduzione del nostro patrimonio culturale in questo lavoro mi appresto a cercare di salvare, con i minimi mezzi a mia disposizione, il catafascio di ciò che sta per andare perduto, nella coscienza che già molto, troppo, è ormai divorato dai vortici dell'oblio e non potrà più essere reintegrato. C'è un prezzo da pagare al canone: una sorta di involucro che ci ha permesso fino ad ora di trasferire le conoscenze di base da una generazione a un'altra, un conglomerato opaco che contiene concetti rimossi: essi hanno il potenziale di smantellare le salde fondamenta sulle quali la nostra cultura placidamente si regge. L'opera di contestualizzazione diviene quindi l'inserimento di un dato preconcepito (lo stile naturalistico<sup>27</sup>) senza che prima si sia mai messo a punto il*

---

24 Cfr. Clifford Geertz, *Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought*, in: *The American Scholar*, 2 (1980), pp. 165-79.

25 Cfr. Ernst H. Gombrich, *Alla ricerca della storia della cultura*, in: *Sentieri verso l'arte*, Leonardo, Milano 1996, p. 392: "L'idea così diffusa e radicata, di rango e gerarchia che permeava l'approccio dell'uomo all'arte, alla religione e anche alla natura, è divenuta per il giovane qualcosa di incomprensibile".

26 Ivi, p. 395: "Il nostro passato si sta allontanando da noi con rapidità paurosa e se vogliamo tenere aperti i canali di comunicazione che ci permettano di capire le più grandi creazioni dell'umanità dobbiamo studiare e insegnare la storia della cultura più profondamente e intensamente di quanto non fosse necessario una generazione fa, quando queste risonanze, che ancora ci si poteva aspettare risultassero ovvie, erano molte di più. Se la storia della cultura non esistesse, bisognerebbe inventarla ora."

27 Cfr. Larry Shiner, *L'invenzione dell'arte*, Einaudi, Torino 2010, p. 111: "Facendo un discorso categorico la sfortuna di Caravaggio durante il tardo Seicento e per tutto il Sette e l'Ottocento è verificabile e può essere spiegata verosimilmente attraverso una presa di coscienza del fatto che il pittore non avendo uno stile (poiché imita pedissequamente la natura) non è un vero artista. La riduzione della retorica al solo stile (*elocutio*) invece della solita tripartizione (*inventio-dispositio-*

vaglio critico sull'ontologia degli iconemi, che sono gli atomi, o meglio le lettere (grafemi) dell'alfabeto nei testi figurativi. La storia dell'arte dei conoscitori ha investito capitalisticamente una mole enorme di lavoro sulle opere d'arte come oggetti, in una malcelata pulsione consumistica all'accumulo, per non dire pulsione anale al collezionismo. Si è parlato di una vera e propria industria editoriale caravaggesca. Non è difficile comprendere per quale motivo questo sia accaduto: data la manifesta deriva della figura dell'intellettuale nella nostra società<sup>28</sup>, le ragioni di commercio che stanno alla base di una più o meno convincente attribuzione si misurano in percentuali nelle tasche degli intellettuali stessi<sup>29</sup>. Non si può certo negare che, fino ad oggi, la gran parte del dibattito scientifico su Caravaggio sia stata fortemente soffocata dagli argini del main stream della connoisseurship<sup>30</sup>. E considerando ciò, è evidente che persino la salita sulla scena delle più innovative tecniche di indagine diagnostica è in qualche modo convalidata, almeno inizialmente, dalle più caparbie e irriducibili forze dell'attribuzionismo, in cerca di dati sempre più scientifici per le proprie restituzioni, salvo poi, aver preso potere e vita propria e aver ottenuto, come ogni colonia che si rispetti, l'indipendenza dalla nazione madre<sup>31</sup>. Malgrado ciò venendo a mancare il sostrato teorico della tradizione alle indagini scientifiche, invasive e non, si crea una scissione, tipica delle neo-discipline che debbano ancora trovare un orizzonte teleologico. Spesso infatti mi è capitato che mi si rivolgessero le domande: "a che cosa servono queste indagini al dilà del normale apporto che coadiuva il lavoro dei restauratori?"; oppure: "Fino a che punto la possibilità di indagare i diversi strati di pittura e di conoscere gli stadi genetici di un'opera nel suo palinsesto compositivo incide sui termini di comprensione che abbiamo del dipinto stesso?". La mia risposta è che queste analisi servono

---

*elocutio*) fu determinante per il processo di dissoluzione del quadro teorico e del suo orizzonte estetico entro il quale Caravaggio nasce, con la fenomenologia del suo non-stile".

28 Cfr. Wolf Lepenies, *Ascesa e declino degli intellettuali in Europa*, Laterza, Bari, 1998.

29 Cfr. Salvatore Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 1978, p. 5 e segg. .

30 Cfr. Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 2007, pp. 53-74, in part. p. 72: "nessuna prova di laboratorio per quanto utile può interamente sostituire le prove morfologiche di Morelli".

31 Cfr. S. Pinto, M. Lafranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Electa, Milano 2006.

soprattutto a coloro che si occupano di tutela, manutenzione, restauro e conservazione, in un impulso di autopromozione, ma esulano dalla comprensione delle immagini rappresentate nel loro contesto culturale, a meno che si indaghi, ad esempio, il valore culturale dei pigmenti e dei materiali utilizzati (cosa assai rara, se non inedita<sup>32</sup>). Ciò non è valido per le ridipinture, ma questo è un altro discorso. Quando in una tela manca un pezzo, o i legami che sostengono i fili si indeboliscono per trazione, la preparazione si stacca, con essa il colore. Quella che prima era un'immagine leggibile, con un suo senso, è ora interrotta. Il lavoro del restauratore è quello di restituire (come nel caso del Bacco degli Uffizi, seriamente danneggiato) al quadro un'integrità che permetta alla lacuna di essere reversibile e riconoscibile. Ciò che è successo all'opera di Caravaggio, nella sua percezione, è una grossa caduta di colore. Non solo sappiamo di moltissime opere perdute, ma quelle che conosciamo per certe risultano ai nostri occhi enigmatiche e inspiegabili, tuttavia, nella loro qualità di realismo fotografico, esse incontrano il gusto di tutti. Di questo crollo del senso, però, tutti ci rendiamo conto, quando, leggendo gli studi caravaggeschi siamo sbalottati tra

---

32 cfr. Omar Calabrese, *La macchina della pittura*, pp. 273 e segg. . Tuttavia, nonostante la possibilità di applicazione di una metodologia sistematica già esistente e teorizzata relativa alla lettura dei colori, non si è mai tentata una disamina dei risultati dell'applicazione di quest'ultima alle tele di Caravaggio. Come è noto, insieme ad altre discipline, la teoria dei colori è ampiamente trattata nel Cinquecento. È quindi probabile che l'uso dei colori in Caravaggio possa essere inserito all'interno di una griglia che, come teorizzato da questi stessi trattati (cfr. *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Ricciardi, Milano 1977, vol. 3) tenga conto della provenienza materiale, della sua preparazione, della nomenclatura e del suo valore simbolico (Omar Calabrese, *La macchina della pittura*, p. 278). Cfr. anche G. Di Napoli, *Il colore dipinto*, Einaudi, Torino 2006, cap. II, § 5.3, pp. 96-105, Philip Ball, *Colore. Una biografia. Tra arte storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*, BUR, Milano 2005; John Gage, *Colour and culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, Londra, 1999; su Caravaggio cfr. in part. pp. 156 - 160; per una analisi del periodo che precedette Caravaggio e la concezione del colore cfr. Marcia B. Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 149-173, e p. 150: "One reason that colour has been neglected in the study of the Renaissance painting is that it was neglected in sixteenth-century theory"; cfr. anche: Jonas Gavel, *Colour. A Study of its position in the Art Theory of the Quattro- & Cinquecento*, Alqvist & Wiskell, Stoccolma, 1979, in part. pp. 34-39 e 136-147; di particolare interesse Herman Pleij, *Colors Demonic and Divine. Shades of Meaning in the Middle Ages and After*, Columbia University Press, New York, 2004 dove si sottolinea un concetto fondamentale, p. 64: "To decolor, therefore, was to make immortal". Si veda infine Gérard Georges Lemaire, *Le Noir*, Hazan, Parigi 2006, in part. p. 85-88.



la tensione a spiegarne il significato con la categoria del realismo<sup>33</sup> e un'intuizione del simbolismo legato a icone di grande e profonda potenza ed efficacia, evocativa. Molto spesso si propone una lettura arbitraria che si misura sui brevi confini di una singola opera. Spesso si sparpagliano sul tavolo probatorio un'accozzaglia di fonti letterarie disomogenee, fuori dalle coordinate spazio-temporali del milieu del pittore, applicando una ricerca spasmodica nella quadratura di un cerchio che rimane spigoloso, a doppio taglio, e, soprattutto dispersivo. Si parte da categorie ottocentesche quali quelle del nudo accademico con un salto semantico che rovescia completamente il modo di procedere di un iconologo. Eppure sono ancora tanto testardamente radicati nell'immaginario comune e nella percezione, che sgherri che uccidono san Matteo (Cappella Contarelli, Martirio) sono descritti come "brano di luminoso naturalismo", senza spiegare il paradossale motivo per cui l'autore sceglie di dipingerli senza vestiti, al contrario di tutti gli altri personaggi, e senza dire che si tratta di neofiti alla vasca del battesimo. Constatate che esistono simili indagini per opere di letteratura coeve a Caravaggio, in cui si constata la convenzionalità modellizzante (in senso lotmaniano) dell'uso dei colori nell'epica tassiana<sup>34</sup>, aiuta e incoraggia ad analoghe e intentate esplorazioni per i dipinti di Caravaggio, per i quali disponiamo tra l'altro di un ampio spettro di studi diagnostici, basati su prelievi materiali dei pigmenti<sup>35</sup>, aspetto concreto che rende un simile approccio ancora più specifico, e che mi sembra doveroso svolgere. Le

---

33 Cfr. Maurizio Marini, Gli esordi del Caravaggio e il concetto di "natura" nei primi decenni del Seicento a Roma. Equivoci del caravaggismo; in: *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No. 4 (1981), pp. 39-83.

34 Si veda: Marco Casubolo, *Semiotica e lessico del colore nell'epica tassiana*, in: *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. II, pp. 765-788. Cfr. anche: Rita Caprini, *Presentazione*, in: *Colori*, a cura di Eadem, in: *L'immagine riflessa*, voll. 1 e 2, Genova 1994, pp. 5-19.

35 Cfr. ad esempio: Claudio Falcucci, La tecnica esecutiva e la genesi della Conversione Odescalchi attraverso le indagini diagnostiche, in: *Caravaggio a Milano. La Conversione di Saulo*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Marino, Skira, Milano 2008, pp. 71-101. Si veda anche: Sebastiano Sciuti et alii, Analisi non distruttive e riflettografie a infrarossi su alcuni dipinti del Caravaggio esposti in Palazzo Ruspoli, in: *Come dipingeva il Caravaggio*, atti della giornata di studio di Firenze (28 gennaio 1992), a cura di Mina Gregori, Electa, Milano 1996, pp. 69-85.

mai sopite e carsiche forze politiche<sup>36</sup>, che la Chiesa tuttora accampa su diversi ambiti della vita sociale nel nostro Paese, hanno partorito acquiescenti figure di un Caravaggio pio e riformato, o, al contrario, in risposta a queste ultime, quelle di un Caravaggio eretico e laico - libertino (basti pensare alla successione degli anni di edizione delle due maggiori monografie, epigone delle sunnominate tendenze: M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, 1990 e F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, 1992). Accade (e Caravaggio è un caso esemplare) che si parta da un assunto ideologico per poi far tornare i conti, attraverso citazioni di fonti più disparate, molto spesso non mediandole con le fonti primarie, che sono quelle del tempo in cui l'opera d'arte è stata prodotta. Le fonti sono testimonianze coeve all'evento storico narrato. Esempi limite di questa corrente si hanno in Maurizio Calvesi e Maurizio Marini, i quali non hanno esitato a leggere temi morali e oratoriani in dipinti che non necessariamente vanno indagati sotto il riverbero della patrologia. Non mancano esempi in cui si sono applicate le regole della Gestalt per tornare al grado zero della lettura<sup>37</sup>, ma togliendo, in questo modo, agli oggetti raffigurati il loro background storico culturale e letterario, vale a dire limitando l'indagine alla forma<sup>38</sup> e alla fenomenologia. L'esempio più

---

36 Come acutamente notato dalla Czach, si tratta sempre e comunque prima di tutto di una questione di opposizione di diverse e opposte fazioni accademiche (politiche), cfr. Marie Czach, *Further on "Semiotics and Art History"*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2 (Jun., 1993), pp. 338-340; in part. p. 338: "Opportunities to define the parameters of a new endeavor -to have one's theories aired in prestigious publications, to establish what constitutes expertise, to control the vocabulary of a field, to attempt to mark one's territory- have as much to do with issues of power and authority within an academic arena as they have to do with anything else. What we have here, I suspect, is not a line of demarcation drawn to separate art historians who accept semiotics as having something relevant to offer to the study of art and the writing of its history from those art historians who do not.". Ma si constata come le due posizioni siano di fatto irriducibili, *ibidem* p. 340: "Given this, one is nevertheless obligated to ask whether a view of semiotics that has given up the search for *positive knowledge* is a productive one for art history, especially if the semiotic *turn*, as defined by Bal and Bryson, has little applicability in matters of attribution and social history."

37 Cfr. tra le altre, le seguenti opere di Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2006; Idem, *L'immagine e le parole*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Mi) 2007; Idem, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1994, in part. pp. 131, 170 [sulla *Maddalena Doria* di Caravaggio].

38 Cfr. Henri Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1987, p. 24: "Non intendiamo far coincidere per ogni aspetto arte barocca e romanticismo, ma se, in Francia, questi due 'stati' delle forme sembrano distinti, è non soltanto perché tra loro sta un fenomeno storico di rottura, un breve e violento intervallo riempito da un classicismo artificiale. Solo oltrepassato il fosso dell'arte di David i pittori francesi raggiungono Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Rubens [...]".

corretto fino ad ora, almeno filologicamente, è, a mio avviso, quello che identifica nei trattati d'arte le fonti primarie per la comprensione delle istanze semantiche nei dipinti, ma pure questa corrente esegetica presenta certe lacune, se si considera che è riduttivo fare capo soltanto a un genere letterario per comprendere le polisemie delle immagini e le loro eccedenze semantiche<sup>39</sup>. Nelle lezioni di Filologia medievale e umanistica di Michele Feo imparai che la storia della letteratura non è rappresentata soltanto da quello che normalmente si pubblica nelle antologie (poesia e prosa), bensì da tutto ciò che è stato scritto, in senso Burkhardtiano<sup>40</sup>. Indagare i trattati di ippica del Cinquecento per meglio comprendere le istanze semantiche connesse alle imboccature dei cavalli nei dipinti di Caravaggio è stato per me un passo naturale, una volta accettato il concetto di allargamento del canone letterario e testuale a cui riferirmi. Il risultato di questa superfetazione critica negli ultimi tempi è che si ha un rifiuto della possibilità di comprendere la ricchezza di un'immagine e che si tende a riportarla a concetti come quello dell'ambiguità<sup>41</sup>, o alla banalizzazione, cercando di fare salvo quanto di più accertato e sicuro si è costruito in questi anni, in maniera da escludere le interpretazioni più nuove e azzardate. Ne consegue che almeno le ultime cinque monografie sul Merisi (Schütze, Vodret, Ebert-Schifferer e Cappelletti, Dusio, ma si vedano anche le riedizioni di Spike, Cinotti e Sgarbi) si impostino su un malcelato rifiuto di andare in profondità sul significato iconologico dei dipinti, e in alcuni casi anche tecnico, per restare ancorati a una sorta di cautela critica che si riferisce a una vulgata quantomai riduttiva<sup>42</sup>. Tale situazione degli studi caravaggeschi implica per così dire uno

---

39 Cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, pp. 27-28: "L'esperienza visiva può apparire inizialmente privilegiata rispetto a quella linguistica, perché di norma, (salvo nel caso dell'immagine illustrativa destinata al riconoscimento di un oggetto) ci pone in presenza della cosa stessa, escludendo a priori qualunque tipo di mediazione o identificazione segnica", ma è il caso di ricordare qui che neppure un'illustrazione, senza didascalia, può sortire l'effetto desiderato, se non si (ri)conosce ciò che raffigura.

40 Cfr. G. Didi Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

41 Cfr. *Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen, Lothar Sickel, Silvana Editoriale, Milano 2007.

42 Cfr. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999, cit. in: Rebecca Zorach, *Renaissance Theory. A Selective*

stato di stallo, come ha ben stigmatizzato Mina Gregori<sup>43</sup>. Si ha, tuttavia, una particolare attenzione allo stile dei dipinti o alla loro periodizzazione, che tuttavia è concepita sulla base di un'idea preconcepita di maniera (in senso evolucionistico<sup>44</sup>), e si cerca sempre di ricapitolare sommariamente i pareri dati dai singoli studiosi e conoscitori; ancorandosi in maniera tenace e ostinata al passato. Si crea così un palinsesto autotrofico e ripetitivo, che ad ogni schedatura non fa altro che ripetere ciò che è già stato scritto e unanimemente accettato nel limite del buon senso, che in alcuni casi è il contrario dell'evidenza storica. A seconda del gusto e dell'opinione personale del latore delle schede, si esaltano caratteristiche dei dipinti o punti salienti della loro storia. Assai raro invece è un approccio iconologico, nel senso storico culturale<sup>45</sup>, warburgiano, che renda conto della cultura relativa alle immagini rappresentate. La mia personale idea di ricerca, invece, parte dal presupposto progressista, umanistico e militante, che l'Università sia il luogo primario della ricerca e della cultura di un Paese, e che per questo sia necessario osare contro la vulgata (che non è affatto sinonimo di ricerca, ma fossile conservazione delle informazioni assodate). L'esistenza di una comunità di studiosi dovrebbe servire al confronto e alla discussione delle problematiche<sup>46</sup> sollevate e a dare una risposta ai quesiti avanzati. La mia

---

*Introduction*, in: *Renaissance Theory*, a cura di James Elkins e Robert Williams, Routledge, New York, 2008, p. 6: "in some ways, perhaps, artists might be better positioned to express their ambivalence toward canonical objects in ways that take risks, make strong and passionate statements, and interrogate pleasure without apologizing for it." Cfr. anche Charlotte M. Houghton, *Polemics, Politics and Pleasure in Renaissance Studies*, ivi, pp. 295-304. Su Bal si veda però anche: Gen Doy, *Drapery. Classicism and Barbarism in Visual Culture*, I.B. Tauris, Londra 2002, in part. pp. 140-142: "What seems to happen in Bal's preposterous historical method is that many interesting parallels are drawn, but issues of agency, causality, as well as explanatory and epistemological factors in the study of the past in relation to the present, are completely turned upside down".

43 Cfr. Mina Gregori, in: *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, a cura di Gianni Papi, Sillabe, Livorno 2010.

44 Sul concetto di stile ed evoluzione biologica ho tenuto una lezione all'Università di Pisa [Maggio 2009], che mi riserbo di pubblicare in altra sede.

45 Cfr. Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000, p. 233: "Storia dell'arte come storia della civiltà" e Peter Burke, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 17 e segg.; sulla sfortuna della storia culturale cfr. Lionel Grossmann, *Basel in the Age of Burckhardt*, University of Chicago Press, Chicago 2000, pp. 228, 254.

46 Cfr. Alvin Gouldner, *The dialectic of ideology and technology*, Seabury Press, New York 1976, p. 49 "the capacity to make problematic what had hitherto been treated as given; to bring to

*impressione è invece quella di una certa immobilità e di una certa fuga dal confronto. L'esempio che meglio incarna questa tendenza è quello della mostra monografica Caravaggio alle Scuderie del Quirinale, in cui si è cercato di esporre, con l'appoggio delle alte cariche di Università e Soprintendenze romane, quanto di più certo<sup>47</sup> era stato attribuito al Merisi, senza un occhio di riguardo alle ultime ricerche, rimuovendo e mettendo in ombra contributi di alto valore, che negli ultimi anni avevano concorso ad allargare il catalogo di Caravaggio o a meglio comprenderne tecniche e metodi di lavoro. La cosa peggiore di tutte è che questi apporti critici sono stati silenziosamente rimossi, senza proporre, anche se in disaccordo, una risposta ai dati forniti dagli studiosi<sup>48</sup>. Questo equivale a riportare il dibattito indietro di mezzo secolo. In alcuni casi si è voluto evitare la discussione dell'attribuzione di dipinti che pur non avendo nulla in comune con lo stile di Caravaggio restano ancora pervicacemente attribuiti a lui in altri casi invece si sono passate sotto silenzio le ricerche di meritevoli studiosi convenuti in Congressi internazionali per discutere il tema dell'ottica nei dipinti di Caravaggio (Painted Optics Symposium<sup>49</sup>) salvo poi appropriarsene per notizie sensazionali ed esclusive o dichiarazioni alla stampa, dal carattere poco scientifico, ma anzi qualificate dal tipico confusionismo fraudolento e oscurantista della comunicazione<sup>50</sup>. In questo*

---

reflection what before had only been used; to transform resource into topic; to examine critically the life we lead. This view of rationality situates it in the capacity to think *about* our thinking”.

47 Anche il concetto di certezza attributiva fa capo, come dimostrato da Mina Gregori nella sua conferenza al palazzo delle Esposizioni del 2 aprile 2010, al corpus originariamente messo a punto da Longhi, negando così la validità critica di cinquant'anni di attribuzioni.

48 Cfr la recensione di Lorenzo Pericolo su Schütze e Schifferer in: <http://www.theartnewspaper.com/articles/The-Caravaggio-season-opens-for-scholars%20/20153>

(pagina consultata lunedì 3 maggio 2010, issue 210, February 2010): “On this premise, Schütze systematically interprets Caravaggio’s paintings as radical expressions of Counter-Reformation religiosity. Noticeably, the author tends to forget that the historia sacra is the most elaborate and thoroughly reflected upon pictorial institution of the early modern period.”. Cfr. anche: Alessandro Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Prefazione di Maurizio Calvesi, Rai TV, Dipartimento Scuola Educazione, ERI, Torino 1984.

49 cfr. *Painted Optics Symposium Re-examining the Hockney- Falco thesis 7 years on*, atti del convegno di studi di Firenze, Fondazione Ronchi, Firenze 2009.

50 M. Perniola, *Contro la Comunicazione*, Einaudi, Torino 2004, p. 48, Jacques Derrida, «...e soprattutto: niente giornalisti!» *Quel che il Signore disse ad Abramo*, Castelvevchi, Roma 2006. Sull'appropriazione, cfr. la mostra in corso in questi mesi:

*terreno minato di annessioni ed espunzioni dal catalogo, il dibattito critico si gioca ormai da anni tra le correnti espansioniste e restrizioniste<sup>51</sup>, senza la dovuta attenzione ad altri temi che tocchino la superficie del dipinto (o della sua materialità) o il suo significato in maniera soddisfacente. L'impasse sintagmatico di questo scontro contribuisce per altro a ostruire il dibattito critico entro un campo d'azione piuttosto ristretto, abbassando l'interesse nei confronti delle nuove vie di discussione, che contribuirebbero a rendere conto della complessità del "fenomeno Caravaggio". Per questo motivo sarebbe consigliabile che in un moto di scavalco delle barricate disciplinari, tra le quali regna il deserto, si procedesse a gettare ponti tra storia della scienza e storia dell'arte. Ma gli storici della scienza, arroccati sulle loro torri d'avorio e sulle loro specole astronomiche, non sembrano volersi sporcare le mani coi colori<sup>52</sup>, così come gli storici dell'arte evitano di mettersi a tavolino per identificare piante, animali, o istanze storico naturali di cui, evidentemente, le opere di Caravaggio, così come quelle degli altri pittori, sono piene, quali ad esempio le idee di influssi astrali connesse a pietre metalli e vegetali che vivevano in una visione del mondo analogica tra macrocosmo e microcosmo: quelle della filosofia naturale. Le stesse reazioni alla portata delle mie ipotesi di alcuni storici della scienza italiani, salvo alcuni casi di apertura al dialogo, sono state di assoluta incomprensione, deceleranti, cautelative, e indirettamente proporzionali all'entusiasmo testimoniato in convegni internazionali in cui discutevo le stesse ipotesi all'estero. Si evince che l'ambito italiano della ricerca universitaria viaggia su binari paralleli e che le idee esposte in questo lavoro saranno difficili da pubblicare, nonostante la loro effettività ed evidenza. Non tanto per la mancanza di risalti apportati, o per la filologia sui testi, ma per il fatto che esse sono percepite come una minaccia alle basi metodologiche fino ad ora adottate, basi che rifuggono l'interdisciplinarietà e che vedono di malocchio ogni*

---

[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza\\_asset.html\\_2083397659.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2083397659.html)

51 cfr. conferenza di Mina Gregori a Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2 aprile 2010.

52 Il convegno che più si avvicina a questo intento è: *Non-verbal communication in science prior to 1900*, a cura di Renato G. Mazzolini, Olschki, Firenze 1993.

sovversione o pur minima variazione di un paradigma statico e pachidermico. A volte la bibliografia su un dipinto di Caravaggio può riempire una intera libreria, la parte più faticosa del mio lavoro è stata quella di controllare se in passato qualcosa di simile a quello che stavo per affermare era già stato scritto. Molto spesso le mie affermazioni, basate sul principio logico dell'analogia, sono il risultato evidente di un processo già iniziato dalla critica, ma mai andato così oltre. Per quale motivo? Le uniche risposte sono la pigrizia mentale, la rimozione o l'accettazione acritica. Cercare tra le fonti di agronomia per spiegare il tema della patologia vegetale in Caravaggio è sempre sembrato troppo arduo, e, quindi, non è stato fatto. Alcuni non hanno mai neppure notato che ogni elemento vegetale dipinto dal Merisi è attaccato da una forma patologica. Parafrasando Warburg, enucleare da simili curiosità il valore conoscitivo storico culturale di questi aspetti agronomici, è cosa che da bel principio attira più gli studiosi della storia della scienza che non gli storici dell'arte. Solo in questo modo il problema del ruolo e dell'influenza di questo aspetto sulla civiltà moderna potrà essere compreso in tutta la sua estensione, oggi è infatti dimenticato, ma un tempo era essenziale in società prevalentemente agricole e basate sui raccolti<sup>53</sup>. Soltanto decidendoci a interpretare le figure della patologia vegetale, che riportano al concetto di carestia e di fame, e risorgono da una tradizione culturale ben più antica, testimoniataci dai testi di agronomia, impareremo mano a mano a comprendere quale forza illocutiva avesse un simile elemento sull'aspiante che lo osservava, lungi dall'essere inteso semplicemente come un tema artistico che riporti al concetto di vanità, esso richiamava fantasmi di morte e indigenza. Tutte queste credenze si ricollegano indissolubilmente alla sfera culturale della magia naturale<sup>54</sup>, ed è per questo che il titolo del mio lavoro è appunto Caravaggio e la

---

53 Cfr. A. Warburg, *Riforma, magia e astrologia*, in: *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 313-314.

54 Cfr. Eugenio Battisti, *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*, Garzanti, Milano 1989, p. 388: "è stato tuttavia autorevolmente focalizzato da numerosi storici della scienza e delle idee come magia occulto e irrazionale abbiano continuato a giocare per lungo tempo un ruolo fondamentale nell'esplorazione scientifica delle origini dell'era moderna". Cfr. anche: C. Webster, *Magia e scienza da Paracelso a Newton*, Il Mulino, Bologna 1984. Per un'analisi del problema storiografico su Magia e scienza, cfr. R. Maiocchi, ad vocem, in: *Dizionario di Storiografia*, a cura

magia naturale. Soprattutto grazie ai testi di filosofia naturale e ai trattati cercherò di ricostruire un aspetto finora negletto da parte della ricerca storiografica sull'opera di Caravaggio, cercando di dimostrare come la cultura pre-scientifica e magico naturale abbia influenzato profondamente l'humus culturale del Merisi.

### **1.2.1 [Esempi e polisemie]**

The art historian Leo Steinberg has often lamented the failure of his colleagues to look at the painting they often address through previous descriptions which almost blind them to what is there.  
[A. Danto, *Depiction and Description*, I, p. 3]

*Vi sono innumerevoli casi di incapacità alla lettura degli elementi raffigurati<sup>55</sup>. Non essendo (ri)conosciuti dai nostri occhi, la memoria non ci permette di dare loro un'identità ontologica, e, così, si attribuisce un valore per somiglianza<sup>56</sup>. La stessa cosa accadde nella scheda della mostra Caravaggio ospita Caravaggio della Pinacoteca di Brera, in cui la pagnotta davanti al Cristo nella Cena in Emmaus (versione di Milano) è detta essere appoggiata nel piatto ed essere spezzata a fine pasto<sup>57</sup>. Basterebbe conoscere le regole di dieta rinascimentale*

---

di A.De Bernardi; S. Guarracino; Bruno Mondadori, Milano 1996; con bibliografia, oggi anche consultabile *on line*:

<http://www.pbmstoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/245.htm>

<sup>55</sup> è curioso notare come, già nella sua introduzione agli *Studi di iconologia*, Panofsky avesse notato che: “è possibile, ovviamente, che in un dato caso la gamma della nostra esperienza personale non sia sufficientemente ampia, ad esempio quando ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un utensile da tempo in disuso o poco familiare, o alla rappresentazione di una pianta o di un animale che ci sia sconosciuto. In tali casi dovremo dilatare il raggio della nostra esperienza pratica consultando un libro o un esperto, ma anche così facendo non abbandoneremo la sfera dell'esperienza pratica in quanto tale.”; E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009, p. 10.

<sup>56</sup> Cfr. su questo Panofsky, *Studi di iconologia*, p. 12: “mentre crediamo di identificare i motivi sulla base della nostra pura e semplice esperienza pratica, in realtà leggiamo ‘quel che vediamo’ secondo il modo in cui *oggetti ed eventi* sono stati espressi dalle *forme in condizioni storiche variabili*.”.

<sup>57</sup> La didascalia non firmata recitava: “Il momento raffigurato è immediatamente successivo a quello rappresentato nella versione di Londra, quando cioè il pane nel piatto di ceramica è già stato spezzato e il gesto di benedizione come racconta il Vangelo, è anche l'ultimo congedo” n.b. una osservazione anche superficiale si renderebbe conto immediatamente del fatto che il pane non si trova nel piatto, ma appoggiato sulla tovaglia”; cfr.

<http://images.brera.beniculturali.it/f/bicentenario/Ca/Caravaggiopannelli.pdf>



*per sapere che il pasto deve ancora iniziare (c'è un piatto di insalata davanti a Cristo, sul tavolo, e la verdura si mangiava come antipasto) e che incigna proprio con l'atto del pane spezzato. Un altro esempio, di cui posso dare una ricostruzione filologica, in quanto ne sono la fonte mal compresa e travisata, è quello del verbasco nel San Giovanni Battista della Galleria Borghese. In occasione del seminario di Sabastian Schütze su Caravaggio all'Istituto Filosofico di Napoli (2008) ho avuto modo di fare dono al Professore una copia del mio articolo "Foglie stravolte e luccicanti"<sup>58</sup>. In quell'occasione egli mi fece notare molto cortesemente che era un peccato che io avessi inserito tra le opere di Caravaggio che annoverano un verbasco anche dipinti come il Battista di Toledo, che non sono universalmente accettati dalla critica. Risposi che non era mio interesse occuparmi di problemi attributivi, e che il filo conduttore del mio saggio era la presenza e il significato del verbasco nelle opere attribuite a Caravaggio. Se ai tempi fosse stato già stampato avrei potuto rispondergli con una frase di Michael Fried a proposito dell'originalità del Cavadenti: "From my point of view, the question of genuineness, as the case of the Narcissus, is almost beside the point: both canvases belong to Caravaggio's art in an extended sense, in that they are inconceivable apart from his example, even as they represent two complementary extremes [...]"<sup>59</sup>. Questo non solo dimostra l'incapacità di considerare altre vie di discussione che non siano quelle tradizionalmente arroccate sulle mura del dibattito attribuzionistico, ma anche la sordità di certi studiosi nei confronti di nuovi argomenti utili al dibattito stesso, argomenti che possono fornire nuovi dati, fertili di spunti, anche in sede attribuzionistica. Molto più aperta è stata invece l'opinione di Paolo Rossi, che, dopo aver letto con attenzione lo stesso saggio sunnominato si è complimentato per la precisione e l'esempio di un lavoro filologicamente esemplare, lamentandone tuttavia la settorialità. Difetto che egli stesso ha visto come un pregio dopo che gli ho*

---

58 cfr. Mauro Di Vito, "Foglie stravolte e luccicanti", il "Verbascum" nel Caravaggio, in: Paragone Arte, 58; 2007, Ser. 3, 73, p. 69-89.

59 M. Fried, *The moment of Caravaggio*, The A. W. Mellon lectures in the Fine Arts, Bollingen Series, XXXV: 51; Princeton University Press, Princeton, 2010, p. 228.

*spiegato che l'articolo di Paragone va visto come il primo tassello di un mosaico più grande, con il quale costruire un nuovo punto di vista per le opere di Caravaggio. Non è un caso tuttavia, che dopo la mia chiacchierata con Schütze a Napoli, egli abbia completamente ignorato il mio articolo sul verbasco nella schedatura dei dipinti da lui ritenuti autografi, e d'altro canto abbia voluto personalmente identificare un nuovo esemplare di questa pianta, in un dipinto, il San Giovanni Battista della Galleria Borghese, in cui il verbasco non compare in alcun modo<sup>60</sup>. Quasi a dimostrare che anche lui era in grado di trovare un verbasco che mi era sfuggito. Questo errore si è subito ripercosso nelle più recenti schedature del dipinto in questione, rivolgendosi contro di me come un boomerang. Nella scheda di Rossella Vodret, pubblicata nel catalogo della mostra di Porto Ercole: Michelangelo Merisi da Caravaggio, chiuder la vita<sup>61</sup>, l'errore è stato ripreso pedissequamente da Giorgio Leoni (reale autore ghost writer della scheda, solo firmata e vista dalla Soprintendente al Polo Museale Romano). Nonostante io abbia istantaneamente segnalato l'imprecisione alle curatrici, con le quali ho attivamente partecipato alla ideazione e alla cura del catalogo, non ha potuto essere corretto in bozze per problemi diplomatici e politici ben più gravi, problemi che avrebbero precluso la buona riuscita della mostra stessa. E in questo modo, quella che voleva essere una mia precisazione in buona fede con Schütze, è diventata la fonte di un travisamento cui spero di ovviare in questa sede. Discuterò le implicazioni della assenza del verbasco nel Battista Borghese in un articolo a parte<sup>62</sup>, anche per ampliare il dialogo*

---

60 Cfr. S. Schütze, *Caravaggio*, Taschen, Milano 2009, scheda 66, p. 285.

61 Rossella Vodret, *Il San Giovanni Battista della Galleria Borghese*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio: chiuder la vita*, Comune di Monte Argentario A cura di Valeria Merlini e Daniela Storti; Skira, Milano 2010, pp. 29-31 in part. p. 31. Mi era stato chiesto di preparare una scheda del dipinto, qualora la Soprintendenza non ne avesse fornita una, Rossella Vodret ha consegnato diversi giorni dopo la *dead line* e la sua scheda per il catalogo è stata tempestivamente sostituita alla mia. Non essendoci stati giri di bozze per motivi di mancanza di tempo, abbiamo dovuto accettare come buona la scheda da lei presentata. È questa, fondamentalmente, la ragione per cui l'errore è rientrato in una pubblicazione da me seguita in maniera così ravvicinata.

62 L'argomento in questione è già stato l'oggetto di una conferenza da me tenuta in un ciclo a cura di Mina Gregori, alla Fondazione Longhi (Villa Bardini) in parallelo alla mostra *Caravaggio e i caravaggeschi a Firenze* e svoltasi il 4 gennaio 2011, cfr.:

[http://fondazione-longhi.it/attivita/eventi/evento.php?mese=01&anno=2011&giorno\\_date=4&id=169&lang=ita](http://fondazione-longhi.it/attivita/eventi/evento.php?mese=01&anno=2011&giorno_date=4&id=169&lang=ita) e <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2010/10/104814.html>.

platonico a firma di Serena Nocentini e mia, pubblicato sullo stesso catalogo della mostra di Porto Ercole<sup>63</sup>, con il quale, a scanso d'equivoci, proponiamo una nuova interpretazione del soggetto del dipinto, basandoci sui risultati dell'identificazione scientifica della pecora appenninica ad opera di Marco Masseti. Mi preme tuttavia portare l'attenzione dei lettori al fatto che elementi come quelli naturalistici, per il riconoscimento dei quali è necessaria e indispensabile una preparazione scientifica e storico scientifica, sono di fondamentale importanza per la comprensione dei testi figurativi, e che spesso, la mancata comprensione di questi ultimi preclude a noi moderni la possibilità di una corretta lettura delle intenzioni comunicative dell'autore. Più o meno tutta l'opera di Caravaggio è stata analogamente compresa in modo superficiale, senza un approccio filologico all'identità ontologica degli elementi raffigurati e ai relativi riferimenti storico culturali, e ciò comporta che il suo messaggio arrivi a noi in modo storpiato, bleso, scazonte. Alcuni dei miti storiografici sui quali si è costruita l'immagine del pittore sono ancora oggi fiorenti, e fanno in modo che s'accalchino nutrite masse di visitatori di fronte alle mostre, pronte ad apprendere quanto viene loro propinato dalle guide, una sorta di sdoganamento della vulgata critica con velleità pseudo-comunicative. Scrivere la tesi nell'anno delle Caravaggiadi è da un certo punto di vista una distrazione (ogni giorno ci saranno notizie su Caravaggio sui giornali, ogni mese inaugurerà una mostra) ma da un altro è un continuo stimolo a confrontare le mie idee sul pittore con una vulgata sempre più commerciale ed esplosiva. Spesso sono i contrasti più duri che portano a radicalizzare le proprie posizioni e quindi a comprendere meglio cosa è importante e cosa invece è irragionevole e vanaglorioso. Questo per dire che lo storico dell'arte di norma non è tenuto a vedere oggetti rappresentati, ma vede stili; saper vedere un quadro<sup>64</sup> è una dote che comporta il

---

63 Cfr. Serena Nocentini, Mauro Di Vito, *Buon Pastore o San Giovanni Battista? Dialogo sotto l'ombrellone*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio: chiuder la vita*, Comune di Monte Argentario; a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2010, pp. 41-43.

64 cfr. per un esempio (storico) di lettura stilistica, mai iconologica è in: Matteo Marangoni, *Come si guarda un quadro. Lettura del linguaggio figurativo*, Vallecchi, Firenze 1950, in part. su Caravaggio, cfr. pp. 364-368, e *ad indicem*; cfr. anche sul tema della luce in Caravaggio: Carlo L.

*confronto, il dialogo e la integrazione delle direttive semantiche che il nostro cervello, la nostra memoria non (ri)conosce, con dati che si possono (ri)costruire grazie ad altri documenti, precedenti, coevi o di poco successivi. In linea di massima si tratta di ricomporre una griglia di lettura, e questo lo si può fare solo strutturalmente, con una decostruzione dell'immagine. Scombinare i componenti di un dipinto, riconoscerli, farli parlare attraverso i loro nomi e le loro storie. Molto spesso si creano così degli ipertesti che permettono, come in un palinsesto, di comprendere meglio i significati storici degli oggetti, dei gesti (mimemi) e dei colori (cromemi) scelti dal pittore, per poi arrivare a una lettura più ravvicinata del dipinto stesso. Lo strutturalismo<sup>65</sup> ci è venuto in aiuto con il metodo già adottato in letteratura e in antropologia, partendo dal postulato che una struttura come quella di un dipinto è autosufficiente. Tale struttura non ci pone nella necessità di fare ricorso a ogni sorta di elementi estranei alla sua natura per essere compresa (come ad esempio la categoria fenomenologica del naturalismo). Un dipinto di Caravaggio non va visto attraverso una forma stilistica esterna, ma considerato per i suoi elementi costitutivi. A volte si può dare significati diversi a un oggetto raffigurato: a dimostrazione di ciò il marciume vegetale che colpisce le piante nei dipinti del Merisi può essere analizzato da diversi punti di vista. C'è l'analisi scientifica, che, grazie al naturalismo quasi fotografico con il quale Caravaggio rappresenta queste patologie, ha permesso agli scienziati di identificare più o meno in maniera unanime le patologie stesse che le colpiscono. Un'importante osservazione è che, come la fotografia secondo Barthes, così anche gli iconemi di Caravaggio, tanto fotografici da apparire reali, per così dire, sono a un tempo cifra della loro irriducibilità alla logica dei segni e della cultura, ma la loro composizione li rende, oltre che probabile proiezione*

---

Ragghianti, *Arte, fare e vedere dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze, 1974, in part. pp. 81, 100, 105.

65 Cfr. C. Segre, *Critica e strutturalismo*, in: *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 17-28. D'Arco Silvio Avalle, *Semiologia dei testi letterari*, prefazione di G. P. Caprettini, UTET, Torino 2005, si vedano le obiezioni di Eco alle tesi strutturaliste che tuttavia non eliminano la bontà di un metodo ermeneutico strutturale: U. Eco, *La struttura assente, la ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani Milano, 2004, in part. sez. D.; un esempio assai originale di approccio strutturalista ai dipinti è quello di Michel Serres, *Carpaccio: les esclaves libérés*, Le Pommier, Parigi 2007.

meccanico-ottica di oggetti realmente esistiti, anche espressione di scelte compositive e culturali dell'autore<sup>66</sup>. Nell'analisi del tema del marciume, partendo dalla scienza contemporanea, con il supporto di uno dei massimi esperti di patologia vegetale e virosi della vite, il Professor Giuseppe Fogliani, sono poi risalito fino all'epoca di Caravaggio per cercare chi per primo avesse parlato organicamente delle singole malattie che colpiscono le piante, con le loro diverse sintomatologie. Si può infine parlare di allegoria e di vanitas come si era già fatto (anche se solo in singoli casi e mai in maniera sistematica) o, perfino, di antropologia<sup>67</sup> e di teologia. Tutti questi livelli di lettura si compongono insieme in una apertura dell'orizzonte ermeneutico delle immagini. Infine, nella misura in cui l'evidenza apportata dall'analisi degli elementi presi in considerazione mette in luce caratteri generali dell'opera dell'autore, giungeremo alla realizzazione di linee di senso e di aspetti prima d'ora inosservati. Molto spesso le interpretazioni che si danno sono riducenti e impoveriscono la ricchezza semantica connaturata ai dipinti, che, per definizione, sono testi più carichi di significato dei testi letterari, poiché dispongono di diversi canali sensoriali per colpire la nostra attenzione, mentre quelli letterari si servono soltanto del canale dell'immaginativa. Per comprendere meglio la filosofia delle immagini di Caravaggio è stato necessario analizzarne natura, forme e funzioni, per poi farmi un'idea del loro contenuto. È occorso attraversare i quattro livelli di lettura delle sacre scritture e appoggiarmi alla tradizione ermeneutica, che di volta in volta mi è venuta in aiuto. Questo può aver creato alcuni disordini nel modo di procedere, poiché la lettura che il nostro cervello fa dell'immagine è sempre immediata<sup>68</sup>, e

---

66 cfr. , p. 58, cfr. anche, ivi cit. alla nota 28: R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 8; A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in: *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973, pp. 7-14; R. Arnheim, *On the Nature of Photography*, in: *Critical Inquiry*, I, 1, 1974, pp. 149-61; R. Scruton, *Photography and Representation*, in: *Critical Inquiry*, VII, 3, 1981, pp. 577-603; D. Lopes, *The Aesthetics of Photographic Transparency*, in: *Mind*, 112, 2003, pp. 433-448.

67 In questi termini, fondamentale è l'apporto di: Rodney Needham, *Primordial Characters*, The university of Virginia Press, Charlottesville 1978.

68 Cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, p. 28: "La visione colloca il soggetto in una posizione privilegiata, di veduta panoramica e sinottica in cui tutto si offre, almeno al primo sguardo, istantaneamente e immediatamente"; cfr. Ray Jackendoff, *Linguaggio e natura umana*, il Mulino, Bologna 1998.

nella scomposizione linguistica avvengono inevitabilmente scarti di livello e di valore. È tuttavia grazie a questa scomposizione, e alla sua disomogeneità, che ho potuto restituire un senso alle immagini e ai loro codici espressivi, vivificando i concetti sottesi ad esse, in senso storico e filologico. Ciò che fin da subito mi è sembrato chiaro, è che, tranne in rari casi, gli iconemi rappresentati da Caravaggio nelle sue opere fanno riferimento a oggetti e persone reali. Ciò esige che un apporto fondamentale per la comprensione delle composizioni figurative sia da ricercare nel riconoscimento, nella catalogazione e nella contestualizzazione storica di tali elementi iconici di base. E per fare ciò, dato che l'immagine è comunque un oggetto sensibile, è stato basilare rieducare i miei sensi a quello che la storia della percezione mi ha insegnato<sup>69</sup>. Come per l'arte del conoscitore si tratta di accumulare una mole di informazioni che vengono in seguito applicate intuitivamente<sup>70</sup>. Giova quindi tener presente che gli oggetti raffigurati non sono semplici raffigurazioni, ma traslazioni (forse ottiche, come vedremo<sup>71</sup>) di oggetti reali. Il loro livello denotativo (che cosa siano) è a mio avviso la condizione necessaria e sufficiente per la comprensione del livello connotativo (che cosa significhino), che può essere svolto soltanto dopo l'identificazione<sup>72</sup>. Molto spesso le analisi fino a qui esistenti mancano di questa procedura di lettura degli iconemi<sup>73</sup>, in cui si propone l'uso possibile di un

---

69 Cfr. Friedrich. E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, in part. *Aforismi di Halle del 1805*, p. 49, § II, 4; si veda anche Simon Ings, *Storia naturale dell'occhio*, Einaudi, Torino 2008; David Le Breton, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano 2007; Frank A. Geldard, *Psicofisiologia degli organi di senso*, Aldo Martello Giunti Editore, Firenze 1976; Piero Camporesi, *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano 1985.

70 Cfr. David Freedberg, *Why connoisseurship matters*; in: *Munuscula amicorum, contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe*, a cura di Katlijne Van Der Stighelen, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 29-43.

71 Cfr. Alessandro Parronchi, *La camera ombrosa di Caravaggio*, in: *Caravaggio*, Medusa, Milano 2002, pp. 11-48; Roberta Lapucci, *Caravaggio e l'ottica*, Servizi Editoriali, Firenze 2005; per una fonte coeva a Caravaggio cfr. Giovanbattista Porta, *Dei Miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti*, libri IIII, Ludovico Avanzi, Venezia 1560, in part. lib. IV, pp. 139

72 Cfr. in merito Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 1976, p. 13.

73 Algirdas Julien Greimas, *Dizionario di semiotica*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007, *ad vocem*.

iconema sulla base della sua determinatezza figurativa<sup>74</sup>. Attraverso questi concetti è stato necessario analizzarne le valenze sensitive, tenendo sempre conto del fatto che immagini ad alto livello di realismo hanno un forte impatto sui sensi, quasi sinestetico, risvegliando non solo la vista, ma, almeno anche il gusto, l'odorato<sup>75</sup>, l'udito, e forse, meno di tutti, il tatto (ma non la memoria tattile). In quell'epoca il realismo era considerato, nei trattati coevi, come indecoroso<sup>76</sup>, o quantomeno non in linea con le tendenze estetiche classiciste e moraliste (sviluppatasi dopo il Concilio di Trento<sup>77</sup>), proprio perché era così ricco di spunti sensibili. In particolar modo le immagini sacre dovevano servire a catalizzare i concetti ideali utili alla meditazione. Quella di Caravaggio è tuttavia una pittura sensista, nella misura in cui essa è ricca di sensibili. Nelle immagini confluisce quindi uno svolgimento nozionale in cui si incontrano i termini percettivi relativi all'oggetto raffigurato (realismo) e i termini intellettuali e ideali (idealismo) ad essi connessi. Per affrontare, infine, la lettura delle immagini nei fortunati casi in cui queste ultime hanno mantenuto la loro collocazione originaria come pensata dall'artista, è stato necessario spegnere le luci e disabituarci alle illuminazioni elettriche (si badi bene, non artificiali) dalle quali ormai i dipinti di Caravaggio sono spogliati della loro aura magica (nel senso catottrico) di oscurità.

---

74 Cfr. P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 76.

75 Anita Macaudo, *Vedere l'odore. Quadri profumati del XVII-XVIII secolo*, Università di Bologna, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, L-ART/04 XVIII CICLO, relatori: Lucia Corrain e Anna Ottani Cavina, Bologna, 2006; cfr. anche il più recente Chantal Jacquet, *Philosophie de l'odorat*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010; insieme a: Silvana Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2006, in part. sulla *Chiamata di Matteo* alla Cappella Contarelli di Caravaggio: pp. 112-113.

76 Cfr. Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi 2000, p. 126: "Quell'esasperazione, quel bisogno polemico sono la ragione della nascita del realismo in pittura" e p. 131.

77 Cfr. Giovanni Andrea Gilio, (cfr. [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_gilio.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_gilio.pdf)), Comanini (cfr. [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_comanini.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_comanini.pdf)), Lomazzo, Ammannati, Paleotti (cfr. [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_paleotti.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf)), Borromeo, Antonio Possevino, e altri, cit. in: A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino 2001, in part. pp. 98-169; si veda anche: Moshe Barasch, *Theories of Art, from Plato to Winckelmann*, New York University Press, New York 1985, in part. pp. 203-309 e p. 317: "Caravaggio is the corruptor of *buon costume* in painting". Cfr. anche Albert Dresden, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Verlag der Kunst, Dresden, 2001, in part. p. 134.

### **1.2.2 [illuminazione e percezione].**

È ancora una luce della tenebra - poiché la tenebra ha la sua luce così come la luce conosce il buio e la cecità dei suoi eccessi- quella che emerge per poi incendiarsi sempre di più nell'ascesa: e l'alchimia delle reciprocità tra l'interiore e il visibile non è ancora cominciata.  
[Mario Luzi, *La Luce, dal Paradiso di Dante*, Pegaso, Forte dei Marmi, 1994, p. 10]

*Un esperimento, quasi da laboratorio di storia sperimentale della luce, di grande suggestione, conferma la bontà delle intuizioni di Roberta Lapucci; è quello da me condotto sul Battista Borghese. Durante il periodo di esposizione del dipinto alla mostra di Porto Ercole ho avuto modo di vedere il quadro in ogni condizione di illuminazione che non fosse lesiva o invasiva per il dipinto stesso. Già in passato<sup>78</sup> avevo potuto notare che esistono dipinti ideati per un particolare tipo di illuminazione, dipinti che di fronte alla luce solare o artificiale si spengono inspiegabilmente, e che, illuminati dal lume di una lampada a olio o di una candela, riprendono immediatamente vita, magicamente, come in una camera oscura<sup>79</sup>. Si tratta di dipinti da camera, privati, concepiti per condizioni di illuminazione artificiale. Oltre ad esigere una visione autottica questi quadri non possono oggi essere riprodotti in maniera soddisfacente con i mezzi della fotografia. La loro materialità e la loro risposta alla luce sono condizioni necessarie, direi quasi indispensabili, per la loro più attenta comprensione. In un'epoca come la nostra, i dipinti vengono spesso schedati nei cataloghi da persone che non li hanno visti, esperiti, presi in mano. Ciò fa parte di un imbarbarimento degli studi successivo alla democratizzazione delle università. Le schede, molto spesso non pagate, non sono quindi un pretesto per approfondire lo status critico di un dipinto, bensì un esercizio di stile che i professori assegnano*

---

78 M. Di Vito, Lo specchio fumoso dell'anima: il San Giovanni Battista di Leonardo tra storia della cultura e iconologia, in: *Leonardo a Milano, San Giovanni Battista*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2009, p. 111.

79 Sull'illuminazione artificiale prima del 1800 cfr. W. T. O'Dea, in: *Folklore*, Vol. 62, No. 2 (Jun., 1951), pp. 312-324, cfr. anche: Moše Baraš, *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*, Univ. Press, New York 1978, ringrazio Steven Stowell per avermi indicato questo testo.



*ai propri allievi per far cominciare a pubblicare qualcosa. Molto spesso, però, queste schede sono soltanto una sintesi di quanto è stato detto prima. Un tempo lo storico dell'arte e il conoscitore, non potevano affidarsi a riproduzioni a colori dei dipinti, ed erano obbligati, con dispendi enormi di energie e denari, a visitare ogni museo e ogni collezione privata in lunghi viaggi di formazione. Esemplare a questo proposito è il Grand Tour di Roberto Longhi per le collezioni europee insieme a Alessandro Contini Bonaccossi<sup>80</sup>. Raramente, nella mia carriera di storico dell'arte, ho incontrato studenti che potessero affrontare simili viaggi. Gli storici dell'arte sono diventati sedentari, sempre più legati al territorio, così come le mostre. Questo, tuttavia, ha impoverito non poco la formazione della figura del conoscitore, e lo studente di storia dell'arte, quando viene messo di fronte al problema della mancanza di preparazione, lamenta la mancanza di fondi; in un'epoca in cui i voli low cost e il couch surfing hanno abbassato grandemente i costi di spostamento, queste lamentele sono ancora meno comprensibili. Strenua fautrice della mobilità dei propri studenti è Mina Gregori, che invita sempre al viaggio, avendo ben compreso come questo sia una fondamentale caratteristica nella formazione dello storico dell'arte. Il dipinto di Leonardo mi era parso chiaro fin dal principio, mi ero focalizzato su aspetti elementari, come faccio di solito. Ho scritto il mio articolo tra Londra e Torrazza Coste, con alcune puntate nella saletta di Raccolta Vinciana al Castello di Milano, ed ho aggiunto le ultime note all'Istituto Germanico di Firenze. Ho studiato la storia dei capelli e delle pettinature alla Wellcome Library, per meglio comprendere il significato dei capelli calamistrati del "Pollastrone equivoco e dulcheroso", come Carlo Emilio Gadda aveva descritto il dipinto del San Giovanni Battista di Leonardo da Vinci, prestato alle celebrazioni della mostra leonardesca del 1939 alla Triennale. Da allora il dipinto non aveva più lasciato la Francia. Sembrava tutto chiaro ai miei occhi e il mio articolo era stato stilato secondo un programma di impostazione strutturale. Ma per scrupolo accettai l'offerta di Cinzia Manfredini di*

---

80 Cfr. in merito *Introduzione, I. Dal «Maestro Raro» al Carlo Braccesco*, in: Roberto Longhi, *Carlo Braccesco*, a cura di Simone Facchinetti, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, Parma 2008, pp. IX-XLIX; in part. p. X e na 3 ivi.

*accompagnarla a Parigi a vedere il quadro. Tenerlo in mano e orientarlo sotto i miei occhi, per comprenderne la risposta alla luce diurna, ha completamente rovesciato la mia scala di valori nella percezione del quadro stesso, e rivedendolo ho cancellato completamente il mio intervento, per riscriverlo in una notte, allo stesso modo in cui Caravaggio, ci racconta Susinno, distrusse la prima versione della Resurrezione di Lazzaro all'atto della consegna. La risposta alla luce del dipinto del Louvre non può in alcun modo essere spiegata: va esperita. Esso è dipinto come uno specchio meditativo, entro il quale il proprietario si riflette per sondare i penestranti della propria spiritualità, una macchina mistica che ha la funzione esemplare di proiettare i pensieri dell'aspirante alle altezze divine. Questo, tuttavia, presuppone che il dipinto fosse esposto in condizioni di luce particolari. Infatti, alla luce del sole, esso diventa invisibile. L'unico modo per poterne apprezzare il respiro e la profondità è avvicinarsi ad esso, in una stanza buia, sobriamente illuminata dalla luce di alcune candele. Bisogna immaginarlo come un dipinto da camera, privato, che il proprietario (Leonardo) svelava al vespro, prima di coricarsi, per recitare le sue preghiere. È un quadretto di piccole dimensioni, per l'esattezza delle dimensioni di uno specchio, non commissionato per l'altare di una chiesa, ma portativo: uno specchio fumoso dell'anima<sup>81</sup>. Tanto più triste è vedere come nei giorni in cui scrivo, le ottimali condizioni luminotecniche approntate dal Light designer Giuseppe Mastrangelo per l'allestimento della mostra milanese e dall'Architetto Elisabetta Greci, che davano conto dell'intimità con cui si dovrebbe fruirlo (nel limite delle centotottantamila presenze), siano state completamente annullate e non comprese nell'allestimento della mostra di Giovan Francesco Rustici al Bargello, forse per tentare un raffronto forzato e non documentato. La ricerca e l'approfondimento dell'esistenza di un luogo di destinazione e di una funzione per i dipinti si sono accentuate ancora di più in seguito alla comprensione di questi valori nel rapporto della luce coi dipinti, e ho pensato di applicarli a un dipinto come il*

---

81 Cfr. mia intervista di Saul Stucchi:

<http://www.alibionline.it/interviste/interviste/1561-leonardo-e-la-pantera-profumata-intervista-a-mauro-di-vito.html>

*Battista Borghese. Prodotto da Caravaggio come dono diplomatico alla fine della sua carriera, esso è concepito per entrare a far parte della collezione Borghese, una delle più importanti della Roma del Seicento<sup>82</sup>. Mi sono chiesto, quindi, come mai il quadro fosse così diverso da tutti gli altri del suo ultimo periodo, tanto da non sembrarmi, inizialmente, neppure di Caravaggio. La capacità di declinare il proprio stile a seconda del suo committente è stata tristemente sottovalutata dai critici, per la composizione di un corpus che è stato lentamente costruito sulla base di fonti storiche e documentarie, ma che ha sempre prediletto l'omogeneità rispetto all'eccentricità. Questa convinzione ha fatto sì che molte opere siano state "tagliate fuori" proprio perché non pertinenti ai valori omeostatici dello stile dei dipinti universalmente noti come autografi, senza tenere conto del fatto che Caravaggio avrebbe potuto dipingere molti più quadri, e di fatto lo fece, ma cambiando stile a seconda del linguaggio preferito dai suoi committenti. Sulla base di questo concetto, che esplicita la possibilità per un artista di variare e sperimentare la propria maniera secondo un' usanza anche discontinua e desultoria, Jovan Mizzi sta conducendo ardite ricerche sui dipinti un tempo attribuiti a Caravaggio nei cataloghi e negli inventarii ottocenteschi, e di seguito esclusi da Longhi e dalla critica successiva. La possibilità di rimettere in discussione l'aspetto evolutivo del corpus caravaggesco si rivela, dopo un secolo e mezzo di studi, fortemente suggestiva. Per tornare al dipinto della Galleria Borghese, conosciuto come San Giovanni Battista, è necessario specificare che quest'ultimo non ha problemi attributivi, in quanto per fortuna, grazie alle ricerche di Vincenzo Pacelli, siamo ormai in grado di ricostruire la sua storia collezionistica dal momento della sua realizzazione all'entrata nella collezione Borghese, e quindi possiamo sapere ogni suo spostamento nella sua parabola vitale, da Napoli a Porto Ercole e poi ancora da Porto Ercole a Napoli e infine a Roma. Nessuno però si è mai chiesto quale fosse l'illuminazione pensata per un dipinto del genere. L'idea parte da una intuizione di Mina Gregori, che avrebbe*

---

82 Cfr. mia intervista di Saul Stucchi:

<http://www.alibionline.it/interviste/interviste/1936-il-battista-del-caravaggio-e-forse-un-buon-pastore-parola-di-mauro-di-vito.html>

voluto proporre una mostra a lume di candela a Palazzo Pitti, già parecchi anni fa<sup>83</sup>. È ovvio che le assicurazioni e le condizioni contrattuali non permisero, né permetteranno, a causa dell'elevato rischio al quale i dipinti andrebbero sottoposti, simili condizioni di allestimento. Ma nelle camere ombrose<sup>84</sup> dei palazzi romani del Seicento, siamo sicuri che non fossero invece proprio queste le condizioni normali di illuminazione? Non è un caso che molti dipinti fossero velati durante il giorno e scoperti solo la notte<sup>85</sup>. Non è un caso che su questo principio allestitivo giocassero proprio i pittori, dipingendo veli<sup>86</sup> o sipari sui quadri, e ottenendo così un effetto di trompe l'oeil. Non è un caso che, ancora una volta, questa tradizione iconografica sia stata ripresa da Caravaggio

---

83 Confermatami (comunicazione orale) dalla stessa, l'illuminazione di questa mostra aveva un meccanismo a tempo che ne regolava l'intensità.

84 L'espressione è di Alessandro Parronchi, La "camera ombrosa" del Caravaggio, in: Michelangelo, vol. 5, 1976, n° 18, pp. 33-47, cfr. anche: John W. O'Malley, A historiographical frame for the paintings : recent interpretations of early modern Catholicism, in: Saints & sinners, Caravaggio & the Baroque image, catalogo della mostra al McMullen Museum of Art, Boston College, a cura di Franco Mormando, University of Chicago Press, Chicago, 1999, pp. 19-27: "In these galleries or areas of the palaces which were dedicated to the display of artworks were various paintings which might be termed pre-caravaggesques, a lume di notte (candlelit paintings). And his fortunate circumstances allowed him to conduct empirical observations of statues under the sharp and spot light effect of torches and candles".

85 Simili condizioni di esposizione sono testimoniate per l'*Amor vincitore* di Berlino, che nella collezione Giustiniani era velato da una tenda verde, cfr. R. Vodret, *Caravaggio e Roma*, Silvana Editoriale, Milano, 2010.

86 Un esempio piuttosto noto è quello del ritratto di *Filippo Archinto, arcivescovo di Milano*, di mano di Tiziano, oggi al Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection, inv. 204, dipinto che Caravaggio avrebbe anche potuto vedere nei suoi anni di formazione milanese. Sull'opera vedi: Harold E. Wethey, *The paintings of Titian : complete edition*, Phaidon, London, 1971, vol. II, 4, *ad vocem*, e Richard J. Betts, *Titian's portrait of Filippo Archinto in the Johnson Collection*, in: *The art bulletin*, 49, 1967, p. 59-61. Un altro importante dipinto è l'*Amore al fonte* di Francesco Boneri, detto Cecco del Caravaggio, dipinto con diversi artifici ad inganno dell'occhio, tra i quali un pesante drappo foderato e damascato con tanto di passamaneria posato alla tela dipinta come appoggiata a una parete scura. Si veda in merito: G. Papi, *Cecco del Caravaggio*, Opus libri, Firenze 1992, pp. 23-24, tav. n° 13; e Julian Kliemann, *L'Amore al fonte di Cecco del Caravaggio e l'ultimo quadro del Merisi: omaggio al maestro o pittura ambigua?*, in: *Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert-Schifferer, J. Kliemann et alii, Milano, Silvana Editoriale, 2007, pp. 181-215. Tale topos iconografico deriva dal fatto che i dipinti (sacri e profani) sia per motivi conservativi, sia per motivi di ostensione epifanica, erano normalmente velati o addirittura inscatolati entro complesse macchine d'altare che fungevano da dispositivi didattici durante la liturgia. La consuetudine di velare i dipinti nelle collezioni private è testimoniate dai trattati di manutenzione delle case e delle collezioni nobiliari, sono debitore a Serena Nocentini di questa informazione, discussa nella sua tesi di Specializzazione. Sulla velatura delle opere sacre e la presenza di tendaggi all'interno dei dipinti cfr. anche: R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half Length Madonnas*, in: *The art bulletin*, vol. 57, n° 4, dic. 1975, pp. 487-518.

*dall'ambiente veneto e nordico, e importata al sud, in diversi suoi quadri, in cui numerosi drappi rossi sospesi ricorrono con grande effetto scenografico (si pensi alla Morte della Vergine del Louvre, alla Giuditta e Oloferne del Museo Barberini, alla Madonna del Rosario di Vienna). Per un dipinto come il Battista della Borghese, di cui si conosce l'esatto destinatario, sarà piuttosto semplice immaginarsi un allestimento in "camera ombrosa". Fui dapprima incuriosito da voci di corridoio che raccontano di un ex direttore della Galleria Borghese che diceva che i dipinti di Caravaggio, una volta spente le luci, divengono al buio quasi fluorescenti e molto sensibili ad ogni minimo bagliore, e che riverberano in modo tremulo e straordinario la luce anche se fioca, anzi, si comportano così soprattutto in condizioni di illuminazione bassa, in cui la nostra pupilla è più sensibile alla luce tremula delle candele. Il dipinto era esposto a Porto Ercole in una chiesa, allarmato, e all'interno della chiesa era sempre presente una guardia, oltre al circuito di telecamere che lo sorvegliava. Una sera Biagio, questo era il nome della guardia giurata, mi disse che quando lo guardava di notte, gli sembrava quasi che si illuminasse di una luce tutta sua, specialmente quando, al buio, passava di fronte al dipinto e puntava una torcia contro il pavimento scuro del parquet dell'allestimento. Nelle sue parole, pare che il dipinto fosse particolarmente sensibile a fonti di luce indirette, e che quasi le assorbisse per riverberarle all'occhio dell'aspirante, con la pupilla dilatata per l'oscurità. Una sera così ho voluto provare anche io a osservare il dipinto con diverse condizioni di luce, e alla chiusura della mostra (che restava aperta sino alle dodici) a notte fonda, ho provato a illuminare il quadro con diverse intensità di luce, fino a spegnere completamente i riflettori in sala. In seguito, dopo aver schermato e messo in sicurezza due candele ci siamo tutti meravigliati (l'équipe di sala ed io) di fronte alla visione completamente diversa che si aveva del dipinto, illuminato dalle fiammelle delle candele steariche. Sembrò a tutti che la luce delle candele fosse di gran lunga più appropriata e armonica. Capii in quell'occasione come le attuali condizioni museali di esposizione dei dipinti non permettano minimamente una corretta fruizione di certe opere, che io chiamerei "notturne" o "nottiluche" e che, ad esempio, non erano stati pensati per una*

*illuminazione artificiale, solare (diretta o schermata), o di riflettori. Non si tratta solo di un discorso impressionistico. Il quadro assunse tutta un'altra profondità, dal primo momento in cui le luci delle fiammelle lambirono la sua superficie con il loro tremolante rollio ogni inverosimiglianza svanì, nella più completa, mimetica e inquietante riproduzione del vero alla quale io mi sia trovato di fronte. Ogni sbavatura, ogni apparente errore anatomico, così spesso stigmatizzato dai visitatori che non lo capivano di fronte alle impietosa violenza delle luci dei riflettori, le incongruenze di piedi e spalle, la rozzezza delle mani e delle dita saturnine e nodose, ogni contraddizione e incoerenza nei rapporti proporzionali si dileguarono nell'oscurità, che effettivamente immergeva il corpo in una tenebra, che al tempo stesso ne esaltava il pallore caldo delle carni e il loro respiro. Sembra quasi manifesto e pleonastico pensare che dipinti come quello della Borghese fossero fatti a lume di candela o di lucerna, e che per questo stesso motivo il modo migliore per vederla sia proprio lo stesso lume<sup>87</sup>. Purtroppo le condizioni di esposizione e sicurezza delle attuali collezioni pubbliche non permettono una restaurazione filologica di queste stesse condizioni di illuminazione. L'effetto del lume di candela sul dipinto, quindi, è risultato di grande importanza per la comprensione delle condizioni per le quali il dipinto stesso era stato creato. Una illuminazione differente da quella per la quale il dipinto stesso era stato ideato è una grave falsificazione dell'intento originario dell'autore e un tradimento della più corretta lettura filologica. La possibilità di pensare il dipinto in diverse condizioni di illuminazione, e di saper trovare l'intensità della luce adatta a valorizzare l'opera, dovrebbe essere un*

---

87 Cfr. Thomas Da Costa Kaufmann, *The perspective of shadows: the history of the theory of shadow projection*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38, 1975, p. 258-287; in part. p. 279: "Artistic considerations also led to the attack on the other focus of Dürer's theory. At a time when artificial light sources and chiaroscuro, as in the art of Caravaggio, spread throughout painting in Europe, Karel van Mander first distinguished point-source illumination as a property of candlelight in his *Schilderboek* of 1604. Describing different kinds of illumination in his *Lehrgedicht*, he speaks about 'Candlelights: how one shall depict them': '... the shadows must fall all over the picture from the light as from a point.' But van Mander also realized that candlelight was not the most frequent source of illumination in painting; he stresses that 'Candlelights [are] not very common things', and felt it necessary to give examples of paintings where they were found." Cfr. anche Moše Baraš, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Marietti, Genova 1992

*compromesso tra l'educazione del nostro occhio allo schermo cinematografico e l'intenzione dell'autore. In ogni caso lo storico è tenuto a sperimentare diverse condizioni di illuminazione per poter meglio valutare a quale ottimale intensità il dipinto vada fruito in senso storico. Realizzare che il Battista Borghese di Caravaggio necessita di una illuminazione a intensità limitata e di una fonte discontinua e zampillante, comporta una rimessa in discussione dell'intera opera del Merisi. Anche la risposta alla luce dei dipinti è assolutamente essenziale non solo per le questioni attributive, ma anche per quelle di installazione e di lettura. Sollevare simili problematiche può sembrare improprio, ma così come Chastel<sup>88</sup> ha dimostrato l'importanza della cornice e del contesto nella lettura e nella comprensione delle pale d'altare musealizzate, che hanno perso il loro luogo di destinazione, così mi sembra fondamentale aprire il dibattito sull'illuminazione esterna ai dipinti (e non soltanto sulle fonti di luce interna<sup>89</sup>). È curioso come in questi anni la critica sia universalmente giunta alla coscienza del fatto che l'aspetto fondamentale che distingue l'opera di Caravaggio da quella degli altri artisti prima di lui è proprio l'uso innovativo della luce e delle tenebre. Tuttavia sono davvero pochi i contributi che tentano una definizione del suo significato. Un po' per mancanza di documenti (il pittore non ha lasciato scritti teorici o trattati) un po', forse, per il fatto che le condizioni di illuminazione dei suoi dipinti sono inevitabilmente peggiorate dal punto di vista filologico e migliorate dal punto di vista della visibilità. Per tramandare Caravaggio, per spiegarlo e lasciarlo in eredità alle generazioni successive, gli studiosi della seconda metà del secolo scorso hanno dovuto necessariamente tradirlo, in senso etimologico. Caravaggio era uno dei pittori meno valutati. Alcuni dei suoi capolavori, come il*

---

88 cfr. André Chastel, *La pala d'altare nel Rinascimento*, (traduzione dal francese) a cura di Christiane Lorgues-Lapouge, Garzanti, Milano 1993.

89 Cfr. Janis C. Bell, Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 14, No. 27 (1993), pp. 103-129; Edward J. Olszewski, Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 11 (1985), pp. 101-124. Un accenno alla questione è fatto da: Pamela M. Jones, *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Ashgate, Aldershot 2008, p. 83: "Whereas Caravaggio counted on the harsh contrasts of dark and light in his oil painting to be animated by the candles that would be lit on the altar directly below it casting an uneven flickering light on the altarpiece in the dark windowless chapel".

Bacco degli Uffizi, giacevano dimenticati nei magazzini, quando furono riscoperti. Ma questi dipinti non parlavano. Era necessario illuminarli pienamente per fare in modo che essi riapparissero nel loro più completo splendore. Nel momento in cui si accesero le luci davanti a un suo quadro (e forse di tutti i quadri di quell'epoca), si compì la peggiore opera di travisamento. Non si tratta di una fine questione di poetica, bensì di un modo per tornare fedelmente alle condizioni volute e conosciute dal pittore (non ne aveva altre). Il contrasto è tra l'apparizione di una figura che paia viva e palpitante di fronte a una luce mobile e tremula da una parte, alla quale si oppone una figura senza prospettiva e ricca di errori e imprecisioni, scarti tra i piani e i punti focali. Per questo motivo sono portato a credere che la percezione dell'intera opera di Caravaggio sia stata falsata non poco dalle condizioni di visione dell'ultimo secolo. Questa distorsione poi, innestatasi sulla mancata (e forse voluta) comprensione del fenomeno Caravaggio da parte dei suoi biografi classicisti<sup>90</sup>, ha operato il colpo di grazia alla questione critica della luce nei suoi dipinti. Ingenuamente gli studiosi hanno identificato la luce opposta alle tenebre come la fondamentale innovazione stilistica nel Merisi, ma invece di chiedersi quale luce dovesse essere scelta per illuminare e leggere opere in cui luce e tenebre erano palesemente i cardini differenzianti (e quindi identificanti) rispetto alle opere degli artisti contemporanei, essi si sono concentrati sulla luce e il buio presenti dentro il dipinto. La mancanza di sensibilità per l'importanza delle condizioni di illuminazione ha fatto in modo che, al contrario di ciò che dovrebbe essere, la critica abbia enfatizzato solo l'aspetto della luce interna nei dipinti (salvo rari casi<sup>91</sup>), ignorando la sostanziale rilevanza degli aspetti fruitivi. Se certi suoi

---

90 Cfr. Philip Sohm, *Caravaggio's Deaths*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 3 (Sep., 2002), p. 449: "Art imitates life, certainly, but so, too, does life imitate art, especially in biography, where fictional verisimilitude is used to attain the higher goal of truth. An artist's biography can be documented and factual, and indeed some seicento art biographers pushed archival research much deeper into their writing than had previously been the norm. But biography is also an artful construction of embellished or even invented "facts" that explains why paintings look the way they do. In various stories of Caravaggio's death, biography can be read as art criticism."

91 Cfr. Janis C. Bell, *Light and color in Caravaggio's Supper at Emmaus*, in: *Artibus et historiae*, 16.1995,31, p. 139-170, in part. p. 139: "Working within the context of the perceptual sciences requires the assumption that a given response may be "average" or "normal." The concept of



*quadri fossero realmente pensati per una illuminazione a lume di candela, la poetica ad essi sottesa e il modo di percepirla sarebbero completamente diversi rispetto a quelli che abbiamo oggi: si tratterebbe realmente di visioni che emergono dalle tenebre, epifanie oniriche che non hanno nulla a che fare con la volgarità pervadente dei riflettori da cabaret, sotto i quali i dipinti danzano la loro folgorante coreutica pubblicitaria. La pittura di Caravaggio risulta quindi travisata non solo dai suoi contemporanei, ma anche mistificata agli occhi nostri: la sua teatralità onirica e il carattere epifanico che meglio si rivelano grazie a condizioni di illuminazione naturali (e oserei aggiungere magico - naturali: composte da penombra e lume di candela) sono eloquenti esempi di come al giorno d'oggi si tenda a pensare con la nostra testa di uomini abituati alla luce elettrica, senza avere neppure la preoccupazione di chiedersi: è corretto vedere questo dipinto illuminato così? Era nell'intenzione del suo autore?*

*Ovviamente la risposta negativa implica un maggiore sforzo e un primo tentativo di ri-lettura in condizioni non viziate da luce elettrica, ma non preclude l'illuminazione elettrica per meglio vedere. Tuttavia quest'ultima dovrà essere usata parallelamente, alla stessa stregua degli strumenti diagnostici nelle mani dei restauratori, di cui abbiamo parlato prima. L'illuminazione elettrica infatti va a svelare cose che non sarebbero visibili ai più, ma che forse dovevano restare*

---

"normal" and "average" goes against the prevailing trend in the humanities to emphasize the individuality and cultural relativism of every response. The assumption of scientific research with human subjects is that the response of most individuals falls within a "normal" range which can be determined empirically by testing and statistical analysis. I accept this working conception of "normalcy" when I go to the doctor for tests, despite the philosophical difficulties of defining it and proving it. Consequently, I operate from the assumption that my visual response is normal - which is not the same as objective - and therefore I can make some generalizations about the responses of other viewers. This argument can be moved into an historical framework. Martin Kemp wrote that there was no such thing as the "average" sixteenth century viewer, but that there was probably a greater tolerance for lower lighting conditions. Does this mean that the visual threshold for human color vision was lower?", cfr. anche Martin Kemp, recensione al vol. : Marcia B. Hall, *Color and meaning : practice and theory in Renaissance painting*, Cambridge [u.a.] Cambridge University Press, 1992; in: *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1082 (May, 1993), p. 353: "A sixteenth-century spectator (I was going to say 'the average sixteenth-century spectator', but there is of course no such thing) not only saw the works under different conditions - standing within a portion of defined territory in the chapel and peering up against the natural light, or seeking out what was visible in dim artificial light - but also brought a set of different criteria through which the visual experience was reconstituted in terms of form and meaning. These criteria involved, I suspect, a much greater tolerance for the deciphering of objects under low illumination."

*celate o non facilmente visibili, come ad esempio la figura del secondo soldato nella Conversione di Saulo Odescalchi, già difficilmente visibile persino sotto i fari a luce polarizzata dell'allestimento nella sala Alessi di Palazzo Marino. Un esperimento analogo a quello condotto sul Battista della Borghese, questa volta senza candele, ma con la sola intensità (regolabile) della luce dei fari, fu condotto una delle ultime sere dell'esposizione. Le luci in sala furono spente e rimasero accesi solo i fari sul dipinto. Fu chiaro a tutti che, anche quel quadro, presupponeva per una più corretta lettura, uno spazio ombroso, anche se non per forza completamente privo di luce.*

*La questione dell'illuminazione si rivela quindi ancora più fertile di spunti, se la pensiamo dal punto di vista storico scientifico, e non solo teologico e simbolico (come finora è stato fatto nella maggior parte dei casi<sup>92</sup>). E più che storico scientifico direi, storico magico. Se infatti Caravaggio è pittore fotografo, e si serve di lenti e specchi come prima di lui altri pittori<sup>93</sup>, fondamentale è comprendere come la svolta stilistica caravaggesca e la sua "rivoluzionarietà" sono da mettere in relazione con l'uso di camere ottiche, che sono di per sé ombrose, nel momento genetico. Ma se le condizioni fantasmatiche delle proiezioni in una camera oscura si rifanno alla cultura magico naturale della-*

---

92 Cfr. Maria Rzepińska, Krystyna Malcharek, *Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 7, No. 13 (1986), pp. 91-112, in part. p. 92: "It is possible to obtain such an effect of light only by employing active darkness. Such darkness is a value active both artistically and psychologically and is indispensable for displaying various possibilities of light and for introducing an element of mystery, ambiguity, and understatement.", cfr. anche Delane Olivia Bovenizer, *Michelangelo Merisi da Caravaggio and Francesco Patrizi da Cherso: rethinking tenebrism*, PhD dissertation, Virginia Commonwealth University, Richmond Virginia 2000.

93 Michael John Gorman, *Art, Optics and History: New Light on the Hockney Thesis*, in: *Leonardo*, Vol. 36, No. 4 (2003), pp. 295-301; cfr. anche David Hockney, *Secret knowledge : rediscovering the lost techniques of the old masters*, Thames & Hudson, London 2001; Roberta Lapucci, *Caravaggio e l'ottica: perché bisogna saper vedere e osservare ... = Caravaggio and optics: because we need to know how to see and observe ...*, Rest&art, Firenze 2005. Negli ultimi anni la questione assai dibattuta è stata oggetto di un acceso dibattito critico, opposto alle ipotesi di Lapucci-Hockney-Falco è David Stork; cfr. : <http://www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/intro.html>; si veda in merito anche: Allen Aimee Littlewood, *Imaging spaceland: The Hockney-Falco thesis. An arts-based case study of interdisciplinary inquiry*; M.A., The University of Arizona, 2007, cfr. anche: *Caravaggio : la bottega del genio*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Claudio Falcucci, L'Erma di Bretschneider, Roma 2010, cfr. anche la recensione di Michele Cuppone, che qui ringrazio: <http://www.assonet.org/caravaggio400/caravaggio400cuppone11.html>

*portiana, sarà necessario esperire il fenomeno della camera oscura per meglio comprendere l'ambiente rarefatto e fortemente contrastato che si verifica all'interno di una stanza buia con le pareti tinte di bruno. Da una discussione conviviale con Sarah Cree e Steven Stowell nasce la coscienza dell'importanza comunicativa di queste condizioni di luce; fino ad oggi la critica sembra aver negletto questo aspetto: ammesso che Caravaggio usasse artifici catottrici secondo quanto descrivono Leonardo e Lomazzo nei loro trattati, e, con istruzioni ancora più precise, Giovan Battista Della Porta nella sua *Magia Naturalis*, la prima domanda che sorge è relativa proprio al senso dell'occultamento delle figure che si ottiene in condizioni di luce ridotte e focalizzate. Piuttosto che rendere esplicito il senso dei quadri attraverso la planarità della lettura dei singoli elementi raffigurati, c'è quasi un tentativo di occultarli, in modo da renderli leggibili solo a chi, munitosi di una torcia (come sembrano indicare i numerosi autoritratti del pittore in sue opere tarde con una fonte di luce in mano<sup>94</sup>), avesse la possibilità di vederli in modo differenziato dai semplici aspicienti. Il suo intento quindi è forse quello di celare ai più, per svelare solo a chi, realmente interessato, avesse la possibilità di prenderne una visione illuminata. Il suo stile pubblico (in particolare mi riferisco alle prime commissioni per le cappelle delle chiese romane, dopo San Luigi dei Francesi 1600<sup>95</sup>) che comporta in prima istanza una esposizione permanente dei suoi dipinti (almeno fino a quando non cominci a subentrare la complessa questione dei rifiuti da parte della committenza stessa e dell'acquisto da parte di collezionisti privati) prevede l'istallazione di questi ultimi in situazioni di penombra fitta, oggi come allora, e di visibilità ridotta, a meno di straniarne la vera natura fantasmatica. Questa mancanza di luce ha molto spesso creato*

---

94 Cfr. sul lume di candela: Justus Muller Hofstede, *Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 13 (1971), pp. 208-303.

95 Un discorso sulla istallazione delle pale della Cappella Cerasi in: Leo Steinberg, *Observations in the Cerasi Chapel*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 41, No. 2 (Jun., 1959), pp. 183-190, in part. sulle condizioni di illuminazione, p. 183: "Accordingly, the visitor enters only to see the great paintings on which the fame of the chapel has rested since 1600. But in facing these paintings, he converts them tacitly into easel pictures - and into easel pictures that are both ill-lighted and ill-hung, since their location in so cramped a space makes them uncomfortably hard to see."

*disperati tentativi di ricostruzione e spostamento dei laterali - per esempio nella Cappella Cerasi a Santa Maria del Popolo - da parte della critica, che piuttosto che accettare una istallazione nella penombra, ha tentato di pensare a una diversa sistemazione dei dipinti per giustificarne una concordanza dei punti di luce interni con quelli esterni<sup>96</sup>. La ricostituzione del perfectum ottimale di visibilità è volutamente e artatamente evitata dall'autore, e l'apparato di locupletazione elettrico è frutto di una valorizzazione di marketing del turismo contemporaneo. Il tenebroso messaggio, quindi, è originariamente velato di mistero, ma, snudato agli occhi delle folle, va a straniare le condizioni di lettura indissolubilmente connesse al luogo di esposizione. Secondo Sarah Cree la condizione di oscurità preclude allo spettatore delle sue opere una vera comprensione di quanto egli dipingesse, e rivela un discorso linguistico di difficoltà connaturato alla sua poetica. Questo ci permette di ricordare che la categoria dell'oscurità (skoteinotes) era usata per definire il pensiero di Eraclito, si dica qui incidentalmente, uno dei più importanti filosofi naturali dell'antichità<sup>97</sup>. Se il pubblico non poteva che vedere come per speculum in aenigmate il solo che potesse realmente apprezzarli benché fossero nascosti nella loro pienezza epifanica (vale a dire nel modo in cui noi li vediamo oggi, sotto i riflettori) era, all'epoca, Dio. Lo svelamento delle tenebre tramite fari elettrici dispone finalmente lo spettatore odierno nello stato di grazia necessario alla piena comprensione di ciò che per secoli era rimasto nascosto, a maggior ragione se si pensa che la luce interna ai dipinti è stata da più critici identificata come vettore di istanze teologiche.*

*Indipendentemente dal fatto che Caravaggio usasse o meno materiali fotosensibili per dipingere nella semi oscurità e per imprimere sulla preparazione le figure dei modelli, proiettate attraverso l'artificio della camera oscura, è interessante notare come gli incarnati (in particolare) e i panneggi assumano a una luce più*

---

96 cfr. Steinberg, p. 185, na 12; cfr. anche: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei. Hans Jantzen zum siebzigsten Geburtstag*; 24. April 1951, Mann, Berlin 1954 pp. 88 e segg..

97 cfr. Livio Rossetti, *Quale skoteinotes? Sul rapporto che Eraclito instaura con il suo uditorio potenziale*; in: *Philo<:>logica*, I, 1992, pp. 3-28, la definizione di *skoteinòs* è di Aristotele, cfr. *Arist. De Mundo*, cap. V [396b] a cura di E. S. Forster, Clarendon, Oxford, 1914, p. 15.

*verosimile rispetto alla normale illuminazione a luce polarizzata. Una illuminazione artificciata da luci a tempo, come quella della Cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi, allo stesso modo, permette al nostro occhio, viziato da una visione educata dagli schermi al plasma e alle figure cinematiche, una efficacia fulminea e lampeggiante della proiezione scenografica barocca della scena della Chiamata e del Martirio di san Matteo, togliendole d'altro canto l'alone di mistero e oscurità che la rende onirica. Ma è proprio il meccanismo a tempo che ci permette di osservare i dipinti laterali della cappella Contarelli nel modo più consono e filologicamente corretto, poiché quando si spengono i faretti, il nostro occhio, meno ferito dall'intensità delle luci elettriche, dischiude la pupilla in una dilatazione midriatica, divenendo più sensibile e cercando le forme nell'oscurità. Non è congiunturale, forse, che uno dei casi di questo tipo di percezione della luce, plausibilmente propria non solo delle condizioni di visione dell'osservatore, ma anche dell'autore, sia proprio dell'epilessia<sup>98</sup>. L'ideale condizione di fruizione sarebbe quella non attuabile, di esposizione delle opere a lumi di candele o lucerne, come si vedono gli altari apparecchiati negli affreschi romani coevi di Cesare Nebbia e di Giovanni Guerra negli affreschi del salone sistino<sup>99</sup> [1585-1590]. Tuttavia queste luci sarebbero disposte solo sull'altare e andrebbero a diffondere luce in modo piuttosto blando sui laterali. Molti (tra cui Salvatore Settis<sup>100</sup>) hanno enfatizzato che il vero punto di vista della Cappella Contarelli è situato dalla parte del sacerdote sull'altare. Tuttavia il punto non è*

---

98 Altre cause di midriasi possono essere, come fenomeno normale: l'esposizione al buio, l'effetto di stimoli emotivi, e, come fenomeno patologico: gli accessi epilettici o lesioni craniche. Cfr. A.M. Garcia Martin, F.J. Molina Martinez, G. Amer Ferrer, B. Sureda Ramis, A. J. Moreno Rojas, I. Barcelò Artigues, *Unilateral mydriasis during temporal lobe seizures*, in: *Epileptic disorders*, vol. 10, n°. 2, June 2008, pp. 165-9.

99 Cfr. Alessandro Zuccari, I disegni per gli affreschi della Scala Santa : Nebbia, Guerra, Fenzoni, Bril e le strategie progettuali di un cantiere sistino, in: *En blanc et noir : studi in onore di Silvana Macchioni*, a cura di Francesco Sorce, Campisano, Roma 2007.

100 La mia registrazione dell'intervento tenuto al Kunsthistorisches Institut di Firenze è datata martedì 18 settembre 2007, e risulta essere la rielaborazione di una Mellon Lecture (cfr. C. Dempsey, "Salvatore Settis, 'Giorgione and Caravaggio: Art as Revolution,'" in: *The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Fifty Years*, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington, D. C., 2002, pp. 209-12), tenuta dal professore, a tutt'oggi inedita cfr. :

[http://archiviostorico.corriere.it/2010/marzo/05/Settis\\_lascia\\_Normale\\_Torno\\_studiare\\_co\\_9\\_100\\_305062.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2010/marzo/05/Settis_lascia_Normale_Torno_studiare_co_9_100_305062.shtml) .

questo; esistono copie e reinterpretazioni dei laterali, che fedelmente riprendono ogni singolo elemento, nonostante le fonti spesso travisino ciò che effettivamente accade sul tavolo della Chiamata (Sandrart). Sarebbe proprio il caso di dire che i dipinti di Caravaggio, per la maggior parte, presuppongono un osservatore nictalopo<sup>101</sup> ovvero qualcuno che non vede bene nell'oscurità, (come non vedremmo noi se non esistessero gli impianti di luce elettrica montati nella cappella). Questo alone, questa velatura, fa in modo che le opere di Caravaggio siano difficili e misteriose come lucciole, come apparizioni, come sogni, che, come è noto, avvengono in condizioni di accecamento o di scarsa visibilità. Mi riallaccio alla questione filosofica delle lucciole poiché c'è un interessante episodio relativo a questi curiosi insetti. Anni fa, alla prima lettura delle opere di Giovan Battista Della Porta, mi colpì un passo in cui si spiega come, tritando le lucciole (*Luciola italica*, L.), si può ottenere una polvere fluorescente<sup>102</sup>. Fui tentato da subito di attuare questo esperimento, ma le lucciole non mi erano immediatamente disponibili. Segnalai la cosa a Roberta Lapucci che collegò la possibilità che Caravaggio potesse utilizzare nel suo studio, pigmenti fluorescenti<sup>103</sup>. Questi ultimi non sarebbero stati identificabili nelle sue opere, in

---

101 Cfr. *ad vocem: Nictalope*, in: Salvatore Battaglia, GDLI, vol. XI, Torino, UTET, 1981, p. 426: "2. Che soffre di eccessiva diminuzione della facoltà visiva al cadere del crepuscolo o in condizioni di scarsa illuminazione (per cause congenite, per avitaminosi o in seguito a gravi lesioni retiniche). *Domenichi* [Plinio], 8-50: Dicesi che elle [le capre] veggon sì ben di notte e di giorno, e per quello, se si mangia il fegato della capra, si restituisce il vedere della sera a coloro che si chiamano nittalopi."

102 Cfr. G.B. Della Porta, *Dei miracoli et meravigliosi effetti dalla natura prodotti*. Libri IIII, di Giovanbattista Porta Napolitano, novamente tradotti di Latino in lingua volgare, et con molta fatica illustrati, Lodovico Avanzi, Venetia 1560; Lib. Cap. XI: "Come si possa fare, che una cosa nascosta nelle tenebre resplenda" pp. 61b-62b: "Come alcuni animali del genere degli insetti, li quali vulgarmente chiamiamo lucciole sono de fonghi de Capi, e delle squamme de pesci, come del pescio trichia, fresco, che altrimenti si domandano Horingi. [...] L'esempio, le lucciole di notte fra tutti li altri assai la lume di fuoco noi ne spicchiamo la coda, procurandol bene che con quella parte lucente, non vi rimanga cosa alcuna di nero; poi macinarle in una pietra di porfido; per quindici giorni, oltre di ciò tenerli sotto il letame in un vaso di vetro, e sarebbe meglio che non toccassero dalle bande, ma stessero appiccate. Finiti quelli Quindici giorni, mettere il vaso nel forno, ovvero nel acqua del bagno calda. Così poi accomodato un recipiente che riceva la distillatione, la quale la metterai in una palla di Cristallo chiara e polita, e questa farà poi lume a quell' Aria che gli è da torno, per modo che potrai leggere lettere maiuscole, purché non sia offuscato da un lume più grande." Cfr. per il testo on line:

<http://bivio.signum.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=142%2C352170>

103 cfr. Intervista di Stefania Mattioli con Roberta Lapucci, *Caravaggio dipingeva con le lucciole*, in: *Stile Arte*, sezione: Scoperte, n. 123, anno XIII, pp. 6-11, novembre 2008.

*quanto organici, e quindi non leggibili a una normale analisi xrf. Tuttavia, procedendo sulla stessa intuizione la studiosa cercò tracce di elementi fotosensibili come il mercurio e i sali d'argento che erano un mezzo anticamente utilizzato nelle impressioni fotografiche. E questi elementi furono trovati all'interno dei dipinti del Merisi. Quello che mi preme qui sottolineare non è però il processo fotografico ante-litteram che Caravaggio avrebbe potuto utilizzare, ma la sua affinità, quella che un mago naturale avrebbe chiamato analogia, con il modo sottile e leggero di brillare che hanno le lucciole. Rimando, in merito, al recente saggio di Georges Didi Hubermann<sup>104</sup>, che, se applicato come una griglia di lettura all'opera di Caravaggio, dimostra come la sua pittura fosse soprattutto concepita come una lucciola, fatta per brillare sottilmente e fioca nel buio delle cappelle e delle stanze ombrose delle collezioni private. Non per esplodere sotto i titanici riflettori degli attuali allestimenti che, più che illuminare, accecano la poetica tenebrosa dei suoi dipinti, né per scomparire definitivamente nelle tenebre cieche della notte. Le lucciole, come i dipinti di Caravaggio sono fatti per sopravvivere. Questo getta una luce ancora più suggestiva sulle sue opere e sullo*

---

<http://www.stilearte.it/articolo.asp?IDart=1471>

104cfr. Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole : una politica delle sopravvivenze*; Bollati Boringhieri, Torino 2010; riporto qui di seguito la quarta di copertina: "Ogni essere vivente emette flussi di fotoni. Ne esistono tuttavia di minuscoli per i quali la luce – sprigionata da una sostanza chimica, la luciferina – è parata nuziale, danza d'amore. Un grappolo di cinquemila lucciole produce a malapena il chiarore di una candela. Eppure quella fragile grazia, quel volteggio fosforescente che punteggiano il buio si sono prestati a considerazioni apocalittiche. «Darei l'intera Montedison per una lucciola», scriveva Pier Paolo Pasolini nel 1975, pochi mesi prima di venire ammazzato. Una fascinazione antica, la sua, che risale agli anni della guerra, quando osservava estatico «una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli». La loro scomparsa gli appariva come un genocidio culturale, l'ultimo crimine di un nuovo fascismo peggiore del precedente: il neocapitalismo, con il suo fulgore artificiale, abbacinante. Da allora parlare di lucciole equivale ad alludere, per via di metafora, ai tratti del mondo umano che rischiano di eclissarsi di fronte all'avanzata irreversibile della stereotipia sociale. Corrono pericolo «uomini-lucciole», «parole-lucciole», «immagini-lucciole», «saperi-lucciole». Ma sono davvero condannati ad andare perduti? Nel suo libro più immediatamente politico, Georges Didi-Huberman coglie benissimo ciò che la disperazione impedì a Pasolini di vedere: che la barbarie non procede senza intoppi; che mettere avanti la rovina del tutto oscura i barlumi che resistono malgrado tutto; che chiudersi nel lutto per l'arcaico paralizza l'intelligenza del presente; che il nostro «adesso» è un montaggio di tempi diversi, da cui il passato non può essere bandito per sempre. Attraverso un confronto appassionato anche con Walter Benjamin e Giorgio Agamben, Didi-Huberman apre a un'idea di sopravvivenza. In questa prospettiva, il declino non prelude alla catastrofe antropologica, ma è risorsa vitale. Le sue armoniche sono le stesse degli atomi che cadono in Lucrezio: inventano forme, preservando «scintille di umanità»."

*studio che egli deve avere affrontato per le condizioni di illuminazione e dimostra come le attuali illuminazioni (necessarie per un popolo di visitatori educato dalla visione televisiva) siano ciò che filologicamente è più lontano dalle intenzioni dell'autore. Ma queste stesse luci zenitali, da tavolo di autopsia, queste luci canicolari sono, insieme all'avvento della fotografia, il veicolo della fortuna e della voga caravaggesca, oggi più che mai è chiaro agli studiosi che le sue immagini si concepiscono nel buio e per il buio<sup>105</sup> e non “dentro al suo lume di più lumi folto”<sup>106</sup>.*

### **1.3. [Avantesto e critica genetica]**

*Lingua*

Lingua in vacuo inscripta  
Relinquit simulacra amat  
Voraces-fugaces laminas  
Corporis nodos incidentes;  
a latere historiae evidentia  
evanescit trans nomina abrasa  
et consumpta desideria  
pacem vocant. Vacua lucet  
lingua in frigore, varia  
aequora eam incurrunt, nunc  
linguafurca decidit-recidit  
in vacuo inscripta infinito.

[Michele Sovente, *Cumae*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 34]

*Se quindi si cerca tanto al di sotto dei dipinti per vederne le varie fasi genetiche (e questo non è un male) sarebbe necessario approfondire allo stesso modo il significato dei dipinti stessi, affinché non si perda di vista lo stadio finale, cioè il perfectum dell'immagine, del testo figurativo, così per come il suo autore ce l'ha consegnata<sup>107</sup>. Si tratta quindi di riequilibrare gli apporti delle singole letture in*

---

105 Qui inteso in senso etimologico di *burius*, lat. “rosso scuro”, e non di totale mancanza di luce.

106 Ciampolo di Meo degli Ugurgieri, (fine sec. XIII- prima metà del sec. XIV) *Compendio della Comedia di Dante Alighieri*, in: *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, a cura di C. Del Balzo, vol. II, Roma, 1890, p. 96; Massimo Seriacopi, *Intorno a Dante: un commento inedito di fine Trecento ai primi sedici canti dell'Inferno, il Credo di Dante, il Compendio della Comedia di Cecco degli Ugurgieri, il Capitolo di Jacopo Alighieri*, Firenze, Libreria Chiari 2004, p. 74.

107 Cfr. C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi 1969, p. 9: “La semiologia può forse permettere di abbozzare dei modelli in cui il dato contentistico sia recuperato nel punto preciso della sua elaborazione formale, così che il mondo dei contenuti non rimanga isolato in una



*un contesto che tenga conto delle diverse informazioni che si possono raccogliere. Se in fondo pentimenti, variazioni e precedenti redazioni equivalgono come in filologia alle varianti redazionali, testimoniarle in sede critica può arricchire il discorso genetico delle composizioni artistiche, ma è anche vero che, in una scala di valori, gli strati più superficiali di colore corrispondono a ciò che va indagato come il testo lasciatoci dall'autore<sup>108</sup>. Un caso esemplare è quello del Martirio di San Matteo della Cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi, in cui, grazie alle riflettografie fatte approntare da Venturi, possiamo ricostruire lo stadio iniziale dell'epitesto<sup>109</sup>. In questo caso il cospetto di diverse redazioni completamente diverse disposte una sull'altra è stato letto come cambio di visione da parte dell'autore e la vulgata ingenerata da questa nozione<sup>110</sup> non tiene conto ad esempio della dinamica, intesa come l'effetto di spinte già presenti nel testo sous-jacent.*

---

posizione isolata [...] ma entri con le forme della dialettica in cui esso si è trovato al momento dell'invenzione artistica (situazione che non è solo da intendere come genetica, ma istituzionale”;

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. di Camilla Cederna, Einaudi, Torino 1989. Cfr. anche Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 79.

108 Ma si tenga presente: S. D'A. Avalle, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1972, p.33: “Il concetto di originale, nel senso di testo autentico esprimente la volontà dell'atuore, è uno dei più sfuggenti ed ambigui della critica del testo”, ciò avviene a maggior ragione nel caso del testo figurativo, che può essere testimoniato (sfortunatamente *non* nel caso di Caravaggio) da disegni preparatori o bozzetti.

109 Cfr. Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon, Londra 2003, p. 371, tav184.

110 Cfr. [http://it.wikipedia.org/wiki/Martirio\\_di\\_San\\_Matteo](http://it.wikipedia.org/wiki/Martirio_di_San_Matteo) [pagina consultata il 19/03/2010]: “Dalla radiografia sappiamo che Caravaggio compose tre diverse versioni del quadro: nella prima, una composizione più classica e con il fondo chiuso dalla mole di un tempio, ricordo della Maniera, al centro si trovava un soldato che irrompeva nella scena coprendo quasi San Matteo. Tra l'altro pare che il soldato avesse la stessa posa dell'angelo del Riposo durante la fuga in Egitto. Nella seconda versione i gesti dei personaggi acquistavano maggior vigore. Nella terza versione, invece, Caravaggio ambienta la scena in uno spazio profondo, con al centro il martirio del santo, riverso a terra, con ai lati una corona di astanti che fuggono inorriditi.”

#### **1.4. [Cecità, occultamento e inosservato]**

For the dreaming unconscious, there is no interior  
that is calm, tranquil, indifferent. Everything  
that is hidden germinates.

[G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Parigi, 1938, p. 192]

*Considerando che negli ultimi anni la possibilità di allargare la propria conoscenza in modo mirato attraverso gli archivi multimediali, che l'Università mette a disposizione agli studiosi, è aumentata in modo esponenziale; tenendo conto del fatto che la potenzialità di compulsazione dei testi grazie alla digitalizzazione delle biblioteche tramite Google libri si è allargata all'infinito, è stato davvero semplice discutere istanze culturali che non erano neppure state trattate in precedenza, creando cerniere interdisciplinari nuove e al tempo stesso antiche. Fin da subito la mole bibliografica è apparsa esponenziale. Per questo motivo abbiamo dovuto operare tagli ingenti sull'originario progetto della tesi presentato in sede concorsuale. Tuttavia, da un certo punto di vista, la tesi dottorale permette di dare respiro alla discussione scientifica e quindi di analizzare gli argomenti senza il pesante limite di battute normalmente assegnato nella scrittura degli articoli. Eppure il tempo a mia disposizione è all'incirca la metà di quello che si concede negli altri paesi per un dottorato. Per questo motivo ho suddiviso questo lavoro in una struttura molto precisa, in cui i singoli paragrafi, numerati, permettono riferimenti incrociati. In ogni caso ci troviamo in un paradosso: siamo completamente ciechi di fronte ad alfabeti facilmente decifrabili, abbiamo una stele di Rosetta accanto a noi, ma ci ostiniamo a fare l'analisi grafologica dei glifi, ad analizzarne la stesura, l'inclinazione, i caratteri stilistici<sup>111</sup>. Oppure ad esaminare l'inchiostro con potenti microscopij. Paradosso, perché in un'epoca in cui i sensi si sono scardinati dalla nostra corporeità grazie alla scienza, non giudichiamo più dal sensibile, che in realtà è il linguaggio dell'epoca in cui i dipinti sono stati prodotti, è il linguaggio che essi*

---

<sup>111</sup> Mary Douglas, *Questioni di gusto*, Il Mulino, Bologna, 1999 in part. cap. "Che testo il Levitico"

*parlano, il linguaggio dei sensi, che noi non parliamo più. Ci ostiniamo a cercare sotto gli strati della pittura apparente, oppure a costruire delle metafisiche sulle correnti e le influenze degli stili, sulle pennellate e sui modi di esprimere il proprio "spirito". Tutto ciò in un certo senso pone a latere la missione metaforica entro le due divisioni territoriali della critica: quella di comprendere e spiegare il contenuto funzionale dei contesti<sup>112</sup>. E ricordo che i dati ricavati da indagini scientifiche come raggi x e infrarossi, per quanto essi possano essere utili a comprendere l'ultrasensibile, non fanno parte del sensibile, e cioè del ristretto ambito entro il quale i pittori dell'epoca potevano esprimersi: l'immediatamente sensibile. I dati ultrasensibili, ottenuti dalle indagini, intessono la trama di sememi che compongono la superficie di un dipinto, ma non la formano a livello intellegibile. Essi fanno solo parte di gesti e tecniche che sono serviti ad arrivare al risultato finale, ma non si può pensare che il pittore intendesse mostrarceli, e, di conseguenza, sono solo una parte che deve servire allo studioso, in tralice. Gli occhiali, le lenti e i microscopi, in qualche modo ci allontanano dal senso primario, che, invece si può ricostruire solo storicamente, e sta in superficie. L'applicazione di questi strati profondi (inferiori) agli strati superficiali del dipinto (superiori), rovescia i valori di lettura convenzionali, identificati dal frame storico sociale e precipita il campo di misurazione in un frame ontologico trascendentale<sup>113</sup>. Per citare Bal: "l'applicazione in qualsiasi senso la si voglia intendere, è già di per sé accecante, poiché significa indossare volontariamente dei paraocchi." I danni provocati dall'impoverimento seguito all'introduzione dei dati scientifici nell'analisi dei dipinti sono stati catastrofici ai fini della comprensione storico culturale dei testi figurativi: molto spesso essi hanno azzerato il dibattito ermeneutico, già indebolito dalla imperante impostazione stilistico-formalistica.*

*Tutto questo nasce da un'impostazione post-hegeliana della filosofia che ha*

---

112 Cfr. Cesare Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi 1969 p. 24.

113 Sulle differenze ontologiche in relazione all'uso di strumenti empirici, tecnici ed epistemici, si veda: M. Ferraris, *Documentalità*, Laterza, Bari 2009, § 2.2.3.2, p. 103.

innervato anche il discorso storico artistico in maniera costitutiva<sup>114</sup>. E ormai è forse troppo tardi per farlo capire a chi è stato formato come storico dell'arte ed ha adottato la sua metafisica. Occuparsi dello spirito del tempo, o del pittore, incide inevitabilmente sull'oggetto della ricerca. Ma sono gli oggetti figurativi (iconemi = unità minime di significazione figurativa) a diventare il soggetto di questa dissertazione. È noto che Kant nega al pensiero umano la possibilità di conoscere il reale senza che prima esso sia stato edotto da dati empirici sufficienti a riconoscere gli oggetti stessi<sup>115</sup>. Nel caso delle immagini che saranno oggetto del nostro studio, gli iconemi fungono da immagini-matrice, la mente li trasforma attraverso l'immaginazione in ipotiposi del loro contenuto astratto, seguendo un processo analogico, essi si riversano nella composizione con un complesso portato culturale. Oltre a notare il fatto che tale processo analogico, in una visione pansemiotica e combinatoria, come quella tardo rinascimentale, è lo stesso che informa la percezione della Natura nel Cinquecento<sup>116</sup>, sarà interessante notare come questo processo si scompagini in tre diverse posizioni teoretiche. La prima prevede che la ragione produca concetti determinativi, che servano a riconoscere gli iconemi, la seconda che, grazie a una analogizzazione del determinativo prodotto, questo si possa applicare agli altri oggetti che, per somiglianza alla famiglia di appartenenza, fanno parte dell'insieme morfologico

---

114 Si veda in merito Michael Ann Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jacka Book, Milano 1991, cap. I, pp. 9-36, in particolare, p. 19: "L'approccio di Hegel, sia nelle sue lezioni di estetica sia nella sua filosofia della storia, può essere dunque considerato formalistico in due sensi. Da una parte l'efficacia della sua concezione sta nel proporre un sistema formale, una codificazione astratta della storia della creatività umana, dall'altra l'evidenza su cui si fonda la sua mappa dello spirito metaforico risiede nella sua capacità di discernere i particolari storici, le manifestazioni della coscienza dello spirito, così come essa si rivela nelle leggi, nell'arte, nella religione ecc." Sul ruolo nodale svolto da Panofsky nella transizione dal formalismo all'iconologia e sul ruolo di Jan Bialostocki, cfr. Franco Bernabei, *Jan Bialostocki, Formalism, and Iconology*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 22 (1990), pp. 9-21.

115 Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, p. 85.

116 Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008; Omar Calabrese, *Breve storia della semiotica dai presocratici a Hegel*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 66-81; sul concetto di analogia cfr anche G. E. R. Lloyd, *Polarity and analogy: two types of argumentation in early Greek thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1996. Maximilian Bergengruen, *Das Unsichtbare in der Schrift: zur magischen Texttheorie des Paracelsismus*; in: *Iconologie des Zwischenraums: der Schleier als Medium und Metapher*, a cura di Johannes Endres, Barbara Wittmann e Gerhard Wolf, Fink, München 2005, pp. 149-164.

a cui l'oggetto stesso appartiene, e infine che queste idee si possano connotare con valenze estetiche ed etiche all'interno di un sistema di riferimento mentale, molto spesso ricostruibile attraverso lo studio storico delle forme archetipali del pensiero ad essi relativo. Si tratta quindi di comprendere le immagini attraverso una concettualizzazione filologica e una progressiva rettifica delle rappresentazioni non in senso spiritualistico, ma materialistico e documentario, con il fine di accostare la nuclearità dei singoli iconemi, visti nondimeno come parti costituenti delle composizioni figurative, nella complessità dei rapporti sintagmatici e delle relazioni con gli altri iconemi che li circondano<sup>117</sup>. Una conoscenza oggettiva immediata, per il fatto che è qualitativa, è necessariamente scorretta<sup>118</sup>, dobbiamo quindi procedere a una rettifica della conoscenza storica relativa agli oggetti che sono l'immagine matrice degli iconemi. Sceverare le impressioni soggettive (stile, modalità espressive ed estetiche) per psicanalizzare la soggettività e storicizzarla. Per rompere con la seduzione delle forme stilistiche bisogna esplicitare la produzione storica degli oggetti raffigurati. Come ben nota Didi-Huberman, fornendoci una base metodologica sulla quale costruire la nostra analisi, molto spesso gli storici dell'arte lasciano fuori dalla loro disciplina ciò che non conoscono. La lettura dell'opera d'arte è invece una riacquisizione di informazioni dimenticate. È una operazione di rimozione dell'ignoto come bacino di ricerca, una sorta di stratificazione su ciò che è noto, o tracciato nei documenti ritenuti pertinenti da una moda (o per meglio dirla, con

---

117 Cfr. G. Bachelard, [La formation de l'esprit scientifique], *La formazione dello spirito scientifico*, Raffaello Cortina, Milano 1995, cfr. anche: C. G. Christofides, *Bachelard's Aesthetics* in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 3 (Spring, 1962), pp. 263-271; e Jean-Claude Margolin, *Bachelard et les arts plastiques* in: *Artibus et Historiae*, Vol. 12, No. 23 (1991), pp. 181-206, in part. p. 185: "Mais avec ce miroir et cette 'catoptromancie naturelle', ne revenons-nous pas à la divination? Narcisse qui se contemple n'est-il pas à sa façon devin? C'est Bachelard qui le dit: 'En méditant sur sa beauté Narcisse médite sur son avenir. Hydromancie et catoptromancie se combinent ou additionnent leur puissances réfléchissantes'." Concetti applicabili anche al *Narciso* di Palazzo Barberini, qualora si accetti la sua attribuzione a Caravaggio.

118 Della stessa opinione era Panofsky, cfr. Joan Hart, *Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), p. 543: "Panofsky believed that Riegl's contrasting terms for Egyptian and Hellenistic works of art, such as "haptic" or tactile versus "optic," and "objective" versus "subjective," removed them from historical-genetic consideration into an ideal, *a priori* sphere."

*Kuhn, da un canone o paradigma<sup>119</sup>) che considera valida soltanto una fetta dell'infinita documentazione a disposizione dello storico (soprattutto a partire dall'epoca rinascimentale). In realtà la chiusura pregiudiziale nei confronti dell'anacronismo e dell'inosservato è il risultato di una fossilizzazione del sapere accademico, nonché la sua stessa ragion d'essere. Sembra ovvio che senza una primaria ricognizione dei documenti principali e più pertinenti in relazione al pittore, sia impossibile procedere a comprendere la sua opera, tuttavia, è proprio facendoci forza del lavoro di questi eroici primipili della ricerca che, sulla base dei dati storici e delle ricognizioni archivistiche, possiamo iniziare un inedito tentativo di messa in discussione dei dati stessi, sulla piattaforma di una più vasta e complessa gamma di evidenze figurative, documentarie e storiche.*

*Risulta fondamentale a questo punto comprendere che l'unico modo per uscire dall'empasse del purovisibilismo cieco, di una storia dell'arte che si occupi soprattutto di stile e modi<sup>120</sup>, e non di significato, il metodo migliore sia quello di riconoscere ciò che viene rappresentato, sia esso parte della mimesi icastica che invero la rappresentazione per imitazione e omologia, o della phantastike che invece produce immagini fantasmatiche di oggetti o esseri non esistenti in natura se non nell'immaginario<sup>121</sup>. Un esempio di convivenza di immagini mimetiche e fantastiche in un'unica composizione nei dipinti di Caravaggio è la Madonna dei Palafrenieri (Galleria Borghese), originariamente dipinta per la chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri. In questo dipinto le icone (Anna, Maria e il Bambino) sono disposte su uno sfondo scuro in evidente contrapposizione con la serpe, schiacciata congiuntamente dal piede di Maria sul quale calca il piedino di Gesù.*

---

119 Cfr. Thomas S. Kuhn, *Le rivoluzioni scientifiche*; Il Mulino, Bologna 2008.

120 Sullo stile cfr. anche: O. Calabrese, *Breve storia della semiotica dai presocratici a Hegel*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 23: "Altra questione è invece il modo in cui stilisticamente il linguaggio produce effetti sul destinatario. E di questo si occupa la retorica, che infatti presenta una teoria dei *tropi* (per la prima volta si parla della metafora ad esempio) e delle figure, una teoria dei generi letterari, e persino una tipologia dei segni ( ad esempio vi si pone la differenza tra indici e sintomi: veri e propri segni i primi, perché non si correlano necessariamente con i loro conseguenti, antecedenti necessari dei conseguenti i secondi)."

121 cfr. per questa distinzione Platone, *Sofista*, [235 d - 236 c], in: *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano 1991, pp. 280-281. Cfr. anche: Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1962; Stephen Skinner, David Rankine, *The Goetia of Dr. Rudd Golden Hoard* Press, 2007, pp. 47-50.

*La citazione zoologica dell'animale non condivide caratteristiche tassonomiche naturali che permettano una identificazione. Per questo motivo è necessario discutere attentamente il problema della modellizzazione dell'iconema serpente, che in quanto immagine fantastica (idolo) si contrappone alle immagini reali della Sacra Famiglia (icone), questo processo di destrutturazione dell'immagine ci consente altresì di arrivare a comprendere meglio le dinamiche che si svolgono tra il gruppo delle figure in relazione al serpente che è un animale simbolico, che si rifà a un modello culturale convenzionale in cui la normale simbologia negativa non fa altro che essere acuita dalla sua caratteristica di immagine fantastica. A questo punto sarà superfluo ricordare che ogni animale nel bestiario di Caravaggio presenta (ad eccezione dei rettili) un alto livello di realismo, che permette una facile identificazione. Sulla base di questo metodo possiamo teorizzare quanto segue.*

*L'intelligenza delle immagini è fatta soprattutto di parole, poiché solo con le parole possiamo esprimerla, approfondirla, studiarla e analizzarla. Dare voce a un dipinto non è necessariamente ridurlo a parola, ma farlo serve senz'altro ad ampliare in modo chiaro e dialogico quanto di esso si nasconde dietro le cortine del tempo.*

*Nella misura in cui ogni quadro è la raffigurazione utopica di un ordine, eteroclitico, dove le cose raffigurate sono anche la sistemazione di categorie di importanza che coinvolgono rapporti di valore reciproci fra le stesse categorie, allora in questa prospettiva ogni quadro (ogni immagine oserei dire) oltre alla sublimazione di idee che non possono essere scritte (latenti) è anche e soprattutto un documento che rispecchia un ordine di idee, e, quindi, storicamente inseribile all'interno di una griglia ordinata che ha per ascissa il tempo dell'immaginario e per ordinata l'immaginario del tempo. Così dicasi per lo spazio immaginario (appunto modificato, utopico, che esula dall'equazione di realtà) e per l'immaginario dello spazio. Se per convenzione si raffigura, con determinati gradi di realismo, tendenti al reale, un elemento (una res) esistente nella nostra dimensione, quello che l'iconema raffigurato andrà a significare è soprattutto una pertinenza culturale facilmente storicizzabile attraverso l'analisi strutturale*

*dei rapporti analogici. La fenomenologia di questo iconema si astrae così per definizione da un mondo in cui la sua materialità, la sua ontologia, hanno mille sfaccettature, e torna ad essere un corpo unitario in una dimensione primitiva in cui significante e significato tornano a coincidere: la cosa e il modo per designarla diventano un unico aspetto in attesa di essere di nuovo scomposte e analizzate attraverso l'ermeneutica.*

*Una prima ricognizione sui processi di decomposizione e catalisi che l'occhio ermeneutico comporta, ci permette di raccogliere prezioso materiale strumentale che, in via del tutto ipotetica, permetta di decifrare, come si è fatto per le lingue morte, i portati logici degli iconemi. L'identificazione della res all'interno del sistema tassonomico contemporaneo è tuttavia la prima vera obbligata operazione ermeneutica. Molto spesso si tenta una simile analisi senza procedere al secondo passo, il più importante, quello della storicizzazione della res confluita nell'iconema preso in considerazione. Saranno altrettanto utili poi, nel passaggio dal primo al secondo grado, sia le analisi legate ai concetti che sono il precipitato storico dell'iconema, sia quelle connesse al portato psicologico di quest'ultimo che, in quanto parte di processi morfologici di pensiero meno obbligati dal procedere storico, si ripetono in meccaniche fisse in contesti sempre diversi. Per esemplificare, nel caso in cui mi occupi dell'analisi di un iconema gestuale (mimema) come un abbraccio, dovrò innanzitutto esaminarlo dal punto di vista anatomico, prossemico, psicologico, in una prospettiva contemporanea, e il più possibile aggiornata secondo gli strumenti critici che mi si prospettano; controllare se all'interno delle informazioni reperibili, a mia disposizione, sono presenti commenti, spiegazioni, glosse o critiche che alla luce della scienza e dei saperi contemporanei, gettino luce sugli aspetti storici dell'abbraccio, ma anche antropologici. Una volta isolato il pensiero moderno sull'iconema (mimema) preso in considerazione, passeremo a storicizzare l'iconema in una tassonomia strutturale che distingua i diversi casi, specie e generi di abbraccio. Questo procedimento dalle modalità ancora poco sicure deve farsi forte delle tassonomie presenti in altre discipline come la linguistica, l'etimologia, la mitologia, la letteratura e la storia, oltre che alle fonti iconografiche. Una volta dibattuti i*



*campi enciclopedici di dizionari, indici, concordanze e altre sistematizzazioni, si dovranno applicare i dati raccolti a una sistemazione degli ordini iconematici. Quanto più particolareggiata sarà la lista delle scene in cui appare l'iconema dell'abbraccio, tanto più sufficientemente la genealogia evolutiva dell'albero tassonomico tenderà all'esattezza. Lo spidergram concettuale, che viene a crearsi, permette in un primo tempo di classificare all'interno della tabula warburghiana<sup>122</sup> insiemi e intersezioni seguendo una sorta di linea ordinativa, atta a identificare i rapporti gli scambi e le confluenze, non i rapporti di forza. Ci sarà l'abbraccio concentrico di Maria ed Elisabetta e quello centripeto di due amanti, ma anche quello eccentrico delle Stimate di San Francesco, o quello centrifugo di Apollo e Dafne. Ci sarà infine quello ambiguo e doppio del ratto di Elena tra le braccia di Paride, che non si sa bene a quali forze si riferisca, se contrapposte o concordi.*

*L'abbraccio sottoforma di iconema, sistemato all'interno di questa rete di legami, dovrà essere tramite un soggettario molto ben organizzato, analizzato, alla perfine, alla luce dei rapporti generali precedentemente individuati, operazione più difficile di tutte, è quella diastratica e diastorica di risistemazione iconografica, che deve tener conto dei rapporti tra scuole e artisti, tra teorie dell'arte ed eventi storici, tra committenti ed eventi sociali, e mettere insieme tutti questi dati per ricavare un quadro culturale il più possibile accurato.*

*Si dovranno per completezza considerare gli atti che precedono o seguono all'interno della contestualizzazione narrativa (storica) alla quale l'iconema attinge, per prendere forma e, ad esempio, spiegarsi perché all'interno di questa trama è stato scelto proprio quel momento piuttosto che il momento o il gesto precedente, o quello che gli succede, o infine, nel caso in cui si verifichi la*

---

122 un esempio di applicazione di questo metodo è la *Tabula warburghiana* a cura di Valentina Crifò, in: *Tiziano a Milano : donna allo specchio*; catalogo della mostra del Comune di Milano, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti; Skira, Milano 2010 pp. 69-71. Tale esercizio è nato dal confronto con la giovane studiosa sui temi warburghiani. In esso si ragiona della collocazione della *Dama allo specchio* di Tiziano entro la categoria della scena di genere, e parallelamente si analizzano le sopravvivenze del dipinto nell'opera di Caravaggio. Cfr. anche:

[http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/atlas\\_en.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/atlas_en.html)

Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di Monica Centanni, Mondadori, Milano 2002.

*compresenza di più elementi narrativi, per quale motivo questi siano stati scelti sopra gli altri. Tutto questo lavoro deve essere svolto con un'intelligenza selettiva, che tuttavia è anche un modo di arricchirsi dal punto di vista critico, e non una cieca e superficiale sistemazione. L'iconologo deve essere come un mago naturale, che conosce l'essenza degli iconemi da lui studiati, attraverso un processo di ricerca e di arricchimento critico guidati dalla curiosità, che non dà le cose per scontate, che mette alla prova le sue intuizioni, con il vaglio dei trattati e delle fonti.*

*È il sapere tecnico scientifico che ci permette di ricostruire le istanze di significante e significato. Forse non è stata ancora abbastanza posta in luce l'importanza dei trattati nello studio della storia dell'arte. Non esistono infatti, o sono rarissimi nella letteratura storico artistica, riferimenti alle relazioni tra iconema e trattato che parla della res rappresentata. Se nel caso preso in considerazione sarà difficile trovare un trattato specifico sull'abbraccio o sui vari modi di abbracciare nel Rinascimento, è invece essenziale trovare descrizioni il più possibile precise degli abbracci e delle loro diverse tipologie nelle letterature limitrofe, ad esempio i trattati d'amore, i Modi dell'Aretino<sup>123</sup>, i trattati sulla lotta e sulla danza, i libri del galateo, i saggi sul costume delle donne virtuose, ecc...*

*Meno problematica sarà, per una ricerca di taglio trattatistico come questa, una ricognizione sul tema "morso e briglie del cavallo", che andrà applicata a un corpus di trattati di equitazione e mascalcia, ma anche ai morsi e ai finimenti che a tutt'oggi sopravvivono nei musei. In ogni caso si deve mirare a ricostruire attorno all'iconema un terreno comune e ideologico e un sistema di riferimenti che serva a circoscrivere il significato dell'iconema stesso. Tenendo sempre presente le ripercussioni del linguaggio e dei modi di dire sull'iconema, e forse, in minor misura, la deriva simbolica del significato attribuitogli dai trattati coevi*

---

123 Cfr. Bette Talvacchia, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1999; Giulio Romano e Pietro Aretino: i modi ed i sonetti lussuriosi; secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527; a cura di Riccardo Braglia, Sometti, Mantova 2000; *Sesso nel Rinascimento: pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, a cura di Allison Levy, Le Lettere, Firenze 2009.

*di iconologia (penso ad esempio a Cesare Ripa), ricordandosi sempre la differenza tra connotazione e denotazione.*

*Queste operazioni non sono finalizzate alla creazione di un ordine iconologico fisso, a cui uno studioso si dovrà attenere, ma alla formazione di una griglia di lavoro applicabile in seguito a diverse istanze iconematiche, con la quale sia più semplice orientarsi all'interno di un sapere così deframmentato. È soprattutto nell'apertura al disordine di citazioni e pertinenze, così per come si presentano ai nostri sensi, che questa griglia permette allo storico la casualità di un incontro illuminante. Una volta che lo storico avrà lavorato su due o più argomenti, anche non apparentemente correlati, questi andranno a creare una griglia metodologica interdisciplinare talmente vasta da funzionare come una rete da pesca. L'eccedenza di significazione è un rischio di dispersione che va tenuto sotto controllo dalla nostra intelligenza analogica, e attraverso la continua valutazione dei rapporti di importanza che si ottengono grazie alle loro intersezioni. Fino ad ora l'iconema è soprattutto scomponibile in una serie di concetti linguistici con i quali può essere ricomposto nella sua molteplice essenza storica. Ma una volta operata una storicizzazione di questo tipo non sarà difficile applicare ai risultati ottenuti griglie più concettuali, a partire dalle categorie aristoteliche costituite da coppie antitetiche (dolce vs amaro; liscio vs ruvido, ecc...).*

### **1.5. [Documentalità e ontologia dell'immagine]**

Una esperienza comunista in Italia, provocherà immediatamente una controrivoluzione inegualista, o partorirà essa stessa nuova ineguaglianza. [F. T. Marinetti, *Al dilà del Comunismo*, in: *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1998, p. 477]

*È per questo motivo che ho costituito un approccio sistematico al visibile<sup>124</sup> e al sensibile nei dipinti, vale a dire, ho cercato di scrivere in questo lavoro una parziale storia ontologica dei singoli iconemi (minime unità figurative di significato) nei dipinti di Caravaggio, cercando di connettere il più possibile i dati raccolti con le tendenze fondamentali della storia della sua epoca, vale a dire juxta propria principia. Per fare questo è stato necessario discutere filologicamente i dati, sulla base della bibliografia esistente. Per la costruzione di questo metodo è stato di fondamentale importanza l'ispirazione fornitami dal libro di Maurizio Ferraris: Documentalità. In esso si legge chiaramente che "Noi siamo portati a confondere, per ovvi motivi, le cose che ci sono nel mondo con il modo in cui le conosciamo. E molto spesso si finisce per confondere le prime nel secondo, l'essere nel conoscere<sup>125</sup>". *Compito della filosofia, contro la fallacia del trascendentalismo, sarebbe invece quello di riconoscere e catalogare il mondo per ciò che è, per ciò che pertiene alla sua ontologia. Partendo dallo stesso principio filosofico, ho applicato il concetto di catalogazione<sup>126</sup> agli iconemi nelle opere del Merisi e ho ottenuto un risultato paradossale: ciò che si trovava sotto gli occhi di tutti non era mai stato visto poiché dimenticato e rimosso da un metodo che si occupa direttamente di epistemologia e stile. Si è cercato evitare di leggere l'iconografia come una produzione unica del genio (spirito) del pittore, che molto spesso, distanziandosi - ma solo apparentemente - dalla tradizione**

---

124 si intende qui in senso opposto a quello puro-visibilista Fiedleriano, si veda in merito: Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, nuova ediz. in: *Schriften zur Kunst*, Munchen, 2 voll. trad. it. in: *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, *Aesthetica*, Palermo 2006. Cfr. anche: G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, p.193-194: "si trattava per Fiedler di depurare il vedere di ogni interferenza del sapere, del sentire o del ricordare. Egli attribuiva valore conoscitivo soltanto a questo vedere pienamente sviluppato, in cui il movimento dell'espressione artistica si configura come pura visibilità."

125 M. Ferraris, *Documentalità*, Laterza, Bari 2009, § 2.2.0., p. 91.

126 Cfr. U. Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, Paris 2009.

*figurativa, ha ottenuto (sulla base del mito storiografico della rivoluzionarietà della sua opera) un'elisione della discussione ermeneutica sulle immagini da lui prodotte. "Il pittore è il primo a dipingere questo oggetto in questo modo", partendo da questo assunto, non esistendo una rete di archiviazione delle immagini che preceda l'iconema o la composizione di iconemi in questione, chi interpreta il quadro si è limitato a prenderlo come un hapax, senza comprenderlo nel suo senso primario e nella sua funzione all'interno organico della composizione, estraendolo dalla sua rete intertestuale. Invece ho cercato in questo lavoro, limitatamente all'infinita del compito dell'ermeneuta, di leggere, interpretare e comprendere le immagini come la risoluzione a un problema figurativo che il pittore si è proposto di risolvere, da un certo punto di vista analizzandone intenzioni e ricezione. Come se dietro all'immagine ci fosse una serie di forze espressive e fantasmatiche<sup>127</sup> che convergono nel dipinto, e che si scompaginano nuovamente alla lettura di quest'ultimo da parte dei destinatari dell'opera<sup>128</sup>. Ci sono venuti in aiuto due esempi fondamentali: Baxandall per ciò che concerne l'intenzionalità, tutto ciò che sta dietro al dipinto (siamo nel campo della critica genetica) e Freedberg per ciò che invece concerne l'emanazione di significato rivolta ai destinatari del dipinto. In poche parole seguendo il seguente schema<sup>129</sup>.*

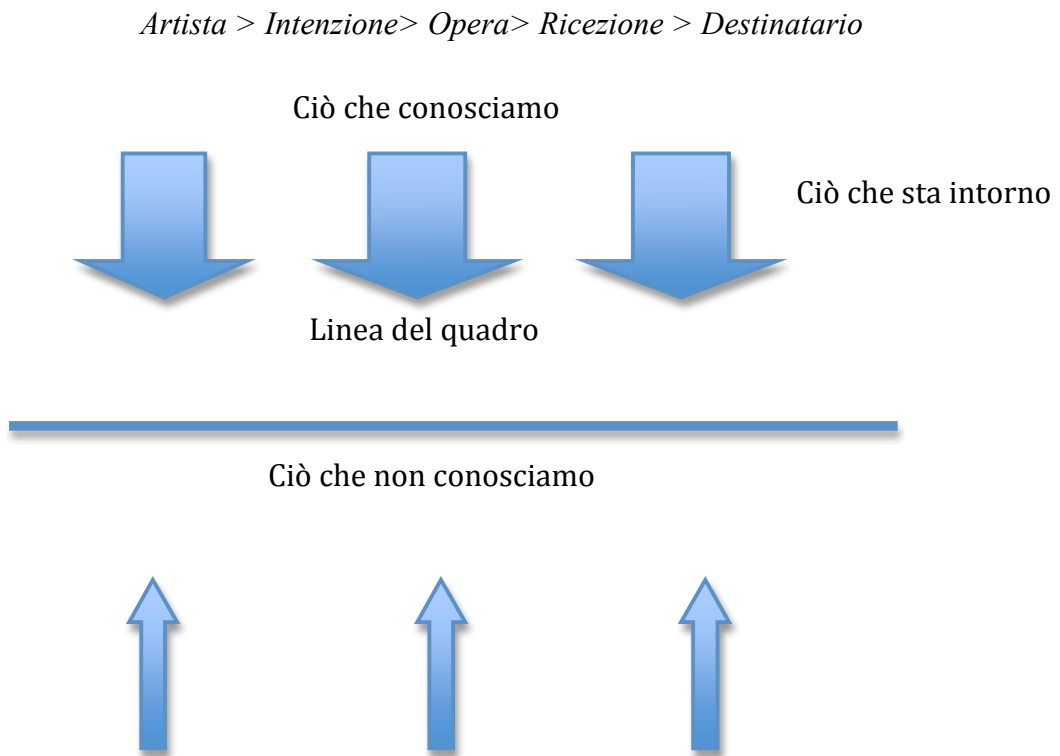
---

127 Si veda anche: Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 2008.

128 Cfr. Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34 (1980 - 1981), p. 1: "As an art historian my aim, to put it simply, is to explain images, i.e., the reason for their existence as well as their appearance. Why were images invented at all and why do they look as they look? These two questions may sound simple but in fact they are not."

129 Devo tuttavia l'elaborazione grafica di questo schema ad un disegno di Aldo Prosdocimi, cfr. *chartula* diagramma a matita con aggiunta di didascalie mie, inserita a p. 2 del quaderno Muji nero telato, Archivio dell'autore.

GRAFICO n°.1)



*La tradizione che invece fino ad oggi ha dominato nella storia dell'arte nasce da presupposti di egemonia del trascendentalismo<sup>130</sup>, che vedevano l'immagine come concepibile solo dalla derivazione della percezione sensibile o della concettualizzazione intellettuale<sup>131</sup>. Ciò che Maurizio Ferraris propone, e che io cerco di applicare al metodo di lettura delle opere figurative, è che l'oggetto rappresentato in un' opera figurativa non può essere emendato tramite la forza del pensiero, e quindi costituisce la base di partenza del nostro processo di comprensione del dipinto stesso. Ciò che invece sappiamo relativamente*

---

130 Cfr. anche: Werner Hofmann, *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, in: 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 18 Bd., H. 2 (1955), pp. 136-156, in part. pp. 137-141.

131 Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, p. 83.

*all'oggetto rappresentato, è emendabile, e la crescita del sapere relativo all'oggetto costituisce il progresso dell'approccio ermeneutico e il senso ultimo della mia ricerca<sup>132</sup>. Si tratta quindi di riconoscere in ogni opera (artistica e non) il risultato di iscrizioni interne (mentali) ed esterne (tracce documentarie) mettendo a frutto le acquisizioni della critica fino a qui raggiunte. Mentre i dipinti sono specchio dell'esperienza sensitiva del pittore e risultato della sua opera di rielaborazione creativa, della sua individualità, con intensi innesti delle influenze della sua epoca, la critica ha da sempre composto per accumulo una analisi che non scompone mai i singoli elementi iconici in relazione al tutto e ai loro correlativi oggettivi, ma che ragiona in termini di genere, di funzione, di forme, di rapporti cromatici, di bellezza e di maestria nella rappresentazione della natura. Se è stato necessario attendere tanto per arrivare a scoprire le possibilità di applicazione di una simile analisi delle immagini e della ricchezza del pensiero di Caravaggio, ciò è soprattutto dovuto al fatto che per una tendenza naturale lo spirito umano procede aristotelicamente dal semplice al complesso, dove il semplice è stato fino ad ora una categoria precostituita di stile, purovisibilista, e il complesso è stata la struttura semantica soggiacente. Si sono quindi ignorati il sistema di interdipendenze delle immagini e gli insiemi dei loro significati, ciò è soprattutto dovuto al fatto che tali strutture non erano immediatamente osservabili<sup>133</sup>. Va da sé che questo tentativo è stato proposto in un impulso integrativo delle altre discipline, e che, a causa della sua interdisciplinarietà, sarà poco compreso e ancor meno fatto circolare. Tuttavia se abbiamo creduto nella dignità del nostro messaggio nel proporlo alla comunità degli studiosi è perché abbiamo fede che esso possa contribuire all'abbattimento di un certo esclusivismo tra discipline. Ma anche, e soprattutto, perché le domande che ci siamo posti in relazione all'opera e alla vita di Caravaggio, hanno trovato risposta nel contesto pre-scientifico e magico naturale in maniera sorprendentemente unitaria, svelando così un'importante aspetto fino ad ora*

---

132 Cfr. M. Ferraris, *Documentalità*, Laterza, Bari 2009, p. 359. Tiziana Andina, *Confini Sfumati. I problemi dell'arte, le soluzioni della percezione*, Mimesis, Milano 2009.

133 J. Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 167.

*appena intuito e pochissimo investigato. “Un’ immagine invece consiste nella sua forma autodeterminata e nella sua storia<sup>134</sup>”. Va da sé che nella mia analisi, lo stile non ha nessun ruolo, se non quello estetico. Lo stile è stato infatti un filtro dietro il quale molti significati omessi si sono celati agli occhi del pensiero analitico<sup>135</sup>. Sono convinto che l’affermazione che i quadri di Caravaggio sono belli non sia compito del ricercatore, bensì del grande pubblico delle mostre. Per citare Spinicci, “il convenzionalismo ha talvolta delle buone ragioni, ma è, prima di ogni altra cosa, una filosofia pigra che riproponendo ogni volta da capo un’identica risposta, ci impedisce di formulare una molteplicità di domande”<sup>136</sup>.*

---

134 Horst Bredekamp, *Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft* 04.07.2002; cfr. anche: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, a cura di Klaus Sachs-Hombach, Suhrkamp, Francoforte, 2005.

135 cfr. ad esempio: Franca D'Agostini, Nicla Vassallo, (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Torino, Einaudi, 2002.

136 Cfr. P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell’immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 219, Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 2004, p. 123: “Il peccato di Adamo non è commesso forse a un’anima troppo affrettata, troppo pigra, che non ha esplorato ancora tutto il suo dipartimento, tutto il suo giardino?”.



### **I.6.1 [atomismo ermeneutico].<sup>137</sup>**

Wer einen Text verstehen will, ist vielmehr bereit, sich von ihm etwas sagen zu lassen  
[H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1986, p. 273]

*In questo capitolo non voglio proporre una storia dell'ermeneutica<sup>138</sup>, bensì è mia intenzione porre in chiaro quali sono stati gli autori che maggiormente mi hanno ispirato nella composizione del mio modo di procedere. Senza nessuna pretesa teoretica è stato, tuttavia, piuttosto stimolante proporre di mettere alla prova l'indagine ermeneutica delle immagini basandosi sugli aforismi e gli scritti di ermeneutica di Schleiermacher<sup>139</sup>. Come già sottolinea Boehm, l'ermeneutica non ha fin d'ora avuto mai una particolare predilezione per le immagini, focalizzandosi soprattutto sui testi<sup>140</sup>. Partendo dall'assunto che le immagini sono dei segni artificiali (caratteri leibniziani) e che possono essere interpretate: secondo i loro rapporti con gli interpreti che si sono occupati di dare loro un significato (pragmatica), secondo i loro rapporti con ciò che essi designano (semiotica), e in relazione agli altri segni (sintattica)<sup>141</sup>. Ad esempio comprendere un'immagine nel suo significato primario (e cioè quello che l'autore e i suoi spettatori le attribuivano) fa parte di una subtilitas intelligendi. Tutto di un'immagine è facilmente comprensibile finché smetto di comprendere un elemento raffigurato o ne sbaglio l'identificazione ( ad esempio scambio una*

---

137 Devo questa definizione a Emanuele Del Curto.

138 M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 2008.

139 Cfr. Friedrich. E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, in part. pp. 46- 705.

140 Cfr. Gottfried Boehm, *La svolta iconica, Modernità, identità, potere*, a cura di Maria Giuseppina e Michele Di Monte, Meltemi, Roma 2009, p. 147: "Gadamer ha delineato il perimetro di un ambito di indagine relativo alle immagini, ma senza volerlo percorrere completamente in termini scientifici."

141 Cfr. Charles W. Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, Den Haag 1971; idem, *Foundations of the Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science, I, Chicago, 1938; cfr. anche: Roland Posner, *Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics*, in: *Classics of semiotics*, a cura di Martin Krampen 1987, pp. 23 e segg.; Charles Egerton Osgood, George J. Suci, Percy H. Tannenbaum, *The measurement of meaning*, University of Illinois Press, Urbana, USA 1971; cfr. anche: Marco Mazzone, *Menti simboliche. Introduzione agli studi sul linguaggio*, Carocci, Roma 2006, pp. 133 e segg..

*pianta di Plantago con una di Verbascum<sup>142</sup> ). Ogni parte dell'immagine, autografa o apocrifa, è necessaria alla comprensione dell'immagine stessa. L'uso delle immagini non è assiomatico, ma deve essere dimostrato rigorosamente. Esso va compreso - se l'immagine è narrativa - in relazione al testo illustrato. Nel caso di un'immagine che illustra un testo letterario in diverse versioni si può risalire, ad esempio, all'identificazione della versione illustrata, attraverso la presenza di elementi intervenuti nel testo figurativo che non sono ripresi in altre versioni del testo a cui l'immagine si riferisce. Ad esempio, nella conversione di Saulo Odescalchi, si può facilmente pervenire al testo delle conversioni di San Paolo, raccontato in tre diversi brani della Bibbia<sup>143</sup>. Dato che le tre versioni sono discordi sul piano logico, si può supporre che Caravaggio abbia costruito un collage delle diverse versioni per concordarne la plausibilità. Se l'immagine è di genere, senza un referente letterario, va interpretata in relazione agli oggetti raffigurati e al sapere relativo a questi ultimi, cioè al loro contesto nel periodo di produzione dell'immagine stessa. Fondamentale in questo senso è comprendere la pertinenza dell'immagine al suo contesto storico di riferimento. Ad esempio se un elemento iconico raffigurato in una composizione fa parte del testo narrativo che la composizione illustra, se è quindi diegetico, oppure se è un inserto aggiunto a piacere dall'autore dell'immagine, cioè extra-diegetico. Nel primo caso esso potrà essere compreso attraverso la sua corrispondenza più o meno fedele al passo citato (se ad esempio esso fa parte del brano effettivamente illustrato, o se invece fa parte del capitolo senza una corrispondenza con l'episodio narrato, oppure soltanto con il volume entro il quale esso è contenuto). Nel secondo caso, invece, l'estraneità alla diegesi potrà dare interessanti indizi su elementi simbolici inseriti dall'autore dell'immagine per fornire una sfumatura o una valenza semantica più circostanziata della normale iconografia,*

---

142 Come in S. Schütze, *Caravaggio*, Taschen, Roma 2009, scheda n°. 66 a p. 285.

143 Cfr. M. Di Vito, *La conversione di Saulo tra magia naturale folklore e storia della scienza*, in: *Caravaggio a Milano: la Conversione di Saulo*, catalogo della mostra di Milano, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2008, pp. 103-116.

distanziandosi così dalla tradizione figurativa, pur rimanendo fedele ad essa<sup>144</sup>. Ogni immagine aveva un solo significato che era chiaro all'autore e al suo pubblico. Per comprenderlo bisogna conoscere lo stile e gli oggetti rappresentati, l'artista e la cultura in cui egli produce le sue opere. In un contesto di riferimento come quello di Caravaggio, in cui si possono identificare le istituzioni vincolanti, le circostanze di committenza e le esigenze iconografiche, interpretare un'immagine è molto più semplice. L'unità originaria della molteplicità delle immagini non è assiomatica, ma va dimostrata. Per citare Wind, "i capolavori non sono così sicuri nella loro immortalità come credeva Croce. Se un fatto contingente può dare loro vita, un fatto contingente può anche ridurli in ombre"<sup>145</sup> questo, come sappiamo, è quello che è successo in modo quasi esemplare con le opere di Caravaggio, che dopo la sua morte sono lentamente cadute nell'ombra, proprio perché un fatto contingente (le teorie accademiche sul bello e sul decoro) non coincidevano con il suo linguaggio. Dobbiamo cercare di comprendere il linguaggio figurativo di un pittore come un tentativo di risolvere determinati problemi di estetica e di etica posti dalla contingenza. In un certo senso ogni linguaggio, ma anche ogni scelta iconografica di un autore, è il risultato di questo problema, risolto di volta in volta, in modo individuale (più o meno originale) dal pittore stesso<sup>146</sup>. Si tratta di problemi posti nel modo di

---

144 ricordo che inserire elementi extradiegetici all'interno di un dipinto poteva essere cagione di non pochi fastidii, ricordo il caso di Paolo Veronese, convocato davanti all'Inquisizione di Venezia nel 1573, per aver dipinto nella sua *Ultima cena* personaggi non storicamente fondati, cfr. in merito: Ronnie Po-chia Hsia, *La Controriforma*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 209.

145 Cfr. Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 2007, p. 90.

146 Ho discusso a lungo di questo tema con il Prof. Mauro Ambrosoli in una memorabile cena udinese. Lo ringrazio per l'ospitalità con cui ha saputo accogliermi. Ma si veda anche Carlo Gentili, *Fenomenologia ed ermeneutica dell'opera d'arte*, in: *Rivista di estetica*, 30, 1988, anno XXVIII, pp. 16-31 in particolare su questo concetto, pp. 1-17: "Considerando il problema conoscitivo, con la conseguente posizione del rapporto soggetto-oggetto, come l'ossatura dello sviluppo filosofico occidentale, il terreno che fenomenologia ed ermeneutica disegnano come ambito della propria riflessione andrà identificato nell'acquisizione, squisitamente fenomenologica, che ogni datità naturale è in realtà il prodotto dell'attività intenzionale di un soggetto - e che quindi ogni datità presuntivamente oggettiva include la soggettività costituente e in quella, squisitamente ermeneutica, che ogni interpretazione non lascia l'oggetto interpretato esterno a sé, ma lo sussume nella propria attività interpretativa, in modo che ogni interpretato include la soggettività interpretante", si veda infine l'opera di Emilio Betti, in proposito: Luca Vargiu, *Incroci ermeneutici: Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, Centro

rappresentare, che tuttavia devono sottostare alla forma. Si tratta quindi di avvicinarsi agli oggetti raffigurati cercando di comprendere dapprima la cosità della cosa<sup>147</sup> e poi i suoi corollari culturali e storici, lasciando che questi nascano dalle cose stesse, senza lasciarsi mai imporre predisponibilità, preveggenza e precognizione, dal caso o dalle opinioni comuni<sup>148</sup>. Per questo è necessario effettuare numerosissimi raffronti con altri testi figurativi e letterari (ma anche - e la nostra ricerca si è indirizzata soprattutto in questo campo assai trascurato dalla critica - coi trattati scientifici e magico naturali). La nostra comprensione quindi sarà tanto più corretta quanto più avremo dati a disposizione, e quanto più il nostro approfondimento avrà sondato connessioni poco frequentate. Ogni singolo elemento iconico va messo in relazione con il tutto e vice versa. Per le regole della sintassi (e cioè dell'interrelazione tra gli elementi raffigurati) è quindi possibile determinare ciò che è indeterminato attraverso quello che è grammaticalmente determinato<sup>149</sup>. Ovviamente ogni elemento possiede una molteplicità dell'uso, come dice Cesare Segre, ogni iconema è come un fascio di potenzialità significanti che si determinano grazie al rapporto con gli altri iconemi, che, sintatticamente, compongono la figura. Purtroppo l'iconologo che non ha a disposizione dizionari iconografici, non può arrivare alla comprensione degli elementi figurativi con la semplice consultazione di un dizionario storico, come avviene per il linguista o per il traduttore. Questa mancanza di strumenti può essere superata solo attraverso la traslazione del termine raffigurato in uno o più termini linguistici<sup>150</sup>. Si tratta quindi di un

---

Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2008; Emilio Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, Edizione corretta e ampliata, a cura di Giuliano Crifo Giuffrè, Milano 1990.

147 Babette E. Babich, *Heidegger's truth of art and Aesthetics*, in: *Hermeneutic philosophy of Science, Van Gogh's eyes and God*, Essays in honor of Patrick A. Heelan, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht, Netherlands 2003 p. 266.

148 Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1927.

149 Per dirla con Ramón Lull, sdoganato da Calabrese: "Il mondo è una specie di testo prodotto da una entità superiore, e prodotto con una sua logica interna. Ogni parte. Ogni oggetto del mondo è dunque correlato al sistema, e ne costituisce un segno, identificabile dall'intelletto umano ancorché esso sia segreto", p. 67, in: Omar Calabrese, *Breve storia della semiotica dai presocratici a Hegel*, Feltrinelli, Milano 2001.

150 Cfr. in particolare Friedrich. E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, §. I, 27, p. 221.

*cambiamento di linguaggio, necessario a una prima comprensione dei termini. Molto spesso è il linguaggio popolare che perviene a caratterizzare i significati dei termini nella pittura, così come nella lingua. Questo si verifica soprattutto nella pittura di genere, che spesso si riferisce a proverbij o modi di dire. Ogni volta che si mette in atto la lettura di un dipinto bisogna comprendere il significato riconducendolo alla sua unità interna. Ogni interpretazione deve intensificare la nostra percezione degli iconemi, e deve riportarli a un singolo significato. Sulla base dell'identificazione di quest'ultimo, poi, possiamo allargarne l'orizzonte contestuale. Se l'iconema continua a presentare lo stesso significato di prima (ammesso che gliene sia stato dato uno) senza accrescere il nostro piacere estetico, allora la nostra interpretazione è stata inutile, poiché si è limitata ad appesantirlo con una ingombrante sovrastruttura<sup>151</sup>. Ovviamente anche per i migliori pittori (i più realisti, e cioè i più fedeli alla realtà), come è il caso di Caravaggio, rimane una ambiguità connaturata alle immagini, e le difficoltà ermeneutiche sono frequenti, ma il lavoro di interpretazione diventa più facile. Caravaggio inoltre, come ben noto alla Askew, non usa mai simboli ovvi, ma piuttosto fa riferimento a complessi concetti teologici (complessi ai nostri occhi) grazie ad allusioni indirette e a metafore che tuttavia fanno parte del linguaggio della propria cultura. Questo occultamento [Verbergung<sup>152</sup>] delle valenze simboliche ha creato da una parte letture ipersimboliste (Calvesi, Papa, Marini) e, dall'altra, per contrasto, letture che riducono ogni tentativo di interpretazione alla cosa stessa (Bologna, Alpers). L'ambiguità connaturata, nonostante domini materialmente l'indeterminatezza dell'iconema, può essere sciolta e compresa grazie all'intertestualità (figurativa e letteraria) che si evince da una traslazione della datità figurativa in datità linguistica, e alla integrazione filologica dello studio concettuale dei termini storici e culturali che ne*

---

151 Cfr. Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 2007, p. 91.

152 Cfr. H. G. Gadamer, *Die Wahrheit des Kunstwerkes*, in: M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960; trad. it. Di R. Cristin, *La verità dell'opera d'arte*, in: *I sentieri di Heidegger*, Marietti, Genova, 1987.

derivano<sup>153</sup>. Le artificialità occulte del linguaggio espressivo del realismo caravaggesco sono un modo per scansare la compromettente griglia simbolica tradizionale e classicistica e offrire all'aspiante un nuovo linguaggio realistico nei suoi dipinti<sup>154</sup>. Questo evita che la pleora pindarica del simbolismo manierista soffochi il messaggio visuale, e fortifichi il contenuto, facendolo più genuino, e al tempo stesso, moderno. L'unico modo per riesumare le valenze del significato sulle immagini significanti è quello di metterlo in confronto serrato con gli elementi del contesto. Mettendo in una connessione reciproca tutte le possibilità di relazione, si presenteranno automaticamente al lettore (iconologo) una ridda di possibilità che si possono accettare nella plurivocità del termine iconico, così come scartare sulla base di minori plausibilità storiche. La differenza tra il linguaggio figurativo e quello verbale è che la struttura più libera del significato visuale è determinata del contesto più di quanto ciò non avvenga nelle relazioni sintattiche di una frase<sup>155</sup>. Quanto più l'immagine presenterà caratteristiche che si trovano in armonia con il genere e il registro espressivo, tanto più saremo in grado di fissarne il principale e unico significato, isolandone il significante nel suo contesto. Questo ci permette di avvicinarci ai dati figurativi con un certo rigore e ci dà speranza di una comprensione più vicina alla descrizione (da cui poi, per parafrasi, si giunge al senso). Non solo, la possibilità di addentrarci nel senso originario di un'opera assegnatole dall'autore, ci permetterà in seguito, attraverso il confronto con altre sue opere, di inquadrare meglio l'ideologia e il pensiero che vi si cela, e, soprattutto, il carattere dell'autore. In questo senso, tuttavia, il manierismo di una composizione è sempre fonte di ambiguità<sup>156</sup>. Le difficoltà interpretative su una struttura libera sono

---

153 Cfr. Omar Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari 1985, p. 22 e segg. e in particolare il concetto di *relazione intersistemica*, che è alla base dell'interpretazione delle immagini.

154 Cfr. Troy Thomas, recensione a: Pamela Askew, *Caravaggio's "Death of the Virgin"*, in: *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 22, No. 4 (Winter, 1991), pp. 812-813

155 cfr. Michael Leja, *Peirce, Visuality, and Art*; in: *Representations*, No. 72 (Autumn, 2000), pp. 97-122.

156 Cfr. Friedrich. E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, p. 243, I, 68. "Scrittori manierati senza un contenuto vero e proprio acquisiscono tramite questa facilità una parvenza di classico. I lettori critici incontrano maggiormente questa difficoltà;

*infatti il primo scoglio che si incontra in opere così diverse come quelle di Caravaggio. Come unico appiglio, il critico che voglia sondare approfonditamente in significato dei suoi dipinti si può appoggiare al contesto soltanto. Attraverso una disamina delle interpretazioni possibili dei singoli iconemi si può risalire a una serie complessa di interpretazioni che vanno scartate tutte in relazione ai contesti storici di riferimento, fino a raggiungere la più plausibile e calzante. Ovviamente è compito del critico e fa parte di una sua onestà metodologica far presente al suo lettore le diverse interpretazioni proposte prima e quelle possibili a suo avviso personale. I rischi già noti a Schleiermacher di una simile proposta ermeneutica sono quelli di cabalizzare ( kabbalisiren<sup>157</sup>) sul proprio autore preferito. La deriva delle proiezioni del proprio spirito sull'opera del pittore è in realtà la più pericolosa attività che si possa compiere, riducendo il pensiero altrui al proprio e contravvenendo così al compito primario della filologia<sup>158</sup>. Mai come nel caso dell'applicazione di una griglia ermeneutica a un'opera di Leonardo in occasione della mostra Leonardo a Milano mi ha aperto gli occhi sulle proiezioni critiche e il cabalismo. Se è vero che la signatura rerum porta a un compito ermeneutico infinito, nella comparazione e nella lettura dei significati, è altrettanto vero che ogni lettura oltre ad essere figlia del proprio tempo e del proprio autore è attenta all'alterità delle immagini analizzate, sensibile alla loro diversità. Ciò non solo aiuta a comprendere meglio pregiudizi e presupposizioni del lettore, ma anche quelli dell'autore<sup>159</sup>. Viene in aiuto all'interprete il pensiero di Rudolf Bultmann<sup>160</sup> sulla demitizzazione, che facilita la comprensione di ciò che accade quando un critico si accosta a un testo figurativo. L'esempio del museo e del turista museale con la sua curiosità neutra,*

---

gli altri, nella loro lettura, vi passano sopra spesso con piacere. Quanto più la struttura è libera, tanto più si accumulano le difficoltà.”

157 Cfr. Friedrich. E. Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, p. 257, I, 93, 2.

158 Cfr. W. Goethe, *Faust I*, Vers 577 e segg. Faust: “Ciò che tu chiami spirito del tempo, non è in realtà niente di più che lo spirito dell'illustre storico in cui un'epoca si riflette” [Was ihr den Geist der Zeiten heißt, - Das ist im Grund der Herren eigner Geist, - In dem die Zeiten sich bespiegeln.].

159 Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000, p. 555 e segg..

160 cfr. Rudolf Bultmann, *Ermeneutica e demitizzazione*, in: *Ermeneutica*, a cura di G. Bertolotti, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 155-163.

*proposto da Bultmann, mette in luce il rischio di compromettere il vero significato dei testi figurativi: non si tratterebbe infatti di fare esperienza contemplativa delle opere d'arte, ma di fornire un significato. Ciò che è stato detto sul San Giovanni Battista di Leonardo (Louvre) è infatti frutto di una vulgata che non considera punto per punto gli elementi costituenti dell'immagine del giovane a mezzo busto e che quindi non è tesa nell'ascolto, ma che è il frutto di una rielaborazione critica della vulgata, a sua volta erede di una tradizione critica ottocentesca ed estetizzante, che non si preoccupa di leggere i singoli elementi dipinti, ma di dare una lettura sulla base delle conoscenze pregresse, messe a catasto dalla critica precedente. In ciò non si vuole negare la validità delle opinioni storiche in merito al dipinto, ma cercare di rimetterle in discussione sulla base di nuovi dati storici che i nostri strumenti ci permettono di valutare, alla luce di una maggiore coscienza e attenzione al loro significato storico<sup>161</sup>. Il museo (e così la vulgata) è contenitore di oggetti morti e decontestualizzati, che restano inerti se non sono ricontestualizzati, poiché essi sono sempre più lontani dal sistema di significati apparenti nel nostro presente<sup>162</sup>. La demitizzazione propone lo sforzo di ridurre i segni del dipinto a un sistema di contatti con ciò che è scomparso e dissolto, in modo da ricostruirne i significati originari. Un uomo privo di contatti con la*

---

161 Sul problema della validità dell'interpretazione si veda: E.D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation*, New York, 1967, p. 11, che si oppone alla tendenza semiotica secondo cui "Il progetto o l'intenzione dell'autore non è di alcuna utilità e non è neppure richiesto per giudicare il successo di un'opera letteraria" [William Wimsatt e Monroe Beardsley e tra gli altri, in Italia, Umberto Eco], cfr. Michael Ann Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jacka Book, Milano 1991, p. 45, na 21.

162 Cfr. mia intervista a Saul Stucchi: "Dopotutto i musei fanno parte di quella tendenza positivista di pulsione anale al collezionismo dei gabinetti di meraviglie che servono a esporre cose che destino lo stupore delle classi abbienti e con un gusto raffinato. Solo dicendo questo si comprende meglio come andare in un museo sia così faticoso: si tratta di luoghi che snaturano le radici culturali dei dipinti. Lavorando per un anno agli Uffizi ho studiato a lungo il comportamento dei visitatori: si fermano per lo più solo di fronte ai dipinti noti o famosi, stazionano per qualche secondo, commentano con qualche sciocchezza, fanno battute e proseguono. Questa ironia serve a stemperare l'ignoranza, l'imbarazzo con il quale tutti noi dobbiamo fare i conti: senza uno studio approfondito di ogni opera è inutile vederla, comprenderla. Tanto vale vederla in foto. Ci vorrebbero didascalie di pagine e pagine, e così ci si stanca, poiché si è come prigionieri del nulla.", cfr. <http://www.alibionline.it/interviste/93-interviste/1561-leonardo-e-la-pantera-profumata-intervista-a-mauro-di-vito.html> ma l'idea dei Musei come luoghi feticcio è già di André Malraux; *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris 2006; cfr. anche in merito la recensione di *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* : 2-3 Paris, 1954, in: *The journal of aesthetics and art criticism*, 15.1956, p. 127-128.



*tradizione potrebbe ad esempio comprendere la lunghezza dei capelli inanellati come il simbolo dell'effeminatezza, quando invece è sufficiente la riattivazione di questo elemento attraverso il contatto culturale del voto di nazireato e la storia delle acconciature, che, invece, forniscono una buona base di ricontestualizzazione e permettono di comprendere il significato culturale attraverso una sutura diacronica resa di nuovo evidente agli occhi del lettore. Questi sensi scomparsi riprendono vita solo attraverso un'azione di attenzione e comprensione storica che riattivi i valori mitologici e simbolici dell'immagine, che, diversamente restano ancorati al loro tempo, e quindi indeclinabili al nostro sistema di conoscenza. Il rapporto vitale con la cosa raffigurata, la nostra impostazione e la nostra prospettiva di lettura, va così rivisto sulla base dei dati storici e della ricostruzione dell'insieme della storia passata (Bultmann). Senza una precomprensione delle problematiche sottese all'atto comunicativo di un'immagine si rischia inevitabilmente di scadere nella mitizzazione e nella proiezione delle proprie pulsioni psicologiche personali. Non è un caso che i maggiori fautori delle letture omoerotiche nei dipinti di Caravaggio siano omosessuali<sup>163</sup>. Questo aspetto va assolutamente approfondito per chiarificare il ruolo fondante, che le abitudini sessuali dei critici hanno nell'atto ermeneutico. Non è un caso che le interpretazioni omoerotiche dei dipinti di Caravaggio provengano dai rappresentanti di una cultura trasgressiva o addirittura da membri della comunità GLBT, mentre invece, le interpretazioni che calcano sulla religiosità controriformata delle immagini sacre e di genere siano il frutto di una proposta critica le cui fonti ideologiche sono facilmente riconducibili all'ambiente cattolico. L'inevitabile proiezione delle proprie convinzioni ideologiche è il terreno in cui maggiormente il critico è influenzato dalle proprie idiosincrasie (sintomiche) e per questo anche il luogo in cui maggiormente si è connotati dal proprio tempo. Tuttavia, compito dell'ermeneuta è quello di attraversare queste pulsioni anacronistiche, nel modo più trasparente, tanto da lasciare ai posteri la*

---

163 Su questo scottante argomento si veda l'ironia velata di : “quanto alle valenze omosessuali di questo amore che lo stesso Röttgen ha poi creduto di poter decifrare nella personalità del Caravaggio mi paiono insondabili come l'inconscio cui apparterebbero: l'inconscio dell'artista, intendo, e quello decisamente più freudiano di molti suoi interpreti”.

possibilità di isolarle. Una conoscenza ottenuta in modo metodico diventa asintoticamente oggettiva, ogni interprete riattiva un'impostazione particolare che si carica di sfumature diverse, tuttavia è necessario che gli interpreti facciano tacere il più possibile (basandosi su dati concreti) le proprie interpretazioni personali, soprattutto quando si vuol far quadrare il testo figurativo con una interpretazione dogmatica a priori<sup>164</sup>. L'interpretazione così, va vista attraverso un apporto soggettivo all'oggettività dei dati metodici derivati dall'analisi del testo stesso. L'atto ermeneutico, quindi si dovrebbe limitare a creare una coalescenza dei termini delle prospettive temporali. Una decostruzione in elementi è il presupposto teorico ed epistemologico dello strutturalismo iconologico che stiamo proponendo in questa sede.

Ad aggiungersi a questo processo ermeneutico di lettura delle immagini come testo figurativo, si innesta l'importante messaggio di Lotman sull'arte come generatrice di sistemi modellizzanti<sup>165</sup>. Ogni immagine infatti va letta come un testo letterario, alla luce della capacità di dialogo (e quindi di strutturazione semantica) in un sistema di riferimenti intertestuali.

L'esempio di Caravaggio è quindi emblematico di una semiosfera<sup>166</sup> in cui il precipuo Umwelt del pittore si scontra e confronta con una tradizione a lui aliena (quella della pittura accademica romana e classicista), dando vita un vero e

---

164 Cfr. Carlo Gentili, *Fenomenologia ed ermeneutica dell'opera d'arte*, in: Rivista di estetica, 30, 1988, anno. XXVIII., p. 21: "Affermare che l'Essere è *pre-struttura* e condizionamento significa che in esso, come nell'opera d'arte, è il principio del nascondimento - ossia dell'implicito e del senso - in quanto contrapposto al principio di illuminazione - ossia dell'videnza e del significato - a porsi come condizione di possibilità. Il senso dell'Essere, come il senso dell'opera d'arte, non sta nel possedere un significato che debba essere posto una volta per tutte in evidenza, ma in una *opacità* che sempre torna a racchiudere il significato esposto perché esso possa tornare ad essere nuovamente dischiuso."; cfr. anche E. Garroni, *Il problema della specificità della poesia e dell'arte in 'Der Ursprung des Kunstwerkes' di Heidegger*, in *Storia dell'arte*, nn. 38-40, 1980, p. 453.

165 Cfr. J.M. Lotman, *Tesi sull'«arte come sistema secondario di modellizzazione»*, in: J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli, pp. 3-27; cfr. anche: Idem, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.

166 Cfr. J.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, sul concetto di semiosfera in epoca rinascimentale cfr. O. Calabrese, *Breve storia della semiotica*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 68, in particolare si fa riferimento qui a: Pico della Mirandola, *Conclusiones sive Theses DCCCC Romae anno 1486 publice disputandae, sed non admissae*, a cura di Bohdan Kieszkowski, Dròz, Ginevra 1973, si veda infine il concetto di semiosi ermetica in U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.

*proprio fenomeno di generazione spontanea di attriti e citazioni da parte di altri pittori (alcuni da intendere come furti, altri come omaggi).*

*Caravaggio è molto simile a quei poeti che per creare un nuovo sistema di significati violentano la lingua. L'analisi delle sue scelte stilistiche è l'argomento di cui fino ad ora, tendenzialmente, si è occupata la critica. Tuttavia il passo successivo, quello che ci porta da un sistema di significanti a un complesso sistema di significati, è quello che vorrei compiere con questo lavoro. È naturale che gli storici dell'arte abbiano preferito analizzare le scelte stilistiche, tuttavia analisi di questo tipo mostrano come Caravaggio, per l'appunto, si distacchi in modo rivoluzionario dalla tradizione stilistica precedente, o, quanto meno, mirano a dimostrarlo. Focalizzare la mia attenzione sui significati, invece, ha permesso di aprire un dialogo con aspetti che furono negletti dai primari apporti critici, che, come ho già detto, tendono a risolversi in una continua ripetizione degli stessi principij canonici. Quando ad esempio Maria Corti indica nel linguaggio letterario comune il termine di paragone con cui analizzare un'opera poetica<sup>167</sup>, apre nuove prospettive anche sulle possibilità di un confronto con il linguaggio figurativo e sulle scelte di un pittore come Caravaggio, passato alla storia, all'opposto, per distanziarsi dai suoi contemporanei. Nessuno ha mai letto d'altro canto, l'opera di Caravaggio nei termini modellizzanti<sup>168</sup> di ciò che egli mantiene e propone della cultura a lui coeva. E questo sarà uno degli argomenti che ho cercato di seguire con più fedeltà nella mia ricerca, trovare i punti di contatto.*

*Sia nel metodo innovativo, sia nelle radici nordiche e lombarde, intrise di suggestioni fiamminghe e di una tradizione coloristica veneta (attraverso Peterzano), sia nel suo trapianto a Roma, sia nella sua parabola biografica si*

---

167 Cfr. M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, pp. 65-69.

168 Non si intende qui che fino ad oggi non è stato fatto un lavoro di analisi delle istanze stilistiche alle quali Caravaggio si ispira, e dalle quali il suo stesso stile proviene (per quello c'è già l'ineccepibile lavoro di Roberto Longhi), ma si vuole intendere che ad oggi non si sono prodotti studi di rilievo che analizzino Caravaggio entro un contesto storico culturale più ampio, in modo da riproporre il vitale nesso dialettico tra linguaggio figurativo e pensiero. Cfr. in merito Susan Noakes, *An English Translation of Emilio Betti's "Teoria generale della interpretazione"*, in: *Modern Language Studies*, Vol. 12, No. 4 (Autumn, 1982), pp. 35-37.

*possono identificare le linee principali delle forze generative del sistema comunicativo e culturale di questo pittore, che anche politicamente si configura come un borghese e gentiluomo, in senso aristotelico e liberale, come ben dimostrato da Ferdinando Bologna. Alla luce di queste istanze storiche si può operare un confronto fertile tra la concezione precettistica dei trattati sull'arte, e quella propria di Caravaggio, per quanto possiamo saperne dai suoi dipinti e dalle sue rare dichiarazioni. In tal modo si presenta a noi una semiosfera vergine, quasi inesplorata e tutta da analizzare.*

## 1.6. 2 [Warburg]

Res obscura quidem est ignobilitate virorum, / mira tamen.  
Ovidio, *Met.*, VI, 319-320.

*A ben voler guardare, il metodo di cui abbiamo fino ad ora parlato, risulta in nuce a partire dal sistema di Warburg in poi<sup>169</sup>. Poter comprendere l'importanza del metodo iconologico e sintomico di Warburg permette oggi di realizzare l'enorme distanza culturale che ci divide dalla bontà dei suoi raggiungimenti. Come ha ben dimostrato Didi-Huberman<sup>170</sup>, il metodo di Warburg morì inevitabilmente violentato prima dalla follia dell'autore<sup>171</sup> e poi dal nazismo e dai suoi successori<sup>172</sup>. Il messaggio di Warburg, trapiantato dai suoi allievi in contesti (non solo linguistici) estranei e per cause di forza maggiore, subì delle mutazioni e dovette sottostare alle inevitabili contaminazioni della traduzione/tradizione. Warburg era arrivato a comprendere che le immagini avevano una vita propria che rifioriva di volta in volta in un *Nachleben*. Questo concetto, che comprende anche la necessità dell'anacronismo e dell'anamorfose è stato poco compreso, per non dire travisato dai suoi stessi allievi, men che meno*

---

169 Mi baso, per questo paragrafo, sulla lezione da me tenuta all'Università di Pisa nell'ambito del corso di Storia della Scienza del Prof. Pogliano, a sua volta frutto di un pluriennale interesse nei confronti della figura di Warburg, nato ai tempi del liceo con la lezione di Gombrich (Pavia, 24 maggio 1994) su Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco: cfr. E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, Guardamagna Editori, Varzi 1995; e proseguito con il corso monografico di Patrizia Castelli su Aby Warburg, alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Firenze, e scambi epistolari con Katia Mazzucco e Monica Centanni. Si veda anche Francesca Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Marsilio, Venezia 1995. Per gli scritti di Warburg si veda: A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 2006; Idem, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1996; Idem, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, Aragno, Marene 2002.

170 Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; cfr. anche: Georges Didi-Huberman, *Obscures survivances, petits retours et grande Renaissance : remarque sur les modèles de temps chez Warburg et Panofsky*, in: *The Italian Renaissance in the twentieth century*, a cura di : Allen J. Grieco, Michael Rocke, Fiorella Gioffredi Superbi Olschki, Florence 2002; (Villa i Tatti ; vol. 19); pp. 207-222.

171 Cfr. in merito: L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza, 2005.

172 Cfr. G. Didi Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 55; si veda anche: Pierre Francastel, *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique*, Librairie des Médicis, Parigi 1945.

applicato<sup>173</sup>. Già a partire dal fervido clima di scambi che aveva caratterizzato i suoi anni di formazione Aby Warburg dimostrò un interesse particolare nello studio della psicologia della cultura<sup>174</sup>. Quello che Warburg mette in atto con il concetto di sopravvivenza è una critica dello storicismo. Il procedere per rami e flussi della normale visione storicistica (darwinianamente evoluzionistica e quindi sincronica) è trasformato in qualcosa di singhiozzante e drammatico, in una “dialettica tensiva”. Per questo la lezione più pura di Warburg non è stata seguita dai suoi successori, poiché “lo storico preferisce non correre il rischio di sbagliarsi”<sup>175</sup>. Secondo Didi Hubermann, in modo del tutto plausibile, la paura dei fantasmi che il concetto di *Nachleben* avrebbe liberato viene presto esorcizzata da Gombrich e Panofsky<sup>176</sup>. In Gombrich si cerca di svalutare la struttura dialettica e quella anacronica del concetto di sopravvivenza, in Panofsky invece si procede addirittura a una tipizzazione e a uno sdilinquinamento della sopravvivenza warburghiana nel concetto di eredità o addirittura nel concetto di influenza, tanto stigmatizzato da Baxandall<sup>177</sup>. È proprio attraverso un rovesciamento del tenore strutturale e sincronico del messaggio warburghiano che si opera la sua definitiva separazione. Allo stesso modo, la tradizione del bello kantiano e della storia dell’arte olimpica e winckelmanniana non permetteranno ad alcuna interpretazione demoniaca e anacronica di essere accettata in merito all’opera di Caravaggio: Winckelmann con le sue norme estetiche che tipologizzano e impostano ancora oggi la storiografia in una tripartizione categorica e stilistica (nascita-splendore-decadenza) ha inevitabilmente precluso ogni lettura dell’opera di Caravaggio, che spiegasse le deformazioni del corpo ritratte nelle sue opere in senso sintomatico (o iconodiagnostico) sebbene siano proprio le fotografie delle isteriche di Charcot

---

173 Cfr. *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di Claudia Cieri Via e Micol Forti, Mondadori Università, Milano 2009.

174 Cfr. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 30 e segg.,

175 ibidem, p. 89.

176 cfr. G. Didi Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, cit. pp. 87 e segg..

177 Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000, p. 88, cap. II, § 2 “Excursus” contro la definizione di ‘influenza’.

che ci permettono di comprendere cosa stia oltre alla categoria del realismo. Il buon gusto (der gute Geschmack) dello storico dell'arte che rifugge il brutto e l'indecoroso per se, il non apollineo, ogni orrore che non rientri in una categoria espressionistica ed esorcizzante, ha quindi ostruito la via ad una lettura dissacrante come la mia, nonostante già Mariano Luigi Patrizi e Vallejo Nagera fossero sulla buona strada per avvicinarsi a ciò che io ritengo plausibile e che oggi persino dati scientifici sulle reliquie di Caravaggio sembrano testimoniare. L'interpretazione demoniaca<sup>178</sup> non poteva in alcun modo prendere piede, non fosse altro perché Warburg non aveva ancora scoperto Caravaggio, in quanto il pittore non poteva rientrare tra i suoi interessi per una questione di mode (e gusto). Nel 1929 quando Warburg morì la fama di Caravaggio era ancora agli albori. Certo fare la storia con i "se" non è la cosa migliore, ma non è un caso che i principali interessi di Warburg fossero (come testimoniano i suoi scritti pubblicati in vita) ricaduti su Botticelli, Ghirlandaio, e sul Rinascimento fiorentino e ferrarese i cui pittori ai tempi erano al centro degli interessi del gusto popolare e dell'accademia. Solo Warburg avrebbe potuto mettere in relazione le convulsioni delle isteriche nella sua *Dialektik der Monstrums* con le forme e le posizioni patologiche dell'excessus corporis nei dipinti di Caravaggio o Ribera. Ma, mentre in Caravaggio la rappresentazione del dolore è mostruosamente somatica<sup>179</sup>, endogena, in Ribera è tutta esteriore ed effettivamente sadica<sup>180</sup>.

---

178 Cfr. Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco nell'arte* Electa, Milano 1952, oggi con introduzione di Corrado Bologna, cfr. Idem, *Il demoniaco nell'arte*; a cura di Enrico Castelli Gattinara, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

179 Cfr. Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 100 [sulla *Medusa* degli Uffizi].

180 Cfr. Nigel Spivey, *Enduring creation: art, pain and fortitude*; Thames & Hudson, London 2001; *The sense of suffering: constructions of physical pain in early modern culture*; a cura di Jan Frans van Dijkhuizen; Karl A. E. Enekel; Brill, Leiden 2009; Florence Chantoury-Lacombe, *Peindre les maux : arts visuels et pathologie XVe - XVIIe siècle*; Hermann, Parigi 2010; Pietro Antonio Bernabei, *L'arte nella medicina e la medicina nell'arte*; a cura di Gian Carlo Mancini; Azimut, Roma 2008; Jerry Marino; *Touch of evil : disease and the diabolical in Grünewald's Temptation of St. Anthony*; in: Athanor, 26; 2008, pp. 23-33; Giorgio Bordin; Laura Polo D'Ambrosio; *Curare e guarire: occhio artistico e occhio clinico; la malattia e la cura nell'arte pittorica occidentale*; Morales, Morbegno 2005; Giorgio Weber; *Quadri di patologia nell'arte*; in: Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", N.S. 55; 2004, pp. 157-18; *Scienza e miracoli nell'arte del '600: alle origini della medicina moderna*; Soprintendenza

*Questa congiunzione si può quindi provare solo oggi<sup>181</sup>, momento storico in cui è possibile decostruire la struttura critica creata sul personaggio storico di Caravaggio e identificarne le falle e le rimozioni. Oggi che Warburg è stato “riattivato” da Didi Huberman, e che Patrizi e Vallejo Nagera testimoniano con maggior attendibilità di quanto non sia stata data a loro fino ad ora, tentativi di accesso alla mia stessa strada, oggi che la mole autotrofica della vulgata, nella sua continua e arbitraria<sup>182</sup> autoreferenzialità, dimostra che non si sono ancora risolti problemi e domande importanti quali ad esempio quelli relativi a una spiegazione unitaria dell’unicità di elementi di innovazione e diversificazione di Caravaggio rispetto alla tradizione da cui egli proviene. Solo oggi, dicevo, è possibile proporre una lettura di questi temi attraverso i confronti e le analogie delle opere, della vita e forse anche di dati materiali con la sfera sintomatica dell’(istero)epilessia<sup>183</sup>. Non si tratta certo di un punto di vista riduttivo, è bene che lo ribadisca qui, ma serve ad allargare i nostri strumenti di comprensione dell’opera caravaggesca, come mai prima d’ora si era fatto, mettendo in luce un aspetto negletto e mai capito fino in fondo. Inutile dire che questa operazione metodologica di decostruzione e risarcimento è stata possibile solo grazie a due importanti momenti metodologici: l’intuizione che il tema dell’epilessia si celasse dietro a uno o più dipinti di Caravaggio, la decostruzione di questi ultimi in oggetti ontologici (fanciullo, ramarro, rugiada, rose; san Paolo, schiuma alla*

---

per i Beni Artistici e Storici di Roma; catalogo della mostra di Roma a cura di Sergio Rossi; Electa, Milano 1998.

181 Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, Longanesi, Milano 1984, pp. 53-54: “Non tutto è possibile in ogni tempo. Il modo di vedere ha di per sé una sua storia e la scoperta di questi ‘strati ottici’ deve essere considerata il compito della storia dell’arte”

182 Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000, p. 555: “Ora il comprendere perviene alla sua possibilità autentica solo se le presupposizioni da cui parte non sono arbitrarie. C’è dunque un senso positivo nel dire che l’interprete non accede al testo semplicemente rimanendo nella cornice delle presupposizioni già presenti in lui, ma piuttosto, nel rapporto col testo, mette alla prova la legittimità, cioè l’origine e la validità di tali presupposizioni” [Das Verstehen kommt nun aber erst in seine eigentliche Möglichkeit, wenn die Vormeinungen die es einsetzt, nicht beliebige sind]. Cfr. anche Tommaso d’Aquino, *De Veritate*, [q. 1 a. 2 s. c. 2]: “Praeterea, veritas est adaequatio rei et intellectus. Sed haec adaequatio non potest esse nisi in intellectu. Ergo nec veritas est nisi in intellectu”.

183 Cfr. G. Didi Huberman, *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, Massachusetts Institute of Technology, 2003; Mark S. Micale, *Hysterical men: the hidden history of male nervous illness*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2008.



bocca del cavallo, piume, pioppo, calli che crescono nelle parti interne alle gambe dei cavalli, ecc.) e nei loro corrispettivi linguistici. Una volta storicizzati gli elementi linguistici si ricrea un contesto semiotico e strutturato, mettendoli in relazione a una fonte narrativa, o, in mancanza d'altro a un precedente, a un genere<sup>184</sup> o a una tradizione folklorica. Questo si può ottenere con dati filologici che testimoniano le credenze relative agli oggetti-parole raffigurati nelle opere. In un secondo momento si verrà componendo una struttura a palinsesto, in cui i singoli iconemi, trasformati in oggetti-parole, potranno essere meglio contestualizzati. Potremmo ribadire qui la massima Heideggeriana: "l'Essere che può venir compreso è linguaggio"<sup>185</sup>. Per esempio cercando di dimostrare la loro appartenenza al testo di riferimento, oppure, nel caso in cui essi siano extradiegetici alla narrazione illustrata, cercando di comprendere il significato generale di tali elementi in un contesto come apposizioni, aggiunte personali dell'autore, in relazione sintattica al testo figurativo e alla griglia verbale ad esso corrispondente, composta degli oggetti-parola. Infine soltanto un movimento anacronistico, di confronto con raffigurazioni dell'epilessia in un'epoca in cui questa fu per la prima volta approcciata scientificamente (o per meglio dire inventata) ci permette di contestualizzare il tema degli attacchi e delle scosse epilettiche all'interno di un contesto sintomatico e diagnostico che ce lo fa riconoscere come analogo. Una volta presa coscienza di questo parallelismo, sarà piuttosto semplice ricomporre il quadro storico dell'epilessia all'epoca di Caravaggio nella fisiologia, nella medicina e nelle credenze popolari, cosa che ci permette di applicare il codice di riferimento espressivo a elementi che giacevano fino ad ora senza una spiegazione e persino senza una domanda, poiché, in quanto misconosciuti e rimossi, non erano neppure percepiti. Ciò che si propone

---

184 Per genere si intende qui una strategia di produzione di un'immagine in cui l'autore immette delle marche che la rendono riconoscibile al suo spettatore. Cfr. Maria Corti, *I generi letterari*, in: *Strumenti critici*, a. 6., fasc. 1, febbraio 1972.

185 Cfr. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1979, p. 27; cfr. anche Idem, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti di Martin Heidegger*, a cura di A. Ardivino, Aesthetica Reprint, Palermo 2004, p. 47: "E poiché l'arte della parola si chiama dettatura tutta l'arte è parimenti dettatura [...] L'essenza piena della dettatura viene in luce nella proposizione: dettatura - ò'essenza dell'arte - è intuizione dell'essere. Non dunque produzione dell'essente".

qui è un movimento inverso basato sulla corrispondenza instaurata da Meyer Shapiro<sup>186</sup>, che teorizza che la pittura rinascimentale tragga i suoi motivi da testi letterari, sui quali opera trasformazioni intersistemiche; ebbene una volta identificati questi motivi sarà necessario ricostruire un testo figurativo ritradotto in testo linguistico. E su quest'ultimo lavorare storicamente come se si applicasse una griglia ipertestuale e parafrastica attraverso un palinsesto in trasparenza, come se si stampassero i commenti alle immagini sopra una velina che fa corrispondere ai singoli elementi figurativi le didascalie corrispondenti. Questo rapporto tra figure e configurazioni discorsive, traslate dalle figure stesse, è il nostro campo di indagine<sup>187</sup>. In questo processo di traslato ekphrastico sta la novità della metodologia che da sempre ho applicato, operando una fusione contaminante dei metodi che mi hanno preceduto e che si è rivelata decisamente superiore ad ogni altro. Esso nasce dall'esempio di Mirella Levi D'Ancona che lo ha applicato nel suo libro *The Garden of the Renaissance* e in seguito anche nello *Zoo del Rinascimento*. Mentre tuttavia questi due volumi si limitavano a rendere conto delle possibilità interpretative fornendo al lettore un ventaglio di fonti plausibili, io ho cercato di approfondire i singoli casi alla luce delle fonti scientifiche e magico-naturali per i dipinti di Caravaggio, dal momento che era già stata da lungo indicata la strada della cultura pre-scientifica all'interno delle sue opere. È qui necessario aggiungere che al contrario delle costruzioni trascendentali di una certa sponda iconologica, il metodo di traduzione ekphrastica delle immagini che qui propongo non ha nulla di storicamente estraneo alla lettura che potevano dare i contemporanei di Caravaggio<sup>188</sup> alle sue

---

186 Cfr. M. Shapiro, *Words and Pictures*, Mouton, The Hague 1973.

187 Cfr. Omar Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari 1985, p. 26: "Il significato di un dipinto non dipende infatti dalla pura sommatoria di elementi lessicali inseriti al suo interno, ma dall'esplicarsi di veri e propri potenziali semionarrativi manifestati appunto attraverso una architettura di piani di coerenza".

188 per una teoria dell'ekphrasis nell'antichità cfr. Christopher M. Chinn, *Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis*, in: *Classical Philology*, Vol. 102, No. 3 (Jul., 2007), pp. 265-280; Valerie Robillard, Else Jongeneel, *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam 1998; David Rosand, *Ekphrasis and the Generation of Images*, in: *Arion*, Third Series, Vol. 1, No. 1 (Winter, 1990), pp. 61-105; James A. W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre (Spring, 1991), pp. 297-316; Svetlana Leontief Alpers,

*opere: si basa infatti sul principio aristotelico e oraziano dell' Ut pictura poesis, andando a inserirsi anche storicamente in un orizzonte critico analogo a quello degli strumenti dei letterati che si occupavano di leggere i dipinti come testi figurativi. Si tratta quindi di leggere, alla luce degli strumenti potenziati a nostra disposizione, le opere di Caravaggio con le stesse modalità ermeneutiche messe in atto nella letteratura ekphrastica e sulle risultanze di questo prodotto testuale, basare le nostre interpretazioni, juxta propria principia secondo il precetto di Gadamer<sup>189</sup>. Ciò che la storia dell'arte ha da sempre valorizzato, lo stile, è un elemento che non può essere tradotto in parole, in quanto composto dalla scelta soggettiva dell'autore di colori, composizioni e disegno. Ciò che non può essere traslato in parole non è neppure analizzabile con il nostro metodo. A differenza dello stile, dei colori, e persino del disegno, che non possono essere descritti in modo sufficiente da permettere al nostro occhio di ricostruirlo (il processo ekphrastico è irreversibile<sup>190</sup> e impossibile in quanto una volta trasformata in testo, un'immagine non può più ritornare al suo stadio iconico) gli oggetti, invece, possono essere catalogati per tipologie e persino denominati in modo sufficientemente preciso da essere riprodotti, qualora se ne posseda un esemplare. Di questi elementi che possiamo definire semi-reversibili, si può occupare il nostro metodo. Solo partendo dalla garanzia di una semi-reversibilità di un singolo iconema e dallo stadio iconico a quello verbale e viceversa,*

---

*Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1960), pp. 190-215; Norman E. Land, *Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 2 (Jun., 1986), pp. 207-217; Stephen Cheeke, *Writing for art : the aesthetics of ekphrasis*, Manchester University Press, Manchester, 2008; *Icons, texts, iconotexts : essays on ekphrasis and intermediality*, a cura di Peter Wagner, De Gruyter, Berlin 1996; non condivisibili nel nostro caso alcune delle conclusioni di Goffried Boehm, *La descrizione dell'immagine. Sui confini fra immagine e linguaggio*, in: *La svolta iconica*, Meltemi, Roma, 2009, pp. 187-212, si veda anche (ivi cit.): F. Graf, *Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di G. Boehm, H. Pfothenauer, Fink, Monaco, 1995.

189 cfr. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000, in part. da p. 187 in poi: I, 3 *Ricupero del problema della verità nell'arte*. Ma l'insistenza continua sulla comprensione del contesto (*Zusammenhang*) della connessione dell'esperienza storica è già di Dilthey; cfr. Th. Plantinga, *Historical Understanding in the Thought of Wilhelm Dilthey*, Toronto 1980.

190 Cfr. W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago University Press, Chicago [I] 1986; Idem, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago [II] 1994.

*possiamo fondare la lettura delle immagini in modo preciso e con la speranza di un ristabilimento del senso.*

*Il concetto di trasferimento verbale delle immagini è in realtà quello utilizzato nella schedatura del programma Iconoclass<sup>191</sup>, assai noto agli specialisti, ma poco utilizzato dagli storici italiani, a causa del fatto che esso contiene per ora una maggioranza di informazioni legate alla cultura nordica. Anche se con estremo ritardo anche nel nostro paese si vedono i primi tentativi di informatizzazione dei dipinti, ma purtroppo solo delle schedature antiche (degli anni '70) che non contengono informazioni aggiornate. Si veda in merito il catalogo informatico del polo museale fiorentino. Negli ultimi tempi grazie ad intranet si può accedere tramite il Kunsthistorisches Institut a un archivio Caravaggesco che è stato di grande utilità per la preparazione del nostro lavoro<sup>192</sup>.*

---

191 Roelof Van Straten, *Panofsky and ICONCLASS*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 7, No. 13 (1986), pp. 165-181, cfr. anche <http://www.iconclass.org/> .

192 cfr. l'intervento S. Ebert-Schifferer, Max Planck Institut für Kunstgeschichte, *ArsRoma: Art and Art Production in Rome between 1580 and 1630*. "The ArsRoma Research Database merges extensive quantities of data, which can no longer be captured by conventional media of research: data about the formation of style, the reception of models (from antiquity or Renaissance artists), the social and political networks of patrons and painters in Rome around 1600. The database contains three main categories of data (historical objects and persons, specific art-historical objects, documentary material such as bibliography, etc.). The central data class called "historic event" documents historical facts by linking objects to a specific moment in history, documentary evidence is attached to the particular historic event. By splitting up data in this way, it is possible to examine historic facts from different points of view, following paths which could hitherto be traced only with great effort." Cfr:

[http://www.rsa.org/resource/resmgr/annual\\_meeting/2010programvenice.pdf](http://www.rsa.org/resource/resmgr/annual_meeting/2010programvenice.pdf)

## **1.7. [Emilio Betti]**

La sensibilità dell'interprete è frutto di un lavoro assiduo di educazione e autoeducazione, grazie al quale ciò che dapprima ci era estraneo e lontano, ci diventa interiore, e così premia l'ospitalità che gli abbiamo dato nell'anima per aver imparato ad amarlo.

[E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, Giuffrè, 1990, p. 353.]

ministri non literae sed spiritus litera enim occidit spiritus autem vivificat  
S. Paolo, *Lettera ai Corinzi*, II, 3, 4-6.

*Una delle figure più importanti della storiografia ermeneutica nel nostro paese è senza dubbio quella di Emilio Betti, la cui sorella (comunicazione orale<sup>193</sup>) era professoressa di Storia dell'arte. Nonostante la fama internazionale da lui acquisita, il suo lavoro è pressoché sconosciuto alla più parte degli storici dell'arte e della scienza, e di conseguenza, non citato. Questo ha purtroppo causato una forma di silenzio nei confronti del suo pensiero che, se applicato alle immagini può rivelarsi altrettanto fruttuoso che quello di Warburg.*

*Mi sembra di intuire che l'incompatibilità del pensiero di Betti non sia tanto dovuta alla sua osticità, quanto piuttosto a una impermeabilità delle materie umanistiche e delle scienze dello spirito a partire dal dopoguerra alle declinazioni del pensiero politico orientato a destra. Non è quindi un caso che l'eminenza del pensiero bettiano abbia trovato tra gli umanisti più ammiratori all'estero che nel proprio paese. I testi di Betti si possono facilmente trovare on line in tedesco e in inglese, ma l'edizione della *Teoria generale della interpretazione*<sup>194</sup> è ormai da lungo tempo fuori commercio. Grazie a questo testo ho potuto ragionare approfonditamente sul concetto di dialogo tra linguaggio e pensiero e trovare la strada per meglio impostare l'atto ermeneutico sulle opere figurative. Questo paragrafo è quindi più che altro un invito ad approfondire*

---

193 Sono venuto a conoscenza di questo dato da una allieva della Professoressa Betti.

194 cfr. Emilio Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, Edizione corretta e ampliata, a cura di Giuliano Crifò, Giuffrè, Milano 1990, 2 voll.. cfr. anche: Crifò, Giuliano, *In memoriam. Emilio Betti*, in: "Buletto dell'Istituto di diritto romano", serie III, 1967, vol. IX, pp. 293-320; per una bibliografia sistematica di Emilio Betti, cfr. :

[http://www.unicam.it/ateneo/organizzazione/biblioteche/giuridica/pagine/biblio\\_betti/bettisistematico.htm#TEORIA\\_DELLA\\_INTERPRETAZIONE](http://www.unicam.it/ateneo/organizzazione/biblioteche/giuridica/pagine/biblio_betti/bettisistematico.htm#TEORIA_DELLA_INTERPRETAZIONE)

*l'aspetto innovativo che Emilio Betti ha avuto nel nostro paese, in opposizione a quella che io ritengo una vera e propria damnatio memoriae operata nei suoi confronti.*

## 1.8. [Panofsky]

A noi risultano dapprima chiare ed evidenti le cose nel loro insieme; e solo in un secondo momento l'analisi ci consente di individuarne gli elementi e i principi. Perciò bisogna procedere dall'universale al particolare: infatti alla sensazione si presenta come più immediatamente conoscibile l'intero, e l'universale è in un certo senso l'intero, perché esso contiene molte cose come parti.

[Aristotele, *Fisica*, I,1, 184a]<sup>195</sup>

*Il Circolus methodicus che Panofsky teorizza nei suoi Studies in Iconology prevede tre livelli di lettura principali: quello formale (uomo e cappello), quello iconografico (gesto di togliersi il cappello riconoscibile come saluto per convenzione) e quello iconologico (modo di togliersi il cappello che comunica significati non intenzionali). Esso "muove dalla parte verso il tutto e ritorna alla parte con rinnovato interesse per una comprensione più profonda"<sup>196</sup>. Secondo Holly e Calabrese, ingente è il debito della cultura di Warburg e Panofsky nei confronti del gruppo dei neo grammatici<sup>197</sup>. Ciò che non mi sembra emergere a sufficienza dalla letteratura sul metodo panofskiano è proprio la necessità del riconoscimento dei termini della comunicazione, quelli che sono per Panofsky, secondo il suo noto esempio, l'uomo e il cappello<sup>198</sup>. Secondo Boehm, il metodo panofskyano "possiede l'indubbio merito di fondare la descrizione su una relazione cognitiva, ossia su una specifica 'inquadratura' rispetto alla cosa<sup>199</sup>. Lo*

---

195 Cfr. Aristotele, [*Opere*] *Volume primo*, Milano, Mondadori 2008, trad. di Antonio Russo, p. 61.

196 Cfr. Michael Ann Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca book, Milano 1991, p. 32. Su Erwin Panofsky si veda anche: Claudia Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma 2009, pp.109-121, e 181-200; David Summers, *The "Visual Arts" and the Problem of Art Historical Description*, in: 'Art Journal', Vol. 42, No. 4, *The Crisis in the Discipline* (Winter, 1982), pp. 301-310.

197 Michael Ann Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca book, Milano 1991, p. 33, Omar Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Bari 1985, p. 13.

198 Cfr. ad esempio, Joan Hart, *Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), pp. 534-566.

199 cfr. anche: Christine Hasenmüller, *Panofsky, Iconography, and Semiotics*; in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 1978, (3), pp. 289-301; Keith P. F. Moxey, *Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History*; in: *New Literary History* 26.4; 1995, pp. 775-786; Carl Landauer, *Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance*; in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 2 (Summer, 1994), pp. 255-281; a.a.v.v. *Visual Culture Questionnaire*, in: *Source: October*, Vol. 77 (Summer, 1996), pp. 25-70; William Innes Homer, *Visual Culture: A New Paradigm*, in: *American Art*, Vol. 12, No. 1 (Spring, 1998), pp. 6-9; Un-Chol Shin, *Panofsky, Polanyi, and*

stesso significato che la categoria di inquadratura possiede nel linguaggio della tecnica fotografica conferma che non c'è alcuna osservazione, ma neppure alcuna descrizione, senza anticipazioni. Questa prospettiva, accuratamente analizzata dalla fenomenologia nella sua natura intuitiva, era divenuto moneta corrente negli anni venti del secolo scorso, vale a dire l'epoca del contributo panofskyano. Ma Panofsky smonta il processo di costituzione dell'immagine, nell'atto della descrizione, nei tre diversi strati già citati, e con ciò si espone a un problema che egli stesso non è in grado di risolvere. La sequenza dei tre livelli dell'immagine non può essere in nessun caso un vero equivalente della complessità dell'immagine stessa.”<sup>200</sup>. Ora è qui necessario chiarire che non è nel nostro interesse fornire una traslazione linguistica dell'immagine, come Boehm sembra supporre, ma soltanto avere a disposizione una struttura di traslato linguistico degli oggetti ontologici raffigurati, e su questa operare le dovute analisi semiologiche ed ermeneutiche. Inevitabilmente, come abbiamo già sottolineato, e come anche Boehm rimarca, “l'interconnessione dei diversi strati così ricavati sarebbe a sua volta da descrivere”<sup>201</sup>. È proprio questo il lavoro ermeneutico, un lavoro potenzialmente infinito, che tuttavia, una volta analizzate le possibili interazioni degli strati non può che arrivare inevitabilmente a un equilibrio discorsivo e logico, che non presenta i caratteri di immediatezza dell'icona, ma che serve a sciogliere aspetti che senza la dovuta traslazione logico-linguistica e il necessario studio storico andrebbero inevitabilmente sottovalutati. Questo aspetto di traslazione linguistica è stato utilissimo anche nel nostro caso, ad esempio, in mancanza di fonti utili all'identificazione di un

---

*Intrinsic Meaning*; in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 1990), pp. 17-32; Marie Czach; *Further on "Semiotics and Art History"*; in: *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2 (Jun., 1993), pp. 338-340; Giulio Carlo Argan e Rebecca West, *Ideology and Iconology*; in: *Critical Inquiry*, Vol. 2, No. 2 (Winter, 1975), pp. 297-305, ma in questo articolo si comprende molto bene come la critica italiana, rappresentata da un autore leader come G.C. Argan, non abbia per nulla recepito il vero senso strutturale del metodo iconologico, cfr. ad esempio p. 301: “Iconological research can also be done into the portrait, the landscape, or the still life, *but it certainly would not consist in ascertaining who the characters are*, or what place, fruit, or flower we see represented. The iconology of a portrait is the pose, the dress, the social or psychological meaning which can be attributed to the figure; the iconology of a landscape or of a still life is the mode of perspective, the configurations, the rendering of places and things as significant.” [corsivo mio].

200 cfr. G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, p. 198.

201 cfr. *ivi*, p. 199.



*preciso significato del Fanciullo morso da un ramarro, è stato necessario ricercare nella tradizione denominativa dell'animale nei diversi dialetti e nelle denominazioni popolari d'Italia, permettendoci così di ricostruire un contesto etnolinguistico, che si è poi rivelato utile a testimoniare i valori simbolici di questo animale. L'etnolinguistica ha quindi avuto un ruolo fondamentale nell'attestazione di un portato tabuistico del ramarro<sup>202</sup>, che era andato perduto nella nostra percezione dell'animale, se non sepolto in più inconsci timori che hanno perso le loro radici culturali e si possono solo spiegare come risposte irrazionali, quasi parte di una eredità genetica. Ciò che la critica fino ad ora ha sottovalutato è il fatto che questo modo di procedere dall'universale al particolare è in fondo una riproposizione di matrici aristoteliche, che si congiungono in un florido connubio con la tradizione di pensiero analitico teorizzata dallo Stagirita nella Fisica e nell'Organon<sup>203</sup>. Questo aspetto giustifica il mio modo di procedere, anche storiograficamente, poiché ne mostra la continuità con una tradizione di visione culturale del mondo tipica dell'antichità<sup>204</sup>, ma adottata altresì nel Medioevo e nel Rinascimento, epoche che precedono e inverano quella da cui provengono le immagini che sono l'oggetto della nostra ricerca. Queste convenzioni sono culturali e non arbitrarie e come tali vanno ricostruite grazie alle fonti che abbiamo a disposizione. Quindi*

---

202 Cfr. C. Pignato, *Totem mana tabu: archeologia di concetti antropologici*, Meltemi, Roma 2001, cfr. anche Rita Caprini, *Animali totemici: l'esperienza di "Quaderni di Semantica"*, in "L'immagine riflessa" n.s, VII/2, 1998, pp. 221-236.

203 cfr. in particolare Aristotele, *Organon*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2008, e Idem, *Dell'interpretazione*, a cura di Marcello Zanatta, BUR Milano 2008. Si veda anche *Fisica* in: Idem, [*Opere*] *Volume primo*, Milano, Mondadori 2008, trad. di Antonio Russo cit. in calce a questo capitolo.

204 Cfr. Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma 2003, pp.151-171, in particolare p. 153: "Le immagini sono segni utilizzati e spesso costruiti convenzionalmente, cioè culturalmente, ma non in modo arbitrario. Ecco la prima lezione dell'iconologia culturale." Cfr. anche J.B. Deregovski, *Illusions, Patterns and Pictures: a Cross-cultural Perspective*, Academic Press, Londra, 1980; cfr anche, Gerhard Wolf, *Le immagini nel Quattrocento tra miracolo e magia per una "iconologia" rifondata*; in: *The miraculous image: in the late Middle Ages and Renaissance*; papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rome, 31 May - 2 June 2003, a cura di Erik Thunø e Gerhard Wolf; "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2004, p. 305-320; che qui ringrazio per gli spunti e le belle parole di commento al mio intervento sul valore telematico dei nocivi nelle porte del Battistero di Firenze pronunciate in occasione del convegno *Images at Work*, cfr.:

<http://www.khi.fi.it/en/aktuelles/veranstaltungen/veranstaltungen/veranstaltung223/index.html> .

*i contemporanei (e Caravaggio stesso) si avvicinavano alla lettura dei documenti iconici attraverso l'applicazione di un metodo analitico, e, qualora i nostri occhi non siano in grado di completare una indagine integrale degli aspetti semantici delle immagini, non è per il loro livello di infinita polisemia, come vorrebbe la linguistica strutturale<sup>205</sup>, ma solo perché il nostro modo di leggerle è cambiato rispetto a quello dei destinatari ai quali si rivolgevano. Non è poi così complesso riprendere alcune linee fondative di questo tipo di lettura e applicarle nuovamente con ottimi risultati, poco frequentemente adottati nell'ermeneutica caravaggesca. A dimostrazione di ciò, basti un ragionamento che - credo in maniera incontrovertibile - ha spiegato come un dipinto di Caravaggio per quattrocento anni abbia avuto un titolo scorretto (sull'esempio della Giuditta di Francesco Maffei addotto da Panofsky<sup>206</sup>). Infatti il San Giovanni Battista della Galleria Borghese è stato da sempre compreso come l'effigie del Precursore. In realtà a seguire il metodo di Panofsky, si comprende in pochi passaggi logici come un tale soggetto sia impropriamente attribuito. Esistono infatti convenzioni fisse che permettono l'identificazione di un soggetto, ma queste leggi vanno anche discusse e comprese. Ciò che fino ad ora ci si era limitati a fare è stato l'atto di sussumere acriticamente un'etichetta iconografica presente negli inventari e nei documenti. Ma come sappiamo non sempre i documenti possono restituirci una verità impassibile d'errori. Il primo documento è appunto il quadro stesso. Le lettere di Deodato Gentile al Cardinal Scipione Borghese<sup>207</sup>, il Viceré di Napoli, lo Scipione Francucci nella sua Galleria e i diversi inventarij storici della Galleria Borghese<sup>208</sup> danno al dipinto il titolo di San Giovanni. Questo tuttavia*

---

205 Cfr. Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma 2003,, p. 152: "l'importante è che il metodo, o la cosiddetta 'griglia interpretativa' non prevalga sulle cose che cadono in quella griglia". Per questo è necessario, appunto, aristotelicamente partire dall'universale e arrivare al particolare in modo che la griglia interpretativa si adatti culturalmente e storicamente agli oggetti da interpretare e cioè si formi su di essi, di volta in volta.

206 Cfr. Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009, p. 14 e fig. 3.

207 Cfr. Vincenzo Pacelli, *La morte del Caravaggio e alcuni suoi dipinti da documenti inediti*, in: *Studi di storia dell'arte*, 2.1991, p. 167-188; Idem, *L'ultimo Caravaggio: dalla Maddalena a mezza figura ai due san Giovanni*, Ediart, Todi 1994.

208 Cfr. S. Francucci, *La galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese cantata in versi da S.F.*, Arezzo 1613, canto IV, stanze 266-268, ms. Archivio

non è sufficiente a provarne la corretta identificazione. Il dipinto infatti non presenta alcun tipo di attributo del Battista, come già nota Papa<sup>209</sup>. A questo punto non rimane che analizzare il dipinto nelle sue particolarità (dall'universale al particolare) per comprendere che l'assenza degli attributi formulari del Battista in altri quadri di Caravaggio, utilizzati come marcatori (quello che in geroglifico antico si chiama determinativo<sup>210</sup>) pone quantomeno il dubbio della verifica. Il sedile di legno ottenuto da un tronco, la presenza della pecora che bruca, il mantello di porpora e la posizione ci aiutano a comprendere che si tratta di un Buon Pastore<sup>211</sup>. Come discusso brevemente in un articolo che è il frutto della collaborazione di un seminario da me condotto su facebook e sfociato nella pubblicazione del catalogo della mostra *Chiuder la vita*<sup>212</sup>, non è più possibile accettare pedissequamente per evidenti ragioni iconografiche l'identificazione del Battista, poiché esso racchiude un codice illocutivo che Caravaggio ha pensato apposta per il committente e che allude alla richiesta di grazia attraverso il dono di un'allegoria del Buon Pastore al Cardinale che doveva intercedere per lui. In questo dipinto (come in altri) il pittore infonde una serie di riferimenti

---

Segreto Vaticano, Fondo Borghese, IV, 102, datato 16 luglio 1613, fol. 8v. Cfr. anche S. Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Taschen, Milano 2009, scheda 66, p. 285; M. Marini, *Caravaggio, "pictor praestantissimus"*, Newton Compton, Roma 2005, scheda 109, pp. 569-570; A. Coliva, scheda in: *Caravaggio e Bacon*, catalogo della mostra di Roma (Galleria Borghese, 2 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), Federico Motta Editore, Milano, pp. 174- 177, con bibliografia aggiornata.

209 Cfr. Rodolfo Papa, *Il cosiddetto San Giovanni Battista della Borghese: il vello d'oro di Frisso*, in 'Art e Dossier', 17, 2002, 182, pp. 14-19, e di seguito: Idem, *Caravaggio, l'arte e la natura*, Giunti, Firenze 2008, pp. 98-103; e Idem, *Caravaggio, lo stupore nell'arte*, Roma 2009, pp. 139-167.

210 Cfr. Mark Collier, Bill Manley, *Come leggere i geroglifici egizi. Manuale per imparare da soli*, Giunti, Firenze 2003, pp. 5-6, § 6; Alan Gardiner, *Egyptian Grammar, being an introduction to the study of Hieroglyphs*, 3rd edition, Griffith Institute, Oxford 1994, pp. 31-33, § 23-24.

211 Non esistono infatti precedenti *tipi* [il termine è di Panofsky] che raffigurino il *Battista* seduto in quel modo, su un sedile e con una pecora che bruca, mentre questi tre elementi ritornano perfettamente nel mosaico del *Buon Pastore* del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Nello studio seminariale condotto sul dipinto in occasione della mostra, è stato essenziale l'apporto di uno zoologo (nella persona di Marco Masseti), poiché ha permesso di identificare con certezza il genere di ovino raffigurato, sfrondando così ogni dubbio sul soggetto del dipinto. In precedenza un approccio superficiale al dato zoologico e botanico (che sono due cardini di riferimento nel codice illocutivo del dipinto) ha generato numerosi studi critici che, ignorando la totalità degli elementi, e la loro particolarità, hanno prodotto risultati tanto ambigui e imprecisi quanto scorretti. Ma vedremo nel particolare questo argomento più avanti.

212 Cfr. *Chiuder la vita. Caravaggio a Porto Ercole*, catalogo della mostra di Portecole, 18 luglio 18 agosto 2010, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2010.

*autobiografici e propriocettivi che rendono le sue opere un ipertesto figurativo ricco di spunti per un lettore attento o erudito*<sup>213</sup>. Ogni documento in nostro possesso che identifica il soggetto del quadro, infatti, si riferisce a un periodo successivo al momento della morte dell'autore, che si recava a Roma col dipinto per consegnarlo personalmente nelle mani del Cardinal Borghese. La mancata consegna e il distacco dell'autore dalla sua opera, con il conseguente ritardo di un anno e più nella consegna al destinatario, hanno creato condizioni tali che il soggetto del dipinto, conosciuto dall'autore fosse completamente travisato dai latori del dipinto (e dai suoi primi copisti) e preso per un san Giovanni Battista. Può darsi anche che il vero soggetto fosse stato censurato. Così, il codice illocutivo, pur incluso nell'immagine, è stato travisato per secoli dalla superficialità dapprima dei recettori e poi degli esegeti. Il resto è stato fatto dalla *damnatio memoriae* contro la quale l'opera di Caravaggio si è dovuta misurare dalla fine del Seicento ai primi del Novecento. Resta tuttavia ben documentato che allo scadere del XVI secolo ci fu una riscoperta di questo tema, che divenne molto importante e frequentato. I legami tra Caravaggio, l'antiquaria e Pirro Ligorio<sup>214</sup> vanno quindi approfonditi, anche se non è questa la sede nella quale svolgere queste ricerche, in quanto esulano dall'assunto storico scientifico.

---

213 di fondamentale importanza è il passo a conclusione del volume di G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna 1582, cap. LII, p. 277r - 277v: "Dopo questo dovrà aver l'occhio il pittore di sodisfare alle persone erudite in quella professione di che serà il soggetto suo, o sia di materie ecclesiastiche, o istorie profane, o cose naturali, o artificiali, o altre; perché si ritrovano alcuni eccellenti nel disegno e nel colorire, che, per essere imperiti di lettere, né consigliandosi nell'opere sue con persone ben versate negli studii di quella professione, fanno errori notabili ora nell'istoria, talora ne' siti dei luoghi, talora negli abitanti, nei tempi, *nella specie d'animali* [corsivo mio] et in diverse altre cose di sopra da noi raccontate, che diligentemente si avranno da osservare; perché, essendo veduta simile pittura da persone letterate e di giudizio, de' quali principalmente si ha da tenere conto, essendo quelli ch'insegnano ad altri, non possono fare che non le biasimino, il che leva il credito a quell'opera e resta il pittore in concetto di non sapere se non copiare, e non essere abile da sé stesso a cose che siano ben fondate; non altrimenti che si faccia l'imperito nocchiero, che col pedoto guida sicuramente la nave, ma da sé stesso, non avendo cognoscimento né del golfo, né de' scogli ascosi, né del paese dove si trova, al fine fa naufragio e si sommerge."

214 Mentre curavo la discussione seminariale sul Battista Borghese, è sfuggito il fondamentale contributo di Carmelo Occhipinti, *L'iconografia del Buon Pastore secondo Pirro Ligorio: primi studi sulle catacombe romane*; in: *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo: atti delle giornate di studio*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre - 1 ottobre 2004; a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg; Edizioni della Normale, Pisa 2007; pp. 247-277. È mio desiderio quindi reintegrarlo alla discussione.

### **1.9. [Mirella Levi D'Ancona]**

Ed ascoltando al legghier mormorio  
There came new subtlety of eyes into my tent,  
whether of spirit or hypostatis  
E. Pound, *Pisan Cantos*, LXXXI, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano,  
1993, p. 1020.

*Mirella Levi D'Ancona*<sup>215</sup> è in assoluto la Maestra alla quale devo il maggior numero di insegnamenti. La linea diretta che la lega a Panofsky e alla scuola di iconologia porta anche il triste segno della guerra mondiale e dell'esodo degli ebrei. Con il metodo da Lei fondato, di lettura del simbolismo delle piante, che riprende amorevolmente il concetto warburgiano del buon Dio che si cela nei particolari, ho potuto sviluppare, crescere e discutere le mie idee di metodo e di lettura di un dipinto. Il suo esempio è stato per me una luce, non solo per il fatto che diuturnamente è stata e continua ad essere nei miei confronti un esempio di vita, ma anche per come, con grandissima dignità e valore, ha saputo portare avanti la sua ricerca. Non sono degno, tuttavia di definirmi tout à fait un suo allievo. Specializzandomi sotto la sua guida nel dicembre del 2008 con una tesi sulla cornice sud della porta del Battistero di Firenze e organizzando un Convegno di Studi Internazionale all'Università di Firenze per i suoi 90 anni, posso dire di non aver mai incontrato una maestra più fertile di insegnamenti.

Nei suoi volumi sulla simbologia del mondo naturale, *The Garden of the Renaissance* e *Lo zoo del Rinascimento*<sup>216</sup> il metodo di lettura da lei messo a punto supera di gran lunga ogni tentativo di sistematizzazione dello scibile storico naturale e in senso enciclopedico rappresenta in assoluto il miglior strumento esistente nel campo. Grazie alle linee guida, che seguono una impostazione strutturale, ho potuto determinare sempre nuovi aggiustamenti nella

---

215 Cfr. Angela Dillon Bussi, *Bibliografia degli scritti di Mirella Levi D'Ancona: in occasione dell'ottantesimo compleanno*, a cura di Angela Dillon Bussi, con la collaborazione di Anna Rita Fantoni, Firenze, 1999; sono in elaborazione anche gli atti del convegno internazionale per il novantesimo compleanno della Professoressa, tenutosi alla Sala Comparetti dell'Università degli Studi di Firenze, e da me organizzato con la partecipazione di Maria Adele Signorini, Simona Cohen, Dora Liscia Bemporad.

216 Cfr. Mirella Levi D'Ancona, *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in Italian painting*, Olschki, Firenze 1977; Eadem, *Lo zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Pacini Fazzi, Lucca 2001.

*comprensione degli aspetti naturalistici nell'opera di Caravaggio. È quindi per me d'obbligo ringraziare la professoressa e indirizzare chiunque voglia veramente comprendere il modo di procedere che ho applicato, alla lettura delle sue opere succitate. Queste non sono soltanto un'inestimabile impresa di storia dell'arte, ma anche un tributo fondamentale della storia della natura. Esiste infatti una forma di rimozione per cui la storia naturale in Italia è poco studiata e approfondita, rari sono infatti gli articoli di storia naturale nelle principali riviste storico scientifiche negli ultimi anni, mentre invece la disciplina deve a mio avviso ancora fiorire, e dopo i contributi fondamentali di Penzig e Saccardo<sup>217</sup>, la storia naturale si è adagiata in un limbo di dimenticanza, forse sostituita da altre discipline più prettamente storico-scientifiche come la storia della fisica e dell'astronomia. Imputo il minore interesse risvegliato da questa disciplina al fatto che in seguito all'avvento della Repubblica, il nostro paese ha registrato un distacco effettivo dai temi della tutela del paesaggio e dei beni storico naturalistici, in favore di un massivo sfruttamento che si misura anche nel boom edilizio del dopoguerra così ben stigmatizzato da Pasolini.*

*Non è quindi un caso che l'interesse nei confronti della storia naturale si sia concentrato soprattutto su figure di grandi naturalisti come Aldrovandi o Linneo<sup>218</sup>, e che si sia tenuto lontano dalla cultura popolare che segna invece una continuità nella tradizione di correlazione dell'uomo con il mondo naturale, che da sempre è stato la sua prima fonte di sostentamento. Sono fondamentali a questo proposito gli studi linguistici di Gloria Sirianni, che ha affrontato una ricca messe di informazioni fornite appunto dagli appunti del naturalista bolognese<sup>219</sup>.*

---

217 Cfr. Ottone Penzig, *Flora popolare italiana : raccolta dei nomi dialettali delle principali piante indigene e coltivate in Italia*; ristampa anastatica dell'edizione di Genova 1924; Edagricole, Bologna 1972; P. A. Saccardo, *Cronologia della flora italiana*, ristampa anastatica dell'edizione di Padova 1909; Edagricole, Bologna 1971.

218 Cfr. ad esempio: *Linnaeus in Italy : the spread of a revolution in science*, a cura di Marco Beretta e Alessandro Tosi, Science history publications, Sagamore Beach 2007.

219 Cfr. Gloria Sirianni, *Fitonimia scientifica e fitonimia popolare nelle tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, in: F. Bruni, C. Marcato (a cura), *Atti del Convegno internazionale di studi. Lessicografia dialettale ricordando Paolo Zolli*; Venezia, 9-11 Dicembre

## 1.10. [Didi-Huberman]

...perché tutto quel mondo di immagini perfettamente visibili non fosse fino ad allora né osservato, né interpretato e neppure intravisto nella sterminata letteratura scientifica dedicata alla pittura del Rinascimento.

[G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, p. 14]

*Una volta compreso che, fino ad ora, una serie assai numerosa di iconemi raffiguranti oggetti, con il loro sistema di segni nelle opere del Caravaggio, non era stato analizzato dalla critica per una pura rimozione<sup>220</sup> del dato, secondo un meccanismo molto ben analizzato da Didi-Huberman, è stato necessario applicare alle più autorevoli monografie sul pittore, in maniera decostruzionista, una serrata analisi di ciò che era stato lasciato da parte, dell'inosservato, nella convinzione che la prospettiva eucronica dello storico, che applica categorie visive storicamente pertinenti, fosse estremamente riduttiva del messaggio sovradeterminato contenuto nel sistema di iconemi che compone l'opera stessa del pittore<sup>221</sup>. Spaventati dall'anacronismo delle immagini gli storici dell'arte avevano fino ad ora ridotto ciò che ci permette di comprendere Caravaggio a pochi elementi documentari. Ciò che più e più volte è ripetuto da illustri studiosi è che di Caravaggio ci rimangono soltanto alcuni documenti e opere. Il corpus delle fonti documentarie è stato raccolto ormai da qualche anno da Stefania Macioce, Sandro Corradini e altri in un paio di volumi<sup>222</sup>. Sembra che gli storici, a detta degli studiosi più accreditati, per comprendere l'opera e la vita di*

---

2004, Antenore, Venezia 2006, pp. 592-608; Eadem, La dimensione diastratica nelle carte aldrovandiane. 1. Fitonimia, in: Rivista di Dialettologia Italiana 30, 2006, pp. 173-241.

220 sul concetto di rimozione e Visual Studies si veda: H. Bredekamp, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, in: *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 137-154.

221 Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000, p. 18: "Ovviamente non appena tali concetti vengono inseriti in una struttura più ampia, un pensiero o un discorso protratti nel tempo le cose si fanno più complicate e meno nitide".

222 Cfr. Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio : fonti e documenti 1532 - 1724 /*. Con la collaborazione scientifica di Antonella Lippo, Bozzi, Roma 2003; Maurizio Marini, Sandro Corradini *Inventarium omnium et singulorum bonorum mobilium di Michelangelo da Caravaggio "pittore"*, in: *Artibus et historiae*, 14.1993,28, p. 161-176; S. Corradini, *Caravaggio, materiali per un processo*, Alma Roma, Roma 1993; cfr. anche: *Caravaggio a Roma. Una vita dal Vero*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Michele Di Sivo, Orietta Verdi, De Luca, Roma 2011.

*Caravaggio in tutte le sue sfaccettature non abbiano a disposizione che questi strumenti. Più volte si è denunciata la inaffidabilità delle fonti biografiche su Caravaggio, tuttavia non si procedette mai a una decostruzione di queste ultime e si fa riferimento ad esse come ad un'auctoritas. La pertinenza storica di questi documenti non è certo da sottovalutare, ma quello che mi sono chiesto per compilare questo lavoro, sull'esempio di Didi-Huberman è stato: le fonti specifiche (eucroniche) e quelle nominali su Michelangelo Merisi sono forse sufficienti a interpretare il passato con le categorie di un più recente passato? O, invece, quanto iniziato fino ad ora è un tentativo di spiegare qualcosa attraverso le linee guida di un ideale dello storico, con il filtro dell'edulcorazione, della semplificazione, della sintesi astratta? Si cerca di dare un senso all'intera produzione del pittore, alla luce dei soli documenti direttamente pertinenti, trascurando altri elementi di cui questi documenti non parlano, nascondendo e destinando all'oblio una lettura costitutivamente e semanticamente più ricca di quanto non ci dicano le fonti stesse. Per usare le parole di Didi-Huberman, "se la fonte ideale -specifico, eucronica - non è in grado di dire alcunché sull'oggetto di indagine, fornendoci solo una fonte sulla sua ricezione, e non sulla sua struttura, a quali santi, allora, a quali interpretanti bisognerà votarsi?". Così si evince che la dignità accordata al testo di Baglione (abusivamente) la si dichiara pertinente solo perché di poco successiva alla morte di Caravaggio. A ben guardare, invece, Baglione fu anacronistico rispetto al Caravaggio, e come sappiamo, persino suo rivale. Ci troviamo quindi di fronte alla fatalità dell'anacronismo nell'impiego di categorie ermeneutiche che ci permettano di comprendere iconemi di cui ad esempio non si parla appieno nelle fonti primarie, ma che di fatto sono assai diffuse nelle composizioni di Caravaggio. Siamo di fronte al clivaggio, alla destrutturazione dei canonici sistemi di riferimento. Si pensi ad esempio al marciame vegetale, in realtà, questo concetto viene espresso in modo assai frequente nei suoi dipinti, ma fino ad oggi nessuno lo aveva studiato in maniera circostanziata solo perché le fonti ideali non ne parlano. Quando le fonti canoniche, come nel nostro caso, costituiscono un ostacolo alla comprensione del passato, poiché in maniera totalmente riduttiva, ideale e faziosa ne ricostruiscono*



*una versione mistificante, è necessario integrarle con altre fonti. Per essere fulminato dall'epifania dell'intuizione che molti quadri di Caravaggio avessero a che fare con l'epilessia, è stato necessario che si creasse una somiglianza fuori posto tra ciò che osservavo nei suoi dipinti e quanto avevo immagazzinato nella mia esperienza personale sul morbo, un tipo di memoria involontaria che ha attratto la mia attenzione ancor prima che il processo di proiezione di un nesso causale si potesse sistematicamente applicare a diverse opere dell'artista. In nessun caso potremo affermare che Caravaggio fosse affetto da epilessia provandolo in maniera scientifica. Tuttavia senza la coscienza di ciò, non sarebbe stato possibile portare avanti questo lavoro. "La violenza, l'incongruità, la differenza e l'inverificabilità finiscono di fatto per provocare l'intervento della censura, l'emergere di un nuovo oggetto visibile e quindi la costituzione di un nuovo problema per la storia dell'arte<sup>223</sup>". Questo lavoro si assume quindi il cimento di lasciar respirare il mio pensiero sulle opere di Caravaggio nell'assunzione di rischio di applicare ad esse un sapere iperinterpretativo, lasciando agire un ritmo alterno nella comprensione delle immagini. Si tratta di un atto creativo, nato forse dalla fuga inconscia delle mie velleità artistiche e poetiche, ma mediato dalla volontà precisa di rigore e verosimiglianza. Da questo punto di vista è necessario prendere atto del fatto che ogni storico dell'arte è un artista fallito e ogni storico della scienza è uno scienziato fallito<sup>224</sup>. In un certo senso ognuno di loro (di noi) vorrebbe che le immagini o i propri oggetti di studio fossero più importanti di quanto non siano realmente, per potersi fregiare di un senso di potere nell'atto di smascheramento del loro significato profondo. Tanto più questo significato è mascherato tra le quinte invisibili della loro naturalezza e del loro realismo, tanto più esso ha un effetto magnetico, per così dire magico (telesmatico) sull'aspiante. Un desiderio dell'immagine stessa (infuso dal pittore) che fruisce della cultura della magia naturale entro la quale il contesto storico coevo al tempo di produzione dell'immagine trova le sue radici*

---

223 Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 23.

224 Cfr. Cesare Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi 1969, p. 7.

*funzionali. Va da sé che la teatralità intrinseca dei dipinti di Caravaggio richiama questa modalità di comunicazione e interrelazione con lo spettatore. L'intento di assimilazione dello sguardo dello spettatore racchiuso all'interno delle opere di Caravaggio prese in esame costituisce un importante elemento di relazione tra lo spettatore e l'artista, sigillando un rapporto anacronistico e metatemporale che unisce le due identità. Al centro di questo rapporto stanno tuttavia i desideri dell'immagine stessa, svincolati dalle intenzioni dell'artista e dalle conoscenze del destinatario. Ogni immagine ha un effetto sull'aspirante, e l'effetto sarà tanto più chiaro e palese, quanto più lo spettatore sarà a conoscenza del linguaggio e del sistema di riferimento culturale nel quale le immagini sono state prodotte<sup>225</sup>. Studiare il campo di relazioni precostituite sul quale fino a oggi la critica caravaggista si è esercitata è servito a mettere in questione la nostra stessa relazione con l'opera d'arte e a valutare la presenza di piani messi in ombra da quest'ultima, come ad esempio l'uso sociale della propaganda della fede attraverso le guarigioni spettacolari operate sugli epilettici (e gli indemoniati) per attestare la genuinità della fede cattolica sulle altre confessioni religiose, nel panorama delle guerre di religione della fine del Cinquecento. La presa di coscienza di oggetti di ricerca fino ad ora offuscati dagli stessi storici, che assumono il valore di un apporto presentificante e anacronistico servirà ad animare il mio discorso in senso dialogico ed euristico e nel tentativo omeostatico di mantenere audacia filosofica e rigore filologico.*

---

225 Cfr. David Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure; reazioni e emozioni del pubblico*; Einaudi, Torino 1993.

### **I.11. [Nesso causale, linguaggio, controinduzione]**

Se Dio è il linguaggio, l'Uno che ne creò tanti altri  
Per poi confonderli  
Come faremo a interpellarlo e come  
Credere che ha parlato e parlerà  
Per sempre indecifrabile e questo è  
Meglio che nulla, Certo  
Meglio che nulla siamo  
Noi fermi alla balbuzie. E guai se un giorno  
Le voci si sciogliessero. Il linguaggio,  
sia il nulla o non lo sia,  
ha le sue astuzie.

[E. Montale, *La lingua di Dio*, [Diario del '71], in: *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi, Torino, 1980, p. 445].

*Nel mettere in discussione significato delle immagini e svelamento delle valenze storico culturali (artistiche e scientifiche) è stato svolto dal linguaggio un ruolo fondamentale, unica nostra chiave di lettura, di spiegazione e di attribuzione di significati. Ciò che noi vediamo, comunque sia, lo dobbiamo trasferire con l'ekphrasis nel regno del linguaggio verbale, incarnarlo in una espressione che ci permetta di sentirlo, riconoscerlo e descriverlo, studiarlo, identificarlo e approfondirlo<sup>226</sup>. Tutto questo potrebbe avvenire come fin qui è accaduto in un senso ostensivo, cioè in un senso che acquista la sua ragion d'essere solo se posto di fronte all'immagine, sulla base dello stretto legame particolare tra l'immagine e la sua descrizione, quello che invece abbiamo cercato di fare in questo lavoro è adottare una modalità informativa<sup>227</sup> del linguaggio, che esulasse dalle nozioni di stile (Gheistesgeschichte) ed evocatività che si incuneasse nel territorio storico*

---

226 Cfr. Murray Krieger, *Ekphrasis, the Illusion of the Natural Sign*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 115-19, cfr. anche: Stephen Cheeke, *Writing for Art, the Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester University Press, Manchester 2008; si veda anche Cesare Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003, p. XII-XIII: "Punto di partenza è dunque l'esistenza di un linguaggio figurativo, naturalmente con leggi che solo in parte si rivelano affini a quelle del linguaggio verbale. Là dove queste leggi si avvicinano di più, l'esperienza fatta degli specialisti del linguaggio verbale può venire in aiuto allo studio de linguaggio figurativo [...] Doppia dunque l'utilità del raffronto: mettere a profitto gli strumenti analitici della linguistica là dove è consentito, e rendersi conto delle aree aperte a uno solo dei due linguaggi, affinando la coscienza della loro parziale eterogeneità. Le occasioni più ovvie per un confronto dei due linguaggi sono quelle in cui si tenta la 'traduzione' dall'uno all'altro".

227 Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000, p. 20.

culturale della Bildwissenschaftliche Geschichte. Non si tratta quindi di andare a nutrire la già ipertrofica tradizione critica su Caravaggio, con una rappresentazione dei pensieri sulle sue opere e sulle linee generali della sua estetica, ma è giunto il momento di formare nuovi strumenti critici ed esempi di lettura che partano dall'oggettualità (ontologica) delle cose rappresentate. La parziale interpretatività degli approcci critici a Caravaggio nasce dalla proiezione disordinata e inanimata delle idee preconcepite che si basano su descrizioni ostensive, che presuppongono la presenza (o meglio la visibilità) del quadro stesso. La rappresentazione di quanto si è pensato del descrivere i dipinti ha fin qui messo in evidenza soltanto ciò che l'occhio degli ermeneuti ha enfatizzato nel tentativo di descrizione. Soltanto una lettura strutturale e dialettica può rimettere in gioco la vitalità ermeneutica sulle immagini. Il pluralismo migliora il potere critico dell'atto ermeneutico, questo procede meglio per controinduzione, anziché per induzione. Quindi, invece di partire dallo stile delle immagini o dalle immagini per se, ci si dovrebbe basare sulla identificazione delle famiglie di parole che ci permettono di identificare e riconoscere gli oggetti, secondo un meccanismo socratico che ricerca l'ontologia degli oggetti raffigurati<sup>228</sup>. Secondo Gilles Deleuze: "è attraverso le parole che si vede e si sente"<sup>229</sup>. In questo senso, Caravaggio è un esempio tipico di letteratura iconica delirante e balbuziente, un pittore che si distanzia in regioni lontane dall'equilibrio estetico del suo tempo e progredisce nella sua critica alla società e

---

228 Cfr. Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo*, Lampugnani Nigri, Milano 1973, p. 47: "Il primo passo della nostra critica nei confronti dei concetti comunemente usati è quello di creare una misura della critica, qualcosa col quale confrontare i nostri stessi concetti [...] Pertanto il primo passo della nostra critica ai concetti e alle relazioni tradizionali consiste nell'uscire dal circolo vizioso e inventare un nuovo sistema concettuale una nuova teoria che, ad esempio, si scontri coi risultati osservazionali più scrupolosamente stabiliti e che confonda i principi teorici più plausibili. Ancora una volta questo passo è controinduttivo".

229 Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 2004, p. 53: "è un apporto barocco: al fondo bianco di gesso o di stucco, di solito preliminare al quadro, il Tintoretto e il Caravaggio di solito sostituiscono un fondo scuro, rosso bruno, sul quale dispongono le ombre sempre più spesse e dipingono direttamente, scalando gradualmente verso le ombre. Il quadro cambia statuto, le cose sorgono dallo sfondo, i colori affiorano dal fondo comune, a riprova della loro natura oscura, e le figure vengono delineate dal loro rivestimento più che dal loro contorno. Ma non è in opposizione alla luce, al contrario, tutto questo si attua in virtù di un nuovo regime della luce".

*all'ordine canonico delle accademie adottando un linguaggio nuovo. Grazie ad esso egli acquisisce una comunicatività nuova e assolutamente competitiva sul piano della formazione di una scuola, tanto che il fenomeno caravaggista è ritenuto (e lo è almeno quantitativamente) uno dei più importanti nella storia dell'arte europea del XVII secolo<sup>230</sup>. Lentamente però egli perde il senso della misura del proprio linguaggio iconico; ciò che lo aveva portato a fondare una poetica così combattiva e apprezzabile, dallo stato di galleggiamento critico lo fa sprofondare nello stato clinico, nella patologia, e quindi, verso il nulla. In tutto questo sono proprio i concetti di realismo, di rivoluzione e di artista maledetto che annullano la figura del pittore, e la riducono a qualcosa di già visto e già sentito<sup>231</sup>, che servono ad esorcizzarne lo spirito critico e il messaggio riformatore con l'inevitabile vittoria del cliché sullo spirito e sull'informazione (espressione della verità)<sup>232</sup>. In questo tentativo esorcizzante del sintomo patologico non c'è stata fino ad ora una comprensione delle istanze del perturbante o della capacità di agire delle immagini stesse<sup>233</sup>. Dopotutto l' "idea della personificazione delle immagini è altrettanto viva nel mondo moderno quanto lo era nelle società tradizionali<sup>234</sup>" di conseguenza non abbiamo perso la capacità di percepirne il potere e, quindi di studiarle meglio, approfondendone le istanze iconoduliche, politiche e sociali che in esse si nascondono. In un certo senso la ri-descrizione con nuovi strumenti dell'intera opera di Caravaggio mi ha portato a testimoniare sfumature differenti, al dilà dei normali nessi causali che*

---

230 Cfr. Benedict Nicolson; Luisa Vertova; *Caravaggism in Europe*; Allemandi, Torino 1990; oggi cfr. anche: *I caravaggeschi : percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccari, Skira, Milano 2010, 2 voll.; *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi e Alessandro Zuccari, CAM Editrice, Roma 2009.

231 Cfr. M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino, 2002.

232 Cfr. Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo*, Lampugnani Nigri, Milano 1973, pp. 34-35: "Dobbiamo invece procedere dialetticamente, cioè tramite un'interazione tra concetti e fatti (osservazioni, esperimenti, asserzioni basilari, ecc.) - interazione che agisca su entrambi gli elementi. La lezione metodologica che ne dobbiamo trarre diventa allora questa: non lavorare mai con concetti fissi; non eliminare la controinduzione; non lasciarsi sedurre dall'idea di aver finalmente trovato l'esatta descrizione dei fatti, mentre quello che si è verificato è soltanto l'adattamento di alcune nuove categorie a vecchie forme di pensiero, ormai tanto familiari da farci prendere le loro strutture per le strutture del mondo stesso".

233 Cfr. W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in: *Teorie dell'immagine. Il Dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina, Torino 2009, p. 102-103.

234 Ivi.

*identificano nel realismo la cifra stilistica fondamentale della sua produzione artistica.*

## I. 12. [Storia della Scienza]

La scelta della domanda da porre sarà sempre e solo nostra.  
In parte saremo guidati dalla tradizione della ricerca, in parte  
anche dalla speranza di scoprire qualcosa di nuovo.  
In queste cose allo storico occorre un po'  
di avvedutezza e di fiuto, quel  
che si dice avere occhio.

[E. Gombrich, *Premesse alla storia dell'arte: tre argomenti di discussione*, in: *Sentieri verso l'arte*, Leonardo, Milano 1997, p. 360]

*L'uso di riferimenti interdisciplinari è in fondo, come spiega bene Gombrich, nella frase in esergo al paragrafo, un modo per dimostrare che i miei interessi seguono una strada giusta e che ho avuto fiuto. L'applicazione di linee metodologiche provenienti dalle diverse discipline ha arricchito il discorso sul significato delle opere di Caravaggio, creando un flusso ermeneutico utile alla storia dell'arte quanto alla storia della scienza<sup>235</sup>. Scoprire il legame tra le immagini di Caravaggio e la percezione e raffigurazione coeva delle crisi epilettiche crea un vincolo utilissimo, arricchendo i testi medici di illustrazioni d'autore e arricchendo le immagini di autorevoli pareri medici o religiosi (nel caso in cui si consideri l'epilessia come una manifestazione delle possessioni demoniache). Comprendere che Caravaggio è stato molto interessato al tema della patologia vegetale e un pioniere nella raffigurazione del marciume e delle fitopatologie, ci permette di affiancare ai trattati di agricoltura cinquecenteschi un apparato di immagini sul marciume vegetale che risulta di inestimabile valore storico e documentario. In questa dissertazione si cerca di dare una prima sistemazione a questo corpus di immagini e testi, ma ovviamente il lavoro che ne dovrebbe seguire, e che auspico di poter continuare è la parte più importante, e deve ancora venire. Affrontare il tema del morso dei rettili e della sua velenosità*

---

235 Leo Steinberg, *Art and Science: Do They Need to Be Yoked?* in: *Daedalus*, Vol. 115, No. 3, *Art and Science* (Summer, 1986), pp. 1-16, in part. pp. 2-3: "But is it useful to entertain such notions without regard to the historic condition of science, its mutations from pre-Socratic philosophy to the alchemy of the late Middle Age to state-sponsored research induced by two modern world wars? Does a secretive science enmeshed in magic perceive the world "scientifically"? Do natural philosophers in a non-scientific culture interpret the real world? Medieval thought recognized degrees of reality, and judged the intimations of revealed Scripture more real than current things and events. If there was sickness, it was imputed to sin, and the remedy lay in repentance, not in a study of physical causes."

*all'interno dei tre dipinti (Fanciullo morso da ramarro, Medusa e Madonna dei Palafrenieri) che nella sua opera li raffigurano, ci permette di constatare come i trattati di erpetologia e le conoscenze relative al morso avessero in realtà un riverbero nella raffigurazione dei rettili da parte dell'artista. Tutto questo è utile sia ai fini della storia della scienza che a quelli della storia della cultura e delle immagini, nella misura in cui i testi utilizzati per il commento dimostrano di essere in linea non solo temporale, ma anche concettuale con quanto viene dipinto. Ulteriori riprove si hanno di fronte a immagini che non fanno parte del corpus caravaggesco, ma che inconfondibilmente si situano su quella linea di filiazione e sopravvivenza dei temi che fanno parte dell'iconografia. Nascono in questo modo vere e proprie famiglie warburghiane, come nell'atlante delle immagini (Mnemosyne<sup>236</sup>) in cui le immagini, intercambiabili, possono essere interpretate sintagmaticamente all'interno di un insieme i cui legami corrono sul fil rouge dell'analogia. La raffigurazione delle lucertole, ad esempio, in un quadro medico e linguistico, fa capo al concetto di malattia e di contagio, non solo nella fisiologia umana, ma anche in quella vegetale. Riguardo alla particolare scienza dei segni messa in atto nel riconoscimento dei casi di indemoniati è d'uopo considerare l'opera di Adriano Prosperi<sup>237</sup>. È chiaro come in particolare il periodo della parabola vitale di Caravaggio coincida con un "dilagare epidemico" del fenomeno degli esorcismi, e con esso, in particolare in Francia e Inghilterra, l'uso strumentale di queste ultime a scopi di propaganda religiosa. Le forme di spettacolarizzazione dell'epilessia facevano parte della liturgia comune all'interno delle chiese e venivano utilizzate politicamente nella propaganda della fede cattolica. Ma ciò che è più importante dal punto di vista metodologico e storico scientifico è che in questo lavoro abbiamo applicato categorie di lettura storiche che erano lontane dal modo di pensare e di approcciarsi al dato iconico da parte della letteratura storico scientifica ed artistica: la semeiotica medica. Secondo Costantino Marmo, infatti, la semeiotica*

---

236 Cfr. Aby Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, Aragno, Marene 2002.

237 Cfr. A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino 1996, p. 418 e segg..



*medica trova le sue radici negli interessi semiotici della scolastica nel XIII secolo, e in particolare, nelle teorie di ambito teologico medico dell'epoca. È stato infatti sufficiente applicare i concetti medievali della diagnostica medica (e non quelli della moderna scienza, che si differenzia ampiamente dal modo di procedere di quella di un tempo) per arrivare alla conclusione che Caravaggio inserisse nei suoi dipinti numerosi segni (signa morborum ancora alla base dell'insegnamento della medicina all'inizio del XIV secolo e ancora in uso fino a tutto il XVI<sup>238</sup>). I segni, così come gli accidenti sono in letteratura medica causati dalla malattia e quindi la manifestano. L'osservazione delle apparenze sensibili di un corpo (e.g. il colore delle carni, la complessione umorale) in relazione al normale funzionamento del corpo stesso. Ad esempio l'inferenza delle cause delle variazioni accidentali è messa in stretto contatto con la relazione che sussiste tra accidente (accidens) e morbo (morbus). L'accidente inerisce in un corpo, ma diventa segno solo se preso in considerazione da un medico, ci spiega Avicenna<sup>239</sup>. È quindi grazie all'accidente dipinto da Caravaggio (e.g. il marciume della frutta) che il pittore sceglie di trasformare la materia, in senso hjelmsleviano, in un segno, scegliendo di raffigurarla, e facendola oggetto delle proprie attenzioni. Allo stesso modo, nella lettura che noi diamo della materia attaccata da un accidente (la tabe), e della sua raffigurazione nell'opera di Caravaggio, prendiamo in considerazione il rapporto eziologico che sussiste tra tabe e flemma, siamo supportati, dalla teoria fisiologica, frutto di secoli di pratica medica, a credere che si tratti di un segno che rimanda all'epilessia. Marmo fa l'esempio di come veniva interpretato il colore delle urine nella semeiotica medica e nella teoria umorale, all'interno della quale si gioca il codice di riferimento utile a comprendere gli aspetti patologici del malato<sup>240</sup>.*

---

238 cfr. Costantino Marmo, *I segni della medicina tra fine XIII e inizio XIV secolo*, in: *La semiotica del XIII secolo*, Bompiani, Milano 2010, pp.203-217.

239 Avicenna, *Canon medicinae ex Gerardi Cremonensis versione*, I, fen.2, doct. 1, cap. 1, Giunti, Venezia, 1595, vol. I, p. 77.

240 Cfr. C. Marmo, *Sign Conception in Medicine in the Latin Middle Ages*, in: *Semiotics. A handbook on the Sign theoretic Foundation of Nature and Culture*, a cura di R. Posner et alii, de Gruyter, Berlin 1997, vol. I, pp. 1094-1099.

### **I.13. [Coalescenza e clivaggio]**

Rinunziamo, inoltre, a tutto ciò che è sistematico; non pretendiamo di avere ‘Idee storico-universalistiche’, ma ci contentiamo invece di constatazioni e offriamo materia storica vista in sezioni trasversali, nel maggior numero di direzioni possibili: e anzitutto, non offriamo alcuna filosofia della storia.

[J. Burckhardt, *Riflessioni sulla storia universale*, Rizzoli, Milano 1966, p. 16]

*Sulla base di questo metodo ho cercato di creare cerniere tra gli iati presenti tra le diverse discipline di oggi, per ricomporli, tramite una coalescenza argomentativa, all'unità primaria del pensiero tardo rinascimentale. Nella visione del mondo della fine del Cinquecento e degli inizi del Seicento, che caratterizza il pensiero tardo rinascimentale e barocco, prima che giunga la scienza galileiana a sistematizzare la complessità del mondo<sup>241</sup> (ma non si può parlare neppure oggi di un modo di pensare scientifico), il modo di pensare e agire dell'uomo di lettere è fortemente condizionato dall'analogia, ovvero dalla signatura rerum, concetto che sta alla base della magia naturale e delle discipline scientifiche pre-galileiane<sup>242</sup>. Grazie alla corrispondenza tra macrocosmo e micocosmo ogni oggetto era connesso a un altro per un legame di simpatia e antipatia, come è stato dimostrato da diversi studi in merito (Foucault, Agamben, ...) e dalle fonti<sup>243</sup>. Grazie a questa rete di connessioni, molto spesso giocate sulle qualità aristoteliche si spiegavano le caratteristiche degli oggetti naturali. Agire in questo senso sulle immagini prese in considerazione potrebbe essere interpretato*

---

241 ma si veda, per una migliore comprensione delle radici del pensiero analogico e una riprova vichiana del *nachleben*: Geoffrey Ernest Richard Lloyd, *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge Univ. Pr., Cambridge 1966; *Analogie et connaissance*, a cura di A. Lichnerowicz, *Recherches interdisciplinaires*, voll. 1 e 2 Maloine éditeur, Paris 1980-81.

242 cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, p- 162

243 cfr. ad esempio, Agrippa di Nettesheim, *La filosofia occulta o la magia*, Roma 2010, vol.I, lib. I, cap. XV, p. 28: “In che modo occorra ricercare e controllare i poteri delle cose per mezzo della rassomiglianza”; Henrici Cor. Agrippae ab Nettesheym, *De occulta philosophia libri III*, G. & M. Beringos, Lugduni 1555, Lib. I, cap. XV, p. 34: “Quomodo debemus investigare & experire virtutes rerum per viam sumptam a similitudinem”.

*come un atteggiamento regressivo e superstizioso. Tuttavia dobbiamo chiederci che cosa vogliono le immagini, all'interno di un contesto delle forme tradizionali di culto che non è testimoniato dalla letteratura artistica e che tuttavia determina il potere delle immagini stesse, se concepite in quel contesto spazio temporale e culturale. È paradossale che il realismo di Caravaggio visto come indecoroso non sia mai stato spiegato proprio secondo le categorie messe a disposizione dalla letteratura artistica sull'idolatria. Le immagini da lui ritratte sono così reali da mettere in corto circuito i canoni di riferimento dell'estetica a lui contemporanea, in cui un'immagine non poteva che essere posta in essere attraverso un procedimento di filtro della potenzialità evocativa del reale, un filtro della somiglianza. La violenza visiva delle immagini di Caravaggio (non solo per ciò che esse rappresentano, ma anche per le loro tematiche estreme e crudele) le rende a un tempo ipervisibili e invisibili. Ipervisibili perché considerate da subito come indecorose, indecenti e scandalose; invisibili perché la critica ha cominciato ad accorgersi di loro dal momento in cui il nostro occhio si è educato alla fotografia, e quindi a un diverso grado di realismo e di decorosità. Adorazione e ripugnanza sono le linee di contenimento entro le quali nella Bibbia si definisce e condanna l'idolatria, Caravaggio quindi, giocando pericolosamente con l'idolatrabilità delle sue immagini, condanna sé stesso alla damnatio memoriae, un processo di rimozione che fino al secolo scorso lo ha confinato ai margini del buon gusto e della estetica. Possiamo pensare che questo procedimento fosse conscio e che in questo modo egli si rivolgesse evangelicamente ai puri di spirito. Il potere delle immagini, delle opere di Caravaggio è tornato alla ribalta dal momento in cui il realismo si è riproposto nel linguaggio popolare attraverso la fotografia, e alcune delle ultime tendenze critiche cercano di spiegarne la prorompente modernità come precursore della fotografia, non solo dal punto di vista filosofico di pietrificatore delle immagini in movimento<sup>244</sup>, ma addirittura dal punto di vista catottrico e meccanico. In questo bisogna comprendere Caravaggio come oppositore del concetto di mimesis e di*

---

244 Cfr. Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*; in: Metropolitan Museum Journal; Vol. 26, (1991), pp. 193-212.

conformismo dell'idea che vigeva presso i suoi precursori rinascimentali, sulla base di un presupposto critico ficinocentrico, secondo il quale le opere umane sono immagini plasmate sul modello delle Idee divine<sup>245</sup>. La presentazione che Bellori fa di Caravaggio nel'incipit della sua biografia prende le mosse, non a caso, da un exemplum antico tramandatici dalla letteratura artistica: Demetrio statuario<sup>246</sup>. Egli è la figura del pedissequo imitatore isomorfo della natura e del suo modello, che non si interessa della bellezza<sup>247</sup>. Sta proprio in questa presentazione la chiave di lettura dell'opera di Caravaggio da parte della critica successiva. Ma uscendo dai canoni estetici e inoltrandoci nel territorio oscuro dell'inosservato, potremo meglio comprendere per quale motivo il giudizio di Bellori sia stato così profondamente deviante. In questo frangente entra in gioco la concezione prospettica delle opere di Caravaggio che non si è mai estrinsecata secondo le normali linee rinascimentali della prospettiva entro uno spazio architettonico geometricamente misurabile, ma ha sempre annullato lo spazio in uno sfondo indistinto, secondo una tradizione puramente veneta e tizianesca. Si è parlato poco della prospettiva in Caravaggio e del suo rifiuto delle forme architettoniche. Ritengo che questo sia un elemento fondamentale per meglio comprendere il distacco che c'è tra la tradizione centro italiana e la sua innovativa ristrutturazione di uno spazio antico. Tutte queste riprove, che provengono da diverse discipline a creare un'unica dimostrazione sono molto più scientificamente affidabili in senso storico, per il fatto che non sono omeostatiche, ma provengono da diversi livelli di leggibilità<sup>248</sup>. Il fatto che in un caso o nell'altro gli elementi raccolti, spiegati con il pensiero dell'epoca e la cultura che

---

245 cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1999, pp. 157-158.

246 Cfr. su Demetrio: Quint. *Inst. Or.* XII, 10, 9; Luciano, *Philopseud.* 20; Plinio, *Nat. Hist.* 34, 76; Luciano, [l.c., 18, descrizione della statua di Pellico stratego corinzio]; cfr. anche: Jan Bialostocki *Bellori's "Caravaggio" and Sandart's "Rembrandt"*, in: *The Burlington magazine*, 99.1957, p. 274-275; e Pasquale Sabbatino, *La scrittura dell'arte nelle "Vite" di Bellori e la pittura di Caravaggio*, in: *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni*, Associazione per la Storia della Lingua Italiana. A cura di Vittorio Casale e Paolo D'Achille, Cesati, Firenze 2004.

247 cfr. Avigdor Poseq, *Caravaggio and the antique*, in *Artibus et historiae*, vol. 11, n°. 21 (1990), p. 147, cfr. anche idem, *Caravaggio and the Antique*, Avon Books, London 1998.

248 Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2009, p. 62.

*pertiene loro, riportino in un modo o nell'altro al concetto di pituita, instaura nella nostra dimostrazione una forte rete di incidentalità. Per dirla con Freedberg<sup>249</sup>, si tratta invece di cercare modi di parlare delle condizioni degli elementi costitutivi della reazione alle immagini. La forte personalità falsante dei biografi caravaggeschi ha fino ad ora filtrato e occluso lo spettro visivo attraverso il quale noi potevamo percepire il lavoro del pittore, ed ha dato soltanto un punto di vista riducente, non solo per motivi estetici, ma anche per canoni letterari da seguire. L'assunzione delle informazioni biografiche forniteci dai suoi biografi non ha permesso quindi l'applicazione del concetto di incidentalità, che ho cercato di ristabilire nella sua interdisciplinarietà in questo lavoro: la storia dell'alimentazione, dell'antropologia, delle possessioni demoniache, delle credenze popolari, dell'erpetologia, della farmacologia, della medicina, della veterinaria e delle immagini riportano in modo unanime all'insieme concettuale del flegma, ci si rende conto che la struttura portante delle opere del Merisi è innervata da una "coscienza flemmatica" che esprime uno stato patologico attraverso la rappresentazione di sé e la continua attinenza alle manifestazioni di sintomi epilettoidi, di opilazione o avvelenamento.*

---

249 Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*; Einaudi, Torino 2009, p. 62

### **I.14. [avviamento all'analisi del testo figurativo]**

In generale penso che potrebbe essere utile un'analisi del testo figurativo ciò che già da qualche anno è risultato utile ad analisi di tipo letterario, ma non è stato ripreso nell'ambito delle arti: il riferimento alla coppia enunciato/enunciazione.

[C. Segre, *Metalinguaggio e metadiscorso*, in: *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003, p. 61]

*Evitando di fare troppi esempi, che saranno affrontati nell'analisi effettiva che seguirà questa parte metodologica, è quindi necessario ricapitolare come uno storico delle immagini possa approcciare un dipinto, allo stesso modo in cui uno storico del testo affronta oggi un'opera letteraria. In questa sintesi mi sono ispirato al lavoro di Cesare Segre, mio professore all'Università di Pavia, non abbastanza ben assorbita al tempo in cui seguii i suoi corsi, ma riemersa in modo veemente quando ho dovuto pensare di giustificare il mio modo di procedere. Affidarmi al suo Avviamento all'analisi del testo letterario rende il metodo da me adottato in un certo senso come il risultato di un dialogo tra culture, applicarlo anziché ai testi letterari a quelli figurativi è stato per me un riconoscimento del fatto che fino ad ora non esiste metodo migliore con il quale si possano leggere le immagini, e interpretarle<sup>250</sup>.*

*Se quindi accettiamo che un dipinto possa essere come un testo letterario, concedendo le dovute differenze, avremo a disposizione una serie di strumenti nuovi, che molto spesso sono adottati solo in parte dalla critica. Il Mittente è il pittore e il Destinatario è l'aspiante, il contesto, o referente, saranno invece lo*

---

250 Cfr. anche: *Semiotiche della pittura: i classici, le ricerche*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma, 2004; Marco Casubolo, *Semiotica e lessico del colore nell'epica tassiana*, in: Torquato Tasso e la cultura estense, a cura di Gianni Venturi, Olschki, Firenze, 1999; Ilaria Rizzini, *L'occhio parlante: per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1998; Emilio Bonfatti, *Il ritratto tra fisiognomica e "semiotica morale"*, in: *Il primato dell'occhio: poesia e pittura nell'età di Goethe*, a cura di Emilio Bonfatti e Maria Fancelli, Artemide Edizioni, Roma 1997; Ave Appiano Caprettini, *Forme dell'immateriale: angeli, anime, mostri; semiotica, iconologia e psicologia dell'arte*, Società Editrice Internazionale, Torino 1996; Richard Woodfield, *Gombrich e la semiotica*, in: *La polifonia estetica: specificità e raccordi*, a cura di Massimo Venturi Ferriolo, Guerini, Milano 1996; Maurizio Ferraris, *La semiotica e la pittura*, in: *Rivista di estetica*, 20.1980,6, p. 108-113; Umberto Eco, *Prospettive di una semiotica delle arti visive*, in: *Teoria e pratiche della critica d'arte*, a cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi, Feltrinelli, Milano 1979; Ugo Volli, *È possibile una semiotica dell'arte?*, in: *La scienza e l'arte: nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, a cura di Ugo Volli, Mazzotta, Milano, 1972.

*spazio e il tempo (ovvero l'incastro delle coordinate spazio-temporali, detto anche cronotopo) entro i quali è concepito prodotto e installato il dipinto, il codice che è il sistema conosciuto da entrambi il mittente e il destinatario, che permette l'osmosi del messaggio, nel caso dell'arte figurativa il codice può essere molto più chiaro o molto più oscuro di quello verbale.*

*Mentre in un codice linguistico infatti c'è la corrispondenza tra mittente e destinatario, in un codice figurativo non è detto che si verifichino le condizioni di parziale o integrale comunanza che permettono la comunicazione del messaggio<sup>251</sup>. Nel codice linguistico, invece, è più semplice per chiunque ricostruire il significato delle parole con un dizionario storico e una parafrasi. La differenza tra il linguaggio verbale e quello figurativo è che il secondo è il risultato di una traslazione dal mondo delle parole a quello delle immagini, e quindi l'energia comunicativa dei singoli iconemi può andare perduta in una dimensione parallela, per così dire lost in translation. In fine il contatto sarebbe nel caso del testo figurativo il canale fisico della vista che permette al mittente e al destinatario di produrre una comunicazione. Per le parole la riproducibilità non è mai stata un problema, poiché ogni alfabetizzato può fare una copia di un testo, per le immagini invece l'irriproducibilità fino all'Ottocento ha interagito sulla comunicazione figurativa stessa in senso magico, tanto da rendere l'artista un evocatore-mago, non solo nella percezione comune, ma anche nella teoresi dei trattati storico artistici. Fondamentale in questo senso è il testo di Benjamin<sup>252</sup>. Non a caso l'artista mago è colui che, come Caravaggio, sa dipingere la realtà così come la si vede, e imprigionare in essa l'animo dell'evento. Questa dose di animismo connaturata alla riproduzione di immagini realistiche è quella contro la quale si scagliarono in seguito i suoi biografi poiché troppo 'reale', e quindi passibile di distrarre l'aspirante (o destinatario) nella contemplazione (o lettura)*

---

251 Sulla parzialità di questo scambio cfr. Cesare Segre, *Introduzione*, in: Meyer Schapiro, *L'arte moderna*, a cura di R. Pedio, Einaudi, Torino 1986, pp. XVII-XXVI. Cfr. anche David Rosand, *Semiotics and the Critical Sensibility: Observations on the Example of Meyer Schapiro*; in: *Artibus et Historiae*, Vol. 3, No. 5 (1982), pp. 9-15.

252 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 2000.

*che aveva la funzione di elevare l'animo a Dio, ma anche perché indecorosa e non confacente ai concetti di decoro ai quali un'immagine sacra si dovrebbe declinare. Mentre però di un testo esistono diversi modi di lettura (canto, recitazione pubblica, lettura ad alta voce<sup>253</sup>) nel caso della lettura visiva il testo è sempre immediato e genuino. Si può guardare per molto tempo, ma basta poco per portare a termine la lettura. Nel caso delle immagini dipinte da Caravaggio esistono casi in cui i personaggi (o gli elementi) raffigurati sono letteralmente nascosti alla vista dell'aspiante-destinatario, e che non si vedono (oggi, come immagino anche allora) neppure con l'ausilio di una forte illuminazione (non prevista originariamente nell'istallazione del dipinto). Basti l'esempio del soldato che si tappa le orecchie nella Conversione di Saulo Odescalchi, o del malato nelle Sette opere di misericordia di Napoli. In questi dipinti Caravaggio opera una vera e propria incriptazione che è funzionale a una forma di svelamento retorico del suo linguaggio e a una focalizzazione<sup>254</sup> della narrazione. Attraverso una lettura superficiale infatti la materia figurativa si svela, strato dopo strato, in una composizione complessa che coinvolge diversi gradi di sensibilità. Ad esempio, il soldato che si tappa le orecchie, nascosto dietro al picchiere della Conversione di Saulo serve a suggerire la presenza di un boato, che coadiuva il sacro della manifestazione divina. Nella prima lettura è molto difficile che un aspiante sprovvisto dei necessari referenti bibliografici e testuali (codice) possa rendersi conto della sua presenza tra i personaggi della composizione, tuttavia, una *synkrisis*<sup>255</sup> tra testo figurativo e fonte letteraria (testo scritto) può aiutarci a meglio comprendere il contesto di riferimento, entro il quale il dipinto veniva compreso, presentato e percepito. È necessario quindi immaginare che le immagini sacre erano coadiuvate da un congegno omiletico, in quanto poste sull'altare e facenti parte dell'apparato liturgico della messa. In questo senso è molto importante cercare di leggere le fonti e farle concordare con il testo*

---

253 Cfr. Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 7

254 cfr. G. Genette, *Figure*, Einaudi, Torino 1969-1976.

255 cfr. *Synkrisis: testi e studi di storia e filosofia del linguaggio religioso*, a cura di Carlo Angelino, Enrica Salvaneschi, Il melangolo, Genova 1982, ringrazio qui la Professoressa Salvaneschi di cui ho potuto seguire le lezioni di letteratura comparata all'Università di Genova.



*figurativo, in quanto non è plausibile l'ipotesi che essi fossero svincolati dalla narrazione alla quale si ispiravano e che di fatto illustravano, soprattutto in un'epoca di controllo e censura come l'orizzonte di propaganda controriformistica entro il quale Caravaggio operava. Non è quindi un caso che per giustificare questa composizione si debba agire sui testi operando un collage, come ho avuto modo di dimostrare nel mio saggio sulla Conversione di Saulo<sup>256</sup>. Il lavoro del destinatario, coadiuvato dalle indicazioni del committente diviene quindi, una volta disancorato dalle maglie dell'atto poetico della creazione artistica, una base sulla quale sviluppare un lavoro ermeneutico e ostensivo del significato, che in assenza di un commento omiletico diventerebbe capzioso per il destinatario da comprendere. Il testo figurativo cresce con il destinatario, ma trattiene comunque la sua natura mimetica, e con la sua suggestione arriva a generare immagini che sono frutto dell'immaginazione soggettiva del destinatario, nutrita e assistita dalla figura del sacerdote officiante di fronte all'altare sul quale l'opera stessa è installata. Un altro problema retorico si viene a delineare, se consideriamo che molto spesso nei casi in cui Caravaggio inserisce un proprio ritratto all'interno delle composizioni, egli intende mantenere (forse anche all'insaputa del suo destinatario) una presenza retorica nel dipinto stesso. È quello che avviene quando il rapporto io-tu del narratore con il lettore destinatario viene commentato dall'autore, la stessa differenza che c'è tra il Dante auctor e il Dante agens nella Divina Commedia<sup>257</sup>. Caravaggio svolse così il ruolo di personaggio all'interno delle sue composizioni e di testimone delle scene, e di autore dell'opera. Si tratta di un'operazione mimetica dell'autore, che si immedesima completamente in un mondo volgare e di genere,*

---

256 Cfr. Cfr. M. Di Vito, *La Conversione di Saulo tra magia naturale, folklore e storia della scienza*, in: *Caravaggio a Milano. La conversione di Saulo*, in: *Caravaggio a Milano*, 2008, pp. 103-116; sul complesso problema della trasformazione del testo letterario in testo pittorico si veda: Omar Calabrese, *La macchina della pittura, pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Bari 1985, p. 24: "in primo luogo occorre che si stabiliscano dei sistemi di equivalenze fra segmenti testuali di diversa materia dell'espressione, i quali devono oltretutto essere resi autonomi (segmentati) dal testo di appartenenza".

257 Cfr. Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante : saggi danteschi*, Einaudi, Torino 2001.

*quello che Engels chiamava Lazaronitum<sup>258</sup>. Il lavoro di decriptazione del ruolo dei personaggi entro i quali Caravaggio ha inserito un autoritratto è ancora tutto da iniziare e pur esulando in toto dalla storia della scienza, è stato necessario comprenderlo all'interno della nostra ricerca per avere una migliore comprensione della propriocezione dell'artista e del modo in cui egli volle presentarsi al suo pubblico. Per dirla con Cesare Segre, "l'emittente dà vita a un personaggio e gli attribuisce discorsi coerenti con la personalità che gli ha attribuito"<sup>259</sup>. Finché si resta al grado di lettura mimetico Caravaggio vuole comunicare una propria presenza all'interno delle scene raffigurate, mettendo in scena sé stesso. Ad esempio, nella *Cattura di Cristo di Dublino*, egli si raffigura come un soldato che regge la lucerna, come donatore di luce<sup>260</sup>. Ma per comprendere meglio il ruolo del personaggio e le valenze semantiche che un lettore può attribuire a questo personaggio, dobbiamo comprendere chi sia. Facendo ricorso all'iconografia, cioè ad altre scene che raffigurano la *Cattura*, emergerà la sua identità. È infatti plausibile che colui che regge la lanterna nella scena sia da identificare con Malco, il servo del Sommo sacerdote che fu privato dell'orecchio da parte di Pietro, ma che Gesù curò riattaccando la parte lesa ed excerpta. Facendo le dovute analogie, si potrebbe addirittura trovare una allegoria della propria situazione politica di esule (orecchio tagliato) in cui la cittadinanza gli è stata tolta dal Pontefice (Pietro) e sta per essergli restituita con la grazia (Gesù). In altri casi il narratore (pittore=Caravaggio) rimane impersonale e assente (Santa Caterina, Thyssen, narratore extradiegetico) in altri è anche protagonista (Bacco, Uffizi, narratore omodiegetico), in altri ancora più semplicemente personaggio (*Cattura di Cristo*, *Dublino*, narratore intradiegetico), ma il narratore è sempre sottinteso e postulato dalla narrazione. Caravaggio, quindi, tenta di personalizzare in ogni modo (stilisticamente e retoricamente) il*

---

258 cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1977, p. 105.

259 Cfr. Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 19.

260 Cfr. per una lettura semiologica del dipinto: Lucia Corrain, *Cristo nell'orto di Caravaggio: un esempio di narrazione prodromica*, in: *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Convegno internazionale di studi, Roma, 24-26 maggio 2001, a cura di Caterina Volpi, Cam editrice, Città di Castello 2002, pp. 221-231.

*proprio linguaggio espressivo, utilizzando comunque moduli iconografici propri della pittura del suo tempo: l'apostrofe all'aspiciente che rompe la diegesi uscendo dal dipinto per coinvolgere lo spettatore con una allocuzione<sup>261</sup> (Madonna del Rosario, Vienna) o persino l'invasione dello spazio del destinatario da parte di oggetti rappresentati (cesta di frutta nella Cena in Emmaus di Londra) atti a enfatizzare il canale di trasmissione del messaggio. Ne consegue una sorta di rottura dello cronotopo diegetico della scena compositiva, e si attua una rottura della quarta parete, come quando in teatro gli attori scendono dal palco e passeggiano tra il pubblico. Mentre in opere di altri artefici questi artifici retorici sono piuttosto rari, si verifica in Caravaggio un'incidenza statistica molto alta di questi escamotages extra-diegetici. Non è infine da escludere che, soprattutto nei primi dipinti, fatti per vendere, Caravaggio metta in atto un processo di autocomunicazione (Lotman) o linguaggio interiore (Vigotskij) eliminando il procedimento fatico tra mittente e ricevente e abbassando questa funzione. In effetti solo chi fosse a conoscenza del fatto che alcuni di questi dipinti a mezza figura sono degli autoritratti potrebbe comprendere questo livello di intimità. Così, dipinti come il Fanciullo morso da ramarro, il Bacco e la Medusa si mostrano con un nuovo filtro ermeneutico che ha caratteristiche peculiari della lirica e in cui l'io del pittore si rivolge al tu dell'allocutario con una sublimazione dell'io stesso, nella esternazione di istanze intime che si vogliono enfatizzare e sottolineare. La predilezione del Caravaggio per le tele (si conosce solo una tavola, in origine due, ma una è andata perduta, e un dipinto a olio su intonaco) sposa felicemente la metafora del tessuto, in cui dobbiamo contestualizzare*

---

261 Friederike Braun, *Terms of Address. Problems of Patterns and Usage in Various Languages and Cultures* (Contributions to the sociology of language 50), Mouton de Gruyter, Berlin 1988; Alessandro Niculescu, *Strutture allocutive pronominali reverenziali in italiano* (Università di Padova - Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia 52), Olschki, Firenze 1974; Adam Kendon, *Gestures as illocutionary and discourse structure markers in Southern Italian conversation*, in: *Journal of Pragmatics*, Volume 23, Issue 3, March 1995, pp. 247-279; il dipinto è di fatto una specie di manuale gestuale retorico, esso rappresenta la disputa sul Rosario. Si veda inoltre: Giuseppe Sala, *La parola si fa gesto: i gesti di Gesù interpretati da Giotto, Beato Angelico e Caravaggio*, Ancora, Milano 2002; e Stefania Macioce, *Ut pictura rhetorica: affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio*, in: *Storia dell'arte*, N.S. 16/17=116/117; 2007, p. 67-100. Per fonti primarie si veda: Andrea di Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Fibreno, Napoli 1832.

*metaforicamente i suoi lavori.*

*Non è un caso che nella lettura delle immagini si possano, come in linguistica, identificare figure retoriche quali la ricorrenza (ad esempio della fronte agrottata in alcuni autoritratti) che può servire a comprendere meglio l'identità di certi personaggi; la coreferenza (ad esempio nella Chiamata di San Matteo e nel Martirio e nel San Matteo e l'angelo, della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, c'è una comunanza di referente per più scene, che raffigurano due diversi momenti della vita del personaggio). Per definizione inoltre le immagini sono isotopiche, come la poesia, poiché concentrano al loro interno una serie di frasi che servono a delimitare i termini del passaggio narrativo illustrato. Ad esempio la Conversione di Saulo Odescalchi si ferma alla caduta e non prosegue oltre, con il viaggio a Damasco. Una caratteristica dei lavori di Caravaggio è che essi sono uniformi dal punto di vista del cronotopo rappresentato e non presentano mai una pluralità di scene, come ad esempio avviene nelle pale d'altare con predella. Questo permette al destinatario di concentrare meglio la propria attenzione sulla scena rappresentata e non disperdersi in osservazioni superflue e non pertinenti, secondo direttive proprie del Concilio di Trento<sup>262</sup>. Non ci sono, ad esempio, pale d'altare di Caravaggio che presentino predelle. Questa è una tendenza estetica del periodo in cui Caravaggio lavora e comincia a produrre le sue opere. Anche quando avrebbe avuto la possibilità di arricchire la propria narrazione figurativa con altre scene, egli mantenne sempre l'unità della scena. Ad esempio, nelle Sette opere di misericordia sono raffigurate le sette opere, e nella parte superiore c'è la Vergine col bambino. Le sette opere sono rappresentate da diversi personaggi presenti in scena, ma non sono mai divise nello spazio, anzi, in maniera isotopica, si confondono in un ricco gioco di*

---

262 Cfr. E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'Iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle, du XVIIIe siècle*, Parigi, 1932; cfr. poi studi più recenti quali: P.M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*, New York, 1993; Steven Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome*, Cambridge, 1996; C. Marcora, *Il concilio di Trento e l'arte sacra*, La Scuola Cattolica, Milano 1964; Ronnie Po-chia Hsia, *La Controriforma, il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*; Il Mulino, Bologna 2009, pp. 209-222.

sovrapposizioni e omogeneità spaziale<sup>263</sup>.

*In un certo senso, anche se questa folla di persone appare a prima vista convulsa e ambigua, l'isotopia fornitaci dal titolo stesso (e plausibilmente dal predicatore che commentava il dipinto durante la messa) ci permette una lettura e facilita il compito ermeneutico dell'enunciatorio<sup>264</sup>. Maggiore è il numero dei personaggi e la loro concatenazione e maggiore sarà la ricchezza delle isotopie. Il concetto di isotopia si può leggere anche come presenza dei personaggi su uno stesso piano spaziale. Ad esempio nei bari i due giocatori sono disposti allo stesso tavolo e sono quindi isotopici, mentre il complice e baro, che segnala con dei gesti le carte all'amico non è incluso nel legame isotopico. Un altro elemento fondamentale per la comprensione dell'opera di Caravaggio sul quale dobbiamo fare chiarezza è l'appartenenza di determinati dipinti a generi pittorici differenti. Ad esempio il Ragazzo morso da ramarro è un dipinto di genere, la Medusa è un dipinto mitologico, mentre il Ritratto di Giovan Battista Marino era un ritratto. Questo sembra del tutto lapalissiano, se tuttavia non si comprende meglio la tipologia del registro allocutorio e del contesto espressivo di questi generi, si rischia, come è avvenuto già in precedenza, di interpretare un dipinto come il sunnominato Bacco, o come la Fiscella dell'Ambrosiana in senso teologico, il che è del tutto im-pertinente. Cercare di usare categorie di generi non pertinenti per interpretare il significato è come trattare la Divina Commedia come una lista della spesa. Altri elementi che ci aiutano a svelare le sfumature dei diversi livelli del significato sono quelli dell'intertestualità. Come ben dimostrato da Poseq i dipinti di Caravaggio sono ricchissimi di citazioni di statue antiche<sup>265</sup>. Questo presuppone da parte del pittore una conoscenza e uno studio dell'antichità,*

---

263 Cfr. sulle *Sette opere* l'impeccabile lettura di: Costanza Caraffa, "Ex Purgatorij poenis ad aeternam salutem per Dei misericordiam": le *Sette opere di misericordia di Caravaggio riconsiderate nel contesto napoletano*; in: *Caravaggio e il suo ambiente ricerche e interpretazioni*; a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen, Lothar Sickel; Silvana Editoriale, Milano 2007, pp. 119-131.

264 cfr. A. J. Greimas, J. Courtes, *Semiotica : dizionario ragionato della teoria del linguaggio*; a cura di Paolo Fabbri et alii; La casa Usher, Firenze 1986

265 cfr. Avigdor W. G. Poseq, *Caravaggio and the Antique*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21 (1990), pp. 147-167, ripreso in gran parte da Rodolfo Papa in diverse pubblicazioni divulgative senza farne menzione in bibliografia, ma in modo piuttosto appropriativo, cfr. ad esempio: R. Papa, *Caravaggio, le origini, i modelli*, in *Art & Dossier*, Numero 264, marzo 2010.

*secondo le regole stabilite dall'educazione accademica. L'esempio che si può fare chiama in causa la Conversione di Saulo Odescalchi, nel quale l'isotopia del cavallo e del picchiere allude ai due Dioscuri di Montecavallo. Nonostante esistano documenti e fonti storiche che negano l'interesse di Caravaggio nei confronti di questa cultura classica, è stato ampiamente dimostrato<sup>266</sup>, su diversi fronti critici, che le notizie e le dichiarazioni riportate dai suoi biografi riguardo a un mancato coinvolgimento nello studio della statuaria (arte che richiamava a Roma, con le sue collezioni cardinalizie e di famiglie nobili numerosi artisti da tutto il mondo occidentale) sono solo a scopo denigratorio. L'intertestualità che si instaura tra il picchiere con la barba e il destriero di Saulo non è soltanto generatrice di isotopie, ma dà luogo a una serie di collegamenti culturali che permettono di meglio comprendere le sfumature di erudizione che stanno alla base del dipinto. La presenza di questa posa nel symplegma soldato-cavallo ci permette di fare riferimento alla comparsa impetuosa di Cristo nella scena, carica di una caratterizzazione gioviale, Giove è infatti il dio fulminatore e il padre dei Dioscuri, Saulo può quindi essere paragonato a Fetonte, fulminato da Zeus perché stava distruggendo la terra con il carro del Sole, allo stesso modo in cui Saulo perseguitava Cristo nel suo corpo, la Chiesa. La presenza del fulmine, poco visibile e solo dopo il restauro, raffigurato come un raggio di luce molto intenso sopra la testa del cavallo è la riprova della presenza della folgore, suggerita anche dal soldato che si tappa le orecchie, che presuppone l'assordante intervento di un tuono. Queste plurivocità del testo figurativo svelano delle "linee di filiazione culturale al termine delle quali il testo si pone" [Segre]. La citazione di questo importante gruppo marmoreo, così come in altri casi di rimando, fa sì che il testo figurativo assorba la lingua gestuale e l'intensità espressiva di forme considerate archetipiche che temperano l'invenzione e tuttavia allargano lo spettro di addentellati del significato primario. Le pose e i gesti assimilanti (quelli della composizione di Caravaggio) rievocano pose e gesti dell'assimilato. Il caso*

---

266 Cfr. Alessandro Muscillo, *E Dioniso divenne pastore, modelli antichi per Caravaggio*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Chiuder la vita*, catalogo della mostra del Comune di Monte Argentario, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2010, pp. 33-36.

*microscopico preso in considerazione rende bene l'idea della intertestualità di un'opera e di quante siano le aperture sulle quali un dipinto nel suo complesso possa affacciarsi. Un altro caso di intertestualità culturale che mette in gioco anche altre culture nazionali e che è stato pochissimo preso in considerazione dalla Critica<sup>267</sup>, forse per il suo apparente anacronismo, è il rapporto del Caravaggio con la cultura fiamminga del Quattrocento. L'esempio che vorrei qui brevemente discutere è quello della citazione del gesto del compagno di San Matteo nella Chiamata della Cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi. In quel gesto, che molto spesso, sulla base di un travisamento proprio di un nordico [Sandrart<sup>268</sup>], è stato scambiato per il gesto di un giocatore di dadi, si ravvisa la tradizione iconografica della Chiamata di Matteo in ben due dipinti di Jan Van Hemessen, e in un dipinto di Quinten Metsys. In genere l'intertestualità figurativa è stata interpretata sull'alfabeto stilistico, spesso si sente dire "questo pittore ha visto, è influenzato da, allude a...", intendendo che c'è qualcosa nello stile che rimanda allo stile di qualcun altro<sup>269</sup>. Questa influenza, in realtà, funziona meglio con le riprese intertestuali iconografiche, che sono molto più dimostrabili di quelle stilistiche, in quanto si basano su citazioni e non su semplici influenze. Mentre tuttavia un'influenza stilistica può al massimo fornirci*

---

267 L'unica menzione non troppo approfondita si trova in: M. B. Culler, *Self-Reference in Caravaggio's Calling of St. Matthew*, A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Art, Advisor: Dr. Mary Pardo, Chapel Hill, 2007, nota 54, p. 29: "Caravaggio's choice to make Christ's hand a symbolic entity and to use hands (Christ's, Peter's, Matthew's) as general compositional devices—forming a triangular vector aimed at the evangelist—could have been informed by Flemish precedents of the scene. Vlam, 561-570, cites several examples which engage hands and their activity as symbols for avarice and as primary compositional markers. Jan van Hemessen's version (1536, Munich, Altre Pinakothek) is exemplary. Perhaps the most elaborate and wellknown example of hand activity used as a composition device and symbol is Dürer's *Christ Among the Doctors* (1506, Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza, Madrid). Caravaggio's familiarity with some of these works is accepted by many scholars, and cases for influence on the *Calling's* is often made referring to the similarity of Matthew's right-hand gesture and that of the banker in Quinten Metsys's *Banker and his Wife* (1514, Louvre)."; si veda anche Grace Vlam, *The Calling of Saint Matthew in Sixteenth-century Flemish Painting*, in: *Art Bulletin* 59, 4 (December, 1977), p. 561-570 ; e I. Lavin, *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews*, in: *Art Bulletin*, 56, 1974, pp. 59-81.

268 Cfr. <http://ta.sandrart.net/> in part. : <http://ta.sandrart.net/403?item=auto12780#auto12780> .

269 Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000, p. 88, cap. II, § 2 "Excursus" contro la definizione di 'influenza'.

utili dati sul gusto e lo stile di un pittore, e cioè sul suo idioletto<sup>270</sup>; la discussione e l'analisi di riprese gestuali, iconografiche e morfologiche, fornisce d'altro canto una serie di informazioni utilissime sulle allusioni alla scultura e alla pittura, sui referenti che a loro volta aprono prospettive di significato più profonde. Caravaggio ad esempio è più influenzato dal cromatismo veneziano piuttosto che dal manierismo fiorentino. Le suture tra gli archetipi formali, che egli cita nei suoi dipinti, e la cultura della sua contemporaneità formano un dialogo omogeneo, il cui terreno di sviluppo è appunto il realismo, che funge da fattore amalgamante e catalizzatore di tutte le istanze iconografiche a cui si fa riferimento, in tralice. Ad esempio i Bari di Fort Worth richiamano palesemente un gruppo di soldati che giocano a dadi per vincere la tunica purpurea di Cristo nella Crocifissione di Fermo Stella, affresco sul tramezzo della chiesa di San Bernardino a Caravaggio (1531, fig. A). Le stesse gestualità dei soldati rispetto a quelle dei giuocatori, la posizione dei tre compari, gli sguardi di sbieco e la piuma sulla bombetta di uno dei soldati contribuiscono a comprendere meglio il senso sadico di malvagità che si dovrebbe inferire nella contestualizzazione della scena dei Bari. La scena di genere si ispira quindi a un frammento di un'opera sacra, che faceva parte della prima memoria infantile del pittore. La comprensione del singolo iconema denotativo (=le carte, i Bari) e dell'idioletto (=stile realistico, pittura di genere del primo periodo romano di Caravaggio) però non hanno alcun senso, se non li si confronta con i valori connotativi di altri iconemi quali la raffigurazione del gioco (a dadi) in opere figurative sul territorio di Caravaggio nel periodo immediatamente precedente alla formazione del Merisi. L'iconema del verbasco ad esempio è denotativamente palese: è semplice riconoscerlo non solo per il realismo con il quale Caravaggio sa restituire il valore tattile delle foglie morbide e lanuginose, ma anche per questioni formali quali ad esempio la posizione enfatica in zone d'enfasi dell'avampiano. Eppure

---

270 Cfr. Cesare Segre, *Discorso letterario e discorso figurativo*, in: *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo nell'arte*, Einaudi, Torino, 2003, p. 89: "Già Schlosser parla di 'linguaggio' o 'dialetto' di un artista, di 'sintassi' di un'opera ecc."; cfr. Julius Von Schlosser, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Laterza, Bari, 1938; cfr. infine U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari 2000, p. 195, 285





Figura A. Fermo Stella, *Crocifissione*, Caravaggio, Chiesa di San Francesco, part.

*ancora una volta è stato visto dove non c'era<sup>271</sup>. Per comprenderne il significato è però necessario operare uno spoglio iconografico e lessicale confrontandolo con il campo semantico, vale a dire conoscere le denominazioni popolari del verbasco, gli usi e le valenze magiche e folkloriche. Solo allora potremo comprendere l'insistenza anaforica con la quale Caravaggio ripete lo stesso iconema in diverse sue opere e in diversi contesti<sup>272</sup>. Il verbasco, che funziona come un vettore iconografico serve a noi a individuare i nuclei dianoetici della composizione e a svelarne il significato. Questo non è certo il metodo con il quale i lettori del tempo comprendevano i dipinti, poiché loro avevano presente la simbologia del verbasco, come noi oggi conosciamo i segnali stradali. Tuttavia, anche se passibile di presentismo, questo modo di procedere strutturale è l'unico in grado di ricomporre un patrimonio comune perduto. Ci sono infine casi in cui*

---

271 Cfr, S. Schütze, *Caravaggio*, Taschen, Milano 2009, scheda n°. 66 a p. 285: "mentre a destra in primo piano si riconoscono alcune piante di verbasco".

272 cfr. come esempio di metodo quello adottato nel mio articolo: M. Di Vito, "Foglie stravolte e luccicanti": il "Verbasco" nel Caravaggio; in: *Paragone. Arte*, 58.2007, Ser. 3, 73, pp. 69-89.

*le immagini sono evidentemente diacroniche, è questo il caso del Suonatore di liuto di San Pietroburgo, in cui la natura morta presenta un evidente paradosso temporale. Questo si può spiegare solo se ci affidiamo al concetto di mimesi che tuttavia necessita di una spiegazione.*

## **I. 15. [Parafraresi, ellissi e sottinteso].**

A chi fosse curioso delle ragioni per cui un italianista di lungo corso si dedichi da tempo a soggetti tanto extravaganti (armature, vestiti, conversazioni e ora l'etica), risponderci così: i percorsi della modernità sono tanti e tanto intrecciati e così ricchi di opere e di esperienze, che ridurli, nella storia d'Italia, al solo pensiero politico (Machiavelli) o alla sola scienza (Galilei), - come si continua a fare per la resistenza di un antico e fortissimo paradigma storiografico (e morale appunto) - è qualcosa che distorce e umilia, al dilà di ogni intenzione, il senso stesso del nostro essere stati protagonisti a tutto campo, per più secoli, della storia culturale dell'Europa, e di aver elaborato e diffuso i fondamenti e le parole della sua stessa identità, dal sonetto agli ordini di architettura, dalla grazia (o dalle Grazie) alla conversazione, compresa l'etica moderna come autogoverno e come 'forma del vivere'.

A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 73.

*Per comprendere meglio la compresenza di fiori che normalmente sbocciano ad aprile-maggio (e che negli altri mesi dell'anno sfioriscono) e di frutti che maturano a settembre-ottobre (e che è difficile conservare freschi) dobbiamo immaginare che, nella finzione che il pittore ci pone sotto gli occhi, ci possa essere un contesto dato, in cui questo a paradosso sia possibile verificarsi. Dobbiamo cioè credere al pittore, nonostante egli voglia palesemente ingannare il nostro occhio. Vale a dire che la compresenza sullo stesso tavolo di frutta e fiori fuori stagione, in evidente contrasto temporale, sotto gli occhi funziona come mimetica, tuttavia alla logica no. Infatti in condizioni naturali non si può pensare che nell'epoca in cui è stata dipinta quest'opera si potesse verificare un simile fenomeno. Sarà necessario quindi trovare fonti che attestino l'adynaton cronologico. Queste sono da ricercare nei trattati di magia naturale che ci spiegano come forzare i fiori a sbocciare in ritardo e i frutti a maturare in anticipo, e allo stesso modo, come curare le malattie con la musica. Ecco risolto il rebus che fornisce un significato al dipinto, poiché ogni errore apparente può celare strumenti per smascherare l'enigma entro il quale si è immerso il significato delle figure. Si tratta comunque di qualcosa di sottinteso, che va studiato, decifrato e spiegato con una parafraresi. In uno degli assunti portanti di questo lavoro, che ha determinato gli sconfinamenti della storia dell'arte nella storia della scienza, si vuole cercare di dimostrare l'interesse di Caravaggio per le tematiche afferenti alla sfera sintomatica dell'epilessia, in senso storico. Una*

volta assodato che il contenuto di un'immagine è il suo significato, e cioè il risultato della successione dei minimi elementi iconografici che la compongono, e che le stesse immagini in quanto composizioni possono significare più di quanto la loro composizione elementare non vada ad implicare sul piano costitutivo, dobbiamo tener presente che consistenti dilatazioni del significato di queste stesse immagini possono essere appurate attraverso l'analisi dei sottintesi. Sarà quindi utile, ai fini di una più scientifica comprensione dei testi figurativi, un approfondimento sulle allusioni co-testuali e extra co-testuali. Vale a dire che se in Caravaggio si trova con particolare insistenza il tema iconografico dell'urlo (mimema), sarà bene metterlo in relazione non solo in senso espressionistico (ancora una volta uno stile) ma in senso fisiologico alle informazioni che abbiamo in merito ad esso. Grazie alla convergenza di numerosi vettori nella sfera culturale dell'epilessia, abbiamo cercato di dimostrare l'interesse del pittore nei confronti di questa categoria diagnostico-patologica. In seguito, su un terreno sempre più costellato di rischi gnoseologici, abbiamo proseguito nel cercare di comprendere le radici di questo interesse, palesato da numerose evidenze figurali. È come se, in un processo di incriptazione caro alle meccaniche compositive del Caravaggio, una vena carsica fosse da lungo tempo rimasta in filigrana, senza emergere per la sua reale importanza. La parafrasi (in questo caso ecfrastrica) dell'immagine diventa uno strumento fondamentale per descriverne i significati. La posa di Oloferne nella Giuditta di Palazzo Barberini a Roma è infatti quella di un uomo colpito da un attacco epilettico. Molto chiara, in ogni raffigurazione di crisi, è la alternanza tra dita chiuse del pugno di una mano, contrapposte alle dita aperte dell'altra, in un tentativo di resa della cinetica convulsiva (siamo in un piano bidimensionale che si sforza di rendere tre dimensioni e di congelare i movimenti cinetici di una persona sorpresa nel sonno e decapitata). La ripresa di questi gesti, collaudati da una tradizione secolare, è un vero e proprio segnale sottinteso, per spiegarlo la nostra ekphrasis dovrà inevitabilmente notificare alla attenzione del lettore eventuali figurazioni di un

*contenuto sèmico non esplicitamente figurato ai suoi occhi. Si tratta di tradurre un segno figurativo in parole<sup>273</sup>, allo stesso modo in cui le parole di una traduzione approssimano un testo in lingua, senza equivalere ad esso perfettamente. Ciò che fino ad ora ha esiliato ogni tentativo di critica parafrastica sull'opera di Caravaggio è in realtà una scala di generalizzazione, necessaria, come ho già detto, affinché le generazioni successive procedano a una più approfondita comprensione e non a una riproduzione di quest'ultima. Il mio programma di analisi non vuole pertinentizzare e restringere, ma tradurre e ampliare il linguaggio figurativo in linguaggio verbale, storicizzandone i nessi e le strutture comunicative. Ciò che non si può fare con un romanzo come Guerra e Pace, a detta dello stesso Tolstoj<sup>274</sup>, si è sempre fatto con le poesie e si può fare con i dipinti, che, seppure con numerose figure, alla fine sono sempre disposti su una sola pagina: quella del supporto.*

---

273 Cfr. Lucia Corrain, Scrivere con il pennello, dipingere con la penna. Lo sguardo di Perec e l'ekphrasis, in: L'immagine rubata. Seduzione e astuzie dell'ekphrasis, a cura di A. Valtolina, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 37-53.

274 Cfr. Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p.98, na.14.

## **I.16. [Retorica delle immagini e concetto di genere]**

In una parte dello scritto antecedente, l'autore aveva manifestata l'intenzione di pubblicarne la storia; ed è questa che presenta al pubblico, non senza vergogna, sapendo che da altri è stata supposta opera di vasta materia, se non altro, e di mole corrispondente. Ma se il ridicolo del disinganno deve cadere addosso a lui, gli sia permesso almeno di protestare che nell'errore non ha colpa, e che, se viene alla luce un topo, lui non aveva detto che dovessero partorire i monti.

A. Manzoni, *Storia della colonna infame*.

*Partendo dall'assunto che ogni forma visuale è portatrice di un significato le cui regole espressive sono riconducibili a livelli di organizzazione propri della retorica<sup>275</sup>, è interessante constatare come anche le opere di Caravaggio sottostanno a questo principio<sup>276</sup>. In particolare l'analisi formale e l'identificazione dei generi retorici entro i quali le singole opere possono essere incasellate, ci permette di creare una serie di insiemi utili anche a verificare spinte genetiche e poetiche. Utile è anche lo studio di Campbell che identifica le linee retoriche nell'opera di Giorgione, che, secondo alcuni testimoni dell'epoca di Caravaggio era uno dei suoi principali referenti di maniera<sup>277</sup>. Secondo Caroline Van Eck, Caravaggio coinvolge lo spettatore attraverso un condizionamento immaginativo<sup>278</sup>.*

*È tuttavia di fondamentale importanza comprendere il significato dei dipinti all'interno dei loro generi, e nel caso della pittura di genere, che raffigura scene*

---

275 Stanley Meltzoff, *On the Rhetoric of Vision*, in: *Leonardo*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1970), pp. 27-38

276 simili approcci sono stati tentati per la pittura veneziana da Augusto Gentili, *Elementi di retorica nella pittura veneziana del secondo Cinquecento*, in: *Immagine e scrittura*, a cura di M.G. Di Monte, Meltemi, Roma 2006, pp. 156-186. Anche Gentili, avvicinandosi alla comprensione di un dipinto ambiguo, non può che partire dalla *descriptio* (ivi, p. 164).

277 Stephen J. Campbell, *Giorgione's "Tempest," "Studiolo" Culture, and the Renaissance Lucretius*, in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 56, No. 2 (Summer, 2003), pp. 299-332.

278 Cfr. Caroline Van Eck, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 75, in part. pp.79-80: "In the Chiesa Nuova this painting was placed right behind the altar, so that the worshippers would immediately grasp that the adoration of the Host is in fact a bloodless re-enactment of Christ's original sacrifice. [...] Even in its present museum setting the viewer is still compelled by the strong downward diagonal and outward direction of the composition to consider how the action of the figures affects on him or her, and to react to it. Its composition assumes the presence of a beholder who is addressed through the glance and gestures of the figures depicted; in the process the viewer is made to assume the role of a believer, an assistant at the grave or a worshipper of the Host" [Sulla *Deposizione* della Vaticana].

dalla vita di tutti i giorni, è altrettanto importante avere la coscienza dei riferimenti alla cultura popolare che in essa sono iscritti<sup>279</sup>.

---

279 Sulla pittura di genere cfr. Kristin Phillips-Court, *The perfect genre : drama and painting in Renaissance Italy*, Ashgate, Aldershot 2011; fondamentale per la comprensione del tema della generazione spontanea degli animali dall'umido e freddo del sottobosco (e aggiungo qui anche delle patologie vegetali da questi ultimi) Karin Leonhard, *Pictura's fertile field : Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting*, in: *Simiolus*, 34.2009/10(2010),2, p. 95-118; Tom Nichols, *Defining genres: the survival of mythological painting in Counter-Reformation Venice*, in: *Form of faith in XVIth century Italy*, a cura di Abigail Brundin e Matthew Treherne. Ashgate, Aldershot 2009, pp. 119-148; Sheila McTighe, *The imaginary everyday : genre painting and prints in Italy and France, 1580 - 1670*, Prestel, München 2008; nonché il fondamentale: Jacob Burckhardt, *Italian Renaissance painting according to genres*; Getty Publications, Los Angeles, [Calif.] 2005. Cfr. infine: Francesco Porzio, *Pitture ridicole : scene di genere e tradizione popolare*, Skira, Milano 2008.

## ***I. 17. [Caravaggio auctor e Caravaggio agens; alcuni precetti di iconoclastia].***

*Alla luce dell'esperienza di analisi dei testi da parte della critica letteraria, abbiamo cercato di applicare alcune delle succitate categorie critiche come strumenti ai nostri testi figurativi. Certo essenziale sarebbe poter lavorare su un corpus ben più definito e unanimemente accettato, per questo motivo molte opere che non sono accettate da alcuni critici sono state escluse dalla nostra attenzione, ma in altri casi le stesse opere potendo fornire al lettore esempi di come si pensava all'epoca (anche presso coloro che hanno prodotto le copie - o si sono ispirati all'opera di Caravaggio per i loro dipinti - ) e di come un'immagine poteva essere precepita.*

*In seguito al fruttuoso rapporto di collaborazione con Valeria Merlini e Daniela Storti ho avuto modo di concentrarmi sul tema degli autoritratti del pittore. Questo non era mai stato analizzato in maniera organica prima d'ora, e mettere di fianco quei volti, ritenuti singolarmente ritratti da diversi studiosi prima di me, ha permesso di ricondurre agli stessi lineamenti somatici diversi altri volti, che fino ad ora non erano stati indicati come possibili ritratti. Di questo aspetto mi sono occupato nell'articolo comparso in occasione del restauro dell'Adorazione dei pastori di Messina<sup>280</sup>, al quale rimando per brevità. Tuttavia, per motivi di spazio, non avendo potuto analizzare il tema dell'autoritratto dal punto di vista della persona narrativa, ho deciso di riserbare alla discussione della tesi questo aspetto di non poco conto. Tentare un'interpretazione del Caravaggio agens<sup>281</sup>, e cioè del personaggio di Michelangelo Merisi all'interno dei suoi dipinti, è non soltanto un dovere del critico, ma anche una continua scoperta, sulla base di*

---

280 Cfr. versione on line:

<http://www.cultorweb.com/MDV/C.html>

<http://www.med.unifi.it/segreteria/notiziario/anno8n1/03.html>

281 Mi ispirò per questa distinzione al 'Dante auctor' vs 'Dante agens' del noto saggio di Gianfranco Contini che fu per la prima volta teorizzata in una lettura del 1957 e poi riprodotta in: *Approdo letterario* genn.- marzo 1958, e lo stesso anno senza note nel volume *Secoli vari* della libera Cattedra di Storia della Civiltà fiorentina. Oggi in: G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino [1970] 2001, pp. 33-62. A sua volta questa distinzione è ispirata dalla *Recherche* di Marcel Proust [ivi p. 33-34].



*documenti autografi, finora non considerati come elementi di informazioni autobiografiche sulla propriocezione dell'artista. Il fatto, ad esempio, che egli si raffiguri come Malco, il servo del sacerdote Caifa, durante la Cattura di Cristo, a Dublino, è indicativo del suo coevo dissidio con la figura di Pietro, che, normalmente è raffigurato nella scena mentre gli taglia un orecchio, in un atteggiamento ostile e violento nei suoi confronti. La tradizione iconografica della scena inoltre connette indissolubilmente lo schiavo Malco<sup>282</sup> a colui che porta la fonte luminosa, essendo che la scena della Cattura nell'Orto dei Getsemani si svolge normalmente di notte. A questo punto, fatte le dovute analogie, se Caravaggio è Malco e il Pontefice è Pietro, egli avrà voluto suggerire un rapporto di crisi, se non, quantomeno di scontro, in cui il Pontefice nella figura di Pietro sta per nuocergli fisicamente, mentre Caravaggio attende il miracolo attraverso la luce (di Cristo) e la reintegrazione del suo padiglione auricolare attraverso un'azione di grazia miracolosa di Gesù. Questo ci permette di ricostruire tasselli preziosi per la comprensione della spiritualità di Caravaggio. Egli ponendosi tra coloro che catturano Cristo (dalla parte dei nemici) inevitabilmente vede sé stesso come peccatore, libertino e assassino. Ma allo stesso tempo, identificandosi con Malco, riconosce in se stesso colui che sarà graziato come ingiusta vittima di una violenza perpetrata da coloro che sono seguaci di Cristo. Lo stesso avviene nell'autoritratto della Conversione di Saulo Odescalchi, a Roma. Egli infatti dipinge sé stesso con le sembianze del soldato nascosto che si tappa le orecchie. Oltre al quasi ovvio riferimento alla letteratura salmistica (Salmi, 38, 14<sup>283</sup>) sembra chiaro il valore enfatico che Caravaggio*

---

282 Basti pensare agli affreschi del tramezzo di Fermo Stella a Caravaggio (chiesa di san Bernardino), dove Malco è attaccato da Pietro, che gli taglia un orecchio, e che Merisi senza dubbio conosceva. Cfr. (Lc 22,51: "Respondens autem Iesus ait: " Sinite usque huc! ". Et cum tetigisset auriculam eius, sanavit eum.").

283 Cfr. *Tehillim*, Gribaudo, Milano 2000, p.87; *Libro dei salmi*, a cura di G. Castellino, Marietti, Torino 1955, pp. 114-119. Questa coincidenza con il testo biblico, inoltre, rende ancora più plausibile la mia interpretazione del dipinto come ricco di segnali relativi a uno stato morboso: si pensi al Salmo 38, vv. 6-9 in cui la sintomatologia richiama quella del *nigleh* l'infiammazione maligna che porta all'eccesso di umori e quindi alla *diskrasia*. Caravaggio sembra però seguire un testo protestante (*Diodati*, XXXVIII, 7: "Percioche i miei fianchi son pieni d' infiammazione") piuttosto che il testo della *Vulgata* ("Quoniam lumbi mei impleti sum illusionibus"; ma nella traduzione della nuova versione latina dell'Istituto Biblico a Pio XII pro usu liturgico approbatam,

*riserba alla propria figura attraverso gli autoritratti, posizionata in momenti patetici e di grande tensione narrativa, ai fini di esplicitare una propriocezione come in continua ricerca della luce e della fede (o della conversione). Un caso esemplare che però non prevede un vero e proprio autoritratto bensì una metamorfosi del sé in un simbolo evangelico, è quello della presentazione di se stesso come pecorella smarrita all'interno della composizione del Battista della Galleria Borghese. Il corno rotto della pecora è un riferimento assai probabile all'assalto compiuto dai sicari di fronte all'osteria del Cerriglio a Napoli, dove Caravaggio rimase seriamente ferito.*

*La forza espressiva e retorica di questa composizione è stata oggetto di un mio articolo e di un'intervista on line<sup>284</sup>.*

---

24 marzo 1945: “Nam lumbi mei pleni sunt inflammatione”) e dei LXX ( “ὅτι αἱ ψῦαι μου ἐπλήσθησαν ἐμπαιγμῶν”).

284 Cfr. <http://www.alibionline.it/interviste/interviste/1936-il-battista-del-caravaggio-e-forse-un-buon-pastore-lo-dice-mauro-di-vito.html>

## **I. 18. [conclusioni parziali e scopi ].**

*Il lettore si chiederà con quale autorità faccio tutte queste interpretazioni. Con nessuna; esse sono frutto dell'abitudine, in un certo senso della deformazione professionale di uno psichiatra che tende automaticamente a strutturare psicologicamente quanto osserva. Può darsi che il lettore con maggiori e migliori conoscenze nel campo dell'espressione plastica, possa trarre qualche frutto dalle mie deduzioni. E se sono sbagliate? Anche in questo caso possono dare luogo a suggerimenti utili per gli altri. Non dimentichiamo poi la riflessione consolatrice di Wittkower: "Misinterpretation is one of the great stimuli for keeping the past alive"  
A. Vallejo Nagera, Pazzi Celebri, Milano Rizzoli 1983, p. 81.*

*L'idea più importante che si prova a dimostrare in questa dissertazione è che Caravaggio fosse particolarmente interessato alla manifestazione dell'epilessia, e che questo suo interesse possa essere correlato a un suo effettivo stato morboso. Non solo perché i dati raccolti tendono tutti verso un'unica sfera semantica, ma anche perché provengono dal folklore, dalla storia della scienza e della medicina, dalla storia delle immagini e della prossemica ecc. andando così a convergere tutti su un'unica possibile interpretazione, per via di esclusione. Inoltre possiamo dire che tutte le discipline storiche fin qui citate, che hanno avuto un ruolo ancillare nella nostra pars costruens sono in realtà geminate da quell'universo di saperi che faceva capo alla magia naturale, per questo motivo il titolo di questo lavoro è: Caravaggio e la magia naturale. A partire da questo punto, sembra logico accettare l'ipotesi dello stato morboso, che non vuole essere un positivistico tentativo di costruire una patografia e di spiegare lombrosianamente<sup>285</sup> il genio di Caravaggio con il suo stato di salute,*

---

285 Cfr. Cesare Lombroso, *Delitto, genio e follia. Scritti scelti*, Boringhieri, Torino 1995, in part. cfr. "Epilettici ed epilettoidi nel delitto e nel genio" p. 559. Un aspetto assai interessante delle ricerche di Lobroso non è tanto quello positivistico, strutturalista e deterministico, bensì quello che ci rende conto di dati sul comportamento degli epilettici, quando ancora non erano curati dagli anticonvulsivanti, e, quindi, erano molto più simili agli epilettici dell'epoca di Caravaggio, rispetto a quelli della nostra epoca. Cfr. ad esempio Idem, *L'Homme de génie*, Alcan, Parigi, 1889 (ibidem, p. 574): " Tali sono: la smania di vagabondare, l'amore singolare alle bestie, il sonnambulismo, l'oscenità precoce, sanguinaria, intermittente esagerata, la disvulnerabilità, la passione di rompere e distruggere oggetti ed esseri vivi e morti, che va fino al cannibalismo, la vanità del delitto, la grafomania, il carattere speciale della scrittura che varia come la loro personalità, la simulazione, la tendenza più frequente al suicidio, e la tendenza, dimostrata dalla statistica, a commettere reati, con o senza coscienza crepuscolare, sicché la loro vita riesce un prolungamento, una continuazione di quell'esplosione criminosa, violenta, feroce e quasi sempre incosciente, che già fu chiamata stato di epilessia larvata... " è impressionante come ognuno di questi caratteri sia in qualche modo

*ma quello di comprendere meglio le istanze culturali e magiche che si celano dietro a questa ossessione per il marciume e la tabe, per il morso e il veleno, per la caduta e il lampo, per l'urlo e la luce, per le tenebre e i ricetti tenebrosi, per il pallore e i morbi, per la decapitazione e il lume di luna, innegabilmente diffuse nelle sue opere. I suoi dipinti, a partire dal Fanciullo morso da ramarro sono costellati di elementi (iconemi) che secondo il metodo fin qui esplicitato riportano alla sfera terapeutica e sintomatica dell'epilessia. All'interno di questa categoria medica rientrano anche altre manifestazioni patologiche che oggi ne sono distinte, ma che un tempo afferivano all'insieme diagnostico del morbo sacro. Per cercare di specificare questo aspetto nei suoi innumerevoli livelli di lettura abbiamo dovuto applicare un metodo interdisciplinare, che senza gli strumenti della storia naturale, della medicina e della botanica, della magia e della filosofia naturale non sarebbe stato possibile attuare. È questo il nodo più prettamente storico scientifico del lavoro. Tuttavia non si vuole apoditticamente affermare l'assoluta infallibilità di questo interesse per l'epilessia, ma solo mettere in luce le diverse valenze secondo gradi di intensità che possono essere illuminanti.*

*Grazie allo studio della storia dell'epilessia condotto da Temkin<sup>286</sup> possiamo renderci conto della importanza che questo morbo incurabile aveva nell'antichità, e soprattutto possiamo meglio comprendere come i riferimenti ad esso, che costellano le opere di Caravaggio, servano ad avere una visione più complessa di quella piuttosto semplicistica fino ad ora fornita dalla critica, che fa dipendere certe istanze espressive dal realismo.*

*Gli addentellati folklorici molto ben approfonditi da Ernesto De Martino<sup>287</sup>, dal punto di vista antropologico, ci permettono poi di trovare concomitanze probanti, come ad esempio l'uso di spade, specchi, e oggetti che producono*

---

riconducibile al comportamento di Caravaggio, secondo quanto ci dicono i suoi stessi biografi e gli interrogatori della polizia nei documenti forensi.

286 Owsei Temkin, *The falling sickness: A history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1945.

287 Ernesto De Martino, *La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il saggiatore, 1994.

*riflessi corruschi, lampi e tuoni, nodi colorati dalla chiara valenza amuletica, posizioni e gesti, strumenti musicali e abbigliamenti che riportano tutti al ciclo coreutico per la cura del morbo caduco.*

*Grazie agli elementi riconosciuti e commentati ho potuto in seguito eseguire ricerche a largo raggio (storico materiale, tecnico, demo-etno-antropologico, storico scientifico, folklorico) che mi hanno permesso di comprendere, a grandi linee e con un buon margine di precisione, il significato che allo scadere del Seicento questi elementi avevano nell'immaginario comune e nella vita di tutti i giorni. Servendomi di una letteratura multidisciplinare piuttosto che meramente storico artistica, e attingendo al patrimonio molto spesso inexplorato dei Trattati (genere letterario che proprio alla fine del Cinquecento ebbe un vero e proprio boom<sup>288</sup>), ho potuto tracciare alcuni evidenti punti d'enfasi del messaggio caravaggesco che erano andati perduti nella moderna percezione, ma che erano chiari ai contemporanei di Caravaggio. Questo studio mi ha così permesso di trovare innumerevoli segnali semantici di un'inedita lettura iconologica che attraversa con tale intensità e tanta forza tutta l'opera del Merisi da convincermi a promuovere questa ricerca non solo presso gli studiosi, ma anche ai non addetti ai lavori. Tutto ciò ha portato a credere lo scrivente che Caravaggio dimostrasse un fortissimo interesse per l'epilessia e la sfera delle malattie nervose. Tanto da arrivare all'idea (come era già stato supposto) che egli fosse affetto da epilessia. Alla luce del recente ritrovamento dei presunti resti mortali (ancora sotto analisi e accettato qui in via del tutto ipotetica<sup>289</sup>) le tracce del mercurio e del piombo in esso presenti hanno avvalorato l'ipotesi che l'interesse del pittore per un tipo di sintomatologia epilettica non fosse soltanto esterno, ma una forma di proiezione di un morbo vissuto in prima persona. Egli faceva le colle per i pittori da piccolo, processo*

---

288 Cfr. <http://www.bibliotecaitaliana.it/exist/ScrittoriItalia//browse/genere.xq?genere=Trattati>

289 Cfr. S. Vinceti, G. Gruppioni, L. Garofano, *Il mistero di Caravaggio*, Rizzoli, Milano 2010; cfr. anche:

[http://www.medingegneria.it/files/download/2010\\_07\\_05\\_%20CRSA%20Med%20Ingegneria%20per%20Caravaggio%20\(2\).pdf](http://www.medingegneria.it/files/download/2010_07_05_%20CRSA%20Med%20Ingegneria%20per%20Caravaggio%20(2).pdf) .

*che comportava l'uso di vapori di mercurio per carotare il pelo dalla parte epidermica del coniglio, e che poteva far sì che chi operava in una bottega si ammalasse dei sintomi dell'avvelenamento cronico da mercurio, sintomi molto simili all'epilessia. Un'altra ipotesi potrebbe essere quella della sifilide, che Caravaggio potrebbe aver contratto a causa delle sue note frequentazioni con le prostitute<sup>290</sup>. Una di queste, Annucchia Bianchini, morì a Roma di infantiglioli, vale a dire di eclampsia gravidica, una sindrome che colpisce le donne gravide e dà come risultato scosse epilettiche.*

*Infine l'inedito interesse di Della Porta per le patologie vegetali coincide perfettamente con la raffigurazione pionieristica di queste ultime da parte di Caravaggio, tanto da permetterci di battezzarlo come fitopatologo ante litteram (Fogliani). In ogni modo la lettura delle opere di Caravaggio si sdipana come segue secondo un confronto tra le singole opere e i trattati, le altre opere e le opere dei suoi rivali e contemporanei.*

*Il fine di questo lavoro, quindi, è quello di sottoporre alla comunità degli studiosi, anche attraverso un nuovo metodo fin qui esplicitato secondo le sue linee di procedimento, nuovi dati che emergono dalla lettura interdisciplinare (non stilistica) degli elementi raffigurati nei dipinti di Michelangelo Merisi, dalla lettura critica dei suoi comportamenti<sup>291</sup> per come ce li tramandano i*

---

290 cfr. <http://www.newnotizie.it/2010/03/01/caravaggio-e-le-ipotesi-di-morte-tra-cui-spunta-la-sifilide/> ; cfr. anche: [http://www.ilgiornale.it/cultura/caravaggio\\_mori\\_sifilide/arte-critica-sifilide\\_caravaggio/27-02-2010/articolo-id=425542-page=0-comments=1](http://www.ilgiornale.it/cultura/caravaggio_mori_sifilide/arte-critica-sifilide_caravaggio/27-02-2010/articolo-id=425542-page=0-comments=1) : “Entro tale quadro sintomatologico appaiono: decadimento mentale con turbe della memoria e dell'attenzione, del giudizio, del comportamento, eccitamento euforico alternato a depressione acuta, crisi epilettiche occasionali, dimagrimento”, cfr. anche: [http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/10\\_aprile\\_26/scheletro-caravaggio-1602903267107.shtml](http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/10_aprile_26/scheletro-caravaggio-1602903267107.shtml) .

291 J. A. Vallejo Nagera, *Pazzi celebri*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 76-83. In questo breve capitolo si ipotizza una diagnosi di schizofrenia epiletticoide esplosiva sulla base del comportamento del pittore per come è descritto nei documenti e si invitano gli studiosi ad approfondire l'argomento. In part. pp. 80-81: “Non abbiamo trovato nessun indizio da cui dedurre che il Caravaggio soffrisse di epilessia, il che può voler dire che i suoi biografi non sapevano che avesse questo tipo di crisi, oppure che pur sapendo non ne parlassero (questo sarebbe già più difficile, perché in genere non passavano inosservate), o che semplicemente non ne avesse, e la mia interpretazione è sbagliata. Esistono ad ogni modo , alcune forme di epilessia chiamate subcliniche, nelle quali gli unici sintomi sono quelli di carattere esplosivo che abbiamo descritto, e con i quali quelli del Caravaggio presentano una notevole somiglianza.”.

*documenti e le biografie, e che riportano da diversi punti di vista alla sfera del morbo sacro.*

*Questi dati inediti e mai discussi prima d'ora, sono ben lontani dalla dimostrazione scientifica dell'epilessia di Caravaggio o di un suo stato morboso. Occorrono migliori argomenti, è per questo motivo che, come Vallejo Nagera, faccio un appello ai futuri lettori del mio testo affinché con altri strumenti e altre conoscenze, cerchino di raffinare la comprensione dell'opera di Caravaggio.*

## **I. 19. [biografia ].**

*Esistono già numerosi studi che si occupano di analizzare con attenzione e precisione la vita di Caravaggio dal punto di vista biografico e documentario, ed è su questi che intendo appoggiarmi per una serie di dati che vanno messi in relazione con la sua storia clinica. Grazie ad innesti di questo tipo diversi aspetti incomprensibili della sua vita prendono un taglio nuovo e meno assurdo. Tuttavia, non è mia intenzione trattare della vita di Caravaggio in generale, poiché per questa rimando alle ultime biografie pubblicate negli ultimi anni<sup>292</sup>.*

*Sarà quindi necessario partire dalla storia dell'epilessia, della magia naturale e delle loro concatenazioni culturali.*

---

292 cfr. ad esempio: F. Bologna, cfr. *ad vocem* “Merisi, Michelangelo (detto il Caravaggio)”, in: DBI, vol. 73, Roma, 2009, pp. 653-674. Seppure ancora basata per la maggior parte sui testi dei primi biografi e caratterizzata da alcune esclusioni (Bologna è un riduzionista) dal *corpus*, di opere importanti come il Casino Ludovisi (ivi, p. 653), la *Vita* di Bologna nel DBI è quella più cauta e che più ci aiuta a seguire con correttezza le varie tappe nella biografia dell'autore, si tratta tuttavia di una biografia artistica, che dà poco spazio agli eventi collaterali della vita del pittore, prediligendo gli aspetti della produzione artistica e dei rapporti con i committenti. Anche l'esclusione di un passaggio a Mantova, Venezia e Bologna (ivi, p. 653) da parte del pittore è del tutto ingiustificato, e si basa su posizioni fossili e ostinate di fedeltà alla lezione di Longhi.



## Capitolo 2

### **2. 1 Epilessia e sua storia medica e iconografica.**

Per esprimere meglio che cosa io abbia voluto intendere per epilessia, è stato necessario ricercare una definizione storica, che mettesse in luce le valenze teologiche, sociali, antropologiche, mediche, fisiologiche e iconografiche di questa patologia. Fin da subito è importante comprendere che quando parlo di *epilessia* non mi riferisco esclusivamente alle diverse manifestazioni del morbo, che conosciamo oggi come una incurabile malattia del sistema nervoso<sup>293</sup>, ma a un concetto storico che nei secoli ha assunto un valore completamente diverso rispetto a quello che aveva nell'antichità e nel Rinascimento. Una certa continuità si nota tuttavia dai primi scritti Ippocratici<sup>294</sup> fino ai trattatisti rinascimentali. Ippocrate, con il suo *De morbo sacro*<sup>295</sup>, costituisce un testo fondamentale sul quale tutta la diatriba medica sull'epilessia si sviluppa. Nonostante ciò, parallelamente al suo pensiero di matrice fisico-materialista, si accompagna quello più antico e superstizioso, che è caratterizzato dalla tradizione Caldea e magica, e questo può essere testimoniato fin da quando possediamo dei documenti scritti, ovvero, fino agli albori della nostra storia<sup>296</sup>. È evidente come la malattia, dal punto di

---

293 Cfr. E. Kandel, J. Schwartz, T. Jessel, *Principi di neuroscienze*, Gorgonzola, 2003, cap. 46, pp. 898 e segg.: *Gli accessi epilettici e l'epilessia*: "tuttavia nel lontano passato l'epilessia veniva definita in base a criteri molto diversi da quelli attuali; altre manifestazioni di perdita episodica della coscienza quali la sincope, l'isteria di massa o gli accessi epilettici psicogeni, venivano classificati come forme di epilessia. Inoltre negli scritti di quei tempi venivano descritti prevalentemente gli accessi convulsivi generalizzati, ed è perciò probabile che molti casi di accessi parziali venissero diagnosticati in maniera errata o non venissero affatto diagnosticati" devo l'indicazione di questo testo al Dott. Michele Mari che mi ha pazientemente iniziato alle neuroscienze.

294 Cfr. L. A. Pinkus, *L'epilessia tra sacro e scienza nell'antichità greco romana*, in: *Scienza e cultura*, n°. 4 1989, pp. 178-184.

295 Cfr. Ippocrate, *La maladie Sacrée*, a cura di J. Jouanna, Les Belles Lettres, Parigi, 2003, cfr. Ippocrate, *La malattia sacra*, a cura di A. Roselli, Marsilio, Venezia 1996; cfr. per un'edizione critica: Herman Grensemann, *Die hippokratische schrift 'Über die heilige Krankheit'*, de Gruyter, Berlin 1968. Cfr. anche O. Temkin, *The falling sickness*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994, pp. 3-81.

296 Cfr. Marten Stol, *Epilepsy in Babylonia*, Groningen, 1998, con bibliografia relativa.

vista magico, fosse ritenuta il risultato di possessioni demoniache o di incantamenti, malocchio o innamoramento. Questa credenza è testimoniata dall'abitudine di trapanare i crani<sup>297</sup> dei malati fin dai tempi del neolitico (anche con successo terapeutico) che ancora oggi si pratica in alcuni casi. L'operazione consisteva nella trapanazione del cranio per lasciare uscire gli spiriti maligni che si erano impossessati del malcapitato. In alcuni casi un tale trattamento aveva un esito positivo, e abbiamo anche notizia di trapanazioni che causarono una guarigione dall'epilessia, soprattutto quando questa era indotta da un trauma cranico o dalla lue. È questo il caso di un Gonzaga, Vespasiano<sup>298</sup>, di cui ancora si conserva il cranio trapanato<sup>299</sup>. L'operazione chirurgica era anche detta di estrazione della pietra della follia, essa è variamente rappresentata sia nei codici medici medievali<sup>300</sup>, sia in area fiamminga, da Bosch<sup>301</sup> e Van Hemesseen, due pittori nordici ai quali

---

297 Cfr. John Lovell Loughborough, *Notes on the Trepanation of Prehistoric Crania* in: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 48, No. 3 (Jul. - Sep., 1946), pp. 416-42; *Trepanation : history, discovery, theory*, a cura di Robert Arnott, Stanley Finger, C.U.M. Smith, Boleslav Lichterman, Rupert Breitweiser; Swets & Zeitlinger, Lisse 2003; cfr. anche: Émile Guiard, *La trépanation crânienne chez les néolithiques et chez les primitifs modernes*, Masson, Paris 1930; D. Campillo, *Prehistoric trephining as a magic-religious ritual*, in: *Actes du XXXII Congrès International d'Histoire de la Médecine*, Anvers, 3-7 septembre 1990, pp. 87-93.

298 Cfr. N. Avanzini, Vespasiano Gonzaga, (1531-1591) in: DBI, 2001, vol. LVII, *ad vocem*, pp. 860-864, con bibl. relativa.

299 Cfr. G. Fornaciari, A. Naccarato, *La trapanazione del cranio in Italia*, in: *Le origini della chirurgia italiana*, atti del convegno, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1993, p. 75; cfr. inoltre: E. Bedini, G. Fornaciari, F. Mallegni, *I reperti umani (Vespasiano Gonzaga)*. Notizie 1988-89, Soprintendenza Archeologica della Lombardia: 299-302, 1990; F. Mallegni, E. Bedini, G. Fornaciari, *Analisi dei reperti umani*, in: *La tomba di Vespasiano Gonzaga 400 anni dopo*, Edizioni A Passo d'Uomo, Sabbioneta 1991, pp 55-110; cfr. anche: F. Germanà, G. Fornaciari, *Un cranio trapanato di età moderna dalla Chiesa di S. Maria della Grazia in Comiso-Ragusa*, in: *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, n°. 119, 1989, pp. 335-342. Sulle fonti che attestano la trapanazione da parte del medico Antonio Amici da Sabbioneta, cfr. Ireneo Affò, *Vita di Vespasiano Gonzaga Duca di Sabbioneta e Trajetto*, F. Carmignani, Parma 1780, p. 99; su quest'ultimo, cfr. Antonio Racheli, *Delle memorie storiche di Sabbioneta, libri IV*, F.lli Bizzarri, Casalmaggiore, 1849, p. 653: "lasciassi da Antonio Amici valentissimo chirurgo, ch'era al suo servizio, trapanare il teschio, senza gettare tra lo spasimo, onde fu preso, che pochi lamenti."

300 Cfr. ad esempio: J. Agrimi, C. Crisciani, *Medicina e filosofia naturale nel Medioevo*, in: *Storia delle Scienze*, a cura di F. Abbri e R. G. Mazzolini, Elemond, Milano 1992, pp. 102- 149, in part. p. 133, : "Pazzia curata con intervento chirurgico alla testa [trapanazione, n.d.r.] Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, ms. 89bis, f. 6."

301 Cfr. William Schupbach, *A new look at The cure of folly*, in: *Medical history*, Vol. 22 (1978), p. 267-281: "Concerning Netherlandish pictures of the 16th and 17th centuries that depict the scene known as "the cure of folly", in which an operator makes an incision in the patient's head in order to remove an object, usually a stone". Cfr. anche: Laurinda S. Dixon, *The Cure of Folly by*

Caravaggio, senza dubbio si ispira per il *Cavadenti*. Prima che questo soggetto fosse trasformato in una scena di genere, esiste una nutrita serie di illustrazioni nei trattati medici medievali, in cui si spiega come operare questa estrazione. Era di solito praticata da ciarlatani e barbieri itineranti, dagli stessi maghi che nelle fiere dei paesi cercavano di ottenere il consenso popolare con miracoli e poteri taumaturgici, per poi vendere, sulla base della fiducia acquisita, miracolose panacee, scomparendo dopo qualche giorno e lasciando i loro clienti gabbati. Le tipologie però comprendevano anche ciarlatani e cavadenti stanziali, che servivano benignamente le classi degli illitterati che non potevano permettersi l'intervento di un chirurgo professionista, e questo rendeva ridicoli i dipinti di genere che li raffiguravano, rabelaisiani e carnascialeschi<sup>302</sup>. Queste scene di genere confluiscono nelle categorie dei dipinti di taverna, delle *merry companies* e delle scene dei *cavadenti*, che sembrano un capitolo fondamentale nella scelta precoce dei soggetti del *corpus* caravaggesco, prima che egli trovasse un mecenate. Mi sono chiesto se non fosse casuale che nell' autoritratto in spoglie di Golia, Caravaggio abbia voluto rappresentarsi con una ferita esattamente nel punto in cui di solito si estrae questa pietra della follia.

---

*Hieronymus Bosch : alchemy, medicine, and morality*, in: *Mystical metal of gold : essays on alchemy and Renaissance culture*, a cura di Stanton J. Linden, AMS Press, New York 2007, pp. 387-343; cfr. infine: Yona Pinson, *Folly and Vanity in Bruegel's Dulle Griet: proverbial metaphors and their relationship to Bosch's imagery*, in: *Studies in iconography*, 20.1999, pp. 185-213. Sull'operazione della pietra cfr.: Michael Salzman, *The Cure of Folly or The Operation for the Stone by Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)*, in: *Neurosurgery*, October 2006, Vol. 59, fasc. 4, pp. 935-937; e Charles G. Gross, 'Psychosurgery' in *Renaissance art in: Trends in Neurosciences* Vol. 22, fasc. 10, 1 October 1999, pp. 429-431. Sull'influenza fiamminga della scena della chiamata di San Matteo e la ripresa del gesto del pollice che conta le monete cfr. : Grace A. H. Vlam, *The Calling of Saint Matthew in Sixteenth-Century Flemish Painting*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 59, No. 4 (Dec., 1977), pp. 561-570.

302 Cfr. Colin Jones, *Pulling Teeth in Eighteenth-Century Paris*, in: *Past and Present*, No. 166. (Feb., 2000), p. 135: "Whereas the Old Medical History invariably figured dental history in terms of Science versus Superstitious Mumbo-Jumbo, Medicine versus Quackish Anti-Medicine the Future versus the Past, we have seen a more complex picture, in which it becomes possible to imagine the Pont-Neuf tooth-puller as the people's champion, benignly offering forms of health care otherwise out of the reach of a Parisian populace too illiterate and too poor to have access to the expertise of a Fauchard"; cfr. anche Roy Porter, *The Patient's View: Doing Medical History from below*, in: *Theory and Society*, Vol. 14, No. 2. (Mar., 1985), pp. 175-198. Cfr. anche: Paolo Zampetti, *Storia dell'odontoiatria*, Arachne, Roma 2009, in part. cap. 5.

Sembra inoltre che vi siano almeno altri due presunti autoritratti in cui il pittore si ritrae con una fascia alla fronte: si tratta dell'*Incoronazione di spine* di Vienna e della *Decollazione del Battista* di Malta.

Ma torniamo al trattato sul *morbo sacro*. Dalla lettura del testo ippocratico si evince che una serie di elementi superstiziosi relativi al morbo sacro restano gli stessi anche nell'età moderna, sebbene Ippocrate li biasimasse come mere credenze popolari. Evidentemente tanta era la paura del popolo nei confronti di questa malattia, e, ancora oggi, si parla di concetto di *stigma*<sup>303</sup> per indicare l'alone di terrore e pregiudizio che si crea intorno a un epilettico. Proprio a causa del suo aspetto straordinario ("ῥαυμάσιον"; *De morbo sacro*, I, 3) la crisi epilettica spaventa e lascia credere a un intervento del soprannaturale. La prima caratteristica del morbo sacro è quella delle febbri quotidiane, che ben si sposa con la descrizione che fanno i medici e i documenti dello stato cagionevole di salute del Caravaggio, tanto da identificare l'eziologia della sua morte proprio in una febbre maligna<sup>304</sup>. Un'altra caratteristica del morbo è quella di cadere nel delirio e nella follia ("μαινομένους ... καὶ παραφρονέοντας"; *De mor. s.*, I,7) che rispecchia l'*eretismo* caravaggesco. Alcuni malati, racconta Ippocrate, nel sonno "gemono e gridano, e si sentono soffocare" ("οἰμώζοντας καὶ βοῶντας ...πνιγομένους ", I, 8), sembra questo il caso del *San Francesco in estasi*, (Wadsworth<sup>305</sup>) dove si riconosce un

---

303 Cfr. G. Mora, *Stigma during the Medieval and Renaissance Periods*, in: *Stigma and mental illness*, a cura di Paul J. Fink, Allan Tasman, American Psychiatric Press Washington 1992, pp. 41-58, in part. : "The Reformation brought a religious splitting of the Christian world a disintegration of values and a search for a scapegoat. The ensuing witch mania can be considered as an anticipation of the notion of stigma that would accompany mental illness from the rise of nationalism in the 17 th century to our day"; cfr. anche: Nicole Cama, *Defining the 'Strano': Madness in Renaissance Italy*, A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree of B.A. (Hons) in History, University of Sydney 2009; cfr infine: G. Mora, *Witchcraft, heresy and the scapegoat*, in: *Evil, self and culture*, Human Science Press, New York, 1984, pp. 36-60.

[cfr. <http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/5815/1/Cama%20Nicole%20Thesis.pdf>].

304 Per una discussione storico medica sulle cause della morte del pittore, cfr. Mauro Di Vito, "Morse...per malattia" eziologia della morte di Michelangelo Merisi, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Chiuder la vita. Il San Giovanni Battista della Galleria Borghese, a cura di V. Merlini e D. Storti, catalogo della mostra di Porto Ercole, Skira, Milano 2010.

305 Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Caitlin Sumner Collection Fund, inv. no. 1943.222

autoritratto del pittore<sup>306</sup>, accudito da un angelo, come durante una crisi di *petit mal*, avvenuta durante il sonno. Coloro che dicono che la malattia è sacra, sono dei ciarlatani, che tuttavia la utilizzano per i propri scopi, strumentalizzandola. Questo aspetto ancora oggi è assai diffuso, ed evidentemente, in senso antropologico, inscindibile dalla strumentalizzazione del morbo. Esistono infatti numerosi documenti video di epilettici consultabili sulla rete (ai quali non riteniamo il caso di fare riferimento precipuo, ma che tuttavia si possono trovare molto facilmente su [www.youtube.com](http://www.youtube.com)) in cui, non si comprende bene la differenza tra una crisi epilettica vera e una simulata, e comunque, la distinzione nei motori di ricerca non accademici è assai labile tra le due sfere. Molti infatti, come vedremo, per attirare l'attenzione su di sé (per chiedere le elemosine o addirittura per ottenere l'attenzione dei propri familiari, nel caso dei tarantolati) simulavano una crisi, più o meno consciamente. Una serie di animali e di oggetti che Ippocrate indica come possibili cause superstiziose delle crisi epilettiche sono raffigurati da Caravaggio, in particolare il melanuro (“μελανούρου”; I, 13) che si può identificare nell'*Oblada melanura*<sup>307</sup> e la triglia lucerna (“τριγλις” I, 13) che va identificato nel *Chelidonichthys lucernus*<sup>308</sup> raffigurate tra le mani del pescatore<sup>309</sup>, nella *Chiamata di San Pietro*<sup>310</sup> della collezione della Regina d'Inghilterra.

---

306 Cfr. Mauro Di Vito, *Iconografia del Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*; in: *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, catalogo della mostra alla Camera dei Deputati, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti Milano, Skira, 2010, pp. 33-43; ora anche on line: <http://www.cultorweb.com/MDV/C.html>.

307 Cfr. *Natura picta Ulisse Aldrovandi*, a cura di A. Ceregato e A. Alessandrini, Editrice Compositori, Bologna 2007, p. 446: “Melanurus Aristotelis, Oculata Gazae, *Occhiada* vulgo”.

308 Cfr. ibidem, p. 448: “Lucerna Hyerax quibusdam, *Capone* vulgo Romae”.

309 Devo questa identificazione ad Alessandro Ceregato, che me la conferma su facebook il 24 novembre 2010: “La pinna dell'occhiata non lascia molti dubbi (poi mi dirai come fai a saperne tanto di zoologia! Complimenti). L'altro pesce in primo piano ha la bocca protrusa e non riesco a distinguere caratteri decisivi, ma potrebbe essere una gallinella (o capone o triglia lucerna) (*Chelidonichthys lucernus* Linnaeus 1758). Più ci penso più me ne convinco. Pensa che brodetto...”

310 Non mi pronuncio sull'autografia, nonostante io abbia potuto analizzare con ogni cribo l'opera, in occasione della mostra della Stazione Termini, per la quale l'ho dovuto schedare. Vorrei qui esprimere il dubbio sull'originalità del dipinto della Regina, suggeritomi da Andrea Dusio, senza tuttavia entrare nel merito. Secondo Dusio infatti si tratterebbe di una copia di

Data l'importanza di questa corrispondenza, fornisco qui di seguito il testo che preparai per la didascalia della mostra, che descrive il poco conosciuto dipinto<sup>311</sup>:

*Vocazione di Pietro e Andrea.*

Dipinto a Roma nel 1601.

Olio su tela, Hampton Court Palace. Royal Gallery Collection.

Questo dipinto è documentato come opera autografa di Caravaggio già dall'atto di acquisto ad opera di Carlo I nel 1637. Il soggetto raffigurato è quello della *Chiamata degli Apostoli Andrea e Pietro*, e segue il testo del Vangelo. Tre personaggi sono visibili su uno sfondo oscuro e buio, colpiti da una luce che li fa emergere dalle tenebre. A destra è Gesù, dalle forme giovanili, senza barba e coi capelli lunghi. Egli somiglia al modello della *Cena in Emmaus* (Londra, National Gallery). Il colore rosa della tunica, quasi rosa carne, allude alla riunione dell'amore e della sapienza divini, indicando l'uomo rigenerato che riceve la santa parola, il *logos* divino. Il rosa è infatti simbolo di iniziazione al mistero della rivelazione evangelica, che Cristo incarna pienamente nell'atto della chiamata degli Apostoli. Una fascia bianca attraversa il suo petto dalla spalla destra al fianco sinistro. Un mantello color porpora scuro (tané) allude forse alla Passione cioè alla morte e resurrezione verso la quale Gesù si dirige in qualità di Salvatore, ma che egli stesso indica ai suoi seguaci con la mano sinistra, coperta dal mantello scuro. Vediamo i tre testi nella versione sinottica:

Mentre camminava lungo il mare di Galilea vide due fratelli: Simone, detto Pietro, e Andrea suo fratello, che gettavano in mare una rete, poiché erano pescatori. E disse loro: "Venite dietro a me e vi farò pescatori di uomini". Essi, lasciate subito le reti, lo seguirono. [Mt. 4: 18-20].

Passando poi lungo il mare di Galilea, vide Simone e Andrea suo fratello, che gettavano le reti in mare; poiché erano pescatori. Gesù disse loro: "Venite dietro a me, io vi farò pescatori di uomini". Essi subito abbandonate le reti lo seguirono. [Mc. 1: 16-18]

Era circa l'ora decima. Andrea, fratello di Simon Pietro, era uno dei due che avevano udite le parole di Giovanni e avevano seguito Gesù. Il primo in cui s'imbatté fu suo fratello Simone, e gli disse: "Abbiamo trovato il *Messia*", che

---

Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone. In ogni caso esiste anche una copia in controparte del dipinto ad opera di Strozzi, che dimostra come l'aggiunta dell'aragosta nel mazzo di pesci sia più tarda, e di mano di Bernardo Strozzi, che potrebbe averlo visto a Roma. Tuttavia la presenza di soli due pesci nelle mani di Pietro, conforta, secondo le regole dello *stemma codicum*, del fatto che esso sia almeno una copia piuttosto fedele di un originale effettivamente dipinto dal Caravaggio (se non l'originale). In merito alla presunta autografia cfr. *Come lavorava Caravaggio*, mostra a cura di Denis Mahon e Mina Gregori, catalogo della mostra al GATE Termini Art Gallery, Roma, 22.11.2006-31.1.2007; Viviani, Roma 2006.

311 Cfr. anche S. Schütze, *Caravaggio, l'opera completa*, Taschen, Modena, 2009, p. 290, n°. 74.

vuol dire Cristo. E lo condusse da Gesù. Or Gesù, fissatolo, disse: “Tu sei Simone, figlio di Giona: tu sarai chiamato Cefa”, che vuol dire Pietro. [Gv.1:38-42 ]

Interessante è la scelta di Caravaggio. Egli infatti si basa su tutte e tre le esposizioni per illustrare la storia della *Chiamata*. Nelle prime due, Matteo e Marco danno una versione più sintetica, in cui la battuta più importante è: “Venite dietro a me e vi farò pescatori di uomini”. I pesci che Pietro tiene in mano [...] servono a identificare i due apostoli come pescatori. Il gesto di Cristo che indica la strada è invece un’allusione al suo invito a seguirlo. Grazie alla più approfondita narrazione offerta dal testo di Giovanni, Caravaggio integra alcune informazioni che nelle altre due versioni non sono specificate. La prima è l’orario, interpretato come notturno secondo il modo di contare giudaico, la seconda è il fatto che Cristo sta fissando Pietro. Quest’ultimo stringe con una mano dei fucelli, coi quali ha legato alle branchie la pesca, con la mano destra invece, si propone di seguire il Maestro che lo ha riconosciuto. Il mantello pesante e panneggiato lo copre quasi totalmente poiché non si è ancora convertito. Il suo volto è altresì in ombra poiché non ha ancora accettato il messaggio divino; al contrario, Andrea, che ha la stessa gestualità di San Marco *nella Chiamata* a San Luigi dei Francesi, e che aveva già ascoltato, secondo la Scrittura, la predicazione di Giovanni Battista, ha il volto illuminato in quanto già convertito. Poco più avanti nel vangelo di Matteo i seguaci di Cristo sono definiti così: “Voi siete la luce del mondo [...] Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, affinché vedano le vostre opere buone e glorifichino il Padre vostro che è nei cieli.[Mt. 5: 16] ”. Caravaggio, con una grande semplicità, riesce ancora una volta a stupire l’osservatore più attento dei suoi quadri, poiché con effetti di luce egli allude a una serie di elementi che non si potrebbero diversamente raffigurare in modo simultaneo. Ancora una volta sottolineiamo qui la sua estrema fedeltà al testo evangelico, anche se l’iconografia del soggetto della chiamata è, secondo la critica, del tutto inedita. Il quadro, restaurato da poco, si trova in ottimo stato di conservazione.

Ma torniamo al trattato ippocratico. I vestiti neri (da lui indossati nel ritratto della Contarelli<sup>312</sup>), le carni di maiale (che compaiono nella *Cena in Emmaus* di Brera<sup>313</sup>) e le numerose capre raffigurate nei suoi dipinti, sono altresì

---

312 Cfr. anche: Luca, quondam Marci Romanus, barbiere di S. Agostino: “che va vestito di negro non troppo bene in ordine” cit in: Cfr. S. Corradini, M. Marini, *The Earliest Account of Caravaggio in Rome*, in *The Burlington Magazine*, vol. 140, n. 1138, gennaio 1998, p. 26: “Interrogation of witnesses before the Tribunal of the Governor of Rome, 11th-12th July 1597, Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, Investigationes 274 [già n. 290], fascicolo 180-90”.

313 Cfr. A. O. Lovejoy, *The great chain of being*, Cambridge (Mass.)1936 [trad. it. Milano 1981], Le carni più economiche erano quelle di maiale, costavano il doppio della farina di frumento. Non è da escludere che nella scelta del maiale come avviene in altri casi di segni distintivi, si celasse

indicati dal *De morbo sacro* come pericolose per gli epilettici. Inoltre un caso evidente di bagno caldo (I, 21) sconsigliato agli epilettici<sup>314</sup>, è raffigurato nel *Martirio di San Matteo* della Cappella Contarelli, dove nudi neofiti attendono di essere immersi in una vasca lustrale, per ricevere il battesimo. È piuttosto strano come le centinaia di pagine che si misurano nella descrizione del brano di pittura, non mettano in relazione questo dato al rituale battesimale antico, che prevedeva l'immersione in acqua. Un elemento (la nuvola di vapore che si diparte dalla scena) non lascia dubbi sul fatto che il giovane garzone che urla, di fronte alla scena del martirio, ha appena scaricato un secchio d'acqua calda per preparare la vasca ai futuri battezzandi, intiepidendone la temperatura, ma interrotto dall'omicida e dal suo gesto efferato, egli si abbandona allo spavento (altra causa di attacchi epilettici secondo la letteratura medica). L'angelo approfitta di questo istante sospeso per appoggiarsi, per così dire, allo sbuffo di vapore, la cui presenza non avrebbe altra giustificazione in un interno come quello in cui la scena si svolge. La mia interpretazione è peraltro confermata da recenti studi che vogliono i laterali della Contarelli pensati per la conversione degli Ebrei<sup>315</sup>.

---

una velata allusione antisemita e anti-islamica. Ringrazio il Prof. Paolo Rossi per avermi consigliato la lettura di Lovejoy e per aver discusso con me dell'importanza degli aspetti della dietetica nei dipinti, infondendomi curiosità e preziose indicazioni bibliografiche.

314 Cfr. R.A. Roos, J.G. van Dijk, Reflex-epilepsy induced by immersion in hot water. Case report and review of the literature, in: *European Neurology*, n° 28, 1988, pp. 6-10.

315 Cfr. Adriene von Lates, *Caravaggio, Montaigne, and the Conversion of the Jews at San Luigi dei Francesi*, in: *Gazette des Beaux-arts*, 124:1509 (Oct., 1994), pp. 107-116 sul parroco di San Luigi dei Francesi cfr. anche: D'Armailhacq, *L'Eglise Nationale de Saint Louis des Français à Rome : notes historiques et descriptives*, Cuggiani, Rome 1894, pp. 332: "Pierre Pichot du Dauphiné", 54-55: "le 4 octobre l'Evêque de Sidon vint de baptiser avec grande solennité dix juifs instruits et préparés par M. Pichot qui était alors Curé de St. Louis; la même cérémonie se renouvela l'année suivante pour plusieurs autres infidèles à la grande édification de la population des paroisses environnantes et à la satisfaction de la colonie française qui se réjouissait de voir l'église nationale briller d'un tel éclat au milieu des autres sanctuaires de Rome." Sulla cappella si veda anche pp. 262-269; I. Lavin, *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews*, in: *The Art Bulletin*, 56:1 (December 1974), pp. 59-81; e: Matthew Culler, *Self-Reference in Caravaggio's Calling of St. Matthew*, A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Art. Chapel Hill 2007; Approved by: Advisor: Dr. Mary Pardo, p. 50: "Cast as a baptismal scene, the Martyrdom itself curiously features a number of seminude neophytes". In merito cfr. anche mia intervista per adn kronos:



Non è quindi un caso che il Caravaggio sia un anticipatore della tendenza espressionistica di matrice retorica che guarda alla raffigurazione di atroci torture o scene di martirio come una forma di *suasoria*, basti pensare alle pareti della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, destinata ai novizi gesuiti, e decorate quasi esclusivamente con scene cruente di uccisioni o sevizie di testimoni della fede<sup>316</sup>.

Nelle conoscenze magiche degli stregoni e dei guaritori, condannate da Ippocrate, si parla delle diverse tipologie entro le quali gli attacchi sono divisi, e in particolare, sembra che a quello marziale si alluda nella *Conversione di Saulo* Odescalchi, Ippocrate infatti spiega: "Se grida con voce piuttosto acuta e forte, lo paragonano ad un cavallo (φθέγγεται, ἵππῳ

---

<http://www.rainews24.rai.it/it/news.php?newsid=143093> : "Il martirio di san Lorenzo Roma, 18-07-2010: Forse un nuovo Caravaggio scoperto proprio durante le celebrazioni per il quarto centenario della morte dell'artista. Lo rivela l'Osservatore romano in apertura di prima pagina, annunciando studi in corso su un 'Martirio di san Lorenzo' ritrovato a Roma tra le proprietà della Compagnia di Gesù. La certificazione ancora non c'è, ma i critici - riferisce il giornale vaticano - sono affascinati dall'opera che "sembra avere i crismi per un'attribuzione che, va detto, aspetta ancora la garanzia dell'ufficialità". "Di certo - aggiunge l'Osservatore - è un dipinto stilisticamente impeccabile, bellissimo: notevole è la luce che dal fondo scuro sferza e modella con bagliori improvvisi la superficie dei volumi". L'immagine, pubblicata in testa al giornale, ritrae un giovane uomo prono su una tavola avvolta dalle fiamme, la bocca aperta in un muto grido, la mano tesa in un gesto estremo. "Non si può fare a meno - scrive l'Osservatore Romano - di riandare col pensiero a opere come la Conversione di san Paolo, il Martirio di san Matteo o Giuditta e Oloferne". "Inutile, però - avverte il giornale - cadere nel facile tranello di un Caravaggio 'a tutti i costi'. Saranno ulteriori indagini diagnostiche e un circostanziato approfondimento documentario, stilistico e critico - avverte - a fornire le risposte". Di Vito: "Dalle foto non mi sembra un Caravaggio" "A occhio guardando la foto, da conoscitore di Caravaggio, il 'Martirio di San Lorenzo' dei Gesuiti di cui parla l'Osservatore Romano non mi sembra della qualità sufficiente per considerarlo anche solo una tra le opere meno belle del pittore lombardo". Lo afferma all'ADNKRONOS lo storico dell'arte e della scienza dell'Università degli Studi di Pisa, Mauro Di Vito. Secondo il giovane studioso, allievo di Mina Gregori, quello che il quotidiano della Santa Sede scrive a proposito della cultura dell'immagine, per cui molti soggetti venivano dipinti dai pittori con lo scopo di divulgare idee o convinzioni, "è vera. Basti pensare - spiega Di Vito - che il Martirio di San Matteo di San Luigi dei Francesi a Roma è stato commissionato a Caravaggio dall'arciprete della chiesa, che faceva i corsi di catechismo agli ebrei romani, con lo scopo di contribuire alla conversione degli ebrei. Era la funzione retorica del 'flectere et movere', convincere e commuovere, compito anche delle immagini. Per cui non è escluso che il Martirio di San Lorenzo dei Gesuiti con il marcato realismo, dovesse convincere i novizi a trasformare la paura del martirio in accettazione del proprio stato. E in questo senso l'accostamento con Caravaggio è possibile". Di Vito però mette in guardia dalla "caravaggiomania": "Si vuole a tutti i costi trovare Caravaggio dovunque, mentre - conclude - si cerca di accantonare attribuzioni che sono frutto di lunghi studi, come il 'Cavamenti' attribuito dalla Gregori al Merisi". Si veda infine sui battesimi degli ebrei: Marina Caffiero, *Battesimi forzati : storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*; Viella, Roma 2004.

316 Cfr. Ronnie Po-chia Hsia, *La Controriforma*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 221.

εϊκάζουσι”; I, 34) e dicono che responsabile è Posidone” e “se emette schiuma dalla bocca e tira calci (“δὲ ἀφρὸν ἐκ τοῦ στόματος”; I, 37<sup>317</sup>), responsabile è Ares”: entrambe queste manifestazioni si possono incontrare per la prima volta raffigurate nella *Conversione di Saulo* Odescalchi<sup>318</sup>. L’origine del morbo è fisiologica ed è generata dalla complessione flemmatica, ovvero originata dalla pituita, che produce una predisposizione all’epilessia (“φλεγματοῶδεσι φύσει γίνεται”; II,7). Tratteremo più oltre delle corrispondenze con la sunnominata complessione umorale in relazione al *Bacchino malato* della Galleria Borghese. Nel *De morbo sacro* vi è la coscienza della derivazione dell’epilessia dal cervello, che, come è noto, si trova nella testa. L’enfasi sulla decapitazione in numerosi dipinti di Caravaggio, quindi, potrebbe non essere casuale<sup>319</sup>. Sempre secondo Ippocrate la malattia si sviluppa già all’interno del feto, e questo genera fotofobia<sup>320</sup> e algofobia (“οὔτε ἥλιον οὔτε ψῦχος”; 5, 4). Il comportamento di Caravaggio, “pittore di cantine” che usciva solo di notte, si può connettere molto facilmente a questi due dati<sup>321</sup>. La descrizione che Ippocrate fornisce al lettore della crisi tonico clonica (7, 1, *grand mal*) sembra infine un inventario delle posizioni e delle espressioni più frequentemente utilizzate da Caravaggio nelle sue opere:

---

317 è interessante notare che Ippocrate usa lo stesso termine usato nel Vangelo: *laktizein*

318 cfr. M. Di Vito, *La Conversione di Saulo tra magia naturale, folklore e storia della scienza*, in: *Caravaggio a Milano, la Conversione di Saulo*, catalogo della mostra di Palazzo Marino, Milano, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2008, pp. 103-116.

319 Cfr. Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Caravaggio’s secrets*, London, 1998, p. 1: “Caravaggio seems to have found in decapitation a nearly irresistible appeal”, cfr. anche pp. 2: “the psychoanalytic association of decapitation with castration has become an interpretive reflex; many people are inclined to take connection for granted without ever having been instructed to do so by Freud’s short piece on the Medusa head...he seductively invited the spectator to read him”.

320 Cfr. Aulo Cornelio Celso, *Della medicina, libri otto*, Sansoni, Firenze, 1985, trad. di A. Del Lungo, in part. p. 181: “Come pure occorre cansare il sole [*Cum quibus fugere oportet solem, balneum, ignem, omniaque calefacientia*]”.

321 Non è un caso che proprio la “*sferza del sol Leone*” [G. Baglione, *Vite*, A. Fei, Roma 1642, p. 138] sulla spiaggia di Porto Ercole, secondo i suoi biografi, gli sarà fatale. Cfr. G.P. Bellori, *Vite*, a cura di E. Borea, 2009, vol. I, p. 229: “scorrendo il lido al più caldo sole estivo” [Bellori, *Vite*, Mascardi, Roma 1672, p. 211], cfr. anche: C. Allen: *Caravaggio’s complexion: the humoral characterization of artists in the early modern period*, in: *Intellectual History Review*, 18 (1), 2008, pp. 61-74.

perdita della parola (*David e Golia*, in cui almeno in due casi -Prado<sup>322</sup> e Galleria Borghese- dei tre considerati autografi, la testa rappresenta un autoritratto), soffocamento (*Giuditta e Oloferne* suggerito dal momento della decapitazione), schiuma dalla bocca (*Conversione Odescalchi*), fauci spalancate (*Medusa*, Uffizi), braccia contratte in spasmi (*Resurrezione di Lazzaro*, Messina), occhi stravolti (Riflettografia del *David e Golia* del Prado, *Medusa*). Poi Ippocrate (8, 1) passa a descrivere la 'malattia dei fanciulli', che può anche ucciderli. Un'interessante coincidenza dimostra non solo che Caravaggio sembra alludere al morbo epilettico nell'*Amorino dormiente* (Galleria Palatina<sup>323</sup>), ma anche che egli abbia avuto rapporti con una donna, Annucina Bianchini, ritratta da lui più volte, tra cui anche nella *Morte della Vergine*, che contrariamente a quanto si pensa, non è una meretrice annegata nel Tevere<sup>324</sup>, bensì "si morse dell' infantiglioli"<sup>325</sup>, una forma di sindrome epiletticoide chiamata *eclampsia gravidica*, un tempo molto diffusa e non curabile, che portava a scosse cloniche e decesso. Secondo Ippocrate l'epilessia, che colpisce i fanciulli in tenera età, li deforma (proprio come l'*Amorino dormiente*, per il quale si è pensato a una forma di artrite reumatoide<sup>326</sup>). Le cause principali delle crisi sono individuate da Ippocrate nei venti del sud che riscaldano il cervello e lo liquefanno (10, 4; 13, 1-5). La fisiologia del flemma è spiegata molto bene e si adatta perfettamente al contesto morboso che colpisce la frutta e gli elementi vegetali nei dipinti di

---

322 Cfr. Omar Calabrese, *L' arte dell'autoritratto : storia e teoria di un genere pittorico*, Usher arte, Firenze 2010.

323 S. Kottek, "Mater puerorum". A medieval naming for an enigmatic children's disease, in: *Eur J Pediatr*. 1981 Sep;137(1), pp. 75-79.

324 Cfr. Pamela Askew, *Caravaggio's Death of the virgin*, Princeton University Press, Princeton [N.J.] 1990.

325 Cfr. Riccardo Bassani e Fiora Bellini, *Caravaggio assassino la carriera di un "valentuomo" fazioso nella Roma della Controriforma*, Donzelli, Roma 1994, pp. 182, e n. 4: "Archivio Storico del Vicariato, Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, 1, Libro dei morti, I e II, c. 88v.".

326 cfr. Ch. Espinel, *Caravaggio's "Il <sic> Amore Dormiente": a sleeping cupid with juvenile rheumatoid arthritis*, in: *Lancet*, 1994, dic. 24-31; n° 344 (8939-8940) pp. 1750-1752; a cui seguono i successivi commenti: S. Frenk, M. Faure-Fontenla, *Rachitis, not arthritis, in Caravaggio's sleeping child*, in: *Lancet*, 1995 Mar 25; n°. 345 (8952), p. 801, e D. Person, *Systemic juvenile rheumatoid arthritis (Still's disease)*, in: *Lancet*, 1995 Jul 1; n°. 346 (8966), p. 62.

Caravaggio, come vedremo nel capitolo sulla patologia vegetale. Nella fisiologia botanica il flemma, che assale le piante (o i frutti) provocandone il marciume, equivale a quello che si perfolisce nel corpo umano causando i mali flemmatici (quindi l'epilessia, la apoplezia e le febbri)<sup>327</sup>. Un aspetto singolare poi sembra ripetersi più volte nella raffigurazione degli ovini ("προβάτοισι" [pecore e capre]; 11,3), che, secondo Ippocrate, sono gli animali più frequentemente colpiti dall'epilessia. Caravaggio dipinge spessissimo ovini nei suoi dipinti e con una frequenza e una conoscenza del dato tassonomico superiore alla norma<sup>328</sup>. Un altro elemento che poteva indurre le crisi, secondo la tradizione magica, e che viene spesso illustrato da Caravaggio nei suoi dipinti è il Verbasco, usato nel senso di stoppino per le lucerne<sup>329</sup>. Quest'ultimo principio può essere connesso con un culto ctonio,

---

327 Cfr. Luciana Repici, *Uomini capovolti: le piante nel pensiero dei greci*, GLF editori Laterza, Roma 2000; per una testimonianza coeva, cfr. Antonino Venuto, *D'Agricoltura*, in: *Scritti teorici e tecnici di agricoltura*, vol. I, a cura di S. Zaninelli, Il Polifilo, Milano 1995, p. 104: "L'arbore è come l'animale: è composto di quattro sostanze: di carne, sangue, ossi e medolla; del 'arbore la scorcia è la sua carne, il succo è suo sangue, il legno il suo osso, ove dentro è sua medolla, e non se trovò mai ne l'arte di cerugia che osso ed osso apparentasse seu saldasse, ma la carne salire e coprir l'osso ogni di vedemo. Sì che per vigore di tale scorcia se genera un porro, dicano i medici che vulgarmente è una certa callosità che per natura questo va a coprire l'osso e saldare la piaga", su Antonio Venuto da Noto cfr. anche R. Giudici, *Fonti per la storia dell'agricoltura italiana dalla fine del XV alla metà del XVIII*, Vita e Pensiero, Milano 1995, e S.C. Misseri, *Un arboricoltore siciliano del '500. Antonio Venuto da Noto*, in: *Tecnica Agricola*, XXI, 1969, n° 2; pp. 5-20. Sulla comparazione tra la fisiologia animale e quella vegetale cfr. anche *The Physiologia of Jean Fernel* (1567), translated and annotated by John M. Forrester ; with an introduction by John Henry and John M. Forrester, American philosophical society, Philadelphia, 2003, in part. pp. lib. IV, cap. II, p. 268 [76]: "Postremo autem et hic atteritur qui tanquam glutinum erat terrenis partibus connectendis: tum igitur dissoluta soliditate caries invadet, quae extrema est omnium consumptio", cfr. anche Lib. V, cap. XVI, p. 384 [110-111].

328 cfr. Conrad Rudolph, Steven F. Ostrow, Isaac Laughing: Caravaggio, non-traditional imagery and traditional identification, in: *Art history*, n° 24, 2001, p. 646-681; in part. cfr. M. Masseti, La pecora di Caravaggio, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio: chiuder la vita / catalogo della mostra di Porto Ercole, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2010, pp. 37-40.

329 Sull'uso del Verbasco nei riti di negromanzia, cfr. Mauro Di Vito, "Foglie stravolte e luccicanti" : il "Verbascum" nel Caravaggio, in: *Paragone. Arte*, 58.2007, Ser. 3, 73, p. 69-89, mentre sull'uso degli stoppini delle lucerne per indurre una crisi epilettica cfr. Owsei Temkin, *The falling sickness, a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology* The Johns Hopkins University press, Baltimore, London, 1994, II ed., p. 10, che cita Apollonio di Tiana [Arist. *De mirabilibus auscultationibus*, 36], *Histor. Mirab.* , 36. Lo stesso uso è testimoniato da un dipinto di Nicolas Régnier (noto caravaggesco fiammingo, ca. 1588 - 1667) oggi noto per diverse copie, e reinterpretazioni e mai spiegato per il suo vero significato. Il soggetto noto con il titolo di *La farse* o di *Carnival scene*, è stato più volte rappresentato dal Régnier, una di queste tele si trova oggi nella collezione Koelliker, un'altra nel Willanow Palace

molto antico, e funge anche da amuleto apotropaico contro i demoni e le forze del male, in quanto simbolizza la luce, che li scaccia. Questo aspetto confermato dai miei studi pluriennali sulla simbologia della pianta, non è per nulla contraddittorio, in quanto ogni oggetto sacro può avere una doppia valenza positiva e negativa, come è noto dalla letteratura<sup>330</sup>. Come si può evincere dalla serie di coincidenze (assai disparate<sup>331</sup>), degli oggetti rappresentati da Caravaggio nelle sue opere, riferiti e descritti da Ippocrate e intesi dalla tradizione taumaturgica come cause del morbo sacro, risulta un estremo interesse da parte del pittore, nei confronti della sfera terapeutica e magica riferibile all'epilessia. È sulla base di queste coincidenze che anche io sono partito per approfondire l'argomento.

## **2.2 Storia della medicina.**

Uno dei più completi lavori sulla storia dell'epilessia è quello di Owsei Temkin<sup>332</sup>, su di esso mi sono basato come *introibo* per un approfondimento

---

Museum di Varsavia. Cfr. in merito: Annick Lemoine, *Questioni di iconografia caravaggesca : la scena in genere, tra "ludicrum" moralizzato e riflessione metafisica* in: *Caravaggio e l'Europa : l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, a cura di Luigi Spezzaferro, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2009, pp. 187-196, e Eadem, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) peintre, collectionneur et marchand d'art*, Arthena, Paris 2007, in cui la studiosa non arriva a comprendere il significato della scena: "the exact subject is enigmatic"; sul ruolo dell'odore di stoppino bruciato nei riti di musicoterapia dei Tarantati, cfr. A. Scarpa, *Divagazioni etnoiatriche su consuetudini del folklore religioso calabrese*, in *Rivista di etnografia*, XXV, 1971, pp. 48-72: "l'ardere delle candele, l'odore del chiuso, odori di incenso, fiori, ceri e stoppini bruciati, d'ircino, di ciprie, di profumi di poco prezzo, il suono dell'organo, dei tamburi, dei pifferi [corsivo mio]"

330 cfr. R. Otto, *Il sacro*, [Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen], Feltrinelli, Milano 1984; cfr. anche: Marcello Massenzio, *Sacro e identità etnica : senso del mondo e linea di confine*, Franco Angeli, Milano 2007, in part. cfr. cap. 2.3, pp. 45-48. : "L'ambivalenza del sacro".

331 Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*; Einaudi, Torino 2009, p. 62 sul concetto di incidentalità.

332 Owsei Temkin, *The falling sickness, a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology* The Johns Hopkins University press, Baltimore, London, 1994, II ed., pp. 137-219. Sull'epilessia cfr. anche: G. Lützenkirchen, G. Chiari, F. Troncarelli, M.P. Saci, L. Albano, *Mal di luna*, Roma, 1981, in part. note a p. 52; D. Priori, *L'epilessia nella tradizione popolare*, in: *Lares*, 16, 1950, pp. 95-97; E. Giancristofaro, *Il male sacro in Abruzzo. Appunti per un'indagine socioculturale sulla epilessia nella tradizione popolare abruzzese*, in: *Rivista Abruzzese*, 1967, n°. 20, pp. 245-258; G. Lützenkirchen, A. Zanatta, *L'epilessia nelle tradizioni popolari di alcune*

degli aspetti astrologici, medici, teologici<sup>333</sup> e sociologici relativi a questa malattia durante il Rinascimento, periodo in cui Caravaggio visse e lavorò.

Di grande interesse è l'epilessia nella letteratura medica, in quanto fin dall'antichità è un morbo incurabile. Pietro Riccio spiega con attenzione erudita quanto gli antichi testi tramandano già a partire dall'inizio del Cinquecento:

*Qui maxime homines comitali morbo vexentur, et quibus argumentis hoc agnoscat, ex Lucio Apuleio et aliis.*

Et Aristoteles philosophus et medici aliquot asserunt eos maxime homines comitali morbo teneri, qui atra bile vexentur, et ingenio ac doctrinis excellent ; quod in quaestionibus physicis copiose ab Aristotele probatum est. Sed visum mihi hoc loco exempla quaedam referre, quibus probari possit eos plerumque homines comitali morbo affectos, qui et ingenio summo et animi magnitudine praestiterint. Neque ob aliam causam medici Herculeum appellarunt, quam quod ille infestaretur tali aegritudine. Iulius Caesar extrema iam aetate animo repente linqui consuevit, atque etiam per somnium exterreri ; comitali quoque morbo, ut est auctor Svetonius, bis inter res gerendas correptus est. Sed et Plotinus philosophus insignis (cuius libros digessit Porphyrius in novenarios) eodem morbo laboravit, ut in Graecorum commentariis legitur. Mitto alios complures qui apud auctores memorantur. Lucius vero Apuleius, in oratione ad Claudium proconsulem, non modo hunc maiorem morbum vocari ab antiquis tradit, sed etiam divinum et sacrum, quod in rationalem maxime partem, quae longe sanctissima est, desaevat. Quocirca religiosum fuit apud Romanos eo tempore cum populo agere, quo morbo comitali quisquam in senatu opprimeretur ; a qua

---

*aree dell'Italia centro meridionale*, in: *Medicina nei secoli*, 14, 1977, pp. 325-333; L. Kanner, *The folklore and cultural history of epilepsy*, in: *Medical life*, 37, 1930, pp. 167-214; Idem, *The names of the falling sickness, an introduction to the study of the folklore and cultural history of epilepsy*, in: *Human biology*, 2, 1930, pp. 109-127; G. Buchan, *Epilepsie in völkerkundlicher Betrachtung*, in: *Klinische Wochenschrift*, 15, 1936 n°. 10, pp. 350 e segg.; J. D. Rolleston, *The folklore of epilepsy*, in: *Medical press and circular*, 209, 1943, pp. 154-157; T. M. Dougherty, *Epilepsy: the history of folklore in its treatments*, in: *Journal of Kansas Medical Society*, 57, 1956, pp. 304-318; E. L. Murphy, *The saints of epilepsy*, in: *Medical history*, 3, 1959, pp. 303-311; M. Cipriani, *Contributo allo studio dei vecchi appellativi agiografici del mal caduco*, in: *Rivista di Storia della Medicina*, 10, 1966, pp. 94-117.

333 Michael Wohlers, *Heilige Krankheit : Epilepsie in antiker Medizin, Astrologie und Religion*, Elwert, Marburg, 1999.

superstitione denominatum esse comitalem morbum grammatici existimarunt.

Hinc illud carmen apud A. Serenum :

« Est subiti species morbi, cui nomen ab illo est  
Quod fieri nobis suffragia iusta recusat.  
Saepe etenim membris atro languore caducis  
Concilium populi labes horrenda diremit.  
Ipse deus memorat dubiae per tempora lunae  
Conceptum, talis quem saepe ruina profudit ».

Inter alia vero eius morbi iudicia, haec a nostris medicis referuntur : cum caput gravedine oppressum est, cervix obtorpet, tempora ipsa velut ictu quodam pulsantur, aures tinnitum emittunt, in labris rorem quemdam et spumam reddunt, et subinde oculos circumducunt. Illi autem sanari aegrius atque difficilius dicuntur, quibus dexteræ partes magis afficiantur. Quod etiam Aristoteles probat, ut Hippocratem et Galenum mittamus, qui libros integros de hoc morbo composuerunt. Neque illud ignoratur, Livium Drusum (qui tribunus plebis fuit) cum tali morbo laboraret, Anticyram contendisse et in ea insula, assumpto elleboro, convaluisse. Quod a Gellio servatum est in Atticis noctibus, ex historia Caii Plinii. Solae autem coturnices in omni animantium genere, praeter hominem, comitiales habentur, ut ab antiquis est adnotatum.<sup>334</sup>

Rinasce in quest'epoca la convinzione che le persone affette da morbo comiziale fossero particolarmente geniali, e si stabilizza come una sorta di luogo comune, almeno fino a Lombroso<sup>335</sup>, che, come sappiamo, identifica nel genio una sorta di epilessia larvata. L'uso dell'elleboro come antidoto alla follia e in genere ai mali di capo, testimoniato già in epoca antica<sup>336</sup>, è peraltro ripreso in un dipinto proveniente da una collezione privata [fig. 1]. Si tratta di una ulteriore versione del *San Giovanni Battista sdraiato* di Caravaggio, che raffigura una piantina di elleboro (*Helleborus foetidus*) vicino al santo. San Giovanni Battista, 'dono del Signore', viene infatti invocato per

---

334 Cfr. Petri Criniti, *Commentarii de honesta disciplina*, ed. princeps, Philippi de Giunta bibliopole Florentini, Firenze 1504, lib. 25, cap. I; ed. S. Gryphum, Lugduni, 1543, pp. 370 e segg..

335 cfr. C. Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Bocca, Torino 1888.

336 cfr. G. Aliotta, D. Piomelli, A. Pollio, A. Touwaide, *Le piante medicinali nel 'Corpus hippocraticum'*, Guerini, Napoli, 2003, ad vocem *helleborus*, pp. 126-128.

guarire dall'epilessia<sup>337</sup>. Questa testimonianza resta a favore della conoscenza dell'elleboro da parte del Merisi, un documento di grande interesse. Ovviamente la posizione sdraiata e la relazione di san Giovanni Battista (santo decapitato) con il morbo caduco, è piuttosto forte, tanto da permetterci di supporre un utilizzo conscio del valore farmacologico dell'essenza. Roberta Lapucci mi suggerisce che l'iconografia potrebbe essere messa in relazione al culto di San Giovanni Battista Ospedaliero, ma mi riservo di approfondire l'argomento in altra sede.

---

337 cfr. *Moleskine nero*, A. Loiudice, L. Pinkus, *L'epilessia tra sacro e scienza nell'antichità greco romana*, in: *Scienza e cultura*, n°. 4, 1989, pp. 178-184: "La sua relazione con l'epilessia è sconosciuta se non per la forma del martirio [decapitazione]".





Figura 1. Caravaggio (copia da?) *San Giovanni Battista sdraiato*, collezione privata, particolare dell'elleboro.

Anche il Landino nel suo commento alla divina commedia di Dante cita il morbo caduco come una oppilazione:

O D'ALTRA OPILATION CHE LEGHA L'HUOMO.  
Chome è el morbo comitale overo caduco. Significa  
allegoricamente che chome el tramortito o per  
incantatione diabolica o per infermità quando  
ritorna in sé rimane stupido et maravigliasi: perché  
non si ricorda da che sia proceduto tal caso; chosì  
quando el peccatore è caduto nel furto o per  
tentatione diabolica, o per propria infermità della  
sua sensualità, si maraviglia poi in sé medesimo,  
chome s'habbi lasciato vincere da tal peccato.<sup>338</sup>

L'umanista Celio Rodigino, che corrispondeva con Erasmo da Rotterdam e insegnò a Rovigo e Milano, parla nelle sue *Lectiones antiquariae* del morbo caduco, riprendendo le varie nozioni stratificate dalla letteratura medica e storico naturale, in particolare si dimostra interessato alle opinioni degli eruditi e al tema malinconico lunare, che torna in diversi dipinti di Caravaggio (*Conversione Odescalchi, Medusa, Bacchino malato,...*):

Liber Sextus.

Caput IX.

*Super comitali morbo, quid sentiant eruditi. Spumæ generatio. Suspendio forum os spumosum unde sit. Melancholicorum ratio. Cothurnicum, & caprarum natura. An homo tantum hujusmodi affectione infestetur. Magmed historia. Lunaticus morbus.*

Comitalis vero morbus apoplexiæ germanus proximusque quodammodo est, quum idem locus in utroque patiat, & idem humor causam affectioni præbeat. Verum apoplexia propter omnimodam ejus carentiam facultatis, quæ ad nervos demanat. Morbus autem comitalis ob incertam temerariamque, & inconditam motionem consistit. Frigidus autem & crassus est humor ambobus. Proindeque adolescentium ætas calidæ siccæque temperaturæ maximum affert auxilium his qui comitali morbo laborant. Compari modo & locorum mutationes proportionales, quando ad calidiorem sicciolemque transmigrant. Eodem modo & victuum. Comitiales morbos exsuperare in pueris, auctor Hippocrates est, proptereaque dici pueriles morbos, qui & ætatis conversione ac mutatione desistant. Accidunt & adolescentibus quandoque ob victus errorem, & quia humi cubant ac soli se exponunt, & imbribus, & ejusmodi aliis. Quum vero spumæ generatio ex duarum substantiarum mixtione

---

338 cfr. Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*; a cura di Paolo Procaccioli, Salerno, Roma 2001, t. II, p. 856.

perficiatur, altera spirituosa, altera humida : fiat autem earum mixtio, ambabus in multa perfractis, & multis mutuo complexu parvis ampullis plerunque ab ipsis effectis. Ventis quidem vehementibus mare occupantibus, propter ictum fortiorem spumam fieri contingit: in lebetibus autem caloris ratione, sic & in corporibus animalium, quum adsunt ex morbo comitiali convulsiones, vehementia motuum solet spumam generare: in capris vero calor: in cursibus autem equorum utraque causa vigorem habet. Qui spumam e ventre prodire, opinantur, deerrant: neque enim fieri potest, ut tota inde proveniat, quum neque eo tempore animal evomat, neque nauseam patiatur ullam. Quum vero tenacem habuerit is qui perfringitur, humor, consistentia, stabilis spuma perficitur, qualis convisitur currentibus equis aut ira percitis apris. Ubi autem laqueus collo circumnectitur, necesse est quidem cordi atque pulmone, ut glutinosum expirent recrementum, quod in libro *De respiratione* Galenus edocuit : prohibente autem laqueo, totum violenter impellit, quo fit, ut pars propriæ humiditatis una expellatur. Sed ut ad comitalem redeamus morbum, quo planius expressiusque cujusmodi ea sit affectio percipiatur, Galeni sententiam subnotabimus ex tertio libro *De locis affectis*: Morbus, inquit, comitialis convulsio est omnium corporis partium, non perpetua, ut in prothotono & opisthotono atque tetano, idest nervorum rigore: sed quæ ex temporum accidit intervallis. Ac neque hac sola re, sed mentis quoque & sensuum oblæsione ab iam dictis distat convulsionibus, unde constat, in supremis corporum partibus, cerebro videlicet, hunc affectum consistere. Cæterum velox ejus discussio, crassum humorem, spiritus meatum in cerebri ventriculis obstruentem, hunc maxime affectum peperisse, declarat, nervorum principio se ipsum quatiemre, quo excutiat id quod noxium est. Denique à crasso semper humore hanc produci affectionem, argumento est, quod & subito fit, & solvitur confestim: nam subitariam meatuum obstructionem à crasso viscosoque humore fieri constat. Accedit ad hæc, ut is qui sic laborat, neque videat neque audiat, neque ullo sensu quicquam percipiat, ac ne memoria quidem consequi possit quid factum sit, siquidem cum memoriæ viribus ratio item læditur. Melancholici magna partes comitiales efficiuntur, sive caduci: & contra, morbo comitiali laborantes efficiuntur melancholici. Atque horum utrum libet magis accidit, prout vel in hanc vel in illam partem infirmitas repit: si enim in corpus, epileptici: si vero in mentem, melancholici redduntur. Illud vero ex historia memorabile, fuisse grammaticum quemdam ætate quidem præviridi, qui si vehementius in tradendis egisset præceptis, aut

altius cogitasset, vel etiam in ediam diutius esset perpressus, aut iram minus inhibuisset, mox comitiali corripiebatur morbo. Id vero medicorum scientissimi amplius perpendentes, os ventriculi, utpote quod facile sentiret, esse affectum, facile deprehenderunt, ac deinde per consensum & cerebrum totum, ac corpus universum convulsione concuti. Quærens vero Aristoteles, unde sit quod uni animantium cunctarum homini transvertuntur, ac per limitatem depravantur oculi, postea infert, ἢ διότι μόνοι ἐν τῷ γένει ἐπίληπτοι γίνονται τῷ ζῶων, ἢ δ' ἐπίληψις διαστροφὴν ποιεῖ, ὅτε γένηται, ὡς περ τῶν ἄλλων μορίων. idest, an quia solus ex omni animantium genere morbo comitiali rapitur, quod genus morbi transvertere oculos, sicut cætera etiam membra potest. Afferunt quinetiam Peripatetici nonnulli dictionem ab Aristotele rationem: quia hominis cerebrum pravis evaporationibus maxime sit obnoxium, necnon frigiditate sit atque humectatione præsigni. Addunt & motiones item ejus esse exordinatas valde. Plinius vero *Naturalis historiæ* decimo, coturnices damnatas mensis prodit, comitalem etiam propter morbum despui suetum, quem solæ animalium sentiant, præter hominem. Eadem fere Julius Solinus in *Polyhistore*. Plutarchus rerum naturæ haudquaquam imperitus, nec tam historicum calendario inferendus, quam philosophorum albo, capram præter cætera animalia comitiali tentari morbo refert: proptereaque veteres sacerdotes ea vehementer, ut morbida, abstinuisse: quoniam gustantibus aut tangentibus modo aliquid morbi ejus affricetur. Cujus causam afferunt, pororum sive meatuum angustiam, quibus obseptis, sæpissime includatur spiritus, quod arguat vocis tenuitas. Nam qui eo affectionis genere tentantur, similem capellæ vocem ædunt. Cæterum de hoc morbo aliqua & Alexander Aphrodiseus. Observatione dignum quod Avicenna scribit secunda primi: Epilepsiam septentrionalibus non fere contingere, quia sint introrsum sani & calore exsuperanti: quod si eveniat, esse atrocem, quia causa sit præpotens. Legimus porro, Si caducis a dextro morbus occipiat, eorum difficiliorem esse utique medelam: siquidem dextra corporis validiora sunt, eoque minus spei ad sanitatem reliquunt, quum & ipsa ægritudini accumbunt. Tuncque dextræ auris crebriores fiunt tinnitus, morbo penitus adacto. Jucunda superest historia in morbi comitialis mentione, non indigna quam recenseamus: siquidem Magmed, seu Maumet dicatur is, qui magnam Orientis partem religione perniciose implicuit, uti proditum est, huic erat affectioni obnoxius. Id quum animadvertisset uxor, & eo nomine plurimum indignarentur, ac rogaret subinde, quid esset in re:

Desine (inquit) mirari, morbus abest: sed quum adventantis numinis vim pati nequeam, mente colabor, ac stupent membra, Communis est hæc prophetarum affectio, quorum me esse unum, scias velim. Hac frau de mulier delinita, quem odisse cœperat eventus atrocitate, commenti versutia, ut divinum suspicere virum coacta est, quæ illuc denique prorupit fraus, ut moriens illum ex asse hæredem institueret. Quæ res potentiæ, quam mox indeptus est amplissimam, exordia præbuisse narratur. Illud porro ex Septimii Florentis apologetico est, In harena jugulorum nocentum sanguinem recentem de jugulo decurrentem avida siti solitum hauriri, quod sic comitali morbo remedia quæri opinarentur. Morbum hunc dici lunaticum opinantur quidam, quod interlunio æditos, eo fere corripit adnotatum sit. Furiosum & lunaticum mancipium legimus apud Caium. In sanctis literis lunaticos appellari animadverto, quorum morbus lunæ ascensu increseat, quod diabolus lunaria fervet tempora, ut creaturam infamet in creatoris blasphemiam. Typice vero lunaticos accipiunt, qui per horarum momenta mutantur in vitia. In Matthæi utique *Evangelio*, ubi à salvatore præpotenti narrantur in integrum restituti δαίμονιζόμενοι, idest ad dæmonibus agitati, & σεληνιαζόμενοι, lunaticos intelligunt hosce nonnulli. Quidam vero etiam syderatos, ceu hæc dicatur lunaticorum explicatio. Alias Græcorum sanctio est, furentium causationem in lunam regeri, διὰ τὸ νυκτερινῶν δεσπόζειν φασμάτων: quia nocturnarum præses apparitionum sit. Est & illud in literis compertum, frigenti naturæ ac humenti præesse lunam: quodcirca cerebro male affectos, atque hinc coincidentes crebro, lunaticos vocari.<sup>339</sup>

In questo paragrafo cercherò di analizzare alcuni interrogativi che sembrano poco chiari. Qualora infatti Caravaggio fosse affetto da un tipo particolare di epilessia al lobo temporale, come sarebbe stato possibile per lui avere coscienza di quello che gli avveniva durante le crisi? Questo aspetto non esclude che egli non conoscesse altri epilettici e che non si basasse sulla

---

339 cfr. [L. Ricchieri, Rovigo, 1469 – Rovigo, 1525] Lodovicus Caelius Rhodiginus, *Lectionum Antiquarum libri XXX*, per Hier. Frobenium & Nicol. Episcopium, Basileae 1542, su Ricchieri cfr. anche: G. Oliva, *Celio Rodigino*, A. Minelli, Rovigo, 1868; M. Marangoni, *L'armonia del sapere, i Lectionum antiquarum di Celio Rodigino*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 1997, D. Giovannozzi, *Una nuova fonte del De Monade: le Lectiones di Celio Rodigino*, Pisa, Roma 2001, in: *Bruniana e Campanelliana*, anno 7., 2001/1, pp. 226-232.

cultura del suo tempo, relativa a un male che avrebbe potuto affliggerlo. Interessanti addentellati si sviluppano da una visione delle scene raffigurate da Caravaggio nelle sue opere (escludendo i ritratti e alcuni dei quadri profani) esse si dividono in quattro grandi gruppi:

1) Coloro che col viso contratto in uno spasmo innaturale mostrano urla e smorfie violente e persino veementi per l'orrore che trasmettono con il linguaggio del corpo, in senso istintivo, quelli che Warburg avrebbe chiamato *pathosformeln*.

- *Medusa* [urlo del volto anguicrinato]
- *Fanciullo morso da ramarro* [Urlo del ragazzo che “pareva veramente stridere”]
- *Giuditta e Oloferne* [Urlo di Oloferne, stupore della vecchia]
- *Sacrificio di Isacco* [Urlo di Isacco]
- *Riflettografie del David e Golia*, Prado [urlo e occhi stralunati del volto sotto la seconda redazione non visibile se non in riflettografia ]
- *Madonna dei Palafrenieri*, [volto della Sant'Anna]
- *Cena in Emmaus*, Londra [stupore dei commensali]
- *Cena in Emmaus*, Brera [stupore dei commensali]
- *Martirio di San Matteo* [urlo del fanciullo col grembiule, stupore dell'uomo con le mani alzate]
- *Cattura di Cristo* [urlo di San Giovanni evangelista]
- *Incredulità di San Tommaso*, [espressione di stupore di Tommaso]
- *Deposizione* [urlo della donna con le braccia al cielo]
- *Flagellazione* [lo scherano di sinistra, occhi torvi e biechi]
- *Decollazione di San Giovanni Battista* [vecchia ch si porta le mani al volto]
- *Resurrezione di Lazzaro* [uomo con la barba al centro della scena in atto di urlare]
- *Seppellimento di Santa Lucia* [prima figura a sinistra in alto, nell'atto di urlare]

- *Conversione di Saulo*, Odescalchi [figura del soldato che si tappa le orecchie]
- *Cavadenti*

2) Coloro che, rilasciati in uno stato estatico, di *attassamento*<sup>340</sup>, o in uno stato profetico e/o catalettico, sembrano completamente abbandonati e privi di forze o di sensi, spesso curati da presenze celesti.

- *San Francesco in estasi*
- *Maddalena in estasi* (opistotono, pleurostotono)
- *Maddalena Doria* (emprostotono)
- *Riposo Doria*
- *Conversione di S. Paolo*, Santa Maria del Popolo [Paolo a terra con le braccia tese]
- *San Giovanni Battista*, Kansas City [volto attonito del profeta]
- *San Giovanni Battista*, Musei Capitolini [sorriso e volto profetico]
- *San Giovanni Battista*, Galleria Corsini [amaurosi delle pupille e volto profetico]
- *Deposizione*, Vaticana [pallore e corpo rilasciato]
- *Bacchino malato*, [pallore, sguardo vuoto]
- *Morte della Vergine*, Louvre [pallore e corpo gonfio della Madonna]
- *David e Golia*, Vienna [testa di Golia]

---

340 Cfr. E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, Milano 2000, p. 94; cfr. anche: P. Crippa, *Dal soffio la parola*, in: *Riza psicosomatica*, Maggio-giugno 1980, p. 10: “All’inizio del lamento funebre rituale, sviluppato fin dalle più antiche civiltà del bacino del Mediterraneo e ancora vivo in alcuni paesi contadini dell’interno della Lucania e della Calabria, l’essere psicofisico della persona che affronta il lutto, e che sarà portata dal rito alla sua elaborazione, vive la «crisi della presenza» come rischio di non esserci più nel mondo. È caratteristica, in questa crisi, la polarità dell’assenza (la persona è come assente, è in stato di ebetudine) e della scarica convulsiva. Lo stato di ebetudine stuporosa viene, dalle contadine lucane, chiamato ‘attassamento’. La persona ‘attassata’ è irrigidita in una immobilità fisica che comprende un notevole irrigidimento degli organi della respirazione. Polarmente contrapposta all’ebetudine è l’esplosione parossistica. La persona colpita dal lutto si getta a terra, è accesa da furore teso tendenzialmente verso se stessa, «si abbandona ad un gridato che è piuttosto un ululato» (E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Boringhieri, Torino, 1973, p. 84).” (corsivi miei).

- *Crocifissione*, Cleveland [volto attonito di Sant'Andrea, occhi stralunati]
- *Incoronazione di Spine*, Vienna [volto rassegnato di Cristo]
- *Amorino dormiente*, Palatina [volto e corpo del putto]
- *Seppellimento di Santa Lucia* [corpo e volto di Lucia: coma apoplettiforme<sup>341</sup>]
- *Resurrezione di Lazzaro* [corpo di Lazzaro in ortotono]
- *Adorazione dei Pastori*, Messina [volto raccolto della Madonna]
- *San Francesco in meditazione*, Cremona [volto di San Francesco]
- *Salomé*, National Gallery [volto della vecchia, testa del Battista]
- *David e Golia*, Borghese [volto rilasciato del gigante]
- *Annunciazione*, Nancy [volto raccolto e meditativo della Vergine]
- *Narciso* [volto del ragazzo].

3) Coloro che, più o meno impotenti, nella più meravigliata delle pose, si ritrovano astanti a qualche scena, in cui qualcuno giace. Essi per così dire *fanno corona*<sup>342</sup> alla scena che molto spesso condivide le sue caratteristiche con quelle di una crisi in atto o di un esorcismo coreutico<sup>343</sup>. In due casi almeno, il soggetto del dipinto è invece una persona sdraiata a terra e si suppone che a *fare corona* intorno ad essa siano gli spettatori. In almeno altri due casi, è come se il personaggio che è di solito sdraiato morisse in piedi, anche se, sempre intorno ad esso, si trovano numerosi personaggi che non intervengono nella scena per aiutare colui o colei che è colpito.

- *San Francesco in estasi* (coma apoplettiforme)

---

341 Cfr. ad esempio: S. Freud, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1966-1980, vol. 1, p. 44: “vi sono casi comprovati in cui una condizione del genere è durata per settimane o mesi”, e p. 351; C. G. Jung, *Opere*, B. Boringhieri, Torino 1971, vol. 2, t. II, p. 15-38: “Analisi delle associazioni di un epilettico”.

342 Cfr. Francesco Serao, *Della tarantola, o sia Falangio di Puglia: lezioni accademiche*, a cura di Gino Leonardo Di Mitri, Besa, Nardò 2007, p. 30.

343 Cfr. anche: Franca Romano, *Corpo e movimento. Cinesica e prossemica nella medicina popolare e nella bioenergetica*, in: *La Ricerca Folklorica*, No. 20, Antropologia urbana. Progettare e abitare: le contraddizioni dell'urban planning. (Oct., 1989), pp. 99-105



- *Riposo Doria*
- *David e Golia* Prado
- *Giuditta e Oloferne*
- *Martirio di San Matteo*
- *Conversione di Saulo*
- *Conversione di San Paolo*
- *Deposizione*
- *Cristo nell'Orto dei Getsemani* [opera perduta]
- *Morte della Vergine*
- *Madonna dei Palafrenieri*
- *Le sette opere di misericordia*
- *Decollazione del Battista*
- *Seppellimento di Santa Lucia*
- *Resurrezione di Lazzaro*
- *Adorazione dei pastori*
- *Natività* Palermo
- *Martirio di Sant'Orsola*
- *Negazione di Pietro*
- *Amorino dormiente*
- *Crocifissione di sant'Andrea*
- *Crocifissione di Pietro*

4) Per quanto concerne invece i dipinti esclusi da queste tre categorie, possiamo invece affermare che i dipinti di genere e quelli mitologici della giovinezza sono invece riconducibili alla cultura dei tarantolati e del ciclo esorcistico-coreutico, messo in atto nell'antichità per curare il morso della tarantola<sup>344</sup>. Fanno parte di questo contesto:

- *Il fruttarolo*

---

<sup>344</sup> Sul concetto di morso cfr. Angelo Turchini, *Morso, morbo, morte: la tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, F. Angeli, Milano 1987.

- *Il fanciullo morso da ramarro*
- *Il Bacchino malato*
- *Il fanciullo che monda un frutto*
- *Il Bacco*
- *I musicisti*
- *Giovane che suona il liuto* [New York]
- *Giovane che suona il liuto* [San Pietroburgo]
- *Santa Caterina d'Alessandria*
- *Marta e Maddalena*
- *Amor vincitore*

È davvero stupefacente notare come la quasi totalità dei dipinti di Caravaggio riporti più o meno indirettamente a un contesto che richiama la cultura dell'epilessia o delle malattie flemmatiche, dei tarantolati e della loro cura, o all'idea degli indemoniati e dell'esorcismo. Non intendo dire che si tratta di una sistematica proiezione conscia del proprio stato patologico nella propria opera, questa presupporrebbe una coscienza del male ben diversa e, storicamente, non sarebbe sostenibile, ma vorrei suggerire che alla luce di queste coincidenze, che si misurano soprattutto sul *fil rouge* dell'influenza della fenomenologia delle crisi nella composizione delle scene e nella manifestazione delle formule patetiche all'interno dei suoi dipinti, si nota un'articolata riflessione sul morbo caduco e i suoi portati culturali. Invero se escludiamo i ritratti (ma si noti bene, non gli autoritratti), che non necessariamente dovevano fare allusione alla persona di Caravaggio, bensì a committenti che volevano essere immortalati senza recitare alcun ruolo narrativo, l'intera opera di Caravaggio è attraversata da iconemi chiave che rimandano al codice culturale del morbo sacro. Questo aspetto è stato completamente negletto dalla critica, ed è uno dei punti portanti della mia tesi. Qualora non fosse chiaro questo legame concomitante, che si sdipana tra i personaggi e innerva le determinazioni dei soggetti nelle opere, fino ad ora comprese male o frammentariamente proprio a causa di questa negligenza

nella ricerca di una chiave di lettura, sarà sufficiente fare riferimento alla categoria concettuale superiore alla quale sembrano appoggiarsi gli stessi dipinti: quella della magia naturale, e sarà semplice dedurre come l'intero *corpus* caravaggesco è permeato da una tensione singolare nei confronti del mondo magico<sup>345</sup>. Per questo, si può parlare di un realismo magico, se vogliamo mantenere la nostra lettura su un piano filosofico e formalista. Sarà tuttavia necessario, una volta preso atto dell'importanza del tema magico naturale nell'opera del pittore, decodificare con le pertinenti chiavi di lettura (i testi e la cultura magico naturale) i singoli elementi raffigurati all'interno dei suoi quadri, per trovare una plausibile risposta a domande, che non erano neppure mai state poste. Come abbiamo visto la magia è strettamente connessa all'epilessia, almeno a partire dai testi ippocratici ( Ipp. *De mor. s.*, I, 10). Sul rapporto tra la magia naturale e l'epilessia, sfruttato da guaritori e ciarlatani che Ippocrate rimprovera severamente, c'è una tradizione antichissima<sup>346</sup>. Ci sono quindi sopravvivenze eclatanti delle credenze magiche di alcuni ingredienti, come quella del sangue umano usato negli spettacoli dei gladiatori o la stessa attribuzione di un valore magico terapeutico alle ossa umane, e in particolare a quelle del teschio, al quale si oppone aspramente Cardano<sup>347</sup>. A questi guaritori, o *Cerretani*, si lega la

---

345 Cfr. Will-Erich Peuckert, *Ein Versuch zur Geschichte der weissen und schwarzen Magie. Gabalia: ein Versuch zur Geschichte der Magia Naturalis im 16. bis 18. Jahrhundert*, Erich Schmidt, Berlin 1976, 2 voll.

346 Cfr. Platone, *Repubblica*, II, 364b, *Leggi*, X, 909b; Plutarco, *De superstitione*, [166a], a cura di G. Lozza, Guerini, Milano 1989, pp. 46-47. Cfr. inoltre: W. Burkert, *Itinerant Diviners and Magicians: A Neglected Element in Cultural Contacts*, in, *The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation*, Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981, a cura di R. Hägg, Skrifter utgivna av Svenska institutet i Athen. 4 Stockholm, Åström, 1983, pp. 115-122, cfr. anche: G. Lanata, *Medicina magica e religione popolare fino all'età di Ippocrate*, Roma, 1967, pp. 40-44. Cfr. infine O. Temkin, *The falling sickness*, John Hopkins University Press, Baltimore 1994, pp. 144-147.

347 Cfr. O. Temkin, *The falling sickness*, John Hopkins University Press, Baltimore 1994, p. 146, e nota 38: Cardanus, *Tractatus de epilepsia*, lect. 10, vol. 10, p. 402: "addunt quidam quod ossa huamana maiorem adhuc habent virtutem: sed quoniam nos credimus quod in ossibus nullam esse qualitatem occulta", serve comunque sottolineare che, se Caravaggio si schiera dalla parte magico naturale, avrà invece creduto nella legge della simpatia per cui le ossa di una parte del corpo servono per curare una malattia che proprio in quella parte ha sede, e non è quindi forse del tutto casuale che numerosi teschi appaiano nelle sue opere (cfr. : *San Gerolamo* di Monserrat; *San Gerolamo scrivente*, Galleria Borghese; *San Francesco in meditazione*, Roma e Carpineto

tradizione dei Pauliani<sup>348</sup>. Questi personaggi, mirando ad ottenere l'approvazione del pubblico (come d'altronde Simon Mago<sup>349</sup> o Apollonio di Tiana<sup>350</sup>) offrivano panacee contro il morso dei serpenti e di altri insetti o animali ritenuti velenosi, come si può ben notare nell'immagine di un Cerretano (da questo mestiere prende il nome la strada che a Firenze dal Duomo porta alla stazione) che vende, sopra un palco, i suoi alessifarmaci e antidoti. I Pauliani definivano se stessi come diretti discendenti di San Paolo, che, oltre ad essere patrono degli epilettici, come molti altri santi decapitati (e. g. San Giovanni Battista, San Valentino e San Donato<sup>351</sup>), era anche protettore dal morso degli animali, poiché, come narrano gli *Atti*, naufragato a Malta fu attaccato da un serpente<sup>352</sup>, che, mordendolo, non gli fece alcun male, da allora, secondo la leggenda, egli diede il potere alla terra di Malta, detta *terra sigillata*, di curare il morso degli animali velenosi e di avere un potere di panacea, su molte malattie. I Pauliani erano quindi suoi diretti discendenti e si appellavano al loro antenato per avvalorare l'efficacia dei rimedi da loro venduti nelle piazze, alle feste patronali. Di questi personaggi esiste, fin dal medioevo, una nutrita letteratura, che cerca di mettere in guardia, col gioco, i più creduloni. Si pensi alle novelle del *Decameron* di

---

Romano; *San Francesco in meditazione*, Cremona; *San Gerolamo scrivente*, La Valletta; *Resurrezione di Lazzaro*, Messina).

348 Cfr. in merito gli studi di P. Camporesi. *Il libro dei vagabondi: lo Speculum cerretanorum di Teseo Pini, Il vagabondo di Rafele Frianoro e altri testi di furfanteria*, a cura di P. Camporesi; prefazione di F. Cardini, Garzanti, Milano 2003, in part. pp. 139-145; 299-300; 317-320. I Pauliani o Sanpaolari, o ciurmadori, cfr. anche: N. Machiavelli, *Canto dei ciurmadori*, in: *Opere* a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino 2005 vol. III pp. 27-28 : "Noi nasciam tutti con un segno sotto" e note a pp. 747-48.

349 Atti degli Apostoli (8,9-25).

350 Cfr. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di Dario Del Corno, Adelphi, Milano 1978, in part. pp. 33-57

351 cfr. Adriano Puce, *Il male di S. Donato nel Salento. Contributo psicologico-sociale*, in: *La Ricerca Folklorica*, No. 17, L'etnopsichiatria. (Apr., 1988), pp. 43-59.

352 Cfr. Jefferson White, *Evidence and Paul's journeys: an historical investigation into the travels of the Apostle Paul*, Parsagard Press 2001; cfr. anche: M. Buhagiar, *The St Paul Shipwreck Controversy: An Assessment of the Source Material*, in: *Proceedings of History Week*; 1993, pp. 181-213, Malta : The Malta Historical Society, 1997], anche on line:

[http://melita\\_historica.t35.com/hw/hw199310.html](http://melita_historica.t35.com/hw/hw199310.html) .

Boccaccio<sup>353</sup> sui venditori di false reliquie, e poi alle numerose novelle dei narratori del Cinquecento, tra cui anche lo Straparola<sup>354</sup>, conterraneo del Merisi. La più interessante raffigurazione dei pauliani che io conosca è quella del cassone nuziale del Bargello, opera di Giovanni di Francesco Toscani (Firenze c. 1372 -1430), dove si vede chiaramente un cerretano che tenendo in mano un serpente, recita su un palco le sue offerte al pubblico dei fedeli, distratti durante una processione. Alle sue spalle si vedono serpenti, lucertole, scorpioni e ragni, acupicti su un gonfalone<sup>355</sup>. Una delle caratteristiche dei Pauliani era quella di presentare vene varicose o gonfie alle gambe e come tale Caravaggio sembra raffigurare il palafreniere nella seconda versione della *Conversione di Saulo* (Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Cerasi<sup>356</sup>), la cui gamba sinistra è chiaramente illuminata e la vena grande safena, in emergenza sulla superficie epidermica, segna il confine tra la luce e l'ombra. Si tratta evidentemente di una affezione varicosa, che fa capo, nella medicina antica, al concetto di oppilazione flemmatica. Si potrebbe altresì pensare che questo rigonfiamento fosse dipinto da Caravaggio nell'intenzione di esprimere il concetto di pressione e di freno attuato dal palafreniere per lo sforzo, purtuttavia non si può sostenere una simile ipotesi proprio a causa del fatto che lo scudiere in realtà ha già domato il cavallo. Di conseguenza lo sforzo è già compiuto e la gamba, come peraltro si evince dall'osservazione diretta, non è in tensione, né puntata a terra, più

---

353 Cfr. G. Bottari, *Lezioni sopra il Decamerone*, G. Ricci Firenze 1818, pp. 63-66 in merito a Fra Cipolla.

354 Cfr. G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, reprint a cura di M. Pastore Stocchi, G. Laterza, Roma 1975. 2 voll. Lib. I, notte II, fav. IV (*Biblioteca degli Scrittori d'Italia*; 7-8); cfr. <http://www.intratext.com/IXT/ITA2969/PD.HTM>

355 cfr. *Virtù d'amore : pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di Claudio Paolini; Daniela Parenti; Ludovica Sebregondi, Giunti, Firenze 2010, scheda con bibliografia relativa.

356 il particolare è inedito, ma cfr. Domenico Sguaitamatti, *Lettura teologica artistica dell'opera d'arte*, consultabile on line: <http://www.chiesadimilano.it/or/ADMI/esy/objects/docs/2100629/1CORSODONDO.pdf> che ne fornisce una spiegazione non coerente: "Sorpreso è anche il fido servitore che, a stento, e con manifesta fatica, tenta di frenare la nervosa irrequietezza del cavallo impedendogli, per un soffio, di calpestare il disarcionato cavaliere e padrone. Un'azione scolpita nelle marcate e profonde rughe della fronte in tensione dell'uomo e dal gonfiarsi oltre misura delle vene della sua gamba."

di quanto non serva a sostenere il suo corpo di vecchio. Inoltre c'è un passo di Aristotele che richiama il rigonfiamento delle vene mettendolo in relazione con gli epilettici<sup>357</sup>.

Una possibile causa dell'ingrossamento della safena non che può essere, nella fisiologia cinquecentesca, proprio l'oppilazione, che fa capo, ancora una volta, a un accumulo di flemma o catarro.

---

357 cfr. cfr. Aristotele, *L'anima e il corpo, Parva naturalia*, [De somno, 457a], a cura di A. Carbone, Bompiani, Milano 2002, pp. 168-171: "Perciò accade a molti che il principio di questa affezione sia durante il sonno, e che ne siano colti mentre dormono ma non quando sono svegli. Quando molto fiato va verso l'alto, scendendo nuovamente gonfia le vene e comprime il canale attraverso cui avviene la respirazione. [...] Inoltre, in generale, è più sonnolento chi ha vene non evidenti, chi è nano e chi ha la testa grossa. Nei primi infatti le vene sono tanto strette che il liquido non defluisce facilmente, nei nani e in quelli che hanno la testa grande, invece, la tendenza verso l'alto e l'esalazione sono forti. Quelli che hanno vene evidenti non sono sonnolenti a causa dell'ampiezza delle vene a meno che non abbiano qualche affezione contraria"; C. Marinelli, *De morbis nobilioris animae facultates obsidentibus, libri tres*, apud Iuntas, Venetiis 1615, lib. III, p. 17, *De epilepsia*: "Cum multum fertur spiritus sursum descendendo rursus venas tumefacit quibus coarctatur meatus quo respiratio fit", cfr anche: Thomas (de Aquino), *Commentaria in Parva Naturalia Aristotelis*, apud H. Scottum, Venetiis 1566, p. 72, [Muji Quaderno di attribuzione, p.6], la *flebite* o *flegmasia* non è altro che una dilatazione della vena.

### 2.3 L'epilessia e la luce.

Una interessante interpretazione dell'esacerbazione del contrasto tra luce e tenebre nello stile di Caravaggio, molto spesso fatta risalire a arcani scambi di informazioni tra filosofi e studiosi di ottica e il milieu del cardinal Francesco Del Monte<sup>358</sup>, il cui fratello, Guidubaldo, era uno dei più importanti ottici del secolo<sup>359</sup>, potrebbe anche essere più semplicemente riportata a una questione di fisiologia dello sguardo. È noto infatti che le intermittenze della luce sono una delle maggiori cause di crisi epilettiche<sup>360</sup>. Io stesso sono testimone oculare di due casi simili. Mi trovavo nel ristorante a vassoio dell'università, era estate e fuori dalla sala la luce meridiana era abbacinante. Una epilettica uscì dalla porta e cadde immediatamente, trafitta dalla luce, nonostante indossasse occhiali da sole. In un altro caso fu l'intermittenza tra luce e ombra di un viale alberato superato in treno, che fece cominciare una crisi a un ragazzo di fronte a me. Indagando sulla questione, ho poi potuto sentire dalle labbra di malati di epilessia, da me intervistati, che nei momenti di aura anteriori alla crisi, la loro percezione della luce è molto simile a quella dei dipinti di Caravaggio. Caravaggio era un pittore dalle abitudini

---

358 Cfr. MARTIN KEMP, *NATURAL MAGIC: CARAVAGGIO, DEL MONTE AND THE "GREAT ART OF LIGHT AND SHADE"* ringrazio il Professor Kemp per avermi fornito il manoscritto del Suo pezzo, ancora in via di pubblicazione.

359 Cfr. *ivi*: "The foreshortened lute had become one of the set pieces of the perspectivist's art. To depict it without any apparent drawing was tantamount to cheating. And this heresy occurs in a context where Cardinal's brother, Guidobaldo del Monte, was in 1600 to publish the authoritative book on the geometry of perspective. Amongst other innovations, Guidobaldo provided advanced techniques for the foreshortening of any given line, which were to be adopted by Ludovico Cigoli, the painter most admired by Galileo. Caravaggio's techniques placed him in stark opposition to the professional beliefs of those artists, like Cigoli, who flourished in the intellectualising and socially ambitious air of the new academies for the fine arts. There is little doubt that the young man's combativeness lead him to ever more extreme positions in his disputes with the academicians.", sul circolo del Cardinal Del Monte e di Federico Cesi, prima della fondazione dell'Accademia dei Lincei, si veda ad esempio: David Freedberg, *The eye of the lynx : Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*; University of Chicago Press, Chicago 2002.

360 Cfr. S. Ishida, Y. Yamashita, T. Matsuishi, M. Ohshima, H. Ohshima, H. Kato, M. Maeda, *Photosensitive seizures provoked while viewing "pocket monsters," a made-for-television animation program in Japan*, in *Epilepsia*. 1998 Dec;39(12), pp. 1340-4; e A. Covanis, *Photosensitivity in idiopathic generalized epilepsies*, in: *Epilepsia*. 2005;46 Suppl 9, pp. 67-72. Ringrazio il Direttore degli Uffizi Antonio Natali per aver discusso con Serena Nocentini e con me l'argomento.

notturne<sup>361</sup>, forse egli non usciva di giorno perché voleva ripararsi dalla luce diurna che poteva causargli delle crisi. Ma è inevitabile che questa ipotesi resti a livello di supposizione. Rimane comunque il fatto che fin dall'antichità e con Ippocrate si è a conoscenza della fotofobia degli epilettici: “non potrà sopportare né il sole né il freddo” (Ipp. *De mor. s.*, §8). La coincidenza delle sue abitudini e dei dipinti fatti entro camere ombrose e con le pareti tinte di nero, potrebbe quindi andare oltre alla ragione stilistica. Da quando Caravaggio comincia a ingagliardire gli scuri, infatti, non abbandonerà mai il notturno<sup>362</sup>.

---

361 Cfr. G.P. Bellori, *Vite*, a cura di E. Borea, 2009, vol. I, [ed. 1672 p. 205]: “Non sapeva uscir fuori dalle cantine” in questo caso, il “non sapeva” potrebbe essere interpretato come “non aveva la facoltà di uscire” in quanto se fosse uscito durante il giorno avrebbe rischiato di avere una crisi. Questo aspetto dell'abitudine di Caravaggio potrebbe essere normalmente stigmatizzato per singole questioni stilistiche da Bellori, ma non è detto che questa nota, riportata senza malizia del suo biografo, sia un prezioso elemento per ricostruire una forma di fotofobia. D'altro canto è noto che altri pittori sono stati influenzati dal loro modo di vedere, cfr. ad esempio: M. L. Patrizi, *La fisio-psicologia della visione e il pittore*, in: *Emporium*, vol. XLVII, 1918, p. 89-101, in part. p. 97: “e dal cui incitamento combinato risulta ogni sensazione di colore, appunto quelle del terzo genere sarebbero state in Beccafumi colpite da daltonismo o cecità cromatica parziale. E il difetto parrebbe congenito, perché già nei lavori giovanili di lui spuntano sintomi di alterazione [...]”.

362 Aspetto che viene ripreso in senso ironico da Adam Elsheimer, cfr. Desmond Shawe-Taylor, *Elsheimer's 'Mocking of Caravaggio'* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 Bd., H. 2 (1991), pp. 207-219. Cfr. anche: Sergio Benedetti, *Darkness and light*, in: *Caravaggio & his world: darkness & light*, catalogo della mostra alla Art Gallery NSW; Sydney 2003, pp. 28-32.



## **2.4 Epilessia e tarantismo.**

Secondo Paolo di Nicea, che descrive questa abitudine nel suo *Manuale medico*, i tarantolati ballano “cum frontibus vitis”<sup>363</sup>. Il tarantismo è un fenomeno assai complesso e studiato a fondo in seguito agli approfondimenti forniti dall’antropologo Ernesto De Martino. Tuttavia gli aspetti iconografici del Tarantismo sono stati raramente presi in considerazione dagli studiosi di storia della medicina e antropologia. Si crede che le donne e gli uomini (in minor numero) siano colpiti da questa patologia in seguito a un morso<sup>364</sup>. Il tarantismo si fa risalire a un tipo particolare di avvelenamento da morso tarantola. Tuttavia non è chiaro se si tratti di un ragno, di un rettile o di uno scorpione. Questo emerge dai materiali e dalle interviste pubblicate da De Martino<sup>365</sup>, così come si può dedurre dalla denominazione popolare di alcuni rettili, che testimoniano un passaggio molto interessante: ad esempio il ramarro in dialetto palermitano è detto *shippiùni* (A.I.S.<sup>366</sup>) prendendo in prestito la denominazione dello scorpione, in quanto ritenuto velenoso. È pertanto il veleno o il morso che si identifica nella causa eziologica del tarantismo, e ne provoca il contagio: esso è regolato dalle fasi lunari e si struttura piuttosto come un morbo della psiche, piuttosto che un vero e proprio avvelenamento. Questo tipo di malattia è testimoniato persino dai *Theriakà* di Nicandro di Colofone<sup>367</sup>, un’appendice del codice Dioscorideo che tratta degli antidoti ai veleni. Ovviamente l’epilessia e il tarantismo nella trattatistica medica cinquecentesca e successiva hanno radici comuni dal punto di vista fisiologico, ma esiti diversi. Mentre l’epilessia era considerata come un morbo incurabile, così come lo è tuttora, si poteva invece guarire dal

---

363 Cfr. Paolo di Nicea, *Manuale medico*, testo edito per la prima volta, con introduzione, apparato critico, traduzione e note a cura di Anna Maria Ieraci, Bibliopolis, Napoli 1996, p. 186.

364 Cfr. A. Turchini, *Morso, morbo, morte, la tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, F. Angeli, Milano, 1987.

365 Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso*, il Saggiatore, 2008, aa.vv. appendici: pp. 303-392.

366 Cfr. Karl Jaberg, Jakob Jud, *AIS Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale*, UNICOPLI, Milano 1987 ad vocem.

367 Cfr. la recente edizione italiana: Nicandro, *Theriakà e Alexiphàrmaka*, a cura di G. Spatafora, Carocci, 2007, *Th.* 8, 755, p. 85.

tarantismo, o meglio, il tarantismo era un morbo stagionale, regolato da ritmi naturali scanditi dalla festa patronale del Santo che l'aveva provocato, inviandolo come flagello. Quest'ultimo aspetto denota la causa psicosomatica del morbo. La *tarantola* è considerata un *vermis* da Goffredo Malaterra<sup>368</sup>, e quindi questo animale si inserisce nella categoria (almeno fino a Redi) dei parassiti nocivi e maligni che nascono dal marciume della frutta e dall'umido e dal freddo, secondo la teoria della generazione spontanea.

La saggistica storico scientifica si è occupata a lungo degli aspetti di questa teoria, ma dal punto di vista della sua erroneità. Poco si è detto invece della sua permanenza e della sua resistenza in senso antropologico. Il punto di vista è quindi quello della teoria che ha vinto, in quanto si dimostra vera scientificamente, alla prova dell'esperimento. Tuttavia, per comprendere meglio i dipinti di Caravaggio, sarà necessario pensare come avrebbe potuto fare lui, e di conseguenza applicare la teoria della generazione spontanea alla tarantola che si vede in uno dei suoi primi dipinti: il *Fanciullo morso da un ramarro*.

Il tarantismo era costituito da una serie di disturbi che si esplicitavano in forma parossistica in occasione della festa patronale del Santo (san Paolo) e che potevano essere curati solo attraverso l'essudazione del veleno e la danza, in senso popolare l'epilessia, che aveva sintomi e *signa* analoghi, era tuttavia demandata alla protezione di un altro patrono: san Donato<sup>369</sup>. Il concetto di morso e di testa tagliata, è a quanto pare lo stesso effetto provato ed esperito dagli epilettici durante le crisi, fa dunque da *trait d'union* tra il

---

368 Cfr.. Goffredo Malaterra [XI secolo], *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius*; in: *Rerum Italicarum Scriptores*; 2, V, 1, ed. E. Pontieri, Zanichelli, Bologna 1928 : "Taranta quidem *vermis* est, aranae speciem habens, sed aculeum veneni ferae punctionis omnesque, quos punxerit, multa et venefica ventositate replet: in tantumque angustiantur, ut ipsam ventositatem, quae per anum inhoneste crepitando emergit, nulla modo restinguere praevaleant et, nisi clibanica vel alia quaevis ferventior aestuatio citius adhibita fuerit, vitae periculum incurrere dicuntur." [corsivo mio, ove *vermis* è assimilabile a qualsiasi nocivo (insetto, aracnide o rettile o altro animale strisciante) che si produca dal freddo e dall'umido per generazione spontanea]. Cfr. anche Serafino Aquilano, *Rime*, 31, in cui la tarantola è rassomigliata a un "crudo vermo".

369 Cfr. A. Rossi, *Lettere di una tarantata*, con una nota linguistica di Tullio De Mauro, Bari 1970, pp. 32-33.

tarantismo e l'epilessia. I serpenti della testa della *Medusa* di Caravaggio si morsicano a vicenda e la *Medusa* mostra labbra tumefatte da un morso che probabilmente lei ha dato a sé stessa. Sappiamo tuttavia che gli autoritratti di Michelangelo Merisi attraversano tutta l'opera del pittore. Analizzare i tratti fisiognomici del dipinto sulla *rotella* mi ha permesso di proporre e riaffermare un aspetto che si era dimenticato, anche se in passato era stato con forza affermato da Czobor<sup>370</sup>. Il problema dei ritratti giovanili di Caravaggio è stato accantonato proprio a causa della resistenza di Longhi ad accettare questo aspetto<sup>371</sup>, che per più di mezzo secolo ormai è stato lasciato a margine della ricerca sul pittore. Tuttavia alcuni brani della sua produzione giovanile (e non) sono veri e propri autoritratti. Lo confermano le fonti e lo rafforzano i tratti somatici. La *Medusa* è il tipico esempio del volto di un epilettico durante una crisi, che come già molti studiosi hanno notato si ispira all'epilettico della *Trasfigurazione* di Raffaello Sanzio<sup>372</sup>. La dottoressa Annarita Franza mi segnala inoltre che Jan Fernel nel *De abditis rerum causis*<sup>373</sup>, parla dell'epilessia causata dal morso dei ragni. Questo passo è fondamentale per comprendere come le distinzioni eziologiche fossero del

---

370 Ágnes Czobor, *Autoritratti del Giovane Caravaggio*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2.1954/55 (1955), pp. 201-214.

371 Ivi.

372 Cfr. Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration"*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°. 50, 1987, pp. 89-115. Sia Raffaello che Correggio sono indicati da Ramazzini (Carpì, 3 novembre 1633 – Padova, 5 novembre 1714) come ammalati (e deceduti) per un avvelenamento da pigmenti, questo tema avrebbe la necessità di essere sviluppato più ampiamente, tuttavia possiamo limitarci a constatare come il medico del lavoro ci fornisca dati essenziali sulla pericolosità dei pigmenti, che causarono, a suo dire, il decesso dei due famosi pittori. Cfr. Bernardo Ramazzini, *De morbis artificum diatriba*, J. Corona, Venezia 1743 [prima ed. 1708]; Cap. IX, *De pictorum morbis*, pp. 36-37: "Culpari quidem illorum vita sedentaria, ac genius melancholicus, dum ab hominum fere commercio se iuncti mentem in phantasticis suis idaeis semper involutam habent; ast alia potior causa subest, quae pictores morbis obnoxios reddit, colorum nempe materia quam semper manibus habent ac suis ipsis naribus ut minium, cinnabaris, cerussa, vernix, oleum nucum, lini, quibus utuntur ad colores temperandos, multaque ex variis fossilibus pigmenta.", questo passo è fondamentale per comprendere che la coscienza del rischio di avvelenamento da parte dei pittori è soltanto tarda, e che, prima di Ramazzini, essa non era necessariamente connessa alla pericolosità dei pigmenti, ma riportata all'umore melanconico e al temperamento dell'uomo di genio, sul tema cfr. Aristotele, *La "melanconia" dell'uomo di genio*; a cura di Carlo Angelino ed Enrica Salvaneschi, Il Melangolo, Genova 1981.

373 Cfr. Jean Fernel, *De abditis rerum causis*, Hackius, Lugduni Batavorum (Leida), 1644, lib. II, cap. XV, p. 221.

tutto labili e come all'interno della categoria epilettica potessero rientrare patologie di ogni tipo, tra le quali anche quelle convulsive causate dal morso (presunto) dei ragni o delle lucertole<sup>374</sup>. Anche nelle cerchie più scientifiche e di alto livello accademico come quella di Giovan Battista Della Porta a Napoli, in opere come quella di Ferrante Imperato, si riscontra questa confusione nella denominazione della tarantola.

Sia chiaro che citando le fonti mediche non voglio in alcun modo avvalorare l'ipotesi che Caravaggio potesse intendersi di medicina, o ragionare e agire con la cultura di un medico, quanto piuttosto, grazie a questo genere di testimonianze, mi è possibile proporre che egli potesse ispirarsi a una versione molto più rozza e divulgativa (per non dire popolare) delle stesse conoscenze mediche a cui faccio riferimento. Allo stesso modo, esiste una differenza fondamentale tra chi si occupa di qualcosa professionalmente, e chi invece se ne diletta o si fa un'idea di un determinato argomento, tramite le riviste di settore o le opere divulgative.

---

374 Cfr. Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano*. Libri 28. Nella quale ordinatamente si tratta della diuersa condition di miniere, e pietre. Con alcune historie di piante, & animali; sin'hora non date in luce; Constantino Vitale, Napoli 1599, p. 775: “evvi anco un'altra spezie di lucerta, che vive in luochi opachi e fisure de muri, chiamata da alcuni Italiani Tarantola di vista horribile e di color piombino, con eminenze in tutta la figura fu questa dagli antichi detta Chalcidica.”; e p. 776: “Phalangio: le spezie de Phalangi appo noi dette Tarantole, hanno il nome di Tarantole, per esser nel tenimento di Taranto, e luochi convicini, più frequenti e conosciute che altrove. Sono nella spezie di Aragni, ma maggiori che gli altri. Li Phalangi stanno sotterra intanati: e nella bocca delle loro tane vi si vede intessimento di bianca e spessa tela, accomodata in modo che non impedisca il transito, la prima spezie quantunque morda, non però porta dolore o accidente grave alcuno. Ve ne è un'altra spezie da paesanni detta solfizzi che è più delle suddette venenosa, più grossa, e di color nero, che mordendo fa tumore. Non tessono ma vivono nelle tane sotterra. Si rinnovano gli accidenti anno per anno nell'estate a coloro che sono stati morsi e si guariscono con la stracchezza & sudore mossoli dal ballo, che fanno al suono delle cethera: mentre eglino odano suono conforme alla passione dell'infezzion fatta”.

## 2.5 Convulsioni, musica, follia e idrargirismo.

-Vise utrumvis; uterque mente alienata est  
-at nolo cum hominibus insanis esse  
-id devitari non potest, omnes hic insani sumus. Ego insana sum. Tu insana es.  
-cur existimas me insanam esse?  
-Necesse est, aliter huc non adiisses  
[Ludovici Carrol, *Alicia in terrae mirabili*, VI ]

La connessione tra musicoterapia e follia era ancora praticata nell'Ottocento nei manicomi<sup>375</sup>, ad esempio si praticava la musicoterapia anche negli ospedali romani come quello di Santo Spirito in Sassia<sup>376</sup>. Fino al Settecento la musicoterapia è messa in relazione alla cura delle convulsioni come dimostrano i seguenti brani tratti da una poco conosciuta *Lettera riguardante la guarigione di furiosissimi attacchi convulsivi prodotta dall'armonia*<sup>377</sup>. Questo documento è molto interessante perché per la prima volta è narrato in prima persona dalla paziente.

[223]

L'attacco convulsivo che provai in questa volta è stato sì grande e impetuoso che mai più non ebbi a soffrirne uno simile, né per la sua lunghezza, né per la sua violenza, né per gli straordinari moti, e diversi e contrarj effetti, che in me produsse. Per sei giorni tollerai in ogni mattina quattr'ore di fiera convulsione, e tre ogni sera. Ora io era trasportata da

---

375 Cfr. Aurora Scotti, *Malati e strutture ospedaliere*, in: *Storia d'Italia, Annali, Malattia e medicina*, a cura di Franco della Peruta, Einaudi, Torino, 1984, pp. 265-267.

376 Cfr. Franca Trinchieri Camiz, *Music performance and healing in Renaissance Rome revealed by text and images*, in: *Art and music in the early modern period: essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, a cura di Katherine A. McIver. Ashgate, Aldershot 2003, pp. 353-365. Cfr. anche: Donatella Livia Spati, *Novità su Giulio Mancini: Medicina, arte e presunta "Connoisseurship"*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52. Bd., H. 1 (2008), pp. 53-72. Cfr. sull'argomento della musicoterapia anche: P. Horden, *Music and Medicine, the history of music therapy since antiquity*, Aldershot 2000; D. Gentilcore, *Healers and healing in early modern Italy*, Manchester University Press ND, 1998, p. 28, n. 77; Luisa del Giudice, Nancy van Deusen, *Performing ecstasies: music, dance and ritual in the Mediterranean*, Institute of Medieval Music, Claremont Cultural Studies, Ottawa 2005; Tullia Magrini, *Antropologia della musica nelle culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna, 1993.

377 Cfr. *Lettera riguardante la guarigione di furiosissimi attacchi convulsivi prodotta dall'armonia*, tratta dal: *Giornale enciclopedico di Vicenza*, maggio 1779, in: *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti tratti dagli atti delle accademie e dalle altre collezioni filosofiche e letterarie*, dalle opere più recenti inglesi, tedesche, francesi latine e italiane, e da manoscritti originali e inediti, tomo II, G. Martelli, Milano, 1779, pp. 222-224.

un grandissimo e sconcio riso, ora da un pianto moderato e affannoso, ed ora da un gesto breve e rabbioso in maniera, che mi avrei senza dubbio strappate le carni, se non mi avessero assistita con diligente forza e amore. Digrignava i denti, voleva parlare né poteva articular sillaba, mi dimenava con grande violenza pel letto, ed alle volte stringendomi estremamente le viscere non poteva respirare che a fatica e con grandissima agitazione del corpo, talché mi pareva di spirar l'anima.

Il suono di una campanella vicina alla mia camera, ed il rumore delle campane della parrocchia mi mettevano in tanta e sì violenta agitazione di corpo, che sembrava fuor di me stessa, e dava nelle smanie: sicché ha fatto mestieri di fermar la campanella, e di pregare il Parroco a tralasciare il suono delle campane, per quanto possibil fosse nelle ore del convulso assalto.

In tale lagrimevole stato il cel. Sig. Dott. Antonio Galletti, che gentilmente mi favoriva di sua assistenza, fra gli altri rimedi ordinatimi, che vedeva di non molto profitto, mi suggerì finalmente l'armonia, e quell'armonia che a me fosse più analoga e dilettevole. A prima vista non era gran fatto persuasa, di questo rimedio, né per verità giammai lo sarei stata, se con forti e sodi argomenti, quasi ad evidenza, non mi avesse persuasa del di lui giusto e pridente pensare sopra questo rimedio. Se il vostro disturbo, diss'egli, fosse proveniente da un male di corpo, e da un principio fisico, questo certamente lo provereste continuamente, e non soltanto in varie ore del giorno, e con qualche non breve intermittenza, di giorni. Io credo adunque e tengo per cosa certa, mi soggiunse, che questo vostro male derivi da un principio totalmente spirituale e di pura e mera fantasia. Io penso, replicò, che i vostri spiriti sieno stati messi in disordine per quelle cose succedutevi, non ha guari (ed a voi Cugino, già ben note) e quindi abbiano prodotto in voi pensieri tristi e melanconici, e disturbi di spirito non ordinarj: sicché coll'armonia spero di chiamare a raccolta questi vostri spiriti disordinati e confusi. Questo discorso del Sig. Dott. Galletti mi aveva a pieno persuasa di un tale rimedio, tanto più ch'io di fresco aveva sofferti dispiaceri, i quali quantunque in se stessi fossero di poco rimarco, nullaostante in me, ch'era avvezza a una vita agiata e quieta, fecero un urto grandissimo.

Il violino è lo strumento che ho scelto, essendo il più soave e grato alle mie orecchie. Un insigne professore una mezz'ora avanti l'attacco convulsivo incominciò a suonarmi.

Venuto il momento del solito disturbo mi pareva d'essere assorta in un profondo sopore di spiriti, quantunque io fossi conscia di me stessa. [224]

Mi sembrava che i miei spiriti accompagnassero il delicato e dolce suono, in maniera che era in somma quiete e dolcemente addormentata. Cosa inaudita a dirsi! Quando il professore toccava artificialmente qualche corda in falso (quantunque giammai non abbia saputo cosa sia una croma, nonché esser di musica intendente) nullaostante mi agitava e dava apertamente segni di disgusto e di essere una perfetta Filarmonica. Quest'armonia mi fece sudare, cosa del tutto insolita negli attacchi che ebbi a soffrire, e prender un dolce riposo. Dopo parecchi giorni di questo suono replicato in anticipazione al mio incomodo, restai, grazie a Dio, libera e sana.

Mi era scordata di dirvi che dopo aver sofferto la convulsione, restava spossata e mi sentiva addolorata per tutto il corpo: ma ciò mi accadeva avanti ch'io facessi uso dell'armonia. Quest'è quanto dirvi io posso del sofferto incomodo, ecc.<sup>378</sup>

Emerge dalla lettura di questa lettera una ripetizione quasi rituale dell'uso della musica nella cura delle malattie convulsive nervose, che riprende (sudore, stato di quiete raggiunto grazie alla musica e ai toni in armonia con gli spiriti della donna, smorfie fatte in occasione delle artificiose stonature del Professore filarmonico) la fenomenologia sintomatica delle tarantate<sup>379</sup>. Il

---

378 Segue: "Poscritta dell'Editore: Merita di esser letta una più strana e singolare osservazione del Dott. Galletti sopra gli effetti dell'armonia in certe convulsioni inserita nel giornale di medicina stampato in Venezia dal Milocco, tomo I, pag. 106". In particolare cfr. *Giornale di Medicina*, Tomo I, B. Milocco, Venezia 1763, 5 agosto 1762, *Gazzetta medica d'oltremonti*, 'Aggiunta di varie notizie appartenenti alla medicina d'Italia, efficacia del suono e del moto nella meravigliosa convulsione già descritta nelle Gazzette n°. VII ed VIII', Osservazione del Dottor Jacopo Antonio Facchinetti, pp. 106-108: "Il Il suscitare grata e allegra sensazione per dar urto à quei nervi che non possono trarre beneficio dal contatto della Calamita; e questo si otterrebbe dal suono di grati stromenti musicali eccitando un dolce stimolo un urto più attivo & acconcio ne' solidi e ne' liquidi, e in conseguenza una più spedita circolazione del sangue, e segregazione del succo animale"; cfr. anche, ivi: *Quanto alla salute contribuisca la musica*, pp. 105-106.

379 Cfr. anche: J. Daring, *Music, Trance and Therapy in Baluchistan*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Londra 2000, vol. 6, *The Middle East*, pp. 881-890, per la diffusione dei rituali di musicoterapia: "brings about healing by driving away evil spirits in the gwati ceremony [...] the ritual itself represents a complex system of interaction between music, psychology, religion and shamanism [...] if music can cure illness, its absence can make people ill". Un aspetto importante che potrebbe spiegare la presenza dell'autoritratto di Caravaggio tra i musicisti è il seguente: "The officiants, who may also be performers or singers, are people who themselves were once possessed, were treated in the same way, and have progressively acquired a certain control over their trances". Cfr. anche M. Sorce Keller, R. Catalano, G. Colicci, *Italy, Context and Genres of Traditional Song and Music, Musical Style Performance Practice, and*

documento è prezioso poiché in esso è la paziente stessa, guarita in seguito a un esaurimento dovuto a “*cose succedutevi*”, a raccontare dal proprio punto di vista i suoi trascorsi clinici, la cui eziologia è - lei stessa è persuasa del fatto dal Dott. Galletti - dettata da un “principio totalmente spirituale e di pura e mera fantasia”. Il trattato di Athanasius Kircher, la *Musurgia universalis*<sup>380</sup>, esplicita chiaramente come la stessa cultura della musicoterapia facesse parte di una tradizione molto più antica e come in realtà tale credenza fosse molto diffusa: la musica serve alla salute<sup>381</sup>.

Alla luce della continuità di questa tradizione musicoterapica che ha le sue radici in Platone (che interpreta la musica come un'arte per raffrenare gli spiriti e ingentilire i costumi, poiché mette in calma i vapori collerici<sup>382</sup>)

---

*Aesthetics*, in: *ibidem*, vol. 8, p. 609: “the *tarantella* a vivacious dance in 6/8, derives its name from that of *tarantula*”. Cfr. infine sulla danza-terapia: Simeon Zuccolo, *La pazzia del ballo*, per Iacomo Fabriano, Padova, 1549; Calendoli G., *La “pazzia del ballo” nella Padova del Cinquecento*, in: Padova e il suo territorio, 1 (1986), n. 3, p. 8-13; E. L. Backman, *Religious dances in the Christian Church and Popular Medicine*, Allen & Unwin, Londra 1952; A. Savill, *Physical Effects of Music*, in: *Music and Letters* (1958) XXXIX(1), pp. 16-28.

380 Cfr. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* a cura di Ulf Scharlau rist. anast. dell'edizione di Roma 1650, Olms, Hildesheim 2004; sulla *Musurgia* invece si veda: Natacha Fabbri, *Filosofia e teologia nel canone angelico a 36 voci di Kircher*, in: *Città di vita*, 64.2009,2, p. 175-186; Tiziana Pangrazi, *La “Musurgia universalis” di Athanasius Kircher : contenuti, fonti, terminologia*, Olschki, Firenze 2009; Caterina Marrone, *Sulla Musurgia Universalis di Athanasius Kircher*, in: *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, 8.2008, pp. 333-347; Christina Boenicke, *Das zehnte Buch der Musurgia universalis : traditionelle und moderne Einflüsse im musikalischen Weltbild Kirchers*, in: *Ars magna musices - Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*, Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602 - 1680) / Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom in Zsarb. mit der Hochschule für Musik “Carl Maria von Weber” in Dresden. Hrsg. von Markus Engelhardt und Michael Heinemann, Laaber-Verlag, Laaber : 2007. – (Analecta musicologica ; 38.2007) pp. 93-112; Bruno Pinchard, *Musique, logique et rhétorique dans la Musurgia Universalis de Kircher (éléments pour une philosophie du style)* in: *Enciclopedismo in Roma barocca Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di Maristella Casciati ; Maria Grazia Ianniello ; Maria Vitale, Marsilio, Venezia 1986, pp. 87-100; cfr. infine: Giancarlo Bizzi, *Musurgia Universalis : tabula mirifica omnia contrapunctisticae artis arcana revelans*, in: *ibidem*, pp. 101-110.

381 Cfr. Peter Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 2010, cap. V.1; p. 130: “Negli anni tra il 1420 e il 1430, mentre era in Italia, Guillaume Dufay scrisse mottetti per san Sebastiano come protezione contro la peste. Si credeva che la musica avesse un potere terapeutico e correvano storie su guarigioni ottenute facendo ascoltare musica ai pazienti.”.

382 Cfr. in part. Platone, *Fedro*, 259. Si ritrova in molti dialoghi di Platone l'identificazione del comporre musica con il filosofare. Ad esempio, nel mito delle cicale nel Fedro appare chiara la posizione privilegiata della musica rispetto alle altre Muse, privilegio che la rende simile alla filosofia, nel senso che filosofare significare “rendere onore alla musica”.



possiamo interpretare i dipinti di Caravaggio in cui si raffigurano scene di concerti o di esecuzioni musicali come un modo per alludere alla sedazione degli spiriti o affetti<sup>383</sup>. Anche per il semplice fatto che musica e pittura concorrevano allo stesso fine "efficace" e cioè quello di muovere gli affetti, come si dimostra nella trattatistica del periodo come ad esempio, nel *Trattato della pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo e nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei, secondo Leslie Korrick<sup>384</sup>.

A questo punto emerge dal confronto degli studi finora approntati in relazione alla musica di Caravaggio e a quelli in corso di pubblicazione<sup>385</sup>, un elemento fondamentale ancora oggi poco compreso dalla critica, se non del

---

383 Più o meno alla stessa conclusione arriva: Patricia Egan, "Concert" *Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance*; in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 14, No. 2 (Summer, 1961), p. 193: "They illustrate principles of music with easy grace, their antecedents now rooted in Academe and actuality. The presence of Amor in several of these paintings decisively indicates an allegory, which Vasari explains: "... il quadro . . . dove e dipinta la Musica; nel quale sono dipinte tre bellissime donne giovani, una . . . suona un gran lirone da gamba . . . dell'altre due, una suona un liuto, e l'altra canta a libro. Appresso alle donne e un Cupido senz'ale . . . dimostrando che dalla Musica nasce Amore, o vero che Amore e sempre in compagnia della Musica; e perche mai non se ne parte, lo fece senz'ale. . ." The inspiring association of love and music in Renaissance painting is itself a large subject, but for the paintings included in this study the pro- portional features of music are more relevant than the inspirational. Vasari's comment implies that these two aspects of music were considered to be related but separate, which is clear too in the paintings. Amor is admitted, in many instances, but his influence does not greatly affect the music of these groups. Although in paintings of other kinds he plays a major role, in these he amuses himself with a small musical chore. An interesting late example of *Musica*, attributed to Caravaggio, shows a wingless Amor busying himself with Bacchic grapes, while three musical youths, in utmost ambiguity, half-sing, half-play, half-prepare their performance."

384 Cfr. Leslie Korrick, Lomazzo's "Trattato ... della pittura" and Galilei's "Fronimo" : picturing music and sounding images in 1584, in: *Art and music in the early modern period : essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, a cura di Katherine A. McIver, Ashgate, Aldershot 2003, pp. 193-214.

385 I risultati dell'interessante convegno tenutosi alla Biblioteca Ambrosiana di Milano il 29 settembre 2010 escludono la trattazione del tema della musica intesa come terapia per gli spiriti (atti in corso di stampa, cfr. per il programma: [http://www.ambrosiana.eu/servlet/poar\\_hdownloadController?nomeFile=../Documenti/1641\\_tlwo\\_vbkexq.pdf&fileNameNormale=undefined&tipoOperazione=apri](http://www.ambrosiana.eu/servlet/poar_hdownloadController?nomeFile=../Documenti/1641_tlwo_vbkexq.pdf&fileNameNormale=undefined&tipoOperazione=apri) ) e non hanno apportato molto più di quanto già non avesse prodotto il lavoro di Franca Trinchieri Chamiz, scomparsa prematuramente la cui ricerca (Franca Trinchieri Camiz insegnò storia dell' arte rinascimentale e barocca alla Temple University Rome dal 1986 fino alla sua morte nel 1999), come dimostra l'articolo succitato (*Music performance and healing in Renaissance Rome revealed by text and images*) e pubblicato postumo in: *Art and music in the early modern period*, cit., stava inevitabilmente procedendo verso il valore magico naturale della musica. Cfr. anche il recente articolo: Alexandra Ziane, "Affetti amorosi spirituali": *Caravaggio e la musica spirituale del suo tempo*, in: *Caravaggio e il suo ambiente: ricerche e interpretazioni*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen, Lothar Sichel, Silvana Editoriale, Milano : 2007, pp. 161-179.

tutto negletto: la musica nel *corpus* caravaggesco, così come la rappresentazione degli strumenti, ha una funzione medico-terapeutica, o, per meglio dire, magico naturale<sup>386</sup>. Come emerge dal confronto degli strumenti rappresentati con le stampe della *Musurgia* di Kircher, Caravaggio era assolutamente all'avanguardia nella scelta degli strumenti, in particolare egli si caratterizza per la scelta di normali violini e liuti, ma anche dei cornetti, non disdegnando neppure le nuove forme di strumenti musicali appena ideati, quali ad esempio la spinetta, che corrisponde nel *Musico* (collezione privata) allo strumento ritratto da Kircher nella *Musurgia* ed ivi indicato come di recente fattura<sup>387</sup>.

Va detto inoltre che nelle scene coreutiche in cui i *Musici* sono rappresentati in concerto, si raffigurano esattamente gli strumenti tipici del ciclo esorcistico musicale<sup>388</sup>: violino, liuto, voce e cornetto, come risulta dall'iconografia quattrocentesca dei tarantolati (cfr. B. Parentino, fig. 2) e come peraltro si può ancora vedere nelle fotografie dei cicli coreutici immortalati dall'équipe di Ernesto De Martino<sup>389</sup>. Perfino l'abbigliamento coincide perfettamente con quello dei ragazzi raffigurati.

Questi strumenti, nei *Musici* di New York sono raffigurati in mano ai ragazzi mentre vengono accordati, rifacendosi al concetto di armonia che è ampiamente trattato nei libri di magia naturale. Come avviene ancora oggi infatti, ci si accorda sull'oboe, una volta, secondo la prassi antica, ci si accordava sul corno che aveva un suono fisso. Non è quindi un caso che sia il

---

386 Cfr. Emanuel Winternitz, recensione di Günter Bandmann, *Melancholie und Musik; Ikonographische Studien*; in: *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 709. (Apr., 1962), pp. 166-167.

387 Cfr. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, unknown combinatorial studies in the age of baroque absolutism*; mit einem Vorwort, Personen, Orts und Sachregister von Ulf Scharlau. Vol. I, vol. p. 454: "est hic romae inventum notum Clavicymbali genus, quod spinettino vocat, sesquipalmare, quoad longitudinem & continet palmulas tantum 18, cuius formam iconismo V refert fig. III".

388 Cfr. anche: *A Caravaggio rediscovered: the lute player*, a cura di Keith Christiansen. The Metropolitan Museum of Art, New York, New York, N.Y., 1990.

389 Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 2008, tavole 1-37; 40-41; 48.

personaggio che si ritiene essere un autoritratti di Caravaggio a tenere in mano lo strumento sul quale gli altri sono accordati<sup>390</sup>.



Figura 2. Bernardo Parentino, 'Concerto' [Ciclo coreutico], 1490 ca., Berlino, Dahlem [part.].

Infine si può mettere in relazione la pratica assai diffusa della danza delle spade con l'iconografia della Santa Caterina Thyssen, la santa porta in mano una spada dal riflesso corrusco e siede su un cuscino di seta colorato, molto prezioso, analogo a quelli che si usavano nei cicli coreutici<sup>391</sup>.

Inoltre, secondo la classificazione patognomica, risulta che fanno parte di uno stesso gruppo i morbi cosiddetti tonici, quali ad esempio tutti quegli stati patologici che generano uno stato di contrazione rigida delle parti muscolari,

---

390 Ringrazio Andrea Cremaschi, musicologo, per il fondamentale aiuto nella comprensione di questi concetti storico musicali. Cfr. anche: Giambattista della Porta, *Dei Miracoli et Maravigliosi effetti della natura*, L. Avanzo, Venezia MDLXVI, lib. I, cap. XII, pp. 18-19.

391 Cfr. Marius Schneider, *La danza delle spade e la tarantella. Saggio musicologico etnografico e archeologico sui riti di medicina*, ed. Argo, Lecce 1999; cfr. anche: Johan Huizinga, *Homo ludens vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt, Hamburg 1956.

o di tutto il tronco del corpo, secondo una contrazione involontaria<sup>392</sup>. Questi sintomi si dividono in *convulsio*, *rigor*, *eclampsia*, *epilepsia*, *hysteria*, *hieranosos*, *tremor*, *scelotybe*, *beriberi*, *palpitatio*<sup>393</sup>. Secondo quanto sostengono questi documenti, la possibilità che l'epilessia e l'isteria rientrano entrambi in uno stato convulsivo che fa capo al catarro non è da sottovalutare ai fini della nostra ricerca, tanto che anche la trattatistica sui tarantati più o meno coeva, giunge alle stesse conclusioni<sup>394</sup>.

Melchiorre Sebizio<sup>395</sup> fornisce un'ampia storia dell'epilessia e della sua denominazione (IV, V) secondo i lessicografi e vari altri autori, l'epilessia è così detta per il fatto che invade, aggredisce e opprime il malato, come una possessione esterna. Sebizio poi continua citando Alessandro di Tralles e Celio Aureliano: "è detta anche *comprehensio* [possessione] poiché repentinamente prende i sensi esterni e interni e la mente, li occupa e li detiene, li impedisce, li opprime, li scuote come con mani violente"<sup>396</sup>. Sebizio e numerosi altri autori (tra i primi è molto importante il brano di Aristotele<sup>397</sup>) sono concordi nell'indicare gli infanti come i pazienti più a rischio di contrarre questo morbo:

"Idem Graeci ut Galenus comm. 6 in l. 6 epidem,  
Hipp. Sect. 6 § 7 testatur, hunc affectum etiam [...]  
morborum infantilem & puerilem nominant: quod

---

392 Cfr. François Boissier de Sauvages de la Croix, *Pathologia methodica, seu De cognoscendis morbis, sumptibus fratrum De Tournes*, Amsterdam 1752, p. 222-228: "Classis tertia, morbi spasmodici seu convulsiones".

393 Cfr. *ivi*, sectio II, 103: "morbi clonici tum convulsivo tum tremulo semper coacto & involuntario motu stipati, citra inflammatoriam febrem ac dyspnaeam notabilem aut constantem"

394 Silvana Arcuti, Epifanio Ferdinando e il morso della tarantola : appunti sul tarantismo, Pensa Multimedia, Lecce : 2002; Pierpaolo De Giorgi, Tarantismo e rinascita : i riti musicali e coreutici della pizzica-pizzica e della tarantella, saggio introduttivo di Paolo Pellegrino, Argo, Lecce 1999;

395 cfr. Melchior Sebisch [1578-1674], *Disputatio De epilepsia: in alma Argentoratensium universitate solennis exercitij causa proposita a Melchiorre Sebizio, medicinae doctore ac professore, comite palatino caesareo, & reipubl. archiatro, h.t. universitatis rectore: respondente Martino Christophoro Metzger Viennensi Austriaco, typis Eberhardi Welperi, Argentorati [Strasbourg] 1648*, in part. cfr. theses I, V, VI, VIII, IX, XX, XXXVIII, LXXXII, CIII, CVI, CXI, CXV, CXXV.

396 Trallian. L. I, c. 15; Cael. Aurel. L. I, chronic. C. 4.

397 Aristotele, *De somno et vigilia*, [457a 8-10], lo definisce "*morbus infantilis sive puerilis*", e così la tradizione successiva (Platearius e altri).

teneram praecipue aetatem infestet, & pueris quo ad  
pubertatem accedant, sit peculiaris; ut in l. 6 epid. § 7  
scribit”.

Questa credenza, assai diffusa, è poi l'oggetto di una iconografia piuttosto frequente, che tuttavia è fino ad ora sfuggita all'attenzione degli storici dell'arte. Soprattutto nelle scene dei miracoli operati dai santi, e a maggior ragione in quelle che rappresentano madri astanti alle guarigioni miracolose, con in braccio il loro bambino, si nota spesso che il fantolino è caratterizzato da un torpore o da uno stato di rigonfiamento che appunto serve a identificarlo come un epilettico infantile. Si possono fare varii esempi, tra i quali i più evidenti sono il miracolo di *Sant'Ignazio che cura un'ossessa* (Fig. 3 o meglio *Sant'Ignazio operante miracoli*<sup>398</sup>) di Peter Paul Rubens, nella chiesa del Gesù a Genova, e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1619 circa) di Domenico Fetti (oggi a Palazzo Ducale a Mantova<sup>399</sup> Fig. 4). Il colore pallido dei fanciulli, molto spesso distesi a terra, o schiacciati testimonia il loro irrigidimento. Una corrispondenza straordinaria si ha tra il dipinto *Amorino dormiente* e una delle più tarde raffigurazioni dell'eclampsia gravidica detta anche convulsione degli infanti, e si trova nella tavola del volume *I grandi mali e i grandi rimedi* del Dott. Rengade<sup>400</sup>. [fig. 5]

---

398 L'originario titolo di *Sant'Ignazio operante miracoli* riportato dall'Alizeri rende meglio l'idea che non si tratta solo di un'ossessa ma della cura di altri malati presenti nel dipinto, che la *modern oblivion* ha cancelato dalla percezione degli aspicenti: cfr. F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova. Prima giornata*, Genova 1846, pp. 114-115: “Brevemente, il Sant Ignazio è un capolavoro di questo magico colorista sì a ragione stimato e ricercato in Italia, e dee noverarsi tra le primarie tavole che Genova possessa sì in privato che in pubblico. E se quella dell'altar maggiore non uguaglia l'aspettativa che viene dal nome, questa di gran lunga la supera, e basta a dare una compiuta idea del famoso artista che la eseguiva.”

399 Cfr. E. Safarik, *Fetti*, Electa, Milano 1990, scheda n°. 33 pp. 133 e segg. in part. p. 143 per particolare in b/n.

400 Cfr. J. Rengade, *I grandi Mali e i grandi rimedi*, Sonzogno, Milano 1882, p. 545: “Convulsioni dei bambini, eclampsia [...] L'attacco di eclampsia, qualunque ne sia la natura, non difereisce essenzialmente dall'accesso epilettico. Ordinariamente incomincia con lo smarrimento subitaneo dei sensi, con una rigidità tetanica di tutto il corpo, ben preso seguita da scosse brusche e rapide. Il fanciullo rigetta indietro la testa, ha il viso prima pallido, poi pavonazzo, dignigna i denti e sbarra gli occhi, insensibile a tutti gli eccitamenti esterni. Quando l'accesso non è grave, questi fenomeni scompajono in pochi secondi, ed il piccolo ammalato in molti casi ricupera subito il buon umore. Per lo contrario le convulsioni quando sono gravi si prolungano, e se in certi istanti sembrano attutirsi o cessare, il bambino rimane ciò non ostante immerso in un



Figura 3. P. P. Rubens, *Miracoli di Sant'Ignazio*, Genova, chiesa del Gesù.

---

profondo assopimento, in una prostrazione che fa presentire la morte. Nei casi relativamente favorevoli ai forti attacchi succedono generalmente paralisi o contrazioni parziali, lo strabismo, il torcicollo, *la caduta della palpebra superiore*, la contrazione delle dita e il piede storto, ecc.”. Corsivo mio per sottolineare una caratteristica con la quale Caravaggio si ritrae spesso.

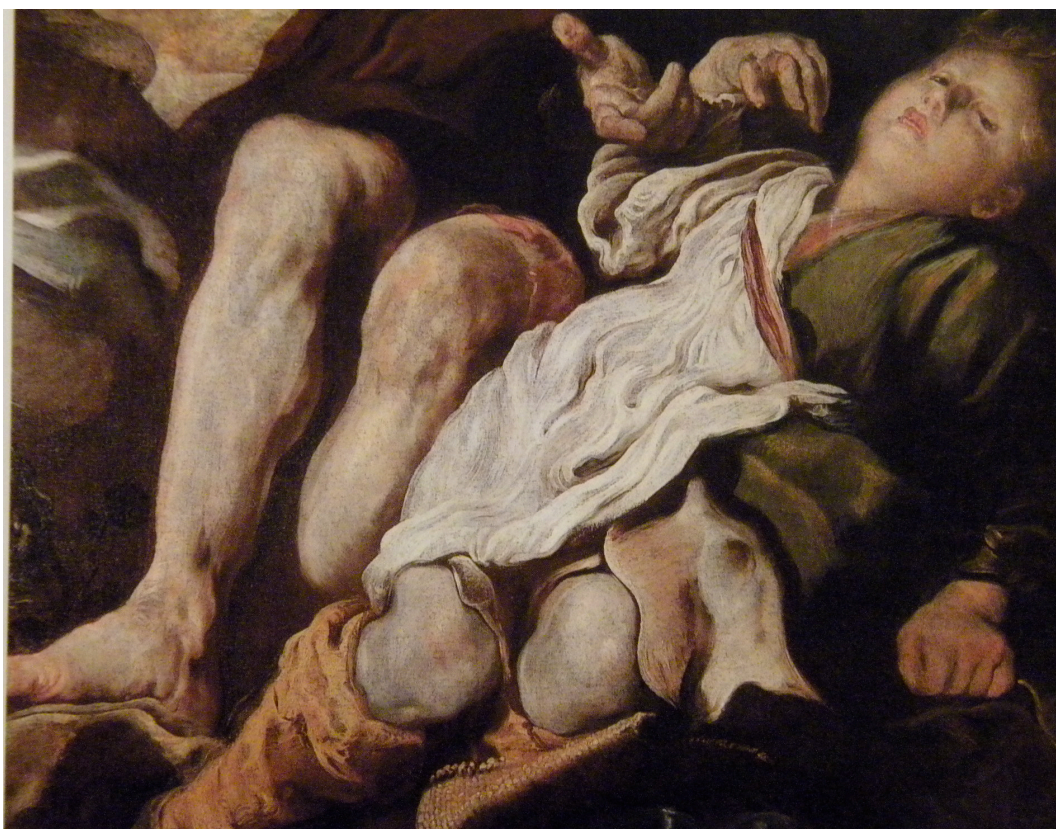


Figura 4 D. Fetti, *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, Mantova, Museo di Palazzo Ducale, part.

Un'altra forma patologica, tuttavia, si può plausibilmente riportare alle manifestazioni sintomatiche del tremore, dell'eritismo e della febbre, che rappresentano il quadro clinico del Merisi, si tratta dell'avvelenamento da mercurio, o Idrargirismo<sup>401</sup>, che poteva molto spesso colpire pittori, a causa del fatto che questi ultimi stavano spesso a contatto con il cinabro, un

---

401 Sulle circostanze della morte di Raffello si veda anche: Marie Lathers, "Tué par un excès d'amour": Raphael, Balzac, Ingres; in: *The French Review*, Vol. 71, No. 4 (Mar., 1998), pp. 550-564; sull'avvelenamento o Idrargirismo: Sanford M. Rosenthal, *Experimental Studies on Acute Mercurial Poisoning*; in: *Public Health Reports (1896-1970)*, Vol. 48, No. 52 (Dec. 29, 1933), pp. 1543-1560; J. A. Turner, *Mercurial Poisoning. A Report on Poisoning from Small Quantities of Mercurial Vapor*; in: *Public Health Reports (1896-1970)*, Vol. 39, No. 8 (Feb. 22, 1924), pp. 329-341; *Mercurialism and Its Control in the Felt-Hat Industry*; in: *Public Health Reports (1896-1970)*, Vol. 56, No. 13 (Mar. 28, 1941), pp. 663-664; di grande interesse, poiché testimonia un caso quasi coevo a Caravaggio, ma dalle suggestive analogie etologiche e comportamentali è: R. W. Ditchburn, *Newton's Illness of 1692-3*; in: *Notes and Records of the Royal Society of London*, Vol. 35, No. 1 (Jul., 1980), pp. 1-16; Leonard J. Goldwater, *Newton and Mercury Poisoning*; in: *Science, New Series*, Vol. 214, No. 4522 (Nov. 13, 1981), p. 742; e in part. P. E. Spargo e C. A.



Atteggiamento di un bambino colpito da convulsioni eclampسيه

**CONVULSIONI DEI BAMBINI — ECLAMPسيا.**

**CAUSE E GENESI.**

Le convulsioni da cui possono essere improvvisamente assaliti i bambini alla menoma alterazione della loro salute, sono come il croup lo spavento delle madri; ed infatti molte di queste creature, un'ora prima vispe, allegre, piene di vita, soccombono troppo di frequente ai furiosi attacchi dell'*eclampsia*, promossi da cause diverse ed imprevedute.

Figura 5 Rengade, *I grandi mali e i grandi rimedi*, tavola dell'eclampsia gravidica.

Pounds; *Newton's 'Derangement of the Intellect'. New Light on an Old Problem*; in: *Notes and Records of the Royal Society of London*, Vol. 34, No. 1 (Jul., 1979), pp. 11- 32.



pigmento ottenuto dalla lavorazione del mercurio, ma l'argento vivo, oltre ad essere uno degli elementi fondamentali della trasmutazione alchemica, era spesso usato dai pittori sottoforma di vapore per spelare le pelli di coniglio e fare le colle, come mi conferma Roberta Lapucci. L'avvelenamento da mercurio, testimoniato su Shakespeare da uno studio piuttosto ben argomentato<sup>402</sup>, poteva essere anche indotto dalla cura della sifilide. Non è ignoto che Caravaggio avesse frequentazioni poco raccomandabili tra *meretrici sozze delli hortacci*<sup>403</sup>. Non è quindi del tutto inverosimile credere che Caravaggio potesse essere avvelenato dal mercurio dei colori, e da quello della cura per la sifilide (ancora ai primi del secolo scorso indicato come in uso da mio nonno per curare questa malattia). Inoltre, sono ancora da compiere numerose ricerche in questo ambito, sul comportamento malinconico e mercuriale dei pittori, esiste infatti un interessante studio<sup>404</sup> di Wittkover che analizza gli aspetti del comportamento sociale dei pittori e del *cliché* che li voleva schivi e iracondi, ma questo studio non affronta per nulla l'argomento dal punto di vista storico medico, che, come sappiamo, è fondamentale. Certi comportamenti infatti possono essere indotti dall'avvelenamento causato dalla lunga dimestichezza coi colori. All'epoca non era possibile filtrare con mascherine le polveri sottili che provenivano dalla triturazione dei pigmenti minerali, né esiste alcun tipo di profilassi documentata, e questo causava una maggiore esposizione a fattori di rischio. Correggio<sup>405</sup>, Parmigianino, Raffaello e altri pittori, sono probabilmente tutti

---

402 John J. Ross, *Shakespeare's Chancre: Did the Bard Have Syphilis?*; in: *Clinical infectious diseases*, (2005) 40 (3), pp. 399-404, in part. p. 403: "A unifying diagnosis for Shakespeare's tremor, agitation, and social withdrawal is mercury vapor poisoning, associated with the "triad of intentional tremor, gingivitis, and erethism". Mercury poisoning was common in Shakespeare's day".

403 Cfr. Riccardo Bassani e Fiara Bellini, *Caravaggio assassino la carriera di un "valentuomo" fazioso nella Roma della Controriforma*, Donzelli, Roma 1994, p. 184.

404 Cfr. Rudolf e Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno : la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*; Einaudi, Torino 1968.

405 Per Antonio Allegri, detto il Correggio [Correggio, agosto 1489 – Correggio, 5 marzo 1534], le cause della morte sono dovute secondo Vasari a uno sforzo, per Parmigianino [Parma, 11 gennaio 1503 – Casalmaggiore, 24 agosto 1540] invece alle opere di alchimia alle quali egli si dedicò nell'ultimo periodo della vita, nel caso di Raffaello [Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 –

deceduti in giovane età a causa delle stesse cause. Gli “eccessi amorosi” che secondo Vasari furono la causa della morte di Raffaello potrebbero essere stati l’origine del contagio di lue venerea, curato col mercurio. Non è un caso quindi, che Raffaello tenesse con sé fino all’ultimo l’unico dipinto di tutta la sua opera che scadesse nel patetico e nel dionisiaco, quasi che egli rispecchiasse sé stesso nell’epilettico della *Trasfigurazione* e attribuisse all’immagine un valore catartico<sup>406</sup>. Ma queste sono solo suggestioni fondate sulla verosimiglianza. La letteratura storico artistica, purtuttavia, non si è mai peritata di mettere in relazione queste morti premature e sospette con l’avvelenamento, e sembra che come sempre gli americani ci stiano precedendo in questo fertile terreno vergine<sup>407</sup>.

---

Roma, 6 aprile 1520] invece a una febbre, che lo avrebbe ucciso, dopo un salasso applicatogli dal medico. Tutte le circostanze sono poco indagate e meritevoli di ulteriori approfondimenti, anche sulla base di analisi sui resti mortali. Mi limito qui a indicare le potenzialità di una simile ricerca interdisciplinare.

406 Cfr. Peter Burke, *Cultura e società nell’Italia del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 2010, cap. V.1; p. 130.

407 Ho avuto modo di discutere a lungo su questo argomento e di fornirLe diversi spunti sul suo lavoro, in occasione della C.A.A. conference a New York il 10 febbraio 2011, con Cathy Mastrangelo, che sta svolgendo interessanti ricerche in merito alla New York University.

## 2.6 Epilessia e magia naturale.

Secondo una antica tradizione che trova le sue radici nella prima storia dell'uomo, lo sguardo può trasmettere non solo l'innamoramento, ma anche alcune malattie, tra cui l'epilessia, considerata come un "morbo sozzo" in quanto spesso i malati schiumavano dalla bocca o emettevano escrementi durante le crisi. La stessa denominazione rimane anche nel Seicento ed è ampiamente attestata<sup>408</sup>. Tale credenza, assai radicata e persistente, come dimostrano molto bene gli studi di Seligmann<sup>409</sup>, che sembra piuttosto strano che la critica formalista non si sia peritata di sconfinare nel territorio del significato, per cercare di dimostrarla, in relazione a certi dipinti del Caravaggio. Infatti molte figure e personaggi nei suoi dipinti sono evidentemente legati alla cultura del malocchio e della fascinazione<sup>410</sup>. Questa produce nella vittima una forma di oppilazione (tra cui l'epilessia), attraverso i flussi atomici portati dai raggi visivi<sup>411</sup>. La presenza di volti "malocchianti" nel corpus del Caravaggio è diffusa: essi si possono

---

408 T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, Einaudi, Torino, 1996; in: LIZ, cd rom, Disc. 46.22: "Oltra che patisce anco il mal dell'orzuolo, e casca dal *mal caduco*, ovvero della *brutta*, e non può camminare, né levarsi in piede, patisce febre, tosse, bolso, spallatura, sovrapposta, attinto, garresi, spallacci, dolor di nervi, piaghe di spalle, di schena, rompimento d'unghie, pizzicor di coda" [corsivo mio].

409 Siegfried Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes : ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens*; 2 voll. in uno, Berlin 1910; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1985, oggi anche on-line:

[http://www.archive.org/stream/derbseblickund01seliuoft/derbseblickund01seliuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/derbseblickund01seliuoft/derbseblickund01seliuoft_djvu.txt); sul malocchio si veda anche: S. A. Callisen, *The Evil Eye in Italian art*, in: *The art bulletin*, 19.1937, p. 450-462; Henry Maguire, *From the evil to the eye of justice : the saints, art, and justice in Byzantium*, in: *Image and imagination in Byzantine art*, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 217-239. Durante questi anni di ricerca ho potuto raccogliere una serie di dati infiniti sullo sguardo come veicolo del malocchio nell'arte italiana, purtroppo non c'è spazio per discuterli. Rimando a una ulteriore trattazione dell'argomento, per esempio anche all'uso di amuleti contro il malocchio per alberi e animali, poiché come dimostrano i miei studi sulla cornice sud della porta del Battistero, persino gli animali (in particolari i Cuculi e certi Strigiformi, ma anche i rettili) erano ritenuti in grado di lanciare il malocchio.

410 Cfr. Joshua C. Gregory, *Magic, Fascination, and Suggestion*; in: *Folklore*, Vol. 63, No. 3 (Sep., 1952), pp. 143-151; Alan Dundes, *The evil eye: a folklore casebook*; Garland Publ., New York, 1981; *Libellus de fascinazione*, p. 267, in: A. Da Cartagine, *Liber de Peste*, in: *Cuatro tratados médicos renacentistas sobre el mal de ojo*, a cura di J. Sanz Hermida, Junta de Castilla y León, Valladolid 2001.

411 Cfr. S. Clark, *La storia della stregoneria e il senso della vista*, in: 'Non lasciar vivere la malefica'. Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV - XVII) , a cura di D. Corsi e M. Duni, Firenze University Press, Firenze, 2008, pp. 97-114.

riconoscere grazie all'aspetto maligno e alle rughe, ma anche grazie al fatto che sono diretti e sfrontati. A partire dai giovani, in cui il tema dell'autoritratto si mescola con quello dell'amore e dell'innamoramento, come spiega molto bene Plutarco della teoria del malocchio:

“Le occhiate dei bei giovani ,  
quand'anche restituiscano uno  
sguardo da molto lontano, attizzano  
un gran fuoco nelle anime degli  
innamorati” [Plut. Mor. 681c]<sup>412</sup>

esempio di questa credenza si trova quindi non soltanto nei dipinti di genere degli inizi del primo periodo romano di Merisi, ma anche, più avanti, con le committenze mitologiche o sacre. Ovviamente gli influssi negativi che vanno a contagiare l'oggetto invidiato “*tabe intereunt*”, vale a dire che muoiono di marciume, e cioè, dello stesso sintomo, derivato dall'umido e dal freddo, che fa marcire frutti e fa impallidire i volti, nelle altre opere. Nel caso dei *Musici* di New York, ad esempio, l'aspetto giovane e avvenente dei modelli, è stato ricondotto a quello di un castrato da Franca Trinchieri Camiz<sup>413</sup>, senza alcuna prova documentaria convincente, sarà forse più fruttuoso interpretare sulla scorta di Kircher, il soggetto come una forma di sintonizzazione degli strumenti e delle complessioni in un quadro di corrispondenza che segue le linee concettuali della teoria della segnatura. È chiaro infatti come:

Nam & motu cytharae harmonico quo  
Armigeri sui utpote Adolescentis pulchri &  
decori aspectu, mirum affici solitus erat,  
adiuncto spiritus musculorum excitabantur  
verba harmonice conjuncta Rhythmicè  
auditum vellicantia, animum veluti ex  
tenebroso carcere in altam lucis regionem  
elevabat, qua dissipati stupiginosi spiritus cor

---

412 Cfr. Plutarch's, *Moralia*, a cura di H. Hoffleit, P. Clement, Heinemann, Londra 1969, vol. VIII, Table talk, [*Quaestiones Conviviales*, V, 7 (681c)] p. 423.

413 Cfr. Franca Trinchieri Camiz, "Per prima cosa guarda la lira, per vedere se è dipinta correttamente ..." : quadri a soggetto musicale all'epoca di Caravaggio, in: *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Comune di Roma, Assessorato alle Politiche Culturali, Catalogo a cura di Alberto Cottino; 1995, pp. 75-79; Eadem, *The castrato singer : from informal to formal portraiture*, in: *Artibus et historiae*, 9.1988, 18, pp. 171-186.

prementes, tandem cor dilatandi se locum  
praebuere ex qua dilatatione necessario  
consequabatur laetitia & molestiarum quies.<sup>414</sup>

Questo passaggio attesta quindi che non solo l'armonia musicale, ma anche quella della bellezza dei giovani musicisti adolescenti, era una condizione ritenuta necessaria al rito coreutico di esorcismo musicale, ed era un momento fondante dello stesso. Alla luce di questo passo sembrano del tutto inutili e desuete le interpretazioni che fanno di questo dipinto il fomite di consuevalenze omoerotiche di ogni tipo, poco storicizzabili e, soprattutto, inverosimili. A maggior ragione lo sguardo di Caravaggio (nell'autoritratto dei *Musici*, nei panni del personaggio con il cornetto) è foriero di istanze simboliche relative al contagio visivo<sup>415</sup>, anche se non è da escludere che il fatto che egli stesso tenga in mano un "corno" possa in senso traslato e metonimico alludere all'amuleto contro il malocchio<sup>416</sup>. Per proseguire sullo stesso tema, si può ricordare che Plutarco (ripreso da Della Porta e testimoniato da diverse fonti rinascimentali, più di quanto non lo sia oggi) nell'*Amatorius* [740a] parla di un certo Eutelida che si contagia con un "morbo sozzo" guardandosi in uno specchio. Il frammento in questione è del poeta Euforione, e dice:

Erano belli, belli davvero i riccioli di Eutelida  
Ma se davvero si gettò il malocchio, quell'uomo funesto  
Nel vortice di un fiume: e subito una sconcia malattia

A questo mito si riferisce, a mio avviso, il dipinto conosciuto come *Narciso* (Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini) e di dubbia

---

414 cfr. Kircher, *Musurgia*, p. 215

415 Concetta Pennuto, *Simpatia, fantasia e contagio: il pensiero medico e il pensiero filosofico di Girolamo Fracastoro*, Edizioni di Storia e Letteratura Roma, 2008; Ugo Soragni, *Paris Bordon e Giorgione: ritrattistica, melanconia e contagio pestilenziale nella "Resurrezione di Cristo"*, in: *Studi giorgioneschi*, 4.2000 (2001), pp. 29-44.

416 Cfr. Susan Joyce Torntore, *The Italian coral horn as an object of intimate cultural expression and meaning*, tesi M.A., University of Minnesota, 1999, cfr. anche: Veronica Berry, *Neapolitan Charms against the Evil Eye*, in: *Folklore*, Vol. 79, No. 4 (Winter, 1968), pp. 250-256, cfr. infine anche

autografia<sup>417</sup>, per quanto un simile retroscena erudito non può che restituirlo pienamente al Caravaggio<sup>418</sup>. Si tratta infatti di una iconografia che non ha alcuna attinenza con la tradizionale raffigurazione dell'amato di Eco, e che invece sposa perfettamente questo testo in cui si vede chiaramente che, al contrario di tutti gli altri personaggi maschili nei quadri di Caravaggio, che presentano ricci scomposti all'antica, Eutelida-Narciso è pettinato con il calamistro, e cioè porta riccioli stirati con un ferro caldo. Il *nosos* misterioso che lo colpisce è in evidente relazione al malocchio e alla *baskania*, che nascono dall'invidia<sup>419</sup>, e può essere stato interpretato come epilessia, anche se non abbiamo documenti che lo attestano. È comunque proprio del tarantismo una forma di ritualità esorcistica che è connessa all'acqua e alle fonti (ma anche agli specchi)<sup>420</sup>.

Un altro caso di malocchio, che veicola in questo senso anche un desiderio di ascesa sociale che è tipico degli invidiosi, che lanciano la propria *displicentia visionis*<sup>421</sup> attraverso sguardi intensi e spesso di sguincio, è quello dei *Bari*, nei quali si può identificare senza dubbio un altro autoritratto del Merisi. Non

---

417 cfr. sul dibattito ancora acceso e lungi dal trovare una soluzione: John Varriano, Merisi il letterato: dipinti come il "Narciso", la "Fiscella ambrosiana" o lo "Amor vittorioso" sembrano derivare dalla letteratura classica : un aspetto poco frequentato negli studi caravaggeschi, in: Quadri & sculture, 8, 2000, 36, pp. 47-49; cfr. anche: Rossella Vodret Adamo, Il "Narciso" di Caravaggio : ritratto di artista allo specchio, in: Art e dossier, 11.1996,109, pp. 9-13; Eadem, Caravaggio e Roma, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, scheda; Gianni Papi, Spadarino, Edizioni dei Soncino, Soncino (CR) 2003.

418 Il frammento di Euforione citato da Plutarco viene anche enfatizzato da Della Porta.

419 Cfr. Mercedes Valcarce Martinez, *Envy. Interdisciplinary approach: From theology to psychoanalysis*, tesi, Universidad de Deusto (Spagna), 2002, in particolare: "In Mythology, the greek concepts of "nemesis" and the "evil eye" which are related to envy."; cfr. anche Anthony H. Galt, *The Evil Eye as Synthetic Image and Its Meanings on the Island of Pantelleria, Italy*, in: *American Ethnologist*, Vol. 9, No. 4, Symbolism and Cognition II (Nov., 1982), pp. 664-681, di grande interesse metodologico anche: George M. Foster, R. J. Apthorpe, H. Russell Bernard et alii, *The Anatomy of Envy: A Study in Symbolic Behavior*, in: *Current Anthropology*, Vol. 13, No. 2 (Apr., 1972), pp. 165-202. In particolare sull'invidia e il malocchio cfr. V. Limberis, *The eye infected by evil: Basil of Cesarea's homily 'On envy'*, in: HTR, 84, 1991, pp. 163-184.

420 Cfr. in part. A. Turchini, *Morso, morbo, morte, la tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, F. Angeli, Milano, 1987, p. 185.

421 Cfr. Carla Casagrande e Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali : storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2000, Bonaventura, *Compendium Theologicae veritatis*, in: *Opera omnia*, a cura di A.C. Peltier, L. Vives, Parigi 1866, lib. III, cap. XVI, p. 136: "Unde displicentia boni, quae est invidia, potest notari per visionem interiore et exteriori, sicut vult Seneca, dicens: "Quidquid mente fugimus, ingestum oculis vix videmus".

solo per le evidenti fattezze somatiche, che riprendono chiaramente quelle di un Caravaggio trentenne con mustacchi alla francese<sup>422</sup>, ma anche la tipica smorfia (un tic sinergologico o un dettaglio morelliano?) che Caravaggio ripete nel suo autoritratto certo della Contarelli, nel *Martirio di San Matteo*. Gli angoli della bocca sono rivolti verso il basso in un ghigno amaro, quasi sardonico. Lo stesso sguardo che si scambiano la zingara della *Buona Fortuna* e il suo giovane cliente è quello dell'innamoramento e fa riferimento alle teorie dell'amore neoplatoniche<sup>423</sup>. Attraverso la magia naturale dello sguardo, ella riesce a sfilargli l'anello, tenendolo ammaliato per la mano, come mansuefatto e nescio del furto che gli sta per accadere. Un contatto simile con una donna non doveva essere così semplice nella Roma del Rinascimento, tanto più se si tiene conto del fatto che le zingare erano state bandite dalla città<sup>424</sup>. Per questo riesce ancora più facile comprendere come sia possibile che il giovane si faccia gabbare. Uno degli esempi più evidenti dell'uso del malocchio è quello della vecchia che regge la borsa nella Giuditta e Oloferne. Sono felice di poter dimostrare ciò attraverso l'intuizione di un'altro studioso, Thijs Weststeijn, che è giunto parallelamente alle mie stesse conclusioni:

The damaging power of ocular rays comparable to the maleficent working of the evil eye is illustrated in representations of dangerous women who broodingly stare at the spectator after committing a

---

422 Cfr. Jacques Perret *La pogonotomia*, [1769] ovvero, *L'arte d'imparare a radersi da sé: con il facsimile dell'edizione originale*, Il Polifilo, Milano 1997, è interessante notare che questa foggia di baffi alla francese, può essere un indizio per una autorappresentazione non solo fisiognomica, ma anche politica, visto che Caravaggio dipinse questo quadro quando si trovava ospite nel suo palazzo, per una galleria del Cardinal Francesco Maria Burbon Del Monte e che quest'ultimo era filofrancese.

423 Cfr. Luigi Chiriatti, *Morso d'amore: viaggio nel tarantismo salentino*; Edizioni Kurumuny, Lecce 2006; ma cfr. anche: Ioan Petru Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2006. Cfr. anche *De ea naturalibus physiognomonica parte quale ad manum lineas spectat libri duo*, a cura di O. Trabucco, ESI, Napoli 2003; cfr. anche: *Manuali medievali di chiromanzia*, a cura di Stefano Rapisarda, Carocci, Roma 2005.

424 Cfr. ad esempio: David Crowe, *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia* Palgrave Macmillan, London 2004.

violent act such as in Caravaggio's *Salomé*, or  
Rubens' *Judith*.<sup>425</sup>

Sul concetto di invidia a Roma durante la controriforma nel caso di Annibale Carracci, sono state scritte pagine memorabili da Roberto Zapperi<sup>426</sup>, che spiega molto bene come tra i pittori vigesse una competitività che spesso era anche la loro rovina. Basti pensare all'invidia dichiarata da Caravaggio in sede processuale, che lo colpiva nell'onore ed era esercitata dai pittori che secondo lui guardavano indegnamente ai suoi dipinti, senza essere *valentuomini*. Per comprendere il clima e l'importanza dell'onore tradito e invidiato (una specie di ossessione autotrofica e paranoide) è sufficiente rispolverare i rudimenti storici di una istituzione come quella del duello<sup>427</sup>, che portò Caravaggio alla sfida e all'uccisione di Ranuccio Tomassoni.

---

425 T. Weststeijn, "Painting's enchanting poison": artistic efficacy and the transfer of spirits, in: *Spirits unseen : the representation of subtle bodies in early modern European culture*, a cura di Christine Göttler and Wolfgang Neuber, Brill, Leiden 2008, in part. p. 166

426 Roberto Zapperi, *Eros e controriforma : preistoria della Galleria Farnese*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, cfr. in part. cap. I, pp. 15 e segg..

427 cfr. Marco Cavina, *Il sangue dell'onore, storia del duello*, GLF editori Laterza, Roma 2005.



## 2.7 Epilessia, religione, esorcismo e propaganda.

Secondo Cardano l'epilessia può essere causata da un umore crasso o da uno spirito<sup>428</sup>. Questa dicotomia segna una importante distinzione nella letteratura medica, in cui alcuni autori attribuiscono a cause fisiologiche e naturali gli attacchi, altri, invece, a cause soprannaturali. Interessante, sebbene successiva all'epoca di cui ci occupiamo, è la discussione scientifica su questo argomento nelle opere di Zacchia<sup>429</sup>, che cerca di fornire al lettore elementi sensibili per smascherare coloro che si spacciano per epilettici per chiedere elemosina, o per distinguere gli indemoniati dai semplici epilettici. Di fondamentale importanza è lo studio *Christus exorcista*, che affronta l'argomento su basi filologiche<sup>430</sup>. Il rapporto tra esorcismi spettacolari e miracolistica è stato approfondito da diversi studiosi e ultimamente riassunto in un ampio saggio sull'argomento, di Fernando Liggio<sup>431</sup>. In questo saggio, negando la validità scientifica dei miracoli, l'autore mette in luce il fatto che questi vengono invece utilizzati in particolar modo dai guaritori e dai taumaturghi per avere credenziali presso il popolo, a scopo propagandistico<sup>432</sup>. Ora, è ovvio che in un contesto storico di svolta

---

428 cfr. H. Cardanus, *De causis, signis ac locis morborum, liber unus a suo interitu iampridem vindicatus*, Sebastianum Henricpetri, Basileae 1583, p. 108, *De comitali morbo*: "Duplex est opinio vel quod a crasso humore, ut Galenus, val quod a spiritu fiat".

429 Cfr. Elena Brambilla, *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Viella Roma, 2010; G. Romeo, *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Sansoni, Firenze 1990; Idem, *Esorcisti e confessori e sessualità femminile nell'Italia della Controriforma: a proposito di due casi modenesi del primo Seicento*, Firenze, 1998. Sempre su Zacchia cfr. Silvia De Renzi, *Witnesses of the body: medico-legal cases in seventeenth-century Rome*; in: *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, 33(2), pp. 219–242.

430 Cfr. O. Böcher, *Christus Exorcista, Daemonismus und Taufe im Neuen Testament*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1972.

431 cfr. F. Liggio, *Possessioni demoniache e manifestazioni mistiche, tra psichiatria e religione*, Clinamen, Firenze 2007, in part. pp. 39 e segg. : "La miracolistica *De propaganda fide*. L'impostura dei cosiddetti miracoli".

432 Ivi, p. 67: "d'altra parte ancora oggi il miracolismo costituisce un valido mezzo di propaganda per il cattolicesimo [cfr. P. Rodriguez, *Mentiras fundamentales de la Iglesia catòlica, Barcelona 1997*]"

antropologica come quello della Controriforma a Roma<sup>433</sup>, sullo scadere del XVI secolo, l'interesse della Chiesa a testimoniare la capacità di guarire i corpi posseduti dal diavolo, era ovviamente legato alla coerente dimostrazione del fatto che chi guariva gli indemoniati scacciando il demonio, era in realtà detentore della verità e prediletto da Dio<sup>434</sup>. Non è quindi un caso che lo stesso Cardinal Federico Borromeo, in una sua opera sulle apparizioni dei demoni<sup>435</sup>, abbia ampiamente e apertamente trattato questo aspetto come propagandistico, sottolineando che tra le altre religioni riformate e persino tra gli scismatici, non si verificano mai casi di possessione, al contrario nel seno della Chiesa Cattolica Romana, i casi di possessione demoniaca sono frequenti, proprio perché il demonio va a colpire i propri nemici, e cioè, coloro che sono i depositari del potere ereditario di Cristo.

Et etiandio negl'energumeni conviene ritrovare alcun parallelo perché questa è pure operatione diabolica, avvegnaché assai volte senza colpa dell'ossesso. Alcuni di essi sono veramente energumeni; alcuni hanno solamente lo spirito assistente. Et così gl'uni come gli altri possono essere occulti, e possono essere manifesti. Et alcuni

---

433 cfr. A. Agnoletto, *Religione popolare, folklore e magia*, in: *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel 4° centenario della morte*, a cura dell'Accademia di San Carlo, Milano, 21-26 maggio 1984, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1986, vol. II, p. 881: "L'eccesso di taluni abusi potrebbero essere la spiegazione più evidente della continua iterata preoccupazione del Borromeo, potrebbe essere la giustificazione di alcuni drastici provvedimenti"; sull'epilessia e l'esorcismo cfr. anche: Johann Weyer, *Witches, devils, and doctors in the renaissance : De praestigiis daemonum*, a cura di George Mora, Benjamin Kohl; *Medieval & renaissance texts & studies*, Binghamton, 1991, in part. lib. II, cap. XIX, p. 157: "Inept physicians refer epilepsy and the cure of a rabid dog-bite to the saints", cfr. anche p. 232, 284, 307-308; 387, 419, 423, 433, 446, 544.

434 Cfr. G. Lützenkirchen, G. Chiari, F. Troncarelli, M.P. Saci, L. Albano, *Mal di luna*, Roma, 1981, p. 36: "in conseguenza dello scontro con il protestantesimo essa è tuttavia costretta ad assumere in proposito un atteggiamento di estrema cautela tentando di eliminare gradualmente quel tipo di offerta almeno nei grandi centri urbani. Proprio in questo particolare momento storico sorgono, o quanto meno si ampliano, santuari imponenti che richiamano altrettanto imponenti masse di fedeli: si tratta generalmente di luoghi in cui la devozione è diretta a miracolose immagini mariane, la cui benefica potenza ovviamente senza limiti, fa sì che i pellegrini si affidino alla sua intercessione per le loro più disparate esigenze, è a questo punto che il culto prestato ai vari santi patroni dell'epilessia comincia ad apparire circoscritto alle sole classi subalterne"

435 Cfr. Federico Borromeo, *Manifestazioni demoniache [Parallela cosmographica de sede et apparitionibus daemonum]*, a cura di Francesco Di Ciaccia, Bulzoni, Milano 2006, in part. cap. 26, pp. 86-90..

degl'occulti sono o lunatici o malinconici, o infermi, o [209] travagliati e tribolati in altra maniera. Qui siamo in obbligo prima di considerare se presso i Gentili vi fossero gl'energumeni, et pare di no. Poiché molti effetti, ma non dico tutti, che si possono attribuire alli spiriti si possono attribuire alle malattie corporali. Laonde Hippocrate <De Virginum morbis> disse che certe malatie cagionano certi effetti ut Daemones quosdam videre se putant ipsis manifestos quandoque nocte quandoque interdium.

Et simili infermità dice che vengono alle donne vergini particolarmente, nelle quali strani effetti si vedono et molto sono simiglianti nel vero a quegli'effetti degl'energumeni; ma però gl'energumeni ne hanno di molto diversi, si come la esperienza quotidiana insegna che per niun modo possono venire di cagione naturale. Et quelli altri scrittori che hanno negato darsi i Demoni (ma però falsamente) hanno voluto difendere, che presso alla gentilità certi ammirandi effetti procedevano dalle ragioni naturali.

[210] Ma questo non è credibile dalle savie persone; e tanti libri <antichi> converrebbe incolpare di falsità, ch'io non credo che gli uomini dotti si porranno a questa prova. Et di questo tema forse altrove se ne ragionerà. Qui hora diciamo solamente alcune cose proprie del nostro tema. Et la prima sarà che molti gentili non conobbero che vi fossero Demoni, né sostanze astratte et incorporee; et molti ancora ebbero questa cognitione e credettero il vero in ciò. Quelli che non cre[211]dettero chiamavano gl'uomini oppressi dai maligni spiriti fanatici, e lymphatici, et cerites, et questi effetti del furore che per niun modo potevano negare di non vedergli gli attribuirono alle cagioni naturali; le quali naturali cagioni, come ogn'uno sa, possono produrre la pazzia, et simiglianti mali. Ma se essi fossero stati attenti agl'effetti di queste due infermità, cioè del furore naturale, & soprannaturale, si sarebbero accorti della verità et che essi si ingannavano. La seconda proposta che qui habbiamo a fare si è che presso ai gentili veramente si ritrovavano gli energumeni, et è probabile che ciò possa affermare di ogni età, et di ogni nazione, et in qualunque secolo. Et i Christiani ne fecero ampio testimonio mentre curavano questa infermità insieme con tante altre; e facevano di simili benefici ai gentili a fine di rivolgergli al conoscimento del verace Iddio. Et sarebbe temerarietà il voler negare l'autorità di tanti libri in questo fatto, i quali

dicono ad ogni passo et [213] a ogni terzo foglio, che i Christiani nella primitiva Chiesa singolarmente facevano di simili miracoli.

Et raccordamo fra gl'altri luoghi memorabili di Teodoreto, che dice che alcuni santissimi Heremiti curarono la figliuola di un sacerdote degl'Idoli, che era stata presa da diabolico spirito, et ella poi rimase sana per le orationi di quelle sante persone. La stessa cosa che si propone per vera, si è che la copai dei maligni spiriti che assediano i corpi era minore presso ai gentili che non è poi stata presso i Christianiet anche [214] gl'effetti negl'ossessi, presso alla gentilità, erano più oscuri e incerti. Perché i Demoni non si mostravano così aperti. La ragione di questo noi la vedremo et la considereremo più in basso. Susseguentemente diciamo nel quarto luogo che nella nostra età e nelle vicine a lei fra i Turchi rari sono gli energumeni<sup>436</sup>, cioè più rari assai che fra i Christiani avvegaché alcuni etiandio fra di loro se ne ritrovino; e non sono così conosciuti et non producono effetti così manifesti. Similmente noi possiamo dire [215] francamente, che frà gli heretici non ve ne sono tanti quanti frà i cattolici. E per avventura potremo ancora affermare senza falsità che maggior numero di persone da bene e timorate di Dio, così femmine come maschi, sono state afflitte da questi danni frà i Cristiani, di quello che stati siano travagliati i peccatori. Et quando anche i peccatori sono stati assaliti, la isperienza comune dimostra che non per questo si partono gli spiriti, perché essi diventino migliori, et abbandonino [216] il peccato; et se bene facessero grande penitenza, tuttavia non si risanavano assai volte, ma talvolta si e talvolta no.

La quinta consideratione poi intorno a ciò farà molto da osservarsi, ed è che già sono alcuni anni che diligentemente dimandai della maniera di vivere e del costume di quei monaci Greci chiamati calogeri, i quali abitano in diversi grandissimi monsateri; et fra l'altre cose volsi sapere se quelli che erano stimati i più santi fra loro si querelassero [217] dell'infestatione de' maligni spiriti, sì come già gl'antichi Eremiti della Tedaida et

---

436 ma cfr. anche: Cornelius a Lapide (Cornelis Cornelissen van den Steen, 18 December 1567 – 12 March 1637), *Commentaria in Scripturam Sacram*, Ed. Crampon, 15, Matthaus et Marcus, Paris 1861-64, p. 338: “Unde Mahomet auctor Mahometismi epilepsia laborans fingebat se corripì, docerique a Spiritu sancto, cum ageretur a Daemone. Hinc etiam Turcae epilepticos, quasi actos Spiritu sancto [...] Mania ex melancholia in plenilunio”.

d'altre parti dell'Africa, se ne lamentavano apertamente. Hora quelli coi quali io ragionava mi dissero che presso coi quali ragionava mi dissero che presso di loro si udivano cose tali e che in tanta quantità di monaci né anche conosciuto vi haveano alcuni offesi. Ultimamente habbiamo a dire che presso agl'heremitici dei nostri tempi, è molto minore la copia degl'energumeni, e dell'infestationi Daiboliche, le quali tuttavia sono state frequenti in tutto il corso degli anni dalla nascente Chiesa infino a questi nostri giorni. Et parlando della nascente Chiesa la institutione degl'esorcismi è stata antichissima, sì come altrove si è provato. E questo officio dovea per lo più, e quasi sempre servire a beneficio dei Christiani, et ai gentili assai meno, sì come gentili che per lo più non davano fede a tal rimedio. Et al presente presso gl'Heretici io so esservi un vanto et una vanissima gloria tra loro, et è [219] questa: imperoché dicono che dal tempo dell'Heresia fu seminata, la quale essi chiamano Religione reformata falsamente, nelle parti settentrionali, in Norvegia et altre confinanti provincie, le apparitioni de' Demoni non sono così frequenti, et che in gran parte la virtù dell'arte della magia non è così in uso et ha perduto il suo vigore. Io ho certamente bellissimo campo, senza sospendere molte parole, di dimostrare a qual sostegno si appoggi questo loro detto [220] col quale essi vogliono concludere et cavare da esso questa conseguenza. Adunque la religione reformata è buona perché ha discacciato i demoni dal nostro paese. Non si ha da concludere così, ma invece questo discorso se ne ha da sentire un'altro che hora addurremo. Se vale questo discorso degl'Heretici, vale ancora quest'altro indubitamente. Presso i Gentili v'era minor copia e meno conosciuta di ossessi, che presso ai Christiani della primi[221]tiva Chiesa, adunque le opinioni et la legge dei gentili era migliore che quella dei Christiani. Similmente vale quest'altra conseguenza ancora. I Turchi sono meno infestati che i Christiani dagli spiriti. Adunque la fede Turchesca è migliore che la Christiana. Et quest'altra ancora conseguenza pur vale. I Calogeri scismatici di Oriente in questi tempi sono più santi e più accetti a Dio et hanno opinione migliore, che non hebbe S. Antonio, e i due Macarii, e tanti Eremiti della Scitia [222] e del Monte Carmelo; il che non credo che ne anche gl'Heretici perfidi havrebbero ardimento di affermare. Adunque la copia maggiore et la minore delle apparitioni Diaboliche e

degli'energumeni, non può approvare né riprovare qual sia la vera, ovvero falsa religione; ne il Demonio deve essere il Maestro dei Christiani et dei veri credenti. E se pur vale questa ragione alcuna cosa, certamente vale a favore della fede Catolica et in difesa della verità; imperoché [223] il Demonio nuocer vuole con le apparitioni; et nuoce o in occulto, o in palese, perché nostro nemico. Adunque è probabile che quelli ai quali meno nuoce, siano manco i suoi nemici ovvero che questo nocumento sia impedito da potenza maggiore. Et però agl'amici di Dio avviene quello che avvenne a Giob; non sempre poi e nel continuo, et in tutte quelle maniere ch'essi maligni spiriti far vorrebbero.

Nel brano citato, emerge un ganglio storico molto importante per la comprensione delle istanze epilettiche nell'opera di Caravaggio. Sembra quasi il caso di parafrasare Bredekamp dicendo: non è possibile sondare la forza di Caravaggio se non lo si coglie anche come un epilettico, un folle, un indemoniato costruttivo<sup>437</sup>. È ovvio che le forme di repressione dei culti dei santi patroni dell'epilessia, ritenuti alla stregua di riprese idolatriche e superstiziose, si sviluppano dopo la svolta conciliare (1545-1563) attraverso tentativi di incalanzazione del culto popolare dei Santi<sup>438</sup>, che contribuiva a frammentare l'unitarietà dello spettro possibile di figure di mediazione alla misericordia divina, e connesse alla grazia delle guarigioni miracolose, entro un ventaglio ridotto di vie di tramitazione, che poteva essere coadiuvato in modo spettacolare, attraverso il programmatico convoglio stagionale del

---

437 Cfr. Bredekamp, *I coralli di Darwin*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 43, ho utilizzato questo testo per preparare la mia lezione su *Warburg e l'evoluzionismo*, tenuta all'interno del corso in Storia della Scienza (anno accademico 2008-2009) del Prof. Pogliano, ringrazio i miei allievi che da allora hanno sempre cercato con me un confronto costruttivo e una collaborazione fitta di scambi, in particolare Fiorella Fioretto, Lavinia Maddaluno e Alessandro Muscillo, Umberto Peta.

438 Cfr. Ronnie Po-chia Hsia, *La controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*; Il Mulino, Bologna 2009, in part. cap. IX: Sante, beate, indemoniate, pp. 191-208, in part. cfr. pp- 204-205: "Magia, stregoneria e possessione demoniaca furono criminalizzate in maggio misura nei paesi lacerati dai conflitti confessionali - in Francia, in Germania e nei Paesi Bassi - piuttosto che nelle terre al centro del rinnovamento cattolico. Molti casi celebri di possessione diabolica verificatisi all'inizio del Seicento nei conventi della Francia e dei Paesi Bassi spagnoli giunsero all'attenzione delle autorità secolari superiori; essi ci offrono la possibilità di comprendere meglio il rapporto tra religiose ed ecclesiastici maschi, nonché la torbida dialettica tra isteria sessuale e sublimazione mistica".

flusso dei pellegrini in un contesto, come quello dei nuovi santuari mariani, sorti nel Centro Italia, come ad esempio Loreto (per il quale Caravaggio avrebbe dovuto lavorare<sup>439</sup> e per il culto del quale comunque produsse la *Madonna dei pellegrini*).

Tale convoglio permetteva un maggior controllo soprattutto attraverso la fondazione di una nuova cornice socio-antropologica (oltre che, ovviamente, architettonica e storico artistica).

Lo spostamento di flussi migratori che i santuari raccoglievano con la solennità e la magnificenza dei loro apparati, e con la loro novità, serviva soprattutto a ricevere la religiosità popolare, ma anche a controllarla con la nuova veste dell'assetto post conciliare tridentino.

Caravaggio stesso si innesta in questo flusso di rinnovamento lavorando per gli Agostiniani e portando a termine la *Madonna dei Pellegrini*<sup>440</sup>.

Non bisogna quindi sottovalutare, che l'assunzione di modelli espressivi che fanno parte di un'estetica e di un vissuto esorcistico, all'interno di dipinti di Caravaggio (ma egli non è il solo, basti pensare a certi lavori del Baglione<sup>441</sup>), potrebbe non essere una proiezione, né una sopravvivenza di formule patetiche del proprio vissuto personale, ma la semplice adozione di un linguaggio espressivo, vicino alla manifestazione più intensa e veemente dei

---

439 Cfr. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori*, Napoli 1733, p. 180: "Tra gli altri che a quest'opera concorsero viene Michelangelo da Caravaggio in paragone del Roncalli. Essendone quegli stato escluso, si fattamente sdegnossene che, per via di un traditore siciliano, il fece ferire, sebbene con taglio leggero, là dove il contrario ad esso Michelagnolo occorre in Napoli, ov'egli restò sì fortemente segnato, che più non si riconosceva".

440 Cfr. Pamela M. Jones, *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Ashgate, Aldershot 2008 in part. cap. 2: "The place of poverty in Seicento Rome: bare feet, humility and the pilgrimage of life in Caravaggio's *Madonna of Loreto*", pp. 75 e segg.; in part. 76: "It should be stressed, moreover, that these features suited S. Agostino's location in the Pilgrimage route leading to St. Peter's". cfr. anche: Bert Treffers, *In agris itinerans: l'esempio della Madonna di Loreto del Caravaggio*; in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 55.1996(1997), pp. 274-292.

441 cfr. Giovanni Baglione, *Die hl. Katharina, von Engeln zum Berg Sinai emporgetragen*, olio su tela, Santa Barbara Museum of Art, in cui la Santa mostra evidenti analogie sintomiche con l'iconografia dell'isteroepilessia di Charcot, ma anche cfr. Annarita Franza, *La Maddalena in estasi in un consulto storico-medico*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio : chiuder la vita*; catalogo della mostra del Comune di Monte Argentario; a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira, Milano 2010, pp. 89-92.

moduli retorici della propaganda. In tal caso, se non potessimo supporre con buon margine di certezza che molti dei dipinti di Caravaggio giovane sono autoritratti, non potremmo procedere sul filo rosso della spiegazione di queste istanze espressionistiche come proiezione del proprio vissuto personale, dovendo fermarci al confine dell'attestata efficacia di certe immagini nel complesso contesto retorico della liturgia cattolica, sinestetico e onnicomprensivo dell'esperienza del fedele.

Credo che Caravaggio, tuttavia, leghi alla propria immagine queste formule di *pathos*<sup>442</sup>, lasciando così ai posteri e ai suoi contemporanei, la possibilità di riconoscerci il suo portato personale, sia seguendo la plausibilità di un canale metaforico, sia, in senso più carnale e vissuto, dando adito all'espressione di una forza ossessiva che trova le sue radici in una profonda consapevolezza di sé, della propria contrastata religiosità-incredulità e del proprio stato fisiologico, per non dire patologico.

In tutto questo, un tale espressionismo si innesta perfettamente sulla corrente principale della Controriforma<sup>443</sup>, che gioca la propaganda - si direbbe oggi la comunicazione - sul concetto di conversione, concetto che è il più alto e meglio studiato in tutta l'opera del Merisi.

---

442 Cfr. in merito la vasta letteratura: Joachim Knappe, *Gibt es Pathosformeln? : Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg*; in: *Muster im Wandel zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di Wolfgang Dickhut, Stefan Manns, Norbert Winkler, V&R Unipress, Göttingen 2008, pp. 115 -137; Ulrich Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755 - 1888)*; Fink, München 2005; Claudia Cieri Via, *Aby Warburg : il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in: *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di Marco Bertozzi, Panini, Modena 2002, pp. 114-140; Avigdor W. G. Posèq, *The composite "Pathosformel" of Caravaggio's St. Mary Magdalene in ecstasy*; in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 44, 1991, pp. 121-130; Götz Pochat, *Zum Problem der Pathosformel : Imitation und Assimilation*; in: *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance: kunsthistorische Beiträge anlässlich einer Dreiländerexkursion unter der Schirmherrschaft der European Cultural Foundation der kunsthistorischen Institute in Stockholm*, Wien und Würzburg, a cura di Lars Olof Larsson; Götz Pochat, *Holms Gards Tryckeri, Stockholm 1980*, p. 258-263.

443 cfr. ad es. : H. C. Midelfort, *Catholic and Lutheran Reactions to Demon Possession in the late Seventeenth Century: Two Cases History*, in: *Daphnis*, 15, 1986, pp. 623-648.



A partire dalla *Marta e Maddalena* di Detroit, dipinto quasi ancora di genere, ma in realtà storia sacra da fonti apocrife<sup>444</sup>, fino al *San Giovanni Battista* della Galleria Borghese, che rappresenta in realtà un *Buon Pastore*, l'opera di Caravaggio è attraversata dal tema della conversione nel senso assolutamente moderno, di continua tensione (agostiniana) alla verità, e di continuo fallimento. L'inserzione dei propri autoritratti nei suoi dipinti cardine, come ad esempio il *Martirio di San Matteo*, o la *Cattura di Cristo*, ci restituiscono tasselli importantissimi per la comprensione del pensiero di un pittore che non ha lasciato documenti scritti, cosa che si presta di volta in volta a una visione incredula della sua fede (Bologna) o allineata alle istanze borromeo (Calvesi e Marini).

È inutile celare che questi anni di studio mi hanno portato a propendere ampiamente per la tesi di Bologna<sup>445</sup>, di cui condivido soprattutto l'idea di un Caravaggio libertino e incredulo, in opposizione a un'incongrua tendenza a vedere nel pittore l'espressione di un morigerato fautore della religiosità borromea. Le argomentazioni addotte da Bologna sono innumerevoli, se non altro è proprio quella della sua fama presso i pittori fiamminghi (che trovano i più ferventi seguaci del suo stile) e non tra i pittori della milano borromaica, che si esplicita in realtà la più calzante e indiretta riprova di una tale visione.

È possibile tracciare una storia della religiosità e della malattia di Caravaggio attraverso al suo propriocezione e la sua autorappresentazione? Due istanze concettuali, queste, che anche nella trattatistica omiletica del XVI secolo vanno di pari passo, in quanto s'intende la malattia come una croce, in senso paolino: il *kentron* contro il quale è duro recalcitrare. La sola comparsa

---

444 Cfr. M. Di Vito, V. Crifò, "*Dama al restello*": un soggetto di genere, da Tiziano a Caravaggio in: *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*; catalogo della mostra Milano, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti Skira, Milano 2010, pp. 65-68, per la prima volta nella storia del dipinto si identifica il testo apocrifo dal quale il dipinto di Caravaggio deriva. Cfr. anche: Pietro Caiazza, *Caravaggio e la falsa Maddalena*; ARCI Postiglione, Salerno 2009.

445 Cfr. Ferdinando Bologna, *L'Incredulità di Caravaggio*, Torino, 2007. Sul libertinismo si veda: *Il libertinismo in Europa*, a cura di Sergio Bertelli, R. Ricciardi, Milano - Napoli 1980; Edward Muir, *Guerre culturali libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*; GLF editori Laterza, Roma 2008.

sofferta e vissuta nella carne del Merisi in un quadro come il *Martirio*, in qualità di fuggiasco, fa realizzare a un attento aspiciente la distanza che egli, come valentuomo incredulo poteva tenere nei confronti del ‘tanto rumore’ della propria tela, commentata da Zuccari. L’altro personaggio che regge la lanterna, Malco, nella *Cattura* è il chiaro esempio del carattere di un perseguitato, stato che non solo è dichiarato sotto gli occhi di tutti nel suo stesso dipinto, ma anche attestato dall’agguato da lui subito davanti all’osteria del Cerriglio a Napoli. I mandanti dell’agguato sono rimasti ignoti fino ad ora, mancano infatti documenti, c’è tuttavia chi ha già ipotizzato che fossero proprio sicari prezzolati dal Papa, e non dall’ordine di Malta, ma se Malco è amputato del suo orecchio da Pietro, non sarà dunque la Chiesa ad averlo tradito? Cristo gli ricongiungerà l’orbato padiglione con un miracolo. Caravaggio continua a portare la lanterna, come un suo seguace, anche nel momento della cattura, e in un certo senso Caravaggio cerca di imitarlo. Questo aspetto implicito non era emerso fino ad ora dalla letteratura sul dipinto, ma mi sembra fondamentale.

La malattia è esplicitata già in temi volgari e corrivi come le scene di genere, fatte per vendere, e per questo prodotte e riprodotte, senza committenti che ne chiedessero l’esclusiva. In queste scene risulta fondamentale e unificante il tema dell’autoritratto nello specchio, e già consciamente dichiarato dai suoi primi biografi: *Bacchino malato*, *Fanciullo morso da ramarro*, *Musici* e *Liutisti*, ma anche i *Bari* e il *Bacco* degli Uffizi (che va insieme al *Camerino Del Monte-Ludovisi*) per l’innalzamento della scena al mitologico. Questi dipinti hanno poco a che fare col sentimento religioso, come d’altronde non si addice alle scene di genere; Carlo Ginzburg nega correttamente l’attribuzione di valori allegorici espliciti agli episodi della vita quotidiana<sup>446</sup>, che sono tutt’al più scherzi, bagatelle o *nugae*, come nelle vignette degli erbari dell’*ouvrage* de

---

446 Cfr. Carlo Ginzburg, *Titian, Ovid, and sixteenth-century codes for erotic illustrations*; in: *Titian's "Venus of Urbino"* a cura di Rona Goffen; Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 23-36.

Lombardie, e penso a Toesca e alla mia *Historia Plantarum*<sup>447</sup>. Eppure già la sofferenza le strina come vecchio *Ip* sul piatto di un giradischi che abbia perso i rapporti di trasmissione del movimento: il *Bacchino* è segnato da una malattia evidente e conclamata, autoironicamente espressa e al tempo stesso esposta come ferita a creare un'evidente tentativo di magia simpatica con l'aspiante, una formula retorica che versa alla commozione per lo stato compassionevole dell'autore. La stessa cosa possiamo dire del *Fanciullo morso da ramarro* in cui il tema della ferita è assimilato al contagio, al morso, alla tarantola<sup>448</sup>. La sofferenza del *San Francesco* di Hartford, è segnata dalle stimmate della conversione nell'atto di essere curato da un angelo (spirito benigno, o demone? È questa la stessa domanda che si fanno medici e esorcisti quando analizzano i pazienti). Vi è un segno di pentimento nella testa mozza del *Golia* del Prado (ricordo che sotto la ridipintura gli occhi sono stralunati e la bocca è aperta in un urlo epilettico); o un presentimento della condanna a morte nel *David Borghese*? Essi vanno di pari passo con l'orrore delle mani chiuse e aperte e dell'urlo nell'*Oloferne* Barberini, spiato con malocchio dalla anziana serva che getta su di lui l'incantesimo dell'invidia. La sordità, o meglio le orecchie tappate per il tuono alludono forse alla tentazione del libertinismo (se non vogliamo dire dell'ateismo nell'abbandono di sé<sup>449</sup>), nella *Conversione* Odescalchi (emendata

---

447 Cfr. *Historia plantarum*: Ms 459 Biblioteca Casanatense; l'enciclopedia medica dell'imperatore Venceslao, Panini, Modena, 2004 2 voll. e cd rom.. Sulle scene di genere cfr. Francesco Porzio, *Pitture ridicole: scene di genere e tradizione popolare*, Skira, Milano 2008.

448 cfr. F. Whitford, *Oskar Kokoschka. A life*, Atheneum, New York, 1986, p. 204: "Come vitale è l'immagine dell'artista visionario, così lo è quella dell'artista vittima" ove si ripropongono le tipiche dinamiche della marginalità ben note alla letteratura antropologica, cfr. ad es. : R. Beneduce, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, pp. 101-137.

449 Cfr. ad esempio: si veda innanzi tutto il passo degli *Atti degli Apostoli* in cui i lapidanti si tappano le orecchie: *At. 7, 57*: "Exclamantes autem voce magna continuerunt aures suas et impetum fecerunt unanimiter in eum" [corsivo mio]; G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, in Idem, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Vol. II, Centro Di, Firenze 1974, cap. LVI, pp. 388: "Composizione dei gesti ed atti delle membra del corpo. [...] Le mani che chiudono le orecchie denotano essere smemorato poi che vengono a restar impediti gli istromenti della memoria e delle parole; e significano altresì pertinacia e ostinazione d'uno che non vuole odire le ragioni.". La ricchezza della rielaborazione testuale da parte di Caravaggio, vede la caduta come una forma di nemesi in cui Saulo, testimone della lapidazione di Santo

dall'accettazione dell'amplesso dell'*homo novus* della seconda versione). Vi è la partecipazione sofferta alla *Crocifissione* di Pietro, nella Cappella Cerasi, in cui la fronte aggrottata richiama vertiginosamente i lineamenti di un fedele che prenda parte alla scena sacra. Nella *Incoronazione di spine* di Vienna lo scherano con la fascia sulla fronte, forse, aveva subito un'operazione di trapanazione, e lo spettatore che si affaccia dalla grata della *Decollazione* di Malta? Entrambi hanno forti somiglianze con Merisi. Nell' *Incoronazione di spine* di Vienna, il torturatore commette il peccato come una ferita nel corpo di Cristo (siamo dopo la condanna a morte, anche a mio modesto avviso, come pensa anche Ferdinando Bologna, che data il dipinto al 1606-07). I due *san Francesco in meditazione* di Carpineto romano e Cremona, dove la sofferenza e il dubbio si fanno più forti insieme a un senso di avvicinamento fatale alla morte (teschi, che, lo ricordo, sono anche ritenuti efficaci se polverizzati contro il mal caduco dalla più parte degli autori antichi), nel pentimento sincero. L'espiazione segnata dal volto del tedorfo delle *Sette opere* di Napoli, attraverso il lume che dà luce e nutre la carità della misericordia; la premonizione dell'imprigionamento<sup>450</sup> nella *Decollazione* di Malta, dove ancora una volta il pittore si ritrae con una fascia alla fronte, affacciato alla finestra come nella cappella scolpita dai Gagini nel duomo di Genova; da allora la sua presenza attraverso l'inserzione di autoritratti nei dipinti diviene quasi un inserto obbligato, in scene di Martirio dove egli vede sé stesso nei corpi tesi dei Santi, il *Lazzaro* di Messina, la *Santa Lucia* di Siracusa, l'*Adorazione* di Messina. Il suo volto è ormai invecchiato, meno riconoscibile, coperto da una barba come di qualcuno che fugge e non voglia

---

Stefano Protomartire, (cfr. At. 7, 58: “et eicientes extra civitatem lapidabant. Et testes deposuerunt vestimenta sua secus pedes adulescentis, qui vocabatur Saulus”) subisce quasi la stessa sorte (si spiegherebbe così la presenza di pietre del tuono che sono raffigurate nell'avampiano della pala).  
450 cfr. Sara Ugolini, *Origini e forme del ritratto ferito*, Liguori, Napoli 2009, in part. sul tema della premonizione nel ritratto ferito: cap. 4, Il potere della ferita: empatia e ferite profetiche, pp. 131-162, in particolare in occasione della presentazione del volume a Rimini [13-2-2010] ho potuto disquisire con l'autrice e il Prof. Stefano Ferrari dell'applicabilità del suo studio psicanalitico anche agli autoritratti di Caravaggio.

farsi riconoscere, dai capelli rasati (Siracusa) come si consigliava agli epilettici nei trattati medici antichi<sup>451</sup>.

---

451 cfr. A. Cornelio Celso, *De Medicina*, a cura di Angiolo Del Lungo e Dino Pieraccioni, lib. III, cap. XXIII, *Del Mal Caduco*, p. 180: “Si ne per haec quidem fuerit liberatus, *caput radat*” [corsivo mio].

## 2.8 Epilessia e possessione demoniaca.

La complessa questione della possessione demoniaca nell'europa del Cinquecento è stata magistralmente trattata in un testo di cui devo la conoscenza a Vincenzo Lavenia: D. P. Walker, *Unclean Spirits: Possession and exorcism in France and England in the late sixteenth and early seventeenth centuries* (Philadelphia, 1981), grazie a questo testo è stato molto semplice ricostruire un *milieu* storico in cui è evidente come la possessione demoniaca sia da mettere in relazione a manifestazioni psicosomatiche dovute in molti casi a un fenomeno di emarginazione o di frustrazione sessuale<sup>452</sup>. Dopotutto è la stessa conclusione alla quale arrivano i trattati settecenteschi sul tarantismo come ad esempio il Serao<sup>453</sup>. La letteratura sull'argomento è sterminata e la compulsazione di questi testi ha occupato una buona parte del tempo a mia disposizione per portare a termine le ricerche<sup>454</sup>. Tuttavia

---

452 cfr. ad esempio: Lyndal Roper, *Oedipus and the Devil. Witchcraft, sexuality and religion in Early Modern Europe*, Londra, 1994; G. Glaser, *Epilepsy Hysteria and 'Possession'*, in: *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, vol. 166, n°. 4, 1978, pp. 268-274, in part- p. 271: "The problem of possession has been of great popular interest in the past few years, but unfortunately it has been a major problem in relation to epilepsy for a number of centuries, particularly the 15th to the 17th".

453 cfr. Francesco Serao, *Della tarantola, o sia Falangio di Puglia: lezioni accademiche*, a cura di Gino Leonardo Di Mitri, Besa, Nardò 2007; cfr. anche: Elena Brambilla, *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Viella Roma, 2010, pp. 11: "Nelle donne i fenomeni di possessione, in particolare, furono nel Seicento e primo Settecento assai frequenti: ma vi sono vari indizi che tra fine Seicento e primo Settecento, col mutare dello sguardo disciplinare e del linguaggio professionale con cui erano considerati, teologico e medico, essi vennero sfumati e poi reinterpretati, da invasione diabolica, in isteria uterina, e quindi in malattia mentale".

454 cfr. nell'ampia bibliografia fornita da Vincenzo Lavenia nel corso del suo seminario tenutosi a Palazzo Strozzi: *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, il Mulino Bologna 1994; cfr. Elena Brambilla, *La fine dell'esorcismo: possessione, sanità, isteria dall'età barocca all'Illuminismo*, in: *Quaderni storici*, 112, 2003, pp. 117-163. Stuart Clark, *Demons and Disease, The Disenchantment of the Sick*, in: *Illness and Healing Alternatives in Western Europe*, a cura di: M. Gijswijt-Hofstra, H. Marland et alii, Routledge, Londra 1997; Idem, *Thinking with Demons: the Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Clarendon Press, Oxford, 1997; Oscar Di Simplicio, *Inquisizione, stregoneria e medicina. Siena e il suo Stato*, Il Leccio Siena, 2000; A. Pastore, *Le regole dei corpi. Medicina e disciplina nell'Italia moderna*, Il Mulino, Bologna 2006; V. Lavenia, 'Contes de bonnes femmes'? *La medicina legale italiana, Naudé e la stregoneria*, in: Bruniana e Campanelliana, X, 2004, pp. 299-318, Idem, *Maleficium, truth, disease and simulation. Medicine Inquisition and Witchcraft in Early Modern Italy*, in corso di stampa negli atti del convegno: *Truth and falsehood in Early Modern Italy*, a cura di J. Hairston e W. Stephens, John Hopkins University Press, Baltimora; Cristina Dessì, *Occulto e demoniaco nella medicina francese del Cinquecento: Symphorien*

questa letteratura non sembra essere stata per nulla influenzata dal cosiddetto *iconic turn*<sup>455</sup> e per questo solo in parte è stata utile ai miei assunti. Curioso tuttavia è constatare che l'iconografia delle indemoniate nell'arte ha una lunga tradizione che sfocia in un saggio che è ormai un classico della storiografia positivista<sup>456</sup>: il saggio sulle *Indemoniate nell'arte* di Charcot e Richer. Esso non è più visto come un repertorio utile all'approfondimento di un tema iconografico, bensì una sorta di espressione del positivismo ottocentesco che lo ha generato. È piuttosto luttuoso il fondo di pregiudizi culturali della nostra disciplina che fino ad ora ha tenuto lo sguardo dei suoi adepti lontano dal tema, e che necessiterebbe di un nuovo ordinamento e di una più aggiornata sistematizzazione. Ma come ci hanno insegnato nei seminari, proposti durante questi anni di dottorato, la china è quella di una estrema specializzazione oppure di uno scacco metodologico, senza più la possibilità di proporre grandi storie. Questa cagnazza palude di barricate interdisciplinari ha sospeso uno sguardo attento nei confronti degli aspetti iconici che tuttavia sono dispersi lungo tutta la storia dell'arte cristiana, come una sorta di testimonianza di permanenza o sopravvivenza del tema delle indemoniate.

Questo può avere l'esito di due diversi approcci: quello più puramente presentista e iconodiagnostico, in cui si cerca di riportare alla attuale conoscenza della patocenosi le varie patologie riconoscibili per i sintomi rappresentati, e che spesso ha risultati deludenti (si pensi alla diagnosi di ittero al *Bacchino malato* che è dovuta soltanto all'ingiallimento della vernice

---

Champier e Jean Fernel, in: *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di M. Marangio, Congedo, Galatina 2008, Vol. I, pp. 97-118.

455 Cfr. Norbert Schneider, *W. J. T. Mitchell und der 'Iconic Turn'*; in: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*, a cura di Andrew Hemingway, Norbert Schneider et alii, V & R Unipress, Göttingen : 2008, pp. 29-37; Gottfried Boehm, *Iconic turn: ein Brief*, in: *Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch*, a cura di Hans Belting, Fink, München 2007, pp. 27-36.

456 Cfr. Jean-Martin Charcot, Paul Richer, *Le indemoniate nell'arte*, Spirali, Milano 1980.

e allo svolgimento delle ricerche sulle foto e non sulla tela originale<sup>457</sup>) in quanto non tiene conto della letteratura coeva. E il secondo, più filologico, che è pochissimo (di)battuto, in quanto la storia della medicina in Italia è soprattutto fatta da medici, che pensano con il paradigma di oggi e non con quella d'Ippocrate o Galeno, in cui si cerca di riportare i sintomi dei personaggi raffigurati, attraverso i consulti coevi (e le testimonianze della letteratura medica pertinente) a un tipo di diagnosi storica.

---

457 O alla clamorosa smentita delle ricerche di Donatella Lippi in merito al presunto avvelenamento di Francesco I, cfr. Fornaciari G., Giuffra V., Ferroglio E., Bianucci R., *Malaria Was "the Killer" of Francesco I de' Medici (1531-1587)*, in: *The American Journal of Medicine*, n°. 123, 2010; pp. 568-569.



## 2.9 Epilettici e teoria degli umori.

L'epilessia risulta quindi uno stato morboso derivato da un'oppilazione del cervello<sup>458</sup> che blocca l'accesso del liquido sanguigno in corrispondenza della ghiandola pituitaria, in questo modo non potendo più affluire sangue al cervello il corpo si trova in uno stato di interruzione dei sensi e il cuore, per riportare in vita l'organismo, deve scuotere le membra per far sgorgare nuovamente il sangue nella sede cerebrale. L'epilessia è generata da un malfunzionamento del cervello, già secondo Ippocrate, seguito in seguito dalla successiva trattatistica medica. Tuttavia esistono casi in cui l'epilessia è generata dallo stomaco:

Diximus in praecedenti lectione tria esse genera morbi comitialis ; unum quod est in capite per essentiam ; alter quod ex laesione stomachi : Tertium ex aura, vel vapore ex aliqua parte corporis ascendente ad cerebrum<sup>459</sup>

Questo caso eziologico ci permette di rivedere due dipinti di Caravaggio che enfatizzano un forte dolore allo stomaco quali il *Martirio di sant'Orsola* e la *Negazione di Pietro*. In questi ultimi si nota una prossemica e una gestualità dei personaggi raffigurati che si rivolge internamente verso lo stomaco. Nella *sant'Orsola* il gesto è giustificato dalla penetrazione della freccia nel petto, mentre nel *san Pietro* le mani sono rivolte al petto e cadono proprio sulla

---

458 Cfr. Melchior Sebisch [1578-1674], *Disputatio De epilepsia: in alma Argentoratensium universitate solennis exercitij causa proposita a Melchior Sebizio, medicinae doctore ac professore, comite palatino caesareo, & reipubl. archiatro, h.t. universitatis rectore: respondente Martino Christophoro Metzger Viennensi Austriaco, typis Eberhardi Welperi, Argentorati [Strasbourg] 1648, th. VIII: "Magnum ratione partis affectae quae est nobilis, ipsum scilicet cerebrum";* cfr. anche: Giovanni Francesco Arma, *Commentarium de morbo sacro empiricis et methodicis medicis vtile, apud Martinum Crauotum, Taurini, 1568, p. 15: "Epilepsiam fieri a crassa pituita, vel a melancholico succo in meatibus ventriculorum cerebri retento",* cfr. anche Jean Fernel [1497-1558], *The Physiologia of Jean Fernel (1567), a cura di John M. Forrester, American philosophical society, Philadelphia 2003, pp. 555, 563; e Charles Scott Sherrington, The endeavour of Jean Fernel: with a list of the editions of his writings, University press, Cambridge 1946, p. 36.*

459 Cfr. Hieronymi Cardani, *Opera omnia tam hactenus excusa hic tamen aucta & emendata quam numquam alias visa ac primum ex auctoris ipsius autographis eruta, sumptibus Ioannis Antonii Hugueta & Marci Antonii Ravaud, Lugduni 1663, De epilepsia, lectio V; cfr. <http://asklepios.chez.com/cardan/epilepsia.htm>*

sede del *cardias* in cui è situato anche il punto dal quale proviene l'epilessia. Insieme alla rappresentazione di teste mozzate e di decapitazioni, dunque, anche una enfasi particolare nei confronti dell'altro fomite dell'epilessia nella trattatistica coeva, ci conforta della bontà dell'ipotesi secondo cui Caravaggio avrebbe un interesse fisiologico per il morbo caduco, forse determinato da una proiezione del proprio stato patologico, forse solo determinato da un interesse espressivo.

## 2.10 Epilettici e diritto.

Secondo un'antichissima tradizione che risale ad Aristotele, i pazzi (*furiosi*) tra i quali erano annoverati anche gli epilettici, sono esenti dalla condanna per i crimini commessi in quanto non responsabili per sé stessi. Il passo a cui faccio riferimento si trova nella *Etica Nicomachea*:

E degli stolti alcuni sono privi di ragione per natura [10] e poiché vivono soltanto col senso, sono bestiali come certe razze di barbari lontani; altri invece, che sono privi di ragione a causa di malattia, come l'epilessia o la follia, sono morbosi.<sup>460</sup>

In questo passo c'è una giustificazione morale dell'incontinenza nel caso che essa sia generata da un morbo come l'epilessia. Si potrebbe qui obiettare che a un epilettico non sarebbe stato possibile prendere i voti<sup>461</sup>, cosa che di fatto avvenne quando Caravaggio fu riconosciuto Cavaliere di Obbedienza a Malta. È anche vero tuttavia che la storia annovera eminenti personaggi quali papi, imperatori e altri numerosi pittori, che operarono e vissero a contatto con questo morbo. Ercole, Socrate<sup>462</sup>, Cesare<sup>463</sup>, San Paolo<sup>464</sup>, Carlo V di Spagna,

---

460 Aristotele, *Etica Nicomachea*, VII, 5, 114.

461 A. Piscetta, A. Gennaro, *Elementorum theologiae moralis summorum*, Torino, 1933, Pars I, Tract. I, Caput I, art. I, § II: "De quibusdam animi morbis": notio 21, 3: "Neurasthenia, hysteria, epilepsia seu quidam status pathologici a nervorum debilitate dependentes, quibus agens magna inconstantia laborat graviterque deprimitur physice et moraliter". Cfr. infine: Migne, *Patrologiae Cursus Completus, sive bibliotheca universalis ... omnium S.S. Patrum, Doctorum, Scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico ad Innocentii III tempora floruerunt ...* SER. II, T. CXXXII. REGINONIS PRUMIENSIS ABBATIS *DE ECCLESIASTICIS DISCIPLINIS ET RELIGIONE CHRISTIANA LIBRI DUO* 615 V. "ORDO AD CELEBRANDUM SACROS ORDINES SECUNDUM LIBRUM FRATRIS DANIELIS CARMELITAE MOTENSIS EPISCOPI". Ex veteri codice ms. Bibliothecae regiae. Col.0462D: "Nullus epilepticus, vel aliquo membro mutilatus, vel corpore enormiter vitiatus, vel aliqua infirmitate incurabili praegravatus. Item qualecunque aliud legitimum habuerit impedimentum, nisi prius fuerit secum misericorditer dispensatum. Item ne quis ad susceptionem illius ordinis se ingerere praesumat qui non fuerit canonicè examinatus. Et ne uno ordine suscepto, alium sine licentia debita recipere praesumat, et absque fraude quacunque."

462 O. Muramoto, W. Englert, *Socrates and temporal lobe epilepsy: a pathographic diagnosis 2,400 years later*; in: *Epilepsia* 47 (3) pp. 652–654. Non è un caso forse che tale diagnosi sia conscia anche nella continua riproposizione di tratti somatici socratici nelle opere di Caravaggio, e in particolare, nel naso simo; cfr. in merito: Mauro Di Vito, , *Iconografia del Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*; in: *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, catalogo della mostra alla Camera dei Deputati, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti Milano, Skira, 2010, p.

Pio IX, persino Maometto<sup>465</sup> e Torquato Tasso<sup>466</sup>. Ma le recenti scoperte di Keith Sciberras<sup>467</sup> hanno ampiamente dimostrato il carattere del tutto straordinario della deliberazione a investire il Merisi, dopo che un Capitolo Generale dell'Ordine di Malta, indetto dallo stesso Alof De Wignacourt nel 1604, aveva abolito, con emendamenti allo Statuto dell'Ordine, la possibilità di investitura alla carica di Cavaliere di Obbedienza per qualsiasi non nobile. Questo sarebbe servito a preservare l'omogeneità di sangue blu all'interno

---

463 cfr. Henry H. Howorth, *The Rise of Gaius Julius Caesar, with an Account of His Early Friends, Enemies, and Rivals*, in: *Transactions of the Royal Historical Society, Third Series*, Vol. 1 (1907), par. I; p. 78 "He eventually trained himself to sustain great fatigue and privation. His extraordinary vitality became almost morbid, and we are in fact told that on two occasions, one at Cordova and the other at Thapsus, he had some nervous seizure which was perhaps epileptic", la notizia viene da Appiano, *Le guerre civili*, lib. II, cap. XVI, sez. 110: "Ed ora Cesare, rinunciando alla sua speranza di essere stanco, e desiderando in questo modo di poter evitare questa trama, o di lasciare la città deliberatamente a certuni dei suoi nemici, o sperando forse di curare i suoi attacchi di epilessia e convulsioni che lo assalivano specialmente d'improvviso e quando era inattivo, concepì un'idea di una lunga campagna militare contro i Geti e i Parti". Su Giulio Cesare cfr. anche: F. Kanngiesser, "Notes on the pathology of the Julian dynasty", in: *Glasgow medical journal* 77 (1912) pp. 428-432; A. Donnadieu, "La pretendue épilepse de Jules Cesar", in: *Mem.Soc.Nat.Ant.France* 80 (1937) pp. 27-36; T.Cawthorne, "Julius Caesar and the falling sickness", in: *Proceedings of Royal Society of Medicine* 51 (1957) pp. 27-30; and O.Temkin, *The falling sickness. A history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*, Baltimore 1971, p. 162., questi ultimi cit. in: Ronald T. Ridley, *The Dictator's Mistake: Caesar's Escape from Sulla*, in: *Historia: Zeitschrift für die Alte Geschichte*, Vol. 49, n°. 2 (2nd Qtr., 2000), pp. 211-229.

464 Cfr. J. R. Brorson, K.Brewer, *St Paul and temporal lobe epilepsy*; in: *Journal of Neurol. Neurosurg. Psychiatry*; 1988 Jun; 51(6); pp. 886-7.

465 Frank R. Freeman, *A Differential Diagnosis of the Inspirational Spells of Muhammad the Prophet of Islam*, in: *Journal of Epilepsia*, 17, 1976, pp.423-427.

466 Cfr. la diagnosi coeva dell'infermità di natura catarrale: Jacopo Ferrazzi, *Torquato Tasso: studi biografici-critici-bibliografici*, Tipografia Sante Pozzato, Bassano 1880, cfr. Bernardo Tasso, *Lettere*, vol II, Lett. 109, ivi cit a p. 154: "15777, 28 luglio, Urbino: è caduto nel medesimo male (infermità catarrale Torquato mio... a quest'ora la febbre è già mancata, e 'l catarro ha già presa la via del naso in molta copia ch'egli arde dove tocca" e cfr. ivi a p. 156: "1581, 18 ottobre: Darò avviso a V.S. de' disturbi ch'io ricevo nello studiare e nello scrivere. Sappia dunque che questi sono di due sorte; umani e diabolici"; e pagg. segg. .

467 Mi riferisco all'intervento del Prof. Sciberras al convegno di Palermo Caravaggio all'ombra dell'ultimo sole, discusso a Palazzo dei Normanni (atti in corso di stampa, cfr. [http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza\\_asset.html\\_1495621821.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1495621821.html) ). Colgo l'occasione per ringraziare il professore dell'interessante scambio di idee che ha fatto scaturire queste ipotesi. Cfr. Keith Sciberras, *'Due persone à lui ben viste': The Identity of Caravaggio's Companion as a Knight of Magistral Obedience*; in: *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1222 (Jan., 2005), pp. 38-39, e cfr. anche: Keith Sciberras, David M. Stone, *Caravaggio: art, knighthood, and Malta*, Midsea Books, Valletta (Malta) 2006; cfr. anche Keith Sciberras, *'Frater Michael Angelus in Tumultu': The Cause of Caravaggio's Imprisonment in Malta*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 144, No. 1189 (Apr., 2002), pp. 229-232.

dell'ordine. Peraltro, come sappiamo, gli statuti non prevedevano l'investitura per gli omicidi, e per questa stessa ragione Atof chiede dispensa al Pontefice stesso, che, contro ogni logica (Caravaggio era appena stato condannato a morte dal Pontefice), la concede, in via del tutto eccezionale "*una tantum*" nel febbraio 1608<sup>468</sup>. L'assoluta eccezionalità del provvedimento e la sua unicità, permettono così che si passi sotto silenzio la questione della malattia, qualora fosse nota al Gran Maestro. Paolo V, che la concede, evidentemente aveva buone ragioni morali per farlo, e per tenere così Caravaggio lontano da Roma, salvaguardandolo dalla vendetta dei Tomassoni. La probabile coscienza dello stato epilettico del pittore, giustifica peraltro l'illogicità apparente della concessione.

Allo stesso modo si può giustificare, retroattivamente, il continuo perdono da parte della polizia delle bravate di Caravaggio a Roma. Anche se su questo argomento è ancora necessario svolgere approfondite ricerche, infatti, nessuno ha mai spiegato in maniera soddisfacente per quale ragione Caravaggio uscisse dalle carceri così facilmente.

---

468 Cfr. *I cavalieri di Malta e Caravaggio: la storia, gli artisti, i committenti*, Fondazione Roma Museo, a cura di Stefania Macioce, Logart Press, Roma 2010.

## 2.11 Epilettici e stigma.

Un' interessante obiezione che si può fare alla mia interpretazione è quella della mancanza di fonti che testimonino l'effettiva diagnosi di epilessia da parte dei conoscenti e degli amici di Caravaggio. A maggior ragione ci si potrebbe chiedere per quale motivo non risulti in maniera patente, dalla serie di informazioni forniteci dai suoi biografi, che egli fosse epilettico. Bisogna tuttavia notare che lo stigma che circonda gli epilettici in generale, e che a quell'epoca era ancora più radicato di oggi, era una importante barriera antropologica che precludeva la discussione in termini aperti e trasparenti. Tuttavia una serie di annotazioni e di elementi funzionano come indizi che ci permettono effettivamente di ipotizzare la sua malattia. I passi a cui mi riferiscono sono proprio all'interno delle sue biografie, e sono, per così dire, una forma letteraria che in un certo senso protegge Caravaggio da un'accusa infamante. Si prenda, in parallelo il caso dell'Imperatore bizantino Michele IV Paflagone, che secondo gli storici della medicina era affetto dallo stesso male: nessuno dei suoi biografi, ad esclusione di uno storico più tardo, che tuttavia non lo conobbe<sup>469</sup>, ipotizza che egli fosse epilettico.

La questione della diagnosi del male di Michelangelo Merisi attraverso le testimonianze storiche a lui coeve non lascia spazio al dubbio, se un professionista come Vallejo Nagera l'ha diagnosticata sulla base della sua intuizione clinico-diagnostica. Dando per buona la sua sensazione possiamo tranquillamente affermare che le opere figurative prodotte dal Merisi non fanno altro che avvalorare questa tesi, che secondo l'autore era da approfondire con conoscenze ulteriori. Che Caravaggio fosse affetto da spasmi epilettici generalizzati tonico-clonici (*grande male*) lo possiamo dedurre dal suo autoritratto, sotto le sembianze del Comandante *Oloferne*, nell'omonimo

---

469 mi ispiro per la struttura di questo paragrafo al seguente articolo consultabile *on-line*: <http://www.imperobizantino.it/node/2633> che è la traduzione di: J. Lascaratos, P.V. Zis, *The epilepsy of Emperor Michael IV, Paphlagon (1034-1041 A.D.). Accounts of Byzantine historians and physicians*, in: *Epilepsia*, 2000 Jul; 41(7); pp. 913-7.



Figura 6 Rutilio Manetti, *Miracolo del cero, San Francesco, Siena, part. del Beato Gioacchino Piccolomini.*

dipinto della Galleria Barberini. Il corpo dell'uomo, che condivide la robustezza marziale e i tratti somatici del pittore (seppure storpiati dalla smorfia) nell' auto-iconografia merisiana, e un rimando prossemico, sinergologico<sup>470</sup> tradizionale: una mano aperta sul pagliericcio e l'altra chiusa a pugno non solo sono un aspetto ricorrente nelle crisi, ma nella stessa iconografia dello spasmo a lui contemporanea; esse ritornano in maniera insistente, si pensi ad esempio al caso accertato di raffigurazione di crisi epilettica nella pala d'altare del *Miracolo del cero* di Rutilio Manetti, a San Francesco (Siena, Fig. 6). Manetti fu uno dei primi pittori senesi a riprendere precocemente il verbo Caravaggesco. Questa continuità non sembra qui affatto casuale, soprattutto considerando l'influenza che una raccolta come

---

470 Cfr. Philippe Turchet, *La sinergologia. Comprendere l'interlocutore dalla gestualità*, Armando, Roma 2006.

quella di Deifobo e Giulio Mancini avrebbe potuto avere nel panorama artistico senese<sup>471</sup>. La correttezza della diagnosi di Nagera si evince dal quadro clinico fornito dai cronisti e dagli storici e specialmente da due affidabili autori: in primo luogo il filosofo Giulio Mancini che studiò e praticò la medicina e, come medico personale di Caravaggio, del Cardinal Del Monte e Archiatra pontificio, fu testimone oculare del comportamento dell pittore, in secondo luogo il biografo, suo contemporaneo, Giovanni Baglione. Il quadro clinico coincide con quello descritto dalla maggior parte dei biografi di Caravaggio. Se vogliamo aggiungere a questi resoconti attendibili anche il modo in cui egli desiderava presentarsi al pubblico attraverso la propriocezione veicolata dai suoi autoritratti disseminati nelle sue opere, dobbiamo tener conto del fatto che il pittore rovesciava gli occhi (*Medusa*) e poi presentava dolori al capo (*David e Golia*), perdita di coscienza, catalessia (*San Francesco in estasi*) caduta a terra (*Giuditta e Oloferne*), spasmi tonico-clonici (*Fanciullo morso da ramarro*) e cianosi della pelle e delle mucose (*Bacchino malato*). Un sintomo sospetto della crisi è identificabile all'interno di un comportamento schivo, che permette a Baglione di definirlo come "pittore di cantine"; forse le crisi frequenti erano il motivo per cui egli si sottraeva ai rapporti sociali diurni, anche per evitare l'esposizione alla luce del sole, che può essere una causa scatenante di crisi, come peraltro, si evince non solo dalla percezione della luce che emerge dai suoi dipinti, con una forte e netta distinzione tra le lame di raggi solari e le tenebre (sempre più rara andando avanti con gli anni, e limitata all'uso di lucerne e del "lume di notte"). Un'attenta osservazione della *Conversione di Saulo* della collezione

---

471 Cfr. in merito: M. Maccherini, Giulio Mancini. Committenza e commercio d'opere d'arte fra Siena e Roma, in: Siena & Roma, Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico, catalogo della mostra di Santa Maria della Scala, a cura di B. Santi e C. Strinati, Protagon, Siena 2005, pp. 393-411, con bibl. precedente; sulla figura di Mancini manca uno studio storico scientifico, che sarebbe essenziale per proseguire la mia ricerca, cfr. anche, con analogo interesse fisiologico: F. Gage, Exercise for Mind and Body: Giulio Mancini, Collecting, and the Beholding of Landscape Painting in the Seventeenth Century, in: Renaissance Quarterly, Volume 61, Number 4, Winter 2008, pp. 1167-1207; ma anche: Todd Olson, Caravaggio's coroner : forensic medicine in Giulio Mancini's art criticism; in: The Oxford art journal, 28; 2005, 1, pp. 83-98.



Odescalchi, mi ha permesso di individuare la presenza di un inedito fulmine, che colpisce direttamente il corpo di Saulo a terra, riportando questa scena a una caduta comiziale. Il fulmine era infatti associato all'epilessia nella fisiologia rinascimentale. Tutte le testimonianze di storici e testimoni riportano che il comportamento del pittore era assai vicino a quello di un epilettico al lobo temporale.

Spesso gli spazi tendati presenti nei suoi dipinti (*Giuditta e Oloferne*, *Morte della Vergine*) sarebbero potuti servire a proteggere da sguardi indiscreti Caravaggio durante le crisi, e sappiamo dall'inventario dei suoi beni che il suo letto aveva due colonne, che avrebbero potuto essere utili a legarlo durante gli eccessi delle crisi (si era soliti farlo nel rinascimento, e come ancora oggi si fa durante i casi di esorcismo); ma una cosa ancora più interessante è che si sa da Ippocrate che i pazienti affetti da questo male tendono a tenerlo nascosto, in primo luogo poiché era ritenuto non solo ereditario, ma anche contagioso<sup>472</sup>. Questa ultima credenza era giustificata dal fatto che l'epilessia aveva anche il nome di *morbis esputativus* poiché se si incontrava un epilettico si pensava subito a liberarsi dal contagio sputandogli addosso<sup>473</sup>. Per la stessa ragione sono portato a credere che la vita di Caravaggio sia priva di relazioni stabili e istituzionalmente riconosciute con donne, nonostante molti dei suoi colleghi pittori non disdegnassero la vita coniugale. Non sono testimoniati neppure figli legittimi del pittore, forse sempre per questo stesso motivo, d'altra parte sono numerose le frequentazioni con le prostitute, all'ordine del giorno nella Roma della fine del Cinquecento, ma che

---

472 cfr. H. Jr. Fabrega, The culture and history of psychiatric stigma in early modern and modern Western societies: a review of recent literature, in: *Compr Psychiatry*. 1991 Mar-Apr;32(2), pp. 97-119.

473 cfr. Owsei Temkin, *The falling sickness : a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*; John Hopkins University Press, Baltimore 1994, p. 114 e segg.. Cfr. anche: Giuseppe Pitré, *Lo sputo e la saliva nelle supersitizioni popolari in Sicilia*, in: *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, 4, 1885, pp. 223-236; idem, *Lo sputo e la saliva nelle tradizioni popolari antiche e moderne*, in: *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, 4, 1887, pp. 250-254. Cfr. inoltre: Martin Schurig, *Sialologia storico-medica: hoc est salivae humanae consideratio*; Miethius, Dresda, 1723, p. 169; cfr. infine: S. Iannaccone, *La luna, il sangue, l'incenso: intervista sull'epilessia tra scienza e mito*, Guida, Napoli 2000, p. 26.

tuttavia, nel caso in cui egli fosse stato effettivamente riconosciuto come epilettico, sarebbero state le uniche ad accondiscendere a un rapporto carnale. Nelle ultime fasi della malattia Caravaggio dimostra un'ossessione per ottenere il perdono, in un eccesso di scrupolosità religiosa<sup>474</sup> che arrivava al punto di fargli creare un quadro come il *San Giovanni Battista* della Galleria Borghese, in realtà un *Buon Pastore*. Il comportamento ossessivo che lo allontana dai sacramenti e persino dalle abluzioni con acqua santa per cancellare i peccati veniali è tale da lasciar pensare a una tipica ossessione paranoide che si sposa molto bene con il quadro etologico degli epilettici al lobo temporale. Sembra che Michelangelo Merisi si sia abbandonato nelle mani di Dio, anche con la scelta di estremo rischio al quale si sottopone al dilà di ogni buon senso, imbarcandosi nella folle avventura di recupero del dipinto che gli avrebbe concesso il lasciapassare papale, fino a Porto Ercole, quando avrebbe invece dovuto ricoverarsi a Roma il prima possibile, per il fatto che nelle sue condizioni un viaggio avrebbe potuto portarlo al naufragio, se non alla morte, cosa che di fatto avvenne. Probabilmente si manifestò in lui un complesso di colpa dovuto all'omicidio di Tomassoni e ai fatti di Malta.

Un simile esubero di spiritualità potrebbe essere dovuto ai mutamenti di soggettività e complessione umorale frequentemente riscontrati in pazienti affetti da epilessia<sup>475</sup>. Lo stesso comportamento si riscontra dalle descrizioni cliniche dei malati alla Salpetrière<sup>476</sup> e dalle descrizioni del genio epilettico forniteci da Lombroso<sup>477</sup>, ma anche i temperamenti malinconici che sono

---

474 Alla scrupolosità religiosa mi riferisco negli stessi termini di: P. Cefalu, *The doubting disease: religious scrupulosity and obsessive-compulsive disorder in historical context*, in: *J Med Humanit.* 2010 Jun; 31(2), pp. 111-25, nonostante il rischio di presentismo, non è nostra intenzione riportare alle categorie del DSM IV (come fa l'autore) nel caso di Merisi, tuttavia è importante l'esempio di questo studio per avvalorare un approccio psicanalitico, sulla base della descrizione del comportamento di un personaggio storico.

475 Cfr. O. Dörr Zegers, *Phenomenological analysis of depression in melancholy and in epilepsy*, in: *Actas Luso Esp Neurol Psiquiatr Cienc Afines.* 1979 Sep-Oct;7(5), pp. 292-304 [articolo in spagnolo].

476 Cfr. G. Didi Huberman, *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

477 cfr. C. Lombroso, *Delitto, genio, follia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, in part. p. 559: "Epilettici ed epilettoidi nel delitto e nel genio"; p. 562: "gli è qui che i sintomi della pazzia

oggetto delle erudite ricerche di Robert Burton nella sua *Anatomy of Melancholy*<sup>478</sup>, portano tutti a credere che gli epilettici, i lunari, fossero caratterizzati da una tensione spirituale che non è più del nostro tempo, e che, inevitabilmente gli psicofarmaci hanno cancellato dalla circolazione<sup>479</sup>. La follia e il delirio mistico dei pazienti non curati con anticonvulsivanti sono inoltre la ragione fondamentale per cui l'epilessia si configura come un nodo concettuale nel dibattito teologico e medico fisiologico degli anni successivi a Caravaggio, sulla definizione (o discernimento) degli spiriti. Tale nodo è percepito, e sembra espresso (anche se non verbalizzato) in precoce anticipo nelle opere del Merisi, e forse, vissuto di prima persona.

---

morale sono esagerati dall'epilessia"; p. 563: "Ora pochi sanno che vi può essere epilessia con convulsioni assai rare, anche senza, anche con semplici vertigini, mali di capo alternati a brevi e fugaci perdite della memoria e della coscienza, [...] Ecco perché così frequentemente gli epilettici sono tristi e crudeli e commettono atti bizzarrissimi" cfr. [ivi] il caso del conte K a cui "l'irascibilità e la litigiosità accessuale violentissima dietro futili motivi o anche senza causa apprezzabile [...] e il fatto ammesso da tutti i neuropatologi del carattere bizzarro e morboso di pressoché tutti gli epilettici" comportano la diagnosi di epilessia larvata. Tali passi vanno confrontati con la descrizione che si fa di Caravaggio da parte dei biografi, che coincide in modo convincente, in part. cfr. G. Baglione, *Le vite de pittori scultori et architetti*, A. Fei, Roma 1642, p.131: "Michelagnolo Amerigi fu uomo satirico e altiero; e usciva tal'ora a dir male di tutti li pittori passati e presenti per insigni che si fussero, poiché a lui pareva d'aver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione [...] Fu Michelangelo, per soverchio ardimento di spiriti, un poco discolo, e talora cercava occasione di ficcarsi il collo o di mettere a sbaraglio la vita altrui. [...] sicché postosi in furia [...]". E Susinno, *Vite*, p. 107: "Ma essendo egli uomo di cervello inquietissimo, contenzioso e torbido, per alcune discordie necessitato fuggirsene da Milano e viaggiar alla volta di Venezia [...]"; p. 109: "Tutto che si vedesse Michelangelo colla croce in petto, non solo non lasciò la torbidezza del suo naturale, anzi vié più lasciò acciecarsi dalla pazzia di stimarsi cavaliere nato la marca de' Cavalieri non ostentasi con l'orgoglio"; p. 110: "l'inquietissimo cervello di Michelangelo, amando vagare pel mondo" da cfr. con: Lombroso, *Delitto, genio, follia*, cit. p. 574: "smania di vagabondare [...] sicché la loro vita riesce un prolungamento, una continuazione di quell'eplosione criminosa, violenta, feroce e quasi sempre incosciente, che già fu chiamata stato di epilessia larvata".

478 Cfr. Angus Gowland, *The worlds of Renaissance melancholy: Robert Burton in context*; Cambridge University Press, Cambridge 2006; Robert Burton, *Anatomia della malinconia*; a cura di Jean Starobinski; Tascabili Marsilio, Venezia 1994; e Idem, *The anatomy of melancholy*; a cura di Floyd Dell e Paul Jordan-Smith; Tudor, New York 1955, 2 voll..

479 cfr. anche: MJ. Eadie, A pathology of the animal spirits. The clinical neurology of Thomas Willis (1621-1675). Part II -- disorders of intrinsically abnormal animal spirits, in: *Journal Clin. Neurosci.* 2003 Mar;10(2), pp. 146-57; cfr. anche: K. Perrine, S. Congett, Neurobehavioral problems in epilepsy, in: *Neurol Clin.* 1994 Feb;12(1), pp. 129-152; cfr. infine Owsei Temkin, *The falling sickness : a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*; John Hopkins University Press, Baltimore 1994, pp. 144-161 e 359-382; cfr. anche: Orhan Anafarta, *The evil eye: An experiment on seeing and being seen*, M.F.A., York University (Canada), 2004.

Il comportamento degli epilettici per come ci è descritto dalle fonti prima che subentrasse la cura anticonvulsiva è estremamente simile a quello di Caravaggio per come ci è delineato dalle fonti, e non solo da quelle biografiche, ma anche dalle importanti fonti d'archivio, che, più che esserci utili a comprendere i suoi rapporti con i committenti e con i collezionisti (indizi sempre labili e passibili di una strumentalizzazione come nel caso della testimoniata presenza di suoi dipinti inventariati come tali, ma non *ipso facto* suoi) sono una utile miniera di informazioni per comprendere le innumerevoli bravate da lui portate a termine e ingiustificabili se non viste entro un quadro patologico, così come non sono giustificabili neppure (grazie alla protezione dei suoi committenti) le precocissime scarcerazioni, sempre avvenuto pochi giorni dopo i crimini commessi.

La differenza tra l'approccio sociale e quello scientifico verso l'epilessia deve essere considerata da un punto di vista storico. I medici rinascimentali, come documenta l'analisi delle loro speculazioni in merito, riconoscevano l'epilessia come un disturbo organico, principalmente causato da una anomalia del cervello ( non a caso si esita a descriverlo con il "cervello stravolto"<sup>480</sup>), che la maggior parte di loro attribuiva ad alterazioni degli umori, secondo la teoria umorale ippocratica, e in particolare a un *surplus* discrasico di flemma che ingenera nell'organismo la tabe e l'oppilazione dei vasi che portano nutrimento al cervello stesso. La maggioranza degli autori evita di riferirsi alla malattia di Caravaggio nominandola esplicitamente, sebbene i suoi biografi diano una descrizione piuttosto minuziosa della sintomatologia stessa attraverso i suoi comportamenti, che coincide nelle linee generali con il quadro clinico fornito dagli autori di medicina contemporanei. Giulio Mancini non fa mai riferimento al nome del morbo. Possiamo addurre plausibili prove per spiegare questo silenzio: i biografi erano in genere pittori o collezionisti, e il taglio letterario di questo genere (la

---

480 F. Susinno, Vita di Michelangiolo Morigi, Pittore da Caravaggio, Messina 1724, p. 106; f. 115v.

biografia di pittore) non prevedeva, sull'esempio di Vasari<sup>481</sup>, l'approfondimento patografico, e spesso, quando anche essi parlano del decesso (si faccia l'esempio di Annibale Carracci, molto vicino a Caravaggio), non si valutano mai necessario entrare precisamente nell'argomento eziologico del decesso, nonostante, ad esempio, sia proprio Macini, in una lettera privata, a definire la causa della morte del Carracci: la *goccia* (plausibilmente il colpo apoplettico)<sup>482</sup>.

Ciò non coporta tuttavia, che Caravaggio soffrisse le conseguenze dello stigma della sua malattia, e per questo fosse visto come un indemoniato (o ancor meglio come un diavolo), se è vero che, come ha acutamente osservato Röttgen<sup>483</sup>, il pittore viene ritratto come un demonio nella versione dell'*Amor sacro* (1602) dipinto che fruttò al Baglione la catena d'oro, che fu a sua volta motivo di invidia e scontri. È interessante notare che quindi, molto più della spiegazione fisiologico-medica, poteva prendere il sopravvento nella cultura dell'epoca (così come nel caso dell'Imperatore bizantino) la spiegazione della possessione. Purtroppo Röttgen cerca di riportare il ritratto

---

481 cfr. l'incidenza di stati morbosi nelle *Vite* di Vasari è davvero esigua se si pensa che vi si narrano numerose vite (e quindi morti). Nei casi in cui si usa il termine malattia, l'aretino si tiene sempre a un livello di definizione vago e superficiale. La stessa cosa si può dire del termine "malattia" usato sempre in maniera vaga e indeterminata da Giovanni Baglione: cfr. G. Baglione, *Le vite de pittori scultori et architetti*, A. Fei, Roma 1642, Niccolò Cordieri, p. 108; Orazio Borgianni, p. 135; Ludovico Civoli, p. 146; Agostino Ciampelli, p. 206; Giuseppe Cesari, p. 255; Giovanni Baglione, p. 284; Salvator Rosa, pp. 293, 304.

482 Non fa menzione di questa malattia D. Posner, nella voce sulla vita di Annibale Carracci per il *DBI*, vol. XX (1977), *ad vocem*, pp. 623-626, in part. p. 624: "Nel marzo del 1605 si ammalò gravemente e sembra non si sia ristabilito tanto da poter riprendere a lavorare sul serio"; cfr. inoltre G.P. Bellori, *Vite*, 1672, p. 68: "e fermò la mano e 'l pennello; duplicatosi improvvisamente il mal suo, per essergli caduta la goccia, che gli impedì la lingue e disturbò l'intelletto qualche tempo"; per la *gocciola* cfr. *Sovrane passioni, studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Motta, Milano 1998; cfr. anche: G. Rouillé, *Prima parte del prontuario delle medaglie de' più illustri & fulgenti huomini & donne, dal principio del mondo infino al presente tempo, con le lor vite in compendio raccolte*, G. Rouillio, Lione 1553, p. 44: "nel viaggio mancò per apoplessia, cioè gocciola", cfr. infine: Emilio Negro; Massimo Pironcini; Nicosetta Roio, *Antonio Carracci : (1592 - 1618)*, Merigo Art Books, Manerba 2007: "secondo le teorie mediche del tempo l'ictus cerebrale era una goccia di sangue che dal capo scendeva al cuore". Cfr. E. Negro, *La scuola dei Carracci: i seguaci di Annibale e Agostino*, Artioli Ed. Modena 1995 pp. 13-14; Massimo Pironcini, Giuseppe Berti, Elio Monducci, *Sisto Badalocchio*, Merigo Art Books, Manerba 2004, p. 22.

483 A esclusione delle derive omoerotiche sulle quali non concordo cfr. Herwarth Röttgen, *Quel diavolo è Caravaggio: Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno*; in: *Storia dell'arte*, n°. 79, 1993, pp. 326-340.

di Merisi come diavolo non tanto all'idea della possessione diabolica, ma a quella dell'omosessualità e della lussuria, che poco è calzante con l'importanza della deformazione della fisionomia del Merisi all'interno del suo quadro, oggi conservato alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini.

C'è infine un ultimo elemento che ci lascia dubbiosi sul fatto che i biografi di Caravaggio, e in particolare il suo medico, Giulio Mancini, avrebbero voluto esplicitare in termini verbali la sua malattia: il fatto che una certa discrezione era richiesta ai biografi, mentre il medico, giurava di non rivelare le informazioni cliniche sui propri pazienti<sup>484</sup>, come, ancora oggi, d'altro canto, la deontologia professionale prevede.

Sia così, o meno, è in ogni caso trapelata una interpretazione 'flemmatica' anche in un passo molto importante del Carducho, di un ventennio appena successivo alla morte del Caravaggio, che in modo indiretto si riferisce alla pittura di Caravaggio comparandola all'effetto di un colpo apoplettico, forse una allusione cifrata, per coloro che lo conobbero, della sua malattia, senza doverla apertamente rivelare:

Ai nostri tempi sorse a Roma Michelangelo da Caravaggio, sotto il pontificato di Clemente VIII: con una nuova vivanda, condita con una tale salsa, con tanto sapore, appetito e gusto che si è trascinato dietro tutti con tanta golosità e licenza che temo tra di loro qualche **apoplessia** alla vera dottrina<sup>485</sup>; infatti la maggior parte dei pittori lo segue avidamente, senza considerare se il calore della propria natura - cioè il loro ingegno - è altrettanto vigoroso o possiede la stessa capacità attiva che ha quello,

---

484 *Il giuramento di Ippocrate: i doveri del medico nella storia*, a cura di Giacomo Mottura, Ed. Riuniti, Roma 1986; *Il medico: immagini di una professione*, a cura di Ludovica Sebegondi, Paolo Viti e Raffaella Maria Zaccaria, Vallecchi, Firenze 2003.

485 Cfr. V. Carducho, *Dialogos de la pintura*, a cura di F. C. Serraller, Turner, Madrid 1979, p. 271: "que temo en ellos alguna *apoplexia* en la verdadera doctrina", [corsivo mio].

per poter facilmente dirigere una maniera così dura, ignota e incompatibile qual è quella di lavorare senza la preparazione per tale impresa. [grassetto mio]<sup>486</sup>

Ma come se non fosse abbastanza chiaro, il Carducho prosegue comparando il Merisi all'Anticristo, riportandolo alla già approfondita cultura diabolico-esorcistica.

Ho sentito dire da un geloso<sup>487</sup> della nostra professione che la venuta al mondo di quest'uomo sarebbe presagio di rovina e fine della pittura, così come alla fine di questo mondo visibile, l'Anticristo con falsi e stupefacenti miracoli e imprese prodigiose trascinerà con sé alla perdizione un così grande numero di persone spinte a vedere le sue opere apparentemente tanto mirabili - benché esse siano in sé ingannatrici, false e prive di verità e di permanenza, dicendo di essere il vero Cristo. Così questo anti-Michelangelo con la sua imitazione affettata ed esteriore, con la sua maniera e la sua vivezza mirabile ha potuto persuadere un numero così grande di persone di ogni genere che quella è buona pittura.

Il passo succitato presenta evidenti aspetti di *transfert*: non è l'autore a parlare di Caravaggio in prima persona, ma riporta l'opinione di un 'geloso' della professione (vale a dire, ancora una volta, un invidioso zelante), che lo identifica come la rovina dell'arte, o un presagio della rovina della tradizione accademica della pittura, a causa del suo facile naturalismo, mentre l'effetto che la sua opera ha avuto sulla pittura è paragonato all'apoplezia.

---

486 S. Macioce, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti fonti e inventari 1515-1875, II ed. Ugo Bozzi, Roma 2010, p. 326, F 20: Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura su defensa, erigen, essencia, definicion, modos y diferencia*, F. Martinez, Madrid 1633, fol. 89v°, dial. VI.

487 Nel testo: *zeloso / celoso*: forse è qui da tradurre con *zelante*, cfr. V. Carducho, *Dialogos de la pintura*, a cura di F. C. Serraller, Turner, Madrid 1979, p. 271.

Conoscendo come apoplezia (*syderatio*) e epilessia fossero ritenute alla stessa stregua eziologica, sembra verosimile che, con l'analogia tipica del pensiero rinascimentale, questa natura diabolica dell'anti-Michelangelo (che però come vedremo si identifica nel suo autoritratto come il novello Michelangelo, cfr. cap. 4.7) si ripercuota sui pittori come un *ictus*. Anzi, è quasi naturale ritenere che dietro all'opinione maligna dell'ignoto zelante del Carducho, si voglia celare la diagnosi flemmatica, epiletica insomma, del pittore stesso, ridotto a soffrire per il suo demone, che lo porta a demolire - nella visione riportata - i secolari fondamenti della pittura. Si ironizza peraltro, in questo passo, opponendo come vero Cristo il latore della opinione stessa (forse Baglione?) che invece si proponeva personalmente come vero Salvatore. Sembra tuttavia che dietro a questa ardita metafora fisiologica, si celi un indizio, che ci apre una nuova strada da seguire, approfondire e mettere alla prova.



## Capitolo 3

### 3.1 Il *Fanciullo morso da ramarro* di Caravaggio un contagio epilettico?

Legati alla incompiuta e immediata esperienza delle carni, più che alla nulla esperienza di un'anima in formazione, questi saranno via via l'istinto fagico e appropriatore, poi l'istinto aggressivo e crudele (sfogato fortunatamente sulle lucertole), l'istinto egolatra e narcissico, l'istinto del piacere – termometro ad ogni adempimento – l'istinto della menzogna utile, della frode, del gioco: il senso del caso e della fortuna che ciecamente premia e ciecamente disereda<sup>488</sup>.

In un panorama ermeneutico come quello che la critica ha cercato di addossare all'icona del *Fanciullo morso da ramarro* è davvero difficile orientarsi<sup>489</sup>. Le interpretazioni sono innumerevoli e spesso reciprocamente contraddittorie. Considerando che il dipinto è oggetto di interesse critico da

---

488 Carlo Emilio Gadda, *Psicanalisi e letteratura*, [I viaggi la morte, 1946], in: *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Milano, 2008, pp.458-9

489 I dati discussi in questo capitolo sono stati accennati nel mio articolo: M. Di Vito, La Conversione di Saulo tra magia naturale, folklore e storia della scienza, in: *Caravaggio a Milano. La conversione di Saulo*, in: *Caravaggio a Milano*, 2008, pp. 103-116; e in seguito riproposti in varie sedi accademiche, al seminario congiunto dei dottorandi in Storia della Scienza all'Università di Bari, e al convegno XXIII International Congress of History of Science and Technology Ideas and Instruments in Social Context, cfr.

[http://www.conferences.hu/ichs09/ICHST09\\_book\\_of\\_abstracts\\_author\\_index.pdf](http://www.conferences.hu/ichs09/ICHST09_book_of_abstracts_author_index.pdf), in seguito a questa comunicazione, in cui ho ampiamente discusso l'argomento, riportandolo al contagio epilettico e ai tarantolati ("People who were bitten by lizards (tarantula) were believed to be affected with epilepsy (tarantolati). The genre figure of the *Boy bitten by a lizard* is therefore a painting portraying an epileptic boy."), ho avuto notizia del fatto che Stefano Cracolici della University of Durham aveva raggiunto analoghi risultati, in una comunicazione tenuta dapprima alla National Gallery e in seguito in altre sedi, ma successiva alla mia.

<http://arte800incalabria.blogspot.com/2010/04/laboratorio-di-storia-dellarte.html> e anche: <http://cosmopoetics.files.wordpress.com/2010/07/cosmopoetics-revised-preliminary-schedule-12-august-20101.pdf> ho scambiato alcune e-mail con il professore, di cui fornisco uno stralcio qui di seguito: [da Stefano Cracolici, 11/10/2010; 10:50] "anzitutto sono molto contento che qualcuno ci sia arrivato parallelamente: vuol dire che l'idea tiene. Sono in partenza per Roma (le allego la locandina della relazione che terrò alla British School of Rome su un tema legato al tarantismo: ma non solo sul tarantismo; parlerò, comunque, anche di Caravaggio). Il mio contributo londinese sarà pubblicato sull'Oxford Art Journal nel corso del prossimo anno.". Attendo quindi di leggere l'articolo del Professore e mi auguro si potrà procedere in futuro verso un rafforzamento della mia idea che "tiene".

un periodo relativamente recente (la sua comparsa sul mercato antiquario, e conseguentemente sui libri di storia dell'arte è successiva al 1928) la mole di interpretazioni spesso anche incompatibili non ha mai smesso di rifiorire. È anche vero che l'interesse ermeneutico è passato in secondo piano rispetto a quello attributivo, aspetto, quest'ultimo, che non è mio interesse affrontare per non aggiungere sterili opinioni (le mie) a quelle di chi meglio sa giudicare l'autografia e dimostrarla.

Confondere il ramarro con lo scorpione come si è fatto fin qui grazie alla sorprendente analogia nella descrizione di una scena con fanciullo in un epigramma latino del Lauri, per la prima volta segnalato da Battisti<sup>490</sup>, è improprio:

De Puero et Scorpio  
Humidulas iuxta cautes dum luderet infans  
Vexaretque rudi frigida saxa manu  
Implicitus digitis truculentus scorpio haesit  
Sensim imo educens taetra venena sinu.  
Ille dolens, ori applicuit dextramque feramque  
Quae tristem iecit cordis ad ima luem  
Heu miserande puer, tepido qui ex ore medelam  
Dum speras, certam combibis inde necem.

non perché tra i due animali non ci sia rapporto, ma piuttosto perché non si spiegano i veicoli semantici che permettono lo scambio. L'epigramma infatti, più che riferirsi al quadro di Caravaggio ha come precedente letterario, ben più importante, una favola di Esopo (*De puero et scorpio*<sup>491</sup>) da cui l'epigramma prende spunto.

Conanti querulas puero captare Locustas,  
Scorpius exitium triste minatus ait:  
Ne me tange manu, raucas venate cicadas,

---

490 Cfr. Eugenio Battisti, *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*, Garzanti, Milano 1989, 2 voll., ad vocem.

491 Cfr. <http://mythfolklore.net/aesopica/osius/222.htm> in questa edizione la illustrazione non coincide con la storia, anche se in realtà si vede un serpente che equivale, antropologicamente parlando, come abbiamo cercato di dimostrare in questo capitolo, allo scorpione.

Has nisi cum gemitu linquere forte velis.  
Prava cave veluti certam commercia pestem,  
Ni facias, hinc te tristia damna manent.

Di grande interesse è l'accostamento dello scorpione alle locuste: infatti entrambi sono concepiti come parassiti del mondo vegetale, le une innocue e l'altro dannoso anche all'uomo. L'inserimento di questa favola all'interno della tradizione ermeneutica del dipinto caravaggesco va quindi rivalutato alla luce della sua importanza per la storia della patologia vegetale [*pestem*]. Una volta assodato che questa letteratura non spiega alcuni elementi fondamentali poiché non ha mai seguito a pieno il metodo iconologico, sarà necessario spiegare elemento per elemento, in una descrizione quanto più precisa possibile (*ekphrasis*), che cosa è stato dipinto da Caravaggio in questo quadro.

La figura di un adolescente è campita entro una stanza semibuia e dai muri dipinti di bruno, un raggio di luce che provenendo da sinistra illumina parte del suo volto e in parte l'adombra. Il fanciullo veste una camicia scollata da cui esce discinta la spalla nuda. La camicia è sostenuta intorno al torace con una fascia colorata di tessuto. Davanti al ragazzo si nota un piano di appoggio sul quale è posato un vaso di vetro con gelsomini e una rosa. Sempre sul tavolo di fianco al vaso si notano frutti di ciliegio, acerbi e maturi, e susine<sup>492</sup>. Frutti e fiori sono tutti cosparsi di rugiada. Il ragazzo porta una rosa dietro l'orecchio, dello stesso tipo di quella che sta nel vaso, davanti a lui. Nell'ombra della composizione davanti a sé il ragazzo ha appena incontrato un ramarro che, addentata la punta del suo dito medio, si è appeso ad esso, il ragazzo si ritira con uno scatto e mostra in volto l'effetto del dolore e del

---

<sup>492</sup> Non è questo il luogo per discutere le istanze simboliche e culturali della storia dell'alimentazione relative ai dipinti di Caravaggio, ma sarà opportuno citare almeno asintoticamente: Baldassarre Pisanelli, *Trattato della natura dei cibi*, Venezia, Gio. Battista Uscio, 1587, p. 4-5 *Prune* fredde al II grado e umide al III grado; e p. 6-7 *Ciriegie*, fredde al I grado e umide al II grado, di conseguenza entrambe sconsigliate ai flemmatici.

disgusto<sup>493</sup>. La mano alla quale il ragazzo è morsicato è la destra, il dito è il medio, la sua mano sinistra è invece sollevata all'altezza della spalla.

Il metodo più corretto per l'interpretazione del dipinto è ovviamente quello di comprendere il suo significato cercando di ricostruire le conoscenze che si avevano intorno al morso delle lucertole, nel periodo in cui Caravaggio lo dipinse.

Per fare ciò sarà necessario cercare di comprendere come fossero situate le lucertole e i ramarri in particolare nella tassonomia popolare, seguendo le direttive espresse da Giorgio Raimondo Cardona nel suo libro: *La foresta di Piume*<sup>494</sup>. Questo saggio ci fornisce uno strumento importantissimo per la comprensione del mondo animale in epoche non scientifiche; infatti senza tenere presente i presupposti tassonomici della scienza antica, non potremo veramente comprendere la sistemazione del mondo se seguiamo i presupposti teorici della tassonomia contemporanea, andremmo infatti a commettere un errore di anacronismo<sup>495</sup>. Le fonti più importanti che ci permettono di sapere qualcosa in più sul tipo di lucertola rappresentata sono proprio quelle che definiscono il dipinto pochi anni dopo la sua realizzazione<sup>496</sup>. Queste non devono per forza dare indicazioni

---

493 Cfr. Bernard Berenson, *Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Milano, 2006, trad. di Luisa Vertova, p. 18: "Un ramarro guizza su da un mucchietto di frutta mordendo il dito a un ragazzo, il quale arretra con disgusto e dolore".

494 Cfr. in part. Giorgio Raimondo Cardona, *La foresta di piume, manuale di etnoscienza*, Bari, Laterza, 1985, cap. III, "Conoscere e classificare", pp. 35-61; in part. p. 36 "Quella che chiamiamo etnoscienza è appunto la somma teorica dei saperi pratici sul mondo posseduti da una comunità; saperi che abbiano valore di sapere e non di credenza, esplicitabili se necessario, verificati attraverso l'esperienza, resi coerenti" e p. 37: "Una prima distinzione da fare è quella tra il piano della formulazione linguistica di determinati saperi e quello della loro strutturazione conoscitiva".

495 Cfr. Hans-Georg Gadamer *Verità e metodo*; traduzione e apparati di Gianni Vattimo; introduzione di Giovanni Reale; Bompiani, Milano 2000, sul concetto di anacronismo si veda Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

496 Cfr. *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*; catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale, Coordinazione del catalogo a cura di Luigi Spezzaferro con la collab. di Benedetta Calzavara, Skira, Milano 2005, scheda del *Fanciullo morso da ramarro* di Vittorio Sgarbi. Lo zoologo Marco Masseti [comunicazione orale], dell'Università di Firenze, ha identificato, con qualche riserva, il rettile con una *Podarcis sicula*; tuttavia la cultura naturalistica alla quale Caravaggio si riferiva non doveva ancora essere così raffinata, essendo questo un dipinto di genere, e non un quadro fatto, ad esempio per il ricco e

corrispondenti alla attuale tassonomia, tuttavia ci servono a comprendere che tipo di lucertola si credeva che Caravaggio avesse dipinto, agli occhi dei suoi primi e documentati osservatori. Giulio Mancini, nato a Siena, si riferisce al quadro col titolo di un *putto morso da un racàno*. La parola *racàno* identifica per noi il rettile e ci fornisce una serie di informazioni molto importanti: innanzitutto il “ramarro” che l’ ha sostituita nell’attuale titolo della *vulgata* è una banalizzazione. La parola è uscita quasi completamente dall’italiano dell’uso comune e si comprende solo in un contesto regionale centrosettentrionale. In realtà la forma più comune, dall’etimo incerto, è quella di *ràgano*<sup>497</sup>. Sarà molto importante capire qualcosa di più su questo termine, che è fondamentale in quanto darà poi il titolo al dipinto. È chiaro che il dipinto ha a che fare con alcuni concetti chiave che vi sono raffigurati: il più importante tra tutti è il morso del rettile, che dà il titolo allo stesso, da

---

colto committente Cardinal Del Monte. Siamo quindi portati a credere che l’identificazione dell’animale abbia in questo caso, come nel caso del serpente della *Madonna dei Palafrenieri* una importanza minore, rispetto ai suoi portati storici e culturali. Si tratterebbe, quindi, come vedremo più avanti, di una forma simbolica di vita naturale.

497 Andrea Graziani mi conferma l’uso di tale lemma ad Orvieto, dove ancora la parola è corrente. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), vol. XV, p. 310. S.v. Ràgano. La questione etimologica del termine è discussa e non è chiara. L’etimo proposto dal DEI è discusso da Peri, *Miscellanea Ascoli*, Bertoni, i nomi del ramarro, Meyer Lubke, REW, Devoto concilia le due tesi facendo risalire il ricostruito *\*racanus* al tardo latino raccare “gridare” dichiarato di origine onomatopeica, Cortellazzo/Marcato *I dialetti Italiani* UTET registra il significato di ràcana in dialetti pugliesi come sacco di tela o telone o panno di tela dal latino racana sopravveste. (rake = veste lacera, Pianigiani) Pianigiani invece mette in relazione *racana* a *drakaina*, femminile di *drakon*, greco. Escludendo le precedenti interpretazioni mi sentirei di proporre una derivazione dal greco *arachne*, anche sulla base dell’analogia tra tarantola lucertola e tarantola [cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Barnéoud, 2009, p. 98, s.v.: “Nom d’animal petit et déplaisant qui n’as pas grande extension en i.-e: c. toutefois lat. Aranea. On pose \*arak-sn- (Bienveniste, Origines 101). Un rapport avec arkus <<filet>> est possible mais indémontrable”. ] di grande interesse risulterebbe allora la deominazione popolare, testimoniata in diverse regioni italiane, in cui la lucertola prende il nome dello scorpione. Le erosioni avvenute della vocale a- incipitale sarebbero dovute a una tendenza variantiva mentre l’inserzione epentetica della vocale eufonica nel nesso consonantico è un normale fenomeno linguistico. Si avrebbe quindi <a> rach >a< n- che darebbe luogo al latino racana tela (sia di ragno, ma anche la pelle del ramarro che si stacca dal corpo) e racano > ragano con gutturalizzazione. L’unico intralcio a questa ipotesi è che il termine greco *arachne* è colto e difficilmente date le ipotesi di Bertone del termine come primitivo. Considerando che l’altra spiegazione data è fatta risalire al termine onomatopeico (*Révue Linguistique Romane* XXIV 1960, p.341) è troppo dispersiva perché presuppone il doppio passaggio: verso della rana: pelle della ramarro = pelle della rana : verso del ramarro, in cui tuttavia il termine ultimo non è presente in natura.

quando le fonti ce lo tramandano. Al contrario di altri dipinti, su cui non c'è accordo sul titolo e sul soggetto, in questo caso sia le fonti che la critica sono in accordo<sup>498</sup>. Il titolo è, quindi, seppure variato nei suoi sinonimi<sup>499</sup>, un punto fermo da cui partire. Sia ben chiaro però, osservazione finora non abbastanza enfatizzata dagli studiosi, che le definizioni che stiamo per prendere in considerazione non sono veri e propri titoli, bensì descrizioni deittiche per riconoscere il dipinto, che si basano sull'*ekphrasis* di ciò che vi si vede, per identificarlo e riconoscerlo. Esse hanno quindi una funzione distintiva in un contesto collezionistico o di mercato, che non ha nulla a che fare con il senso del dipinto. Al contrario, per convenzione ci si riferisce a un soggetto sacro col titolo esemplificativo di *Adorazione dei pastori*, per riconoscerne l'iconografia, che si inserisce in una tradizione di altre immagini che riprendono lo stesso tema e sviluppano la storia secondo una fonte narrativa.

Capire quale fosse nel Cinquecento la denominazione scientifica del ramarro, o *racano* è piuttosto complesso, in quanto ogni autore riporta dati e li discute citando altri testi. Inoltre non possiamo proporre una interpretazione del dipinto sulla base di testi scientifici, testi che Caravaggio poteva anche non aver letto. La concordia nel ritenere il dipinto come una scena di genere<sup>500</sup> ci

---

498 tra i quali il caso più complesso è quello del *San Giovannino Battista* dei Musei Capitolini, che, proprio a causa del verbasco è identificabile come tale in quanto la pianta è un attributo della luce divina di cui il Battista è precursore, e più volte illustrata da Caravaggio accanto al Battista, in merito mi sono già pronunciato in un articolo cfr. M. Di Vito, "Foglie stravolte e luccicanti", *il Verbascum nel Caravaggio*, in: *Paragone. Arte*, 58. 2007, ser. 3, 73, pp. 69-89.

499 Si registrano: Putto morso da un racano, fanciullo morso da un ramarro, Ragazzo morso da una lucertola e le loro varianti col complemento di compagnia: Fanciullo con lucertola, ecc.

500 Cfr. in part. Francesco Porzio, *Pittura di genere e cultura popolare*, in: *Figure ridicole, scene di genere e tradizione popolare*, Milano, 2008, pp. 17-35, in part. p. 24: "Quanto al realismo grottesco del Cinquecento, vale la pena di ricordare il rilievo che ha il motivo dell'espressione violenta sul volto di una statua in Rabelais, e il legame che corre tra le più tipiche espressioni istantanee di Caravaggio – il Fanciullo morso da un ramarro e il Cavadenti – e un precedente chiaro di Vincenzo Campi." e p. 26: "Ma allora l'effetto doveva essere più detronizzante che di riscatto di umili eroi quotidiani (come tendiamo a leggere oggi), perché tale era la forma in cui tendeva ad esprimersi la sensibilità popolare. Quelle di Caravaggio sono figure parodistiche e, in senso lato, carnevalesche (si pensi al Bacco degli Uffizi, con le unghie sporche e il cuscino da locanda di quart'ordine), nella misura in cui immettono nel mondo fisico e nel tempo storico i santi o le divinità pagane, rovesciandone la natura spirituale". Cfr. anche la Premessa: p. 13: "gli dei da taverna di Caravaggio, con il loro vivido inventario di animali, cibi e oggetti che

aiuta a inserirlo in una tradizione non colta, bensì popolare, senza nulla togliere alle note tendenze antichizzanti di una certa cultura romana del tempo. Nonostante ciò, spesso alcuni autori hanno voluto mettere in relazione il realismo di Caravaggio con l'illustrazione scientifica, in questo caso l'intento oscurante dell'ombra che copre il ramarro in questione ci porta a escludere una ipotesi di illustrazione scientifica. A questo punto il modo migliore per procedere è raccogliere le notizie nei testi classici e proseguire tracciando una storia del ramarro, che sia in primo luogo ricostruibile coi mezzi che si avevano nel Cinquecento.

Semplificando possiamo dire che al termine racano corrispondono la parola latina *lacerta e stellio*<sup>501</sup>. Il lemma trova interessanti citazioni nella letteratura magica. Tra i contesti più importanti, poiché ci spiega il senso e le credenze relative al ramarro in età classica, è un brano dal *Pro se de magia liber* (158-159 ca. d.C.) di Apuleio di Madaura, noto autore dell'*Asino d'oro*, romanzo molto in voga nel Cinquecento, tradotto e riscritto ad esempio da Agnolo Fiorenzuola (1493 -1543)<sup>502</sup>. In questo brano si spiega come Teofrasto, in una sua opera oggi perduta sugli animali invidiosi,

disse che gli epilettici potevano trovare giovamento nella pelle dei ramarri (*exuvias stelionum*), che quegli animali, come gli altri rettili, si tolgono in un'epoca ben determinata, a mo' di una spoglia<sup>503</sup>. Ma se tu non gliele porti via subito, quelle pelli, le tarantole, non so se per un presentimento geloso o per un desiderio naturale, immediatamente si girano e le divorano. [Apul. *De Magia*, 51]

---

rimpiazzano o affiancano il corpo umano, sono tutte varianti di matrice popolare (ma assunto in una sfera coltissima) che rimescola i valori delle immagini, le immette in un circolo quasi indifferenziato e le investe così di una luce nuova.”

501 Cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, Saur München 2004, 3 CD-ROM, *ad vocem*.

502 Cfr. Agnolo Fiorenzuola, *Prose purgate ed annotate ad uso della gioventù dal sac. prof. Celestino Durando*, vol.II, Torino, Tipografia Libreria Salesiana, 1878, p. 11: la lettera dedicatoria a Lorenzo Pucci porta la data del 21 maggio 1549.

503 Il latino racana, ‘sopravveste’ potrebbe avere un legame con la denominazione popolare cfr. s.v. **I dialetti italiani**.

Data l'importanza di questa fonte<sup>504</sup> e la vasta diffusione di queste conoscenze<sup>505</sup> sarà meglio procedere alla ricerca di alcuni dati etnoscientifici sul folklore dell'animale e sulla sua storia naturale. Dovremo tener presente fin da subito, tuttavia, che le lucertole, in qualità di animali tabuati, erano spesso confuse le une con le altre (soprattutto a livello popolare, ma anche sul piano storico naturale e scientifico), o meglio, che spesso gli effetti del morso di un rettile erano considerati analoghi a quelli di un altro.

Ma cerchiamo di scoprire qualcosa in più sul ramarro e il suo codice di significati culturali. Un passo fondamentale conferma i concetti di base già espressi da Apuleio, si tratta di uno dei naturalisti più autorevoli nella letteratura zoologica dell'antichità: Eliano. La sua opera, intitolata *La natura degli animali*, ebbe una edizione nel 1550 per Giolito de' Ferrari a Venezia in volgare, e nel 1565 da parte di Pietro Gillio a Londra, in latino. Al capitolo 17 del terzo libro Eliano cita la stessa fonte indicata nel *De Magia* di Apuleio: il libro di Teofrasto *Sugli animali invidiosi*, di cui noi abbiamo un'ulteriore testimonianza nella lista delle sue opere contenuta nelle *Vite dei Filosofi* di Diogene Laerzio<sup>506</sup>. In questo brano Eliano parla del ramarro ( ὁ γαλεώτης ) e lo cita come esempio tra gli animali che possono provare invidia.

Ad esempio il ramarro, secondo Teofrasto, quando si spoglia della vecchia pelle, si rigira, la ringhiotte e così la fa sparire: a quanto alcuni dicono, la vecchia pelle di questo animale sarebbe un rimedio contro l'epilessia.  
[Ael. *De nat. an.* 3,17<sup>507</sup>]

---

504 per la fortuna di Apuleio nel Cinquecento cfr. S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Marsilio, Venezia 2002.

505 Sebbene sia una fonte classica, si riscontrano sia in ambito scientifico medico e farmacologico, sia in ambito popolare riprese di questa credenza.

506 Cfr. Diogenes Laertius, *Lives of eminent philosophers*, a cura di R.D. Hicks, Heinemann, Londra 1950, vol. I, [V, 43] pp. 488-503, in part. p. 491: "On animals reputed to be spiteful".

507 Cfr. *Aeliani de historia animalium libri XVII*, quos ex integro ac veteri exemplari Graeco Petrus Gillius vertit, Lugduni, apud Guliel. Rovillium sub scuto veneto. 1565, p. 80 cap. XVII, de invidiis bestis: "Stellio enim, ut Theophrastus ait, simulatque senectutem membranam hybernā exuit, eam vorans consumit, ob invidiam ex qua laborat adversus hominem, quod suam tuniculam plane scit contra comitiales morbos plurimum valere"



Le informazioni relative a questo passo di Teofrasto sono probabilmente confluite nella raccolta aschematica che prende il titolo di *De mirabilibus auscultationibus*<sup>508</sup>, che per convenzione fa parte del *corpus* aristotelico, anche se si tratta di un' opera della scuola peripatetica.

66. Si dice che il ramarro, quando si sveste della sua pelle, come il serpente, si rivolti e la divori; per questo motivo i medici lo ricercano a causa delle sue proprietà utili per la cura degli epilettici [Arist. *De Mir. Aud.* 835a, 66 ].

C'è infine un frammento (Fr. 331) testimoniato dalla *Rerum memorabilium collectio* di Antigono di Caristo<sup>509</sup>, che parla ancora del ramarro come medicina contro l'epilessia:

Non è meglio tra queste cose degne di ammirazione ...

Del ramarro parla anche Aristofane (stampato da Aldo Manuzio a Venezia, ma poi riedito in successive impressioni nel 1515, 1525, 1540 a Firenze<sup>510</sup>, presso Giunti, o nel 1532 a Basilea<sup>511</sup>) in un contesto comico. Nel dialogo tra Strepsiade e un discepolo di Socrate, il rettile arriva a defecare (καταχέσαντι) in bocca al filosofo che, indagando sui passaggi dell'astro lunare, viene così interrotto dall'azione di disturbo del ramarro:

*Discepolo:* L'altro giorno s'è persa una grossa scoperta a causa di un ramarro ( ὑπ' ἀσκαλαβώτου )

*Strepsiade:* come accadde? dimmi!

*Discepolo:* Di notte studiava corsi e ricorsi della luna, la bocca aperta: un ramarro (γαλεώτης ) ci caca dentro dal tetto!

---

508 Cfr. però l'edizione latina che ha feles anziché steliones: *Aristotelis stagirite Extra ordinem Naturalium varij Libri*, Venezia, 1562, vol. VII, p. 124v [65]: "Feles cum corium exuere velint, reliquorum serpentium more, vultu resupino bibere inquit, eumque a medicis servari, cum mirum in modum comitialibus profit". Gabriella Vanotti ne accerta la derivazione diretta o indiretta da Teofrasto, cfr. Aristotele, *Racconti meravigliosi*, a cura di Gabriella Vanotti. Bompiani, Milano, 2007, p. 160.

509 Antigonus Carystius, *Rerum mirabilium collectio*, a cura di Olimpio Musso, Napoli, 1986, 246v, n° 20; p. 28. Ma anche cfr. Aristotelis Opera edidit Academia Regia Borussica, Vol. V; Berlino, 1870, p. 1533, fr. 331: " οὐχ ἦττον δὲ τούτων θαυμάσια τὰ φθονερά [ alii φθαρτά ] τῶν ὠφελούντων, οἷον ὁ γαλεώτης ὅταν ἐκδύῃ τὸ γῆρας, ἐπιστραφεὶς καταπίνει [ alii κατέπιεν ] ἐπιληψίας γάρ ἐστι, φασίν, ὡς Ἀριστοτέλης καταγράφει, φάρμακον "

510 cfr. Aristophanous *Komoidiai ennea*, Ph. Iuntae, Firenze, 1515.

511 Cfr. Aristophanis *facetissimi Comoediae undecim*; Bebelium, Basilea, 1532.

*Strepsiade*: Che ridere, un ramarro caca in bocca a Socrate! [Arist. *Nuv.* 169-174].

Sembra importante a questo punto intenderci sulle diverse tipologie di lucertole, per quanto scurrile il testo di Aristofane serve proprio a comprendere la distinzione tra quelle che vivono nell'ombra (impure) e le solari (pure)<sup>512</sup>. Secondo la cultura greca esistevano tre tipi di lucertole, una solare (*sauros*), connessa al giorno e legata, per esempio, alla simbologia di Apollo, l'altra lunare, connessa alla notte e alla simbologia di Cerere (*askalabotes*)<sup>513</sup> e una terza detta *lucertola verde*. Questa distinzione arriva almeno fino ad Aldrovandi<sup>514</sup> che la riporta con grande attenzione alle fonti e che testimonia questa distinzione tassonomica anche nelle *Kyranides*. Di questo sembrano a conoscenza non solo Aristofane che parla di *Askalabotes* e di *Galeotes* come sinonimi<sup>515</sup>, in un contesto notturno, ma anche lo stesso Aristotele.

Il filosofo (*Hist. Anim.* 607a 26<sup>516</sup>; *Mirab.* 845b 4<sup>517</sup>) parla infatti del morso del ramarro come mortale:

---

512 Cfr. G. Vigarello, *Lo sporco e il pulito. Igiene del corpo dal Medioevo a oggi*, Marsilio, Venezia 1987.

513 Cfr. Vincenzo Saladino, *Un Bacco, un Apollo Saurotono e una coppia di Vittorie: quattro statue dei Riccardi finora non esposte al pubblico*, in: *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici Santi – Gli arredi celati*. A cura di Cristina Giannini, cat. mostra Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 2003, pp.131-138; ma cfr. anche Nicandro, *Theriakà e Alexipharmakà*, a cura di Giuseppe Spatafora, Roma, 2007, p. 70-71, Th., v. 484 e n.328, p. 140 cfr. anche (ivi cit.): *Der Traktat περί των ἰοβόλων θηρίων καὶ δηλητηρίων φαρμάκων* sog. *Aelius Promotus*, a cura di Sibylle Ihm, Wiesbaden 1995, pp. 50-51, cap.14. Sempre di Nicandro (oggi perduto) era un libro delle *Metamorfosi* che narrava il mito eziologico dell'origine del ramarro, per la versione del mito che confluisce nelle *Metamorfosi* di Antonino Liberale, cfr. Antonini *Liberalis Transformationum Congeries*, a cura di Guilielmus Xylander, Londra, 1774, cap. XXIV, p. 202. Sul morso del ramarro si veda infine Oribasii *Collectionum Medicarum Reliquae* Vol. IV Libri 49-50, a cura di Ioannes Raeder, Lipsia, 1933, p. 294: ECL. MED. 121: “Ἀσκαλαβώτου δῆγμασι. σήσαμον λεῖτον κατάπλασσε”.

514 Fr. Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis oviparis* lib. I, cap. ..., p. 625, ma anche Brunetto Latini, *Tresor*, lib. I, 144, *De lissarde*, Torino, 2007, p. 250-251: “Lissarde est de. iii. manieres: une grant et une petite, et une autre qui eschaufe en esté et prent homes as denz malement” [corsivo mio: “e morde malamente gli uomini coi denti”]

515 cfr. Stephanus, *Thesaurus Graecae Linguae*, vol. II A, Graz, 1954, coll. 2713-2714, che cita un importante scolio ad Aristofane che spiega come entrambi abbiano lo stesso significato.

516 per l'edizione delle opere di Aristotele in latino cfr. *Aristotelis libri omnes ad animalium cognitionem attinentes cum averrois cordubensis variis in eosdem commentariis*, a cura di Theodoro Gaza di Tessalonica, Venezia, 1562, vol. VI (ristampa anastatica: Frankfurt am Main,

In certi luoghi dell'Italia anche i morsi dei ramarri sono mortali [Arist. *Hist. Anim.* 607a 26]

In Sicilia e in Italia si dice che il morso dei ramarri sia mortale e non leggero e innocuo come da noi [Arist. *De admirandis audit.* , 148]

Anche Plinio definisce il morso del ramarro come mortifero<sup>518</sup>.

Tale somma teorica di saperi pratici è supportata anche nel Medioevo da autori naturalisti di gran fama e di fama minore. La credenza che le lucertole fossero vermi, ci è testimoniata da Solino e citata da Tommaso di Cantimpré, questa ci serve a comprendere meglio come dei rettili potessero rientrare nella categoria dei vermi, che nascono dal terreno freddo e umido per generazione spontanea e sono nemici dei raccolti:

#### XXIII. *De Lacerta*

Lacertam, ut dicit Solinus, potius vermem quam serpentem dicunt antiqui, eo quod clementior ferit. Sibilat tamen ut serpens caudamque habet consimilem, pedibus graditur [Lib. *De Nat. Rer.* 8,21,3]<sup>519</sup>.

---

1962). Ibidem, p. 91v, cap. VIII, xxix, morum etiam animalium pro locorum qualitate differre, venenaque serpentum vel mitiora vel asperiora effici: "Italiae locis quibusdam morsus etiam stellionum exitiales sunt". Mentre cfr. Aristote, *Histoire des animaux*, a cura Pierre Louis, Paris, 1969, tome III, p. 60: "τῆς δ' Ἰταλίας ἐν τισὶ τόποις καὶ τὰ τῶν ἀσκαλαβωτῶν δῆγματα θανάσιμά ἐστιν".

517 Nella traduzione latina si ha mustelas anziché stelliones, cfr. *Aristotelis stagiritaie Extra ordinem Naturalium varij Libri*, Venezia, 1562, vol. VII, p. 131v-132r: "In Sicilia, ac in Italia **mustelas** inesse enarrant, quarum morsus exitiales sunt, caeterum nec molles & imbecilles, veluti illae quae apud nos degunt, extare traditur" per il testo greco cfr. Aristotle, *Minor Works*, a cura di W.S. Hett, Londra, 1963, vol. XIV, pp. 314-315: "καὶ ἐν Σικελίᾳ δὲ φασι καὶ ἐν Ἰταλίᾳ τοὺς γαλεώτας θανάσιμον ἔχειν τὸ δῆγμα καὶ οὐχ ὡσπερ τοὺς παρ' ἡμῖν ἀσθενῆς καὶ μαλακόν". Cfr anche Aristotele, *Racconti Meravigliosi*, a cura di Gabriella Vanotti, Milano, 2007, pp. 131, 211.

518 Cfr. in part. *Historia naturale* di C. Plinio Secondo, Tomaso de Tegnengo ditto Balarino, Venezia 1534, lib. VIII, cap. XXXI, Rane, vitelli marini, ramarri, p. CLXIIIr, riga 55: "Dicono che e Ramarri in Grecia sono velenosi...". Cfr. anche: G. Plinio Secondo, *Storia Naturale*, a cura di A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marcote et alii, Torino 1983; vol. II, lib. VIII, 49, pp. 212-213.

519 Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, a cura di H. Boese, Berlino, 1973, p. 284.

Tra i testi medievali più importanti è la summa zoologica del *De Animalibus* di Alberto Magno, un testo che ebbe un certo peso nella trasmissione dei saperi antichi e medievali sull'erpetologia rinascimentale. Come si legge il morso della lucertola e quello del ramarro erano praticamente posti allo stesso livello nella erpetologia medievale:

Stellio est salamandra. Est autem stellio animal quadrupes qui ex suo colore sic vocatur. Quare terga depicta interlucentibus oculis habet in modum stellarum. Hic scorpionis ad eo est contrarius q; visus a scorpione ne terrorem scorpione accipit atque torporem. Dicit etiam Plinius q, stellio serpens est et venenum eius est mortiferum: contra quod remedium sunt tritae carnes scorpionis. [...] Avicenna. Morsum stellionum in eodem genere nocenti posuit cum morsu lacertarum quare stellio et lacerta similia fere sunt animalia quadrupedia nisi quare stellio piger est et dorso et cauda magis latus quam lacerta et guttatus, cum lacerta sit unius coloris<sup>520</sup>.

Ma questo risulta ai nostri fini ancora più interessante poiché è scientificamente provato che non esistano lucertole in Italia il cui morso abbia effetti mortali. Tale codice di significati si trasmette persino a un modo di dire idiomatico usato ad esempio da Petronio nel *Satyricon*<sup>521</sup>. Secondo un

---

520 Cfr. Alberto Magno, *De animalibus*, Johannes Gregorius de Gregoriis, 1495, lib. XXV, p. 249, cfr. anche Albertus Magnus, *On animals, a medieval summa zoologica*, trad. e cura di Kenneth F. Kitchell Jr. e Irven Michael Resnick, vol. II, Baltimora, p. 1731.

521 Si tratta di un passo del celebre episodio della coena in cui Petronio fa parlare Trimalcione, che, facendo confusione fra Annibale e L. Mummio, conquistatore di Corinto, in un contesto evidentemente comico, definisce Annibale come magnus stellio, cioè gran truffatore, stellionare infatti nel lessico giuridico passa a significare turlupinare. Cfr. in merito: Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Parigi, 1911, Tom. IV, par. II, p. 1507: "On entend par stellionat, dans le droit moderne, cette espèce de dol qui consiste à vendre ou à engager une chose qui ne nous appartient pas ou qui est déjà engagée à une autre personne.", ma anche: *Corpus juris civilis*, a cura di Albertus & Mauritius Kriegel, Lipsia, 1833, p. 889, tit. XX "Stellionatus". Gli errori consci messi in bocca a Trimalcione, si trasmettono poi a un passo di Isidoro da Siviglia, *Etym.* 16,20,4. Si veda anche *Verri Flacci quae extant*, Londra 1826, De verborum significatione, p. 898, in cui stellio è interpretato come "genus lacertae". L'idea dello stellio come *animal fraudulentus* deriva da Plinio ma cfr. anche Virgilio, *Georg.* IV, 243 nota Heyne, ignotus "non observatus occulte adrepens" cfr. Christian Gottlob Heyne, *Publius Virgilius Maro, varietate lectionis et perpetua adnotatione*, Lipsia, 1830, p. 636; sull'animale si veda anche:

noto passaggio transitivo le caratteristiche venefiche di un rettile vengono trasferite alla metafora e applicate a un uomo per le sue qualità di truffatore.

Homo vafer et magnus *stelio*, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogam congegit et eas incendit [Petr. *Sat. L*]<sup>522</sup>

Anche Virgilio, nelle *Georgiche*, sembra a conoscenza di questo codice negativo, definendo lo *stelio* come *ignotus*, ma, soprattutto, ed è qui ciò che conta maggiormente, inserendolo in un contesto di lotta alle patologie e ai nemici delle api, che non sembra fino ad ora essere stato pienamente compreso dalla critica, lo *stelio* infatti è accoppiato alle blatte:

Sin duram metues hiemem parcesque futuro  
contunosque animos et res miserabere fractas,  
at suffire thymo cerasque recidere inanes  
quis dubitet? nam saepe favos ignotus adedit  
*stellio* et lucifugis congesta cubilia blattis  
immunisque sedens aliena ad pabula fucus  
aut asper crabro imparibus se immiscuit armis,  
aut dirum tiniae genus, aut invisae Minervae  
laxos in foribus suspendit aranea cassis.  
[Verg. *Geor. IV*, 239-247]<sup>523</sup>

---

Alessandro Magnaguti, *La fauna in Vergilio e in altri poeti antichi e moderni*, Padova, 1940; cfr infine: Manfred Erren P. *Vergilius Maro Georgica*, Kommentar, Band 2 Heidelberg, 2003, p. 879: “*Stelio* ist ein nicht mehr näher bestimmbarer Gecko, d.i. eine nachts lebendige flache Echse mit Haftzehen, die senkrecht an glatten Wänden hochklettern kann. Er gelangt ohne Schwierigkeiten in den Bienenstock (vgl. Zu 13-17)”.

522 Cfr. *Titi Petroni Arbitri Satyricon quae supersunt*, a cura di Nicolai Heinsii & Guilielmi Goesii, Amsterdam, 1743, p. 331, dà magnus *scelio*, corretto in *scelero*, ma p. 332 “Reines: legendum *stelio*, hos est *stellio*. Nam Hannibal vaferrimus & calidissimus”. Cfr. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, a cura di Martin Smith, Oxford, 1975; p. 135, §. 5. Cfr. anche *Petronio Satyricon*, a cura di A. Agosti, Milano, 1995, p. 246, n. 133 in cui si parla di “clamorosi anacronismi”.

523 Nella trad. di Antonio Cetrangolo, in *Virgilio*, Tutte le opere, Firenze, 1966, p. 219: “Se temi una dura invernata e pensi al futuro/ e pietoso sarai dei lor animi afflitti, dei beni / loro perduti, chi esita a sparger profumo di timo, / a rimuovere inutili cere? Ché spesso tarantola / occulta fa strage di favi e le blatte nemiche del sole / vi formano tane; il fuco seduto alla mensa non sua / si scontra con armi più forti e così il calabrone / o la trista tignuola; e il ragno invisato a Minerva / sospende, tese alle porte, le ampie sue reti”. Alcuni dei volgarizzamenti danno: M. Ant. Mario Nigresoli gentilhuomo ferrarese, *La Georgica di Vergilio tradotta in versi volgari sciolti*, Venezia 1543; *L'Opere di Vergilio: cioè la Bucolica, la Georgica, & l'Eneida*, a cura di Lodovico Domenichi, Firenze, Giunti, 1556, [trad. Lionardo Mocenigo] p. 84v: “Per che sovente avien che vi s'asconde /

Questo passaggio è indispensabile per comprendere il senso popolare<sup>524</sup> di questo mordace ramarro, non solo a causa della grande influenza che Virgilio ebbe sulla letteratura agronomica, ma soprattutto per la presenza di questo *stellio* all'interno di un contesto di lotta alle patologie<sup>525</sup>.

Columella seguendo Virgilio, inserisce il ramarro (*stellio*) proprio in un gruppo di bestie maligne che attaccano i favi.

Sic neque venenatus stelio nec obscenum  
scarabaei vel papilionis genus lucifugaeque  
blattae, ut ait Maro, per laxiora spatia ianuae  
favos populabuntur<sup>526</sup> [Columella, De re rust. IX,  
vii ].

Come sappiamo Caravaggio dimostra un grande interesse nei confronti della patologia vegetale, se quasi ogni elemento naturale da lui raffigurato sembra essere affetto da una malattia<sup>527</sup>.

Per comprendere meglio questo assunto sarà necessario indagarlo nel suo rapporto con le raffigurazioni che si diedero della lucertola e con le sue

---

la *tarantola* vile, e'l mel divora / con altri vermi a la luce nemici" [corsivo mio]; *La Georgica di Virgilio, nuouamente di latina in thoscana fauella*, per Bernardino Daniello tradotta, e commentata, Venezia, 1545.

524 Cfr. Eugène Rolland, *Faune populaire de la France: noms vulgaires, dictons, proverbes, legendes, contes et superstitions*, Maisonneuve et Larose, Paris 1967 ad vocem.

525 Anche nell'Inno a Demetra il passaggio in cui alla dea viene offerto il ciceone [v. 210] è poi seguito dalla sua ira che trattiene nella terra i semi senza lasciarli germogliare, al concetto dell'invidia [vv. 167 e 223] e soprattutto a una serie di ostacoli che la dea manda contro i coltivatori [vv.305-310, oppure Ovid. Met. V, 477-486]. Cfr. *Inni Omerici*, a cura di Giuseppe Zanetto, Milano, 1996, pp. 69-97. Anche se manca nell'Inno la figura di Askalabos, trasformato in stellio per aver deriso la dea, è significativo che questo segmento narrativo sia proprio inserito in seguito nel punto in cui si parla dei flagelli del raccolto.

526 Lucio Giunio Moderato Columella, *L'Arte dell'Agricoltura e libro sugli alberi*, [trad. di Rosa Calzecchi Onesti], Torino, 1977, p. 655: "Così si otterrà anche il vantaggio che né lo stellione velenoso, né l'orribile razza degli scarabei e delle farfalle notturne né le blatte che fuggon la luce, come dice Marone, entrando dalle porte un po' troppo larghe, possano saccheggiano i favi".

527 Si veda sull'argomento Giuseppe Fogliani, *Caravaggio fitopatologo ante litteram*, in: *Caravaggio, la magia naturale e la patologia vegetale*, a cura di Mauro Di Vito, atti della giornata di Studi, Pavia, Collegio Ghislieri, 19 gennaio 2009, in preparazione per la rivista on line *Secretum*.

interpretazioni. Ad esempio l'*Apollo sauroctono* di Prassitele<sup>528</sup> ci testimonia il rapporto tra Apollo *Alexikakos* (scacciatore di mali), e la lucertola (parassita, essere strisciante e negativo), simbolo del male e della pestilenza, da lui uccisa con un dardo<sup>529</sup>. Nella letteratura si identifica la lucertola prassitelica come *sauros*, tuttavia, quest'ultima corrisponde perfettamente, nella sua iconografia, alla morfologia dello *stellio* così come è ritratto nell'illustrazione degli *Emblemata* di Andrea Alciato e in Mattioli, Aldrovandi e Gesner. Più tardi il Piccinelli ci fornisce una trattazione emblematica assai approfondita dove si riprendono tutte queste notizie, con una ampia bibliografia<sup>530</sup>. Non dobbiamo escludere che l'opera di Prassitele fosse sconosciuta a Caravaggio, infatti della statua si contano almeno una settantina di copie antiche e una di queste, oggi al Louvre (Inventaire MR 78 n° usuel Ma 441) era parte della collezione Borghese, dove Caravaggio, forse, avrebbe potuto studiarla<sup>531</sup>. La statua era inoltre nota in letteratura artistica a causa della descrizione Pliniana<sup>532</sup> ripresa da Cartari<sup>533</sup>. Come sappiamo dagli studi di Avigdor Poseq, Caravaggio secondo Baglione dichiarò di disprezzare l'esempio dell'antico come modello per i suoi dipinti, nonostante

---

528 Per una ricapitolazione di tutte le interpretazioni date a partire dal Winckelmann, cfr. R. Preisshofen, *Der Apollon Sauroktonos des Praxiteles*, in: *Antike Plastik*, 28, 2002, München, 2002, pp. 41-110.

529 Si tratta qui di un movimento dall'*infectum* al *perfectum*, Apollo elimina l'elemento patogeno, che, nella sua versione del tema, Caravaggio dissacra rovesciandone il vettore semantico, dal *perfectum* all'*infectum* attraverso la trasmissione del veleno al fanciullo sano.

530 Cfr. Piccinelli, *Mundus Symbolicus*, p. 492e segg. cfr.

<http://www.archive.org/details/mundussymbolicus00pici>.

531 Ma in Preisshofen, *Katalog der Kopien*, le prime fonti sebbene incerte sono del 1650, ivi, p. 56: "Die Zugehörigkeit zur Sammlung Borghese kann mit großer Wahrscheinlichkeit bis ins Jahr 1650 zurückverfolgt werden (s. Manilli und Montelatici a. O.)." ad accogliere questa possibilità è Peter Robb, M. *L'enigma di Caravaggio*, trad. D. Comerlati e M. Parizzi, Milano, 2002 p. 81: "e probabilmente M (Caravaggio, n.d.r.) aveva visto la copia romana dell'*Apollo sauroctono* di Prassitele, portata più tardi al Louvre, statua in cui il dio dell'ordine era divenuto un ragazzo indeciso se accoltellare o no un suggestivo ramarro appiattito su un tronco" La caratteristica di Apollo come *alexikakos* è testimoniata anche da Aldrovandi.

532 G. Plinio Secondo, *Storia Naturale*, a cura di A. Corso, R. Mugellesi *et alii*, Einaudi, Torino, 1988, vol. V, [*Nat. hist.*, XXXIV, 70. 81], pp. 192-193 e nota 5. Cfr. anche: *Historia naturale* di C. Plinio Secondo, Tomaso de Tetengo ditto Balarino, Venezia 1534, lib. VIII, cap. XXXI, Rane, vitelli marini, ramari, p. DCCXXVIr.

533 cfr. Cartari <http://www.archive.org/details/mundussymbolicus00pici>, ma anche Aldrovandi, che riprende la notizia.

ciò si riscontrano nelle pose dei personaggi da lui raffigurati innumerevoli “prestiti” di gesti e posizioni, presi direttamente da statue di insigni collezioni antiquarie<sup>534</sup>. Se però l'*Apollo sauroctono*<sup>535</sup> di Prassitele poteva rappresentare un esempio di statuaria antica, classica, e aulica, possiamo leggere tra le righe, seguendo il concetto del rovesciamento popolaresco e dissacratore, che sta alla base del *Fanciullo morso da ramarro*, un tentativo di decostruzione della fonte classica in senso parodico<sup>536</sup>. Trattandosi di una figura di genere, il *fanciullo morso da ramarro*, non è altro che la versione carnascialesca in cui l'episodio dell' *Apollo sauroctono*, sia che Caravaggio lo conoscesse o meno, viene invertito, scardinato del suo valore divino e culturale, e trasformato in una vera e propria “stridente” barzelletta. La lucertola, infatti, nella versione di Caravaggio si rivolta verso il suo persecutore e lo morsica, laddove il mellefebo prassitelico, altrettanto adolescente, ma imperturbato, vince sui suoi valori simbolici negativi col dardo solare, che diviene anche arma dell'uccisione, la statua è leggibile come sacrificio di un capro espiatorio, che liberi ritualmente la natura dai suoi nemici. Con il gesto velato di crudele psicologismo, e di sadismo aneddótico, inquieto nei confronti della lucertola, l'*Apollo* di Prassitele si disfa del simbolo dei parassiti della fertilità della natura, ed elimina la sua presenza infestante dal tronco infertile<sup>537</sup>, che darà d'ora in poi frutti sani. Non è un caso se nelle

---

534 Cfr. anche la tesi di PhD di Lynn Federle Orr, *Classical Elements in the Paintings of Caravaggio*, University of Santa Barbara, California, 1982.

535 numerosi sono gli epigrammi scritti per quest'opera antica, tra i tanti il *Fanciullo morso da ramarro* è stato messo in relazione (Moffit) con il Marziale, Ep. XIV,172: “Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae / Parce: cupit digitis illa perire tuis”. Evidente come il rapporto si rovesci, e l'askalabotes invidioso di Caravaggio voglia nuocere al fanciullo che voleva prendere i frutti.

536 Anche se sembra azzardato leggere il dipinto in questo senso, essendo stato composto “per essere venduto”, e quindi, privo di quei riferimenti aulici di cui la produzione di Caravaggio si caricherà nel periodo in cui sarà ospite a Palazzo Firenze, dal Cardinal Del Monte. Sul concetto di ambiguità e rovesciamento in Caravaggio si veda: Valeska von Rosen, *Ambiguità intenzionale: l'ignudo nella Pinacoteca Capitolina e altre raffigurazioni del San Giovanni Battista di Caravaggio e dei "Caravaggisti"*; in: *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, atti del convegno di Roma, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen, Lothar Sickel, Milano [Cinisello Balsamo] 2008, pp. 59-86 e Wolfram Pichler, *Il dubbio e il doppio: le evidenze in Caravaggio* ibidem, pp. 9-33.

537 Tale potrebbe essere l'interpretazione data alla statua nel Rinascimento, considerando che secondo Isidoro da Siviglia, , la salamandra, “se si arrampica su un albero, avvelena tutti i frutti”



versioni della statua, con i tronchi meglio conservati, la posizione del ramarro è proprio di fianco a una spaccatura della corteccia, molto simile a quelle che Caravaggio dipinge nei suoi quadri<sup>538</sup>. Il *fanciullo* caravaggesco, invece, toccando tra i frutti che la terra dona all'uomo, viene attaccato e contagiato con il morbo del ramarro, il rettile in questo caso ha la meglio sul suo persecutore e, morsicandolo, gli trasmette col suo veleno il male, che avrebbe invece dovuto trasmettere alla natura, o curare con la sua stessa pelle<sup>539</sup>. Si tratta della tipica concezione animistica, che basa la comprensione dei fenomeni sulla teoria della segnatura, e che era anche alla base della medicina e della fisiologia ippocratica nel Cinquecento.

Secondo la zoologia antica il ramarro è in grado di trasmettere una irrefrenabile stanchezza. Questo accade secondo una regola fondamentale: quella che sancisce, sulla base della simpatia o antipatia tra gli animali, la loro compatibilità, o, viceversa incompatibilità. Eliano dice chiaramente che:

esiste una grande inimicizia tra il ramarro e lo scorpione: se infatti accostiamo un ramarro a uno scorpione quest'ultimo cade in uno stato di torpore ( νόρκη ) [Ael. *De Nat. An.* 6,22]"

Lo stesso avviene ad esempio nella zoologia araba tra ramarro e zafferano<sup>540</sup>. Non sarà un caso allora se il ramarro [dal veleno freddo e umido] di

---

[*Etymologiae*, XII, 4, 36]. Cfr. anche Cartari, *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur*, Londra, 1581, p. 63.

538 Si pensi al *Battista* della Galleria Corsini, o al *San Francesco in meditazione* di Cremona, ma in ogni caso da lui ritratto c'è un segno di patologia, la quercia del *Riposo* Doria, o il pioppo dal midollo marcio della *Conversione di Salvo* Odescalchi.

539 Cfr. Ann G. Carmichael, Contagion and theory Contagion Practice in Fifteenth Century Milan, in: *Renaissance Quarterly*, vol. 44, n° 2 Estate 1991, pp. 213-256, e Owsei Temkin, An Historical Analysis of the concept of infection, in: *The double face of Janus*, Baltimora, 1977; cfr. Vivian Nutton, The Reception of Fracastoro's Theory of Contagion: The Seed That Fell among Thorns?, in: *Osiris, II Serie*, Vol. 6, *Renaissance Medical Learning: Evolution of a Tradition*, 1990, p. 205: "The main agent of contagion was putrefaction [...] and the degree of contagion depended primarily on the degree of putrefaction attained An immense putrefaction, as in plague or phthisis, was contagious; a minor one, as in epilepsy, hardly at all".

540 Cfr. Paola Carusi, *Lo zafferano e il gecko. Le scienze della vita nella società islamica del Medioevo*, Roma, 2007, p. 109: "totale, e misteriosa, incompatibilità esisterebbe tra il gecko (samm abras) e lo zafferano", non più di tanto misteriosa, mi verrebbe da chiosare, dato che lo zafferano è pianta solare [e quindi calda e secca], mentre il gecko è animale notturno [freddo e umido]; ma è

Caravaggio morde il fanciullo proprio nel dito medio della mano destra, secondo le regole della chiromanzia<sup>541</sup> e della chirofisiognomica<sup>542</sup> il dito del sole [caldo e secco], spegnendone l'ardore vitale e contagiandolo. Questo torpore, assimilabile allo stato catalettico delle isteriche, o al mal d'amore, trova testimonianza nel modo di dire bergamasco "avègh ol legurù"<sup>543</sup> cioè essere morsi (o colpiti dal malocchio) dal ramarro, appunto, che sarebbe una espressione proverbiale per dire che non si hanno energie<sup>544</sup>. Non è qui necessario ricordare che il borgo di Caravaggio è situato in un'area linguistica che dipendeva da Bergamo. Questo tipo di denominazione è testimoniato

---

probabile che vi sia anche un legame con Arist. Hist. Anim. IX, 1, 609a, 5 in cui si parla dell'odio tra vespe e tarantole (ragni). L'incompatibilità tra ramarro e scorpione è attestata anche da Filumeno (cfr. Philumeni *de venenatis animalibus eorumque remediis*, a cura di Max Wellmann, CMG, X, 1,1, Berlin-Leipzig, 1908, cap. 18,16), Galeno (XIV, 243) e Cassiani Bassi, *Geoponica*, ed. Beck, 13,9,7 p. 394; cfr. Costantino, p. 150: "Il Stellio ha una contrarietà naturale al scorpione. Se adunque alcuno piglierà il stellione liquefatto ne l'oglio, & con quello ooglio ongerà la percossa, sera liberato dal dolore. Il medesimo (Democrito) dice fare la radice de le rose legate al percosso". È molto importante notare che questo aspetto delle simpatie e antipatie tra gli animali viene riportato anche da un testo autorevole e pre-scientifico come quello di Aldrovandi come una parte imprescindibile relativa alla storia naturale. E perciò presente un paragrafo con lo stesso titolo in ogni capitolo relativo ai singoli animali.

541 Cfr. *Manuali medievali di chiromanzia*, a cura di Stefano Rapisarda, Carocci, Roma 2005

542 G.B. Della Porta, *De ea naturalis Physiognomoniae parte quae ed manuum lineas spectat libri duo*, Napoli, 2003, pp. 19-21 e 34-36; cfr. anche Cornelio Agrippa, *La filosofia occulta o la magia*, a cura di A. Fidi, Edizioni Mediterranee, Roma 2008, vol. II, p. 98.

543 Glauco Sanga, *Passioni animali e vegetali Per un'etnolinguistica delle sensazioni*, in: La Ricerca Folklorica, No. 35, Antropologia dell'interiorità (Apr., 1997), p. 32 e p. 34; ringrazio Enrico Zamboni per aver confermato l'uso dell'espressione nel territorio di Cerete Basso (BG). Per una geografia linguistica del ramarro cfr. ringrazio per l'apporto fondamentale Mirko Volpi e Riccardo Oprandi. A quanto pare la forma *lucertun* parallela a *Legurù* non si è ancora estinta come auspicava Giulio Bertone nel suo studio linguistico sul ramarro. Cfr. Giulio Bertone, *Denominazioni del ramarro in Italia*, in: Romania, aprile 1913, n° 166, tomo XLII: p. 166: "Ben minore importanza ha per noi la forma *lusertun*, la quale costituisce ormai un' area secondaria lombarda. Si comincia a sentire a Caravaggio, la si ode anche a Milano, a Cremona, e giunge sino a Breno, dove è entrata in concorrenza con *ligòr*. Questa zona sovrapposta alla precedente ci fa pensare che l'antica base a poco a poco finirà con lo scomparire. Le nuove generazioni, infatti, in altre parti della Lombardia, sotto l'influsso di Milano, abbandonando il vetusto vocabolo, si servono di *lucertone* di semplice e chiara formazione", cfr. anche G. Belfiore, *Magnetismo e ipnotismo*, Milano 1909, p. 128: "È curioso poi un fatto registrato da G. Tissandier nel giornale *La nature*. Si tratta di lucertole. Una di esse era tenuta da molto tempo in una scatola, tanto che era divenuta magra ed affamata. Un giorno fu posta in sua compagnia un'altra lucertola più piccola, la quale dopo un certo tempo, allorché era guardata dall'altra, cercava di fuggire, finché non potendo resistere alla fissazione dello sguardo, che la compagna esercitava su di lei, come attratta da una forza superiore, andò a porre la sua testa nella bocca della prima, che l'aveva largamente aperta."

544 Cfr. anche il dipinto di Garofalo, *Allegoria dell'amore*, National Gallery, NG 1362, dove compare un chiaro ramarro simbolico, che sposa la forza marziale maschile di Ares (così come dell'uomo nella coppia) per premettere a Venere di vincere la battaglia d'amore.

anche dal toponimo “Pellalepre” traduzione del dialettale Pèlalegor (frazione di Darfo Boario Terme, in provincia di Brescia) in cui si diceva che gli abitanti erano soliti cibarsi di lucertole e serpenti.

Anche Girolamo Savonarola identifica nello *stellio* un simbolo di fiacchezza e accidia, si veda ad esempio la sua *Predica XXIII*<sup>545</sup>:

Secondo ti rispondo così, che gli è scritto ne' Proverbii al trigesimo capitolo: *Stellio nititur manibus, et habitabit in domibus Regum*. Stellio è la tarantola, piccolo animale, e resperso di varii colori. Non ha ale, ma s'aiuta con le mani, e volentieri sta nelle case de' gran maestri; e significa quelli che hanno da naturale complessione d'essere tardi d'ingegno, e non sono naturalmente atti a contemplare le cose divine, nondimeno e' si fanno forza, e quello che non hanno da natura, lo hanno per grazia di darsi alla notizia delle scritture sacre e alle sante virtù. [...] Chi si sente secondo la natura pigro, sforzisi quanto può e vinca la natura sua; sforzisi, dico, con le mani, operi bene, ecciti il torpore suo col pensare spesso alla vita de' santi e alla gloria che gli hanno in paradiso. [G. Savonarola, *Prediche*, XXIII]

In opposizione al mito del *sauro* solare (lucertola), vediamo che si configura nel ramarro un essere repellente, notturno e dallo sguardo ammal(i)atore, che si oppone alle valenze diurne del sauro o a quelle cromatiche e solari dello zafferano d'oro.

Il mito della trasformazione di un fanciullo in ramarro è narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*<sup>546</sup>. Quest'ultimo non è oggi molto noto, ma è certo che

---

545 Sermoni e prediche Di Girolamo Savonarola, Prato, Guasti, 1846, p.553.

546 Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, V, 446-461 il fanciullo non ha nome, ma non deve essere confuso con l'Ascàlafa di pochi versi più oltre: V, 539 in merito si veda: K. Sara Myers Source *The Lizard and the Owl- An Etymological Pair in Ovid*, *Metamorphoses Book 5*, in: *The American Journal of Philology*, Vol. 113, No. 1 (primavera, 1992), pp. 63-68. Ovidio non specifica né il nome del fanciullo né quello della vecchia che accoglie Cerere assetata e la rifocilla con una bevanda insaporita con cereali, il Cyceon, sul quale cfr. A. Delatte, *Le Cyceon, breuvage rituel des Mysteres d'Eleusis*, Paris, 1955. Cfr. *Der Neue Pauly, Enzyklopaedie der Antike*, Stuttgart Weimar, 1997, Band 2, s.v. col. 86. Il fanciullo però vedendola bere le ride in faccia e la accusa di avidità, così Cerere si offende e buttandogli in faccia il liquido con i cereali lo trasforma in ramarro, non a

l'erudizione del Cinquecento l'aveva portato in auge. Si trovano infatti diverse raffigurazioni di questo episodio dell'arte figurativa. Uno tra tutti è quello degli affreschi della *Sala del Passerino* a Palazzo Ducale, a Mantova<sup>547</sup>, l'altro è il dipinto di Adam Elsheimer, oggi perduto, ma testimoniato da un'incisione di Hendrick Goudt (1610)<sup>548</sup>. Un'altra incisione è quella più tarda di Antonio Tempesta<sup>549</sup>. A causa della sua simbologia ctonia e della sua natura di animale invidioso (Teofrasto) il ramarro è connesso al malocchio, e spesso raffigurato in amuleti magici per prevenirlo<sup>550</sup>. Come avviene, allora, che sia assimilato a questa stanchezza, al torpore che deriva dal suo morso o dal suo sguardo? Come abbiamo visto sia Apuleio che Eliano fanno riferimento a un libro perduto di Teofrasto che aveva come soggetto *gli animali invidiosi*. Per quale motivo quindi il ramarro è associato all'invidia? E che cosa significa questo termine nella cultura popolare? Il ramarro, animale non domestico, entra a tutto titolo nel mondo magico, come mostrano in modo corposo le credenze popolari ad esso relative, in esse si ritrovano tracce dei suoi poteri negativi e positivi, che insieme conducono alla sfera

---

caso il fanciullo prende un colorito malaticcio e restano sul suo corpo i segni delle gocce di bevanda, da cui prende il nome di stelio (v. 461: "variis stellatus corpora guttis") si dice anche che il fanciullo rimpicciolisce e che "latebram petit". L'animale si configura così come un animale notturno. Molto importante credo che questo mito sia stato sottovalutato anche dai commentatori, esso è incastonato all'interno del ciclo di Cerere perché ha a che fare con la coltivazione, questo episodio che esaspera ulteriormente Cerere nella sua ricerca fa peggiorare a tal punto la situazione che "con spietata mano spezza gli aratri che rivoltano le zolle, furibonda condannò a morte uomini e bestie insieme e impose ai seminati di tradire le speranze in essi riposte avvelenando le sementi" [V, 477-480, trad. di M Ramous]. Se il fanciullo stelio non è proprio la causa dell'infertilità, egli è il primo a provare la furia di Cerere che poi si convoglia tutta sulle messi.

547 La sala detta anche "delle metamorfosi" era costituita da quattro ambienti comunicanti e fu realizzata a più riprese su progetto di Anton Maria Viani a partire dal 1594. L'episodio a cui facciamo riferimento era dipinto nel soffitto della sala del fuoco, riservata all'esposizione di collezioni di pezzi da Wunderkammer relativi al mondo animale, tra gli altri un ippopotamo, coccodrilli e uova di struzzo, feti mostruosi e il corpo imbalsamato di Rinaldo Bonacolsi, detto il Passerino, da cui la sala prende il nome.

548 Cfr. Desmond Shawe-Taylor, *Elsheimer's 'Mocking of Caravaggio'*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 Bd., H. 2 (1991), pp. 207-219.

549 Cfr. *The illustrated Bartsch*, a cura di John T. Spike, Abaris Books, New York, NY 1978, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, Antonio Tempesta, *Deridens cererem puer in stellationem abit*, 48, pubblicata nel 1606.

550 Cfr. Siegfried Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes : ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens*; 2 voll. in uno, Berlin 1910; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1985, oggi anche online:

[http://www.archive.org/stream/derbseblickund01seliuoft/derbseblickund01seliuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/derbseblickund01seliuoft/derbseblickund01seliuoft_djvu.txt)

doppia del sacro, ai miti di culture diverse, ma correlate, di correnti popolari e alte<sup>551</sup>. L'invidia si lanciava con occhiate malefiche, il cosiddetto malocchio o *baskania*<sup>552</sup>, e poteva, secondo le concezioni della magia del contatto, causare malattie. Nell'antichità si credeva addirittura che le cavalle si ammalassero per invidia guardandosi nello specchio d'acqua mentre si abbeverano, oppure gli uomini stessi (è il caso di Eutilide<sup>553</sup>). L'invidia è una *displacentia visionis* che non vuole vedere il bene degli altri per quello che è, e che lo vuole distruggere. Per magia ottiene ciò deturpandolo con il malocchio, contagia il prossimo rendendolo impotente, grazie al potere dello sguardo<sup>554</sup>. Allo stesso modo le streghe erano credute malefiche in quanto, con il solo sguardo, potevano rendere un uomo impotente, o inattivo, facendolo ammalare<sup>555</sup>. Una delle malattie più frequentemente trasmissibili attraverso lo sguardo maligno è proprio l'epilessia<sup>556</sup>, morbo considerato demoniaco, e definito in vari modi tra cui morbo sozzo. Di questo contagio erano passibili soprattutto i bambini, da cui la denominazione di morbo dei fanciulli. Per lo stesso principio il ramarro (come il basilisco) getta uno sguardo velenoso o

---

551 parafrasando Annalisa Nesi, *Salamandra tra realtà e mito*, in: *Quaderni di semantica*, vol. 20, 1999, n° 1.

552 Cfr. Siegfried Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes: ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens*, 2 voll. in uno; ristampa anastatica dell'edizione di Berlino, 1910, Olms, 1985, p. 218, 236; molto interessante e per noi è la presenza del ramarro in amuleti contro il malocchio in cui diversi animali sono disposti a raggio intorno a un occhio. Si tratta molto probabilmente degli stessi animali invidiosi del perduto trattato eponimo di Teofrasto. Matthew W. Dickie, *Heliiodorus and Plutarch on the evil eye*, cfr. anche *Cuatro tratados médicos renacentistas sobre el mal de ojo* a cura di Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, 2001; *The evil eye*, a cura di Clarence Maloney, New York, 1976, pp. 1-17, Lawrence Di Stasi, *Mal Occhio, The underside of Vision*, San Francisco, 1981,

553 Cfr. M. Bettini, Ezio Pellizier, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, p. 117-121.

554 Questo avviene secondo Plutarco, *Moralia*, 683 A, attraverso eidola emanate dagli occhi, che aderiscono attraverso l'aria a colui che è fatto oggetto dello sguardo. Per un'analisi del concetto di invidia nell'epoca di Caravaggio a Roma cfr. Roberto Zapperi, *Eros e Controriforma, preistoria della Galleria Farnese*, Torino, 1994, pp. 15-18, cap. I: *Invidia*.

555 Cfr. l'incisione da Jacques de Gheyn II, probabilmente incisa da Andreis Stock, *La preparazione per il Sabba delle streghe*, c. 1610, in cui, nell'angolo inferiore sinistro, compare un chiaro ramarro simbolico, che lancia il malocchio. Cfr. anche tav. 22 in: Stuart Clark, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European culture*, Oxford, 2007, p. 249.

556 Cfr. *Libellus de fascinatione*, in: *Cuatro tratados médicos renacentistas sobre el mal de ojo*, estudio, edición y notas de Jacobo Sanz Hermida, Valladolid : Junta de Castilla y León, 2001, pp. 170-174.

avvelena con il suo morso<sup>557</sup>, attaccando il morbo sacro. Come nel caso delle tarantolate di De Martino, si tratta di un *aition* magico, di una causa fittizia e simbolica, cioè rituale, storico-religiosa, culturale. È noto infatti che il ramarro non inietta veleno<sup>558</sup>. Non solo: dagli studi di De Martino e dalla denominazione popolare si ricava che in realtà i tarantolati non erano necessariamente morsi dalla tarantola-ragno (*Latrodectus tredecim guttatus* o *Lycosa tarentula*<sup>559</sup>) ma che essi stessi dichiararono che i primi episodi di tarantismo si erano verificati dopo essere stati “pizzicati da uno scorzone”, “pizzicati o incantati da una serpe”. Le diverse ricerche che sono state effettuate su tale fenomeno assieme alle testimonianze dei medici locali, hanno poi ampiamente provato che, la *Lycosa tarentula* faceva semplicemente da capro espiatorio per via dell’aspetto vistoso e per il morso doloroso (anche se praticamente innocuo) mentre il tarantismo oggi viene spiegato come un fenomeno di origine psicosomatica<sup>560</sup>.

Inoltre nelle analisi del test di Rorschach si evince che nell’orizzonte culturale della Taranta lo scorpione e la tarantola erano praticamente parificati<sup>561</sup>; gli stessi dati si ottengono da una analisi linguistica della denominazione del ramarro che, in particolare nel Sud in una mia ricerca sul campo hanno dato *schippiuni* come *sitjiuni* evidentemente provenienti da scorpione e stellione<sup>562</sup>. Ciò non significa che il ramarro non continuasse più a occupare il

---

557 Sulla fisiologia del veleno dei serpenti è d’uopo citare il passo di Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* [XII, 4, 41 e segg.], che dice chiaramente che il veleno fa irrigidire chi è morso e poi quando si mescola con il sangue e si riscalda lo uccide. Tutti i rettili infatti sono freddi e umidi per natura, e così è il loro veleno.

558 Si tratta di un tipico caso di “impermeabilità all’esperienza”, che caratterizza la mentalità popolare, cfr. Levy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Torino, 1966, p.39.

559 Cfr. Pietro D’Abano, *Il trattato de venenis* commentato ed illustrato dal Prof. Alberico Banedicienti, Firenze, 1949, p. 71, n°. 55: *De morsu araneorum*.

560 Cfr. George Mora, *Il male pugliese. Etnopsichiatria del tarantismo*, Besa, Nardò 2000, Francesco De Raho, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Besa, Nardò 2009.

561 Nel documentario “La Taranta”, Pantheon Film, di Ernesto De Martino e Diego Carpitella, con testi di Salvatore Quasimodo, la donna lotta contro la taranta cercando di schiacciarla sotto il piede ed esclama: “A lu Santu Paulu meu de li Scurpiuni!”

562 Sono debitore delle riprove sul campo a Natalia Noce per l’area palermitana e a Chiara De Matteis, per la zona di Collepasso in Puglia. Sulle regole del trasferimento molto frequenti nella cultura della denominazione popolare cfr. Giorgio Raimondo Cardona, *La foresta di piume, manuale di etnoscienza*, Bari, 1985, e Annalisa Nesi, *Salamandra tra realtà e mito*, in: *Quaderni*

suo posto tra le lucertole nella tassonomia popolare, ma che, per l'analogia del suo veleno (solo ritenuto tale, e non effettivo) esso era assimilato, nella denominazione popolare, ad altri animali velenosi (ragni e scorpioni).

Le caratteristiche del ramarro sono quindi negative, esso è citato anche tra gli animali impuri, che strisciano sulla terra, nel *Levitico* (XI,30; i LXX: *καλαβώτης*; la *Vulgata*: *stellio* traduce l'originale ebraico *le-ta' ah*, il volgarizzamento della Bibbia<sup>563</sup> ha *stelio*) tutti coloro che toccheranno i loro cadaveri saranno immondi fino a sera. Il concetto di impurità è alla base del folklore connesso all'epilessia e fa parte di un *modus cogitandi* tipico del pensiero primitivo<sup>564</sup>. L'epilessia era anche detta morbo impuro, e per liberarsi dal contagio si sputava addosso ai malati, da cui la denominazione di *morbus esputativus*<sup>565</sup>. Così come, ancora oggi, per liberarsi del malocchio si sputa<sup>566</sup>. Va da sé che gli epilettici erano impuri in quanto si ritenevano posseduti dal demonio. A questo dato va connesso quanto riporta

---

*di semantica*, vol. 20, 1999, n° 1, p. 38: "Nel mondo degli animali è facile il trasferimento dall'uno all'altro". Non è un caso che scorpione a Collepasso è *stijuni* [da *stellio*- *onis*], mentre in a Palermo la lucertola è *schippiuni* [da *scorpio*- *onis*].

563 Cfr. *La Bibbia volgare* [XIV-XV sec.], a cura di Carlo Negroni, vol. I, Commissione per i testi di lingua, Bologna, Romagnoli, 1882, p. 503,9 [30]: "cioè la lucertola, lo migalo, camaleon, stellio e la talpa. [31] Tutte queste sono di generazione di lacerte..."

564 Un altro caso di denominazione di lucertola che ha un'etimologia popolare che può essere riportata al concetto di veleno è quello di Semamith, cfr. Rev. David Scot, *On the Semamith of Solomon*, [Prov. XXX, 28], in: *The Edinburgh New Philosophical Journal, exhibiting a view of the Progressive Discoveries and Improvements in the Sciences and the Arts*, ott. 1827-apr. 1828, Edinburgo, 1828, p. 34: "Bochart in his Hierozoicon, says, that there are two species of stellio, the one poisonous and the other harmless; but doubts which was meant by semamith. If it be the stellio reputed poisonous, sem with a samech, which is convertible with sin, according to some, will signify poison, and of course the semamith will be poisonous lizard".

565 Cfr. A. De Rosa e R. Vizioli, *L'immagine dell'epilessia come devianza nella tradizione popolare e nella cultura psichiatrica*, in: *L'immagine della follia*, a cura di A. Scala e A. De Rosa, G. Margehrita, et alii, Liguori, 1984, p. 101: "Oppure l'uso di sputare addosso all'epilettico nasceva dalla convinzione che in questo modo era possibile eliminare il pericolo di poter essere contagiati dalla sua presunta impurità".

566 Cfr. R. Selare, *A Collection of Saliva Superstitions*, in: *Folklore*, Vol. 50, No. 4. (Dec., 1939), pp. 349-366, in part. p. 357: "Pliny, too, describes the habit of spitting as a preservative against epilepsy and to 'repel fascinations and the evil presages attendant upon meeting a person who is lame in the right leg'." cfr. G. Plinio Secondo, *Storia naturale*, a cura di U. Capitani e I. Garofalo, Einaudi, Torino 1986, [XXVIII, 7], pp. 46-47 cfr. anche Plauto, *Captivi*, 550; e Teocrito, *I cantori*, [Id. VI, 39]: "per evitare il malocchio tre volte ho sputato nel mio petto"; l'usanza è ancora viva a Cipro e in Grecia, ringrazio Manos Chimonis per la segnalazione. Cfr. infine: O. Temkin, *The falling sickness*, Baltimore, 1994, p. 13, che cita Plauto, *Capt.* III, 4.

l'Aldrovandi, che, sempre prodigo di informazioni, ci testimonia che proprio i ramarri erano ghiotti dello sputo catarroso e che fissavano l'uomo in quel modo incantatore proprio perché aspettavano di nutrirsi del suo sputo, e per lo stesso motivo tiravano fuori la lingua nel loro modo caratteristico, pronti a leccare la pituita non appena espettorata. Da ciò possiamo trarre un legame sufficiente a connettere il ramarro alle malattie causate dal flegma, come ad esempio l'epilessia, notando come la storia medica e naturale del rettile si inserisce perfettamente in un quadro umorale e di analogia tipico dell'epoca in cui sia Caravaggio che Aldrovandi, probabilmente su due diversi livelli, tuttavia coerentemente alla teoria della segnatura, pensavano e operavano.

Certo è che il morso di animali velenosi o come tali ritenuti è da sempre un elemento molto importante tra gli argomenti del folklore e delle fiabe. Vi sono attestazioni antichissime che ci permettono di risalire fino ai tempi del mito. Tra tutti, uno dei più importanti, è il mito di Orfeo ed Euridice, uccisa dal morso di un serpente mentre si trovava in un giardino. Ma i casi in cui un serpente o un altro animale velenoso interviene come simbolo delle forze del male che scatenano conseguenze negative sono, da Adamo ed Eva in poi, davvero innumerevoli. La cultura e i testi relativi al morso velenoso degli animali non tardarono a diffondersi e a occupare un ruolo di grande importanza nella letteratura medica così come nella cultura delle piazze. Si pensi ad esempio ai *Theriaka* di Nicandro di Colofone o al fenomeno dei pauliani e dei cerretani<sup>567</sup>. Si comprende molto bene come tutti questi animali facessero parte di un unico gruppo che non distingueva insetti da rettili o da aracnidi osservando le illustrazioni del codice del Dioscoride di Vienna<sup>568</sup>. Tuttavia bisogna considerare che fino all'avvento della medicina scientifica questo tipo di conoscenze si mescolava indistintamente e

---

567 Cfr. P. Camporesi. Il libro dei vagabondi: lo Speculum cerretanorum di Teseo Pini, Il vagabondo di Rafaele Friano e altri testi di furfanteria, a cura di P. Camporesi; prefazione di F. Cardini, Garzanti, Milano 2003

568 cfr. *Der Wiener Dioskurides*, a cura di Otto Mazal, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1998, vol. I, c. 411r, dove si vede insieme ai serpenti velenosi un *Askalabotes* (identificato con *Tarentola mauritanica*) e cfr. commento a p. 60.



insidiosamente con quelle folkloriche e, soprattutto quelle relative ai veleni, con la magia e la stregoneria. Storicamente parlando, quindi, queste distinzioni settoriali sono davvero aberranti, se pensate in un periodo in cui non esisteva l'odierno iato tra scienza e magia<sup>569</sup>.

L'uso della pelle del ramarro (o del ramarro intero) come ingrediente per un farmaco contro l'epilessia è testimoniato dalla medicina Rinascimentale, con una evidente derivazione dalla tradizione antica, che abbiamo appena rispolverato, in particolare da Caterina Sforza Riario, che, nel suo *Libro di esperimenti*<sup>570</sup> indica proprio il *racano* (ramarro) come antidoto contro l'epilessia:

A guarire el male caduco. Piglia uno racano e mettilo in una pignatta nova e copriilo bene che non spiri [*aria dalla pignatta* n.d.r.] e dalli foco tanto che tu possi fare polvere e dàlla in nove volte allo amalato con vino. [Caterina Sforza, *Libro di esperimenti*, 88]

Di poco successiva è l'analogo modo di procedere chiudendo il rettile in un contenitore sigillato nel rimedio di Timoteo Rossello "alle lentigine negre del viso o d'altro":

Piglia una lucerta viva che abbia verde la coda, e mettila in uno bronzo, e mettili sopra de l'oglio e ponila al fuoco tanto che la disfaccia, e fa bene che

---

569 Cfr. Paolo Rossi, *Il tempo dei maghi : Rinascimento e modernità*; R. Cortina, Milano 2006.

570 Su Caterina Sforza cfr. Anna Maria Guccini, *L'arte dei semplici*, in: *Caterina Sforza, una donna del Cinquecento. Storia e Arte tra medioevo e rinascimento*, catalogo della mostra di Imola 5 febbraio – 21 maggio 2000, Ravenna, 2000, pp. 131-138 e Fabrizia Fiumi e Giovanna Tempesta, *Gli esperimenti di Caterina Sforza*, in: *ibidem*, pp. 139-146; Maurizio Bettini e Omar Calabrese, *Bizzarra-Mente*, Milano, 2002, p. 247; e Diana Maury Robin, Anne R. Larsen, Carole Levin, *Encyclopedia of women in the Renaissance Italy, France and England*, Santa Barbara (CA) 2007, pp. 336-339, s.v., con bibliografia.

l'oglio suddetto scemi il terzo, e poi colalo e aggiongevi  
cera bianca, e poi con quella ongeti<sup>571</sup>.

È possibile che questa ricetta derivi da Marcello Empirico che testimonia le numerose facoltà magiche del ramarro in diversi punti del suo *De medicamentis*<sup>572</sup>. Infine si trovano analogie anche con le tradizioni popolari toscane trasmesse dal Pitré<sup>573</sup>. Le stesse facoltà sono confermate un secolo più tardi da Mattioli e da Aldrovandi.

Altre interessanti citazioni relative al ramarro si trovano testimoniate in autori medievali. Il Vocabolario della Crusca trasmette il modo di dire “avere l'occhio del ramarro” per significare uno sguardo concupiscente: “Avere occhio di ramarro, che vale bello, e attrattivo, e che guarda volentier l'huomo. Onde 'l Morg. 'E Filiberta ha l' occhio del ramarro'<sup>574</sup> ” confermando che anche nella lingua (e nella cultura) volgare gli occhi del rettile tendono a guardare l'uomo in maniera ambigua, magica e ammaliatrice. Proprio durante il periodo in cui Caravaggio lavorava a Roma si hanno le prime

---

571 Cfr. Timoteo Rossello, *La seconda parte de secreti universali in ogni materia*, Venezia, Giovanni Bariletto, 1574, lib. IV, cap. 76, p. 103.

572 *Marcelli de medicamentis liber*, in: *Corpus medicorum latinorum*, vol V, tom I; a cura di Max Niedermann, Berlino, 1968, in part. p. 136, riga 2, vol I, [VIII, 90]: “conburito et ad tenuissimum pulverem redigito atque ex eo cum vino aut melle optimo caligantes oculos inunge, valde proderit” e p. 126, riga 9-10, vol I, [VIII, 49]: “Lacertam viridemexcaecatam acu cuprea in vas vitreum mittes [...] deinde gypsabis aut caludes diligenter atque signabis et post quintum vel septimum dies aperies” in cui i due passi sono chiaramente ripresi nelle istruzioni di Caterina Sforza; ma il *Liber de medicamentis* è ricco di consigli e riti da operare con lucertole o parti del corpo o sangue dei rettili, cfr. Vol.II, Index verborum, s.v. Lacerta, p. 723 e locc. citt. *ivi*.

573 Cfr. G. Siciliano, *Credenze e usi popolari toscani*, in: *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, rivista trimestrale, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1882, p. 430: “Il ramarro vuole bene agli uomini, ma odia le donne, e guai a queste se potesse distinguere tra l'uomo e la donna! Le ucciderebbe. La ragione sarebbe questa, che una volta una donna prese un ramarro, lo messe in una pentola, e ne fece una pomata per allungare i capelli”, per una fonte medievale di questa credenza cfr. *Historia Plantarum, ms 459 della Biblioteca Casanatense*, a cura di V. Segre e Mauro Di Vito, Panini, Modena 2003, vol. II, p. 255, s.v. Lacerte: “La cenere della lucertola verde bruciata e aspersa sull'alopecia con buona quantità di miele crudo immediatamente fa nascere i capelli”, allo stesso modo si trova la lucertola pestata [σαῦραν], con una palese funzione magica, anche nelle *Incantatrici* di Teocrito [Id. II, 58] come ingrediente di un bevaggio funesto [κακὸν ποτὸν].

574 Cfr. Luigi Pulci, *Morgante*; introduzione, note e indici di Davide Puccini; Garzanti, Milano 1989; XXII, 9.

trattazioni pre-scientifiche del morbo dei Tarantolati, così come ce lo descrivono le fonti storiche. L'eziologia del morbo, che presenta sintomi analoghi a quelli degli epilettici, degli istero-epilettici e di tutti i quadri sintomatici che potevano rientrare nella categoria del morbo sacro, identificava la causa prima nel morso della tarantola. Secondo una ben nota indeterminazione, lo *stelio*, o tarantola, condivideva il proprio nome con un ragno, il cui morso era considerato la causa eziologica del tarantismo<sup>575</sup>. Questa indeterminatezza, presente già nei testi classici è ripetuta senza imbarazzo dai testi erpetologici o medici relativi al morso dei serpenti dell'epoca di Caravaggio. Si pensi ad esempio al passo di Democrito [fr. spur. 380, 7, *Diels-Kranz* (2,214)] tramandatoci da Aulo Gellio e citato e commentato dal Moretus.

Viperarum morsibus tibicinium scite modulateque  
 adhibitum mederi refert etiam Democriti liber, qui  
 inscribitur \*\*\*, in quo docet plurimis hominum  
 morbidis medicinae fuisse intentiones tiliarum. Tanta  
 prosus adfinitas est corporibus hominum mentibusque  
 et propterea utiis quoque aut medellis anumorum et  
 corporum [Aul. Gell. *Noct. Att.*, IV, xiii].

Si parla del flauto frigio, usato nei culti di Cibele, di cui parla anche Catullo [63,22: *tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo*]. Il Moretus<sup>576</sup> suggerisce che non solo per il morso delle vipere, ma anche per quello delle tarantole (ragni) si possa curare con il suono del flauto frigio, e cita in merito anche Ateneo:

---

575 Può darsi che la confusione nasca dal passo di Arist. *Hist. Anim.*, IV, 11, 538a, 31 in cui i φαλάγγια [ragni] sono messi insieme agli ἄσκαλαβῶται [rettili] come categoria di animali in cui la femmina è più grande del maschio in quanto produce larve. Cfr. anche Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, a cura di Holbrook Jackson, I, p. 373, [Pt. I, sec. 2, mem. 4, subs. 7], New York, 2001: “stinging with that kind of spider called tarantula, an ordinary thing, if we may believe Skenknius, lib. & de venenis, in Calabria and Apulia in Italy, Cardan, Subtil.lib 9, Scaliger, exercitat. 185. Their symptoms are merrily described by Jovianus Pontanus, Ant. Dial., how they dance altogether, and are cured by music ” e cfr. Johannes Schenck von Grafenberg, *Observationum medicarum*, lib. VII, observatio 112 Tarantulæ morsus horrenda lethaliaque syntomata, p. 251.

576 Ringrazio Annarita Franza per l'utilissima segnalazione di questo passo.

vereor ne non de viperis scripserit Theophrastus, se de iis phalangiis, quae hodie vulgo Tarantolae vocantur, quarum morsus hic Romae, quod sciam, innoxius, in Appulia si negligatur, lethalis est: neque aliud mali usitatus aut exploratus remedium, quam in citharoedis & tibicinibus: quibus auditus, velut è gravi somno excitatus, qui morsus est, attonitus & extra se positus saltare ac tripudiare incipit, neque unquam definit, dum ne illi quidem intermittant, donec delassatus, ac sudore fluens, prope exanimis concidat. Hoc quidem & certissimum ac notissimum est, & a praestanti medico Matthiolo litteris proditum.

Come nota Moretus la cura del morso è analoga quindi sia per i rettili che per i ragni. Moretus poi, cita anche Mattioli che affronta la questione del tarantismo e ne attesta la diffusione nel territorio senese (da cui proveniva anche Giulio Mancini) presso i contadini che non si proteggono adeguatamente dal morso con gli appositi stivaletti, tuttavia lo stesso Mattioli nel capitolo sulle lucertole (in particolare sul ramarro) chiama questo tipo di rettili Terrantole, per distinguerli dal ragno (falangio) dicendo che si chiamano volgarmente “stellioni, racani o liguri o lucerti”<sup>577</sup>. Secondo Mattioli questo tipo di lucertola è molto velenoso. Addirittura: “In Toscana, per sapersi che sono i lor morsi velenosi, & mortiferi, come si ritrovano, subito s’ammazzano”. Mattioli cerca poi di distinguere più scientificamente i generi di queste lucertole in base alla loro dieta e alla descrizione che se ne dà nei testi antichi. Si tratta tuttavia di un discorso altamente scientifico e filologico,

---

577 La coscienza che bisognasse distinguere, almeno in ambito scientifico le due specie è indicativa del fatto che in ambito popolare tra la tarantola ragno e la tarantola lucertola e gli effetti del loro morso non era fatta alcuna distinzione. Cfr. in merito anche: Pierre Belon, *Les observations des plusieurs singularitez & choses mémorables trouvées en Grece, Asie, Joudée, Egypte, Arabie & autres pays estranges*, Paris, 1588, p. 238: “Les Grecs l’ont appellé en leur vulgaire Samiamitos, les Italiens Tarentola [...] Mais pour ce que le modernes confondent ce nom de Tarentola avec le Phalangion, & que le mot Italien Tarentola, ou bien Terantula, prend son etymologie de la terre, & toutefois n’estant appellation antique [...]” è di grande importanza dal punto di vista scientifico la lettera XXX di Giovanni Battista Teodosi, *Ad Andream Alciatum qua sit stellio interpretatur quid confusum*, in: *Epistolae medicales diversorum authorum*, Londra, Giacomo Giunti, 1561, p. 437 alla quale rimandiamo nell’impossibilità di riprodurla integralmente.

basato su una forma di comparatistica tra fonti antiche e dati naturali sperimentali, che inverosimilmente poteva arrivare alla tassonomia popolare, che, come abbiamo visto dal supporto della linguistica (di cui è intriso anche il testo del Mattioli), tende a non distinguere gli effetti del veleno del ragno (falangio) da quello del ramarro (racano), né la loro cura (operata attraverso la performance di cicli coreutici e la musicoterapia). Tuttavia la testimonianza di Mattioli è anche utile a sfatare il mito identitario del tarantismo come esclusivamente diffuso in Puglia, cosa assai preziosa per noi grazie alla precoce data del documento che vale più del luogo comune che in seguito ha visto focalizzare gli studi sul tarantismo nel Salento. All'epoca di Caravaggio illustri naturalisti si occuparono del tema e uno fra tutti, Ferrante Imperato, amico di Giovan Battista Della Porta e illustre botanico, pubblicò nella sua *Istoria Naturale*<sup>578</sup> a poche pagine di distanza, una stampa in cui i due animali erano messi a confronto.

Secondo Ernesto De Martino, l'antropologo che divenne famoso proprio per i suoi studi sul tema, questo fenomeno era associato, all'interno del contesto culturale da lui analizzato, solo al morso del ragno, e non più della lucertola. Ma gli stessi tarantolati si esprimono diversamente riguardo all'aition, una volta intervistati e non tutti fanno risalire il morso a quello di un ragno. Questo ci permette di supporre che Caravaggio volesse raffigurare con il *putto morso da un racano*, proprio un tarantolato. Come abbiamo visto, infatti, questa iconografia piuttosto rara, si può riferire alla credenza popolare secondo la quale il ramarro, o tarantola, può attaccare l'epilessia col

---

578 cfr. *Dell'istoria naturale Di Ferrante Imperato*, Niccolo Antonio Stelliola, Napoli, C. Vitale, 1599, p. 775: "Lacerta Chalcidica. Evvi anco un'altra spezie di lucerta, che vive in luoghi opachi e fisure dei muri, chiamata da alcuni Italiani Tarantola, di vista horribile, e di color piombino, con eminenze per tutta al figura[...]"Phalangio. Le spezie de Phalangi appo noi dette Tarantole, hanno il nome di Tarantole, per esser nel tenimento di Taranto, e luochi convicini, più frequenti e conosciute che altrove. Ve ne è un'altra spezie, da paesani detta solofizzi, che è più delle sudette velenosa" si noti bene quest'ultimo termine (solofizzi), che condivide la radice etimologica (forse da solfeggio, solfizzare, poiché il morso era curato con la musica), con il termine Surfitsy, Suffizio, usato in Sicilia per designare la tarantola (rettile). Ancora una volta l'orizzonte culturale della denominazione popolare confonde la tarantola ragno con la tarantola lucertola. Cfr. ALIS, carta 456, s.v. Gecko .

suo morso e quindi anche curarla con la sua pelle<sup>579</sup>. Di questa tradizione, attestata da proverbi, modi di dire e costumi popolari, trova un riscontro storico anche nei trattati di erpetologia coevi al Caravaggio, e, in particolare, nell'Aldrovandi e nel Gesner, così come in Mattioli<sup>580</sup>.

Non è questo il luogo per discutere della raffigurazione della lucertola *à travers les âges*, per ovvi motivi di spazio dovremo limitarci ad analizzarne il più vicino *background* iconografico nella storia dell'arte, notando se mai lo scambio fertile tra l'illustrazione scientifica e quella artistica che annovera notevoli correnti di scambio, partendo dal fatto che sia in scultura che in pittura l'elemento riprodotto è stato uno dei primi ad essere copiato dalla natura, grazie soprattutto alla diffusione dell'animale nel territorio mediterraneo. Non a caso i primi esempi accertati di copia dal naturale sono già quattrocenteschi, sia in pittura che in scultura. Anzi, la lucertola in scultura è anche uno dei primi animali ad essere riprodotti grazie alla tecnica del calco, già descritta da Cennino Cennini nel suo *Trattato dell'arte*. Questi calchi sono per la prima volta apparsi nella prima porta del battistero di Firenze fusa da Lorenzo Ghiberti e data la fortuna della tecnica in seguito divenuta un soggetto a sé stante presumibilmente sia per la semplicità di riproduzione, sia per il valore apotropaico del soggetto, nella bronzistica rinascimentale, con la funzione di fermacarte o di soprammobile. Tali oggetti erano certo memori della citazione Pliniana di due architetti Sauro e Batracos che scolpirono a Roma una lucertola come motivo firma sulla base della colonna del tempio di Ottavia, citazione ben nota sia nella letteratura artistica (Ghiberti, Plinio) che in quella erpetologica successiva (Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis oviparis*) Una delle prime lucertole appare, ad esempio, nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, oggi agli Uffizi,

---

579 cfr. Michael Etmüller, *Pratica speciale di medicina nelle malattie proprie degli uomini delle donne e dei fanciulli con le dissertazioni del medesimo autore sopra l'epilessia l'ebrezza, il male ipocondriaco, il dolore ipocondriaco la corpulenza ed il morso della vipera*, Lipsia, 1668.

580 Andrea Matthioli, *I Discorsi*, Venezia, 1568, VI, iiiii, p. 1475 e II, lviii, p. 386-387.

arrampicata sulla capanna. Le sue dimensioni sono eccessive se comparate a quelle dei volti dei personaggi, questo errore lascia aperte risposte di interpretazione, e configura il rettile come simbolico, proprio grazie alla misura fuori scala. Del ramarro abbiamo poi, dalla metà del Quattrocento, con Pisanello (*Lucertola che cammina verso sinistra*) un disegno al Louvre<sup>581</sup> [DAG, Inv. 2383] particolarmente realistico. Si potrebbe proseguire con il caso di un diavolo molto eloquente che non solo è assediato da serpenti che, cruentemente, lo morsicano ai deltoidi con una vaga allusione al Laocoonte, ma anche da un ramarro. Si tratta del diavolo schiacciato da San Michele nell'*Assunta*, della scuola di Signorelli, al Museo di Cortona [fig. 7].



Figura 7 Luca Signorelli, (bottega) *Assunta*, Museo di Cortona, part.

Le sfumature simboliche negative della lucertola sono poi riprese da Signorelli nella *Crocifissione* degli Uffizi, in cui la bestia si arrampica sul cranio di Adamo alla base della Croce. Appare ovvia fin da subito l'analogia

---

581 cfr. Dominique Cordellier, in: *Pisanello*, a cura di Paola Marini, cat. mostra di Verona, 8 sett. 9 dic. 1996, Milano, 1996, scheda 36, p. 254.

tra lucertola e diavolo, e quindi tra lucertola e indiavolati, cioè tarantolati, in quanto posseduti dal demonio, o per l'appunto, morsi dal suo animale simbolico. In un quadro di analogie morfologiche è importante considerare le caratteristiche della pelle della lucertola e dei serpenti, che, essendo coperti di piccole macchie chiare (o stellati) richiamano appunto lo *stellio*, il ramarro. La stessa caratteristica è condivisa dai serpenti che spesso sono accoppiati ai ramarri, si pensi ad esempio al *San Sebastiano coi Santi Francesco e Giovanni Battista* di Filippino Lippi, oggi a Genova (Museo di Palazzo Bianco). Di grande importanza e molto ben riconoscibili grazie alla puntinatura che portano sul dorso ottenuta attraverso una lavorazione della superficie marmorea sono anche i due ramarri presenti ai lati di un vaso al quale si abbeverano due delfini in una delle ghirlande che ornano la *Cappella del Succorpo* (1497-1506) nella Cattedrale di Napoli. Non è da escludere che i due ramarri alludessero alla cura dell'epilessia, per la quale il Santo era venerato, testimoniata anche dall'affresco nella soprastante cappella. Come si è detto, non è questa la sede di una storia iconografica del ramarro, che tuttavia richiama quasi sempre il male, per questo motivo non possiamo dilungarci in una lista esaustiva. Tuttavia dobbiamo provare a porre di nuovo alcune domande. È vero che il *fanciullo morso da ramarro* di Caravaggio non ha precedenti iconografici? A guardar bene esistono dipinti con fanciulli che giocano con ramarri. Un precedente importante è quello del *Giovane nel suo studio*, di Lorenzo Lotto all'Accademia di Venezia, in questo il personaggio ritratto mostra evidenti segni di *melancholia*, a giudicare dalla lettera e dall'anello sparsi con i petali di rosa sul tavolo. La lucertola lo guarda fissa dal tavolo. Questo ritratto, forse troppo trascurato dalla critica in relazione alle analogie che presenta con il nostro dipinto rappresenta a primo acchito un giovane che viene fissato da un ramarro. Sullo stesso piano d'appoggio sono sparsi petali di rosa, lo stesso fiore che sta nel vaso e dietro all'orecchio del giovane fanciullo caravaggesco. La corrispondenza di elementi all'interno di



un dipinto non va mai sottovalutata<sup>582</sup>. Anche nel caso di Lotto abbiamo un giovane, campito su uno sfondo scuro, in interno. Le interpretazioni di un dipinto come quello di Lotto sono davvero poche<sup>583</sup>. La più calzante tenta di leggere il personaggio come un melanconico, vittima di una delusione amorosa<sup>584</sup>. Il ramarro sta evidentemente fissando lo sguardo sul giovane, che in un certo senso ne è “raggelato” per usare le parole di Gasparo Contarini, messe in relazione al dipinto da Wendy Stedman Sheard<sup>585</sup>; a questo punto, forti delle nostre conoscenze sul ramarro come animale invidioso e sulle sue capacità di lanciare il malocchio così come quelle velenose del suo morso, avremo di fronte la soluzione dell'enigmatico dipinto: si tratta infatti di un ramarro invidioso. Vorrei sottolineare, affinché non sfugga al lettore, che l'identità tra complessione melanconica dell'uomo qui raffigurato, già notata da tutti i precedenti commentatori, e l'epilessia è praticamente lampante<sup>586</sup>. Come è noto infatti l' epilessia fa capo al flemma e alla bile nera. Inoltre prima della lettera a Giovan Battista Hodierna<sup>587</sup>

---

582 non si trascuri la diretta discendenza di Caravaggio da Lotto nel solco della pittura della luce, come già sottolineato da Longhi. La corrispondenza di rose e ramarro è per la prima volta messa in relazione a Caravaggio da Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, 1990, p. 23 e segg.. L' interpretazione, sulla base di un sapere emblematico, è del tutto inadeguata alla natura del dipinto, che raffigura invece una scena di genere.

583 Diana Wronski Galis, *Lorenzo Lotto. A Study of His Career and Character, with Particular Emphasis on his Emblematic and Hieroglyphic Works*, PhD dissertation, Bryn Mawr College, 1977; e Augusto Gentili, *Virtus e Voluptas nell'opera di Lorenzo Lotto*, in: *Lorenzo Lotto, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso, 1981, pp.415-424.

584 Cfr. Battisti e Posner, che vedono nel morso del ramarro una metafora emblematica del morso d'amore. Sul concetto del morso legato alle delusioni d'amore, cfr. anche: Luigi Chiriatti, *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Lecce, 1995.

585 Cfr. W.S. Sheard *I ritratti*, in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cat. mostra Washington-Bergamo, Parigi, 1998, p. 48: “Lo stato malinconico (o depressione clinica come viene oggi chiamato) rende incapace di agire chi ne è vittima”, proprio come se egli avesse “ol legurù” come abbiamo visto; ma si veda anche la scheda n°. 32 di Peter Humfrey a p. 173, 1530ca. Cfr. sempre Giulio Bertone, *Denominazioni del ramarro in Italia*, in: *Romania*, aprile 1913, n° 166, tomo XLII; p. 166: “dal volgere della sua testa verso il passante è stato chiamato in Sicilia, p. e. a Trapani e altrove, guarda-omini”.

586 Cfr. Galeno, *De locis affectis*, III, ix.

587 Salvatore De Renzi, *Storia della medicina*, tom. IV, Napoli, 1846, p. 80: “Giovambattista Odierna di Palermo in una lettera diretta a Severino descrive il dente velenoso della vipera”, e p. 521: “I lavori poi fatti dagli Italiani intorno al morso delle Vipere contengono tutto ciò che si fece di più perfetto in quel tempo. Giovan Battista Odierna in una lettera diretta a Marco Aurelio

(Ragusa, 13 aprile 1597 – Palma di Montechiaro, 6 agosto 1660) il morso delle vipere e dei rettili era ritenuto provenire dal fiele, nota sede dell'umore melanconico, che, iniettato, avrebbe dato un *surplus* di atrabile e una conseguente *diskrasia* nell'organismo vittima del morso. Nella concezione umorale della medicina ippocratica l'epilessia è un *surplus* di umori freddi e umidi che, depositandosi nella ghiandola pineale, ingorga le vie di afflusso di sangue al cervello e provoca le crisi.

Forse ancora più vicina al dipinto di Caravaggio è la lunetta dei due putti che giocano con un ramarro, nella *Galleria dei Mesi*, a Palazzo Ducale, a Mantova. La sala fu decorata a metà del XVI secolo per allestire la collezione di statue del duca Guglielmo. In questa lunetta, che si inserisce in una serie di altre rappresentanti azioni sceniche, si susseguono fanciulli e angioletti che giocano all'*ephedrismos*, a mosca cieca, alla morra, che fanno acrobazie, che lottano e che si riappacificano baciandosi sulla bocca, camminando sulle mani e così via, addirittura in una lunetta si vede un angioletto che desta un altro putto dormiente appoggiato su un cestino di fiori a guisa di guanciaie, indossando una maschera per spaventarlo. Alcune delle lunette sono quasi completamente cancellate e comunque non più leggibili. Quella che ci interessa maggiormente raffigura un angioletto dalle ali rosse (iracondo) che s'avventa sul suo compagno serafico (ali bianche) con in mano un ramarro dalle fauci spalancate e getta a terra il malcapitato facendolo capitombolare; la scena potrebbe essere interpretata come allegoria dell'invidia. Tuttavia il contesto comico sdrammatizza lo scontro tra i due e, come forse nel dipinto di Caravaggio, la vignetta è un pretesto buffo per ridere della facezia qui rappresentata. Anche se non è un precedente e, in luogo del ramarro c'è un serpente, dobbiamo annoverare, per forti analogie nella gestualità e nel vestiario, anche un affresco raffigurante il miracolo di *Mosé che trasforma il*

---

Beverino fu il primo a provare, per mezzo dell'esperienza, che il veleno della vipera non risiede nel fiele.”.

*bastone in serpe*, nel chiostro di Santa Chiara a Napoli<sup>588</sup>, in cui il faraone si ritrae spaventato dalla comparsa di fronte a sé di un serpente sibilante. Il mantello è infatti portato sopra la camicia allo stesso modo in cui lo porta il fanciullo morso da ramarro di Caravaggio, e la posizione scomposta delle braccia è analoga. Analoga è altresì la posizione del ragazzo di fronte a un serpente nell'*Allegoria* di Filippino Lippi (Firenze, Museo degli Uffizi, 1498, Inventario 1890, n. 8378).

Numerosi sono anche i loci letterari che ci testimoniano una simile credenza, il dipinto di Caravaggio, quindi, non sarà da percepire come la raffigurazione di una conoscenza da eruditi, di cui solo i più fini filologi o i lettori di Apuleio potevano comprendere il significato, ma di un concetto ben chiaro a tutti, testimoniato persino da un modo di dire idiomatico.

A questo punto sarà necessario sfrondare il dipinto della fioritura piuttosto improbabile di interpretazioni che, non tenendo conto delle nozioni utili né delle fonti storiche, hanno da sempre accostato il quadro a significati impropri. L'effeminatezza del fanciullo, così lampante secondo alcuni critici fautori dell'omosessualità di Caravaggio<sup>589</sup> o dell'omoerotismo delle

---

588 Ringrazio Francesco Di Caprio per la segnalazione, cfr. Mosè inviato da Dio a liberare gli Ebrei dalla schiavitù dell'Egitto. Il bastone di Aronne cambiato in serpente davanti al faraone. L'autore è ignoto come per tutto il ciclo di affreschi che è seicentesco in: Giustino Jovino, *La chiesa e il chiostro maiolicato di S. Chiara, Napoli*, 1983.

589 Sembra che l'argomento davvero delicato della proiezione della propria omosessualità da parte dei critici sex & gender abbia ormai avuto modo di dilagare senza freno alcuno anche tra i critici più cauti, motivo di questa adesione spassionata è che l'innesto di una devianza bi-sessuale sul personaggio *maudit* del pittore è ancor meglio vendibile e forse anche più morbosamente. Ma la morbosità va cercata nel rimosso più che in ciò che si proietta e si vorrebbe leggere di sé in un'opera d'arte, poiché un gioco impari di dialogo tra immagini che non si possono difendere e una vulgata troppo invasiva e molto al passo coi tempi è più filosofia che filologia, più estetica che storia dell'arte. È interessante rilegger in merito un passo di A. González-Palacios, *Longhi collezionista*, in: *La cultura dell'ignoranza*, Umberto Allemandi, Torino 1983, p. 110: "Credo che il maestro non sarebbe stato molto soddisfatto dell'esame che qui si fa, per dire di un quadro solo, del Fanciullo morso da ramarro del Caravaggio. Longhi non volle mai ammettere che il suo eroe favorito fosse omosessuale (si ricordi il suo virulento attacco alla peraltro infelice monografia del Berenson in uno dei primi numeri di *Paragone* dove egli negò, contro ogni evidenza <sic!> le pur ovvie inclinazioni erotiche dell'artista) né certo sarebbe stato contento di sapere che il dipinto da lui posseduto poteva essere interpretato come un'allegoria dell'emore che non osa confessare il proprio nome (per dirla con un altro genio dell'ambiguità)". Le note di Palacios risultano agli atti assolutamente tendenziose, e vanno prese con le pinze, mentre il discorso

sue prime realizzazioni, potrà quindi essere spiegata attraverso una forma di scatto isterico, che serve non soltanto a significare il moto dell'animo, come descritto nella precettistica dei *Trattati di Pittura* da Leonardo da Vinci<sup>590</sup> a Lomazzo, ma anche a definire il vero e proprio momento del contagio. L'allegoria del senso del tatto, secondo la quale è stato letto il dipinto, non sarà un significato del tutto improprio, infatti secondo l'iconografia di questo soggetto, il personaggio rappresentato è dipinto nell'atto di sentire qualcosa di tangibile (ad esempio accarezzando un animale o una statua, uno strumento musicale<sup>591</sup>), il senso del tatto come soggetto allegorico può esprimere anche un dolore o una reazione negativa simile a quella del nostro fanciullo, questo è il caso di una stampa di Goltzius che raffigura una donna sotto la pioggia al braccio della quale è un serpente e ai piedi una tartaruga. Dietro di lei, sui rami di un albero si nota chiaramente la figura di un ragno che tesse la sua tela. Si tratta di una Eva-arachne<sup>592</sup>. Nonostante questa stampa di Goltzius sia del 1587, quindi di poco precedente al dipinto della Longhi, e fosse già stata messa in relazione al *Fanciullo* di Caravaggio<sup>593</sup>, nessuno prima d'ora s'era accorto che si tratta, anche in questo caso, della raffigurazione di una tarantolata. Ovviamente Goltzius provenendo da un paese in cui le lucertole sono piuttosto rare sostituisce alla lucertola il serpente. Possiamo quindi affermare che esisteva una tradizione che

---

di Longhi è puramente filologico nel violento attacco al Berenson, cfr. Roberto Longhi, *Novelletta del Caravaggio "invertito"* in: *Paragone Arte*, 3, 1952, 25, p. 62-64.

590 Cfr. Leonardo, *Bestiario e favole*, a cura di Augusto Marinoni, 1988, Milano, p. 67, § 97. "Il ramarro fedele all'omo, vedendo quello addormentato, combatte la biscia, e se non vede la poter vincere corre sopra il volto dell'omo e lo desta acciò che essa biscia non offenda lo addormentato omo" cfr. *Allegoria della fedeltà del ramarro*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1917, 17.142.2, *recto*; e *Leonardo Da Vinci Master Draftsman*, a cura di Carmen C. Bambach, cat. mostra di New York, Londra, 2003, p. 447-450, con bibliografia relativa, cfr. infine Edmondo Solmi, *Scritti Vinciani*, Torino, 1908, (rist. anast. Firenze, 1976), p.245 "luserte".

591 Cfr. F. Mütheric, *An Illustration of the Five Senses in Mediaeval Art*, in: 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', Vol. 18, No. 1/2. (Jan. - Jun., 1955), p. 140: "Tactus, a half-length figure of a man touches the horse's head with its hand."; e: Carl Nordenfalk, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, in: 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', Vol. 48. (1985), p.

592 Cfr., Francesco Santi, *Il senso del ragno* in: *Micrologus* 1999, p. 147.

593 Cfr. Sander Gilman, *Touch, sexuality and disease*, in: W. F. Bynum, R. Porter, *Medicine and the five senses*, p. 198 e segg..

accomunava il senso del tatto al morso dei rettili. Lo stesso Ripa nell'*Iconologia* parla del tatto in termini dolorosi<sup>594</sup>.

Per quanto si possa pensare che il temperamento del *fanciullo morso da ramarro* è quello di un sanguigno, o di un focoso, cioè di un impudente (ἄναιδοῦς) vi sono alcuni elementi che ci permettono di escluderlo. Al vizio dell'ira, o impudenza, già secondo Aristotele andavano maggiormente soggetti i fanciulli<sup>595</sup>, il sanguigno presenta i seguenti segni:

occhi aperti e luminosi, palpebre sanguigne e grosse;  
un po' curvo; scapole alzate; non diritto nel  
portamento, ma un po' piegato in avanti, brusco nei  
movimenti, rossastro nel corpo; colorito sanguigno;  
faccia rotonda e petto in fuori. [Arist. *Phys.* 807a]

le caratteristiche fisiognomiche di questo personaggio non ci permettono di identificarlo con il tipo sanguigno proposto dalla *Fisiognomica*, sulla quale anche Ripa si basa, nelle due voci pertinenti della sua *Iconologia*<sup>596</sup>; inoltre la tradizione medievale prevede un'Ira al femminile<sup>597</sup> (Giotto, *Cappella degli Scrovegni*, Padova) e che comunque raffigura, per definizione, lo scatenamento incontrollato dell'aggressività. La stessa fisiologia dell'ira come descritta dagli autori medievali<sup>598</sup> è poco calzante alla figura del povero fanciullo, sofferente e terrorizzato per il morso inaspettato del rettile. Il nostro putto sembra essere attaccato dal ramarro invece di attaccare; pertanto, dovremo scartare questa possibilità. La passività della figura, che si ritrae invece di mostrare il petto in fuori e scagliarsi contro la bestia è un

---

594

595 Cfr. Pseudo Aristotele, *Fisiognomica*,

596 Cfr. Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, 1992, s.v. Ira p. 201 e Collerico per il fuoco p.61

597 Cfr. Seneca, *De ira*, I, 12, 4: "sicut pueris qui tam parentibus amissis flebunt quam nucibus"; 20, 3: "Ita ira muliebri maxime ac puerile vitium est"; 13, 5: "atqui iracundissimi infantes senesque et aegri sunt et invalidum omne natura querulum est", ma il concetto è già aristotelico: Arist. *Rhet.* II (B), 2, 1379a, 15: "Perciò chi è malato, povero, in guerra, innamorato, assetato, in generale chi ha un desiderio e non riesce a soddisfarlo è irascibile e facile all'eccitamento".

598 Cfr. Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, 2000, p. 63 e segg., sulla fisiologia dell'ira cfr. Angelo Poliziano, *Sylva in scabiem*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, 1989, pp. 1-65.

chiaro elemento prossemico e sinergologico, che permette all'osservatore di scartare l'ipotesi del temperamento sanguigno. Lo stesso si potrebbe dire della interpretazione del dipinto come omoerotico. Al di là del fatto che pressoché nessuno dei critici che ha tentato di attribuire questa etichetta ha saputo spiegare la questione se non dichiarando che quest'ultimo incontrava evidentemente la (propria?) sensibilità omoerotica (considerando che non esiste, o quasi, un ego omosessuale prima del Novecento, e che immagini omoerotiche sono rarissime e confinate a contesti parodici<sup>599</sup>) quasi per proiezione, sarà meglio, prima di affermare apoditticamente che ciò deriva da una sensibilità omoerotica dello stesso autore, cercare di motivarla con documenti alla mano, che siano storici e incrociati. Quello che è accaduto nella percezione dell'immagine del *fanciullo* è stato piuttosto una forzatura: anziché constatare l'incompatibilità del soggetto con la tradizione iconografica del tatto, che prevede in genere personaggi femminili e sensualità, con uno scarto logico che metodologicamente non è certo esemplare, si è fatto rientrare a forza la figura del fanciullo in quella di una marchetta effeminata che schecca al morso inaspettato del ramarro con una smorfia di dolore<sup>600</sup> (che poi non sarebbe altro che quella del piacere subito mutato in pena). Il dipinto, che raffigura di per sé un rovesciamento della figura classica del *Saurotono*, e il contagio di un tarantolato, è quindi divenuto la prosopopea di un invertito. Il resto è andato a nozze, mi si perdoni l'ardire, con le attitudini da critica *sex & gender*, propensa a cedere a facili riduzionismi che portano le acque al suo mulino. L'ambiguità espressiva dell'immagine, però, va meglio inquadrata nel momento storico in cui è stata

---

599 cfr. Creighton E. Gilbert, *Caravaggio and his two cardinals*, University Park-Pennsylvania, 1995; e Sarah F. Matthew-Grieco, *Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime*, in: *Histoire du Corps*, a cura di Georges Vigarello, Tours, 2005, vol. I, p. 220-227 e figg. 16-17 e Graham L. Hammill, *Sexuality and Form*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 66 e segg. "the squeal of the sissy-boy, the shriek of the nelly-queer. [...] There's no homosexual ego formation before the mid nineteenth century. Only this assertion doesn't exactly mean that these poses aren't homosexual; it means that the temporality of this 'homosexual appeal' remains unthought".

600 Cfr. Posner, che parla appunto di: "squeamishness and effeminacy of his reaction".

dipinta e nella sua funzione primaria, testimoniata, se dobbiamo credergli, dal biografo.

Ci sono diversi esempi di personaggi raffigurati da Caravaggio in preda all'ira, ad esempio nella *Cattura* di Dublino, nel *Martirio* di San Luigi dei Francesi, o addirittura nella *Giuditta* di Palazzo Barberini. Nessuno tuttavia condivide i tratti fisiognomici remissivi e spaventati del nostro putto.

Ma quello che Caravaggio vuole rappresentare è l'esperienza del dolore, e ogni emblema del dolore ci porta ad essere chiamati in causa, come dice Salvatore Natoli il dolore sfugge alla parola, non riesce ad accedervi e si manifesta di conseguenza con un grido oppure con il silenzio. In questo senso l'immagine si carica di una magica forza simpatetica che assorbe l'aspiante secondo le regole della magia dello sguardo, molto chiare nella cultura antica, oggi quasi del tutto rimosse, in una società di immagini come la nostra. Di queste due manifestazioni sono emblematiche le due figure del *fanciullo morso da ramarro* e del *bacchino malato*, due figure del dolore secondo due diverse tipologie. Mentre il *fanciullo* è una manifestazione del dolore in senso locale (da qui l'inserimento del dipinto nella tradizione sensista del tatto) il *Bacchino malato* è la rappresentazione dello stadio successivo, in cui il male si è diffuso nel corpo, in cui l'accesso attraverso il morso si è già trasformato dalla contrazione alla condizione *lato sensu*, in disturbo sintomatico. In entrambi i casi si tratta di due espedienti retorici, che, usando una distinzione quintiliana potremmo distinguere in *pathos* ed *ethos*, vale a dire il *Fanciullo morso* come espressione dei sentimenti concitati e veementi, mentre il *Bacchino* come espressione di quelli miti e composti, nel primo caso avremmo quindi il significato retorico di suscitare sgomento, nel secondo, invece, quello di persuadere e indurre alla benevolenza<sup>601</sup>.

Ma se questa è classificabile come una scena di genere, è quindi probabile che l'approccio allo sgomento del *Fanciullo* sia ironico. Che si tratti di un gioco sullo spavento simulato dell'arte, che, artificiosa si svela a noi con un

---

601 Quint., Inst. Or., VI, ii, 8-12 [de divisione affectuum et quomodo movendi sint].

fotogramma che blocca l'azione dinamica del fanciullo e la eterna nel suo contrito ed esteriorizzato contrarsi. Tutto il contrario avviene nelle figure tragiche delle Cleopatre, da Sodoma a Guido Reni, in cui il morso dell'aspide, artatamente nascosto tra un cesto di fichi per sorpassare la sorveglianza dei carcerieri, non provoca un urlo di terrore: non una piega sul volto fermo e risoluto della regina che cerca la dolce morte dello stoicismo, senza timore e senza turbamento. Anche in questo caso un rettile è celato tra i frutti, ma la vittima ricerca il suo veleno, quindi l'espressione di terrore e spavento manca sul volto della regina. Tuttavia le Cleopatre sono altrettanto discinte che il fanciullo, e non è da escludere che le sue sensuali spalle scoperte alludano in senso ironico, però, stigmatizzando la reazione eclatante del fanciullo in opposizione alla compostezza della donna, proprio al soggetto storico così spesso frequentato dalla pittura a lui contemporanea. A fugare ogni dubbio sulla presunta sensualità del fanciullo, addirittura in un convegno assimilato alla pubblicità di Chanel<sup>602</sup>, è il seguente passo di Giovan Battista Della Porta:

Stellio sinistra manu detentus Venerem concitat,  
si transferatur in dextram, inhibit  
[*Phytognomonica*, p. 146]

Riguardo all'identificazione scientifica della lucertola che lo morde e che dobbiamo a Posner, va notato innanzitutto che si tratta di una *Lacerta bilineata* (Daudin, 1802), ovvero di un ramarro occidentale. Anche in questo caso c'è stata una certa superficialità ad accettare il dato tassonomico come corretto. Affronterò ora l'aspetto simbolico, e quindi magico naturale dell'animale in questione. È pleonastico pensare agli esiti della *fiscella* ambrosiana per un confronto probante sul naturalismo: i risultati della frutta in piena luce sono ben più alti del nostro rettile nascosto dall'ombra. Tuttavia, escludendo l'intento illustrativo, sarà inevitabile che questo rettile

---

602 Cfr. Francis Baudry, *Guilt Faith and Salvation in the work of Caravaggio*, atti del Convegno di Firenze, appunti presi alla conferenza.



vada interpretato come una raffigurazione fino a un certo punto realistica del suo corrispondente naturale, della sua *res*. In esso entrano in gioco componenti simboliche: vi sono infatti alcune caratteristiche di animali diversi, gli occhi grandi e sporgenti del gecko o della salamandra, il corpo del ramarro, ma il colore bruno e le misure della lucertola muraiola (più piccola rispetto al ramarro), la bocca spalancata e la pennellata vermiglia delle fauci quasi di draghetto, aperte a sottolineare il concetto di morso, più di quanto non si possa distinguerne la specie nella penombra. L'evidenza dell'accentuazione di questi caratteri sta nel suo valore magico-apotropaico. Non mi sembra di iperinterpretare se poi consideriamo che il rettile è dipinto nella penombra<sup>603</sup>, la carne delle lucertole è infatti bianca in quanto sono animali a sangue freddo o ectotermi. Caravaggio, inoltre, vuole dare evidenza al brillio dei suoi occhi nel buio, solo conoscendo il folklore della lucertola possiamo comprenderne la ragione. Se dando una visione zenitale del rettile l'avesse dipinta in modo realistico o dal naturale, dall'angolazione in cui egli l'ha ritratta non avrebbe dovuto enfatizzare la scintilla di luce nelle pupille. Poiché in una lucertola vista dall'alto non si vedono gli occhi sporgere. Questo accade solo con tritoni e salamandre, o con il gecko, che notoriamente hanno globi oculari esoftalmici, in emergenza rispetto al livello degli zigomi e delle arcate sopraccigliari. Per questo siamo portati ad affermare che l'interpretazione data da Posner della lucertola e poi seguita da tutti gli studiosi non può essere corretta. Si tratta di un animale raffigurato naturalisticamente, e, al tempo stesso, con una accentuazione di caratteri somatici che hanno un significato simbolico; come d'altronde avviene per il serpente schiacciato sotto i piedi nella *Madonna dei Palafrenieri*, che chiaramente non presenta caratteristiche naturali, ma che è dipinto in modo simbolico non perché il pittore non sapesse renderlo sulla tela, bensì perché,

---

603 Cfr. soprattutto nella versione di Firenze, cfr. Mina Gregori, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio, come nascono i capolavori*. Catalogo della mostra, Electa, Milano 1991, p. 126: "Il pensiero di rappresentare nel quadro fiorentino la rifrazione della luce nella vasta penombra che interessa quasi tutta la parte anteriore del busto del giovane producendo un'audace forma astratta".

rappresenta il diavolo, e l'eresia<sup>604</sup>. L'interesse sta più nella raffigurazione del veleno che si vede macchiare il terreno di fronte alla bocca, o nei movimenti convulsivi, quasi a guisa di frusta del corpo stesso del serpente, che, schiacciato sotto il piede viene preso da convulsioni per liberarsi dalla morsa.

Un altro elemento da non sottovalutare è il passo in cui Giovanni Baglione descrive il dipinto:

Fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori e da frutti, era morso, e pareva quella testa veramente **stridere**, & il tutto con diligenza era lavorato.  
[G. Baglione, *Vite*, A. Fei, Roma 1642, p. 136, corsivo mio]

Nessuno fino ad ora si è soffermato ad analizzare il significato e le connotazioni di questo verbo, per il quale abbiamo diversi esempi in letteratura, in cui esso viene utilizzato per definire l'urlo dei folli, degli indemoniati e dei pazzi. Si pensi ad esempio a Matteo Bandello:

Egli aveva un suo fratello di tal sorte impazzito, che il più delle volte albergava tra' boschi, e secondo che il grillo gli montava [...] entrava in tanta furia e di tal maniera urlava, *strideva* et imperversava, che pareva un diavolo d'inferno. [M. Bandello, *La seconda parte delle novelle del Bandello*, tomo IV, R. Bancker, Londra 1792, XXXII, p. 222-223, corsivo mio].

La stessa cosa si può dire del Bellori:

Il Santo padre Nilo intinge una mano nell'olio della lampana accesa avanti l'immagine della Vergine dipinta in un tondo sopra l'altare, e con l'altra apre il labbro di sotto, e tiene il dito in bocca d'un giovinetto indemoniato che **stride**, e scontorto dalle furie, appunta li piedi a terra, inarca il petto, apre le braccia, e le

---

604 Cfr. Ronnie Po-chia Hsia, *La Controriforma, il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 220: "In un'altra chiesa romana, Santa Maria della Vittoria, anch'essa eretta da Paolo V nel 1621 per commemorare la battaglia alla Montagna Bianca nella quale le forze della Lega cattolica avevano sconfitto il re calvinista Federico del Palatinato, sottomettendo così la Boemia alla causa cattolica, la Vergine Maria era raffigurata nell'atto di schiacciare il serpente dell'eresia.". Cfr. anche: Il Figino: "dentro la quale voi, Figino, avete effigiata la Vergine che preme il serpente col piede (concetto cavato dalla Genesi in quelle parole: «*Ipsa conteret caput tuum*») [Gen. 3, 15: "Inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius; ipsum conteret caput tuum, et tu conteres calcaneum eius"]" cfr. [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_comanini.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_comanini.pdf).

mani squallido, e tremante. S'imprime il tormento e la furia nel volto, si rizzano i capelli, e nello *stralunarsi*, gli occhi, si sconvolgono le luci agitate da quei malvaggi spiriti, mentre il padre abbracciandolo di dietro, con forza lo ritiene. [G. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 300 "*Liberatione dell'indemoniato*" corsivi miei].

L'ultimo passo nella comprensione di questo dipinto sta tutto nel fatto che possiamo accettare o meno che il fanciullo qui ritratto da Caravaggio sia proprio il pittore e che, quindi, si tratti di un autoritratto fatto con lo specchio. Accettando questa ipotesi, avvalorata da diversi studiosi e da dati di sovrapposizione delle immagini che la rendono abbastanza plausibile, avremo conseguenze un po' destabilizzanti. Ritrarsi come tarantolato significa anche dichiarare al mondo la propria condizione di malato? Il dipinto che prima sembrava di genere, come peraltro si è sempre inteso, acquisterebbe una luce ben diversa. Sarebbe la disperata, sardonica riflessione sull'autocoscienza del proprio morbo, incurabile, sozzo, contagiato per accidente dal simbolo immondo della notte e dalla sua natura strisciante: il rettile, che striscia e ci ricorda il peccato originale. Caravaggio giovanissimo si dipingerebbe e si riconoscerebbe grazie allo specchio narcisistico che lo scinde da sé e gli permette di vedersi dall'esterno come un fanciullo isterico spaventato e contagiato, punito per il desiderio fatuo di mangiare i frutti sulla tavola. Ma questo sarebbe troppo. D'altronde la vulgata corretta ed emendata fornisce dati chiarissimi. Forzare la fonte iconografica e la storia delle immagini per dimostrare l'epilessia di Caravaggio è un azzardo metodologico analogo alla patografia di Manzoni che mirava allo stesso risultato per ironizzare sul metodo lombrosiano. Il terreno poco percorribile della somiglianza fisiognomica è poi inficiato nel suo valore probante dalla questione della deformazione dei tratti del volto a causa della smorfia di dolore. Superficialmente tuttavia possiamo accomunare l'*achme* espressivo dello studio fisiologico dell'espressione in alcuni punti dell'opera dell'artista:

- *Giuditta e Oloferne*, Roma
- *Davide e Golia*, Madrid
- *Presca di Cristo nell'orto*, Dublino
- *Flagellazione*, Napoli
- *Legamento di Isacco*, Firenze
- *Medusa*, Firenze
- *Resurrezione di Lazzaro*, Messina

Osservandoli più da vicino ci si accorge che non sono altro che la stessa smorfia studiata in variazione, molto spesso anche sul volto dello stesso modello. Che poi questo volto possa essere quello del pittore, appunto, non possiamo dirlo con certezza, solo ipotizzarlo<sup>605</sup>.

Ambigua è anche l'interpretazione della trascrizione di un documento da parte di Luigi Spezzaferro,<sup>606</sup> che rende conto dell'attività mercantile di Prospero Orsi per il duca Altemps a Roma, e che recita: "il ritratto di Caravaggio dove gli morsica una lucertola con cornice dorata del Caravaggio" in cui secondo Marini il complemento di specificazione esclude il fatto che si tratti di un "ritratto di Caravaggio" ma serve solo a rafforzarne l'attribuzione: "ritratto dipinto da Caravaggio", a dispetto della letteralità della citazione e del raddoppiamento.

Alcuni critici, indipendentemente da questa citazione inventariale, hanno provato a suggerire che il *Fanciullo morso da ramarro* è un autoritratto, sulla base dell'interpretazione del gesto della mano sinistra, quella sollevata. Infatti seguendo la ben nota frase che dice che i suoi primi dipinti furono fatti "nello specchio" Michael Fried<sup>607</sup> sulla base di un probante confronto con un autoritratto di Matisse, che sta nella stessa posizione, ha suggerito che il

---

605 Cfr. Mauro Di Vito, *Iconografia del Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*; in: *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, catalogo della mostra alla Camera dei Deputati, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti Milano, Skira, 2010, pp. 33-43.

606 Cfr. Luigi Spezzaferro, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno, Roma, 2002, p. 28 e segg.

607 Michale Fried, *Severed representations in Caravaggio*, in: *Pathos, affekt, gefühl. Die emotionen in den Künsten*, a cura di Klaus Herding e Bernhard Stumphaus de Gruyter, pp. 314-329.

gesto della mano dissimulasse la presenza del pennello tra le dita. In effetti, senza per forza affermare che le fattezze del ragazzo raffigurato sono quelle del Merisi, la posizione della parte sinistra del corpo (che nel riflesso dello specchio sarebbe la parte destra) è proprio quella di qualcuno che tenendo tra le mani un pennello lo sollevi prima di stendere il colore. Questo equivarrebbe a dire che Caravaggio era epilettico, che come tale egli si voleva presentare, malattia che è presente in moltissimi suoi dipinti, sofferta e onnipresente realtà che egli cerca di filtrare in ogni pennellata. Noi non ce ne eravamo accorti, in un secolo di mostre, di libri e di prestiti. Ora sarà bene approfondire la cosa, se le argomentazioni fin qui dischiuse si ritengono sufficienti a sollevare la questione.

### **3.2 Ragazzo che monda un frutto.**

Come si sa non c'è accordo sull'attribuzione del dipinto a Caravaggio, ma sappiamo che si tratta di un'opera tra le prime. La tela compare per la prima

volta descritta da Mancini, che la segnala come “Putto che mondava una pera con il cortello”. È di Maurizio Marini l’identificazione del frutto con il merangolo. La sua lettura del dipinto è inaccettabile in quanto basata su assunti che ignorano deliberatamente quanto segue. Sappiamo che questo tipo di agrumi (troppo amaro per essere mangiato<sup>608</sup>) deve la sua fama, nel Cinquecento, al suo utilizzo come purgativo, come testimoniano le fonti dell’epoca. Se un pittore avesse voluto mostrare un frutto edibile, non avrebbe dipinto nelle mani del putto proprio un merangolo, che è notoriamente aspro e non commestibile. Invece il gesto di togliere la buccia indica proprio l’intenzione di cibarsene, nonostante il sapore aspro. Dobbiamo quindi notare, cosa finora passata sotto silenzio, che il fanciullo potrebbe preparare una medicina per l’epilessia<sup>609</sup>. Altrimenti avrebbe scelto

---

608 Cfr. Jacques Brosse, *La magia delle piante*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 166: “i cui frutti dalla polpa acre e acida sono immangiabili crudi, mentre sono ottimi per preparare le marmellate”. Un’altra informazione ci è utile riportare, che spiegherebbe per quale ragione, in Mancini, il dipinto è definito come “Putto che monda una pera con il cortello”, sappiamo infatti che il Bergamotto era anche un tipo di pera dal sapore acidulo coltivata a Pergamo, può quindi darsi che Mancini, non avendo visto il dipinto, ma avendone semplicemente sentito parlare, abbia confuso l’effettivo agrume ivi raffigurato con l’omonimo tipo di pera e abbia voluto banalizzarlo, definendolo più vagamente *pera* (ivi, nota 6, pp. 166-167). Cfr. anche J. Janick, *Caravaggio’s Fruit: A Mirror on Baroque Horticulture*, in: *Chronica Horticulture*, vol. 44, n°. 4, 2004, che accorgendosi dell’impossibilità di mangiare il bergamotto, esclude che il frutto si possa identificare con un agrume, in part. p. 12: “However, this fruit is unlikely to be a bergamot, which is described as lemon yellow; furthermore, peeling it does not seem like a reasonable activity since the bergamot is inedible due to extreme acidity.”

609 Cfr. ivi, p. 168: “Del frutto del melangolo viene utilizzata la buccia, che ha delle proprietà toniche e stomachiche, sotto forma di tintura o sciroppo; essa serve anche a mascherare il sapore sgradevole di certe medicine, alle quali apporta del resto anche le sue virtù. Dai fiori del melangolo, viene anche estratta l’essenza di fiori d’arancio, molto usata con lo ziccherio o nell’acqua zuccherata, come tranquillante [si pensi a cosa tiene in mano la *Maddalena* di Detroit, *n.d.r.*] Essa è in effetti un leggero antispasmodico che potrebbe essere usato con ottimi risultati anche oggi. Infine con le foglie di melangolo si prepara un eccellente infuso di sapore molto gradevole, che possiede anch’esso delle proprietà sedative, dato che agisce in particolare sul sistema simpatico, ed è quindi raccomandato contro l’insonnia. Un tempo queste foglie venivano utilizzate, in polvere e forti dosi, contro l’epilessia; infatti esse rendevano le crisi meno violente e meno frequenti”. Cfr. anche: L. Pomini, *Erboristeria italiana*, Ed. Vitalità, Torino 2000, pp. 136-140, *sub vocem*: Arancio amaro o forte o melangolo; cfr. infine: M. De Cleene, M.C. Lejeune, *Compendium of symbolic and ritual plants in Europe*, Vol. I, Man & Culture, Ghent 2003; p. 202; P.E. Alessandri, *Droghe e piante medicinali*, Hoepli, Milano 1915, p. 433. La citazione più vicina a Caravaggio che ho potuto trovare è: Giovanni Battista Ferrari, *Hesperides siue De malorum aureorum cultura et vsu libri quatuor Io. Baptistae Ferrarii Senensis e Societate Iesu*, sumptibus Hermanni Scheus, Romae 1646, lib. IV, p. 472: “prodest mala aurantia frigidis capitis affectionibus, velut apoplexiae,

gli altri frutti presenti sul tavolo di fronte a lui, peraltro sempre identificabili come purgativi (prugne e pesche). Schütze non si è reso conto del fatto che le ciliegie che egli (solo) vede nel piano d'appoggio non sono compatibili con pesche e prugne per motivi di calendario. In realtà esse sono tipi di prugne rosse. È possibile che Caravaggio prendesse il bergamotto come medicina già all'epoca di Pandolfo Pucci, e che , quindi, abbia preso ispirazione dalla propria esperienza personale. È noto che i malati internati a *San Giacomo degli incurabili al Corso*, erano dapprima purgati con un merangolo<sup>610</sup>. Così come è plausibile credere che più che un'allegoria del gusto, questo dipinto sia un'allegoria dell'olfatto, in quanto gli occhi del fanciullo sono chiusi, e come si sa, il profumo che espelle la buccia degli agrumi è alquanto soave. Caravaggio avrebbe quindi dipinto una scena di genere, nella quale si raffigura un fanciullo che sbuccia un merangolo. Il fanciullo avrebbe potuto servirsene per inalare il gradito profumo esperidato della buccia (ma non per mangiarlo) oppure, come un vero e proprio purgativo, cosa che mi sembra più probabile, data la scelta compositiva di mettere tra le mani del ragazzo proprio un frutto medicinale.

---

paralysis, **comitali morbo**...[grassetto mio]".

610 Cfr. P. Mario Vanti, *San Giacomo degli Incurabili di Roma nel Cinquecento. Dalle compagnie del Divino Amore a San Camillo de Lellis*, Roma 1938, cap. II, L'acqua del legno, pp. 39-45, in part. p. 50: "La melangola è usata come purga".

## Capitolo 4.

### Il *Bacchino* Borghese.

“Un mi ritrasse per furor di luna”

Lomazzo *Rime*<sup>611</sup>

#### 4.1. [Scheda critica]

[giovinotto con ghirlanda d'hellera intorno e rampaccio d'uva in mano]  
Nota dei quadri portati a palazzo dalla casa del Cav. Giuseppe d'Arpino<sup>612</sup>

In questo capitolo, partendo dalla descrizione ekphrastica del *Bacchino malato*, passeremo ad analizzare punto dopo punto ogni elemento riconoscibile, e a commentarlo grazie alle fonti trattatistiche. Il dipinto raffigura un giovane seduto, con un ginocchio sollevato e l'altro a terra, dietro una lastra di pietra; su di essa sono appoggiati un grappolo d'uva nera e due pesche cotogne (o duracine) a polpa gialla, alcuni pampini verdi, il lembo della cintura bruno violetta. Il ragazzo mostra la spalla destra, il braccio è rivolto al viso, il gomito non è appoggiato alla pietra, come invece sembrerebbe, e sostiene un grappolo d'uva bianca moscatella, attaccato dalla *Brotrytis cinerea*. Il viso si rivolge verso lo spettatore con il tipico sguardo diretto degli autoritratti, il capo è coronato d'edera (anch'essa - normalmente sempreverde - è malata e ingiallita). A primo acchito i riferimenti alla sfera patologica sono già quattro: il pallore, le labbra violacee, la malattia che attacca la frutta, la corona d'edera e il nodo amuletico. Il Bacco indossa una camicia con un'ampia scollatura che libera parte della schiena del busto e

---

611 Cfr. G.P. Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi, Milanese pittore divise in sette libri*, P.G. Pontio Milano 1587, lib.II, p. 131: “Sopra una medaglia fatta dal medesimo [Annibale Fontana n.d.r.] à l'Autore”.

612 Cfr. Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio : fonti e documenti 1532 - 1724*, Collaborazione scientifica di Antonella Lippo, Bozzi, Roma : 2003, *ad vocem*.



tutta la spalla. Questa tipica foggia “dimidiata” di portare i vestiti si riferisce a un disequilibrio del personaggio<sup>613</sup>. Sorprendente è la ripresa di elementi Michelangioleschi, non solo dall’affresco della *Sibilla Persica* di Peterzano alla Certosa di Garignano<sup>614</sup>, ma anche della fisiognomica di Buonarroti. È da notare in via del tutto parentetica, che le sibille erano ritenute in grado di predire il futuro, grazie al loro stato di contatto con la divinità, generato proprio dall’epilessia<sup>615</sup>. Più o meno, dal momento della sua riscoperta, Longhi identifica il dipinto con un autoritratto, mettendolo in connessione con il ricovero del Caravaggio all’Ospedale della Consolazione. Il colorito pallido, quindi, ispira il collezionista a intitolarlo “*Bacchino convalescente*”. Molti altri studiosi in seguito, all’incirca all’unanimità, sussumono questa ipotesi interpretativa, che viene posta in forse da Maurizio Marini, seguito da Berra (2007). Subito dopo Spike e Claudio Seccaroni intervengono giudicandola, il primo, semplicemente “improbabile”, e l’altro, al convegno “*Caravaggio’s Painting Technique*”, come assolutamente non sostenibile neppure dal punto di vista tecnico e diagnostico. Alcuni interpreti<sup>616</sup> hanno sottolineato i motivi dionisiaci, dando più importanza all’aspetto fisiologico e a quello della complessione umorale. In altri casi si è tentato di dare all’immagine una interpretazione lunare, letteraria e poetica<sup>617</sup>. Le interpretazioni in chiave storico medica coprono, come sempre, un ampio spettro di possibilità, dalla malaria all’itterizia<sup>618</sup>, poiché non tengono conto

---

613 debbo questa notazione alla Prof. Cristina Giorgetti, storica del costume e studiosa di simbologia del vestiario.

614 Cfr. Catherine Rose Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon, London 1998, p. 23.

615 Cfr. Pierre Petit, *De Sibylla libri tres*, F. Lankisch, Lipsia, 1686, lib. II, cap. XII, pp. 250-251: “cura caducos excludat non video: non maxime hunc morbum qui caducus et comitialis dicitur, priscis sacrum habitum & nominatum constet”.

616 Cfr. Hans Sedlmayr, *Caravaggio, das Selbstportrait der Galeria Borghese*; in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1962, 7/8, p. 23-25.

617 Cfr. K. Herrmann Fiore, *Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti*, in: *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Roma 1989, p. 95-134.

618 Cfr. J. K. Aronson, M. Ramachandran, *The diagnosis of art: Caravaggio’s jaundiced Bacchus*, in: *J.R. Soc. Med.*, 2007, sep. 100 (9), pp. 429-30. Interessante notare come i due autori, un po’ dilettantesco, siano stati portati fuori strada da una riproduzione del dipinto (che loro stessi pubblicano) anteriore al restauro, e che quindi l’ingiallimento della vernice sia stato, più dell’effettivo colorito del *Bacchino*, il motivo di una simile diagnosi.

degli aspetti storici e fisiologici che si legano armonicamente con una serie di elementi che funzionano da punti fermi per ricostruire il *puzzle* della struttura semantica. Roberto Longhi, il primo a ipotizzare la causa di questa convalescenza la mette in relazione all'episodio di un calcio ricevuto da un cavallo, secondo le fonti<sup>619</sup>. Tuttavia egli non esclude di ravvisare nel ragazzo i sintomi di "febbri palustri", né le febbri esulano dal quadro sintomatico dell'epilessia nella letteratura coeva<sup>620</sup>. Vediamo insieme ora come tutti gli elementi raffigurati portino, secondo le informazioni forniteci dalla loro storicizzazione culturale nei trattati, nelle fonti, letterarie e non, all'ipotesi di una diagnosi di morbo sacro o possessione. Per questa, come sempre intendiamo un contesto sintomatico che condivide con l'epilessia alcune manifestazioni patologiche, ma può essere più correttamente definito come un morbo o *diskrasia* derivato da un *surplus* umorale di catarro o infine una possessione demoniaca<sup>621</sup>.

---

619 Le fonti (Mancini) non sono sufficientemente chiare da risolvere con sicurezza la mia opinione sull'accaduto, esse sono state poi arricchite e ridiscusse da R. Vodret, in: *Sulle orme di Caravaggio in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di A. Abbate *et alii*, Palermo 2001

620 Cfr. per tutti: G. Cardano, *De causis signis ac locis morborum*, per Sebastianum Henricpetri, Basileae 1583, pp. 108-112, *De comitali morbo*; in part. p. 111: "Est & morbus sacer cum febris adest & anhelatio & morbus magnus cum tremor & sudor".

621 Cfr. cap. II.

## 4.2. [Iconodiagnosi]

«Melancholici magna ex parte comitiales morbo afficiuntur, et contra, morbo comitiales laborantes, efficiuntur melancholici»  
[Galenus de locorum affectorum notitia libri sex,  
apud Gulielmum Rovillum, Lugduni 1547 (lib. III § 6)]

A ben guardarlo, il *Bacchino* della Galleria Borghese, esprime immediatamente qualcosa di sinistro, nella colorazione del volto, nel pallore estremo ed enfaticizzato dalle labbra cianotiche. Nonostante queste manifestazioni patologiche siano facilmente riferibili all'epilessia<sup>622</sup>, anche in questo caso sono numerose le ipotesi di diagnosi. L'idea che la malattia derivi da un calcio di cavallo o dalle febbri malariche non può essere provata in quanto, ammesso e non concesso che si tratti di un autoritratto, non si notano segni di ittero o morbo regio, né di ematomi visibili. Sembra inoltre poco probabile che la malaria avesse attaccato Caravaggio in epoca così precoce, e se così fosse non sarebbero sufficienti le ipotesi di Longhi a risolvere la questione scientificamente, come peraltro dimostra Gallo<sup>623</sup>. Le informazioni fornite da Mancini sul dipinto e sulla convalescenza nell'Ospedale della Consolazione non sono sufficienti ad avvalorare le ipotesi di Longhi, riprese in gran parte dalla critica successiva. La ricerca da me intrapresa presso gli archivi storici dell'Ospedale degli Incurabili<sup>624</sup> di un registro dei ricoverati non ha dato frutti. Sarebbe quindi il caso di scardinare la notizia della realizzazione del dipinto dal ricovero e dall'evento morboso, come fino ad

---

622 Io stesso sono stato testimone di numerose crisi in cui l'impallidimento del soggetto affetto è molto vicino a quello del *Bacchino*. Peraltro, è oggi sufficiente digitare "devil possession" o "exorcism" su un qualsiasi motore di ricerca, come [www.youtube.com](http://www.youtube.com) per avere una chiara idea del dinamismo parossistico degli *energumeni* e della fenomenologia dall'effetto piuttosto angosciante di questi documenti, che corrispondono tuttavia in tutto e per tutto alle manifestazioni dei posseduti così come ce le descrivono le fonti antiche. La cosa più interessante è che, allora come oggi è molto difficile distinguere le manifestazioni reali e quelle simulate alla *Grand Guignole*.

623 Cfr. M. Gallo, scheda n. D 23, in: *Scienza e miracoli nella Pittura del Seicento. Alle origini della medicina moderna*, catalogo della mostra a cura di S. Rossi, Roma, Palazzo Venezia, 1998, p. 327.

624 Ringrazio qui il direttore del *Museo di Storia della medicina* di Roma, la Prof. Luciana Rita Angeletti, che mi ha permesso di effettuare le ricerche, coadiuvandomi con preziosi consigli. Le indagini vanno comunque approfondite e invito altri studiosi più competenti di me a continuare lo spoglio.

ora si supponeva: l'una non implica l'altro<sup>625</sup>. È da rilevare anche che il colorito giallo già notato da Longhi<sup>626</sup> e in seguito ripreso dalla trattatistica medica a cui abbiamo già fatto cenno, è riferito all'ingiallimento delle vernici, e non all'effettivo colore dell'incarnato, che, in seguito al restauro, risulta essere molto più argenteo<sup>627</sup>. La possibilità di sottoporre l'immagine all'analisi del primario di Neurologia all'Ospedale di Firenze (Careggi), voluta e appoggiata dalla Professoressa Donatella Lippi, non ha dato risultati particolari, anche perché i numerosi medici presenti all'atto della discussione seminariale da lei organizzata si sono rifiutati di avallarla. Inoltre cercare di fare una diagnosi al modello, sia esso un autoritratto o meno, non tiene conto dell'eventuale possibilità di finzione, all'interno del dipinto stesso. Applicare i metodi medico-scientifici contemporanei all'immagine di un autoritratto in vesti mitologiche, limitandosi all'esame autottico, non solo è peccare di presentismo, ma è altresì una aberrazione metodologica positivista<sup>628</sup>. Tuttavia da un certo punto di vista questo tipo di confronti non va evitato come totalmente dispersivo, in quanto può portare elementi in più rispetto a quelli conosciuti e a un arricchimento del materiale di discussione. Si riportano qui di seguito, pertanto, le osservazioni di alcuni dati che potrebbero essere in contrasto con l'ipotesi di un'effettiva patologia. Si noti bene, inoltre, che al momento in cui sottoposi il catalogo delle opere di

---

625 Cfr. M. Gallo *ivi*, "Peraltro Caravaggio risulta infortunato almeno altre due volte [...] il che peraltro conferma che non sempre c'era una consequenzialità fra malattia e ricovero".

626 Cfr. R. Longhi, *Precisazioni nelle Gallerie Italiane I: La R. Galleria Borghese* (1927), ripubblicato in: *Saggi e ricerche 1925-1928*, Sansoni, Firenze 1967, p. 304: "Il corpo di questo giovinetto è di una tonalità eccessivamente *gialla* come di chi sia appena escito da un periodo di febbri palustri" [corsivo mio].

627 Cfr. A. Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio: Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*, Steiner, Stuttgart, 1992, pp. 119-135, in part. p. 123: "*Pallor* als koloristisches Leitmotiv".

628 Cfr. Franca Romano, *Corpi in disordine: Possessioni e identità femminili*, in: *La Ricerca Folklorica*, No. 50, Antropologia della salute: Temi, problemi, ricerche. (Oct., 2004), in part. p. 76: "da anni ormai l'antropologia riflette sull'importanza congnitiva [...] segnalando i pericoli di raccogliere in contesti fortemente caratterizzati da un dislivello di rapporto tra potere e sapere come la relazione tra medico e paziente o quella tra esorcista e posseduto, o con una scarsa consapevolezza dei modelli culturali utilizzati che possono orientare le storie verso tipizzazioni mediche o agiografiche" ed è quest'ultimo il caso dell'équipe medica a cui sono state sottoposte le immagini.

Caravaggio all'analisi iconodiagnostica dell'*équipe* di medici, le mie idee sull'avvelenamento da piombo e da mercurio<sup>629</sup> come altra possibilità eziologica e patologica erano ancora allo stato primario, pertanto non ho ritenuto utile informare i dottori di questo aspetto, né questi lo hanno considerato.

I medici notarono dapprima l'effettiva corrispondenza degli elementi sintomatici con le manifestazioni della stadio aurorale dell'epilessia. Ma sottolinearono anche che, nella fase sunnominata, il malato perde forza e coscienza e, quindi, non può autoritrarsi nell'istante della perdita del colorito e del pallore. Questo aspetto in effetti è da tener presente, in quanto anche qualora Caravaggio avesse voluto ritrarsi nel momento che precede la fase clonica e la fase tonica, non avrebbe potuto farlo. A questo punto di stallo, tuttavia, ci vengono incontro la storia culturale e l'iconografia delle crisi epilettiche: la posizione delle gambe (una sollevata da terra e l'altra semi-distesa) e la mollezza coincidono con una scompostezza che è culturalmente e iconograficamente messa in relazione già dal Trecento all'epilessia. Basti

---

629 cfr. notizia on-line della conferenza stampa di presentazione al pubblico delle presunte ossa del pittore <http://www.medingegneria.it/news.jsp?idPagina744> : "I campioni ossei del soggetto n°. 5 hanno mostrato concentrazioni anomale di piombo e mercurio, del tutto superiori a quelle degli altri soggetti indagati e del tutto estranee a qualunque possibile contaminazione da parte del terreno [...] Le analisi della concentrazione dei metalli pesanti hanno messo in evidenza le anomale concentrazioni di Piombo e Mercurio". Ciò non risulta dalla lettura del resoconto finora più ampio fornito relativamente ai dati scientifici (dove si parla invece solo di livelli di piombo): S. Vinceti, G. Gruppioni, *L'enigma Caravaggio. Ipotesi scientifiche sulla morte del pittore*, Armando Editore, Roma 2010, pp. 95-96. La possibilità di un avvelenamento da mercurio (Idrargirismo), ancora tutta da dimostrare sulla base dei dati (inediti) sulla presenza dei metalli pesanti nelle presunte ossa del pittore, è comunemente supportata dall'idea che il processo di carotazione delle pelli di coniglio per produrre l'indispensabile colla dei pittori, comportava l'esposizione delle pellicce a vapori di mercurio, e ben due biografi (Susinno, che riprende Bellori) ci dicono che Caravaggio da piccolo "faceva le colle ai pittori". Questa ipotesi è stata da me discussa nel Convegno internazionale di Palermo il 12 ottobre 2010. Cfr. G. P. Bellori, *Le Vite*, succ. Mascardi, Roma 1672, p. 202: "...s'incontrò *a far le colle ad alcuni pittori*, e tirato dalla voglia di usare i colori, accompagnossi con loro, applicandosi tutto alla pittura"; e F. Susinno, *Vita di Michelangiolo Morigi, Pittore da Caravaggio*, Messina 1724, p. 106; f. 115v : "Da fanciullo questi seguì sempre le orme del genitore, che in Milano *faceva le colle a' pittori* che colà dipingevano a fresco." [Corsi miei]. Per quanto questo episodio possa avere del verosimile e non essere invece frutto di un archetipo della letteratura biografica degli artisti, non è ancora del tutto chiaro.

pensare a Gano di Fazio e ai bassorilievi con *Scene della vita del Beato Gioachino Piccolomini a Siena*<sup>630</sup> (Pinacoteca Nazionale, fig. 8),



Figura 8 Gano di Fazio, *Storie dalla vita del Beato Gioachino Piccolomini*, bassorilievo col *Miracolo del cero*, Siena Pinacoteca Nazionale.

al *Miracolo di San Zanobi*, di Ridolfo del Ghirlandaio<sup>631</sup> (Museo dell'Accademia, Firenze) e a una serie di altri epilettici (*Risanamento di un epilettico* nella cappella di San Gennaro al Duomo di Napoli fig. 9) che dimostrano ampiamente che la prossemica degli arti inferiori, disposti in quel modo, rimanda a una incapacità di sostenersi sulle ginocchia e allo stato

---

630 Cfr. Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento: analisi storica, iconografica e artistica*, Editore SISMEL, Firenze, 2003

631 Cfr. Giovanni Poggi, *Appunti d'Archivio* : della serie dei "Miracoli di S. Zanobi" di Sandro Botticelli, dei "Miracoli di S. Zanobi" di Ridolfo del Ghirlandaio agli Uffizi e dell'"Annunciazione" di M. Albertinelli nella Galleria dell'Accademia, in: *Rivista d'arte*, n°9; 1916, p. 62-67.

morboso. Anche sedersi a terra (o comunque senza sedia, su un piano inferiore alla



Figura 9 *San Gennaro guarisce un epilettico, part., Cappella Minutolo, Cattedrale di Napoli, affresco.*

pietra) indica la posizione contaminata del ragazzo, che non sembra preoccuparsi di proteggersi dal luogo basso (e quindi semanticamente negativo) sul quale è accomodato. Alcune dichiarazioni di Onorio Longhi alla polizia, conservate nei documenti giudiziari, avvalorano l'ipotesi che Caravaggio non potesse reggersi in piedi per la convalescenza<sup>632</sup>, proprio in quel periodo, tanto da farsi portare la spada dal un putto. Al contrario di quanto possono obiettare i medici dal punto di vista scientifico, però, va detto che il *Bacchino malato* della Borghese presenta straordinarie analogie semantiche e sintomiche con la fenomenologia di una crisi epilettica o con il

---

632 Cfr. Gian Alberto Dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*; con un'appendice di Mia Cinotti, Rizzoli, Milano 1971, p. 51, F 30; oggi in: Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513 - 1875*; 2. ed. corretta, integrata e aggiornata, Bozzi, Roma : 2010, doc. 506, ASR Trib. Crimin. Del Governatore, Liber Constitutorum, Reg. 494, cc. 114v-120v: "Michelangelo era convalescente e si faceva portare la spada da un putto [...] poteva appena star in piedi".

parossismo di un indemoniato. In primo luogo per il pallore e le labbra viola (e su questo concordano anche diversi altri medici ed esorcisti da me consultati), secondariamente per la posizione ribassata rispetto al piano d'appoggio. Inoltre quest'ultimo, essendo una mensa (vi sono appoggiati dei cibi), richiama un particolare tipo di epilessia, che era ritenuta provenire dallo stomaco e verificarsi in contemporanea con l'ingestione di cibi umoralmente freddi e umidi o ventosi<sup>633</sup>. Si noti infatti che il ragazzo sta piluccando, con la mano sinistra (mai carica di significati troppo positivi<sup>634</sup>), acini da un grappolo d'uva per così dire "infetto" e pieno di morbi. Della Porta sconsiglia l'ingestione di frutti marci che causa marciume<sup>635</sup>. Un altro aspetto dell'iconografia del pallore va messo in relazione alla *Trasfigurazione* di Raffaello, ultimo quadro del Sanzio<sup>636</sup>, e unico ad annoverare, in tutta la sua

---

633 Aetii Amideni libri medicinales; a cura di A. Olivieri, Academia Litterarum, Berolini 1950 Voll. V-VIII; cfr. anche: AA. VV. Collectio Salernitana: ossia documenti inediti, e trattati di medicina appartenenti alla scuola medica Salernitana; a cura di S. De Renzi, Filiae Sebezio, Napoli, 1856, vol. 4, p. 356, "De analesia, Tertia species [epilepsiae] est que dicitur analesia, cuius principium est a stomacho. Convenit ei dare incisiva crudi humoris, ut oximel; postea purgetur humor qui iuxta urine iudicium videtur abundare, cum yerapigra vel benedicta. Detur etiam ei aliqua opiatarum predictarum. Oportet etiam eum abstinere ab omnibus melancolicis, et ventositatem generantibus."; cfr. anche per un'edizione di Ezio Amideno in epoca rinascimentale: Aetii Medici, Contractae Ex Veteribus Medicinae Tetrabiblos, S. De Honoratis, Lugduni, 1560. Cfr. ed. critica: Les alexipharmques, des Iatrice d'Aétius / Nicandre; texte établi et traduit par Jean-Marie Jacques, Les belles lettres, Paris 2007.

634 Sul significato della mano sinistra in un dipinto più tardi di Caravaggio cfr.:

<http://www.alibionline.it/interviste/interviste/1936-il-battista-del-caravaggio-e-forse-un-buon-pastore-parola-di-mauro-di-vito.html> : "il Cardinale apre il pacco e il Buon Pastore lo guarda con un viso velato di malinconia: con la mano destra (positiva) suggerisce alla sinistra (negativa) di cancellare la firma nefasta che l'aveva bandito e condannato a morte. Non è un caso quindi che tenga in mano uno stelo di canna (*Arundo donax*) che in latino si dice Calamus e significa anche "strumento per scrivere", da cui poi, ad esempio, calamaio. Questo era in realtà il messaggio del dipinto? Caravaggio si identifica nella pecorella smarrita, simbolo del peccatore pentito, che, brucando i pampini della vite eucaristica, ritorna alla vita." Si veda inoltre: A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine, destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune, Milano 2010.

635 Cfr. G.B. Della Porta, *De i miracoli et meravigliosi effetti dalla natura prodotti. Libri IIII*, L. Avanzi, Venezia 1560; p. 55: "piglia l'uva, duraccia, la qual non sia maculata, fa' che non sia acerba, né anco troppo matura, e si v'è qualche Acino, che sia *marcio*, levalo, immergela drento de l'acqua bogliente, poi mettelo all'ombra, e quivi l'attacca, però non lassare un avvertimento di Columella, che la debbi far corre, quando la Luna scema, doppo la quarta hora, quando gli ha preso il Sole, per modo che non sia rugiadosa."

636 Cfr. Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration"*; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°. 50, 1987, p. 89-115; Calvesi interpreta l'accesso del fanciullo in senso metafisico: cfr. M. Calvesi, *Raffaello in Vaticano*, in: *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*,



produzione, aspetti mostruosi come quelli della manifestazione della crisi di un epilettico (o di un posseduto). Tale iconografia si trasmette in seguito anche ad altre opere successive, come ad esempio gli affreschi di Grottaferrata di Domenichino<sup>637</sup>. Il fanciullo nell'avampiano, infatti, presenta lo stesso pallore del *Bacchino*, e, in aggiunta, l'urlo e lo strabuzzamento dei bulbi oculari, aspetti ripresi da Caravaggio nella *Medusa* (Uffizi), nella quale si nota lo stesso stravolgimento degli occhi stralunati. Tali caratteristiche contribuiscono secondo Kristina Herrmann Fiore a identificare il ragazzo nella categoria dei lunari o lunatici<sup>638</sup>. Gli stessi sintomi sono quelli delle manifestazioni demoniache di possessione, sulle quali la letteratura è sterminata, ma spesso non analizza l'argomento della possessione da un

---

Roma, Città del Vaticano, 1985, p. 163 e segg.; MW. Mann, *The epileptic seizure and the mystery of death in Christian painting*, in: *Epilepsy Behav.* 2010 Feb;17(2) pp.139-146.

637 Nonostante questo ciclo sia stato al centro di attenta analisi negli ultimi anni, né un approccio più tradizionale (cfr. Almamaria Mignosi Tantillo, *Domenichino a Grottaferrata. La decorazione della 'Cappella dei Santi Fondatori'*, in: *Domenichino 1581-1641*, cat. della mostra di Roma, Palazzo Venezia, 1996-97, a cura di C. Strinati *et alii*, Electa, Milano 1996, pp. 197-223, in part. p. 209: "a fronte del monaco esorcista e del ragazzo bloccato in un realistico attacco d'epilessia") né quello più propriamente storico medico (cfr. M. Giulia Aurigemma, *Nati sotto Vesalio. La verità dell'immagine*, in: *Scienza e miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna*, cat. della mostra di Roma, Palazzo Venezia, a cura di S. Rossi, Electa, Milano 1998, p. 96: "forse Bellori è meno consapevole quando descrive l'affresco del Domenichino, *San Nilo libera l'ossesso* 'che stride, e scontorto dalle furie appunta li piedi a terra, inarca il petto, apre le braccia e le mani squallido e tremante"; usando peraltro lo stesso termine usato da Baglione [G. Baglione, *Le vite de pittori scultori et architetti*, A. Fei, Roma 1642, p.136] per definire il *Fanciullo morso da ramarro* di Caravaggio, "e pareva quella testa veramente stridere" coincidenza lessicale assai sospetta, che mi porta a credere che *stridere* fosse un verbo usato per indicare l'urlo epilettico), hanno compreso che si tratta di una scena di discernimento degli spiriti, secondo una regola medica che permetteva di comprendere se un malato era epilettico o indemoniato. L'odore di bruciato o dello stoppino di lucerna (che San Nilo usa per testare l'effettiva presenza di demoni nel corpo del fanciullo) è un noto trucco per capire se uno schiavo è epilettico.

638 cfr. K. Herrmann Fiore, *Il Bacchino malato autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti*, in: *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Roma 1989, p. 95-134: in part. p. 119: "l'incarnato dell'autoritratto in veste di Bacco appare dipinto di una tonalità che sembra superare un naturale pallore dovuto a fatti di carattere, malattia o studio. Si potrebbe chiamare piuttosto, l'incarnato della figura, un 'colorito lunare', quale risulta dal suo particolare stato d'animo, il 'furor di luna' ". Manca però il passaggio consequenziale medico, che esplicita come i lunatici fossero appunto gli epilettici. Questa denominazione è peraltro assai diffusa, grazie proprio al passo del *Vangelo* di Matteo, (17, 15: "et dicens: " Domine, miserere filii mei, quia lunaticus est et male patitur; nam saepe cadit in ignem et crebro in aquam.") in cui l'epilettico è definito con il termine *lunaticus*. Cfr. ad esempio: Roch le Baillif, *Le Demosterion*, P. Le Bret, Rennes, 1587, p. 154: "Morbi ex luna: et ex luna cerebri, gubernatrix, apoplexia, melancholia, mania, phrenesis, lethargia, vertigo, paralysis, tremor, stupor, spasmus, contractio, quae ex nimia potatione provenit, sinistri oculi vitium, Epylepsia, analepsia, cathalepsia, gutta, cerebri hydropisis, febris, & icteritia in microcosmo moventur."

punto di vista della storia delle immagini<sup>639</sup>. Si dà il caso infatti che negli ultimi anni lo studio delle possessioni demoniache si sia ampliato e abbia studiato questo tipo di manifestazioni sotto diversi punti di vista<sup>640</sup>, senza mai soffermarsi sull'iconografia di queste manifestazioni. In particolar modo, i decenni, in cui Caravaggio vive e opera a Roma, sono definiti dagli storici come un periodo di recrudescenza e di "demonizzazione del mondo": il fenomeno della possessione ricorre tra le fonti in maniera quasi ossessiva e "il peso storiografico di tali avvenimenti è rimasto imparagonabile". Si può quindi pensare che si trattasse solo di una risposta di Caravaggio alla cultura del suo tempo. Questo aspetto, tuttavia, non è mai stato messo in connessione con lo stile fortemente espressivo, violento, e a volte *grandguignolesco*, ai limiti del grottesco, di alcune opere del Merisi. Ma c'è di più. Per comprendere cosa si cela dietro al dipinto, sarà necessario fare un'analisi della sua struttura iconematica.

Inoltre è bene tener presente che ammalarsi, nel Rinascimento, poteva significare non guarire mai del tutto, in quanto, non essendoci medicine che curassero i *virus*, era molto più frequente di oggi la cronicizzazione dei mali. A questo punto lo stato patologico contratto in occasione del ricovero all'Ospedale della Consolazione potrebbe non aver più abbandonato il pittore. Per questo motivo Caravaggio potrebbe aver scelto di autoritrarsi come malato, in quanto quel contagio<sup>641</sup> avrebbe potuto segnare una svolta funesta nella sua vita, oppure possiamo persino ipotizzare che il *Bacchino*

---

639 Cfr. Stephen J. Campbell, "Fare una cosa morta parer viva": Michelangelo, Rosso, and the (un)divinity of art; in: *The art bulletin*, 84, 2002, p. 596-620, ringrazio qui il Prof. Campbell per i consigli e gli incentivi a continuare le mie ricerche.

640 Rimando all' introduzione di uno dei più recenti studi del settore: J.H. Chajes, *Posseduti ed esorcisti nel mondo ebraico*, Bollati Boringhieri, Torino 2010. È mio dovere ringraziare qui il Prof. Vincenzo Lavenia, che con il suo sostegno e l'invito a non scoraggiarmi, mi ha pazientemente guidato nel vasto mondo della storia dell'esorcismo.

641 Cfr. Ann G. Carmichael, Contagion Theory and Contagion Practice in Fifteenth-Century Milan; in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Summer, 1991), pp. 213-256, W. Eamon, Cannibalism and Contagion: Framing Syphilis in Counter-Reformation Italy, in: *Early Science and Medicine*, Vol. 3, No. 1, 1998, pp. 1-31.

rappresenti la presa di coscienza di Caravaggio d'essere affetto da un morbo incurabile.

### 4.3 [Botrytis cinerea]

Come si evince dalla discussione dell'intervento del Prof. Giuseppe Fogliani<sup>642</sup> al convegno di Pavia organizzato dallo scrivente, il grappolo di uva moscatella che il fanciullo malato tiene in mano è attaccato da un eclatante caso di *Botrytis cinerea*<sup>643</sup>. Questa manifestazione patologica è dovuta a un fungo che penetra nei frutti attraverso la pioggia o l'umidità e può avere dei risultati disastrosi per i raccolti. Oltre al fatto che Caravaggio poteva conoscere gli aspetti pratici del lavoro di vignaiolo per la consuetudine che avrebbe maturato negli anni della sua infanzia, nella bottega del nonno<sup>644</sup>, le osservazioni che si possono fare rispetto a questo dato sono innumerevoli e di grande interesse. Innanzitutto il modo, in cui sono pazientemente descritti gli acini del grappolo, permette ai fitopatologi di identificare senza il minimo dubbio l'affezione da *Botrytis cinerea*. Non sembra che gli interventi che fino ad ora si sono occupati dell'aspetto agronomico, e qui citati in nota, avessero reciproca conoscenza del proprio operato, e di conseguenza possiamo dire tranquillamente che diversi studiosi di chiara fama arrivano parallelamente alle stesse conclusioni diagnostiche<sup>645</sup>. Questo conforta l'ipotesi che si tratti di un caso molto interessante anche dal punto di vista della storia della patologia vegetale, disciplina poco praticata, e facente parte comunque della

---

642 Oltre che un rapporto di densa collaborazione e di laboratorio sul campo, in questi ultimi anni il Professor Fogliani è stato e continua ad essere più che un maestro per me. La sua inottundibile forza di volontà e il suo esempio sono per me un faro e un esempio non solo di rigore scientifico, ma anche di altissima umanità.

643 Sulla patologia vegetale e Caravaggio la bibliografia si è da qualche tempo allargata, in particolare hanno scritto di questo tema, cfr. *La biologia vegetale per i beni culturali*; Nardini, Firenze 2005, vol. II; con bibl., cfr. ivi cit. in part. Baldacci, 1960.

644 cfr. Giacomo Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia : ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i Marchesi di Caravaggio*; Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze 2005.

645 cfr. <http://www.hort.purdue.edu/newcrop/caravaggio/caravaggio.html> e cfr. anche: J. Janick, *Caravaggio's Fruit: A Mirror on Baroque Horticulture*, in: *Chronica Horticulture*, vol. 44, n° 4, 2004, pp. 9-15; Su *Venturia inaequalis* cfr. anche: K. Olsson, *Conditions for a warning service for apple scab in Sweden*. in: *National Institute for Plant Protection, Contributions* 12 (88), 1962, pp. 131-161; cit in: <http://diss-epsilon.slu.se:8080/archive/00000162/01/91-576-6416-1.fulltext.pdf> [B. Sandskär, *Apple Scab (Venturia inaequalis) and Pests in Organic Orchards*, Doctoral Dissertation].

storia della scienza. Si credeva infatti che la *Botrytis* fosse stata importata dalle Americhe, mentre invece, una citazione così precoce come quella di Caravaggio (1593) conforta l'ipotesi di una sua reale esistenza in Europa già in epoca rinascimentale. A questo punto, una così precisa descrizione della patologia, può essere messa in relazione alla descrizione (sommaria) che ne dà lo Scaligero<sup>646</sup>. Al di là di queste importanti notazioni ciò che maggiormente ci interessa è identificare questo tipo di malattia nelle fonti agronomiche del Cinquecento. Essa veniva indifferentemente definita come *vermiculatio* o *sphakelismos* o *syderatio*, e considerata, fisiologicamente, alla stregua dell'epilessia<sup>647</sup>. Fisiologicamente parlando ciò significa che essa era il risultato morboso di una *diskrasia* ingenerata da un surplus umorale di freddo e umido, ovverosia, di flemma<sup>648</sup>. L'analogia fisiologica ci permette di instaurare un forte collegamento con la *Botrytis* (peraltro causata dal freddo e dall'umido) e il tipo di malattia catarrale (flemmatica) che affligge evidentemente il *Bacchino*. Secondo la teoria della *Signatura rerum* dell'aportiana infatti (*aliquid stat pro aliquo*<sup>649</sup>), ad ogni tipo di forma corrispondono forme analoghe. Sembra quindi ragionevole leggere il dipinto in chiave fisiologica. Tale aspetto, mai sottolineato dalla critica, è quello più

---

646 cfr. Giulio Cesare Scaligero, *Commentarii et animaduersiones in sex libros De causis plantarum* Theophrasti, J. Crispin, Lione 1566, p. 293-297.

647 Cfr. Roch le Baillif, *Le Demosterion*, P. Le Bret, Rennes, 1587, p. 140: "Syderatio: *pulpezia*, est attonitus morbus" [pulpezia = apoplexia]; Jean Ruel, *Veterinariae medicinae libri II*; S. Colineum, Parigi, 1530, Lib. II, cap. CVI, p. 100v; e *ad indicem* "Difficiliorum Veter. Med. Dictionum Interpretationes": "Syderatio a graecis vocatur ἀσροβολισμὸς & σφάκελος quandoque equorum morbus est. Is genus morbi hominibus comitalis vocatur. Est arborum quidem morbus afflatus sydere."; cfr. anche per una interpretazione teologica: Pietro Ravanelli, *Bibliotheca sacra*, 1564, p. 693, ad vocem, Syderatio: "quod perdat seu consumat arbores & fructus" e cita in part. *Deut.* 28, 20-22: "Mittet Dominus super te maledictionem et conturbationem et increpationem in omnia opera tua, quae facies, donec conterat te et perdat velociter propter adinventiones tuas pessimas, in quibus reliquisti me. Adiunget Dominus tibi pestilentiam, donec consumat te de terra, ad quam ingredieris possidendam. Percutiet te Dominus consumptione, febri et inflammatione, ardore et aestu, uredine ac aurugine, et persequentur te, donec pereas."

648 cfr. Noga Arikha, *Passions and Tempers: A History of the Humours*; Harper Collins, Londra 2008.

649 cfr. in merito: S. Gensini, *Appunti sulla posizione storica della semiologia dell'aportiana*, in: *Giambattista della Porta in edizione nazionale*; atti del Convegno di studi, a cura di Raffaele Sirri, Istituto Suor Orsola, Napoli, 2007, pp. 31-45, ringrazio il Professor Sirri per il colloquio concessomi in merito ad alcune importanti tematiche dell'aportiane.

filologico che si possa proporre, poiché tiene conto delle teorie semiologiche del tempo<sup>650</sup> e le armonizza in modo del tutto plausibile (anche in senso teoretico) e non dispersivo con le fonti, inoltre la sua verosimiglianza è testimoniata anche dall'unità concettuale alla quale si fa riferimento.

---

650 Cfr. Gensini, *ivi*, p. 42: “In queste procedure sta propriamente l'ars reminiscendi. Esse sono rette per lo più da un principio di similitudine, ovvero da un elemento analogico che ‘motiva’, dà un criterio (*ordo*) al rapporto significante / significato riducendone e annullandone l'arbitrarietà e così rendendolo più disponibile e gestibile da parte del cervello umano”.

#### 4.4 [Pesche e uva marcia nei trattati alimentari]

Le pesche sono originarie del Tibet e della Cina, furono importate in Europa dai Romani e rimasero fino al Rinascimento poco diffuse<sup>651</sup>. La loro coltivazione era limitata agli orti dei signori ed erano un frutto per pochi, anche perché tutte le fonti moderne concordano nel notare che hanno un periodo di conservazione molto breve, circa due giorni, dal momento in cui vengono colte a quello in cui cominciano a marcire<sup>652</sup>, questa caratteristica le rendeva più pregiate. Non solo i frutti, ma anche le foglie erano utilizzate come farmaci<sup>653</sup>. Secondo Isabella Dalla Ragione<sup>654</sup> frutti come quelli delle “pesche a polpa gialla” si possono trovare maturi sugli alberi intorno alla fine di agosto<sup>655</sup>. Esse vanno identificate (comunicazione orale) nelle pesche cotogne. Dalla frutta che il ragazzo tiene in mano possiamo fissare la realizzazione del dipinto ad agosto-settembre. Non vi sono inoltre altri mesi in cui ritornino tra i cibi consigliati dai dietologi rinascimentali.

Secondo trattati alimentari come *La singolare dottrina*, “persichi gialli in un vin grieco” [80v-81r] si adattano meglio alla portata di frutta della cena di agosto. I persichi (lib. XI, p. 642, cap. CXXXIII, c. 309r-310v ) sono frigidì e humidì, e generano umori corrotti e putridi<sup>656</sup>, qualche volta collericì. Sono

---

651 Cfr. anche E. Baldini, *Gli inediti trattati del pesco e del ciliegio*. Complementi scientifici della “Pomona Italiana” di Giorgio Gallesio, Accademia dei Georgofili, Firenze, 2003, pp. 9-33.

652 G. B. Della Porta, *Pomarium*, O. Salviano, Napoli 1583, pp. 170: “sed quia pomi succus et caro facile corruptione sentiunt”.

653 Cfr. P.A. Mattioli, *I discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli sanese medico cesareo* [...] negli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della Materia Medicinale, V. Valgrisi, Venezia 1568, lib. I, p. 265: “quelle che più nei cibi sono in prezzo sono le duracine”; e p. 267: “I fiori dei Peschi mangiati solvono il corpo, & fanno vomitare con affanno & con sudore [...] Le foglie verdi peste, & empistrate sul ventre con aceto ammazzano i vermini, il che fa ancora la polvere delle secche bevuta al peso di due scropoli con aceto inacquato. Il succhio delle foglie si distilla utilmente nelle orecchie verminose, & in quelle, che continuamente menano marcia” .

654 cfr. Isabella Dalla Ragione, *Frutti ritrovati. Cento varietà italiane antiche e rare*, Mondadori Electa, Milano 2010, pp.114-115; cfr. anche: Idem, L. Dalla Ragione, *Archeologia Arborea, Diario di due cercatori di piante*, Ali e No Editore Perugia, 2006; più specifico sulle pesche: E. Bellini, V. Nencetti, G. Giannelli, *Il germoplasma del pesco, 1. le cotogne fiorentine; 2. le burrone fiorentine*, Arsia, Regione Toscana, Firenze 2000, 2 voll. .

655 Dalla Ragione, *op. cit.*, 2010, p. 119.

656 cfr. Castore Durante, *Il tesoro della sanita di Castor Durante...: nel quale s'insegna il modo di conseuar la sanità & prolungar la vita, et si tratta della natura de cibi & de remedii de' nocumenti loro*, Michele Bonibello, Venezia 1596, p. 191: “Rore sumus pluvio mox putrescentia ventre / Fida

cosigliate da Avenzoar contro l'alitosi, e generano molto flemma umido (lo stesso al quale consegue il marciume o tabe, e che è considerato causa dell'epilessia). All'ingestione delle pesche va sempre accompagnato il vino. Forse a questo si riferisce il grappolo d'uva nera che le affianca, se vogliamo seguire un'interpretazione storico dietologica finora intentata.

Le pesche gialle o duracine, come furono correttamente identificate dal Longhi, non sono mai state studiate dal punto di vista dei trattati di farmacopea, né queste informazioni sono state messe in relazione al dipinto<sup>657</sup>. Queste erano considerate come un prodotto di qualità, dette Augustane, duraci (o duracine), cotogne<sup>658</sup>, ed erano preferite a tutte le altre varietà. Nell'Ottocento esse prendono il nome di *cotogne*, e come tali le commenta il Gallesio<sup>659</sup>. Castore Durante le consiglia, in estate, per i giovani e

---

calescenti, si modo prima damur / Mollia laxamus ventres, siccata tenemus / Nos temnit persis, sed tibi grata sumus”.

657 l'unico tentativo di lettura di questo elemento è assai improbabile, in quanto esso non è pertinente al contesto e interpreta le pesche come una metafora per le terga: Adrienne Von Lates, *Caravaggio's peaches and academic puns*, in: *Words & Image* 1995, 11(1), pp. 55-60, un'anticipazione di questa lettura erotico-orgiastica è in: Minna Heimbürger, *Interpretazioni delle pitture di genere del Caravaggio secondo il metodo neerlandese*, in: *Paragone Arte*, XLI num. 24 (489) nov. 1990, p. 6: “il loro tipo, la loro forma, il numero di due possono essere decifrate solo eroticamente”.

658 Per una storia della nomenclatura delle pesche, cfr. *ad vocem* GDLIB. Cfr. anche E. Baldini, *Gli inediti trattati del pesco e del ciliegio. Complementi scientifici della “Pomona Italiana” di Giorgio Gallesio*, Accademia dei Georgofili, Firenze, 2003, pp. 134-146.

659 Riporto qui di seguito per esteso il testo del Gallesio: “PERSICA JULODERMIS COTONEA, flore brevi-petalo, fructu maximo estivo, epicarpo flavo, sarcocarpo flavo, philosteo, delicatissimo, in ore liquescente, succo suavissimo. Vulgo, Cotogna Durona Massima, o Giallona di Verona. N. 15. La COTOGNA MASSIMA è la regina delle Pesche gialle, come la *Biancona* lo è delle bianche. Esse sono fra le Duracine ciò che sono fra le spiccacciole la *Burrona Massima* delle coste del Mediterraneo, e la *Poppa di Venere* della Lombardia. Sono le quattro grandi razze delle Pesche pubescenti, i quattro Capi-specie, intorno alle quali si riuniscono come secondarie tutte le altre varietà che conosciamo. La *Cotogna Massima* è una Duracina gialla a giallo puro. I suoi fiori sono brevipetali, carnicini, picciolissimi. Il frutto è il più grosso nel genere, tondo, appena solcato dalla sutura propria alle pesche, coperto di una buccia gialla, nitida, quasi senza peluria, rare volte e solo per eccezione sfumato di una sfumatura leggiera di rosso. La polpa è gialla sino al nocciolo, che gialleggia esso pure. Non è carnosa come nelle *Moscadelle*, né butirrosa come nelle *Spiccacciole*, ma è morbida, fina, gentile, e si scioglie tutta in un sugo dolce, fresco e senz'ombra d'acido. La Cotogna Massima matura in Agosto. È la più grossa di tutte le Pesche. Io ne ho raccolte sovente del peso di 16 oncie. Si pretende che giungano qualche volta anche a 18, e il Porta dice che a Napoli ve ne sono anche di 2 libbre. La Cotogna prende queste dimensioni straordinarie nei giardini umidi e grassi, a danno però del sapore e della fragranza. Quelle che nascono dove non si adacqua non passano ordinariamente le dodici oncie. Non vi è Pesca che sorpassi le Cotogne in sapore e in sugo. Gli Oltramontani, che le disprezzano, non ne



i collerici (due qualità che si attagliano perfettamente all'età del modello Caravaggio e anche alla sua complessione umorale per come ci è descritta), ma soprattutto egli le consiglia come "gratissimo cibo per gli ammalati"<sup>660</sup>. Numerosi altri trattati, tra cui *La fabrica degli spetiali* di Prospero Borgarucci e *l'Opera* di Bartolomeo Scappi, cuoco di Pio V, descrivono la varietà delle pesche (*persiche*) dipinte da Caravaggio col nome di *Persiche cotogne*, e la

---

hanno un'idea giusta, perchè nei loro climi non riescono. La Cotogna de' paesi settentrionali non è più la nostra *Giallona*. Anche là è bella, grossa, sugosa, ma la sua polpa è insipida e senza fragranza. Quindi le preferiscono la *Biancona*, la Poppa di Venere, le altre bianche, perchè l'acidulo che è proprio a questa specie ne cuopre l'insipidezza, e ne rileva il gusto. Ma le Cotogne della Spagna, del Rossiglione, quelle del Regno di Napoli e del Genovesato non hanno rivali nel genere. Ne ho mangiate delle squisite anche in Toscana, e specialmente nel Senese, e nel Pisano. La piazza di Roma ne offre delle magnifiche. Quelle della Lombardia sono in generale meno fragranti, ma vi sono delle località ove riescono a perfezione. Tutti conosciamo quelle del Lago Maggiore, di Varese, del Comasco, e quelle tanto vantate del Veronese, ove se ne vedono di dimensioni straordinarie, e ove sviluppano una delicatezza ed un sapore tale che ha meritato di dare alla varietà il nome di *Giallone di Verona*. Il Milanese proprio, ed il Piemonte non hanno un clima così adattato a questa varietà. Essi le ricevono dai Laghi, o dal Genovesato. Le prime giungono a Milano in istato di perfezione, e vi sono pregiate, le seconde non giungono a Torino che cattive, perchè colte poco mature e portate con poca cura. Quindi non vi godono di alcuna riputazione. Il Nord della Francia non le conosce che di nome, e non si trovano che nelle collezioni dei Pomologi; ma si mangiano eccellenti in Provenza, in Linguadoca, e nel Rossiglione. Io ne ho vedute a Perpignano delle bellissime. Gl'Inglese ed i Tedeschi le coltivano pure, e i Pomologi le descrivono; ma confessano che non vi acquistano mai una polpa gentile, nè il sapore proprio alla specie. Quindi vi preferiscono le specie bianche, e fra queste le spiccacciole. La Cotogna Massima si propaga coll'innesto. Si ottiene egualmente col seme, ed io ne ho avute spesso delle spontanee, che non si distinguevano dalle innestate; ma non consiglio gli amatori a limitarsi a questo secondo metodo. È bene il procurarsene coll'innesto, prendendolo sulle piante della razza già propagata. Esse sono sicure e non variano. Il seme corrisponde talora all'aspettativa, e talora la tradisce. È un mezzo di sorte che deve essere associato a quello di metodo, ma che non deve essere esclusivo. La Cotogna Massima è agostenga. Si mangiano delle Cotogne anche in Settembre e Novembre, ma in quei mesi mai ne ho vedute della grossezza di quelle d'Agosto, nè vi ho trovato lo stesso sapore. La loro polpa è di una natura che esige un caldo forte e continuato per acquistare le qualità che la distinguono. Quindi allorchè il caldo è più temperato le Cotogne non sono più le medesime. Tutti gl'insetti di estate perseguitano le Pesche nei paesi meridionali, e la Cotogna non va esente da questo flagello. I lettori ne troveranno dipinto uno dei più distruttori nella tavola che accompagna quest'articolo. Come però egli attacca indifferentemente tutte le specie, quindi mi riservo a parlarne nel Trattato sul Pesco." grazie a queste informazioni dettagliate possiamo identificare le pesche dipinte da Caravaggio come antenate di questa varietà. Fonte: [http://www.pomonaitaliana.it/pomona/testi/pesche/cotogna\\_durona\\_massima.htm](http://www.pomonaitaliana.it/pomona/testi/pesche/cotogna_durona_massima.htm); cfr. anche: Giorgio GALLESIO, *Pomona Italiana ossia Trattato degli alberi fruttiferi* (Pisa 1817-1839), edizione ipertestuale a cura di M. Angelini e M. C. Basadonne, Ist. Marsano, Genova 2004. Cfr. anche E. Baldini, *Gli inediti trattati del pesco e del ciliegio. Complementi scientifici della "Pomona Italiana" di Giorgio Gallesio*, Accademia dei Georgofili, Firenze, 2003. Ringrazio infine Isabella Dalla Ragione per la consulenza preziosa che mi ha permesso di identificarle.

660 Castore Durante, *Il tesoro della sanita di Castor Durante...*: nel quale s'insegna il modo di conseuar la sanità & prolungar la vita, et si tratta della natura de cibi & de remedii de' nocumenti loro, Michele Bonibello, Venezia 1596, p. 192: "son buone dopo pasto, la state per i gioveni & per gli collerici [...] sono cibo gratissimo per gli ammalati".

annoverano tra gli ingredienti utili per il cibo dei convalescenti<sup>661</sup>. A quanto pare è Plinio stesso a consigliarle come frutto sanissimo da darsi agli ammalati<sup>662</sup>, e, come racconta Giovio, delle pesche cotte somministrate dal suo medico Scipione Lancillotto a Clemente VII<sup>663</sup>, una volta che fu creduto morto, lo riportarono in vita. Anche Giovan Battista Della Porta nel suo *Pomarium* riconosce analoghe proprietà alle pesche<sup>664</sup>. Secondo la teoria fisiologica vegetale mutuata dai testi di botanica antichi egli “riconosce nei vegetali una forza interna (vis, indoles, ingenium) che è dote naturale, sebbene misteriosa e che costituisce il primo principio di ogni loro funzione. Come conseguenza di questa forza, che fu in seguito chiamata vitale, la pianta ha qualità e proprietà, delle quali alcune nocive (s’intende all’uomo e agli animali) e che egli chiama vizi: altre benefiche e che chiama virtù: alcune semplici, altre, perché possedute da più piante, e contemperate in una stessa pianta, miste<sup>665</sup>”.

---

661 Cfr. Prospero Borgarucci, *La fabrica degli spetiali*, V. Valgrisi, Venezia 1566, p. 86: “Condisconsi le duracine i, quali in tutti i modi sono in prezzo più delle altre, & massime quelle, che per il loro giallo colore, & per essere molto odorate, si chiamano in più luoghi Pesche cotogne”; e *Opera di M. Bartolomeo Scappi, cuoco secreto di Papa Pio V diuisa in sei libri*, M. Tramezzino, Venezia 1570, Lib. VI [in cui si ragiona “dei convalescenti & molte altre sorte di vivande per gli infermi”], cap. CXXVII [Per far la torta di persiche], p. 417v.: “le p. duraci son le migliori”. Cfr. anche Baldassarre Pisanelli, *Trattato della natura dei cibi e del bere del Sig. B. Pisanelli medico bolognese. Nel quale non soltanto tutte le virtù e i vizi di quelli minutamente si palesano, ma anco i rimedii per correggere i loro difetti copiosamente s’insegnano*, G. B. Uscio, Venezia 1587, p.10-11: “Sono buone per i giovani & collericci ma triste per i vecchi e flemmatici. [...] molti lodano le Duracine che non si staccano perché sono saporite & hanno del cotognino: ma questo si deveno mangiare dopo pasto”.

662 Cfr. *Historia naturale di C. Plinio Secondo, in volgare tradotta per Christophoro Landino*, 1534, T. de Tetnengo ditto Balarino, Venezia, 1534, lib. XV, cap. XII, p. CCCXI: “Pomo non nocivo, si cerca per gli ammalati”, di seguito il testo lamenta l’altro prezzo delle pesche.

663 Cfr. Vincenzo Tanara, *L’Economia del Cittadino in Villa*, Dozza, Bologna 1651, lib. V, p. 395: “...Plinio lo chiama frutto sanissimo e da darsi agli ammalati, ma per che in questo non entro, raccordo solo, che la felice memoria di Clemente Settimo creduto morto, fu ritornato in vita con un Persico cotto, qual gli fu porto da Scipione Lancillotto suo Medico, come scrive il Giovio...” sulla malattia di Clemente VII cfr. Franceco Berni, *Rime*, a cura di D. Romei, Ed. integrale commentata. Mursia, Milano, 1985, son. XXXIX *Di Papa Clemente Malato*.

664 Cfr. G. B. Della Porta, *Pomarium*, O. Salviano, Napoli 1583, pp. 170-180, cap. XX “De persicis et duracinis”. Cfr. anche G. B. Della Porta, *Villae*, eredi di A. Wechel, Francoforte, 1592, lib. V, cap. XX, pp. 335-339.

665 Cfr. Augusto Béguinot, *Intorno ad alcuni concetti sulla distribuzione geografica delle piante contenute nell’opera Phytognomonica di G. B. Porta*, in: *Bullettino della Società Botanica Italiana*, anno 1902, Firenze, pp. 140-150.

La presenza di due pesche cotogne in questo dipinto avvalorava l'ipotesi longhiana del *Bacco Borghese*, come un fanciullo malato, che si può dedurre non solo dalla *facies* del personaggio, chiaramente affetto da uno stato di pallore patologico, ma anche dalle malattie che attaccano gli acini d'uva moscatella (*Botrytis cinerea*) e dalla presenza di un antidoto, come le pesche, consigliato per i malati. Si noti, che al contrario della frutta sana poggiata sul tavolo, il grappolo d'uva moscatella, tenuto in mano dal fanciullo, è affetto da marciume, causato dalla *Botrytis*, mentre né le pesche né l'uva nera (*Moscatella nera* ?) presentano alcun tipo di affezione. Il Gallesio nota come "Tutti gl'insetti di estate perseguitano le Pesche nei paesi meridionali, e la Cotogna non va esente da questo flagello"; non c'è ragione di credere quindi che la scelta di raffigurare pesche intatte e non intaccate da morbi (al contrario dell'altra frutta dipinta dal pittore) sia una inversione di tendenza legata a una forma di significato per così dire "terapeutico". Le pesche, come abbiamo detto, sono un frutto pregiato e di rara qualità, adatto alla tavola di un pontefice, la scelta di questo frutto identifica Caravaggio come un pittore che può permettersi di acquistarle o di averle come dono. Questo elemento serve anche a inquadrare Caravaggio in uno *status* sociale ben diverso da quello di vagabondo e frequentatore squattrinato di taverne che gli è sempre stato affibbiato dai suoi biografi e studiosi, e abbatte un pregiudizio che contribuisce a riportarlo alla condizione di *valentuomo*.

L'uva (in genere *pizzutella*, nel nostro caso *moscatella*) è consigliata invece, nei trattati di cucina, tra gli antipasti. L'uva e le sue proprietà (lib. XI, p. 664, cap. CXLVIII, c. 320r) l'uva è il più sano dei frutti che si mangiano innanzi alle altre vivande, e in genere non nuocciono mai. La bianca è migliore della nera e si devono fuggire di mangiare quei vinaccioli o ossi (semi) perché sono cattivi. E tengasi questa regola circa l'uva che quanto più è fresca più ha in se del flemmatico, causa schirantie, & dolor di mascelle, & di denti, & quanto son più humide, più noccono. (Si noti come il marciume o tabe, nella fisiologia botanica seicentesca sia da riportare in assoluto al flemma e alla umidità, così

come Caravaggio la ritrae, alludendo proprio a queste due ultime qualità). Infine l'uso testimoniato di mangiare *le uve* prima di altre vivande, ci fa pensare che questa scena sia prodromica a un pasto. E che, solo alla fine del pasto si sarebbe passati alle pesche.

## 4.5 [Edera]

Le implicazioni simboliche dell'edera sono numerose, nel caso del Bacchino però si riducono a quelle relative ai culti di Dioniso, che, notoriamente, aveva amato un fanciullo di nome Cisso<sup>666</sup> (*Kissos*, edera) che, una volta morto, fu tramutato in una pianta sempreverde, allo stesso modo in cui Apollo, innamorato di Dafne, la trasforma in alloro. Questa corona è un elemento antichizzante<sup>667</sup>, che resta in uso nella cultura popolare<sup>668</sup>, e serve a identificare il ragazzo come *Bacco convalescente*<sup>669</sup>; egli è malato, e il marciume si trasmette dal suo organismo ad ogni altro elemento vegetale in contatto con lui: frutta (Uva bianca) o vestito (corona d'edera). L'interpretazione vigente del *Bacco* come Cristo è assolutamente fuori luogo ed errata, immo che non posso se non meravigliarmi che il Calvesi<sup>670</sup>, altrimenti uomo dottissimo, si sia così sforzato di fare oscura una cosa così chiara: e che non abbia egli inteso con tanta sua dottrina che cosa voglia significare appresso Caravaggio, questo iconema di pesca duracina e che cosa sia pomo. Imperocché se egli avesse considerato che questi due frutti sono differenti tra loro, e che uno significa una cosa, e l'altro un'altra, non avrebbe certamente avuto causa alcuna di dubitare, né avrebbe così largamente detto, che l'interpretazione del dipinto fosse ora sconcia e scorretta, avvegna che (per quanto si stende il mio giudizio) se un Bacco è dipinto come tale non si dà che si possa conoscere come Cristo per mancamento o falsità iconografica.

---

666 Cfr. Nonno di Panopoli, *Le dionisiache*, canti X vv. 401-405; e XII vv. 97-102; Testo greco a fronte (in 4 vol.), Rizzoli [BUR], Milano 2003, a cura di: D. Gigli Piccardi, F. Gonnelli, G. Agosti, D. Accorinti, vol. I pp. 727-729; 827-829.

667 Cfr. The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts, Vol. 4, No. 1 (Mar., 1888), p. 45.

668 Cfr. J. B. Trapp, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays. An Enquiry into Poetic Garlands*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Vol. 21, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1958), pp. 227-255.

669 Cfr. P. T. Eden, *Problems in Statius: Silvae (II)* in: *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 46, Fasc. 1 (Feb., 1993), p. 94.

670 cfr. M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1971, pp. 98-102 ripreso poi da una schiera di commentatori, tra cui da ultimo R. Vodret, *Caravaggio e Roma*, Silvana Editoriale, Milano 2010, p.28.

Imperocché tanto verrebbe a dire questo pazzamente, quanto che Bacco superasse per importanza Cristo, cosa veramente risibile e di nessun valore. L'edera in questo caso particolare è associata alla frenesia delle baccanti, all'ebbrezza, secondo una simbologia ben testimoniata dalle fonti, come lo era appo gli antichi. La frenesia rientra, ancora una volta nella categoria sintomatica dell'epilessia. Si pensi a Servio<sup>671</sup>, commentatore delle *Egloghe* di Virgilio, che mette in relazione le corone d'edera ai frenetici e ai seguaci di Dioniso. Questo ulteriore elemento ci aiuta a inquadrare Caravaggio e la percezione che egli vuole offrire di sé stesso, in trionfatore (corona) in bevitore (valenze dionisiache) e in folle (bacchico). Questo aspetto, perfettamente coincidente con la descrizione del carattere che ci danno i suoi biografi e i documenti negli archivi, ci riporta ancora una volta alla sfera del "naturale tutto mercuriale" [Susinno]. Chi infatti è coronato d'edera, è preda e mancipio del dio Bacco, e in quanto tale, caratterizzato da follia, furia, insania, rabbia incontrollabile e parossismo maniaco. Lo stesso avviene con statue di baccanti, Bacchi o satiri che si trovavano nella Galleria Giustiniani<sup>672</sup>, famiglia

---

671 Cfr. J. B. Trapp, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays. An Enquiry into Poetic Garlands*, op. cit. p. 236: "Dealing with *Eclogues* 7. 25 Servius amplifies this information: perhaps poets wear ivy, he says, because they are frenzied like Bacchantes; or to show that, just as ivy is always green, so verses merit immortality. Junius Philargyrius, in the fifth century, takes over some of Servius's information, but adds two significant details: i.e. *quoniam solent poetae edera coronari, quia pallida est et, qui versificantur, pallidi sunt; victoresque lauro [victrice] in certaminibus coronantur . . .*".

672 cfr. C. Strunck, L' 'humor peccante' di Vincenzo Giustiniani. L'innovativa presentazione dell'Antico nelle due gallerie di Palazzo Giustiniani a Roma, (1630-1830 circa); in: Caravaggio e i Giustiniani, a cura di S. Danesi Squarzina, cat. della mostra di Roma, Electa, Milano 2001, e ivi p. 107, come si evince peraltro dalla fig. 5 a p. 109; corretta però dall'autrice in un altro saggio: cfr. Eadem, La sistemazione seicentesca delle sculture antiche. La Galleria Giustiniana e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto, in: I giustiniani e l'Antico, catalogo della mostra di Palazzo Fontana di Trevi, a cura di G. Fusconi, l'Erma di Bretschneider, Roma, 2002, p. 56, 60, 527 [I, 47]. Sono numerose le statue di Bacco e di Satiri, nella collezione Giustiniani; in particolare una di esse (ivi, I, 71, p. 535) condivide lo stesso termine che è usato dall'inventario Borghese per descrivere il Bacchino malato: "Una statua d'un fauno giovane ... con una mano tiene un rampazzo d'uva" [corsivo mio] mentre Marini [p. 373] cita Arch.Segr.Vat. , Fondo Borghese, busta 7504, Inventario: "Stanza II n°. 54... un quadro di tre palmi in tela del Caravaggi con un Baccho con la corona di Laoro in testa et un rampazzo d'uva in mano et un altro rampazzo d'uva negra da piedi con due persiche al N. 475 con cornice dorata" [corsivo mio] quantomeno curiosa questa coincidenza esplicita come il termine tecnico era comunemente usato per statue antiche, e carica, forse, la descrizione fornita dall'inventario Borghese di un valore del quadro "all'antica", per come è percepito dall'inventariatore.

da cui proveniva Vincenzo, uno dei più importanti committenti del Merisi. Le statue mostrano figure umane che, oltre a tenere in mano un grappolo d'uva, sono ugualmente coronate di edera con corimbi. Frutti, questi ultimi, che invece sono assenti nella versione di Caravaggio, che si distanzia dall'iconografia delle ghirlande d'edera della tradizione della statuaria antica e rinascimentale<sup>673</sup>, e con la loro mancata raffigurazione vuole forse caricare di un valore negativo, che potrebbe essere riportato al concetto di infertilità, che consegue alla malattia flemmatica e oppilativa<sup>674</sup>. Sarebbe forse più corretto pensare che invece Bacco, proprio a causa dell'attributo della corona ederacea, è più precisamente un baccante<sup>675</sup>, o meglio un satiro, identificazione che in effetti risulta chiaramente da un'inventariazione settecentesca<sup>676</sup>. Mentre il vero *Bacco* sarebbe quello degli Uffizi. Come se si trattasse di due manifestazioni fisiognomiche degli effetti del vino, secondo le sue virtù e i suoi vizi, cosa che si può trovare in un qualsiasi trattato di alimentazione alla voce *vino* con le relative conseguenze sintomatiche che sono molto ben esplicitate dal *Bacco* nel caso delle virtù e dal *Bacchino* in quello dei vizi. Forse non è un caso, si dica qui incidentalmente, che molte forme di epilessia erano correlate all'eccessivo uso di vino o con il vino diluito erano curate. Due facce della stessa medaglia in cui le floride carni del primo, gioviale, abbronzato, lacertoso e in salute si mutano in quelle pallide e smagrite del *Bacchino* Borghese. Essa sembra ancor più valida se si considera

---

673 Oltre ai succitati esempi di statue antiche di Bacco, baccanti e satiri, si può fare riferimento (non perché aravaggio le abbia viste, ma perché esse sono un accertato esempio di ripresa dall'Antico nel secolo XV), alle ghirlande d'edera delle porte del Battistero di Firenze, ad opera di Lorenzo Ghiberti, sul valore apotropaico delle quali ho discusso un intervento al convegno internazionale *Images at Work* presso il *Kunsthistorisches Institut* di Firenze.

674 Interessante la citazione di Vasari relativa alla vita di Taddeo di Bartolo, cfr. "un male *oppilativo* l'assassinò di maniera che non potette conseguire pienamente il suo desiderio" [corsivo mio]; cfr. Sibilla Symeonides, *Taddeo di Bartolo*; Prefazione di Enzo Carli, Accademia Senese degli Intronati, Siena 1965. Ringrazio inoltre Sarah Cree per gli interessanti scambi di vedute sull'argomento.

675 Inteso qui come "furente, sfrenato, invasato come baccante", cfr. *GDLIB*, vol. I, p. 924, *ad vocem*.

676 cfr. M. Marini, Caravaggio, "pictor praestantissimus" : l'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi; 3. ed. riveduta e aggiornata, Newton & Compton Roma 2001 p. 373, scheda 4: "registrato come un Satiro del Caravaggio nel catalogo del 1790."

che entrambi sono ritenuti autoritratti, l'uno in uno stato di florida pinguedine, come ce lo tratteggia il garzone del barbiere che descrive Caravaggio all'epoca del suo arrivo a Roma in un interrogatorio.

Questo pittore è un giovenaccio grande di vinti o vinticinque anni con poco di barba negra grassotto con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine che portava un paro di calzette negre un poco stracciate che porta li capelli grandi lunghi dinanzi.  
(Luca, quondam Marci Romanus, barbiere di S. Agostino)<sup>677</sup>

In ogni caso, per tornare al nostro Bacchino Borghese, possiamo aggiungere che il pallore che lo caratterizza può essere uno degli effetti dell'abuso di vino, e proprio a questo eccesso allude la corona d'edera, se è vero che essa viene indicata dalla *Phytognomonìa* di Della Porta<sup>678</sup> come un ottimo antidoto per l'ubriachezza. Questa interpretazione, sfuggita fino ad ora agli altri commentatori, era stata quasi raggiunta da Hermann-Fiore, la quale aveva visto il Bacchino come affetto da "furor di luna"<sup>679</sup>. Come è noto, tuttavia, i

---

677 Noto con piacere che la Dottoressa Rossella Vodret ha accolto con fedele specularità, nell'introduzione al suo *Caravaggio e Roma*, il passo a cui io stesso avevo dato enfasi particolare, in calce al mio articolo sugli autoritratti. Cfr. Rossella Vodret, *Caravaggio e Roma*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, p. 9, è un vero peccato però che la data riportata sia scorretta, la studiosa sposta infatti la data a un secolo dopo l'effettiva registrazione: 11 luglio 1697 (la data corretta è 1597, cfr. Mauro Di Vito, *Iconografia del Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*, in: *Caravaggio, Adorazione dei pastori* cat. della mostra alla Camera dei Deputati di Roma, a cura di V. Merlini e D. Storti, Skira, Milano 2010, pp. 33). Lo stesso documento è oggetto di una strana interpretazione che vorrebbe la data della deposizione come terminus post quel l'arrivo di Caravaggio a Roma, nell'ultima mostra dell'Archivio di Stato. Cfr. *Caravaggio a Roma. Una vita dal Vero*, catalogo della mostra di Roma, a cura di Michele Di Sivo, Orietta Verdi, De Luca, Roma 2011.

678 Cfr. *Phytognomonìa*, lib. V, cap. XXXV, p. 228: "Hedera purpureis corymbis vinum aemulantibus, suis acinis praescriptis a crapula tutos praestat [...] eaque coronari bacchantes edocuisse, quo minus vini noxiam sentirent hedera sua vi frigorifica temulentiam [ebrezza] restinguente".

679 cfr. G. Lützenkirchen, G. Chiari, F. Troncarelli, M.P. Saci, L. Albano, *Mal di luna*, Roma 1981, in part. cfr. p. 36: "In conseguenza dello scontro con il protestantesimo essa è tuttavia costretta ad assumere in proposito un atteggiamento di estrema cautela tentando di eliminare gradualmente tale tipo di offerta almeno nei grandi centri urbani. Proprio in questo particolare momento storico sorgono, o quanto meno si ampliano, santuari importanti che richiamano altrettanto imponenti masse di fedeli: si tratta generalmente di masse di luoghi in cui la devozione



lunatici erano proprio gli epilettici<sup>680</sup>. Un altro elemento, infine, serve a comprendere meglio come quest'edera abbia poco a che fare con la corona poetica. Normalmente, infatti, l'edera è la pianta sempreverde che sta a significare la gloria poetica, ma il fatto che questa sia attaccata da ticchiolature e presenti una insolita foglia ingiallita, e privata per giunta dei suoi tradizionali corimbi, ci porta a credere quantomeno che si tratti di un'allusione fisiologica al *surplus* di freddo e umido che causa nella fisiologia vegetale, e in quella umana, l'eccesso di flegma, e ingenera le condizioni di predisposizione alla diskrasia malinconico-flemmatica, che più delle altre predispongono il corpo umano agli attacchi epilettici (o apoplettici).

---

è diretta a miracolose immagini mariane, la cui benefica potenza, ovviamente senza limiti, fa sì che i pellegrini si affidino alla sua intercessione per le più disparate esigenze.” e note a p. 52; cfr. anche: G. Lützenkirchen, A. Zanatta, *L'epilessia nelle tradizioni popolari di alcune aree dell'Italia centro-meridionale*, in: *Medicina nei secoli*, 14, 1977, pp. 325-333; e E. Giancristofaro, *Il male sacro in Abruzzo. Appunti per un'indagine socioculturale sulla epilessia nella tradizione popolare abruzzese*, in: *Rivista abruzzese*, n°. 20, 1967, pp. 245-258; M. Cirpiani, *Contributo allo studio dei vecchi appellativi agiografici del mal caduco*, in: *Rivista di Storia della Medicina*, n°. 10, 1966, pp. 94-117.

680 Cfr. Giovan Battista della Porta, *Della Magia Naturale*, A. Bulifon, Napoli 1611, p. 574: “Il Gatto, come lunare, patisce di morbo comitale, o *mal di Luna*, & ha ne gl'incrementi lunari gli occhi più grandi. [...] habita nelle caverne e luoghi deserti e tenebrosi evitando la frequenza degli huomini” [corsivo mio] in particolare quest'ultima caratteristica è analoga al comportamento del Caravaggio, descritto dai suoi biografi come schivo. Cfr. anche: Michael Wohlers, *Heilige Krankheit. Epilepsie in antiker Medizin, Astrologie und Religion*, Elwert, Marburg 1999, pp. 20, 108, 118.

#### 4.6 [Fisiognomonia e fisionomia celeste]

Questo ci aiuta a comprendere anche un altro elemento storiografico che non era stato dapprima ben spiegato. Giulio Mancini, infatti, medico e biografo di Caravaggio, trattando del dipinto in questione si sofferma a descriverlo dicendolo: “bellissimo; et era sbarbato lo tiene il Borghese”. Alcuni studiosi, travisando completamente a chi è riferito l’aggettivo sbarbato, si sono misurati in una interpretazione iconografica applicando i termini di una tradizione antica a quello che invece è semplicemente un autoritratto in veste di Bacco. Si è tirato in ballo il *Bacchus Liber Pater* (che viene raffigurato solitamente con la barba) e che si discosterebbe dall’iconografia proposta da Caravaggio, per questa ragione, Mancini sentirebbe questo tipo di Bacchino come stridente rispetto alla norma del mito, e si riferirebbe ad esso, specificando che non ha la barba. Molto più semplicemente, mi sembra che il participio aggettivato “sbarbato” si riferisca non a Bacco, come comporta la lettura di Marini, bensì a Caravaggio, come a dire che “[era ancora] sbarbato”. Nessuno, ad esclusione di Gallo<sup>681</sup> che discute l’aspetto in modo piuttosto vago, sembra ancora aver notato e precisato che il Mancini, parlando del dipinto e dando una descrizione del ragazzo come “sbarbato” non fa riferimento alla *persona* mitologica, bensì al Caravaggio stesso che vi si autoritrae, e che in seguito, invece, avrebbe portato barba e baffi lunghi, come si può notare dall’autoritratto della Contarelli e da quello del *Camerino alchemico* Rospigliosi<sup>682</sup>. Secondo il Porta la fisiognomica del *Bacchino* corrisponde in tutto e per tutto a quella lunare e felina, in particolare saturnine sono le mani dipinte da Caravaggio, nodose e con le unghie larghe, come da rana, per non parlare della valida somiglianza con i tratti somatici del lunare e dell’iracondo nelle stampe che corredano la *Humana Physiognomonia* [cfr. lib. II, p. 263, fig. 10].

---

681 Cfr. M. Gallo, op.cit. in *Scienza e miracoli*.

682 sugli autoritratti veri e presunti cfr. M. Di Vito, *Iconografia di Caravaggio attraverso gli autoritratti veri e presunti*, cit. consultabile on line: <http://www.cultorweb.com/MDV/C.html>



Figura 10 G.B. Della Porta, *De humana Physiognomonia*, lib. II, p. 263, part.

Il volto pallido segnala una complessione malinconica, per come viene descritta dalla maggioranza dei trattati cinquecenteschi sull'argomento, e questa a sua volta è un terreno adatto per il contagio epilettico<sup>683</sup>. Altri elementi sono le labbra ; i capelli neri, gli occhi; le iridi; le gote; le spalle e il collo; l'incarnato, che ci riportano tutti più o meno apertamente, secondo la vigente teoria fisiognomica, a una diagnosi di lunaticità. Non è forse un caso che Aristotele indichi le sibille come affette da temperamento caldo e malinconico<sup>684</sup>. Contando che la derivazione dalla figura della Sibilla Persica negli affreschi della volta della Certosa di Garegnano ad opera di Simone Peterzano, e data la presenza delle pesche (*persiche*) nella tavola del *Bacchino malato*, sembra ci sia una forte allusione a un temperamento lunare.

---

683 Cfr. sul concetto di complessione malinconica anche Christopher Allen, *Caravaggio's complexion: the humoral characterization of artists in the early modern period*, in: *Intellectual History Review*, 18 (1), 2008, pp. 61-74; che tuttavia si fa trasportare da R. Wittkover, (*Nati sotto Saturno*), assegnando forse un po' troppo semplicisticamente, un comportamento collerico al pittore (p. 67). In merito si veda: M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*; in: *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti-Finzi, Laterza, Bari, 1995, pp. 39-73.

684 Cfr. Aristotele, *Problemata*, 30,1.

Anche Lomazzo, parlando delle diverse complessioni e capacità di ritrarle da parte dei pittori del suo tempo indica Tiziano, maestro del maestro di Caravaggio, come colui che sappia meglio raffigurare i lunari<sup>685</sup>.

---

685 Lomazzo, *Trattato*, lib. I, cap. XXIX, p. 101: “il pregio di formar i corpi [...] de’ Lunari à Titiano Vecellio da Cadoro”.

#### 4.7 [Autoritratto e suggestioni raffaellesche. Propriocezione come *Alter Michaelangelus*]

Un aspetto recentemente negletto dalla critica è la assoluta e sorprendente somiglianza della posizione del volto del ritratto di uno dei poeti del *Parnaso* di Raffaello, nelle *Stanze della Segnatura* (1511) che oggi corrisponde al ritratto di Michelangelo Buonarroti, riconosciuto come poeta<sup>686</sup>. Per primo fu Wagner ad accorgersi di questo aspetto, in una monografia del 1958, intitolata: "*Michelangelo da Caravaggio*". Già nel titolo egli proponeva di identificare il Merisi come un *alter Michaelangelus*. È interessante quindi, che la didascalia della tavola che riproduce il sunnominato ritratto a fresco di mano di Raffaello, nelle sale della Segnatura, reciti "*Unbekannter Dichter*". Peccato che questo importante riferimento a Michelangelo sia sfuggito proprio all'autore che imposta tutto il suo discorso sull'influenza di Buonarroti sul nuovo Michelangelo e sul tentativo di Caravaggio di eguagliarne la fama. La assoluta sovrapposibilità della posa e dell'inclinazione del volto, che arriva anche alla ripresa di alcuni interessanti lineamenti somatici, ci riporta di nuovo al tema della ripresa e della propriocezione. È Marini a riprendere il discorso mettendo tra parentesi l'importante identificazione. Il peso di questo ammiccare al ritratto raffaellesco da parte di Caravaggio gli sfugge però, ed egli non approfondisce l'argomento. Sembra invece di importanza fondamentale ridurre il discorso della propriocezione a un alto valore di sé, che non esita a porsi in confronto con i grandi della storia della pittura, addirittura con il massimo artista. È sufficiente confrontare i due volti e le loro posizioni per rendersi conto che sono uno la derivazione studiata dell'altro. Non solo: quando Caravaggio si

---

686 Cfr. E. Guidoni, Michelangelo e i poeti del Parnaso di Raffaello in Vaticano, in: *Strenna dei romanisti LXVI*, 2005, pp. 401-403; a rifiutare l'interpretazione di G. Reale (cfr. *La "Scuola di Atene" di Raffaello: una interpretazione storico-ermeneutica*, Bompiani, Milano 2010, che riprende G. J. Hoogewerff, *La stanza della segnatura, osservazioni e commenti*; in: "*Atti della Pontificia accademia romana di Archeologia. Rendiconti*", xxiii-xxiv, 1950, pp. 317 e segg.) che vede nel personaggio in questione un ritratto di Ariosto, neppure sulla base di somiglianze fisiognomiche, bensì solo sulla base di una verosimiglianza di composizione di canone letterario.

autoritrae nel *Bacchino* Borghese, è, come abbiamo visto assai giovane, tanto da non aver ancora fatto crescere la sua barba. L'essere sbarbato, e non impubere, lo identifica con una tipologia efebica che purtroppo ha portato fuori strada gli esegeti delle sue opere, che spesso hanno proiettato valori omoerotici in queste prime tele di genere, chi con riferimento ai gusti sessuali dei suoi committenti, chi, in modo più azzardato, a quelli del pittore stesso. Per quanto concerne la *vexata quaestio* dell'omosessualità del pittore, rimando a uno dei primi pronunciamenti sul tema, che è proprio di Longhi<sup>687</sup>. In maniera assai divertita, egli stigmatizza le possibili sviste nell'interpretazione delle fonti smascherando errori e imprecisioni di una tardizione che è dura a morire. La propriocezione, l'identificazione di sé nel modello del *Bacchino malato* della Borghese e il riferimento al ritratto di Raffaello di Michelangelo Buonarroti condivisa unanimemente dalla critica, non sono state comprese nella sua importanza, esse ci testimoniano un importante aspetto della personalità del pittore, che coglie la coincidenza dell'omonimia per presentarsi come *alter Michaelangelus*. L'arrivo a Roma di Caravaggio, plausibilmente nel 1592, è spesso visto dalla critica come un periodo in cui Caravaggio cerca di sopravvivere perché "non aveva denari", tuttavia questo non comporta (come invece si tende a credere) che l'alta opinione di sé che egli aveva, ne fosse minimamente scalfita. Al contrario, sembra che egli utilizzasse questo tipo di presentazione come una propaganda in senso puramente pubblicitario. Ciò si vede non solo dalla ripresa dell'iconografia michelangiolesca filtrata da Raffaello, ma anche dalla successiva evoluzione fisiognomica del pittore, così come egli stesso si rappresenta. Nessuno ha infatti notato, a quanto mi consta, che il taglio di barba e capelli di Michelangelo Buonarroti, così per come è raffigurato nel *Parnaso* del Sanzio, viene fedelmente ripreso (tanto da portarmi a credere che la ripresa sia voluta proprio ai fini di accentuare le somiglianze) dalla

---

687 Cfr. Roberto Longhi, *Novelletta del Caravaggio "invertito"* in: *Paragone Arte*, 3, 1952, 25, p. 62-64.

foggia e dal taglio di Michelangelo (Merisi) nel proprio autoritratto del *Maritrio di San Matteo*. A differenza dell'artista toscano, che sembra più pacato, seppure in un' ombra malinconica, accentuata solo lievemente da una smorfia degli angoli della bocca verso il basso, la stessa smorfia, appena percepibile nell'affresco, diventa chiara e accentuata nel laterale della Cappella Contarelli. Rispetto alla iconografia tradizionale (forse a noi più nota) ad opera di Marcello Venusti<sup>688</sup>, allievo di Michelangelo e autore di un noto ritratto del maestro<sup>689</sup>, Daniele da Volterra, Jacopino del Conte e altri, è più plausibile che nella Roma del Seicento, la più famosa effigie dell'autore della Sistina fosse proprio quella affrescata da Raffaello, in quanto facilmente visibile ed esposta vicino alla *Cappella Sistina*. È con grande autostima che Merisi, visto l'affresco del *Parnaso*, filtra la raffigurazione di sé stesso attraverso la tradizione antica dei massimi maestri della pittura a Roma: Michelangelo vagliato attraverso il cribro degli occhi di Raffaello. Egli si pone, forse, in senso scaramantico, come terzo termine fra i due. L'ironia della sorte ha voluto che solo oggi si riesca a ricostruire questa importante allusione, epoca in cui il pittore ha davvero raggiunto il posto che avrebbe desiderato, nel *pantheon* dei massimi geni della pittura. Anche più avanti, nella sua carriera maltese, Caravaggio utilizzerà questo tipo di legame con il suo omonimo predecessore, in maniera del tutto conscia. Si pensi all'*Amorino dormiente*, dipinto che ebbe fin da subito una gran fama, anche a Firenze, e fu riprodotto nella facciata di Palazzo *Dell'Antella* in Piazza Santa Croce: Stone sostiene:

“The all'antica subject of this small canvas, of course, had been the inspiration for one of “uncle” Michelangelo's legendary early sculptures. Now lost, the marble was purportedly mistaken for a real piece of ancient statuary when it was first sold in Rome. Michelangelo da Caravaggio's conceit of competing with Michelangelo Buonarroti by repeating a subject closely associated with

---

688 cfr. in part. il ritratto di Michelangelo in Casa Buonarroti a Firenze: Pina Ragionieri, scheda n° 47, in: *Il volto di Michelangelo*, Mandragora, catalogo della mostra di Casa Buonarroti, a cura della stessa, Mandragora, Firenze 2008, p. 102.

689 cfr. anche E. Steinmann, *Die portraïtdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913.

his name-sake could not have been lost on our third Michelangelo - the poet. Nor could it have eluded the work's Florentine patron, dell'Antella, who may have even suggested the theme to Caravaggio, the "Michelangelo moderno" he had discovered in Malta. Caravaggio took up the challenge with his usual wit, focussing his naturalism like a cruel lens on the deformities of the child's moribund face and body. His brush subverts the ideality of Tuscan-Roman classicism, replacing Michelangelo's "counterfeit" antique (what Caravaggio would certainly have called a double sham) with a simulacrum of nature."<sup>690</sup>

---

690 Cfr. David M. Stone, In praise of Caravaggio's Sleeping Cupid: New documents for Francesco dell'Antella in Malta and Florence, in: *Melita Historica*, 12, 1997, vol. 2, pp.168-169.



## 4. 8 [Nodi amulettici]

Il Bacchino, poi, indossa, come abbiamo visto una cintura costituita da una fascia colorata, annodata intorno alla vita. Questo elemento è seriale, e ritorna più e più volte nei dipinti di Caravaggio. Non mi sembra necessario dimostrare come l'abbigliamento del modello sia carico di evidenti valori simbolici e superstiziosi che si sposano perfettamente con la temperie culturale<sup>691</sup> nella quale Caravaggio viveva. Nessuno fino ad ora si è occupato della simbologia dei nodi amulettici nell'opera del pittore, tuttavia risulta da una tradizione antica<sup>692</sup>, che i nastri colorati, associati al valore amulettico dei nodi, sono utilizzati e ritenuti efficaci dal punto di vista terapeutico. In particolare l'intera tradizione della *chromatophilia* è riepilogata da Athanasius Kircher nella *Musurgia Universalis*:

“*Quaestio II, Cur Tarantismo affecti certis quibusdam coloribus tantopere delectentur? - causa χρωματοφιλίας ex quo sequitur quod sicut proprius humor venenosus phantasiam huius animalis ad hunc vel illum colorem, ut naturae suae consentaneum aut contrarium, gratum aut ingratum inclinat; sic et idem humor morsu in corpus hominis transfusus, eundem Magnetica quadam relatione & occulta miraque correspondentia praestabit effectum; nam simul ac color ex.[empli] gr.[atia] veneno sympathicus homini affecto occurrerit, eo se mox bene & commode*

---

691 Cfr. Sylvia H. Bliss, *The Significance of Clothes*, in: *The American Journal of Psychology*, Vol. 27, No. 2 (Apr., 1916), pp. 217-226.

692 Solomon Gandz, *The Knot in Hebrew Literature, or from the Knot to the Alphabet*, in: *Isis*, Vol. 14, No. 1 (May, 1930), pp. 189-214, in part. p. : “The symbolic use of the knot is of great antiquity and of world-wide distribution. Knots have, among practically all primitive races, a special mystical significance, namely, that as amulets they possess the power of binding or impeding specific conditions. The act of tying a knot implies something (bound), and hence the action becomes a spell towards hindering or impeding the actions of other persons or things. Similarly, the act of loosing a knot implies the removal of the impediment caused by the knot, and from this belief are derived the various customs of unloosing knots etc., at periods, when undesirable hindrance of any event is feared. Such customs are instances of imitative or homeopathic magic, and the same principle underlies cases in which the tying of knots has a beneficent influence .”.

affici sentit, male si colorem sibi contrarium fuerit intuitus. [...] ita in colorem quoque sympathicum visus icti tanto ardore fertur ut eam oculis veluti imbibere sibique ob gratam affectionem titillationemque spiritus, quae inde efficitur incorporare velle videatur”<sup>693</sup>

La causa della predilezione dei colori, sta quindi in una relazione magnetica e occulta, stupefacente, e si iscrive nella tradizione della magia naturale. Secondo la teoria della segnatura, il colore prediletto dall’animale che ha causato il contagio attraverso il morso, è in realtà il colore che lo stesso contagiato predilige attraverso una [ana]logica di corrispondenza degli affetti<sup>694</sup>. Allo stesso modo possiamo spiegare il valore semantico delle *fusciacche* nei costumi popolari dei ragazzi ritratti da Caravaggio nei suoi dipinti di genere, e in particolare quello del *Bacchino malato*. La larga fascia di stoffa di un colore purpureo, e annodata in fiocco alla vita<sup>695</sup> assume le valenze amuletiche che di fatto aveva anche nell’abbigliamento popolare. L’attenzione a mostrare il nodo inoltre avvalorava l’ipotesi che queste abbiano un significato simbolico, in quanto il nodo era spesso utilizzato nella cultura popolare come amuleto<sup>696</sup>. Si hanno interessanti riprese dell’uso amuletico

---

693 Cfr. Athanasii Kircheri e soc. Jesu *Musurgia Universalis*

694 cfr. Roberto Zarpellon, *La musica degli affetti*, in: *Athanasius Kircher. Il museo del mondo*, catalogo della mostra di Palazzo Venezia, a cura di E. Lo Sardo, De Luca, Roma 2001, pp. 261-276, in part. p. 263: “Kircher molto riprende da questa tradizione e muovendosi nell’ambito del recupero della dottrina galenica e rinascimentale [Ficino, Paracelso, Della Porta, Fludd], trova nel numero e nel sapiente uso della proporzione, intesa come armonia, la chiave per comprendere l’aspetto terapeutico della musica”.

695 Cfr. *GDLIB*, vol. VI, p. 503, *ad vocem*: “fusciacca” l’accessorio è di origine islamica, ma da lungo tempo rientra nel costume popolare, cfr. Roberta Orsi Landini, *Le vesti dei popoli islamici: semplicità di forme, splendore dei materiali*, in: *L’abito per il corpo il corpo per l’abito. Islam e Occidente a confronto, mostra Firenze*, cat. a cura di eadem, Firenze 1998, p. 131, no. 94, “La sciarpa o fusciacca, arrotolata sapientemente in vita, era un capo fondamentale dell’abbigliamento musulmano, perché, oltre a servire per chiudere le vesti e per contenere nelle sue pieghe piccoli oggetti come una borsa, costituiva uno dei segni distintivi del rango”; cfr. anche: Giulia Brunetti, *Le statuette sul tabernacolo del Cambio a Orsanmichele*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 24, fasc. 3 (1980), pp. 284, 286-287.

696 Cfr. W. L. Hildburgh, *Notes on Some Flemish Amulets and Beliefs*, in: *Folklore*, Vol. 19, No. 2 (Jun. 30, 1908), p. 210: “There is a cord of a soft twisted material, about two yards long, with a succession of seven knots near one end and a loop at the opposite end, which is known as the

dei nodi anche nella cultura zingara, con la quale, come sappiamo, Caravaggio ebbe senz'altro fertili scambi<sup>697</sup>. Da che cosa deriva questa credenza? È noto che il concetto di legatura o legamento è alla base della teoria magica degli incantesimi<sup>698</sup>, che erano concepiti come veri e propri nodi per legare una persona. Il concetto trova le sue radici nelle credenze magico rituali come spiegano molto bene Frazer<sup>699</sup> e Day<sup>700</sup>. In ogni caso le radici di questa credenza trovano il loro archetipo nel *kestos imas*, la fascia decorata di Afrodite, senza le quali la sua seduzione sarebbe nulla<sup>701</sup>. Tuttavia queste credenze non sarebbero giustificabili, né riportabili al quadro storico di Caravaggio, se non fossero testimoniate anche dal più importante teorico della legatura: Agrippa di Nettesheim<sup>702</sup>.

---

‘Cord of S. Joseph’. It is worn around the waist, by people of all ages, to secure the protection of the Saint, and by young men and women to keep themselves pure and chaste.”

697 Cfr. Béla Gunda, *Gypsy Medical Folklore in Hungary*, in: *The Journal of American Folklore*, Vol. 75, No. 296 (Apr. - Jun., 1962), p. 143-144. Per i testimoniati scambi culturali tra Caravaggio e la cultura zingara cfr. Patrizia Castelli: *La chiromanzia tra divinazione e scienza normativa tra Medioevo ed Età Moderna*, in: *L'art de la Renaissance entre science et magie, Académie de France à Rome*, a cura di Philippe Morel, Somogy, Paris 2006, pp. 495-526, su Caravaggio e gli zingari cfr. anche: Helen Langdon, *Gypsies, tricksters & whores: the street life of Caravaggio's Rome*; in: *Caravaggio & his world: darkness & light* catalogo della mostra alla Art Gallery NSW Sydney, 2003, pp. 22-25; 223.

698 Sui nodi lunari cfr. P. Carusi, *Il sole e la sua ombra: nodi lunari e rappresentazioni dell'eclisse nell'alchimia islamica*, in: *Il sole e la Luna = The Sun and the Moon*, Micrologus, 12 (2004), pp. 257-273; cfr. anche: Nicolas Weill-Parot, *Magie solaire et magie lunaire : le soleil et la lune dans la magie astrale, XIIIe-XVe siècle*, ivi, pp. 165-184.

699 Cfr. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, III, *Taboo*, London 1911, pp. 295 e segg.. Per la persistenza dell'uso magico dei nodi cfr. T. P. Vukanović, *Witchcraft in the Central Balkans II: Protection against Witches*, in: *Folklore*, Vol. 100, No. 2 (1989), p. 225; cfr. anche: Joshua C. Gregory, *Magic, Fascination, and Suggestion*, in: *Folklore*, Vol. 63, No. 3 (Sep., 1952), p. 114: “He [Platone, n.d.r.] proposes to punish the poisoner by death if he is a physician, and less severely if he is not. The prophet or diviner who injures by magic knots or enchantments or incantation must die.”

700 Cfr. Cyrus L. Day, *Knots and Knot Lore*, in: *Western Folklore*, Vol. 9, No. 3. (1950), pp. 229-256.

701 Cfr. C. A. Faraone, *Aphrodite's ΚΕΣΤΟΣ and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual*, in: *Phoenix*, Vol. 44, No. 3 (Autumn, 1990), pp. 219-243.

702 Cfr. P. Zambelli, *Umanesimo magico-astrologico e raggruppamenti segreti nei platonici della preriforma*, in: *Umanesimo e Esoterismo*, Atti del V convegno internazionale di studi umanistici, Oberhofen, 16-17 settembre 1960, Roma 1960, Cornelius Agrippa Von Nettesheim, *De Occulta Philosophia libri tres*, a cura di V. Perrone Compagni, Brill, Leida, 1992, lib. I, parte III, cap. LII, p. 186-187: “Lunares sunt mobiles venefici, pueriles et eiusmodi [...] Luna vero significat hominem colore album mixto rubore, pulchra statura, facie rotunda et saepe signata, oculis non ex toto nigris iunctisque superciliis, benevolum, facilem et sociabilem.”, cfr. anche G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Centro Di Firenze 1974, vol. II, p. 110: “I suoi moti ovvero

Luna rerum omnium instabilem progressum et quaecunque sunt humanae naturae contraria. Atque hoc modo homo ipse propter suam cum coelestibus dissimilitudinem nocumentum suscipit unde nebeneficium reportare deberet; propter eadem cum coelestibus dissonantiam, ut inquit Proclus, etiam subiiciuntur tunc homines malis daemonibus qui veluti Dei lictores in torquendis illis sese expediunt: tunc veniunt illis immissiores per angelos malos quosque debitis expurgationibus rursus expientur revertaturque homo ad coelestem naturam.

When the soul of the world, by its vertue doth make all things that are naturally generated, or artificially made, fruitfull, by infusing into them Celestiall properties for the working of some wonderfull effects, then things themselves not only when applyed by suffumigations, or Collyries, or oyntments [ointments], or potions, or any other such like way, but also when they being conveniently wrapt [wrapped] up, are bound to, or hanged about the neck, or in any other way applyed, although by never so easy a contact, do impress their vertue upon us. By these alligations therefore, suspensions, wrappings up, applications, and contacts the Accidents of the body, and mind are changed into sickness, health, boldness, fear, sadness, and joy, and the like: They render them that carry them, gracious [gracious], or terrible, acceptable, or rejected, honoured, and beloved, or hatefull, and abominable. Now these kind of passions are conceived to be by the abovesaid, infused no otherwise, then is manifest in the graffing [grafting] of trees, where the vitall vertue is sent, and Communicated from the trunk to the twig graffed [grafted] into it, by way of contact and alligation; so in the female Palme

---

gesti sono mobili, benefici, puerili, semplici, obliviosi, curiosi. Fa l'uomo di color bianco mescolato co'l rosso, di bella statura, di faccia rotonda e segnata d'occhi non in tutto neri, di sopraciglia congiunte, di carnagion tenera, morbida, e quanto alle qualità dell'animo, fa sociabile, facile, penseroso, desideroso d'udir novelle e di non molto maturo discorso".

tree, when she comes neer to the male, her boughs bend to the male, and are bowed: which the gardeners seeing, bind ropes from the male to the female, which becomes straight again, as if it had by this continuation of the rope received the vertue of the male. In like manner we see, that the cramp-fish being touched afar off with a long pole, doth presently stupify [stupefy] the hand of him that toucheth it. And if any shall touch the sea Hare with his hand or stick, doth presently run out of his wits. Also if the fish called Stella [starfish], as they say, being fastned [fastened] with the blood of a Fox and a brass nail to a gate, evill medicines can do no hurt. Also it is said, that if a woman take a needle, and beray it with dung, and then wrap it up in earth, in which the carkass carcass of a man was buried [buried], and shall carry it about her in a cloth which was used at the funerall, that no man shall be able to ly [have sex] with her as long as she hath it about her. Now by these examples we see, how by certain alligations of certain things, as also suspensions, or by a simple contact, or the continuation of any thread, we may be able to receive some vertues thereby. It is necessary that we know the certain rule of alligation, and suspension, and the manner which the Art requires, viz. that they be done under a certain, and sutable [suitable] constellation, and that they be done with wyer [wire], or silken threads, with hair, or sinews of certain animals. And things that are to be wrapped up must be done in the leaves of hearbs [herbs], or the skins of animals, or fine cloths, and the like, according to the sutableness [suitability] of things: as if you would procure the solary vertue of any thing, this being wrapped up in bay leaves, or the skin of a Lion, hang it about thy neck with a golden thread, or a silken thread of a yallow [yellow] colour, whilst the Sun rules in the heaven: so thou shalt be endued with the Solary vertue of that thing. But if thou dost desire the vertue of any Saturnine thing, thou shalt in like maner take that thing whilst

Saturn raignes, and wrap it up in the skin of an  
Ass, or in a cloth used at a funerall, especially  
if thou desirest it for sadness, and with a black  
thread hang it about thy neck. In like manner  
we must conceive of the rest.<sup>703</sup>

Da lui i teorici della magia naturale (tra i quali Bruno, Della Porta e Campanella<sup>704</sup>) ereditarono questo concetto come basilare e fondativo della loro costruzione teorica. Lo stesso concetto serve poi a spiegare il nodo dei nastri e delle fusciasche nel ciclo coreutico dei tarantolati, come ce lo descrivono le fonti storiche fino a Ernesto De Martino e per come ancora si performa in Salento (sebbene scevrato delle sue valenze terapeutiche). Un'interessante raffigurazione del ciclo coreutico è fornita da un dipinto di Bernardo Parentino<sup>705</sup>, pittore del XV secolo, raffigurante alcuni bambini che danzano, vestiti da baccanti, di fronte a due musicisti. Essi condividono lo stesso colorito pallido del *Bacchino* e corrispondono anche per le fusciasche.

---

703 Cfr. <http://www.esotericarchives.com/agrippa/agripp1c.htm#chap49>; cfr. anche Cornelio Agrippa, *De occulta philosophia*, cit. ; Lib. I, cap. XLVI, pp. 172-173.

704 Cfr. Giordano Bruno, *Opere magiche*; edizione diretta da Michele Ciliberto ; a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi; Adelphi, Milano 2000, ringrazio la Dott. Tirinnanzi per i consigli sul concetto di legatura; cfr. anche: Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*; a cura di Filiberto Walter Lupi; Rubbettino, Roma 2003.

705 cfr. Alberta De Nicolò Salmazo, *Bernardino da Parenzo: un pittore "antiquario" di fine Quattrocento*, Università di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Antenore, Padova 1989, Ronald Gobiet, *Bernardinus da Parenzo*, Salzburg, 1974.

## 4. 9 [Trucchi e maschere]

Ma non possiamo fino in fondo affermare con certezza che non si tratti effettivamente di un gioco, con il quale Caravaggio veste una maschera mitologica. Chi ci garantisce che il dipinto non sia soltanto una finzione, una vignetta, una barzelletta che denota una certa autoironia? Chi ci può dimostrare che le notizie del ricovero siano da legare senza alcun dubbio alla produzione di questo dipinto? In realtà le connessioni create dai critici con le informazioni fornite dai biografi non hanno un valore assoluto, e una buona possibilità che Caravaggio volesse giocare a dipingersi ammalato, nello stesso sprezzante modo in cui egli allude al ritratto di Michelangelo, tuttora resta da considerare tra una delle possibilità più verosimili. A supporto di questa teoria, che non accetta l'effettiva malattia o lunarità del pittore, neppure alla luce delle descrizioni del carattere di quest'ultimo, che corrispondono comunque a quelle di un *lunatico*, possiamo riportare alla memoria del lettore una serie di trucchi magico naturali che si usavano mettere in atto durante i conviti, per divertire gli ospiti e meravigliarli, secondo una poetica tutta barocca: è del poeta il fin la meraviglia. Ma si potrebbe dire qui anche del pittore, e del mago.

Si pensi qui alle innumerevoli ricette per ottenere un colore pallido del volto e a farlo ritornare, per come sono descritte nella *Magia Naturale* di Della Porta<sup>706</sup>, fonte, a quanto pare, assai frequentata dal Caravaggio, che dimostra di illustrare diversi artifici in essa descritti.

---

706 Cfr. Giovan Battista Della Porta, *De i miracoli et marauigliosi effeti dalla natura prodotti*; Zaltieri, Venezia 1584, pp. 71b-72a: “ A fare che una faccia paia maccilentissima e pallida. In questo modo facilmente haverai l'intento, piglia un vaso di vetro più grande d'una tazza, nel quale vi mescolerai del vino più vecchio che potrai ritrovare, o tu piglia del vino greco, metivi dentro un pugno di sale, e mettilo sopra i carboni accesi che non faccino fiamma, accioché non si rompesse il vaso, che in fatto comincerà a bollire, mettivi poi una candela ch'ella si accenderà; spegni gli altri lumi, che vedrai che farà parere il volto de circostanti sì brutto, che l'uno farà paura allo altro. Lo istesso accade nelle focine; dove si fanno le campane e cose di metallo, che per modo si vede ogni cosa coperta di colore spaventoso che à vedere le labra così pallide, ne fa gran meraviglia, massimamente che hora paiono rosse, hora lucide, e poi nere. Accendi ancora del solfo in mezzo alli circostanti, che farà questo istesso più gagliardamente. A questo modo Anassilao [di Larissa n.d.r.] ingannava , si come troviamo scritto, che egli pigliava solfo mescolato con calcina nova,

#### 4. 10 [derivazione dall'antico]

In maniera piuttosto semplicistica Posèq connette il significato del *Bacco Borghese* e di quello degli Uffizi all'episodio della *Coena Trimalchionis* del *Satyricon* di Petronio Arbitro, senza considerare che il passo da lui citato era piuttosto ignoto ai tempi in quanto fu stampato e tradotto soltanto in epoca più tarda (1664), raggiungendo così una fama pari ad altri testi soltanto in epoca tardo Seicentesca<sup>707</sup>.

Nonostante ciò, la vena di ripresa dell'antico è innegabile all'interno di opere come quelle di soggetto mitologico, essa nasce dall'intenso studio da parte di Caravaggio della statuaria antica. Egli giunto a Roma nel 1592 dimostra un precoce coinvolgimento nei confronti di questa tematica classica, che tuttavia media con la scena di genere, contaminandole e creando un prodotto artistico più facilmente commerciabile tra i dotti collezionisti romani, e coprendo una fetta del mercato che non era stata ancora praticata dall'*establishment* artistico delle accademie<sup>708</sup>, benché esso fosse frequentemente usato per la decorazione dei Palazzi al nord, come ad esempio a Mantova, dove Giulio Romano aveva affrescato il Palazzo Te.

---

mettendovi sotto de' carboni, & con queste cose faceva pallidi i convitati. Questa cosa spesse volte è intervenuta a me camminando per la campagna di Napoli la notte nelle colline di pozzuolo, dove sempre arde la solfaturache quel fuoco faceva, mostrava i volti pallidi.”

707 Per una storia del testo della *Coena Trimalchionis*, cfr: Storia del ritrovamento in: Giovanni Lucio, *Memorie storiche di Tragurio, ora detto Traù*, Venezia, Stefano Corti, 1674. Vd. P. Petit, *Marini Statilei Traguriensis I. C. Responsio ad Wagenseilii et Calesii Dissertatione de Traguriensi Petronii Fragmento*, Paris, E, Martin, 1666.

708 Rifiutata da Marini, questa ipotesi non va sottovalutata si veda in merito M. Di Vito, V. Crifò, *“Dama al restello”: un soggetto di genere, da Tiziano a Caravaggio* in: *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*; catalogo della mostra Milano, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti Skira, Milano 2010, pp. 65-68.



## Capitolo 5

### ***Il Saulo Odescalchi e il concetto di conversione attraverso la storia dell'abbigliamento e dei trattati di cavalleria.***

A Pippa Bacca, artista<sup>709</sup>.

#### **5.1 Premessa.**

La *Conversione di Saulo* Odescalchi proviene da una collezione privata<sup>710</sup>. Questo dipinto è, a mio avviso, un documento fondamentale per comprendere le istanze culturali relative al concetto religioso e sociale della conversione, allo scadere del Cinquecento. La critica ha impostato il dibattito sull'interpretazione delle istanze religiose nelle opere di Caravaggio partendo da una stretta relazione tra le convinzioni del pittore e la fedeltà a queste ultime. Non è nostra intenzione entrare nel merito di questo problema di storia del pensiero. Personalmente ritengo che l'impostazione del discorso in senso binario, sulla base dell'opposizione tra un Caravaggio pio e controriformato (Calvesi e Marini) e un Caravaggio non allineato e libertino (Spezzaferro e Bologna, peraltro meglio argomentate<sup>711</sup>) sia riduttiva. In assenza di dichiarazioni risulta pressoché impossibile rendere conto della genesi del genuino pensiero di un pittore nelle sue opere. Tuttavia, grazie alla infinita varietà di altri testi superstiti è possibile ricostruire la probabile impressione semantica di questi ultimi sul pubblico degli

---

709 Giuseppina Pasqualino di Marineo (Milano 9 dicembre 1974 - Gebze 31 marzo 2008) cfr. [www.pippabacca.it](http://www.pippabacca.it)

710 Si trova oggi a Palazzo Odescalchi, a Roma, ed è di proprietà della Principessa Nicoletta Odescalchi, che ringrazio in modo particolare insieme a Valeria Merlini e Daniela Storti, restauratrici del dipinto.

711 Cfr. in particolare relativamente alla *Conversione di Saulo* Odescalchi: F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 50 e segg., ma cfr. anche Joseph F. Chorpenning, *Another Look at Caravaggio and Religion*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16 (1987), p. 156: "The liturgical piety of the age and the interrelationship between Counter-Reformation art prayer suggest that Caravaggio's altarpieces were intended to help worshippers to meditate while they attended mass" cfr. anche: O. F. Giannino, *La pala Odescalchi, un kerugma senza kenosis*, in: *Caravaggio a Milano. La conversione di Saulo*, a cura di V. Merlini e D. Storti, catalogo della mostra di Milano, Skira, Milano 2008, p. 21: "Sa Dio come Caravaggio la pensasse. Ma che non pensasse nulla, e si tratti di mera evoluzione delle tecniche pittoriche non al servizio di una precisa e distinta idea dell'apostolo e della sua missione, come della Chiesa che da lui attinge per intero la propria legittimazione di primato, questo non sono disposto a crederlo. Né ora né mai."

spettatori. Seguiremo perciò un metodo ermeneutico che identifica il significato comune degli oggetti raffigurati. È meno rischioso leggere strutturalmente la storia dei componenti di un dipinto e, sommandoli, valutare i risultati della loro espressione, piuttosto che cercare di identificare le espressioni dello spirito personale dell'autore, su basi quasi esclusivamente stilistiche, come fino ad ora si è fatto. Dal momento che esistevano delle convenzioni culturali è forse più proficuo comprendere ciò che si evince dalle cose raffigurate, invece di proseguire sul terreno in cui da anni la critica si scontra. Vedere un'immagine come il risultato dello "spirito eroico" del pittore è una tendenza propria del romanticismo e di uno psicologismo positivista. Come tale, mal si attaglia a dipinti di un'epoca in cui la dissimulazione onesta<sup>712</sup> era all'ordine del giorno di ogni artista, per potersi imporre ai committenti della curia romana<sup>713</sup>. Alla luce dell'esperienza della recente mostra<sup>714</sup> che ha visto il dipinto esposto al pubblico milanese nel dicembre del 2009, è mia intenzione esporre qui i risultati delle mie riflessioni sul dipinto, grazie anche al confronto attivo avvenuto con i visitatori. Il dipinto fu commissionato, insieme a una *Crocifissione di Pietro*, da Tiberio Cerasi<sup>715</sup>, tesoriere del Papa Clemente VIII, per i due altari laterali della sua cappella in Santa Maria del Popolo a Roma, nel 1600; sopravvive il contratto firmato da

---

712 sulla figura dell'intellettuale cfr. Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Costa & Nolan, Genova 1983; Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Panini, Modena 1993, L. Mannarino, *La condizione dell'intellettuale nel Seicento*, Loescher, Torino 1980; M. Cuaz, *Intellettuali, potere e circolazione delle idee nell'Italia moderna 1500-1700*, Loescher, Torino 1982; J. Cavallo, *Joking matters: Politics and dissimulation in Castiglione's book of the courtier*, in: *Renaissance Quarterly*, vol. 53, no. 2 (summer, 2000), pp. 402-424; sulla dissimulazione in relazione alle teorie religiose cfr. C. Ginzburg, *Il nicodemismo: simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del 500*, Einaudi, Torino 1970; cfr. infine M. Landolfi, *La dissimulazione: ovvero il trionfo della pudenza nell'opera di Torquato Accetto*, in: *Riscontri, rivista trimestrale di cultura e attualità*, 24 (2002), n.3, pp. 9-19.

713 Cfr., per una disamina dei rapporti del Merisi con la committenza romana: L. Sickel *Caravaggios Rom*, Imorde, Berlin 2003.

714 <http://www.caravaggioamilano.it/viaggioNellOpera.php>

715 cfr. F. Petrucci, in: *DBI ad vocem* Tiberio Cerasi, Roma 1979, vol. XXIII, p. 655-657: "il 23 luglio 1593 il Cerasi venne nominato rettore dell'Università per quell'anno e per quello successivo". Interessante sembra anche la dedica di Antono Tempesta del *Primo libro di caccie varie*, in quanto l'artista e incisore produsse anche una stampa della *Conversione di Saulo*. Cfr. anche: P. Pericoli, *L'ospedale di Santa Maria della Consolazione di Roma dalle sue origini ai nostri giorni*, tip. Ignazio Galeati e figlio, Imola 1879.

Caravaggio il 24 settembre<sup>716</sup>. Il dipinto ha una storia complessa<sup>717</sup> e fu riconosciuto come la prima versione della *Conversione di Saulo* di Caravaggio soltanto dal Morassi<sup>718</sup>; esposto da Longhi nella storica mostra dedicata a Caravaggio nel 1951 a Palazzo Reale<sup>719</sup>, a Milano, e da allora sempre e unanimemente riconosciuto come autografo. Il recente restauro a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti ha infine migliorato la leggibilità dell'opera, aggiungendo dati importanti comprovati dalle riflettografie, in relazione alle varianti compositive. Grazie a questi dati è possibile procedere a una lettura storico culturale del dipinto, già iniziata nella proposta di lettura da me pubblicata sul catalogo della mostra e, in questa sede, come annunciato, approfondita<sup>720</sup>. Caravaggio riduce la tradizionale ressa degli armigeri a due soldati e sublima in essi dati culturali aggiuntivi, oggi forse difficilmente leggibili.

---

716 Cfr. D. Mahon, *Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 580 (Jul., 1951), pp. 223-235.

717 Cfr. P. Boccardo, *Da Roma a Madrid, da Madrid a Genova, da Genova a Roma. Vicende della "Conversione di Saulo" del Caravaggio sullo sfondo del mercato internazionale delle opere d'arte nel Seicento*, in: *Capolavori da scoprire. Odescalchi, Pallavicini*, catalogo della mostra di Roma, a cura di G. Lepri, Skira, Milano 2006.

718 Cfr. A. Morassi, *The Odescalchi-Balbi Conversion of St Paul*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 94, No. 589 (Apr., 1952), pp. 118-119.

719 Cfr. *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogo, Sansoni, Firenze 1951.

720 Cfr. M. Di Vito, *La Conversione di Saulo tra magia naturale, folklore e storia della scienza*, in: *Caravaggio a Milano. La conversione di Saulo*, in: *Caravaggio a Milano*, 2008, pp. 103-116.

Si trova già menzione della mia lettura che riporta al concetto di epilessia nel dipinto Odescalchi nel libro: Andrea Dusio, *Caravaggio white album*, Cooper, Roma 2009, in part. pp. 128-129: "Il problema però sta a monte, e cioè sulla pertinenza di una lettura iconologica cifrata di un'opera destinata a essere vista da migliaia di persone. Realsimo e simbolismo convivono indubbiamente con difficoltà all'interno di uno stesso linguaggio. Ma anche quando fossero congruenti c'è da domandarsi a cosa servirebbe inserire nel dipinto una serie di rimandi che chiedano chiavi di decodifica così complesse". Ciò che a Lui sembra complesso, fa in realtà parte della cultura del tempo.

## 5.2 Il picchiere.



Figura 11 Cesare Vecellio, *Soldato in piedi*.

Al posto della turba, si vede inizialmente soltanto un picchiere, con una lunga barba. I dati storici ci portano a credere che questo tipo di barba fosse riconoscibile come la tipica foggia ebrea<sup>721</sup>, a punta doppia. Egli è vestito da Lanzicheneco, con uno scudo islamico e va misteriosamente a piedi scalzi. Sembra che si vogliano accorpate in questa figura tutte le più importanti religioni monoteistiche, non cattoliche, che gravitavano in Europa e intorno al bacino del

---

721 Cfr. E. Horowitz, I. Rozenbaum, *Visages du judaïsme: De la barbe en monde juif et de l'élaboration de ses significations*, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49<sup>e</sup> Année, No. 5 (Sep. - Oct., 1994), pp. 1065-1090; A. Rubens, *A History of Jewish Costume*, Learning Links, New York 1981, p. 94: "The Jewish hat was accompanied by a beard and usually a long coat"; cfr. *Processi del Sant'Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzati, Appendici*, vol. XIII, a cura di P. C. Ioly Zorattini, in: *Storia dell'ebraismo in Italia, Studi e testi*, vol. XVIII; Firenze 1997, p. 305: "Diego Mendez, di età di 35 anni, grande, grosso barba che tira al castagno" e ancora, "Francesco Nunez Cardosa, di 45 anni, barba lunga, rossa, di statura grande, grasso, rosso di faccia"; cfr. anche: P. Berek, *The Jew as Renaissance Man*, in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No. 1 (Spring, 1998), pp. 128-162; un'altra qualità fisiognomica degli ebrei, condivisa dalla figura del picchiere sono le sopracciglia folte, cfr. M. A. Shulvass, *The Jews in the World of the Renaissance*, Brill, Leiden 1973, pp. 28-32, chapter 2: "The Jewish physical type". Sulle caratteristiche della barba lunga a due punte nella moda del terzo decennio del XVI secolo cfr. R. Corson, *Fashion in hair: the first five thousand years*, Owen, Londra 1965.

Mediterraneo intorno al 1600: con la barba e i piedi scalzi gli ebrei, con l'armatura i protestanti, con lo scudo e il cavallo gli islamici. Il confronto con una silografia<sup>722</sup> di Cesare Vecellio (1590), che raffigura un soldato a piedi, è probante [fig. 11]. L'armatura del soldato è costituita da due elementi: un morioncino, in acciaio brunito, quasi senza cresta e con borchie (ribattini con rosette d'ottone), tesa sulla fronte a tortiglione, e con piume di struzzo di diverso colore<sup>723</sup>. Questo tipo di elmo è tipico delle truppe di fanteria, che dovevano prendere la mira per scagliare le lance. L'altro elemento è un busto da piede tardo cinquecentesco, ovvero un corsaletto a protezione della parte anteriore del tronco. Vi si distinguono lo scollo e i giri ascellari, entrambi cordonati e tocchi; la sporgenza sotto la linea della vita, i cuoietti, le stringhe e le fianchiere composte a placche. Il picchiere, sotto la corazza, veste una camicia bianca a maniche rimboccate e calzettoni gialli, plausibilmente di cuoio<sup>724</sup>, aperti in fondo per l'allacciatura delle calzature. Con la mano destra stringe il manico ligneo di una picca, che punta direttamente verso Cristo, senza mirare a lui, ma con un intento di difesa. Egli indirizza l'arma contro un punto indefinito: ciò che oppone alla fonte di luce è invece lo scudo [S2<sup>725</sup>], rendendosi così agli occhi dell'osservatore come un anti-Cristo: non solo per la posizione di opposizione, ma anche per l'atteggiamento gestuale. Con lo scudo si difende e con la lancia attacca. Lo scudo, infine, è una rotella da parata, della stessa tipologia della *Medusa* degli Uffizi<sup>726</sup>. La rotella porta i colori oro e verde che sono quelli della bandiera dell'Islam, luogo geografico che corrisponde al processo di evangelizzazione attuato da San Paolo. Il crescente, è il simbolo dei Turchi (ad es. la flotta araba si era disposta a mezzaluna nella battaglia di Lepanto), percepiti come anti-Cristiani per eccellenza. Le due rotelle (il secondo soldato ne solleva un'altra, quasi a chiudere

---

722 Cfr. Cesare Vecellio, *Habiti*, p. 162 [214]: "Soldato à piedi".

723 Cfr. *Museo Poldi Pezzoli Armeria I*, Electa, Milano 1985; pp. 67-400, in part. p. 100: "questo tipo di copricapo [...] fu usato per i fanti a piedi [metà del XVI sec.]".

724 cfr. C. Vecellio, *Habiti*, p. 163 [215]: "Present day foot-soldier [...] they also wear cose fitting braghesse or knee.length trousers made of chamois, deerskin".

725 Cfr. R. Lapucci, *Sorpreso dalla luce: schemi ottico-prospettici del Saulo Odescalchi*, in: *Caravaggio a Milano*, p. 117 e tav. 126 a p. 118.

726 Cfr. M. Marini, *Caravaggio pictor praestantissimus*, Newton, Roma, nov. 2005, p. 449, n° 39.

la coppia dei commilitoni in una doppia valva che li protegga<sup>727</sup>) sono disposte in senso contrario<sup>728</sup> e le parti concave di entrambi si affacciano. Caravaggio innesca i simboli del vestiario con precisa attenzione alla loro valenza politica, facendo riferimento ai due grandi eventi di terrore che Roma aveva vissuto nel secolo precedente, ma che avevano dovuto lasciare una traccia indelebile e traumatica nei ricordi e nella percezione storico-popolare: Lepanto e i Turchi, i Lanzichenecci e il sacco di Roma. La ferita aperta che il sacco deve aver lasciato era ancora viva nella mente degli abitanti della città, Francesco Guicciardini scrive: “Tutte le cose sacre, i sacramenti e le reliquie de' santi, delle quali erano piene tutte le chiese, spogliate de' loro ornamenti, erano gittate per terra; aggiugnendovi la barbarie tedesca infiniti vilipendi<sup>729</sup>”. Allo stesso modo la barba lunga da ebreo del soldato, con una foggia speciale a due punte, richiama la pretesa malvagità del popolo ebraico, ampiamente rappresentata dalla letteratura antisemita di cui, come è noto, la Chiesa di Roma si faceva promotrice<sup>730</sup>. Altresì lo sguardo e il naso dai tratti rudi richiamano la *facies* ebraica secondo l'iconografia dell'epoca moderna [fig. 12].

---

727 Questa separazione dei due soldati è sottovalutata dalla critica che vuole che Cristo intervenga in un rapporto di interazione con le figure del dipinto che a mio avviso si limita solo con quella di Saulo. Cfr. S. Schütze, *Caravaggio, l'opera completa*, Taschen, Köln 2009, p. 110: “L'aspetto più insolito della composizione non è tanto nell'apparizione di Cristo, quanto la sua presenza fisica, il fatto che interagisca con le altre figure, negando e annullando ogni separazione tra sfera celeste e sfera terrena”.

728 Cfr. R. Lapucci, cit. p. 120.

729 Cfr. Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, in: *Opere*, a cura di Emanuela Scarano, Utet, Torino 1981, vol. III, p. 1759.

730 Clemente VIII, nel 1593 fece tornare in vigore molte leggi, abolite da Sisto V, che colpivano gli ebrei con molte vessazioni economiche e sociali; tali provvedimenti sarebbero restati in vigore fino al XIX secolo. Cfr. S. Zen, *Bartolomeo Cambi e la predicazione antiebraica nel Ducato di Mantova al tempo di Clemente VIII*, in: *La Sho'ah tra interpretazione e memoria. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Biblioteca Europea, 13), Napoli, 5-9 maggio 1997, a cura di P. Amodio, R. De Maio, G. Lissa, Vivarium, Napoli 1999, pp. 73-85. Cfr. anche M. Ghiretti, *Storia dell'antigiudaismo e dell'antisemitismo*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 19-20; J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and Its Relation to Modern Antisemitism*, Jewish Publication Society, Philadelphia 1983.



Figura 12 Maestro degli Atti di Misericordia, *Martirio di San Lorenzo*, 1465, Metropolitan Museum of Art, part.

Il fatto che il soldato con la barba abbia i piedi nudi allude probabilmente al gesto di togliersi i calzari, come Mosé di fronte al rovelto ardente<sup>731</sup>, riferimento ad una sua ulteriore, specifica ebraicità. La luna è anche il simbolo di coloro che cambiano spesso opinione<sup>732</sup> e dei lunatici. Se tuttavia Saulo è colpito e atterrito

---

731 Ex. 3, 5: "Non avvicinarti! togliti i sandali dai piedi".

732 Cfr. *Eccl.* [27,11], cit. in: *De imitatione sanctorum reverendi patris Guillelmi Pepin*, Parigi, 1541, fol. LXVIIIr: "stultus ut luna mutatur".

dalla folgore, il picchiere resta indenne. La posizione della coppia picchiere-cavallo è particolare e richiama i *Dioscuri* di Montecavallo, da poco restaurati da Domenico Fontana (nel 1588 per Sisto V<sup>733</sup>).

### 5.3 Il secondo soldato.

Dietro a questo soldato, si nota, osservando più attentamente il dipinto, nascosto nell'ombra e con le orecchie tappate, un seconda figura, che serve a mio avviso a dare l'idea del paganesimo o dell'ateismo<sup>734</sup>: assordato dalla presenza del tuono e in ombra. In ogni caso questo è l'atteggiamento di chi è impermeabile alla parola di Dio, poiché non solo non vede Cristo, in quanto gli volge le spalle, ma non vuole neppure ascoltarlo, proteggendosi dallo strepito del tuono. Si vedono le sue calzature dette *Kuhmäuler*, o *Ochsenmäuler*, cioè "a muso di bue", con la punta allargata e con i tipici tagli secondo la moda del secondo quarto del XVI secolo, propria dei Lanzichenecci<sup>735</sup>. Questo soldato è più giovane del primo e viaggia a capo scoperto, una delle due mani calza una mittena o manopola italiana a dita separate e articolate, con manichino cilindrico (in uso dal XVI alla metà del XVII secolo<sup>736</sup>). L'iconografia di questo gesto trova i suoi archetipi nei quadri che raffigurano fulminazione, come i *Giudizi universali* o scene dall'*Apocalisse* (i.e. la fulminazione dell'Anticristo).

---

733 cfr. L. Nista, *L'iconografia dei Dioscuri del Quirinale ed il restauro di Sisto V*, in: *Castores, L'immagine dei Dioscuri a Roma*, De Luca, Roma 1994, pp. 193-208; cfr. A. Marino, *I Libri dei conti di Domenico Fontana. I monumenti antichi: il settizonio, le colonne coclidi, i massicci di Termini, i cavalli del Quirinale; libri XIII, XIV, XIX, XX*, in: *Storia delle città*, 12, 1987, n. 43, pp. 86-104.

734 Per seguire il Cardinal Gabriele Paleotti, *De imaginibus sacris et profanis*, 1581-2: p. 8: "Gentiles quos alio nomine paganos appellamus, Idola Deorum habent, statuas, imagines hominum, aut bestiarum, sive solem, lunam & stellas, aut alia saltem divinitatem in iis contineri putant, ut infra dicemus, idcirco Idolatrare nominantur.", cfr. anche Besozzi, *Discorsi*, c. 10r: "quando veniamo ripresi dalla interna et divina voce, et non dissimulare ne fare il sordo dicendo col Profeta. Ascoltarò quel che parlerà in me l'Iddio mio perché mi parlerà della pace".

735 Si veda, per una datazione del tipo di pianelle, il *Ritratto di Carlo V* [1532] di Jacob Seisenegger conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, cfr. *Tizian versus Seisenegger: die Portrait Karls V. mit Hund*, a cura di S. Ferino Pagden e A. Beyer, Brepols, Turnhout 2005.

736 Cfr. E. Malatesta, *Armi ed armaioli d'Italia*, Olimpia, Firenze 2003, p. 410, *ad vocem* manopola.



#### 5.4 L'apostolo Paolo.

Paolo ha una corazza di cuoio foggata sull'anatomia umana del petto, di colore lionato, proprio della pelle malata che sta per staccarsi. Sia le spalle sia il bacino sono frastagliati in frange come se la pelle della corazza stesse per staccarsi dal corpo. Questa perdita di pelle simbolica<sup>737</sup> è come una perdita di sé stessi in Cristo, una vera e propria conversione suggerita anche a livello del vestiario<sup>738</sup>. Anche Saulo indossa calze strette sotto al ginocchio; sopra l'armatura invece corre una fascia scura intorno al ventre. Questa fasciatura serve a trattenere il tipico mantello corto di colore rossastro definito "birro" [mozzetta], di origine barbarica, che nel Cinquecento portavano i birri, a Roma, indicante una persona spregevole "insidiosa et lucri cupida". Anche per Saulo le calzature sono degli *escalfignons* a muso di bue, dalla punta larga, tipici dell'abbigliamento dei soldati Lanzichenecchi, legati attorno alla caviglia da una fascia che serve a stringere gli speroni. La spada punta verso il *Verbascum sinuatum* [L.]<sup>739</sup> simbolo della luce divina. Anch'egli porta la barba lunga, e di colore rossiccio. Il dato fisiognomico ci porta a credere che con questo colore e con l'armatura si voglia simboleggiare la sua natura di ribelle e persecutore. Non è da escludere, sebbene si tratti di una mera impressione, una certa somiglianza, fino ad ora non rilevata dalla critica, col taglio corto e la fronte alta del ritratto del Cerasi nel vestibolo della cappella [fig. 13].

---

737 Cfr. S. Paolo, *Lettera agli Efesini*, 4, 20-24: "dovete deporre l'uomo vecchio con la condotta di prima, l'uomo che si corrompe dietro le passioni ingannatrici e dovete rinnovarvi nello spirito della vostra mente e rivestire l'uomo nuovo" L'idea di corruzione metaforica è ripresa qui nello sfrangiarsi della corazza. Si aggiunga qui una probabile influenza del fatto, ben noto secondo Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, lib. II, c. 208r. A questo punto la produzione della corazza di pelle (*saione* in: Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni*, Damian Zenaro, Venezia 1590, 20r.) potrebbe essere persino frutto del suo stesso lavoro.

738 Molti dei visitatori della mostra chiedevano se il busto di Saulo fosse nudo, il colore dell'armatura è infatti così somigliante a quello della pelle, che alcuni di loro erano portati fuori strada. Sul colore lionato si veda Scritti d'arte del Cinquecento, tomo II, a cura di P. Barocchi, in part. Giovanni de' Rinaldi, *Il Mostruosissimo Mostro*, p. 2306: "leonato: fortezza, animosità, fiera ecc."; secondo Fulvio Pellegrino Morato: p. 2175: "è detto leonato dal color del leone [...] astutamente come morti stanno stesi in terra e massimamente in luoghi petrosi simili al color."

739 cfr. M. Di Vito, "Foglie stravolte e luccicanti", il *Verbascum* nel Caravaggio, in: *Paragone. Arte*, 58. 2007, ser. 3, 73, pp. 69-89.



Figura 13 Monsignor Tiberio Cerasi, busto marmoreo, part., Cappella Cerasi, Roma, Santa Maria del Popolo.

Interessante è inoltre la lettura che si ricava dall'atteggiamento prossemico e dalla gestualità delle figure. Il soldato con la barba è posto di fronte a Cristo ed è come abbagliato, estraneo alla scena. Gli occhi sembrano pieni di lacrime, e le borse sotto agli occhi danno un senso di storditezza. Si tratta dell'atteggiamento delle

religioni che in esso sono simboleggiate, che, pur avendo di fronte Cristo con il suo messaggio, recalcitrano contro lo stimolo<sup>740</sup>. La letteratura omiletica, quella dei calendari liturgici, quella agiografica e la letteratura trattatistica sulle immagini sacre è ricca di spunti anti-semiti e anti-islamici, considerando che l'ortodossia ebraica di Saulo e la sua conversione sono tradizionalmente interpretati come un miracolo della potenza divina, che riesce paradossalmente a rovesciare la sua fede e che la fede cattolica è l'unica a proporre un vero culto delle immagini. Il soldato non vede Cristo poiché non usa gli occhi del cuore, gli occhi interiori di cui parla Agostino<sup>741</sup>. Egli, limitandosi a una percezione sensibile e primitiva<sup>742</sup> della realtà, e quindi viziata, non può rilevare la presenza di Gesù, nonostante si trovi proprio davanti alla sua lancia e al suo scudo<sup>743</sup>. È quasi scontato notare come il simbolo dell'Islam<sup>744</sup>, la luna dorata su campo verde, dipinta con argento e oro sulla rotella del soldato, sia in assoluto l'elemento del suo equipaggiamento più pericolosamente in attrito con la discesa di Cristo. In origine Caravaggio - lo sappiamo dalle riflettografie<sup>745</sup> - aveva dipinto in mano al

---

740 Cfr. Giovanni Pietro Besozzi, *Discorsi*, disc. 6, c 11v: "Sopra quelle parole del Signore. Dura cosa ti è calcitrare contra il stimolo".

741 Cfr. Besozzi, *Discorsi*, c 7v: "et non vedendo la terra, vede il cielo, non vedendo gli huomini vede Iddio; non vede la carne, et vede i spiriti, non vede gli animali irrationali et vede gl'Angeli"; e cc. 10v-9r: "vedendo non gli vedeva et gli faceva mestiero di perdere quel primo vedere literale, superficiale, et cieco, per poter scorgere il vero senso della scrittura".

742 sulla primitività bestiale dei carnefici nella Crocifissione di Pietro perduta, in base alle derivazioni, cfr. L. Spezzaferro, *La cappella Cerasi e il Caravaggio*, in: *Caravaggio Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, a cura di M. G. Bernardini, Silvana, Cinisello Balsamo 2001, in part. p. 18: "contro l'avversità di una situazione gestita e controllata unicamente dai rappresentanti di una plebe che è in grado solo di esprimere la propria forza bestiale per perseguire un'azione fisica di valore solo meccanico".

743 Sull'estraneità del soldato alla epifania, cfr. sempre Spezzaferro, p. 16: "Caravaggio ci mostra invece lo scudiero di Saulo in atteggiamento di interdetta difensiva rispetto all'imprevisto fenomeno che si sta verificando: fenomeno che egli vede e di cui avverte la stranezza, ma del quale non intende minimamente il significato". Direi, più precisamente, che lo scudiero avverte solo la manifestazione naturale del fulmine, e non percepisce la figura divina.

744 Cfr. G. Paleotti, *De imaginibus sacris*, David Sartorius, Ingolstadt 1594, p. 8: "Mahumetani affirmant se Deum invisibilem & unum venerari, novo adorationis instituto, quod Mahumete per fraudem, ac dolum acceperunt; nullam Dei imaginem, nullam sanctorum probant" non è quindi un caso che egli sia accecato, così come i protestanti che iconoclasticamente erano contrari al culto delle immagini.

745 Cfr. C. Falcucci, in *La conversione di Saulo*, in: *Caravaggio a Milano*, p. 88, fig. 94-95 e p. 84: "e con in pugno un'arma originariamente diversa dalla lancia che ora punta verso Cristo,

soldato una daga più corta<sup>746</sup>. Poi ricorretta in una lancia, tipica della fanteria. La forma della prima spada è simile, almeno nell'impugnatura che è la parte più facilmente visibile, a una delle armi che risultano confiscate a Caravaggio<sup>747</sup> [fig. 14].

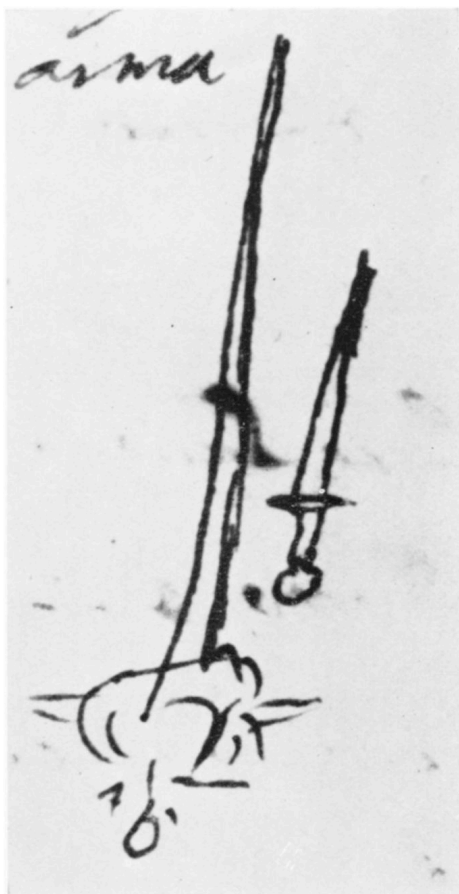


Figura 14 Disegno delle armi confiscate a Caravaggio.

---

una spada con pomo sferico, bracci dritti. Orizzontali, in tondino ingrossato alle estreme, di cui non sembrano ben definiti il ramo di guardia e i ponticelli.”

746 D. Macrae, *Observations on the Sword in Caravaggio*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 106, No. 738. (Sep., 1964), p. 416, nota 16: “One possible exception is the sword in the *Conversion of St Paul* in the Odescalchi- Balbi Collection, Rome, in which the hilt appears to be much like a Caravaggio hilt between the Louvre *Fortune Teller* (c.1595) and the *Calling of St Matthew* (c.1600) in development. The hilt is of a proto-rapier with a round pommel and two anneaux. As for other paintings, a large ornate knife may be seen in the *Crucifixion of St Peter* in the Hermitage Museum, Leningrad, at the waist of one of the executioners. Finally, a large broad sword appears on the shoulder of the David in the Vienna *David with the Head of Goliath*, but virtually all agree the David is not by Caravaggio.”

747 D. Macrae, *ivi*, e fig. 31: “In addition, there is a small dagger. A dagger was held in the left hand and used for defense with this type of sword. There can be little doubt that the type of sword Caravaggio carried and habitually used as a model was a proto-rapier.”

Alla luce di questi dati si può comprendere meglio la diminuzione del numero dei personaggi rappresentati e la composizione concitata e compressa, alla base della quale si manifesta l'intenzione ecumenica di rappresentare le più importanti confessioni religiose nella storia dell'Europa.

### **5.5. Il cavallo nella prima e nella seconda versione.**

Il Cavallo di Saulo è ricco di spunti. Oltre all'idea che Caravaggio alludesse alla tradizione antica dell'*ekphrasis* e a una chiara citazione del pittore Nealce, che dipinge la schiuma alla bocca<sup>748</sup> di un cavallo furioso lanciando sulla tavola una spugna, analizzando i dati culturali testimoniati dalla tradizione dei trattati di mascalcia<sup>749</sup> e alle conoscenze di ippica<sup>750</sup>, si evince che la schiuma è un simbolo della furia. Il fatto che il cavallo sia imbestialito, che recalcitri contro lo stimolo, è un'evidente illustrazione del concetto di impermeabilità iniziale da parte di Saulo, del messaggio di Cristo. Gli esempi di scialorrea nei cavalli sono rarissimi nella storia dell'arte e non sono mai così schiumosi<sup>751</sup> [fig. 15],

---

748 cfr. G. Didi Huberman, *L'immagine aperta*, B. Mondadori, Milano 2008, p. 53-57; ma già presente nella trattatistica del tempo: cfr. in part. *Sancti Pauli Apostoli Sanctitudo*, lib. II, cap. III, p. 130 "aut ex equi ficta ferocia, spuma, ore, pedibus, statura tota [...] tabula splendescat, illiciat oculos"; e P. Caracciolo, *La gloria del cavallo, Schiuma del cavallo dipinta da Nealce*, p. 50 h. [Plin. *Nat. Hist.* XXXV, 104: "hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongea inpacta secutus dicitur cum pingeret poppyzonta retinentem eum"]

749 Cfr. *La Mascalcia di Lorenzo Rusio Volgarizzamento del secolo XIV*, a cura di L. Barbieri, vol. II, G. Romagnoli, Bologna, 1867; C. Manetti, *Usi e tradizioni degli arabi in Libia e nel nord Africa nell'allevamento del cavallo*, Roma, 1930.

750 Cfr. *Le opere di Senofonte molto utili ai capitani di guerra et al viver morale et civile tradotte dal greco da Marc'Antonio Gandini*, P. Dusinelli, Venezia 1588, in part. cc. 353r-368r; per la posizione del cavallo nella Conversione Odescalchi, cfr. Giovan Battista Gilberto, *Il Cavallo da maneggio dove si tratta della nobilissima virtù del cavalcare*, G. Kyrneri, Vienna 1650, par. II, cap. XVII, pp. 47-48: "e così il cavallo si verrà à voltare con il collo, e guarderà la volta, & incavalcherà le gambe, e piedi...".

751 Cfr. ad esempio l'affresco di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma a Monte Oliveto Maggiore con *San Benedetto, Mauro e Placido* [1505]; e Mattia Preti, *Clorinda libera Olindo e Sfronia dal rogo* [1646], dipinto per il Cardinal Giovan Battista Palletta, ora a Palazzo Rosso, Genova.



Figura 15 Caravaggio, *Conversione di Saulo*, Collezione Odescalchi, Roma, part.

si tratta piuttosto di saliva che cola dalla bocca (come nella seconda *Conversione* Cerasi). L'animale sembra l'unico nella scena a cedere alla più totale irrazionalità a causa della manifestazione del fulmine e ad esserne accecato. Neppure lui, però, con l'occhio pieno di luce, sembra poter vedere la figura di Cristo. Infine dovremo concentrare la nostra attenzione sui finimenti del cavallo, la sella infatti non è visibile. Si notano il morso, alla *ginetta*<sup>752</sup> e le redini sciolte, e il sottocoda legato

---

752 Cfr. S. E. L. Probst, *Sproni, morsi e staffe*, Panini, Modena 1993, p. 32, fig. 17; p. 63, n° 129 per la mancanza di stanghette; plausibilmente con un premilingia ad anello munito di pizzata sagomata (anche se non si vede la tipologia e la evidente ipersalivazione dell'animale ci inducono a crederlo) e p. 33, fig. 20: "questo barbazzato è pruno chavallo duro e non se vole fare tenere" simile al nostro *barbozzale* che sembra rigido. Le guardie a sezione tondeggiante formano una controcurva (di cui si vede solo una desinenza) terminando in un lungo voltoio ovaloide, che reca la campanella con anello e redine. L'imboccatura "alla ginetta" caratterizza questo morso come di origine orientale, e in particolare arabo-berbera, o moresca (Cfr. Probst, *op. cit.* p. 63; Claudio Corte, *Il cavallerizzo*, Giordano Ziletti, Venezia 1573, cap. XXXIX *De' morsi da pruova e de' morsi spagnuoli*, c 89v) ancora una volta in linea con la forte denotazione delle figure già riscontrata negli abiti. Cfr. A. Pirro Ferraro, *Cavallo frenato*, Napoli 1653, lib. III, *Discorso particolare sopra la cavalleria della ginetta*, pp. 219-232; Pasquale Caracciolo, *La gloria del cavallo*, Venezia 1567, lib. V, pp. 347-360 (sui freni e i morsi in genere, e in part. p. 348 "à la Ginetta" e lib. II, pp. 103-104 per una paretimologia); si veda infine la trattatistica iberica, da cui proviene anche il termine (dallo spagnolo: *a la jineta*, in the fashion of light cavalry, a sua volta dall'arabo *Zanata* che designava in origine il nome di una tribù araba, nota per il valore dei cavalieri dotati di armatura leggera, cfr. S.

con una fascia blu. Questo tipo particolare di legatura della coda probabilmente si riferisce anch'esso alla *ginetta*<sup>753</sup>. La razza del cavallo inoltre si può identificare in un ginetto, purosangue arabo da corsa, grigio e a sangue caldo<sup>754</sup>. Al contrario, il cavallo scelto per essere raffigurato nella seconda versione della *Conversione*, oggi a Santa Maria del Popolo, è chiaramente di taglia pesante, da traino, così come il suo morso. Nella prima versione della conversione di Saulo, il cavallo purosangue è recalcitrante, nella seconda è invece già domato (il soldato gli tiene il muso stringendo con la mano destra le guardie verso terra e la sua posizione è acquiescente, si nota molto evidente la bozzetta, non presente nel morso del primo cavallo) e come tale è destinato a trainare la nuova chiesa fondata da Paolo, rappresentato come giovane: *homo novus*. Vedere le due versioni della *Conversione di Saulo* come due fotogrammi della stessa scena che si susseguono, anche se recitata da attori diversi, è una forte tentazione.

### 5.6 Il Cristo e l'angelo.

La figura di Cristo, infine, può essere identificata in un ritratto. Grazie al fatto che il Cavalier d'Arpino aveva ospitato nella sua bottega Caravaggio e che a causa del fatto che in quegli anni egli era impegnato nella realizzazione degli affreschi di Palazzo dei Conservatori in Campidoglio [fig. 16],

---

Battaglia, *GDLI, ad vocem*): Pedro de Aguilar, *Tractado de la cavalleria de la gineta*, Sevilla, 1572; Fernando Diaz, *Tractato de la caballeria de la gineta*, Sevilla 1580; Andrés de Merchon, *Modo de pelear à la gineta*, Valladolid 1606, cfr. anche: Hernain Chacòn, *Tractado de la caualleria de la gineta*, a cura di N. Fallows, University of Exeter Press, Exeter 1999, p. XI: "While some of Chacòn's contemporaries disdained riding *a la jineta* as a typically Moorish tactic"; con bibl. pp. 50-56. Si veda infine il curioso diario epistolare di Pietro Della Valle (1586-1652), *Viaggi*, vol. II, Gancia, Torino 1843, p. 238: "v'è anco di strano e di differente da noi che qui non si usa diversità alcuna di morsi; ma tutti i cavalli della Persia non portano altro che una sorta di morso che è una ginetta bastarda e solo si variano in esser più grandi o più piccoli secondo le bocche de' cavalli", e S. Parodi, *Cose e parole nei Viaggi di Pietro della Valle*, Accademia della Crusca, Firenze 1987, p. 300: "ginetta: ipp. tipo di morso, altrimenti detto alla turca".

753 Cfr. P. Caracciolo, *La gloria del cavallo*, p. 386: "che allora dovendo il ginetto portar la coda immobile, non legata come il Corsiere, ma sciolta".

754 Cfr. P. Caracciolo, *La gloria del cavallo*, rispettivamente: *cavalli bianchi e loro agilità*, p. 267 c; *cavalli africani* p. 313 d; *cavalli detti barbari* (berberi) pp. 315 b, 103 d, 52 h; *cavalli del Gran Turco* p. 309 d; *cavalli moreschi* pp. 314 h, 318 f; cfr. anche E. H. Edwards, *Cavalli*, R.C.S. libri, Milano, 1999, *Andaluso*, p. 166-167.



Figura 16 Giuseppe Cesari, autoritratto, part. dello *Scontro tra i Veienti e i Fidenati*, Palazzo dei Conservatori, Roma, affresco.

Caravaggio l'aveva sostituito nella commissione della Cappella del Cardinal Contarelli a San Luigi dei Francesi. Caravaggio ritrae il cavalier d'Arpino per ben



tre volte<sup>755</sup>. Due nella Cappella Contarelli, nel personaggio che alza le braccia in segno di meraviglia nel *Martirio*, come dicendo *qualis artifex!*<sup>756</sup> e nel Cristo della *Chiamata*. E nella prima versione della conversione Odescalchi, sempre nella figura di Cristo. La somiglianza tra i tre ritratti di Cesari nei dipinti di Caravaggio e l'autoritratto del Cesari in Campidoglio, nell'affresco della *battaglia tra Veienti e Fidenati* è fortemente probante: età e fisionomia concordano con i dati storici. La gestualità dell'angelo, che sostiene Cristo, come l'angelo che sostiene *San Francesco* nel dipinto di Hartford, ci presenta Gesù come un perseguitato. Si tratta di un rapporto umano di cura quello che esiste tra l'angelo, che sostiene Cristo, che si rivolge a Saulo. È grazie alla carità - motore di questo dipinto così come della teologia paolina - che avviene la conversione. La figura di Gesù è raffigurata in un amplesso tutto proteso all'accoglienza, fissata nel momento in cui dice: "ma alzati"<sup>757</sup>, e intesa a raffigurare, con la gestualità questo invito. Dietro al mantello di Gesù è una luce molto forte. Il fulmine, raffigurato come bagliore e raggio di luce, è culturalmente legato al concetto di punizione divina, come tale è raffigurato anche in altre scene in cui i bestemmiatori e i peccatori sono manifestamente puniti<sup>758</sup>. Il concetto di punizione divina dei blasfemi è direttamente proporzionale al singolo intervento divino nei confronti di Saulo, che li rappresenta. Il Cristo ferito e perseguitato (il corpo di Cristo è costituito dall'assemblea dei suoi fedeli che Saulo perseguitava) è un Cristo

---

755 ma cfr. G. Paleotti, *De imaginibus*, p. 230, lib. II, cap. XXIII : "Illud vero in primis vitandum videretur, ne sancti saecularium hominum vultu fingantur, qui ab aliis recognosci facile possent; nam praeterquam quod amentia summa, & plane non ferenda esset, instar etiam Regis videretur esse, qui sedens in throno maiestatis, circulatoris personam aut cuiusdam infimi hominis, omnibusque cognitam figuram imponi sibi pateretur, quam nemo sine risu aspicere posset; praeter alia permulta, quae minime deceret, de quibus loco proprio uberius dicemus".

756 Cfr. F. Cappelletti, *Caravaggio*, Electa, Milano 2009, p. 96: "il Baglione cercò di minimizzarne l'impatto, definendole 'da maligni sommamente lodate', come se il loro successo dipendesse dal desiderio, da parte di molti pittori, di recare dispiacere al Cavalier d'Arpino, al quale era stata in un certo senso sfilata la commissione, apprezzando colui che l'aveva soppiantato". A mio avviso in questa inclusione non si può vedere più della meraviglia espressa dal D'Arpino stesso.

757 Cfr. *Act.* 9; G. P. Besozzi, *Discorsi*, Milano 1573, Parte I, disc. 8, pp. 16v-17r.

758 Si pensi alla *cappella Brizio* di Orvieto, dipinta da Signorelli, alla *Punizione dei bestemmiatori* di Andrea del Sarto nel chiostro dell'Annunziata a Firenze, e alla pala della *Madonna con Bambino e i santi Paolo e Giovanni Battista* di Girolamo Marchesi da Cotignola, al Museo di Capodimonte a Napoli, datata 1524-25, inv. S. 113587.

debole, che porge aiuto al suo persecutore, futuro *miles christianus*<sup>759</sup> che, alla luce della verità, non potrà che divenire il più fervido messaggero della sua parola.

### 5.7 Fonti e *milieu* culturale paolino.

I tre episodi che nelle sacre scritture descrivono la caduta di Saulo forniscono dati non concordanti. Mi sono chiesto se la percezione del testo sacro sul quale Caravaggio lavora, per illustrarlo, non fosse quindi mediata da una raccolta di omelie. Diversi testi affrontano in senso didascalico la caduta di Saulo nel Cinquecento<sup>760</sup>. Il *Discorso intorno alla vita di San Paolo* [Paolo Gottardo Pontio, Milano 1573<sup>761</sup>], di Giovanni Pietro Besozzi, si configura come uno dei più interessanti per la comprensione della *Conversione* Odescalchi. Il Besozzi, co-fondatore dell'ordine dei Barnabiti<sup>762</sup>, era legato all'ambiente milanese dei

---

759 cfr. A. Wang, *Der miles christianus im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition*, Lang, Bern 1975, cfr. anche S. Cohen, *The birds and animals of Carpaccio's Miles Christianus*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 139, 2002, pp. 225-250.

760 Cfr. in part. Claudius Dausque [1566-1644], *Sancti Pauli Apostoli Sanctitudo in utero, extra, in solo, in coelo libb. III decertata*, Ægidius Blaisot, Paris 1627; Paolo III, *Epistola de conversione Pauli*, 1536; Giovanni B. Dragoncino [1497-post 1547], *Conversione et oratione di Sancto Paulo* 1521; Calixtus Schein [1529-1600], *Elegia de conversione S. Pauli Apostoli*, Klug 1550; Jacobus de Voragine, *Legendario delle vite di tutti li Santi*, trad. Nicolò Manerbi, S. Zazzera, Venezia 1565, p. 64; Diego Di Stella, *Dispregio delle vanità del mondo*, G. Marescotti, Firenze 1581, p. 468; Thomae de Trugillo [Thomas de Trujillo + 1596], *Thesaurus concionatorum*, Melchiorre Sessa, Venezia, 1584, p. 545; Franciscus Samarinus, *Sacerdotale sive sacerdotum thesaurus iuxta consuetudinem S. Romanae ecclesiae*, Giordano & Nicolò Ziletti, Venezia 1593, p. 153; Franciscus Haraeus [Franz van der Haer], *Vitae sanctorum ex probatissimis authoribus [...] brevi compendio summa fide collectae*, J. Moretus, Antwerp 1590, p. 62; Guillelmus Pepin, *De imitatione sanctorum*, Oudinum Petit, Parigi 1541, fol. LXXI.

761 Nelle biblioteche Romane esiste traccia delle opere del Besozzi, e in particolare alla Vallicelliana, dove sono conservate una copia della *Pratica spirituale di una serva di Dio*, Giacomo Ruffinelli, Roma 1585; sulla attribuzione del volume a G.P. Besozzi cfr. la tesi di perfezionamento in scienze religiose, alla Fondazione Collegio S. Carlo di Modena di R. Bacchiddu, *Una donna carismatica e i suoi critici: Paola Antonia Negri (1508-1555) e i primi Barnabiti*, relatore A. Prosperi, in part. cap. III, p.98: *La «vexata quaestio» della paternità delle lettere e dei Discorsi intorno alla vita di San Paolo*, Paolo Gottardo Pontio, Milano 1574; R. Bacchiddu, *«Hanno per capo et maestra una monaca giovane»: l'ascesa e il declino di Paola Antonia Negri*, in: *Religioni e Società*, 51, 2005, pp. 58-77.

762 Cfr. recensione di: *Vita del venerabile Giampietro Besozzi della Congregazione dei Chierici Regolari Barnabiti*, scritta da Innocente Gobio della stessa Congregazione, Ermenegildo Besozzi, Milano, 1861, in: *La Civiltà Cattolica*, anno XII, vol. XI, serie IV, numeri 265-270, Roma 1861, pp. 347-8: "tanto giovò alla sua Congregazione che fu risguardato come secondo fondatore".

canonici di San Paolo e al Cardinal Carlo Borromeo, fu vescovo di Cremona e dedicò una raccolta di *Lettere spirituali* della Conversione di S. Paolo, “Alla molto reverenda Madre Priora di San Paolo, l’Angelica Paola Antonia Sfondrata.” La Sfondrata è detta ispiratrice del volume “Discorsi intorno alla Vita di San Paolo Apostolo”, come si legge nella lettera dedicatoria al Cardinal Borromeo. Le Angeliche erano la parte femminile dell’ordine dei Barnabiti e Paola Antonia Sfondrati era sorella del Cardinal Sfondrati<sup>763</sup> (il futuro papa Gregorio XIV). La prima sede dei Barnabiti, fu la chiesa di Sant’Agostino a Milano. Lo spirito dei Barnabiti, inizialmente animato dalla azione didattica dei sacerdoti si sviluppò in seguito in un’azione missionaria di conversione degli infedeli. Il testo del Besozzi presenta un’interessante armonizzazione dell’episodio della caduta di Saulo, attraverso i testi paolini e l’interpolazione discorsiva di brani dalle lettere. Questo testo è destinato alla funzione didascalica per seminaristi o canonici regolari della congregazione, che si apprestavano a farne parte<sup>764</sup>. La figura di Saulo è presentata proprio come quella di un novizio che si trova di fronte al sacramento dei voti, concepito come una seconda viscerale conversione, da far seguire a quella del battesimo<sup>765</sup>. Lo svolgimento del testo ci aiuta a comprendere meglio la percezione dell’episodio illustrato da Caravaggio, che senza dubbio avrebbe potuto essere influenzato da questo tipo di approccio, sia a Milano, nel periodo della sua formazione, sia a Roma. La spiritualità religiosa che innerva il messaggio sotteso alle opere di Caravaggio da tempo è stato messo in relazione all’ambiente oratoriano<sup>766</sup>, non sembra tuttavia scorretto aprire un varco con

---

763 P. R. Baernstein, *A convent tale: a century of sisterhood in Spanish Milan*, Routledge, New York 2002, in part. cap. I, pp. 27-56: “The Community of San Paolo Converso”; e M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci e Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera*, L’erma di Bretschneider, Roma 2007, p. 52. Il Cardinal Niccolò Sfondrati (Somma Lombardo, 11 febbraio 1535 – Roma, 16 ottobre 1591), fu il 229° papa della Chiesa cattolica dall’8 dicembre 1590 alla morte.

764 Cfr. A. Prosperi, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, pp. 680-684, *ad vocem*: “Il Besozzi provvide inoltre alla preparazione teologica e canonistica dei religiosi a lui soggetti”.

765 Cfr. A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino 1996

766 Non è peraltro scorretto pensare ciò, alla luce del fatto che nel periodo in cui il Besozzi fu imprigionato a Roma nelle carceri dell’Inquisizione [1552], fu poi liberato il 27 marzo, per essere custodito nella casa di San’Ignazio di Loyola. Cfr. A. Prosperi, *ad vocem* in: DBI. Cfr.

l'ambiente lombardo e milanese dei Barnabiti, non solo perché l'*humus* culturale della Lombardia del Cinquecento è già stato posto in relazione alla formazione dello stile di Caravaggio, ma anche perché sembra più plausibile che le influenze culturali abbiano potuto maggiormente influenzare Caravaggio nel suo periodo di formazione, piuttosto che in quello della sua ascesa<sup>767</sup>. Se non altro, nel panorama delle opere letterarie e religiose relative alla conversione di Saulo, quella del Besozzi si configura come la più approfondita e la più sistematica nell'affrontare, punto per punto, l'episodio illustrato nella *Conversione* Odescalchi. Non solo: il vantaggio del confronto con i *Discorsi* sta nel fatto che esso accoglie, in uno cronotopo coevo alla formazione del Merisi, il maggior numero di spunti teologici rispetto ai commentari patristici, declinandoli sulla scorta della spiritualità del tempo<sup>768</sup>. È necessario ribadire che la chiesa di Santa Maria del Popolo era quella della nazione lombarda, e che era tenuta dai padri Agostiniani<sup>769</sup>. Il concetto di conversione negli scritti di Sant'Agostino è profondamente influenzato dall'episodio del "*Tolle lege tolle*" e dalla scoperta del testo di San Paolo. In Agostino<sup>770</sup> le figure di Paolo e Pietro sono strettamente connesse: "excaecatus est in carne, ut videret in corde; illuminatus est in carne, ut praedicaret ex corde". Alla luce di ciò, e della cultura del committente, Monsignor Tiberio Cerasi banchiere di papa Clemente VIII Aldobrandini, ed ex rettore dell'Università di

---

inoltre F. Lovison, *Il cardinale Cesare Baronio, spiritualità, pietà e scienza*, in: [www.oratoriosanfilippo.org/baronio-lovison.pdf], p. 6: "Baronio grazie agli *Annales* era improvvisamente diventato un famoso e ricercato uomo di Chiesa e la sua opera l'espressione del suo fervido amore per il Corpo mistico di Cristo. Ma la sua importanza emerge con sempre maggior chiarezza mettendo a fuoco l'affinità spirituale e apostolica degli Oratoriani con i Barnabiti, già allora messa bene in evidenza da Bonsignore Cacciaguerra, discepolo del Neri, nella sua *Autobiografia*."

767 Cfr. G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia*, Fondazione Longhi, Firenze 2005

768 Cfr. J. F. Chorpenning, *cit.* p. 154: "The prevalence of the humanization of sacred persons and scenes in Caravaggio's early and mature paintings suggests that the artist's response to the meditative practices of his period underwent a prolonged process of gestation and development. Caravaggio likely first came into contact with these practices in Lombardy, probably through the Augustinians and/or preaching."

769 *Ivi*, p. 149: "It is more likely that Caravaggio became familiar with the *Exercises* through the Augustinians, who were strong advocates of Ignatian spirituality"

770 Cfr. S. Agostino, *Sermo 297, In natali apostolorum Petri et Pauli*, cap. VII, 10: "fu accecato nel corpo perché vedesse nello spirito; gli fu restituita la luce degli occhi perché la sua parola derivasse dal profondo del cuore".

Roma<sup>771</sup> (1593-4), possiamo affermare che l'idea di conversione nella pala Odescalchi potrebbe essere meglio spiegata e compresa grazie a questi testi.

### 5.8 Epilogo.

Per ricapitolare, nella prima versione della *Conversione di Saulo*, il concetto di conversione è visto come un miracolo: il *kerygma*. I personaggi sono fortemente caratterizzati come oppositori di Cristo. Egli è simbolo della Chiesa, mentre invece Paolo e i suoi commilitoni sono il simbolo dei nemici della Chiesa. Per questo motivo Musulmani, Ebrei e Protestanti sono presentati come persecutori della Chiesa. La Chiesa romana ha quindi il ruolo molto importante di vicaria di Cristo nel mondo. La funzione liturgica di questa immagine è quella di causare nuove conversioni attraverso l'ipertesto delle prediche sulla conversione di Saulo come ad esempio quella del Besozzi<sup>772</sup>, ad essa affiancate durante la messa. La struttura sensoriale dell'immagine supera la cecità di un soldato, la sordità di un secondo milite e la irrazionalità bestiale del cavallo, che rappresentano tre modi sbagliati di avvicinarsi a Cristo. Infine, la composizione fa immedesimare l'osservatore nella figura di Saulo, che è il solo ad essere colpito dalla potenza atmosferica dell'epifania divina, ed è anche l'unico a percepire il *kerygma*. Come tale Saulo è il diretto destinatario del gesto di amore divino del Cristo-Chiesa, che si sporge verso di lui in un rapporto intimo, offrendogli la mano per rialzarsi. Si presume che il corpo di Gesù, essendo già salito al cielo come in una visione, sia restaurato nella sua integrità e che, per questo motivo, non si vedano le stimmate sulle mani, così come la visione di Cristo nella *Cena in Emmaus* della National Gallery di Londra, Caravaggio propone un Cristo giovane e senza barba, in quanto restaurato nello stato di purezza divina<sup>773</sup>, dopo l'ascensione al cielo. Il

---

771 Cfr. F. M. Renazzi, *Storia dell'Università degli Studi di Roma*, Roma 1805, vol. III, pp. 26 e segg..

772 Cfr. Chorpenning, *cit.* p. 150: "All of the orders for whose churches Caravaggio produced paintings - the Augustinians, Oratorians, Capuchins, Dominicans, and Discalced Carmelites - not only practiced methodical meditation but popularized it through preaching and the pastoral ministry".

773 Cfr. in part. *Sancti Pauli Apostoli Sanctitudo*, p.174: "Volunt Theologiae consulti in corporis gloria immortali praediti potestate esse ut cuique volentia est, his se oculis furari, alijs videndum dare. Christum se Paulo videndum dare, non Pauli comitibus, non tantum fuit in Numinis divini voluntate; sed etiam in corporis eius gloriosi potestate".

concetto di conversione nel *Saulo* Odescalchi è connesso al simbolismo della corazza. La trasformazione radicale tra uomo vecchio e uomo nuovo è leggibile nella visione ravvicinata delle due versioni. Nella prima, la conversione è descritta come perdita del vecchio involucro, nello scontro radicale della metamorfosi, il cui impatto iniziale è proposto come scontro tra peccatore *versus* carità divina. Questo impatto è solo l'inizio di una conversione che tuttavia non è illustrata in quanto non fa parte dell'episodio. Lo spirito della conversione è testimoniato dal miracolo di cui solo l'osservatore è coinvolto e reso testimone, insieme agli occhi interiori di Saulo. Nella prima versione è il concetto della comunione del *kerygma* a prevalere, nella seconda versione il concetto di *kenosis*<sup>774</sup>. Senza dubbio la prima versione è più in linea con le istanze politiche e di propaganda della fede cattolica romana, e rappresenta anche una visione più patetica dell'evento, in cui la Chiesa cattolica romana (nella figura di Cristo) si oppone alle altre confessioni che assistono inconsciamente alla scena. Nella seconda versione Saulo è convertito è già l'*homo novus*: Paolo. Il cavallo da tiro rappresenta la Chiesa da lui fondata. Poiché meno retorica, la seconda versione manca anche delle valenze politiche. La *Conversione* Odescalchi si trova quindi più in linea con la politica estera di Clemente VIII, che mirava a una ripresa del cattolicesimo in Francia, nel clima di ripresa giubilare dell'editto di Nantes<sup>775</sup>. In ogni caso risulta piuttosto difficile spiegare come sia possibile leggere espressioni delle posizioni personali di Caravaggio all'interno dei dipinti, anche se in entrambi i casi sembra indubbio che la funzione dei quadri sia quella di giocare sulla spettacolarità miracolosa

---

774 Cfr. D. Bursztyn, *Bartolomé de las Casas: The Conquest's Converted Converter*, PhD dissertation, Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures, New York University, May, 2009, p. 62: "In this retelling of a decisive moment in his history, Las Casas privileges the internal over transcendence".

775 cfr. T. P. Olson, *Pitiful Relics: Caravaggio's "Martyrdom of St. Matthew"*, in: *Representations*, No. 77 (Winter, 2002), p. 116: "The violation of a pictorial structure suggested other narratives not only of martyrdom - the violation of a body - but also of its double, iconoclasm - the violation of the material image." e p. 124: "In the two decades before the execution of the Contarelli Chapel by Caravaggio, ambitious painting programs and prints linked the Roman Empire's persecution of the Christians with contemporary violence inflicted by Protestants. In these English Recusant frescoes, the anachronistic armor of the executioners was intended to identify the Anglicans with imperial power against a colonized Irish Catholic, reenacting the mutilation and dispersal of the bodies of the early Roman martyrs."

delle immagini per indurre i fedeli alla conversione (o ancor meglio alla quotidiana riconferma della propria fede).

## Capitolo 6

### ***La dieta di Caravaggio, analisi degli aspetti storico-medici, dietetici e fisiologici, attraverso i trattati dello scalco e di alimentazione. Appunti per la definizione della storia della patologia vegetale.***

Grazie alla già sottolineata capacità di Caravaggio di rappresentare oggetti in maniera molto chiara e riconoscibile, è stato possibile analizzare gli elementi *edibili* nelle sue opere e metterli a confronto con i trattati di alimentazione e farmacologia del suo tempo. Sono così emerse novità fondamentali per la comprensione del contesto del regime dietetico che si può dedurre dalla loro analisi. Ciò ha permesso di riportarli alla sfera del flemma, causa eziologica delle oppilazioni e anche dell'epilessia.

Normalmente questi aspetti sono stati poco frequentemente presi in considerazione<sup>776</sup>, dal momento che il dibattito critico sulle opere di Caravaggio che rappresentano cibi o bevande si è principalmente svolto nell'ambito del genere della natura morta. Per questa stessa ragione abbiamo ritenuto utile ricomporre una lista di alimenti, ripensarla e commentarla attraverso le fonti e i

---

776 Cfr. Sheila McTighe, *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci*; in: *The Art Bulletin*, Vol. 86, No. 2 (Jun., 2004), pp. 301-323, in part. p. :303 "Northern Italian genre scenes play a role in the elaboration of these systems of knowledge, not only in their new subject matter, but also in their very mode of representation. The realism of these works has often been seen as a kind of consciously "anti-Mannerist" style, the low-life subjects used as pretext for a "pure" naturalism. In this vein of art history as a history of artistic styles, the group of market scenes from about 1580 is usually seen merely as a precursor to the more radical realism of Caravaggio's manner in the following decade."; ringrazio Sheila per la corrispondenza tra noi intercorsa, che è stata fonte di correzioni e revisioni del mio lavoro. Tuttavia è scorretto credere che non vi sia relazione tra il gambero e la lucertola in quanto sia Agrippa, sia Aldrovandi testimoniano la credenza che i gamberi servissero agli animali per curarsi dal morso dei ragni (tarantola= ragno e rettile), come abbiamo modo di argomentare nel capitolo sul *Fanciullo morso da ramarro*, di conseguenza quanto la Mc Tighe sostiene è quantomeno improprio in quanto non tiene conto della relazione tra animali che morsicano o pizzicano, instaurata dalla cultura degli stessi trattati a cui lei si riferisce; cfr. p. 320: "Leaving aside Caravaggio's lizard, which seems to me unrelated to the crayfish motif, Anguissola's drawing of the pinched boy probably also referred to the notion of low intelligence as the point of resemblance between the crayfish and its victim, for in a pendant drawing she represented an old woman trying to study the alphabet being laughed at by a young girl".



trattati dell'epoca<sup>777</sup>. Raramente, infatti, anche gli storici dell'alimentazione si occupano di commentare le immagini, restando più spesso ancorati all'analisi delle fonti scritte<sup>778</sup>. Abbiamo inoltre la testimonianza del garzone di una taverna che viene aggredito dal pittore per avergli portato un piatto di carciofi<sup>779</sup>, analizzeremo anche questo episodio della vita di Caravaggio alla luce dei trattati e delle conoscenze mediche.

Considero la cucina e le sue sfaccettature mediche e nutrizionali come una vera e propria parte della medicina, mentre le regole sociali sottese alla preparazione e all'allestimento dei banchetti, fanno parte di una 'scienza del trinciante', come si deduce dalla lettura dei vari trattati del XVI e XVII secolo<sup>780</sup>. Si celano in questi

---

777 Cfr. Pensare altrimenti: esperienza del mondo e antropologia della conoscenza; a cura di Carmela Pignato; Laterza, Roma 1987.

778 Cfr. in merito anche: François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art* The University of Chicago Press, Chicago 2010; ringrazio inoltre Allen Grieco che mi ha instradato allo studio della storia del cibo in un illuminante incontro a Villa i Tatti, cfr. Allen J. Grieco, *The social politics of pre-Linnaean botanical classification*, Olschki, Firenze 1991; Idem, *Classes sociales, nourriture et imaginaire alimentaire en Italie (XIV<sup>o</sup>-XV<sup>o</sup> siècles)* Université de Lille, Lilles, 1987; Idem, *Les utilisations sociales des fruits et légumes dans l'Italie médiévale*, La Manufacture, Paris 1991; *Le monde végétal (XIIIe-XVIIe siècles) : savoirs et usages sociaux*; a cura di Allen J. Grieco, Odile Redon, Lucia Tongiorgi Tomasi; Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1993. Si veda anche *Il cibo e storia : la civiltà della tavola attraverso i secoli*; Palazzo degli Alessandri, Viterbo, 20 maggio-5 giugno 1988; a cura di June Di Schino, Viterbo, Provincia, Assessorato alla cultura; Istituto nazionale per le tradizioni popolari, Roma 1988; Reay Tannahill, *Storia del cibo*; Rizzoli, Milano 1987; Felipe Fernandez-Armesto, *Storia del cibo*; Bruno Mondadori, Milano 2010; cfr. anche: *Storia dell'alimentazione*, a cura di J.L. Flandrin, M. Montanari, Laterza, Bari 1996, p. 371 e segg..

779 Cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti fonti e inventari 1515-1875*, II ed. Ugo Bozzi, Roma 2010, p. 163 e segg. con bibl. relativa: DOC. 584\* ASR, Tribunale criminale del Governatore, Investigationes, reg. 337, CC. 136-138, 24 e 25 aprile 1604.

780 cfr. ad esempio: Cesare Euitascandali, *Libro dello scalco di Cesare Euitascandalo. Quale insegna quest'honorato seruitio*, C. Vullietti, Roma 1609; Enrico da San Bartolomeo, *Scalco spirituale per le mense dei religiosi e de gl'altri deuoti opera nuoua ... composta dal P.F. Henrico da S. Bartolomeo del Gaudio dell'ordine dei Predicatori. Diuisa in tre trattati*, S. Roncagliolo, Napoli 1644; Antonio Frugoli, *Pratica, e scalcaria d'Antonio Frugoli lucchese, intitolata pianta di delicati frutti da seruirsi a qualsiuoglia mensa di prencipi ... con molti auuertimenti circa all'honorato officio di scalco, con le liste di tutti i mesi dell'anno, compartite nelle quattro stagioni. Con vn trattato dell'inuentori delle viuande, e beuande, cosi antiche, come moderne, nouamente ritrouato, e tradotto di lingua armenia in italiana. Con le qualita, e stagioni di tutti li cibi da grasso, e da magro, e lor cucina di viuande diuerse*, F. Cavalli, Roma 1638; D. Romoli, *La singolare dottrina di m. Domenico Romoli soprannominato Panunto, dell'vfficio dello scalco, de i condimenti di tutte le viuande, le stagioni che si conuengono a tutti gli animali, vccelli, & pesci, banchetti di ogni tempo, & mangiare da apparecchiarsi di di, in di, per tutto l'anno a prencipi. Con la dichiaratione della qualita delle carni di tutti gli animali, & pesci, & di tutte le viuande circa la sanita*, G. B. Bonfadino, Venezia 1593; Antonio Latini, *Lo scalco alla moderna, ouero l'arte di ben disporre i conuiti, con le regole piu scelte di scalcheria, insegnate, e poste in pratica*,

trattati le testimonianze preziose di una serie di gesti usi costumi e credenze che sono illustrati nelle *Cene in Emmaus*. La scena dovrebbe avvenire dopo tre giorni dalla Crocifissione, e non è ben chiaro come possa esserci sulla tavola una fiscella di frutti fuori stagione, elemento già notato dai biografi di Caravaggio. Mele, fichi, uva, nespole, melograne, e forse anche una mela cotogna sono infatti frutta dell'autunno. La posizione della cesta in bilico sul bordo della mensa e l'ombra a forma di coda di pesce sono state scandagliate negli anni dalla critica, e sono stati loro attribuiti valori spaziali e simbolici, ma è curioso come nessuno fino ad ora abbia mai analizzato l'importanza della frutta, nella alimentazione delle classi abbienti, secondo quanto si ricava dalla letteratura dietologica e dai trattati dell'alimentazione applicati alle ceste di frutta di Caravaggio<sup>781</sup>. È utile notare come queste regole facessero parte di un modo per differenziare le classi sociali, e che, per essere giustificate, erano supportate teoricamente dalla medicina e dalla dietetica, come ad esempio quando si proibiva ai villani di nutrirsi di selvaggina poiché ritenuta a loro indigesta<sup>782</sup>; non c'era infatti differenza tra gli apparati

---

... *Et unitamente si tratta delli primi inuentori, che hanno posto in uso il cibo di molti animali*, Parrino / Mutii, Napoli 194; Bartolomeo Scappi, *Opera di Bartolomeo Scappi mastro dell'arte del cucinare, con la quale si puo ammaestrare qualsivoglia cuoco, scalco, trinciante, o mastro di casa. Diuisa in sei libri*, A. De' Vecchi, 1622; Vittorio Lancellotti, *Lo scalco pratico di Vittorio Lancellotti da Camerino all'illustrissimo ... card. Ippolito Aldobrandino*, Corbelletti, Roma 1627; Mattia Giegher, *Li tre trattati di messer Mattia Giegher bauaro di Mosburc, trinciante dell'ill.ma natione alemanna in Padoua*, P. Frambotto, Padova, 1639; Brunone da Sassimagnoli, *La singolar dottrina di M. Domenico Romoli detto il Panonto, nel qual si tratta dell'officio dello scalco, del condimento d'ogni viuanda, delle stagioni d'ogni animale, vcelli, & pesci, del far banchetti d'ogni tempo a Prencipi*, S. Birindelli, Firenze 1829; G. B. Rossetti, *Dello scalco*, Forni, Sala Bolognese 1991 [rist. an.]; *Arte della cucina : libri di ricette, testi sopra lo scalco, il trincinante e i vini dal 14. al 19. secolo* a cura di Emilio Faccioli, Il Poliphilo, Milano 1966;

781 cfr. ad esempio: Baldassarre Pisanelli, *Trattato della natura dei cibi e del bere*, G.B.Uscio, Venezia, 1587, sul quale baseremo la nostra lettura dei cibi in questo capitolo.

782 Cfr. A.O. Lovejoy, *La Grande Catena dell'essere*, Rizzoli, Milano 1981; le pernici nuociono alla gente rustica, [cfr. Baldassarre Pisanelli], i volatili erano considerati cibo per eccellenza dei ricchi e dei potenti della terra, come emerge anche dalla lettura di un passo di Moderata Fonte (Modesta Pozzo de' Zorzi); *Il merito delle donne, scritto da Moderata Fonte in due giornate. Oue chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e piu perfette de gli huomini*, Domenico Imberti Venezia, 1600, giornata II: «Credo che avete bona opinione - rispose Corinna - L'aquila è regina de gli altri uccelli ed è di generosa natura, chiamasi uccel di Giove e però è detto regale e sacro; è di vista acutissima e franca, percioché solo fra tutti gli altri uccelli può guardar fisso nel sole e da ciò è amaestrata per natural instinto di riconoscer i suoi figliuoli; percioché subito nati gli espone alla vista del sole e, stando essi franchi a mirarlo, gli ha per legittimi, cioè dell'uova sue proprie, ma se mirando essi si abbagliano nel lume, come figli suppositi d'uova d'altri uccelli gli getta e precipita del nido. Di più, con tutto che sia grande di corpo, non è uccello che più si levi in alto di

digerenti di contadini o nobili, ma certo, se i contadini non avessero creduto che la carne di selvatico poteva dare loro problemi di salute, avrebbero impoverito le riserve di caccia dei nobili.

Dovremo per questo motivo procedere in modo del tutto analitico, facendo una vera e propria lista di cibi e bevande presenti nei suoi dipinti, per quanto sommaria e frammentaria. Non c'è infatti il modo per affrontare sistematicamente questo argomento.

La lista dei cibi raffigurati da Caravaggio nelle sue opere comprende diversi generi, tra di essi, i più frequenti sono i vegetali.

La carne riveste poi un ruolo sociale e serve a distinguere i nobili dai poveri e dalle classi meno abbienti. Quando Caravaggio raffigura carni? Solo nei due dipinti della *Cena in Emmaus*, dove si nota uno scalco<sup>783</sup>, tra i personaggi rappresentati, che ci permette di comprendere che si tratta di una scena di banchetto vera e propria. Anche i trattati dell'arte sono debitori di questi codici culturali e li riverberano ad esempio, quando si tratta di teorizzare la disposizione dei personaggi nelle scene dei banchetti.

Si legga qui di seguito Lomazzo, che dice nel *Trattato*:

Egli è per certo cosa degna di meraviglia che  
di tante tavole aperte, che nella giornata si  
vedono, dipinte ripiene di cibi con li convitati

---

esso, perciò sorvola e trapassa le nebulose. Sono leggerissime e di tanta forza che ponno nelle branche levar una pecora di terra e portarsela per aria a pascersi ove lor piace». «Sono buone a mangiare?» disse Elena. «Io non trovo scritto - disse Corinna - che alcun n'abbia mai mangiato, ma potria esser, benché credo che siano di durissima polpa, come anco i nibi, il corvo e sì fatti». «Del falcone - disse Lucrezia - non direte così, poiché se non fusse altro, il Bocacio ci afferma, che fu mangiato e fu anco delicatissimo al gusto e pur anch'egli è uccel di rapina». «Egli è 'l vero - rispose Corinna - pure io me tenerei sempre più a i predati che a i predanti, come al colombo, alla starna, alla tortora, al tordo, alla quaglia, alla pernice, che sono ottimi al gusto, di leggiera digestione e di prezioso nutrimento». «Credete mo' voi che sia vero - disse allora Verginia - di quelle perdici di Paflagonia, che dicono alcuni istorici c'hanno dui cuori per una?». «Se si trovano de gli uomini - rispose Leonora - che ne hanno vinticinque per uno, perché non può essere che in quel paese strano vi siano delle perdici che ne abbino due?». «Come - aggiunse Verginia - vi sono uomini c'hanno vinticinque cuori? Io per me non lo credo». «Anco cinquanta» replicò Leonora ridendo. «Ne conoscete voi alcuno?» rispose Verginia».

783 Cfr. Arte della cucina. Libri di ricette, testi sopra lo scalco, il trinciante e i vini dal xiv al xix secolo, Il Polifilo, Milano; cfr. anche: Leo Moulin, La liturgie de la table, une histoire culturelle du manger et du boire, Albin Michel, Parigi 1988.

intorno, in pochissime si veda alcuno in atto di mangiare o bere liberamente; ma tutti stare quivi con diversi gesti guardandosi l'uno l'altro come se fossero a spettacolo di qualsivoglia altra cosa. Il che a giudizio mio parmi grandissimo vizio nella pittura; perché ella è destinata a mostrare tutti gli effetti come se veri fossero.

Per il che conseguire è necessario ai pittori [...] considerar prima ne i conviti il loco dove si fanno e ornargli delle sue circostanze, le quali in questo principalmente consistono, che si vegga il cardenziere [credenziere n.d.r.] che disponga il tutto circa l'entrare e l'uscire delle genti, apparecchi la tavola di vase, tazze, bazile e fiaschi d'oro e d'argento, vi si veggano i botiglieri che custodiscano le botigliere, ornate di coppe e bicchieri d'argento et di cristallo; vi sia il sescalco che bandisca e ponga in tavola, e così i trincianti che presentino a questo et a quello convitato; et ancora i copieri che porgano da bere con riverenza [...] E per rispetto delle vivande, si hanno da preparare secondo le stagioni. [...] Nei mediocri conviti non è bisogno che gli si facciano le parti prime, ma basta digradarle un poco come conviene fra persone di minore

autorità, eleggendo invece di signori, servi e  
paggi.<sup>784</sup>

Più oltre il Lomazzo fa una distinzione tra banchetti lussuosi e sobrii: “come nella cena che fece Cristo con suoi discepoli la quale non debbe essere tanto copiosa come usano alcuni dipingere”. Si dice infine che i personaggi vanno disposti a destra e sinistra del capotavola; le femmine a sinistra e gli uomini a destra. Tutte queste note di disposizione sono osservate in modo molto preciso da Caravaggio, ad esempio la fantesca nella *Cena di Brera* è posta a sinistra del capotavola (Cristo). Questi aspetti, fondamentali per comprendere la ragione della disposizione dei personaggi all’interno dei dipinti e quindi alcune direttive di critica compositiva, non sono state minimamente affrontate dalla mostra di Brera<sup>785</sup> né altrove. Esistono tuttavia studi approfonditi sull’agomento dei banchetti, ai quali ci siamo ispirati per affrontare l’analisi dei dipinti di Caravaggio<sup>786</sup>. Vi sono poi alcune indicazioni dai trattati degli scalchi che si possono utilizzare per commentare l’apparenza dell’oste all’interno delle due *Cene in Emmaus*.

Desiderarei che lo scalco fosse di più che mediocre natura [...] per dominare le tavole e potere stando dall’ un capo della tavola, scorrerla con l’occhio tutta e vedere con che garbo si portino quelli che la servono, e anco se le vivande sono poste a caso o con giudizio,

---

784 G.P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura*, in Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Centro di, Firenze 1974, cap. XXXIV, p. 316

785 cfr. Gerhard Wolf; Hannah Baader, *Vino bianco o vino rosso : una tavola apparecchiata per gli occhi; considerazioni intorno alle due cene in Emmaus di Caravaggio*; in: *Caravaggio ospita Caravaggio. Brera*; a cura di Valentina Maderna e Amalia Pacia; Electa, Milano 2009.

786 Angela Adriana Cavarra, *Alimentazione tra editti e bandi*; in: *I fasti del banchetto barocco*; a cura di June Di Schino; Diomeda Centro Studi e Ricerche, Roma 2005, pp. 57-58; Giancarlo Malacarne, *Sulla mensa del principe : alimentazione e banchetti alla Corte dei Gonzaga*; Il Bulino Edizioni d’Arte, Modena 2000; Anna Maria Nada Patrone, *Alimentazione e norme dietetiche*; in: *Vita civile degli italiani; società, economia, cultura materiale*; Electa, Milano 1986, vol. II, *Ambienti, mentalità e nuovi spazi umani tra medioevo e età moderna*; a cura di Cosimo Damiano Fonseca, pp. 156-169.

come per essempro si due cose simili fossero poste una presso l'altra che non sta bene.  
<p.27

Per giovane che si sia deve vestire modesto, ma honorato & pulito, perche essendo della persona pulito darà anche a credere d'esser tale nel suo servitio, così come ancora nel vestire, si potrà far qualche giudizio dell'ingegno suo, e quieto, tutto volto al suo ufficio, che come si sa, e come m'affaticherò di mostrare, di non poca fatica e di corpo e di mente a chi lo fa per zelo d'onore. Bene sarebbe che fosse di ciera grata e piacevole, ma con termine che non si lasci dominare a chi è sotto di lui e resti però ogn'un soddisfatto di esso chi non de fatti almeno di parole...<sup>787</sup>

Nonostante quindi le scene sembrano impostate come 'di genere', si può dedurre dal contesto che invece si tratta di scene sacre, la cui dignità è sottolineata dalla presenza di un trinciante o scalco, ovvero di un oste che sovrintende alla mescita del vino e alla distribuzione dei cibi, che, non a caso, nella versione che sembra più povera, è messa in atto da una anziana donna (serva).

## 6.1 Pane

Il pane<sup>788</sup> rappresentato nei dipinti di Caravaggio è in genere pane bianco, in forma di micca o miccone. Il pane bianco era normalmente consumato alle tavole dei nobili, quindi, nonostante la apparente (a noi soltanto) semplicità rustica delle scene, in realtà, simili ingredienti erano parte solo della dieta dei nobili. Secondo

---

<sup>787</sup> cfr. Gio. Battista Rossetti, *Dello scalco*, Lib. I, cap. 1, p. 27.

<sup>788</sup> Cfr. Predrag Matvejevic, *Pane nostro*, prefazione di Enzo Bianchi; postfazione di Erri De Luca, Garzanti, Milano, 2010; e Piero Camporesi, *Il pane selvaggio*; Il Mulino, Bologna 1983.

Lovejoy: “Il consumo quotidiano di pane bianco distingueva i cittadini dai rurali (che consumavano un pane misto di cereali)”<sup>789</sup>. Per convincersi del fatto che le scene in cui compare il pane nelle opere di Caravaggio sono in realtà allineate con la cultura ‘alta’ dell’apparecchiamento e dell’arte dello scalco, sarà sufficiente confrontare tali dipinti (per prossemica dei personaggi e disposizione delle stoviglie) a una serie di dipinti di Vincenzo Campi, in cui si vedono scene popolari e tavole popolari apparecchiate. Penso ad esempio *Venditori di pesce* (Brera) o ai *Mangiatori di ricotta* [figg. 17-18].



Figura 17 Vincenzo Campi, *Mangiatori di ricotta*, Lyons, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

---

789 Cfr. A. Lovejoy, *The great chain of being*, Milano 1981, p. 372, cfr. anche: A. Grieco, *Alimentazione e classi sociali, nel tardo Medioevo e nel Rinascimento in Italia*, in: *Storia dell'alimentazione*, a cura di Flandrin- Montanari, Laterza, Bari, 1996, p. 371 e segg..



Figura 18 Vincenzo Campi, *Venditori di pesce*, Milano, Brera.

## 6.2 Frutta e verdura

L'opera di Caravaggio non solo risulta attenta alla raffigurazione della realtà, come già la critica dei naturamortisti ha intuito, ma anche un' interessante banca dati ad uso degli storici dell'agronomia. Come già osservato da Jules Janick<sup>790</sup>, grazie all'identificazione delle diverse qualità è stato possibile rintracciarle nei trattati alimentari e comprendere meglio i loro addentellati culturali.

### **Pesche**

Si tratta delle pesche duracine, ingrediente rinomato per la preziosità (in quanto marcivano presto). Si veda in merito il capitolo del *Bacchino malato* [cap. 4.4.].

### **Mele**

Si tratta di mele di diverso tipo. Alcune di esse sono riconoscibili come varietà centro-italiane ancora oggi coltivate. Molte sono attaccate da patologie vegetali

---

790 Jules Janick, *Caravaggio's fruits: Mirror on Baroque horticulture*; in: *Chronica Horticulturae*, 44(4), pp.9-15, in part. p. 9: "This paper takes a different approach. The dazzling "super-realism" of Caravaggio and the concentration of fruit-images (equivalent to finding a cache of contemporary photographs!) are here used to analyze the horticultural information of the period.". Ringrazio il Professor Janick per la collaborazione e il fertile confronto.



che variano dal marciume alla *Venturia inaequalis*, alla *Carpocapsa*. Come abbiamo già detto queste patologie erano ritenute analoghe a quelle generate catarro e causate dal freddo e dall'umido. Per Pisanelli<sup>791</sup> [p. 10-11] “nuocono a coloro che hanno lo stomaco debole e patiscono di dolori di nervi”, le Appie (una qualità) confortano il cuore e levano la sincope (male flemmatico per eccellenza), sembra interessante notare però che in genere le mele agre generano flemma assai, e fanno perdere la memoria.

### **Uva**

Nel dipinto dei *Musici* di New York sono unitamente rappresentati almeno tre tipi di uva: la bianca la nera e la rosata. Questa distinzione potrebbe riferirsi al fatto che *Amore* sta scegliendo il colore giusto per l'armonia, che dà luogo all'innamoramento. Questo dipinto infatti è una allegoria dell'accordo come armonia dei sensi. La varietà dei colori (e delle armonie) è un concetto magico naturale ampiamente trattato da Della Porta e altri filosofi naturali. L'uva accresce il catarro [Pisanelli, p. 2-3].

### **Nespole**

Le nespole ( *Mespilus germanica* ) non sono più mangiate oggi, ma un tempo erano fatte passare e servite in melassa o cotte. Le nespole per Pisanelli servono più per medicamento che per cibo (interessante in questo senso notare che compaiono nel *Bacco*, nella *Cena in Emmaus* e nel *Fruttarolo*, insieme all'altra frutta, indicandone una chiave di lettura fisiologica e non semplicemente 'naturamortistica') e sono considerate un astringente. Si dice 'astringente' per indicare un rimedio che tenda a bloccare una secrezione, in questo caso potrebbe essere una specie di antidoto per il marciume dell'altra frutta, che viene insieme ad esso raffigurata.

### **Melograne**

Le melograne sono presenti nel *Bacco* degli Uffizi e nel *Fruttarolo* Borghese, è interessante notare che la buccia e la cica aperta e giallastra sono da riportare alla

---

791 Cfr. B. Pisanelli, *Trattato della natura dei cibi e del bere*, G.B. Uscio, Venezia 1587.

manifestazione patologica del bubbone aperto e pieno di sanie che viene inciso per farne uscire il pus, all'interno della fisiologia medica. Questo tipo di analogia si può anche confrontare con le numerose cortecce d'albero che sembrano anch'esse aperte (o segnate dal marciume) in altre opere del Merisi. Non è un caso quindi che siano sconsigliate anche dal Pisanelli [pp. 12-13] quando chi le assume ha la febbre, male che fa capo al catarro.

### **Sorbo**

Anche il sorbo non fa più parte delle nostre abitudini alimentari, ma Pisanelli consiglia di consumarlo ben maturo. È infatti un medicamento costrettivo (astringente) e dà nutrimento malinconico. Si trova nel *Fruttarolo* Borghese. La sua identificazione è, che io sappia, inedita.

### **Fichi**

I fichi sono presenti nell'opera di Caravaggio in diversi dipinti, e sono spesso raffigurati come marci o fessurati. Secondo Pisanelli (pp. 2-3) sono caldi e "alquanto ventosi", si mangiano con noci e mandorle in modo da renderli più aperitivi. Ciò significa che, per complessione, insieme all'altra frutta, i fichi erano consumati all'inizio del pranzo<sup>792</sup>. A molti provocano il sudore e generano i pidocchi (quindi secondo la teoria della generazione spontanea, liberano nella testa vapori freddi e umidi).

### **Cotogne**

Le mele cotogne non sono tra i frutti più diffusi poiché la preparazione delle confetture e delle gelatine richiede lunghe ore di lavoro, tuttavia sono spesso alla base delle salse e dei ripieni nelle opere di cucina rinascimentale e sono considerate nei trattati di alimentazione come fredde e secche, consigliate durante l'autunno e l'inverno se ben cotte e indicate come antidoto all'ubriachezza, ma soprattutto il Pisanelli le indica per tener "basso i vapori che non vadano al capo" mentre "le cotognate diminuiscono l'umor melancolico"<sup>793</sup>.

---

792 cfr. Bartolomeo Scappi, *Opera divisa in sei libri*, A. Vecchi, Venezia 1605, lib. I, cap. XXV; p. 5; e cfr. anche lib. IV pp. 165: "Fichi mondi su le foglie de viti: primo servitio di credenza".

793 Pisanelli, *Trattato della natura dei cibi*, G.B. Uscio, Venezia 1587, pp. 12-13

### **Ciliegie**

È sempre Pisanelli [pp. 6-7] a sconsigliare le *ciregie* poiché “subito si putrefanno e gonfiano lo stomaco per il vento che generano, quando se ne mangiano assai, e massime sono le Acquaiole”. Si consigliano ai giovani e collerici sono invece di nocumento per i flemmatici. Ma sappiamo che rappresentandosi come un ragazzo morso da una tarantola, Caravaggio è un flemmatico, egli quindi contestualizza la lucertola entro un campo semantico di cose che nuocciono ai flemmatici o provocano e aumentano flemma (cfr. anche prugne).

### **Prugne**

Secondo Pisanelli [p. 4-5] le prugne sono fredde e umide, raffigurate nel *Fanciullo morso da ramarro* aludono quindi a una generazione di flemma, e generano un “humore acquoso”. Nuocciono ai decrepiti e ai flemmatici, allo stesso modo delle ciliegie, che sono a loro appaiate nel dipinto.

### **Funghi basidiomiceti**

Nei discorsi del Mattioli, i funghi che crescono sugli alberi sono utilizzati come antidoto per l'epilessia.

### **Cetrioli**

Di grande interesse è la raffigurazione dei cetrioli nel *Musico* di San Pietroburgo, in quanto essi compaiono come già notato, accanto a fiori di maggio. La fruttificazione dei cetrioli è invece legata al mese di agosto-settembre, secondo il ciclo naturale della pianta. Si tratta a mio avviso di un esempio di magia naturale, per ottenere frutti pimatricci, o primizie, prima cioè della naturale fruttificazione secondo il calendario annuale. Secondo Della Porta, [*Miracoli*, lib. II, cap. I, A. Salicato, Venezia, 1582, pp. 32b-33a ]:

“L'arte imitatrice della natura, mentre ch'ella seguita quella, sempre fa cose più degne. Onde il Mago come una seconda natura, vestitosi di quell'habito con le ragioni sensate, & con le conietture dell'animo, pensando quello che lei con una nascosta maestà opera, con varij inganni, & coperta, ogni cosa velando: & perché sa anco che co'l preparamento de gli huomini molte cose nascono, & che la

natura favoreggio i nascimenti insoliti, & produce un frutto suo stravagante, senza il quale al tutto lo negarebbe. Così per forza impedisce l'opera, & la fa tornar in dietro, e quella che havea a operare tardi, & per la virtù, la quale da' Cieli gli è stata data; conoscendo ancora per le diversità de' tempi, & per il calor del Cielo causato dal continuo girare i fiori de' frutti far variamento, insieme con tutte le altre cose che nascono, & che si veggono nel mondo, che si gli piacerò ritardarle, o affrettarle, accioché siano più chiare, lo possa fare con il debito spartimento, con miuratione de' tempi, & per mutare la vernata nella primavera, & nell'estate; & ne riporta anco giovamento non piccolo lo innestamento, & a queste cose molto ci aiuta.”

Il mago è quindi come una seconda natura e agisce sulla natura, così il pittore (in questo caso Caravaggio) instaura un legame magico naturale tra frutta e fiori raffigurati nel dipinto, egli dipinge l'efficacia della magia naturale<sup>794</sup>, che sola può permettere la presenza dei frutti fuori stagione, considerati alla stregua di un parto mostruoso, di un miracolo, come una manifestazione teratologica. Ecco quindi spiegata anche la presenza della cesta di frutta fuori stagione della *Cena in Emmaus* di Londra, senza cadere nella facile stigmatizzazione di un errore, che invece è una scelta precipua dell'autore.

---

794 cfr. Frank L. Borchardt, *The Magus as Renaissance Man*, in: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 21, No. 1. (Spring, 1990), pp. 57-76; cfr. anche: Moshe Barasch, *The magic of images in Renaissance thought*; in: *Die Renaissance als erste Aufklärung*; a cura di Enno Rudolph, Mohr Siebeck, Tübingen 1998, pp. 79-101.

### 6.3 Carni

#### Faraona<sup>795</sup> o Gallo d'India [*Numida meleagris*] o Fagiano?

Molto importante è l'identificazione del volatile posto sul tavolo con una faraona<sup>796</sup>. Un'inedita identificazione iconografica della Faraona è nel *Festino di Baccanale* di Tiziano, al Prado, me la segnala Liana Cheney, che sta lavorando alla decifrazione dell'elemento ornitologico, che qui ringrazio. L'uccello infatti si pone tra i cibi delle mense più nobili, proprio perché è detta Gallo (o gallina) di Faraone. Baldassarre Pisanelli scrive (p. 94) “Da copioso e ottimo nutrimento, restaura i deboli e convalescenti, ” lo consiglia “Mangiato in poca quantità, non molto spesso e ben cotto arrosto con spetie”. Secondo il seguente paragrafo di storia naturale invece: “furono condotti questi uccelli di Numidia e non d'India, e sono stati gli ultimi ad esser posti nell'uso delle mense, per i cibi di esquisito e delicato gusto da' golosi” si tratta dunque di un tipo di carne rinomato e ricercato. Non è un caso quindi che sul piatto da portata del Re dei Re sia posta proprio una Faraona. Altri intenditori<sup>797</sup> hanno invece supposto che si tratti di un fagiano (*Phasianus colchicus*) anch'esso rappresentato da Tiziano nel *Festino degli Dei*, oggi alla National Gallery of Art di Washington. Entrambi gli animali sia per la loro variopinta livrea, sia per la loro capacità di volare (non a caso entrambi sono ‘imbrocatti’ nei dipinti di Tiziano) sono considerati di nobile levatura<sup>798</sup>. La carne

---

795 Cfr. Alessandro Ghigi, *Galline di faraone e tacchini*, Hoepli, Milano 1936.

796 L'animale è stato identificato da Alessandro Ceregato il 17 gennaio 2011, cfr. mio profilo di facebook: cfr. anche in proposito:

<http://www.summagallicana.it/lessico/n/Numida%20meleagris%20-%20Faraona%20-%20Gallina%20di%20Faraone%20-%20Gallina%20di%20Numidia.htm> .

797 ringrazio qui mio padre, Gian Luigi Di Vito, che alleva fagiani ed è un esperto del settore, per la sua preziosa opinione in merito.

798 Cfr. B. Pisanelli, *Trattato della natura dei cibi*, 1584, p. 80: “non si scrive del fagiano altro documento se non che fa venire l'asma alle genti rustiche...” e p. 81: “i macilenti e estenuati con questo cibo subito si rifanno, è perché è più lodato di tutti gli altri volatili per la sanità e per la forza che dà”. Cfr. Ugo Benzo, *Regole della sanità*, D. Tavino, Torino 1620, p. 244: “e sua carne è vivanda da prencipe”. Cfr. anche: Sheila McTighe, *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci*; in: *The Art Bulletin*, Vol. 86, No. 2 (Jun., 2004), p. 310: “The foods that are on display alongside the peasants represent the opposite end of the social spectrum. The finest, most delicate, and noblest of foods were thought to be poultry and fish. Capon and the meat from young hens that had never laid eggs were held to be the most digestible poultry, but of all meats, Pisanelli rated highest the flesh of ‘animali volatili,’ or birds that can fly through the air, lightest of elements, which he judged good nutrition for people ‘who have no profession, and who attend to their studies and to contemplation.’ ”

della faraona quando è cotta è in effetti più scura di quella dipinta da Caravaggio, mentre le zampe del fagiano sono più simili a quelle del quadro. Potremmo quindi propendere per un fagiano, se non fosse che normalmente questo era servito con la testa e le piume per abbellire la portata, cosa che non avviene nel quadro di Londra. Siamo quindi giunti a un punto di stallo e saranno solo ulteriori ricerche a risolvere questa aporia. Per ora possiamo limitarci a dire che la carne di questi animali era consigliata ai ceti alti.

### **Maiale**

Il taglio di carne offerto dalla fantesca nella *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera è di maiale. Come sappiamo la carne di maiale era proibita dal *Deuteronomio* e dal *Corano*. Questo taglio di carne serve quindi a dare una forte demarcazione religiosa del dato alimentare qui raffigurato. Così come Caravaggio ha più volte giocato sul costume per dare una visione delle diverse culture religiose del mediterraneo (cfr. capitolo sulla *Conversione di Saulo* Odescalchi cap. 5), possiamo dire che, allo stesso modo, egli utilizza (e per nulla casualmente) l'elemento alimentare per segnalare all'aspirante che la scena rientra in un contesto ortodosso di dottrina cristiana. Sarebbe infatti stato poco plausibile che in Galilea si mangiasse maiale<sup>799</sup>. Non si specifica nei *Vangeli* di che cosa gli Apostoli si siano cibati, per questo motivo Caravaggio ambienta la scena in una taverna con uno scalco. La donna che porge il piatto con la carne è molto vecchia e sembra anche un modello ricorrente nelle sue opere. In ogni caso il maiale era precluso ai musulmani e agli ebrei. Sembra quindi che la carne abbia in questo dipinto non solo un valore dietetico ma anche religioso<sup>800</sup>. Bisogna dire

---

799 Cfr. *Luca* 24, 13-35

800 cfr. *Identité alimentaire et altérité culturelle*; Actes du Colloque de Neuchâtel, 12-13 novembre 1984 a cura di Françoise Sabban, in *Récherche et travaux de l'Institut d'Ethnologie*, 6 (1985) numero unico; cit. in: Giuliana Boccadamo; *Napoli e l'Islam. Storie di musulmani, schiavi e rinnegati in età moderna*; Dauria Editore, Napoli 2010, p. 54: "E perché la linea di demarcazione fra le due fedi passava, come si è detto, anche attraverso l'alimentazione, ecco l'inquisitore informarsi sul contenuto della dispensa di Raimo. C'è semola, olio, carne salata e un po' di 'pettorina', o 'persutto', cioè prosciutto, proibito ai musulmani."

inoltre che come avviene in altri casi, Caravaggio avrebbe potuto scegliere di imbandire la tavola con il pesce di cui si parla nel passaggio successivo:

[41]Ma poiché per la grande gioia ancora non credevano ed erano stupefatti, disse: «Avete qui qualche cosa da mangiare?». [42]Gli offrirono una porzione di pesce arrostito; [43]egli lo prese e lo mangiò davanti a loro.

In effetti a guardar bene l'iconografia della cena in Emmaus non prevede che vi siano molte vivande ammannite sulla tavola, al contrario, la raffigurazione dei cibi si concentra sempre sul pane (elemento irrinunciabile in quanto presente nel testo e non extradiegetico) e nella scelta da parte dei pittori di alcuni aperitivi o antipasti, quali uova, frutta e insalata. Mentre la carne, solo raramente, è già disposta sul tavolo. Cavarozzi serve del pesce, Bassano un piatto di uova sode, Jacopo da Ponte agrumi e ciliegie, Santi di Tito apparecchia con saliera e un piatto di verdure (non meglio identificabili), Vincenzo Catena infine con bottiglie di vino e bicchieri. Ne consegue che l'inserimento di un elemento extradiegetico come quello di un taglio di costole di maiale ha una funzione significativa particolare e che quest'ultima è molto probabilmente scelta dall'autore o dal committente, per distinguere la tradizione dietetica cattolica da quella musulmana ed ebraica.

### **Pesci**

Riguardo all'*Occhiata* e alla *Triglia lucerna*, [fig. 19] così fortuitamente identificate nella *Chiamata di Pietro* della collezione reale di Windsor, mi sono già espresso. Ricordo qui che questi due pesci, gli unici raffigurati da Caravaggio, in tutta la sua opera superstite, sono proprio le due specie che sono sconsigliate nella dieta degli epilettici dal *De morbo sacro* di Ippocrate (cfr. cap. II.1).



Figura 19 Caravaggio, *Chiamata di Pietro*, part. Collezione di Sua Maestà la Regina di Inghilterra.

#### 6.4 *Vino*

Rosso

Il vino rosso è raffigurato nel *Bacco* degli Uffizi. Ovviamente il vino è un attributo di Bacco. E' pressoché impossibile per il momento decidere di che tipo di vino si tratti, è noto tuttavia che il vino diluito era somministrato agli epilettici, ma se bevuto a stomaco vuoto, la mattina poteva anche “disporre al mal caduco”<sup>801</sup>.

#### 6.5 *Mesciacqua delle Cene in Emmaus*

Al contrario di quanto si possa pensare, le brocche di ceramica che sono raffigurate nei due dipinti della *Cena in Emmaus* non contengono vino, ma acqua. Si tratta infatti di due *mesciacqua* tipici del XVI secolo, in stile geometrico-

---

801 Cfr. Th. Ameyden, *Trattato della natura del vino e del ber caldo e freddo*, G. Mascardi, Roma, 1608, p. 36. Il vino era comunque uno dei solventi per farmaci più frequentemente utilizzati.



fiorito. Già alcuni studiosi stranieri hanno tangenzialmente analizzato il presente elemento<sup>802</sup>. Secondo la circostanziata opinione di Carmen Ravanelli Guidotti<sup>803</sup>, da me interpellata in questa occasione per un'identificazione precisa degli oggetti, la destinazione di questo tipo di brocche o acquamanili era quella di contenere dell'acqua, e non del vino. Il vino era infatti servito dagli scalchi o dai garzoni, e forse, in questo caso, non tenuto in bottiglie sulla tavola (come è il caso invece di Vincenzo Catena, fig. 20 o dello stesso *Bacco* degli Uffizi).

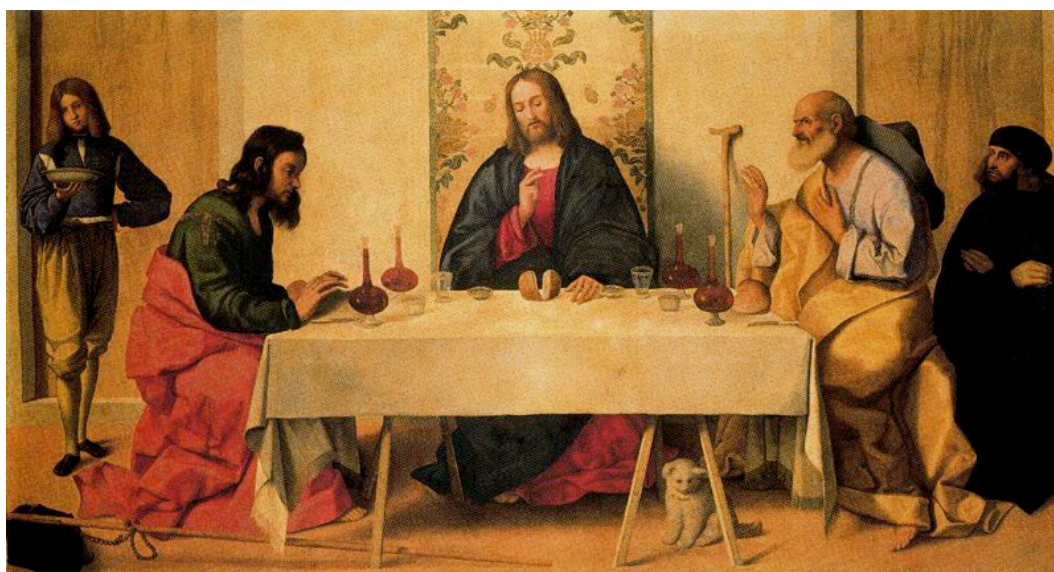


Figura 20 Vincenzo Catena, *Cena in Emmaus*.

---

802 Cfr. ad esempio: John Varriano, *Caravaggio and the Decorative Arts in the Two Suppers at Emmaus*; in: *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 2 (Jun., 1986), p. 222: "The principal pieces of maiolica in each picture are not difficult to identify. All resemble pieces made in Rome in the later sixteenth century, although the decoration of both *boccaletti*, or wine pitchers, derives from designs originating elsewhere. Comparable examples of the two pitchers (Figs. 5 and 6), as well as the great platter in the London version, can today be found in the Museo di Roma. With one significant exception, Caravaggio copied similar objects with the same precision that he did the two Anatolian carpets."

803 cfr. C. Ravanelli Guidotti, *La ceramica nella pittura di Gian Domenico Valentino*, in: *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V. pittore di interni e di nature morte*, a cura di G. Asioli Martini, collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Imola, ed. La Mandragora, Imola 2005, pp. 129-158; cfr. anche: Eadem, *La ceramica a Faenza nell'età dei Manfredi, botteghe, produzione comune e vasellame celebrativo*; in: *Faenza nell'età dei Manfredi*, atti del convegno, Faenza, nov. 1986, A cura di Antonio Savioli Veniero Casadio Strozzi, et alii; Faenza ed., Faenza 1990, pp. 149-204; e Eadem, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*; Agenzia Polo Ceramico, Faenza, 1998, in part. p. 408; cfr. anche, come esempio metodologico: Alessandra Pecci, *Analisi funzionale della ceramica e alimentazione medievale*; in: *Archeologia medievale*, 36; 2009, pp. 21-42, 315.

Vi sono diverse raffigurazioni di banchetti più fastosi in cui ad esempio, il vino era mesciuto dai garzoni direttamente ai lati della tavola e poi da loro versato nei bicchieri direttamente, in particolare l'iconografia delle *Nozze di Cana* dove il soggetto della mescita è funzionale alla narrazione evangelica del miracolo della trasmutazione dell'acqua in vino (cfr. dall'affresco di Giusto de' Menabuoi per il Battistero di Padova, al telerò di Veronese per il cenacolo palladiano di San Giorgio Maggiore a Venezia, oggi al Louvre). Dobbiamo quindi dedurre che le brocche (così come la bottiglia di vetro nella *Cena* londinese, contenessero acqua). Non si può ovviamente sapere se si tratta di acquacedrata (insaporita con uno spruzzo di succo di limone) o melata, o rosata, come si era soliti fare<sup>804</sup>. Nel caso in cui si trattasse di acqua di rose, possiamo ampiamente testimoniare che quest'ultima era usata come lenitivo e anticonvulsivo per gli attacchi epilettici.

Dall'analisi degli alimenti e dal comportamento alimentare di Caravaggio emerge un dato interessante, che fino ad ora non è stato preso in considerazione.

La frutta e la verdura, ma persino la carne e il pane ci forniscono dati culturali che contrastano con la visione di un Caravaggio povero e frequentatore di taverne, le *Cene in Emmaus* infatti sono la più tradizionale raffigurazione di un banchetto sontuoso, con servitori, e non una scena da osteria, come si era creduto. Gli

---

804 Cfr. Pisanelli, cit. p. 157, ad vocem "acqua". Riporto qui di seguito l'*abstract* di Allen Grieco per un convegno sulla civiltà delle acque da me seguito e fornitomi dalla segreteria del convegno in cui si riassume brevemente la questione della bevanda: "L'acqua, come peraltro il vino al quale è legata intimamente, si consumava raramente allo stato puro. Questo rifiuto non era dovuto solo alla difficoltà di trovare acqua potabile ma era anche legata a ragioni prettamente "dietetiche" che una ricca letteratura specialistica composta fra '400 e '500 permette di esplorare. Unico dei quattro elementi consumati dall'uomo allo stato puro, l'acqua suscitava un interesse tutto particolare tra gli agronomi e i medici. Questi dedicarono capitoli dei loro trattati, se non trattati interi, a l'acqua o più correttamente alle acque poichè riconoscevano delle diversità fondamentali tra quella piovana, di fonte, di fiume, di cisterna, di pozzo, ecc. per non parlare di quelle termali, un capitolo del tutto a parte. La classificazione dei vari tipi di acqua, secondo criteri strettamente legati a un'architettura cosmologica del creato, rimane praticamente sconosciuta e curiosamente tralasciata dal recente interesse per la storia della dietetica medievale. Questo sapere che, per esempio, dava peso anche alla direzione nella quale l'acqua scorreva, strutturava non solo i consumi ma anche il modo nel quale si sceglievano i siti per costruire ville in campagna. Anche la grande moda cinquecentesca per il "bere freddo", usando neve e ghiaccio, che scatenò una polemica tra dottori favorevoli a questo tipo di consumo e quelli decisamente contrari, rimane difficile da capire se non inquadrato nel contesto medico-dietetico dell'epoca." Si vedano gli atti: *La civiltà delle acque : tra Medioevo e Rinascimento*; a cura di Arturo Calzona e Daniela Lamberini, Olschki, Firenze 2010.

alimenti come le pesche o il pane bianco, il fagiano (o la faraona) e i pesci d'acqua salata denotano invece la possibilità di acquistare ingredienti di lusso, e sono comunque segni di un benessere economico, che può essere una forma di ostentazione.

Ogni singolo elemento è quindi quantificabile e contestualizzabile in una cultura della liturgia dei cibi e delle bevande che oggi va ricostruita, i suoi assi portanti si sono infatti perduti nel tempo. Un altro episodio, contenuto in una deposizione, ci permette di interpretare meglio il comportamento alimentare di Caravaggio alla luce di queste stesse 'regole di sanità'.

Un garzone di osteria, Pietro della Carnaccia, porta a Caravaggio un piatto di carciofi<sup>805</sup>: il pittore gli chiede quali siano fritti e quali, invece, al burro, e il garzone gli risponde che lo può vedere da sé. Questa risposta scatena in Caravaggio una reazione inconsulta di violenza nei confronti del cameriere, che viene colpito con lo stesso piatto sul volto. Se vogliamo dare una spiegazione di questo comportamento, non possiamo che rifarci al contegno che oggi hanno coloro che soffrono di intolleranze alimentari, quando si recano al ristorante: accade infatti che essi chiedano meticolosamente gli ingredienti delle portate per non incorrere poi nell'assunzione di sostanze che sarebbero di nocimento alla loro salute. Questo ovviamente, riportato alla scena appena descritta, è un comportamento che è erede della rivoluzione francese, in cui i servitori sono ritenuti a un livello pari a quello degli avventori. Caravaggio, invece, non avrebbe potuto spiegarsi preventivamente per una questione di superiorità, e per questa ragione, non ricevendo una adeguata risposta dal cameriere, ha la reazione violenta, che, seppure ingiustificata ai nostri occhi, può essere compresa

---

805 Cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Documenti fonti e inventari 1515-1875*, II ed. Ugo Bozzi, Roma 2010, p. 163 e segg. con bibl. relativa: DOC. 584\* ASR, Tribunale criminale del Governatore, Investigationes, reg. 337, CC. 136-138, 24 e 25 aprile 1604: "dove io sto per garzone et havendoli portato otto carcioffi cotti cioè quattro nel buturo e quattro con olio detto querelato mi ha dimandato quali erano quelli al buturo et quelli all'olio. Io li ho risposto che li odorasse, che facilmente haverebbe conosciuto quali erano cotti nel buturo et quelli che erano all'olio [fritti]" un'altra deposizione, di Pietro Antonio de Madii, dà tuttavia una seconda versione dei fatti: "Intesi dimandare da lui se i carcioffi erano all'olio o al burro, essendo tutti in un piatto. Il garzone disse: non lo so; et ne pigliò uno et se lo mise al naso. Il che avendo avuto a male Michelangelo si levo in piedi in collera e gli disse: becco fottuto, ti credi di ervire qualche barone. Et prese quel piatto con dentro i carciofori e lo tirò al garzone nel viso".

all'interno di un quadro sociale e fisiologico di riferimento. Bisogna inoltre specificare che gli odori forti, come quelli del fritto, erano sconsigliati agli epilettici, poiché avrebbero potuto comportare crisi. Ma queste sono tutte illazioni.

### ***6.6 Appunti per una storia della Patologia Vegetale allo scadere del Cinquecento.***

L'analisi degli alimenti ci svela uno degli aspetti più interessanti e inediti dell'opera di Caravaggio, che fino ad ora nessuno ha preso in considerazione del punto di vista fisiologico e storico. Si tratta dell'ossessiva e precisissima analisi delle patologie vegetali che attaccano la quasi totalità dei dipinti di Merisi. Aspetto che è stato molto difficile comprendere al di fuori del suo normale contesto di riferimento: quello religioso, al quale la critica ricorreva per spiegarlo. È stato necessario ricostruire una serie di informazioni sulla storia della patologia vegetale che non erano mai state raccolte, quasi fondando una nuova disciplina. Le basi storiche e documentarie per un discorso sulla patologia vegetale nel Cinquecento andrebbero ricercate non solo nei documenti a stampa e nei trattati, ma anche in una serie di testimonianze materiali (alcuni alberi che tuttora sopravvivono, ad esempio) o raffigurazioni di alberi, che, fino ad oggi, non erano state prese in considerazione dagli studiosi ai fini della composizione di una storia della patologia vegetale. L'archeologia botanica e lo studio delle diverse varietà di frutta unito ai trattati di agronomia e all'analisi della biodiversità sono i capitoli fondamentali per un approccio interdisciplinare che renda conto della ricchezza di questa disciplina<sup>806</sup>. Per arrivare a una maggiore coscienza dell'argomento molto si deve ancora scoprire, e la strada che si prospetta, imparando dall'archeologia, è

---

806 Cfr. *Archeologia e botanica*; atti del convegno di studi sul contributo della botanica alla conoscenza e alla conservazione delle aree archeologiche vesuviane, Pompei, 7 - 9 aprile 1989; a cura di Marisa Mastroberto; "L'Erma" di Bretschneider, Roma 1990; cfr. anche: Livio e Isabella Dalla Ragione, *Archeologia arborea : diario di due cercatori di piante*; Ali & no, Perugia, 2006.

caratterizzata dalla collaborazione strumentale tra le sunnominated discipline<sup>807</sup>. Questi elementi ci permettono di entrare subito *in medias res* riportando il discorso al valore che hanno le opere di Caravaggio. Esse infatti sono vere e proprie testimonianze della presenza di malattie “fotografate” secoli addietro. Come abbiamo visto dall’intervento del Professor Fogliani, al convegno *Caravaggio la magia naturale e la patologia vegetale*<sup>808</sup> questi dati, supportati dalla scientificità del loro realismo, possono servire a correggere alcune sviste dei manuali di patologia vegetale, e anche a comprendere meglio la storia e la percezione delle malattie delle piante. Certo, Caravaggio non fu il primo ad

---

807 Cfr. *Il giardino antico da Babilonia a Roma : scienza, arte e natura*; A cura di Giovanni di Pasquale e Fabrizio Paolucci, Sillabe, Livorno 2007 con bibliografia relativa.

808 Gli atti del convegno giacciono inediti nei miei cassetti, per ora esiste solo il programma scaricabile dal sito della rivista secretum:

<http://www.secretum-online.it/default.php?idnodo=962> e un’intervista a Giulia Bolognini: “Un polletto ruspante dalle zampe stecchite, qualche eucaristico grappolo di uva nera o rossa e un po’ di pomini bacati. Nella Cena di Emmaus versione National Gallery (che si può ammirare nella mini-rassegna “Caravaggio ospita Caravaggio” al Brera di Milano fino al 29 marzo), il pittore “imbandisce” una delle sue tante nature morte. La sua tendenza a dipingere frutta e piante colpite da morbi è stata indagata di recente nella giornata di studi che si è tenuta al Collegio Ghislieri di Pavia, “Michelangelo Merisi da Caravaggio, la magia naturale e la patologia vegetale”. Durante il convegno, Giuseppe Fogliani, patologo vegetale e docente per più di vent’anni all’Università Cattolica di Milano, ha mostrato nei dipinti del pittore alcune manifestazioni patologiche delle piante dell’epoca. «Secondo la scienza ufficiale, le virosi della vite sono state importate in Europa dalle Americhe, nella seconda metà dell’Ottocento. Grazie al Caravaggio - spiega Fogliani - si è potuto sconfessare questa teoria. A quanto pare, la malattia esisteva già nel Cinquecento». Nella Fiscella dell’Ambrosiana, l’esperto ha infatti riconosciuto «tralci malformati con fasciature e doppio nodo, tipici della virosi». Il Bacco coronato di pampini della Galleria Borghese ha in testa una corona di foglie ingiallite e accartocciate che sono un altro indizio della malattia. Ma il “pittore-fotografo” Caravaggio si dimostra anche un fine micologo (studioso di funghi parassitari). Nel Riposo durante la fuga in Egitto della Galleria Doria Pamphilij ritrae sul tronco dell’albero, proprio sopra l’ala dell’angelo in primo piano, un fungo del legno che il professore, per ora, ha classificato come un poliporo Fomes. Se Caravaggio dipinge funghi e mele bacate, il merito è anche degli scienziati (Galileo, Campanella e Della Porta) che conosce e frequenta a Roma, durante il patronato presso il cardinale Francesco Maria Del Monte. «Proprio in quegli anni, verso la fine del Cinquecento - spiega Mauro Di Vito, lo storico della scienza che ha organizzato il convegno pavese - i filosofi naturalisti cominciano a studiare con più attenzione le malattie delle piante anche perché, con l’avvento della stampa, si diffondono i trattati di agronomia». Per molto tempo (nell’Antichità e nel Medioevo) la fitopatologia viene trascurata dato che la malattia vegetale era considerata un flagello divino, quindi la si poteva curare solo pregando. Negli erbari medievali, per esempio, sono rari gli accenni alle fitopatologie o alle cure. Questo perché si interveniva sulle piante con riti devozionali e magici o con rimedi spicci: si bruciavano le foglie malate. Caravaggio è il primo a dipingere mele bacate con intento scientifico. Non lo fa per ringraziarsi qualche idolo della fertilità o per rappresentare il peccato e la vanità delle cose, ma per fotografare il dato reale così come lo trovava descritto anche nei trattati di agronomia del tempo, in particolare nelle “Ville”, l’enciclopedia rustica del Linceo Giovan Battista Della Porta. [di Giulia Bolognini Mercoledì 28 Gennaio 2009 14:07, fonte: Dazebao].”

affrontare il tema della decadenza della frutta né il primo a dipingere nature morte<sup>809</sup>, come spesso si vuol far credere, ad opera di una vulgata poco attenta. Esistono altri pittori che molto prima di lui seppero raffigurare frutta marcia o alberi malati. È sempre azzardato affermare il primato della raffigurazione di qualcosa, prima di tutto poiché non conosciamo la totalità delle opere figurative e in secondo luogo per il fatto che si dovrebbero prima fare i conti con un perduto che si ignora. Riguardo alla illustrazione del marciume vegetale, ad esempio, uno dei casi più interessanti che conosco è quello della *Madonna dei Fossi* di Pinturicchio [fig. 21],

---

809 Cfr. Ferdinando Bologna, *L'Incredulità di Caravaggio*, Torino, 2007; cfr. anche Hanns Swarzenski *Caravaggio and Still Life Painting: Notes on a Recent Acquisition*, in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 52, No. 288 (Jun., 1954), pp. 26: "But in the North, where after the second half of the fifteenth century the backs of religious diptychs and triptychs usually depict figures in grisaille in imitation of stone sculptures, we now occasionally find flowers in a pot of precious ware or in a crystal vase, skulls, books on a shelf, jars and basins of brass, all placed in an orderly fashion in niches." È a mio avviso proprio dal nord che giunge a Caravaggio la predilezione per il tema della natura morta. Cfr. Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggios Früchtekorb: das früheste Stilleben?*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 Bd., H. 1 (2002), pp. 1-23 e in part. p. 2: "Die Spuren von Fäulnis, die an einigen Früchten sichtbar werden, haben Interpreten an ein Vanitasbild und *Memento mori* denken lassen, also an Vergänglichkeitsmomente, wie sie auch in den niederländischen Früchtestilleben mit Faulstellen und Insekten immer in Erscheinung treten."; Isabel Raab, *Die Entstehung des autonomen Stillebens: die Rolle der lombardischen Maler*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2008; Maria Cristina Terzaghi, *Per la "Canestra" e Federico Borromeo a Roma*, in: *Federico Borromeo principe e mecenate: atti delle giornate di studio 21 - 22 novembre 2003*, Accademia di San Carlo, Milano; a cura di Cesare Mozzarelli, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2004; Paola Della Pergola, *Nota per Caravaggio*, in: *Bollettino d'arte*, 4.Ser. 49.1964, p. 252-256, cfr. infine G. Berra, testo della conferenza tenutasi sabato 24 ottobre 2009, alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano al convegno *La formazione milanese di Caravaggio e la Canestra di frutta*.

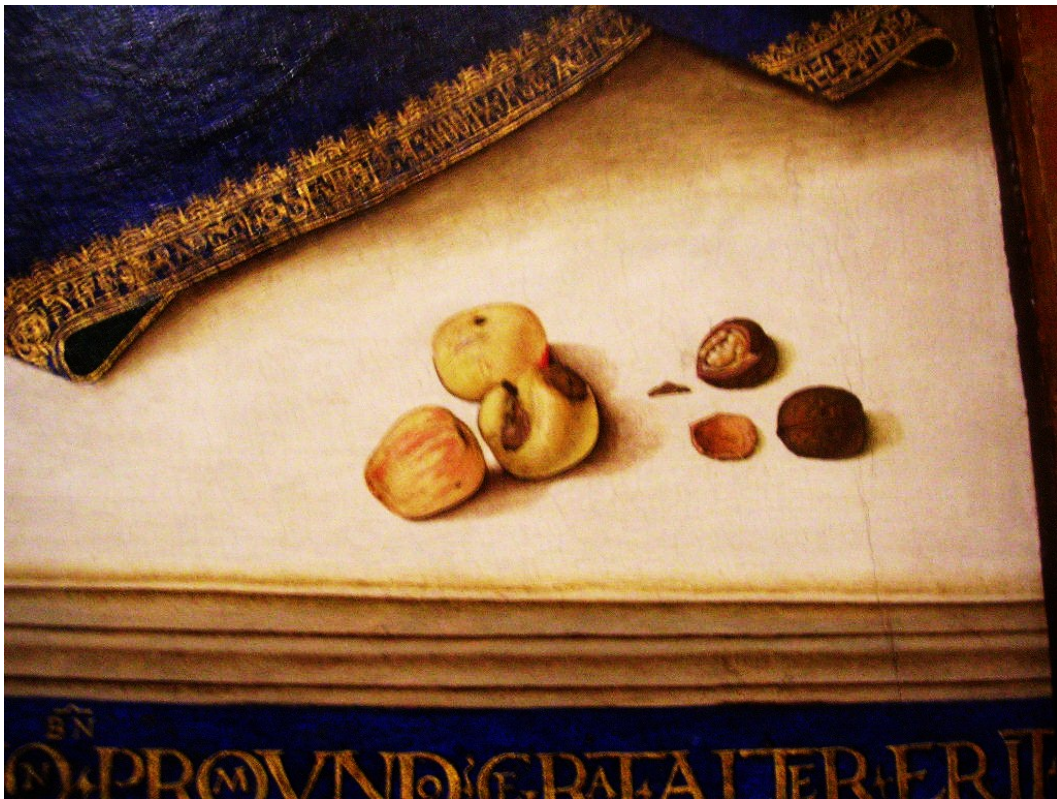


Figura 21 Pinturicchio, *Madonna dei Fossi*, part. Galleria Nazionale dell'Umbria.

che raffigura un paio di mele marce sulla predella del trono della Vergine. La rapida ricognizione della linea bibliografica del dipinto ha dato pochi risultati<sup>810</sup>, sembra infatti che la critica non si sia concentrata a comprendere la singolarità di un simile particolare, che tuttavia, proprio a causa della sua inusitatezza ha la funzione di importante indicatore semantico ed è funzionale al messaggio sottinteso. Dopo anni di ricerche nel campo, sono quasi sicuro di poter proporre

---

810 Cfr. Pinturicchio, avampiano della *Pala di S. Maria de' Fossi*, alla Galleria Nazionale di Perugia [inv. 274]. Le recenti attenzioni dovute alla grande mostra monografica dedicata all'autore (cfr. *Pinturicchio*, a cura di V. Garibaldi e F.F. Mancini, catalogo della mostra, 2 febr.-29 giu. 2008, Perugia e Spello, Milano, 2008, p. 16, con illustrazione a tutta pag. e scheda n°. 49, p. 264 in cui cimasa e scomparto centrale sono datati al 1495-96, sembra sia abitudine comune dei curatori dei cataloghi pubblicare foto di particolari senza didascalia e senza chiedersi cosa è raffigurato e perché, come in questo caso). Cfr. E. Carli, *Il Pinturicchio*, 1960, p. 53; cfr. Michael J. Miller, *A Madonna and Child from Pinturicchio's Siense Period*, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 78, No. 8 (Dec., 1991), p. 334; cfr. Jeroen Stumpel, *On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting*, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 18, No. 4 (1988), p. 221; cfr. anche: <http://www.gallerianazionaleumbria.it/pala-di-santa-maria-de-fossi.html> .

una lettura che risolva il problema ermeneutico del particolare in questione: si tratta di un *ex voto* che si fa alla Vergine affinché, con la sua azione di mediazione e intercessione, preghi Dio perché il “frutto del lavoro dell’uomo”, e quindi i raccolti in generale, non marciscano, né siano attaccati dal marciume<sup>811</sup>. Una credenza popolare, che serve ai fedeli per ingraziarsi il potere della Vergine di intervenire sulle carestie. Una serie infinita di culti agrari ancestrali legati alla fertilità era alla base delle società rurali, che erano anche le prime produttrici di questo tipo di immagini, e per le quali la malattia della frutta era subito leggibile come un elemento apotropaico, che alludeva alla fertilità o alla infertilità. Dipingere frutta marcia ai piedi della Vergine era chiedere a Lei di evitare che la frutta sugli alberi marcisse, come offrire alle proprietà taumaturgiche della Madonna i frutti colpiti dalla piaga della tabe, che, se diffusa avrebbe causato la fame della popolazione. Un altro esempio sta nella Madonna in collezione privata<sup>812</sup> [fig. 22]

---

811 Cfr. J. G. Frazer, *Spirits of the corn and of the wild*, in: *The golden bough. A study in magic and religion*, , Macmillan, London 1925, part. V, vol. II, pp. 274-284 in part. p. 280: “images made of vermin as a charm to get rid of them”; Mary Fissell, *Imagining Vermin in Early Modern England*, in: *History Workshop Journal*, No. 47 (Spring, 1999), pp. 1-29.

812 Cfr. A. Mazza, Maestro della pala Grossi, Madonna con Bambino in trono e Ss. Sebastiano, Gioacchino Anna, Francesco e Chiara, in: *Emozioni in terracotta: Guido Mazzoni, Antonio Begarelli; sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo della mostra, a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, Panini, Modena, 2009 scheda a pp. 105-106.





Figura 22 Maestro della pala Grossi, (Giovanni Antonio Bazzi da Parma?), *Madonna con il Bambino in trono e santi*, particolare, collezione privata.

in cui si vedono di fianco al trono degli oggetti usati per spaventare gli uccelli e dissuaderli ad attaccare i raccolti nei frutteti (specchietti e oggetti rumorosi, ma anche immagini sacre che tenessero lontani i nocivi). Caravaggio, per tornare al nostro argomento, inserisce con grande insistenza gli elementi patologici nei vegetali da lui dipinti, anche in opere che non sono di soggetto sacro. La critica ha rimosso questo aspetto che è per così dire ‘onnipresente’ nelle piante da lui dipinte, come se si fosse costruita un’epistemologia sul realismo degli inserti naturali, senza dapprima studiarne l’ontologia<sup>813</sup>. Un paradosso metodologico che può portare fuori strada. Per capire meglio in che senso Caravaggio potesse utilizzare questi morbi sarà necessario analizzare la cultura fitopatologica del suo

---

813 cfr. in merito M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari 2009.

tempo, per cercare di comprendere il senso di cui egli voleva caricare l'enfasi insistente con cui ammalava le piante.

I testi principali a cui la patologia vegetale del Cinquecento faceva riferimento sono quelli di Plinio, Catone, Varrone, Columella, Rutilio Tauro Palladio, Crescenzi, il Costantino e la tradizione degli Erbari medievali<sup>814</sup>. Nonostante l'eterogeneità della tradizione degli erbari, tuttavia, gli accenni alle malattie delle piante sono rari in questo ramo della botanica e presi in considerazione soltanto quando le manifestazioni patologiche (ad esempio le galle o gli insetti xilofagi<sup>815</sup>) siano utili alla tintura o alla farmacopea, ma sono rari gli accenni a come curare le piante malate. Le basi della patologia vegetale furono gettate da Aristotele e Teofrasto, e su tali basi (di natura prettamente ippocratica<sup>816</sup>) ancora si impostava la teoria fisiologica botanica. La tradizione agronomica medievale, rappresentata da Alberto Magno e dai suoi seguaci<sup>817</sup>, si inserisce su un modello aristotelico e cerca di colmare le lacune del pensiero agronomico antico grazie alla consulenza di agronomi ed erboristi. In queste opere si confondono, in modo del tutto originale, le diverse figure di Platearius, Avicenna, Plinio, Columella, Palladio, Isidoro di Siviglia e altri; tuttavia non è ancora presente una vera e propria coscienza della patologia vegetale come una disciplina a sé. Importante è la teorizzazione del concetto di addomesticamento della pianta e del fatto che tutte le piante che non vengono curate si inselvaticiscono, concetto aristotelico che ritroveremo anche in Della Porta e che si mantiene stabile in tutta la trattatistica

---

814 cfr. *Scritti teorici e tecnici di agricoltura*, a cura di S. Zaninelli, Milano, 1995, vol. I, p. XIII

815 Konrad Bohner, *Geschichte der Cecidologie: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte naturwissenschaftlicher Forschung und ein Führer durch die Cecidologie der Alten*, A. Nemayer, Mittenwald 1934.

816 Sulla tradizione fitopatologica nell'antichità si veda Luciana Repici, *Uomini capovolti le piante nel pensiero dei greci* Roma, Laterza, 2000.

817 G B Orlob, *History of Plant Pathology in the Middle Ages*, in: *Annual Review of Phytopathology*, September 1971, Vol. 9, pp. 7-20. Più recente: G. C. Ainsworth, *Introduction to the History of Plant Pathology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, George N. Agrios, *Plant Pathology*, Amsterdam, Elsevier, 2005, p. 16 e segg.; cfr. E. Baldacci, *Agli albori della patologia vegetale: considerazioni storiche sulle malattie da cereali*, in: *Rivista di storia dell'agricoltura*, A. 23, n. 2 (1983), p. 3-11; cfr. Charles Singer, *A history of biology to about the year 1900: a general introduction to the study of living things*, Iowa State University Press, Ames 1989, cap. XII, pp. 437 e segg.; I. Jahn, R. Loether, K. Senglaub, *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien*, in part. §. 4.2.2. *Morphologie und Physiologie der Pflanzen*, Fischer, Jena 1985, p. 178.

agronomica. Il principale continuatore del pensiero agronomico di Alberto Magno<sup>818</sup> fu Pietro de' Crescenzi, che a partire dal 1304 compilò i *Ruralium Commodorum opus* (opera che ebbe un grande successo), subito tradotto in diverse lingue e volgarizzato, e che è impostato non solo sulla tradizione fisiologica antica, ma anche su un ingente apporto sincretico delle esperienze personali di Crescenzi, come coltivatore<sup>819</sup>. In Crescenzi confluisce anche un altro ramo della agronomia antica, rappresentato dalla traduzione di Burgundione da Pisa (1136-1193) delle *Geoponiche*, trattato compilativo e antologico di agronomia di matrice bizantina, compilato durante il regno di Costantino VII Porfirogeneta (905-959). L'intento di questo trattato non è tanto quello di differenziare la tradizione meccanica e manuale di applicazione delle teorie con le teorie stesse, ma quello di fonderle insieme in un dialogo fruttifico impostato sull'utile. Le edizioni del Crescenzi e delle sue rielaborazioni si diffusero in tutta Europa con l'avvento della stampa, contribuendo così alla circolazione di un sapere a cui dobbiamo non solo l'assetto del paesaggio e dell'economia agraria, di cui le nostre terre ancora portano i segni, ma anche i primi effettivi accenni alla questione della patologia vegetale. È davvero spiazzante notare come una disciplina così importante per la vita e il sostentamento delle popolazioni come la patologia vegetale, sia stata così poco indagata dal punto di vista storico relativo al Rinascimento<sup>820</sup>, epoca in cui il benessere delle città era strettamente legato alla fertilità dei campi e l'economia era fortemente strutturata sulle derrate alimentari che provenivano dal contado. Questo è dovuto al fatto che l'impostazione della storiografia botanica tende a partire sempre dall'epoca in cui i dati sono

---

818 Per le implicazioni di questo background agronomico ed erboristico con il pensiero magico naturale cfr. anche: Isabelle Draelants, *Le Liber de virtutibus herbarum, lapidum et animalium (Liber aggregationis). Un texte à succès attribué à Albert le Grand*, Firenze, SISMEL, 2007, pp. 58-76, peraltro, è chiaro come in Della Porta "L'agricoltore viene inteso come mago, in quanto prolunga ed estende l'attività della natura sapendo trarre dal seno di essa qualcosa che da sempre potenzialmente possedeva", cfr. Luigia Laserra, *La Villa di G.B. Della Porta fra utopia, magia, tradizione, sperimentalismo*, in: "Parola del testo" A.5 fasc. 1 (2001), p. 156 e segg..

819 Toubert Pierre, «Pietro de' Crescenzi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. XXX, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 1984.

820 Cfr. Herbert Hice Whetzel, *An Outline of the History of Phytopathology*, Ithaca, New York, Philadelphia and London, W. B. Saunders Company, 1918, pp. 20-25, e Etienne Foëx, *Bref historique de la pathologie végétale* (Allcoocution prononcée au déjeuner du 29 avril 1938) Carrières sous Poissy, *La cause*, 1938.

scientifici, e quindi dalla scoperta degli strumenti che hanno permesso il raccoglimento dei dati in maniera analoga a quella tuttora vigente, e cioè dal Settecento, e anche, io credo, dal fatto che la Storia stessa, purtroppo, è ancora poco emancipata dalle categorie aristoteliche, rimuovendo dalle sue linee di ricerca, per innata e flemmatica tendenza all'immobilità, i campi già esclusi dalle arti speculative e confinati al *mundus subterraneus* delle arti banausiche, ovvero meccaniche, per definizione "inferiori" (Arist. *Met.* I, 981 a) e, di conseguenza, meno documentate nei canali storiografici preferenziali. Segno temibile di questa tendenza al ribasso mi è suggerito da un rapido controllo dello spazio dedicato alle istanze di storia della patologia vegetale (e di botanica) all'interno dei grandi e più diffusi strumenti enciclopedici storico scientifici a agronomici nazionali, troppo spesso praticamente assente. Dalla *Storia della scienza* Treccani (2001), all'*Histoire de la Science* della Pléiade (1957), lo spazio assegnato è indirettamente proporzionale a quello in cui si trattano geometria, aritmetica, musica ecc. .

Per non parlare della situazione in cui versa la storia della botanica nazionale, che, da Penzig e Saccardo<sup>821</sup>, purtroppo, non ha più prodotto studi monografici di rilievo a dispetto dell'enorme mole di documenti a disposizione negli archivi e nelle biblioteche. Anche gli ultimi congressi prendono in considerazione la patologia vegetale da un punto di vista storico solo all'interno del periodo che va dal Novecento a oggi<sup>822</sup>.

Dai documenti presi in considerazione siamo portati a credere che la patologia vegetale in epoca Moderna fosse del tutto sottovalutata dal punto di vista teorico,

---

821 Cfr. Otto Penzig, *Flora popolare italiana*, Genova 1924, 2 voll.; P. A. Saccardo, *La botanica in Italia*, Forni, Bologna 1971 [rist. anastatica].

822 "Plant Pathology in Historical Perspective", Meeting of the *International Society for History, Philosophy, and Social Studies of Biology*, Guelph [July 13, 2005 - July 17, 2009]: "The history of plant pathology and allied disciplines is almost completely uncharted, yet it can offer considerable insight on matters far beyond the study and prevention of plant disease. Since its emergence as a distinct scientific discipline in the late nineteenth century, plant pathology has defied categorization by investigating disease outside traditional medical paradigms, emphasizing basic scientific research in areas such as genetics, microbiology, plant physiology, and botany, and finding practical application through agricultural practice, horticulture, and plant breeding. Because of their interdisciplinary and composite nature, plant pathology stands at the perfect juncture of applied and basic research and offers a new window into the social, intellectual, and political contexts of biological research."

come scienza a sé, in quanto ancora legata a un tipo di approccio tradizionale e popolare. I contadini si limitavano a combattere i flagelli prima di tutto in senso apotropaico, magico e primitivo, in secondo luogo intervenendo sui sintomi con una eliminazione meccanica di questi ultimi, e delle parti malate<sup>823</sup>, che, nel limite del possibile, riportavano gli esemplari colpiti alla salute e alla fertilità. Tutto ciò era effettuato a un livello meccanico, manuale e popolare, che tardò a compenetrarsi con il livello teorico, e che trovava le ragioni della sua impostazione sui dati sensibili. Se una foglia si ammalava, essa era bruciata, se una pianta era attaccata da insetti, questi erano scacciati con fumigazioni o sostanze repellenti, o con la cosa più repellente che ci fosse, come si credeva, ovvero attraverso il contatto con una donna mestrata e discinta<sup>824</sup>. Se la frutta marciva si cercava di fare in modo che il marciume non dilagasse su altri frutti tramite l'eliminazione della parte lesa o in casi più gravi della pianta stessa. L'agricoltura, in questo senso, prevedeva un rapporto di stretta dipendenza e ossessiva sorveglianza delle piante, in un senso molto più umano e prossimo rispetto a quello che abbiamo oggi, tempo in cui l'introduzione di pesticidi e macchine hanno sostituito il rapporto di attenzione e ascolto, osservazione e contatto singolo che il contadino aveva verso le sue piante. Quando le patologie vegetali si manifestavano come flagelli, e non si poteva porvi freno, l'unica soluzione era quella di votarsi alle forze soprannaturali, in ogni caso una grandinata poteva distruggere il lavoro e il raccolto di un anno, e questo poteva significare carestia e morte. Non è un caso che le *Sacre Scritture* siano particolarmente ricche di metafore prese dal mondo vegetale e di allusioni metaforiche alle tignole, alla ruggine e ai flagelli di locuste, grandine, e infertilità

---

823 Cfr. G. C. Ainsworth, *Introduction to the History of Plant Pathology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 25-266: "the concept of contagious disease is of ancient origin as is clear from the Biblical account of leprosy ( Lev. 13:14). Similarly for plants, in ancient India Misra Chakrapani in his *Visva-Vallabha* wrote: <A tree diseased by contagion recovers quickly if the affected tree standing by its side is cut down and the earth under it dug out and replaced by healthy soil and then fed with water>."

824 cfr. D. M. Secoy, A. E. Smith, *cit.* p. 13; "Witches were considered to be able to use their menstrual blood to kill crops. In recent times, in Indonesia, it was believed that menstruous women must be kept from tobacco and rice fields to prevent disease". Ancora oggi in Sicilia (comunicazione orale, dott. Natalia Noce) a Palermo, si ritiene che una ragazza con menorrea non debba toccare le piante da frutto poiché potrebbe causarne la morte.

degli alberi<sup>825</sup>. A questo genere di credenze, che competono alla sfera della metafisica, si connettono una serie di documenti figurativi come ad esempio le cornucopie, le cintorelle e le ghirlande di frutta, che da sempre sono concepite nella nostra percezione come veri e propri apparati decorativi, mentre invece si riferiscono alla dovizia e al benessere della comunità in senso propiziatorio e apotropaico<sup>826</sup>. Una serie di apparati rituali e di usi liturgici pagani, di culti della fertilità, furono sussunti dalla cultura cristiana e elaborati ad esempio all'interno delle processioni delle quattro *tempora* con la benedizione dei campi (*rogationes*<sup>827</sup>) e del bestiame. Le ghirlande di frutta e fiori sono quindi da interpretare, all'interno del contesto iconografico, come elementi magico rituali che alludono alla sfera del sacro, al concetto animistico di dono agli idoli (*ex-voto*) per ingraziarsi la loro benevolenza e, di conseguenza, un buon raccolto, la fertilità e la sanità delle piante. Non a caso Sant'Agostino, nella *Città di Dio*, si scaglia contro la frammentazione del *pantheon* pagano, che prevedeva una divinità a sovrintendere e proteggere ogni singola parte della pianta di grano<sup>828</sup>.

---

825 Per una lista di loci patologico-vegetali nella Bibbia in ordine sparso, cfr. *Deut.* 28,22; *I Re* 8,37; 2; *Cron.* 6,28; *Am.* 4,9; *Agg.* 2,17; *Matt.* 4,23; 6,19; *Isa.* 5,24; 28,2; *Es.* 9,18; 23,25; *Deut.* 7,15; *Sal.* 78,47; 105,32; 148,8; *Ez.* 13,13; *Apo.* 16,21. Cr. anche: D. M. Secoy, A. E. Smith, *Superstition and Social Practices against Agricultural Pests*, in: *Environmental Review*, Vol. 2, No. 5 (1977), pp. 2-18; Estella Canziani, *Abruzzese Folklore*, in: *Folklore*, Vol. 39, No. 3 (Sep. 30, 1928), p. 211; cfr. anche: Eugene S. McCartney, *Greek and Roman Weather Lore of Two Destructive Agents, Hail and Drought*, in: *The Classical Weekly*, Vol. 28, No. 2 (Oct. 8, 1934), pp. 9-12 e cont. Vol. 28, No. 4 (Oct. 22, 1934), pp. 25-31; H. J. Rose, *The Folklore of the Geoponica*, in: *Folklore*, Vol. 44, No. 1 (Mar., 1933), p.65.

826 cfr. John Varriano, *Tastes and temptations. Food and art in Renaissance Italy*, University of California Press, Berkeley, 2009, pp. 42-43: "All these decorative features remind to the viewers the importance of food production in the local economy and culture"; cfr. infine P. Bonte e M. Izard, *Dizionario di Antropologia e Etnologia*, Einaudi, Torino 2006, p. 636: "Nella *Bibbia*, le risorse vegetali sono considerate anche dono divino e il richiamo al soprannaturale è ancora presente, qua e là, nell'agricoltura occidentale (rogazioni)." *Ad vocem*: "Piante coltivate"[J. Barrau].

827 Cfr. Beatrice Canestro Chiovenda, *Alcuni draghi superstiti delle rogazioni novaresi*, in: *Oscellana*, 17, 1987, p. 191-196; Renato Morelli, *Gli alberi nei rituali primaverili del Trentino*, in: *La Ricerca Folklorica*, No. 6, Interpretazioni del carnevale (Oct., 1982), p. 52; Franco Crevatin, *"Campo" e "percorso": Note sulla categorizzazione spaziale*, in: *La Ricerca Folklorica*, No. 4, *Antropologia simbolica. Categorie culturali e segni linguistici* (Oct., 1981), p. 21.

828 Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, lib. VII, cap. 11, "Quare ergo dictus est et Ruminus, cum diligentius fortasse quaerentibus ipse inveniatur esse etiam illa diva Rumina? Si enim maiestate deorum recte videbatur indignum, ut in una spica alter ad curam geniculi, altera ad folliculi pertineret: quanto est indignius unam rem infimam, id est ut mammis alantur animalia, duorum deorum potestate curari, quorum sit unus Iuppiter, rex ipse cunctorum, et hoc agat non saltem cum

Nel Cinquecento, tuttavia si comincia ad acquisire una diversa coscienza del concetto di patologia vegetale, forse anche grazie a una nuova impostazione agronomica e alla diffusione a stampa dei trattati di agronomia. La produzione di Giovan Battista Della Porta napoletano, co-fondatore dell'Accademia dei Lincei e conoscente di Caravaggio, è da questo punto di vista illuminante. Nella storiografia e nella critica delle opere di Della Porta si tende a inserire la produzione agronomica non solo come priva di fortuna, ma anche all'interno di un moto di rinuncia a trattare gli scottanti argomenti dell'ottica e della magia naturale, così come della chiromanzia e della fisiognomica<sup>829</sup>, che, nella produzione dellaportiana sono anteriori ai problemi avuti con l'Inquisizione. Questa impostazione, per quanto corretta, non ci permette di comprendere a pieno l'innovazione portata da Della Porta nel campo della fitopatologia. È infatti corretto identificare la causa scatenante della pubblicazione di *Pomarium* (Napoli, 1583) e di *Villae* (Francoforte, 1592) nella battuta di arresto dettata dalle pressioni politiche e dall'azione di censura sugli argomenti magico naturali operata dal tribunale dell'inquisizione. Tuttavia gli interessi di Della Porta nei

---

coniuge sua, sed cum ignobili nescio qua Rumina, nisi quia ipse est etiam ipsa Rumina; Ruminus fortasse pro sugentibus maribus, Rumina pro feminis. Dicerem quippe noluisse illos Iovi femininum nomen imponere, nisi et in illis versibus *progenitor genetrixque* diceretur, et inter eius alia cognomina legerem, quod etiam Pecunia vocaretur, quam deam inter illos minuscularios invenimus et in quarto libro commemoravimus. Sed cum et mares et feminae habeant pecuniam, cur non et Pecunia et Pecunius appellatus sit, sicut Rumina et Ruminus, ipsi viderint.” Si veda in merito anche: Hermann Usener, *I nomi degli Dei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, a cura di M. Ferrando e R.M. Parrinello; Brescia, 2008, p. 298 e segg. che cita anche Ovidio, *Fasti*, 4, 910.

829 Cfr. F. Fiorentino, *Della vita e delle opere di Giovan Battista Della Porta*, in: "Nuova Antologia" XXI (1880), p. 265: "Non potendo pubblicare la fisiognomonia umana, attese in questo intervallo alla stampa di due opuscoli, uno intitolato *Pomarium*, e pubblicato a Napoli il 1583, l'altro *Olivetum*, pubblicato pure a Napoli l'anno appresso. Il *Pomario* e l'*Oliveto* trattano di agricoltura, in quanto si riferisce alla coltura di siffatti alberi; essendo una delle più gradite occupazioni del nostro filosofo la cura delle cose campestri" ma in epoca più recente cfr. L. Orsi, *Giovan Battista Della Porta (1535-1615): his works on Natural Magic Oeconomics and Physiognomy*, Ph D. The Warburg Institute, University of London, July 1997, 2 voll., I, pp. 135-136: "It is not my intention to imply that *Villa* should be considered as the outcome of Della Porta's first clash with the Inquisition. [...] I simply want to advance the hypothesis that the conspicuous lack of any direct reference to natural magic in *Villa* may be the reflection of a strategic plan. Equally dependent on the 1574 and 1592 clashes with the Inquisition may be della Porta's omitting any explicit reference to natural magic in his works on physiognomy, which he wrote between 1586 and 1609. Furthermore, his publishing plays at the same time might also be seen, to a certain extent, as part of a programme to ingratiate himself to the religious authorities", ipotesi più recentemente confutata dalle evidenze testuali prodotte da L. Laserra in *op. cit.*.

confronti dell'agronomia sono ben più antichi e profondi, e non si esauriscono in una risposta alla censura dei suoi studi di magia, ma ad essi si compenetrano. Di fatto egli non smise mai di coltivare né gli interessi di magia e ottica, né quelli di agronomia e botanica, il suo pensiero analogico è del tutto eclettico e onnicomprensivo, e sarebbe scorretto pensare che le sue opere siano solo una congerie di citazioni letterarie, e altrettanto scorretto compartimentarle in livelli specialistici stagni. Esse dimostrano di approdare, per quanto rudimentale e a volte ingenua, a una impostazione scientifica in senso parzialmente galileiano. Tale impostazione nasce sempre dall'esperienza: sia nel caso della chirofisionomia, riguardo alla quale sappiamo che egli si applicò nello studio statistico delle mani dei condannati a morte con calchi e addirittura facendosele spedire dalle carceri per scoprire il segreto dei segni che indicavano la morte improvvisa (purtroppo applicando le sue analisi al solo insieme dei condannati e non a tutti gli altri), sia nel caso della agricoltura o economia (cioè l'arte di gestire i fondi). Come egli stesso dichiara, i risultati di anni di lavoro e gestione della sua tenuta a Vico Equense e dal confronto degli orti e dei giardini da lui visitati in tutta Europa<sup>830</sup>, nelle sue decennali peregrinazioni sono, filtrate dalle conoscenze teoriche, il patrimonio culturale e scientifico da cui egli è partito per la compilazione delle sue opere e di questo, certo, non si trova traccia nella riduttiva interpretazione della critica nei confronti di questa parte della sua produzione. Tutto questo è esposto con l'intento di ristabilire una tradizione "ex Orco<sup>831</sup>", e di "colligere membratim", restituendo a questo sapere perduto una sua sistematicità manualistica, rendendolo così nuovamente applicabile. Grazie al confronto preciso con le pratiche di coltivazione, che egli dichiara "*studio arte & experientia*

---

830 Cfr. F. Fiorentino, *Della vita e delle opere di Giovan Battista Della Porta*, in: "Nuova Antologia" XXI (1880), p. 257: "L'ansiosa curiosità del sapere non gli dava però tregua; né egli contentossi di quanto poteva studiare a casa o investigare ne' dintorni della sua città, e intraprese viaggiare. I disagi, le spese, le fatiche non lo sgomentarono, e noi, ne' suoi libri, specialmente nelle *Ville*, e nelle *Trasmutazioni dell'aria*, troviamo frequenti accenni a codesti viaggi".

831 Cfr. Della Porta, *Villae, Autoris de sua villa proemium*: "Nos singularis cuiusque planta ab eo [Theophrastus Eresius] historiam variis in locis distractam, membratim collegimus [...] plantarum cognitionem, quae iam vetustate & in tanta nominum ambiguitate et stirpium multitudine oblitterata erat, ex Orco revocavimus, ut pro virili innotescerent: eumque [Theophrastus] denique tanquam optimum preceptorem in omnibus consecrabimur."



*producere*”, Della Porta espone coscientemente il suo metodo e le sue fonti letterarie<sup>832</sup> così come l’esperienza fatta nella coltivazione della sua villa<sup>833</sup>. Una volta assodato che il metodo di Della Porta non soltanto è innovativo, filologico e organico, dall’intento ordinatore, rispetto ai precedenti trattati di agronomia<sup>834</sup>, ma che in esso altresì per la prima volta si trova un’attenzione inedita nei confronti della patologia vegetale<sup>835</sup>, l’oggetto che mi propongo di approfondire in questo intervento è proprio il rapporto tra le conoscenze di *patologia vegetale* di Della Porta e della concezione proposta da Caravaggio nella sua ostentata e ripetitiva figurazione di elementi vegetali affetti da morbi. In primo luogo perché il rapporto tra i due è già ampiamente attestato sia sul piano storico che su quello teorico, e in secondo luogo perché l’edizione delle *Villae* è, per coincidenza, di poco anteriore alle prime opere di Caravaggio, che, per la prima volta nella storia dell’arte, riserbano lo stesso tipo di attenzione alla marcescenza, in un orizzonte non più devozionale o apotropaico, ma con una percezione conscia della natura molto simile a quella magico naturale di Della Porta.

L’atteggiamento di Caravaggio nei confronti della natura e del naturalismo come spiegato da Bologna e la sua insistenza nei confronti del termine di naturalismo anziché realismo, sono secondo Dempsey filosoficamente sofisticati. “Uno stile

---

832 Gli autori citati come fonti nel *Proemio* sono: Esiodo, Beoto Greco, Virgilio Marone, Teofrasto, Aristotele, Cassiano Basso, M. Catone, Plinio, Dioscoride, Galeno.

833 Ivi, “& obscuras cultus causas, quas ipse brevissime reddidit, nos perspicuis & quam potuimus clarioribus verbis describere conati sumus, ut solum ingenio & arte claris, sed rudibus et rusticis clarescerent”.

834 Sulla struttura della Villa, si veda: Laura Orsi, *Giovan Battista della Porta's Villa (1592) between tradition, reality and fiction* in: *Annali di storia moderna e contemporanea*, anno numero 11, 2005, pp. 26-34, anche se l’autrice non fa menzione di un aspetto importante del nostro testo, condiviso con quello di Plinio e di Costantino (*Geoponika*). Si tratta infatti di un lavoro compilato attraverso l’uso di schede, in forma antologica e discorsiva, che, avendo la dichiarata funzione di salvaguardare una *techne* in via di estinzione, si misura nella centuriazione di stralci diversi tratti da numerosi autori. Questo carattere antologico è perfettamente condiviso con l’opera di Costantino Cesare, [*De li scelti et utilissimi documenti de l'agricoltura, nuouamente dal latino in uolgare tradotto per m. Nicolo Vitelli da citta di Castello*, Venezia, per Giovan Battista da Borgofranco, pauese, 1542] che si prefigge il compito di raccogliere i diversi trattati antichi di agronomia e senza la quale non ci sarebbe giunta testimonianza di queste opere minori.

835 Questo aspetto, insieme alla trattazione a parte del tema dell’innesto, doveva sembrare del tutto sorprendente al lettore cinquecentesco .

naturalistico ha come proposito quello di rendere il *verosimile*, per usare il luogo comune aristotelico, che si può trovare ovunque nella trattatistica seicentesca<sup>836</sup>. La cautela più volte espressa da Bologna nei confronti di ogni tentativo ermeneutico di genere simbolico, fermandosi al mondo della contingenza<sup>837</sup>, può essere perciò un freno nei confronti di una più profonda comprensione. Tutte le arti sono finzione, non realtà, questo era ben chiaro a coloro che, dopo il Concilio di Trento, fecero uso di questo assioma aristotelico, proponendo la superiorità di quell'arte che applicasse alla natura un modello ideale. Questo proposito artistico di idealizzazione, perseguito dalla scuola Accademica romana e fatto oggetto di chiara dimostrazione da parte di Annibale Carracci, era criticato da Caravaggio in modo polemico (basti pensare al confronto, che sta sotto gli occhi di tutti, nella cappella Cerasi, in Santa Maria del Popolo) attraverso la sua visione della realtà. Di una realtà ben diversa dall'idea che ne avevano i concorrenti e detrattori di Caravaggio, basata di contro, su una realtà metafisica, ideale, e su principi divini che regolano l'universo naturale, una *natura naturans*. La natura di Caravaggio invece era letta attraverso i principi sensistici e sensibili della fisica, e basata sull'incertezza dell'umana percezione e sulla fisiologia<sup>838</sup>. La sua personale comprensione, la sua visione del mondo, secondo Dempsey, è strettamente connessa a ciò che egli rappresenta, e segna il carattere distintivo della sua arte; da una parte rispetto alla pittura naturalistica del nord Europa che invece aveva una natura meramente descrittiva, e, dall'altra, rispetto al naturalismo veneto, nel quale era stato educato. Il suo rivoluzionario concetto di realtà è generato dalla sua risposta al dato reale e dalla sua esperienza del mondo, sulla quale egli insiste, e che è sempre, come abbiamo visto, insistentemente presente nei suoi dipinti. Queste osservazioni di Dempsey aprono la strada a una nuova interpretazione

---

836 Cfr. Charles Dempsey, *Caravaggio and the two naturalistic styles: specular versus macular*, in: *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, a cura di Genevieve Warwick, Newark, Delaware University Press, 2006, p. 92

837 Cfr. Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Nuova ed. accresciuta, Motta, Milano 2006, p. 142.

838 Cfr. Charles Singer, *Breve storia del pensiero scientifico*, Torino, Einaudi, 1961, p. 196: "Il termine fisiologia (Physiologia) fu applicato a questa materia (1542) dal medico parigino JEAN FERNEL (1493-1558). [...] L'opera di Fernel fu diffusamente studiata e il suo interesse per la fisiologia influenzò la sua e molte generazioni successive".

possibile. L'indugiare di Caravaggio sul tema del marciume e della patologia vegetale, rifuggendo dal naturalismo cortese praticato dalla tradizione veneta, può essere letto come un tema basilare e innovativo nella sua opera, e per questo va analizzato con maggiore attenzione. Una volta messi da parte il simbolismo di matrice cristiana, la lettura morale e quella filosofica e in certo senso tautologica della natura morta per se, potremo procedere alla nostra lettura grazie al filtro di una "cautela storiografica, che consiglia di capire gli autori *iuxta propria principia* alla luce dei problemi e delle categorie del tempo che fu loro"<sup>839</sup>.

Come già fatto notare da Luigia Laserra, nel suo articolo sulle *Villae* di Della Porta, l'originalità del suo trattato e la metodologia dell'indagine si inseriscono all'interno della tradizione trattatistica agronomica cinquecentesca in modo del tutto autentico, e, in senso deterministico, meridionale<sup>840</sup>. La trattatistica agronomica aveva infatti una tradizione prettamente settentrionale<sup>841</sup>, e "Della

---

839 Stefano Gensini, *Appunti sulla posizione storica della semiologia dellaportiana*, in: Giovan Battista Della Porta in edizione Nazionale, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, 2007, p. 32.

840 Sugli strumenti utilizzati in area napoletana qualche secolo dopo, cfr. Aldo Di Biasio, *Gli "ordegni rustici" nell'agricoltura napoletana del primo Ottocento (Una ricerca in corso)*, in: Rivista di storia dell'agricoltura, A. XIX, n.2 Ago 1979, pp.73-142.

841 Penso ai citati (Laserra) Agostino Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura, e piaceri della villa. Di M. Agostin Gallo, in dialogo*, In Venetia, 1565 e a Camillo Tarello, *Ricordo d'agricoltura*, di m. Camillo Tarello, da Lonato, Venezia, appresso Francesco Rampazetto, 1567, ma anche a Francesco Sansovino, *Della agricoltura di M. Giouanni Tatti Lucchese. Libri cinque. Ne quali si contengono tutte le cose vtile, & appartenenti al bisogno della villa, tratte da gli antichi & da moderni scrittori. Con le figure delle herbe cosi medicinali, come comuni & da mangiare* Venezia : appresso F. Sansouino et compagni, 1561; Giuseppe Falcone, *La nuoua, vaga, et diletteuole villa, del molto r.p.m. Giuseppe Falcone carmelitano. Opera d'agricoltura, piu che necessaria, per chi desidera d'accrescere l'entrate, de suoi poderi, utile a tutti quelli che fanno professione d'agricoltura per piantare, alleuare, incalmare arbori, coltiuar giardini, seminar campi, secondo la qualita de terreni & paesi, edificar palaggi, case, & edifitij pertinenti alla villa. Estratto da tutti gli autori greci, latini, & italiani, che sin' hora hanno scritto di tal materia*, In Pauia, appresso Andrea Viano, 1597; Giovanni Maria Bonardo, *Le ricchezze dell'agricoltura dell'illustre sig. Giovanmaria Bonardo fratteggiano ... Nelle quali sotto breuita si danno molti noui ammaestramenti, per accrescer le rendite de' campi, e insieme bellissimi secreti, si in materia di piantar, & inestare alberi, e viti, come di vini, & aceti, e come si fanno le colombaie col gouerno e l'augumento di quelle, e medesimamente alcuni ricordi per chi tiene fattori, castaldi, lauoratori. Cose per lo piu non insegnate anchora d'alcuno scrittor di quest'arte antico, o moderno*. Mandate in luce da Luigi Grotto, cieco di Hadria, In Venetia : presso Fabio, & Agostino Zoppini, fratelli, 1584; Africo Clementi, *Trattato dell'agricoltura. di m. Africo Clemente Padovano, nel quale si contiene il vero, & utilissimo modo di coltivare le cose di Villa, in Venetia: ad instantia di M. Africo Clemente Padoano*, 1572, Antonino Venuto, *Antonino Venuto d'agricoltura, nel quale si insegna il vero modo di coltiuare i campi, i prati, gli orti ... & tutte le cose utile & necessarie, che s'appartengono a l'huomo in materia di villa*, in Venetia appresso Francesco Rampazetto; Paolo Caggio, *Iconomica del signor Paolo Caggio gentil'huomo di*

Porta si rendeva perfettamente conto della povertà della trattatistica agraria meridionale”<sup>842</sup>. Accenni alle patologie vegetali nel *Ricordo di agricoltura* di Tarello, opera di ambito settentrionale, sono relativi alle canterelle “animali che rodono le vigne e l’uve insieme<sup>843</sup>” e ai “*vermi che mangiano le biade quando sono seminate*”. Il Costantino, invece, dedica alla patologia vegetale il libro XIII, “*descrittioni de le locuste, & bruchi, & de li scorpioni, & serpenti, & di consimile bestie velenose. Anchora contra le pulci, cimici, culici & altri animali di consimile genere*” in cui tuttavia l’organicità della trattazione, soprattutto erpetologica e entomologica, è innervata da un intento alessifarmaco[logico] (si parla infatti di *notitia & medicina*) piuttosto che da una sistematica trattazione. Da un confronto con la trattatistica coeva risulta che l’opera di Della Porta fosse, in questo senso, sorprendente per originalità e completezza. Quello che noi andremo a confrontare con l’opera figurativa di Caravaggio è il discorso sui morbi delle piante, particolarmente importante nell’economia dell’opera *Villa*. Il capitolo che tratta dei morbi degli alberi della *Villa* è il terzo del libro secondo; esso comincia con la distinzione teofrastea tra alberi selvatici (*sylvestres*) e alberi coltivati (*urbani*), che viene approfondita e discussa dall’autore nelle loro qualità precipue. A un rapido raffronto con le opere di Caravaggio, troviamo subito questa dicotomia, che emerge dall’analisi delle specie da lui raffigurate in modo del tutto inedito, ma sorprendentemente chiaro. È molto forte sin da subito questa dicotomia tra le piante rustiche (presenti nelle opere per così dire paesaggistiche, come il *Riposo durante la fuga in Egitto* della galleria Doria Pamphilij, la

---

*Palermo, nella quale s'insegna breuemente per modo di dialogo il gouerno familiare, come di se stesso, della moglie, de' figliuoli, de' seruidori, e schiaui, delle case, delle robbe, & d'ogn'altra cosa*, Venezia, al segno del Pozzo, Andrea Arrivabene, 1552 (ed. moderna in: *Iconomica*, a cura di Giovanna Ratto, Napoli, 1986); tutti con analogo argomento, ma diversa impostazione. In generale sugli scritti di agronomia nel Cinquecento veneto cfr.: Paola Lanaro Sartori, Gli scrittori veneti d’agricoltura del Cinquecento e del primo Seicento tra realtà e utopia, in: *Atti del Convegno Venezia e la terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Trieste, 23-24 ottobre 1980, Milano, A. Giuffrè, 1981, pp. 261-310. Nessuno di questi titoli affronta, in maniera sistematica, il tema della patologia tanto approfonditamente quanto Della Porta.

842 Cfr. Luigia Laserra, *La Villa di G.B.Della Porta fra utopia, magia, tradizione, sperimentalismo*, in: “Parola del testo” A.5 fasc. 1 (2001), p. 152.

843 Cito nell’edizione da me consultata: Camillo Tarello *Ricordo d’agricoltura di M. Camillo Tarello corretto, illustrato aumentato con note, aggiunte e tavole*, Venezia, Giannaria Bassaglia, 1772, p. 94 e 200.

*Conversione di Saulo* Odescalchi, il *San Francesco* di Hartford, il *San Giovannino al fonte*, di collezione privata, il *San Giovannino* della Galleria Corsini, il *Sacrificio di Isacco* degli Uffizi) e piante coltivate (come ad esempio nella *Fiscella* dell'Ambrosiana, nel *Fruttarolo* Borghese, nel *Bacco* degli Uffizi, nel *Bacchino malato* Borghese, il *Concerto di Giovani* di New York, il *Ragazzo morso da un racano*, Longhi e Londra, il *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo, la *Cena in Emmaus* di Londra, *San Giovanni Battista* di Kansas City, *San Francesco in meditazione*, Cremona) di cui si raffigurano solo i frutti. Nel caso in cui Caravaggio dipinga i frutti o i fiori coltivati, non troviamo mai, ad essi accoppiati, anche alberi o piante selvatiche, e viceversa. Questo è evidentemente frutto di un modo di comprendere il mondo naturale attraverso un principio sistematico dicotomico che è chiaramente teorizzato dal trattato di Della Porta, e dalla tradizione naturalistica del suo secolo. Già nel *Pomarium*, [p. 507 e segg.] dopo aver constatato la lacuna dei rimedi ai morbi degli alberi da frutta<sup>844</sup> nei trattatisti antichi, egli procede a una analisi sistematica dei morbi degli alberi da frutto. Molti di questi sono dipinti da Caravaggio nelle sue opere. Cerchiamo di mettere in relazione l'immagine della frutta malata alle patologie e alla fisiologia patologica di queste ultime.

### **Fisiologia e patologia.**

Secondo Della Porta, che cita a supporto di questa interpretazione gli autori antichi (in particolare Paxamo, Plinio e Teofrasto) gli alberi da frutto sono soggetti in particolare a un fenomeno che prende il nome di *vermiculatio* e che potremmo tradurre come 'generazione di vermi', o 'inverminamento', che indica non solo l'atto di diventare verminoso, ma anche il marcire, l'imputridire e il

---

844 Apud antiquos Agriculturae scriptores, tum ad morbos arborum pomiferarum quosdam, tum ad optimam foetificationem remedia nonnulla describunt. Nos ne alibi requirantur, quae hic deficiunt, nostrique Pomarij arbores, ut foecundiores floridioresque sint, apponere non piegebit. Scribit Paxamus unicuique arbori propria quaedam cura seorsum convenit, eam vero, quae omnibus simul generatim congruit arboribus non relinquam.

decomporsi<sup>845</sup>. Questo stato morboso nasce dal disequilibrio degli umori (per esempio a causa di un difetto o di un eccesso nell'alimento), che si verifica in seguito a esposizione ai venti, al sole o al gelo, che in diversa misura possono provocare le oppilazioni dei pori e, per discrasia, la generazione spontanea dei vermi e/o la marcescenza. Questa è combattuta con sostanze ritenute repellenti o *antipatiche* ai vermi stessi, in modo da tenerli lontani dalle piante, affinché non ne alterino la fecondità. Molto importante ai fini della nostra argomentazione è il libro quinto della *Phytognomonia* di Della Porta<sup>846</sup>, dove si teorizza chiaramente come lo *sphacelismus*, la *macilentia* e la *vermiculatio* possano essere trasmessi dalle piante malate all'organismo umano. Una trattazione degli aspetti fisiologici botanici del marciume è affrontata ampiamente da Giulio Cesare Scaligero nei suoi *Commentarii*<sup>847</sup>.

---

845 Cfr. S. Battaglia, *GDLI*, Torino 1973, vol. VIII, p. 413-4; cfr. anche John Orr, *Problems of French Word-Formation "Vermoulu" and Its Family*, in: *The Modern Language Review*, Vol. 22, No. 4 (Oct., 1927), in part. pp. 400-401.

846 Cfr. G. B. Della Porta, *Phytognomonia*, apud Ioannem Wechelium & Petrum Fischerum consortes, Francofurti 1591, Lib. V, capp. VI- VIII, pp. 313-315.

847 Cfr. Giulio Cesare Scaligero, *Commentarii et animadversiones in sex libros de causis plantarum Theophrasti*, Jean Crespin, Ginevra 1566, lib. V, capp. XII-XVI, pp. 293-295.

## Moralia

È indubbio che lo stato verminoso è un chiaro segno di peccato nella percezione dell'osservatore rinascimentale, come è dimostrato dalla letteratura teologica<sup>848</sup> che affronta il problema. Sarà sufficiente fare l'esempio iconografico dei diavoli raffigurati nelle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Bernardo da Parenzo [fig. 23] alla Galleria Doria Pamphilij di Roma, in cui si vede molto chiaramente come la pelle di uno dei diavoli sia affetta da scabie e inverminamento<sup>849</sup>.



Figura 23 Bernardo Parentino, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, Galleria Doria Pamphilij.

848 Cfr. J.S. Eriugena, *Peri physeon*, 5, 945c-955a: "Peccatorum quippe effectus sunt luctus, gemitus, tristitia, sera poenitentia, ardor insatiabilis cupiditatis, quae in aliquo nullam inveniet quietem, scatens delictorum putredo ac *vermiculatio*, profundae ignorantiae densissima obscuritas, in qua nulla verorum vel ipsius veritatis cognitio" [corsivo mio]. Per il testo cfr. Eriugena, *Periphyseon* (De divisione naturae), a cura di A. Mai, typis et sumptibus librariae Aschendorffianae, Monasteri Guestphalorum 1838, lib. V, p. 541; Iohanni Scotti Eriugena, *Periphyseon*, liber quintus, a cura di É. A. Jeuneau, Brepols, Turnhout 2003; cfr. anche Willemien Otten, *The Dialectic of the Return in Eriugena's "Periphyseon"*, in: *The Harvard Theological Review*, Vol. 84, No. 4 (Oct., 1991), p. 416, nota 50.

849 Sulle piaghe in rapporto con malessere e inquietudine cfr. P. Camporesi, *La carne impassibile, salvezza e salute fra Medioevo e Controriforma*, Il Saggiatore, Milano 1991, in part. Parte II, capp. V-VII, pp. 75-120; cfr. anche Harry Keil, *Scabies and the Queen Mab Passage in Romeo and Juliet*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 18, No. 3 (Jun., 1957), pp. 394-410.







## Bibliografia: altri testi consultati.

- *1492-1992 Animali e piante dalle Americhe all'Europa*, a cura di L. Capocaccia Orsini, G. Doria, G. Doria, Sagep, Genova, 1991, in part. A. Corte, *Con le piante arrivano i parassiti*, pp. 193-208.
- Adorno, T., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- Agamben, G., *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Agamben, G., *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 2011.
- Agazzi, E., *Il corpo conteso, rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Jaca Book, Milano, 2000.
- Agosti, S., *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli, Milano, 1993.
- Agricola, G., *De re metallica, un dialogo sul mondo minerale e un trattato sull'arte de' metalli*, a cura di P. Macini e E. Mesini, Clueb, Bologna, 2008.
- Agrimi, J., *Tecnica e scienza nella cultura medievale. Inventario dei mss. relativi alla scienza e alla tecnica medievale (secc. XI-XV)*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
- Agrippa, E. C., *La filosofia occulta o la magia*, Ed. Mediterranee, Roma, 2008, 2 voll..
- Alamanni, L., *Coltivazione*, [1546], a cura di P. Raffaelli, Le Monnier, Firenze, 1859.
- Alfonso il Saggio, *Le gemme e gli astri. Il lapidario*, Xenia, Milano, 1997.
- Alinei, M., *Dal totemismo al cristianesimo popolare, sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1984.
- Aliotta, G., Piomelli, D., Pollio, A., Touwaide, A., *Le piante medicinali del 'corpus hippocraticum'*, Guerini e associati, Milano, 2003.
- Allegoristi dell'età classica, opere e frammenti, a cura di I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2007.
- Alpers, S., *Arte del descrivere, scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
- Andreella, F., *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Il cardo, Venezia, 1994.
- *Angeli, Ebraismo e Cristianesimo Islam*, a cura di G. Agamben e E. Coccia, Neri Pozza, Vicenza, 2009.
- Angelini, A., *Simboli e questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna, 2003.
- Anselmi, S., *Agricoltura e mondo contadino*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- Apuleio, *Della magia*, Sellerio, Palermo, 1992.
- Aquilecchia, G., *Schede di italianistica*, Einaudi, Torino, 1976.
- Arikha, N., *Passions and tempers. A history of the humours*, Harper, Londra, 2008.

- Aristotele, *Costituzione degli ateniesi*, a cura di M. Bruselli, Bur, Milano, 2009.
- Aristotele, *Etica nicomachea*, a cura di C. Mazzarelli, Rusconi, Milano, 1993.
- Aristotele, *I dialoghi*, a cura di M. Zanatta, Bur, Milano, 2008.
- Aristotele, *L'anima e il corpo, Parva Naturalia*, a cura di A. L. Carbone, Rusconi, Milano, 2002.
- Aristotele, *L'anima*, a cura di G. Moravia, Bompiani, Milano, 2005.
- Aristotele, *La 'melanconia' dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, Il Melangolo, Genova, 1981.
- Aristotele, *Le categorie*, a cura di M. Zanatta, Bur, Milano, 2007.
- Aristotele, *Meccanica*, a cura di M. F. Ferrini, Bompiani, Milano, 2010.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1993.
- Aristotele, *Organon*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 2008.
- Aristotele, *Problemi*, a cura di M. F. Ferrini, Bompiani, Milano, 2002.
- *Armi. Storia, tecnologia, evoluzione dalla preistoria a oggi*, a cura di R. Holmes, Mondadori, Milano, 2007.
- Arnheim, R., *L'immagine e le parole*, a cura di L. Pizzo Russo e C. Cali, Mimesis, Milano, 2007.
- *Arte e medicina. Le suggestioni di una grande collezione libraria*, a cura di G. Bora, G. Garavaglia, D. Spagnolo Martella, Skira, Milano, 2005, con cdrom.
- Artusi, P., *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, a cura di P. Camporesi, Einaudi, Torino, 1991.
- Assmann, J., *La morte come tema culturale*, Einaudi, Torino, 2002.
- *Atlante degli anfibi e dei rettili d'Italia*, a cura di R. Sindaco, G. Doria, E. Razzetti e F. Bernini, Polistampa, Firenze, 2006, in part. F. Barbagli, C. Violani, *Materiali per una storia dell'erpetologia italiana*, pp. 19-95.
- Attenborough, D., et alii, *Amazing rare things, the art of natural history in the age of discovery*, Kales Press, Londra, 2009.
- Auerbach, E., *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000.
- Avalle, S., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Il Saggiatore, Milano 1990.
- Avalle, S., *Semiologia dei testi letterari*, Utet, Torino, 2005.
- Bachtin, M., *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino, 2001.
- *Bacone* a cura di A. Massarenti, Rizzoli, Milano 2006.
- Bainton, R. H., *La Riforma protestante*, Einaudi, Torino, 2000.
- Bainton, R. H., *Lutero*, Einaudi, Torino, 2003.
- Ball, Ph., *Colore, una biografia*, BUR, Milano, 2001.
- Barsanti, G., *Una lunga pazienza cieca, Storia dell'evoluzionismo*, Einaudi, Torino, 2005.
- Barthes, R., *L'obvie et l'obtus, essays critiques*, éd. Du Seuil, Parigi, 1982.
- *Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici*, a cura di S. Meloni Trkulia e L. Tongiorgi Tomasi, Edifir, Firenze, 1998.

- Bassani, R., Bellini, F., *Caravaggio assassino, la carriera di un valentuomo fazioso nella Roma della Controriforma*, Donzelli, Roma, 1994.
- Battisti, E., *L'antirinascimento. Fiaba, allegoria, automi, arte profana, astrologia, razionalismo architettonico: storia dell'anticlassicismo nel rinascimento*, Garzanti, Milano, 1989, 2 voll..
- Baxandall, M., *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino, 2000.
- Baxandall, M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M.P. e P.G. Dragone, Einaudi, Torino, 2001.
- Bell, R.M., *La santa anoressia. Digiuno e misticismo dal Medioevo a oggi*, Laterza, Bari, 1998.
- Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Einaudi, Torino, 2009 2 voll..
- Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ristampa dell'edizione di Roma 1672, Forni, Bologna, 2006.
- Belting, H., *I canoni dello sguardo, storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bolati Boringhieri, Torino, 2010.
- Beneduce, R., *Trance e possessione in Africa, corpi, mimesi, storia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.
- Benporat, C., *Cucina e convivialità italiana del Cinquecento*, Olschki, Firenze, 2007.
- Berenson, B., *Lorenzo Lotto*, Leonardo, Milano 1990.
- Berti, E., *Nuovi Studi Aristotelici, l'influenza di Aristotele, Antichità, Medioevo, Rinascimento*, Morcelliana, Brescia, 2009.
- Bettini, M., Pellizer, E., *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2003.
- Bettini, M., *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Einaudi, Torino, 2008.
- *Biblia sacra vulgatae editionis*, San Paolo, Cinisello Balsamo, Milano, 1995.
- *Biblioteca Laica. Il pensiero libero dell'Italia moderna*, a cura di M. Ciliberto, Laterza, Bari, 2008.
- Binswanger, L., *Tre forme di esistenza mancata, l'esaltazione fissata, la stamberia, il manierismo*, Bompiani, Milano, 2001.
- Binswanger, L., Warburg, A., *La guarigione infinita, storia clinica di Aby Warburg*, Neri Pozza, Venezia, 2005.
- Biow, D., *The culture of cleanliness in Renaissance Italy*, Cornell University Press, Londra, 2006.
- Blumenkranz, B., *Il cappello a punta, l'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, a cura di C. Frugoni, Laterza, Bari, 2003.
- Blunt, A., *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino 2001.

- Boas, F., *Arte primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Bodon, G., *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella rinascenza veneta*, Peter Lang, Berlino, 2005.
- Bohem, G., *La svolta iconica*, a cura di M. G. e M. Di Monte, Meltemi, Roma, 2009.
- Bolzoni, L., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2010.
- Bolzoni, L., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino, 2009.
- Bolzoni, L., *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 2008.
- Bonimi, C., *Sulla soglia della psicanalisi, Freud e la follia infantile*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Borutti, S., *Filosofia dei sensi, estetica del pensiero tra filosofia arte e letteratura*, Raffaello Cortina, Milano, 2006.
- Boudon, R., *Strutturalismo e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1970.
- *Bouquets from the Golden Age*, a cura di B. Brenninkmeyer - De Rooij, et alii, Waanders Uitgevers, The Hague, 1992.
- Braida, L., *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e buon volgare*, Laterza, Bari, 2009.
- Brambilla, E., *Corpi invasi e viaggi dell'anima, Santità, possessione esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Viella, Roma, 2010.
- Branca, G., *Le macchine, (1629)* a cura di L. Firpo, Utet, Torino, 1977.
- Bredekamp, H., *I coralli di Darwin, i primi modelli evolutivi e la tradizione della storia naturale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Brosse, J., *La magia delle piante*, Studio Tesi, Pordenone, 1990.
- Brosse, J., *Mitologia degli alberi; dal giardino dell'eden al legno della croce*, Bur, Milano 1998.
- Bruno, G., *De magia. De vinculis in genere*, a cura di A. Bondi, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1992.
- Bruno, G., *Il sigillo dei sigilli, i diagrammi ermetici*, a cura di U. Nicola, Mimesis, Milano 1995.
- Bruno, G., *Opere magiche*, edizione a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Adelphi, Milano 2000.
- Bruno, G., *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, a cura di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano, 2009.
- Bucciattini, M., *Italo Calvino e la scienza, gli alfabeti del mondo*, Donzelli, Roma, 2007.
- Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze, 1961.
- Burke, P., *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- Burke, P., *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Burton, R., *Anatomia della malinconia*, a cura di J. Starobinski, Marsilio, Venezia, 1994.

- Burton, R., *The anatomy of Melancholy*, a cura di H. Jackson, New York Review Books, New York, 2001.
- Buttitta, I. E., *La memoria lunga, simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma, 2002.
- Campanella, T., *Apologia dell'immacolata concezione*, a cura di A. Langella, L'epos, Palermo, 2004.
- Campanella, T., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Laterza, Bari, 2007.
- Campanella, T., *La città del sole*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari, 1997.
- Camporesi, P., *Il pane selvaggio*, Il Mulino, Bologna 1980.
- Camporesi, P., *Il sugo della vita, simbolismo e magia del sangue*, Garzanti, Milano 1997.
- Camporesi, P., *La carne impassibile*, Il Saggiatore, Milano, 1993.
- Camporesi, P., *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano, 1985.
- Caneva, G., *Il codice botanico di Augusto. Roma - Ara Pacis, parlare al popolo attraverso le immagini della natura*, Gangemi, Roma, 2010.
- Canguilhem, G., *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino, 1998.
- *Canti e musiche popolari*, a cura di R. Leydi, Electa, Milano, 1990.
- Cantimori, D., *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975.
- Cardano, G., *De subtilitate*, a cura di E. Nenci, Tomo I, Franco Angeli, Milano, 2004.
- Cardona, G. R., *Introduzione alla sociolinguistica*, a cura di G. Sanga, Utet, Torino, 2009.
- Careri, G., *La fabbrica degli affetti, La gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano, 2010.
- Carlyle, Th., *Sartor Resartus*, Oxford University Press, Oxford, 1987.
- Carusi, P., *Lo zafferano e il geco*, Carocci, Roma, 2007.
- Casagrande, C., Vecchio, S., *I sette vizi capitali, storia dei peccati nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 2000.
- Cassirer, E., *Metafisica delle forme simboliche*, a cura di G. Raio, Sansoni, Milano 2003
- Castelli, E., *Il demoniaco nell'arte*, a cura di E. Castelli Gattinara, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Castelli, P., *L'estetica del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- Castiglioni, L., *Storia delle piante forastiere*, a cura di L. Saibene, Jaca Book, Milano, 2008.
- Cattabiani, A., *Florario*, A. Mondadori, Milano, 1996.
- Cavarero, A., *Corpo in figure, filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Cavina, M., *Il sangue dell'onore, storia del duello*, Laterza, Bari, 2005.
- Ceccarelli, F., *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Einaudi, Torino, 1988.
- Centini, M., *Le bestie del diavolo, gli animali e la stregoneria, tra fonti storiche e folklore*, Rusconi, Milano, 1998.

- Cernia Slovin, F., *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Marsilio, Venezia, 1995.
- *Cesare Lombroso cento anni dopo*, a cura di S. Montaldo e Paolo Tappero, Utet, Torino, 2009.
- Cesare Vecellio's *Habiti antichi et Moderni*, The clothing of the Renaissance world, Thames & Hudson, Londra, 2008.
- Chabod, F., *Lezioni di metodo storico*, a cura di L. Firpo, Laterza, Bari, 2006.
- Chajes, J. H., *Posseduti ed esorcisti nel mondo ebraico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
- Charbonneau- Lassay, L., *Il bestiario di Cristo*, Arkeios, Roma, 1997, 2 voll..
- Charbonneau- Lassay, L., *Il giardino del Cristo ferito*, Arkeios, Roma 1995.
- Charbonneau- Lassay, L., *Le pietre misteriose del Cristo*, Arkeios, Roma, 1997.
- Charcot, J-M., Richer, P., *Le indemoniate nell'arte*, Spirali ed. , Milano 1980.
- Chastel, A., *Favole forme figure*, Einaudi, Torino, 1988.
- Chastel, A., *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari, 2008.
- Cherubini, L., *Strix, La strega nella cultura romana*, Utet, Torino, 2010.
- Chiesi, S., *Giovan Battista Della Porta e la tradizione fisiognomica: il corpo come segno dell'anima*, rel. G. Barsanti, Università degli Studi di Firenze, 1989/90, tesi, 2. voll..
- Cieri Via, C., *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma, 2009.
- Classen, C., Howes, D., Synnott, A., *Aroma: the cultural history of smell*, Routledge, New York, 1995.
- Clercuzio, A., *La macchina del mondo, teorie e pratiche scientifiche dal Rinascimento a Newton*, Carocci, Roma, 2005.
- Clubb, L. G., *Giambattista Della Porta dramatist*, Princeton University Press, 1965.
- Cocchiara, G., *Il mondo alla rovescia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Cogliati Arano, L., *Tacuinum sanitatis*, Electa, Milano, 1979.
- Collins, M., *Medieval Herbals, the illustrative traditions*, University of Toronto Press, Londra, 2000.
- Comanini, G., *The Figino*, a cura di A. Doyle-Anderson, G. Maiorino, University of Toronto Press, Toronto, 2001.
- Corbin, A., *Storia sociale degli odori*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.
- Corradi, A., *Annali delle epidemie*, Gamberini e Parmeggiani, Bologna, 1895.
- Corrain, L., *Leggere l'opera d'arte II, dal figurativo all'astratto*, Leonardo, Bologna 2002.
- Corrain, L., Valenti, M., *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Leonardo, Bologna, 1991.

- Corsaro, A., *Percorsi dell'incredulità, religione, amore, natura nel primo Tasso*, Salerno, Roma, 2003.
- *Cosmo, corpo, cultura, Enciclopedia antropologica*, a cura di C. Wulf, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- Craveri, M., *Sante e streghe, biografie e documenti dal XIV al XVII secolo*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- Crescentio, P., *Gli ordini di tutte le cose che si appartengono a commodi & a gli utili della villa*. Venezia, 1561, reprint Quattroemme, Perugia, 1998.
- Culianu, I.P., *Eros e magia nel Rinascimento, la congiunzione astrologica del 1484*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Cutler, A., *La conchiglia del diluvio, Niccolò Stenone e la nascita della scienza della Terra*, Il Saggiatore, Milano, 2007.
- D' Olanda, F., *I trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Sillabe, Livorno, 2003.
- Dal Pozzolo, E. M., *Colori d'Amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Canova, Treviso, 2008.
- Dalla Ragione, I. e L., *Archeologia arborea, diario di due cercatori di piante*, Ali&no, Perugia, 2006.
- Dalla Ragione, I., *Frutti ritrovati*, Mondadori, Milano, 2010.
- Dalla Ragione, I., *Tenendo innanzi frutta*, Petrucci editore, Città di Castello, 2009.
- Dalli Regoli, G., *Il gesto e la mano, convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Olschki, Firenze, 2000.
- Darwin, Ch., *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- De Aquino, S. Th., *Summa Theologiae*, Alba, Roma, 1962.
- De Benedetti, P., *Il filo d'erba. Verso una teologia della creatura a partire da una novella di Pirandello*, a cura di G. Caramore, Morcelliana, Brescia, 2009.
- De Cleene, M., Lejeune, M. C., *Compendium of symbolic and ritual plants in Europe*, Man & Culture, Ghent, 2003, 2 voll..
- De Heusch, L., *Con gli spiriti in corpo, transe, estasi, follia d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- De Luca, E., Matino, G., *Almeno 5*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- De Martino, E., *La terra del rimorso, contributo a una storia religiosa del sud*, Il Saggiatore, Milano 2008, con cd rom.
- De Martino, E., *La terra del rimorso, contributo a una storia religiosa del sud*, Il Saggiatore, Milano, 2002.
- De Martino, E., *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- De Martino, G., *Odori*, Apogeo, Milano, 1997.
- De Rhao, F., *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Besa, Nardò, 2009.



- De Santillana, G., Von Dechend, H., *Il mulino di Amleto, saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano, 1999.
- Deleuze, G., *La piega, Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.
- Della Porta, G.B., *Coelestis physiognomoniam, Della celeste fisionomia*, a cura di A. Paoletta, ESI, Napoli, 1996.
- Della Porta, G.B., *De ea naturalis physiognomoniam parte quae ad manuum lineas spectat libri duo, Chirofisionomia*, a cura di O. Trabucco, ESI, Napoli, 2003.
- Della Porta, G.B., *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti*, Avanzi, Venezia, 1570.
- Della Porta, G.B., *La magia naturale, i segreti e le meraviglie della natura*, Giunti, Firenze, 2008.
- Della Volpe, G., *Poetica del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1954.
- Derrida, J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.
- Derrida, J., *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma, 1981.
- Detienne, M., *I giardini di Adone*, Raffaello Cortina, Milano, 2009.
- Di Napoli, G., *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino, 2004.
- Di Napoli, G., *Il colore dipinto, teorie, percezione e tecniche*, Einaudi, Torino, 2006.
- Di Nola, A., *Gli aspetti magico religiosi di una cultura subalterna italiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.
- Di Nola, A., *Il diavolo*, Newton, Roma, 1994.
- Di Nola, A., *L'arco di rovo, impotenza e aggressività in due rituali del sud*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- Di Simplicio, O., *Autunno della stregoneria. Maleficio e magia nell'Italia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- Didi - Hubermann, G., *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009.
- Didi - Hubermann, G., *Come le lucciole*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- Didi - Hubermann, G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Didi - Hubermann, G., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Didi - Hubermann, G., *L'invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Parigi, 1982
- Didi - Hubermann, G., *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- Didi - Hubermann, G., *Ninfa moderna, saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano, 2004.
- Didi - Hubermann, G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

- Dilthey, G., *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura, dal rinascimento al secolo XVIII*, La nuova Italia, Venezia 1927.
- Dinzelbacher, P., *Santa o strega? Donne e devianza religiosa tra Medioevo ed Età Moderna*, ECIG, Genova, 1999.
- Dioscoride, *De materia medica*, a cura di M. Wellmann, Weidmann, Berlino 1907.
- *Disguised vision*, catalogo della mostra, The Tokio Shimbun, 1994.
- *Dizionario infernale*, (Colin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Parigi, 1844), ristampa dell'edizione di Torino 1870, Fratelli Melita editore, Genova, 1989.
- Dodds, E. R., *I greci e l'irrazionale*, Sansoni, Firenze, 2003.
- Dolza, L., *Storia della tecnologia*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- Douglas, M., *Credere e pensare*, Il Mulino, Bologna, 1994.
- Douglas, M., *Purezza e pericolo, un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- Douglas, M., *Questioni di gusto, stili di pensiero tra volgarità e raffinatezza*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- Eamon, W., *La scienza e i segreti della natura*, ECIG, Genova, 1999.
- Eco, U., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997.
- Eco, U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano, 1994.
- Eliade, M., *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di D. Magnino, S. Berlusconi, Milano, 1990.
- Erba, M., Ranzini, G., Venturoli, D., *Dalla luna alla terra, mitologia e realtà degli influssi lunari*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
- *Ermeneutica*, a cura di G. Bertolotti, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- *Estetica Barocca*, a cura di S. Schütze, Campisano, Napoli, 2004.
- Farinella, V., *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992.
- Farinella, V., *Dipingere farfalle. Giove, mercurio e la virtù di Doddo Dossi: un elogio della pittura per Alfonso I d'Este*, Polistampa, Firenze, 2007.
- Federici Vescovini, G., *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Utet, Torino, 2008.
- Ferrand, J., *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore*, a cura di M. Ciavolella, Marsilio, Venezia 1991.
- Ferrari, G.B., *Flora ovvero cultura di fiori*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi, Olschki, Firenze, 2001.
- Ferrari, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari, 2008.
- Ferrarini, M., *Libertinismo*, Editrice bibliografica, Milano 1995.
- Ferraris, M., *Documentalità, Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari, 2009.
- Ferraris, M., *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano, 2008.

- Ferry, L., *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Costa & Nolan, Genova, 1990.
- Ficino, M., *De vita*, a cura di A. Bondi e G. Pisani, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1991.
- Filostrato, *Immagini*, a cura di G. Schilardi, Argo, Lecce, 1997.
- Firpo, L., *Gastronomia del Rinascimento*, Utet, Torino, 1974.
- Firpo, M., *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, Torino, 1997.
- Firpo, M., *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Bari, 2008.
- Focillon, H., *Vita delle Forme*, Einaudi, Torino, 1987.
- Fonio, G., *Apollo e la sua ombra, il corpo e la sua raffigurazione*, Costa & Nolan, Milano, 2007.
- Formisano, M., *Tecnica e scrittura. Le letterature tecnico scientifiche nello spazio letterario tardolatino*, Carocci, Roma, 2001.
- Forster, K., Mazzucco, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'atlante della memoria*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- Franzoni, C., *Tirannia dello sguardo, corpo, gesti espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino, 2006.
- Frazer, G., *Il ramo d'oro, studio sulla magia e la religione*, Newton Compton, Roma, 1992.
- Frazer, G., *L'avvocato del diavolo*, Donzelli, Roma, 2008.
- Freedberg, D., *Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 2009
- Freedberg, D., *The eye of the lynx. Galileo, his friends and the beginning of modern natural history*, University of Chicago Press, Londra, 2002.
- Freedman, P., *Il gusto delle spezie nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Freud, S., *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Newton, Roma, 1993.
- Frugoni, C., *Francesco e l'invenzione delle stimate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino, 1993.
- Frugoni, C., *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Gadamer, H.-G., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2000.
- Geldard, F. A., *Psicofisiologia degli organi di senso*, Giunti, Firenze, 1976.
- Genovese, G., *La lettera oltre il genere, il libro di lettere dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Antenore, Padova, 2009.
- Gentili, A., *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Bolzoni, Roma, 2009.
- Giardino, V., Piazza, M., *Senza parole, ragionare con le immagini*, Bompiani, Milano, 2008.
- Gilbert, E., *Le piante magiche*, Hermes, Roma, 2008.

- Ginzburg, C., *I beneandanti, stregoneria e culti agrari tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, 2002.
- Ginzburg, C., *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Einaudi, Torino, 1981.
- Ginzburg, C., Prosperi, A., *Giochi di Pazienza, Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Einaudi, Torino, 1975.
- Ginzburg, C., *Rapporti di forza, storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2001.
- Ginzburg, C., *Storia notturna, una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 2000.
- *Giovanni Battista Moroni*, a cura di M. Gregori, Azienda autonoma di Turismo, Bergamo, 1979.
- Giovanni della Croce, *Cantico spirituale*, a cura di N. von Prellwitz, BUR, Milano, 1998.
- Giovanni della Croce, *Opere*, Edizioni OCD, Roma, 2009.
- Giovanni di San Tommaso, *Trattato sui segni*, a cura di F. Fiorentino, Bompiani, Milano, 2010.
- *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia a cura di C. Gilbert, Electa, Milano 1990.
- Girard, R., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 2008.
- Girard, R., *Il sacrificio*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- Girard, R., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 2008.
- Giunio Ossequente, *Prodigi*, a cura di P. Mastrandrea e M. Gusso, Mondadori, Milano, 2005.
- *Gli affreschi di Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Electa, Milano, 2008.
- *Gli angeli custodi. Storia e figure dell'amico vero, trattati barocchi scelti e introdotti da C. Ossola*, Einaudi, Torino, 2004.
- Gombrich, E. H., *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, Guardamagna Editori, Varzi, 1995.
- Gombrich, E. H., *Aby Warburg, una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Gombrich, E. H., *Immagini simboliche, Studi sull'arte del Rinascimento*, Leonardo Arte, Milano, 2002.
- Gombrich, E. H., *Ombre*, Einaudi, Torino, 1996.
- Gombrich, E. H., *Sentieri verso l'arte*, a cura di R. Woodfield, Leonardo Arte, Milano, 1997.
- Gombrich, E., *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 2001.
- Graciàn, B., *L'eroe e il saggio*, Guanda, Parma, 1987.
- Graf, A., *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, a cura di C. Allasia e W. Meliga, Brino Mondadori, Milano, 2002.
- Grant, E., *Le origini medievali della scienza moderna, il contesto religioso, istituzionale e intellettuale*, Einaudi, Torino, 2001.
- Grappe, Y., *Sulle tracce del gusto. Storia e cultura del vino nel Medioevo*, Laterza, Bari, 2006.

- Guarnerius de Padua, A., *Herbe pincte, codice MA 592 della Biblioteca Civica di Bergamo*, a cura di G. Silini, Iniziative culturali, Gorle, 2000.
- Guittone D'Arezzo, *Del Carnale amore, la corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. Cappelli, Carocci, Roma, 2007.
- Gusman, A., *Antropologia dell'olfatto*, Laterza, Bari, 2004.
- Hadot, P., *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino, 2006.
- Hall, J., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, K. Clark, Longanesi & C., Milano, 2002.
- Hani, J., *Il simbolismo del tempio cristiano*, Arkeios, Roma, 1996.
- Haskell, F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano, 2008.
- Hauser, A., *Storia sociale dell'arte*, 2 voll. Einaudi, Torino 2001.
- *Herbarium Apulei, Herbolario Volgare*, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1979.
- *Histoire du Corps*, a cura di A. Corbin, J-J. Courtine, G. Vigarello, Seuil, Parigi, 2005, 3 voll..
- Holbein, H., *The dance of Death, a complete fac simile of the original 1538 Edition of 'Les simulachres & historiees faces de la mort'*, Dover, New York, 1971.
- Holly, M.A., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano, 1991.
- Huizinga, J., *L'autunno del Medioevo*, Sansoni, Firenze, 1961.
- *I Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli, nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anazarbeo della materia medicinale*, V. Valgrisi, Venezia, 1567 6 voll., Rist. anast. Roma, 1967.
- *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 2003.
- *I segreti della signora Isabela Cortese*, rist. an., La vita Felice, Milano 1995.
- *I vangeli delle filatrici*, a cura di D. Musso, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001.
- Ignacio de Loyola, *Esercizi spirituali*, SE, Milano, 1998.
- *Il libro dei Vagabondi*, a cura di P. Camporesi, Garzanti, Milano, 2003.
- *Il Museo della Frutta Francesco Garnier Valletti*, Torino, a cura di D. Jalla, Torino, 2008.
- *Il ricettario dei Medici, alchimia, farmacopea, cosmesi e tecnica artistica nella Firenze del Seicento*, a cura di A. P. Torresi, Liberty House, Ferrara, 2004.
- *Il rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Bompiani, Milano 1999.
- *Il riso*, atti delle I Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo. *Homo risibilis, capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, Siena 2-4- ottobre 2002, a cura di F. Mosetti Cesaretto, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2005.

- *Il sapere greco. Dizionario critico*, a cura di J. Brunschwig e G. E. R. Lloyd, Einaudi, Torino, 2007, 2 voll..
- Ings, S., *Storia naturale dell'occhio*, Einaudi, Torino, 2008.
- Isella, D., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella, Einaudi, Torino, 2009.
- Isella, D., *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Einaudi, Torino, 2005.
- Jaeger, W., *Aristotele, prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale*, Sansoni, Firenze, 2004.
- Jaquet, Ch., *Philosophie de l'odorat*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2010.
- Jones, C. A., Galison, P., [ed.] *Picturing science producing art*, Routledge, New York, 1998.
- Jori, A., *Aristotele*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Justi, C., *Velàzques e il suo tempo*, Sansoni, Firenze, 1958.
- Kelly, F. M., Schwabe, R., *A short history of Costume & Armour*, Dover, New York, 2002.
- Kemp, M., *The science of art, optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven, 1990.
- Kingsley, P., *Misteri e magia nella filosofia antica. Empedocle e la tradizione pitagorica*, Il Saggiatore, Milano, 2007.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturno e la melanconia, studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Einaudi, Torino, 2002.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Einaudi, Torino, 2002.
- Köhler, C., *A history of costume*, Dover, New York, 1963.
- Koyré, A., *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino, 2000.
- Krekoukias, D., *Gli animali nella meteorologia popolare degli antichi greci, romani e bizantini*, Firenze, Olschki, 1970.
- Kris, E., Kurz, O., *La leggenda dell'artista*, Boringhieri, Torino, 1980.
- Kubler, G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino, 2002.
- Kuhn, Th., *La rivoluzione copernicana, L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale*, Einaudi, Torino, 2000.
- Kuhn, Th., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 1999.
- *L'agricoltura antica. I 'Geoponica' di Cassiano Basso*, a cura di E. Lelli, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2010, 2 voll..
- *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Laterza, Bari, 2005.
- *La corte il mare i mercanti la rinascita della scienza editoria e società astrologia magia e alchimia*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1980.

- *La danza a Venezia nel Rinascimento*, a cura di A. Pontremoli e P. La Rocca, Neri Pozza, Vicenza, 1993.
- *La magia nell'Europa moderna tra antica sapienza e filosofia naturale*, atti del convegno, a cura di F. Meroi, Olschki, 2007, 2 voll..
- *La melanconia*, a cura di R. Gigliucci, BUR, Milano, 2009.
- *La predicazione nel Seicento*, a cura di M. L. Doglio, e C. Delcorno, Il Mulino, Bologna, 2009.
- *La vita in gioco. Antropologia, letteratura, filosofia dell'azzardo*, a cura di D. Scafoglio, Marlin, Aavallone, 2004.
- Landowski, E., Fiorin, J. L., *Gusti e disgusti, sociosemiotica del quotidiano*, Testo e immagine, Torino, 2000.
- *Lapidario estense*, a cura di P. Tomasoni, Bompiani, Milano, 1990.
- Le Breton, D., *Il sapore del mondo, un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.
- *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, a cura di C. Nativel, De Luca, Roma, 2009.
- *Le pietre mirabili. Magia e scienza nei lapidari greci*, a cura di L. Bianco, Sellerio, Palermo, 1992.
- Leone Ebreo (Yehudah ben Isaac Abrabanel), *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Lepore, Pon Sin Mor, Torino, 2003.
- Leppert, R., *Art & the committed eye. The cultural functions of imagery*, Vestview Press, Boulder, Colorado, 1996.
- *Letteratura scientifica e tecnica di Grecia e Roma*, a cura di I. Mastroso e A. Zumbo, Carocci, Roma, 2002.
- Levi D'Ancona, M., *Lo zoo del Rinascimento*, M. Pacini Fazzi, Lucca, 2001.
- Levi D'ancona, M., Signorini, M. A., Chiti Battelli, A., *Piante e animali intorno alla porta del Paradiso*, M. Pacini Fazzi, Lucca, 2000.
- Levi D'Ancona, M., *The garden of the Renaissance, botanical symbolism in Italian painting*, Olschki, Firenze, 1977.
- Lévi-Strauss, C., *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- Lévi-Strauss, C., *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano, 1995.
- Lévi-Strauss, C., *Le origini delle buone maniere a tavola. Miti, usanze, comportamenti: le loro strutture comuni fra i popoli*, Il Saggiatore, Milano, 1999.
- Lévi-Strauss, C., *Storia di lince, Il mito dei gemelli e le radici etiche del dualismo amerindiano*, Einaudi, Torino, 1993.
- Levy-Bruhl, L., *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino, 1981.
- Lido, G., *Sui segni celesti*, a cura di I. Domenici, E. Maderna, Medusa, Milano, 2007.
- Liggio, Fernando, *Possessioni demoniache e manifestazioni mistiche tra psichiatria e religione*, Clinamen, Firenze, 2007.
- Lloyd, G. E. R., *La curiosità nei mondi antichi, Grecia e Cina*, Donzelli, Roma, 2003.

- *Locus Solus, I volti di Medusa*, a cura di S. Damiani, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- *Locus solus, Lombroso e la fotografia*, a cura di S. Turzio, Bruno Mondadori, Milano, 2005.
- Lombroso, C., *Delitto, Genio, Follia, scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli, L. Mangoni, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.
- *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Centro Di, Firenze, 1981.
- *Lorenzo Lotto, il genio inquieto del Rinascimento*, a cura di D. A. Brown, P. Humphrey, M. Lucco, catalogo della mostra, Skira, Milano, 1998.
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano 1975.
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 1995.
- Lowen, A., *Il linguaggio del corpo*, Feltrineli, Milano, 2003.
- Macrì, S., *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Utet, Torino, 2009.
- Maitte, B., *Storia dell'arcobaleno, luce e visione tra scienza e simboli*, Donzelli, Roma, 2006.
- *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Nuovi Orizzonti, Milano, 1999.
- *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali, DSM IV, per la medicina generale*, a cura di E. Sacchetti, Masson, Milano, 1997.
- *Manuali medievali di chiromanzia*, a cura di s. Rapisarda, Carocci, Roma, 2005.
- Marazzi, A., *Antropologia della visione*, Carocci, Roma, 2003.
- Marmo, C., *La semiotica del XIII secolo*, Bompiani, Milano, 2010.
- Marziano Capella, *Le nozze di Filologia con Mercurio*, a cura di I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2001.
- Mascherpa, G., *Invito a Lorenzo Lotto*, Rusconi, Milano, 1980.
- Mati, S., *La pianta mitologica*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2007.
- Matvejevic, P., *Pane nostro*, Garzanti, Milano, 2010.
- Mauss, M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2000.
- Mauss, R., Bahn, G., Thode, W., *Das Lexicon Plantarum, Handschrift 604 der Münchener Universitätsbibliothek*, K. Triltsch, Würzburg-Aumühle, 1940-42, 3 voll..
- Mazza, G., *Streghe, guaritori, istigatori, casi di inquisizione diocesana in età moderna*, Carocci, Roma, 2009.
- Mazzucco, M., *Jacomo Tintoretto & i suoi figli, storia di una famiglia veneziana*, Rizzoli, Milano, 2009.
- Mebane, J. S., *Rinascimento e magia, la tradizione occulta in Marlowe e Shakespeare*, Ecig, Genova, 1994.
- *Medicina Medievale*, a cura di L. Firpo, Utet, Torino, 1972.



- Menghi da Viadana, G., *Compendio dell'arte essorcistica, e possibilità delle mirabili & stupende operationi delli demoni, & de' malefici*, ristampa dell'edizione di Bologna, 1576, a cura di A. Aliani, Nuova Stile Regina Editrice, Genova, 1987.
- Metrodora, *Medicina e cosmesi ad uso delle donne*, Mimesis, Milano, 1994.
- Micale, M. S., *Hysterical men, the hidden history of male nervous illness*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2008.
- Michiel, P. A., *I cinque libri di piante*, a cura di E. De Toni, Venezia, 1940.
- *Misericordie, conversioni sotto il patibolo tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Prospero, Pisa, 2007.
- *Mistici italiani dell'età moderna*, a cura di G. Jori, Einaudi, Torino, 2007.
- Montaigne, *Œuvres complètes*, a cura di R. Barral, éd. Du Seuil, Parigi, 1967.
- Montanari, M., *Nuovo convivio, storia e cultura dei piaceri della tavola nell'età moderna*, Laterza, Bari, 1991.
- Moretti, F., *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Edipuglia, Bari, 2001.
- Morus (Lewinsohn, R.), *Gli animali nella storia della civiltà*, Einaudi, Torino, 1956.
- Moss, G. W., *Il dito nella piaga, le storie di Tommaso l'incredulo*, Einaudi, Torino, 2009.
- Muir. E., *Guerre culturali, libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Laterza, Bari, 2008.
- Muzzarelli, M.G., *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XII al XVI secolo*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- Natale, A., *Gli specchi della paura, il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo*, Carocci, Roma, 2008.
- *Natura Picta, Ulisse Aldrovandi*, a cura di A. Alessandrini, A. Ceregato, Editrice Compositori, Bologna, 2007.
- *Nature illuminated, flora and fauna from the court of the Emperor Rudolf II*, a cura di L. Heendrix e T. Vignau-Wilberg, Thames & Hudson, Londra, 1997.
- Nicandro, *Theriakà e Alexipharmaka*, a cura di G. Spatafora, Carocci, Roma, 2007.
- Niccoli, O., *Il seme della violenza. Putti fanciulli e mammoli nell'Italia del Cinque e Seicento*, Laterza, Bari, 2007.
- Ninfo. A., *La filosofia a corte*, a cura di E. De Bellis, Bompiani, Milano 2010.
- Orsi, L., *Giovan Battista Della Porta (1535 -1615): his works on Natural Magic, Oeconomics and Physiognomy*, Phd Warburg Institute, Londra, 1997.

- Ostrow, S., *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Carocci, Roma, 2002.
- Otto, R., *Il sacro*, SE, Milano, 2009.
- Palladio Rutilio Tauro, *La villa*, Venezia, 1560, reprint Quattroemme, Perugia, 1998.
- Panofsky, E., *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano, 1967.
- Panofsky, E., *Studi di Iconologia, i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2009.
- Panofsky, E., *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia, 1992.
- Paracelso, *Paragrano*, SE, Milano, 1989.
- Pasero, N., *Laudes Creaturarum. Il cantico di San Francesco d'Assisi*, Pratiche editrice, Parma, 1992.
- Pasquali, G., *Pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze, 1969.
- Pasquinelli, B., *Il gesto e l'espressione*, Electa, Milano, 2005.
- Pastore, A., *Le regole dei corpi, medicina e disciplina nell'Italia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- Pater, W., *Il rinascimento*, a cura di M. Praz, Abscondita, Milano, 2000.
- Paulis, G., *I nomi popolari delle piante in Sardegna, etimologia, storia, tradizioni*, Delfino, Sassari, 1992.
- Pazzini, A., *Storia della medicina*, SEL, Milano, 1947.
- Perniola, M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino, 2004.
- Perniola, M., *Miracole e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino, 2009.
- Perniola, M., *Più che sacro, più che profano. Quali messaggi possono trasmetterci i culti degli dei dell'Africa e dell'Oceania?*, Mimesis, Milano, 2010.
- Piaget, J., *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano, 1968.
- Pierantoni, R., *Uno scherzo fulmineo. Cinquecento anni di fulmini dal 1929 al 1447*, Archinto, Milano, 2007.
- *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra di Arezzo, a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Skira, Milano 2007.
- *Pietro Andrea Mattioli, siena 1501-Trento 1578, la vita e le opere*, a cura di S. Ferri, Quattroemme, Perugia, 2001.
- Pignato, C., *Totem mana tabù. Archeologia di concetti antropologici*, Meltemi, Roma, 2001.
- Pinelli, A., *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino, 2003.
- Pinkus, L., *Epilessia: la malattia sacra*, Borla, Roma, 1992.
- Pinotti, A., *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tra lune, Milano 2010.
- Platearius, *Il libro delle erbe medicinali, dal ms francese 12322 della BNP*, a cura di F. Avril, P. Lieutaghi, Vallardi, Milano, 1990.
- Platone, *Tutte le opere*, Newton, Roma, 1997, 5 voll..
- Pletone, *Trattato delle virtù*, a cura di M. Neri, Bompiani, Milano, 2010.

- Plinio, *Storia Naturale*, a cura di G. B. Conte, Einaudi, Torino, 1982-1988, V tomi.
- Po-chia Hsia, R., *La controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- *Poeti del Cinquecento*, tomo I, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Ricciardi, Milano, 2001.
- Pomini, L., *Erboristeria Italiana*, Vitalità, Torino, 2000.
- Pommier, É., *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino, 2003.
- Pommier, É., *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2007.
- Pontormo, *Diario*, Abscondita, Milano, 2005.
- Popper, K. R., *Logica della scoperta scientifica, il carattere autocorrettivo della scienza*, Einaudi, Torino, 1998.
- Pouchelle, M.-Ch., *Corpo e chirurgia all'apogeo del medioevo*, il Melangolo, Genova, 1990.
- Pozzi, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano, 1993.
- *Preconscio e creatività*, A cura di P.F. Galli, Einaudi, Torino, 1999.
- Prospero, A., *Il concilio di Trento. Una introduzione storica*, Einaudi, Torino, 2001.
- Prospero, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino, 2009.
- Quiviger, F., *The sensory world of Italian Renaissance Art*, Reaktion Books, Londra, 2010.
- Quondam, A., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- Quondam, A., *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Angelo Colla, Vicenza, 2007.
- Ragazzini, S., *Un erbario del secolo XV: il Ms. 106 della Biblioteca di Botanica dell'Università di Firenze*, Firenze, 1983.
- Raghianti, C. L., *Arte, fare e vedere, dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze, 1974.
- Ragosta, R., *Napoli, città della seta, produzione e mercato in età moderna*, Donzelli, Roma, 2009.
- Ramazzotti, M., *Archeologia e semiotica. Linguaggi, codici, logiche e modelli*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
- Randolph, A.W.B., *Engaging symbols, gender, politics, and public art in fifteenth - century Florence*, Yale University Press, New Haven, 2002.
- *Reading texts and images, essays on medieval and renaissance art and patronage*, a cura di B. J. Muir, University of Exeter Press, Exeter, 2002.
- *Regimen sanitatis*, a cura di A. Sinno, Mursia, Milano 1987.
- Reik, Th., *Il rito religioso. Studi psicoanalitici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.
- *Renaissance Theory*, a cura di J. Elkins e R. Williams, Routledge, New York, 2008.

- Rengade, G., *I grandi mali e i grandi rimedi, trattato completo delle malattie che affliggono il genere umano*, Sonzogno, Milano, 1882.
- Repici, L., *Uomini capovolti. Le piante nel pensiero dei greci*, Laterza, Bari, 2000.
- *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, atti del convegno di Genova, La Nuova Italia, Firenze, 1981.
- Richardson, C., *Locating Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- Rima, B., *Lo specchio e il suo enigma, vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Antenore, Padova, 1991.
- Ripa, C., *Iconologia*, Tea, Milano, 1992.
- Roeck, B., Tönnemann, A., *Federico da Montefeltro. Arte, stato e mestiere delle armi*, Einaudi, Torino, 2009.
- Rolland, E., *Faune populaire où Histoire naturelle des animaux dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, 10 voll., Rolland, Parigi, 1896.
- Rolland, E., *Flore populaire où Histoire naturelle des plantes dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, 10 voll., Rolland, Parigi, 1896.
- Rosenkranz, K., *Estetica del brutto*, a cura di S. Barbera, Aesthetica, Palermo, 2004.
- Rossetti, G., *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria*, a cura di F. Brunello e F. Facchetti, Neri Pozza, Vicenza, 1992.
- Rossi, M., *Io come filosofo era stato dubbio, la retorica dei 'Dialoghi' di Tasso*, il Mulino, Bologna, 2007.
- Rossi, P., *I Filosofi e le macchine, 1400-1700*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- Rossi, P., *Il tempo dei maghi, Rinascimento e modernità*, Raffaello Cortina, Milano, 2006.
- Rossi, P., *Storia e filosofia, saggi sulla storiografia filosofica*, Einaudi, Torino, 2002.
- Ruggiero, G., *The boundaries of Eros. Sex crime and sexuality in Renaissance Venice*, Oxford university Press, 1987.
- Russo, L., *La rivoluzione dimenticata, il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Sabban, F., Serventi, S., *A tavola nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 2005.
- Sachs, C., *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano, 2009.
- Sachs, C., *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 2006.
- Sanz, P. L., *La tarantola spagnola: empirismo e tradizione nel XVIII secolo*, Besa, Nardò, 2009.
- Sarti, R., *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Laterza, Bari, 2003.
- Saxl, F., *La storia delle immagini*, Laterza, Bari, 1965.
- Schama, S., *Gli occhi di Rembrandt*, Mondadori, Milano 2000.
- Schapiro, M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma, 2002.

- Schleiermacher, F. D. E., *Ermeneutica*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2000.
- Schmitt, J.-C., *Medioevo superstizioso*, Laterza, Bari, 2007.
- Scianatico, G., *Il dubbio della ragione. Forme di irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Marsilio, Venezia, 1989.
- *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Ricciardi, Milano, 1973.
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999.
- Segre, C., *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969.
- Segre, C., *La pelle di san Bartolomeo, discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino, 2003.
- *Semiotica: testi esemplari*, atti del convegno a cura di G. Manetti e P. Bertetti, Testo & Immagine, Torino, 2003.
- Senofonte, *L'arte della cavalleria. Il manuale del comandante della cavalleria*, a cura di G. Cascarino, Il cerchio, Rimini, 2007.
- Seppilli, A., *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1971.
- *Septuaginta id est vetus testamentum graece iuxta LXX interpretes*, a cura di A. Rahlfs, R. Hanhart, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2006.
- Serao, F., *Della tarantola o sia falangio di Puglia*, a cura di L. Di Mitri, Besa, Nardò, 2007.
- Serres, M., *Il malsano. Contaminiamo per possedere?*, Il Melangolo, Genova, 2009.
- Settis, S., *La 'Tempesta' interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino, 2005.
- Seznec, J., *La sopravvivenza degli antichi dei*, Bollati Boringhieri, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Shapin, S., *La rivoluzione scientifica*, Einaudi, Torino, 2003.
- Shiner, L., *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2010.
- Silcher Van Bath, B.H., *Storia agraria dell'europa occidentale*, Einaudi, Torino, 1962.
- Singer, Ch., , Einaudi, Torino, 1961.
- Skinner, Q., *Dell'interpretazione*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- Smith, P. H., *The body of the artisan, Art and experience in the scientific revolution*, The University of Chicago Press, Londra, 2004.
- Smith, F. S., *Secular and sacred visionaries in the late Middle Ages*, Garland, New York, 1986.
- Spinicci, P., *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Squillace, G., *Il profumo nel mondo antico. Con la prima traduzione italiana del 'Sugli odori' di Teofrasto*, Olschki, Firenze, 2010.
- *Stefano Guazzo e la civil conversatione*, a cura di G. Patrizi, Bulzoni, Roma, 1990.

- Steinberg, L., *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Stoichita, V., *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- *Storia del pensiero medico occidentale, Antichità e Medioevo*, a cura di M. D. Grmek, Laterza, Bari, 1993.
- *Storia dell'alimentazione*, a cura di J.-L. Flandrin e M. Montanari, Laterza, Bari, 2007.
- *Storia della scienza*, a cura di Hall, A. R., Boas Hall, M., Il Mulino, Bologna, 1979.
- *Storia della scienza*, a cura di P. Rossi, Utet, Torino, 1988.
- *Storia della scienza. Le scienze biologiche*, a cura di M. Dumas, Laterza, Bari, 1976.
- *Storia della tecnologia*, a cura di Ch. Singer, vol. 3, Boringhieri, Torino, 1964.
- *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di W. Pedullà e N. Borsellino, voll. VI e VII, F. Motta, Milano, 2004.
- Suozzi, R. M., *Dizionario delle erbe medicinali*, Newton, Roma, 1995.
- Tagliapietra, A., *La metafora dello specchio, lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- *Tehillim, Salmi*, a cura di C. M. Martini, Gribaudi, Milano 1999.
- Telesio, B., *La natura secondo i suoi principi*, a cura di R. Bondì, Bompiani, Milano, 2009.
- Tenenti, A., *L'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009.
- *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti del convegno di Pisa a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, 2007.
- Testori, G., *La realtà della pittura*, Longanesi, Milano 1995.
- Teti, V., *Il colore del cibo. Geografia mito e realtà dell'alimentazione mediterranea*, Meltemi, Roma, 1999.
- *The art of natural history: Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400-1850*, a cura di Th. O' Malley e A. R. W. Meyers, Yale University Press, New Haven, 2008.
- *The flowering of Florence, Botanical art for the Medici*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi, G. A., Hirschauer, catalogo della mostra, Washington, 2002.
- *The garden at Eichstätt, Basilius Besler's book of plants*, Taschen, Köln, 2001.
- Thomas, K., *La religione e il declino della magia. Le credenze popolari nell'Inghilterra del Cinquecento e del Seicento*, Mondadori, Milano, 1985.
- Todorov, T., *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Aperion, Roma, 2001.

- Todorov, T., *Teorie del simbolo. Retorica, estetica, poetica, ermeneutica: i fatti simbolici nella storia del pensiero occidentale*, Garzanti, Milano, 1991.
- Tolstoj, L. N., *Che cos'è l'arte?*, Donzelli, Roma, 2010.
- Tonatto, L., Montrucchio, A., *Storia di un naso*, Einaudi, Torino, 2006.
- Tosi, A., *Portraits of Men and Ideas, images of science in Italy from the Renaissance to the Nineteenth century*, PLUS, Pisa, 2007.
- *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Ricciardi, Milano, 1978.
- Troncarelli, F., *Le streghe*, Newton, Roma, 1992.
- Trotta, A., *Berenson e Lotto, Problemi di metodo e di storia dell'arte*, La città del Sole, Napoli, 2006.
- Trotta, A., *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner*, La città del Sole, Napoli, 2003.
- Tullia d'Aragona, *Della infinità d'amore*, Daelli, Milano, 1864.
- *Tutti gli apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Piemme, Casale Monferrato, 1994, 3 voll.
- Ugolini, S., *Nel segno del corpo, origini e forme del ritratto ferito*, Liguori, Napoli, 2009.
- Usener, H., *I nomi degli dèi. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Morcelliana, Brescia, 2008.
- Van Ardsall, A., *Medieval Herbal Remedies, the old english herbarium and anglo saxon medicine*, Routledge, New York, 2002.
- Vanini, G. C., *Tutte le opere*, a cura di F. P. Raimondi e M. Carparelli, Bompiani, Milano 2010.
- Varriano, J., *Taste and temptation. Food and art in Renaissance Italy*, university of California Press, Londra, 2009.
- Venturi, L., *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino, 2002.
- Villiers, E., *Amuleti, talismani e altre cose misteriose*, Hoepli, Milano, 1995.
- Violi, A., *Capigliature, passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Violi, Castoldi, Hersant, Pietromarchi, Belpoliti, Valtolina, *Locus Solus (1) Il ritratto*, Bruno Mondadori, 2004.
- Waddington, R., *Il satiro di Aretino, sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, Salerno, Roma, 2009.
- Wallis Budge, E.A., *Magia egizia, riti incantesimi, misteri dai testi delle piramidi ai papiri*, Newton, Roma, 1980.
- Warburg, A., *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 2006.
- Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico, contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La nuova Italia, 1993.
- Warburg, A., *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Marene, 2002.
- Warburton, N., *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004.
- Wind, E., *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano, 2007.

- Wind, E., *L'eloquenza dei simboli. La tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 2004.
- Wittkower, R. e M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione Francese*, Einaudi, Torino, 1968.
- Wolf, H., *Storia dell'indice, il Vaticano e i libri proibiti*, Donzelli, Roma, 2006.
- Woods, K., *Making Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- Woods, K., Richardson, C., Lymberopoulou, A., *Viewing Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- Wunenburger, J.-J., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.
- Yates, F. A. , *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Torino, 2002.
- Zanker, P., *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino, 2009.
- Zappieri, R., *Eros e controriforma, preistoria della Galleria Farnese*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- Zolla, É., *Lo stupore infantile*, CDE, Milano 1995.

#### **Merisiana.**

- Arciero, G., *Note su alcune istantanee di Caravaggio*, Nuova arnica editrice, Roma, 2007.
- Baroni, C., *Tutta la pittura del Caravaggio*, Rizzoli, 1956.
- Berenson, B., *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Abscondita, Milano, 2006.
- Bernardini, M. G., Mignosi Tantillo, A., Spezzaferro, L., Strinati, C., *Caravaggio Carracci Maderno, la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo*, Silvana Editoriale, Milano, 2001.
- Berne - Joffroy, *Dossier Caravaggio*, 5 Continents, Miano 2005.
- Berra, G., *Il giovane Caravaggio in Lombardia, Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Firenze, 2005.
- Berti, L., Lussana, P., Magherini, G., *Richiamandoci il Caravaggio felice. L'apoteosi sua contemporanea e quella odierna*, Nicomp, L.E., Firenze, 2004.
- Bologna, F., *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle cose naturali*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Bona Castellotti, M., *Il paradosso di Caravaggio*, BUR, Milano 2007.
- Bottari, S., *Caravaggio*, Sansoni, Firenze, 1966.
- Buffoni, F., *Roma*, Guanda, Parma, 2009.
- Caiazza, P., *Caravaggio e la falsa Maddalena*, Arcipostiglione, Salerno, 2009.
- Calvesi, M., *Caravaggio*, Giunti, Firenze, 1986.
- Camilleri, A., *Il colore del sole*, Mondadori, Milano, 2007.



- Capecelatro, G., *Tutti i miei peccati sono mortali, vita e amori di Caravaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2003.
- Cappelletti, F., *Caravaggio, un ritratto somigliante*, Electa, Milano 2009.
- *Caravaggio 2010*, a cura di Melograno, Associazione Culturale, Labocolor, Santo Stefano Magra (SP), 2010.
- *Caravaggio a Milano, La Conversione di Saulo*, catalogo della mostra a cura di V. Merlini e D. Storti, Skira, Milano, 2008.
- *Caravaggio al Carmine, il restauro della 'Decollazione del Battista' di Malta*, a cura di G. Bonsanti e M. Gregori, Skira, Milano, 1999.
- *Caravaggio Bacon*, a cura di A. Coliva, M. Peppiat, Federico Motta, Roma, 2010.
- *Caravaggio e i caravaggeschi a Firenze*, a cura di G. Papi, sillabe, Firenze, 2010.
- *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert - Schifferer, J. Kliemann, V. von Rosen, L. Sickel, Silvana editoriale, Milano, 2007.
- *Caravaggio e l'Europa, il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, et alii, Skira, Milano 2005.
- *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno a cura di L. Spezzaferro, Silvana editoriale, Milano, 2009.
- *Caravaggio e la collezione Mattei*, a cura di R. Vodret, Electa, Milano 1995.
- *Caravaggio e la fuga, la pittura di paesaggio nelle ville Doria Pamphilj*, a cura di A. Mercantini e L. Stagno, Silvana editoriale, 2010.
- *Caravaggio e la luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra di Bergamo, Electa, Milano, 2000.
- *Caravaggio e la modernità, i dipinti della fondazione Roberto Longhi*, a cura di M. Gregori, Sillabe, Firenze, 2010.
- *Caravaggio Lotto Ribera, quattro secoli di capolavori dalla Fondazione Longhi a Padova*, a cura di M. Cristina Bandera, M. Gregori, D. Banzato, Federico Motta, Milano, 2009.
- *Caravaggio mecenati e pittori*, a cura di C. Terzaghi, Silvana Editoriale, Milano, 2010.
- *Caravaggio ospita Caravaggio*, a cura di M. Gregori e A. Pacia, Electa, Milano, 2009.
- *Caravaggio*, catalogo della mostra di Roma, a cura di R. Vodret e F. Buranelli, Skira, Milano, 2010.
- *Caravaggio, realism, rebellion, reception*, a cura di G. Warwick, Delaware, Newark, 2006.
- *Caravaggio, the mystery of the two saint Francis in meditation*, a cura di R. Vodret, Silvana editoriale, Milano, 2009.
- *Caravaggio. Adorazione dei Pastori*, catalogo della mostra di Roma, Montecitorio, 11-14 febbraio, a cura di V. Merlini e D. Storti, Skira, Milano 2010.

- *Caravaggio. I 'Bari' della collezione Mahon*, a cura di D. Benati e A. Paolucci, Silvana editoriale, Milano, 2008.
- *Caravaggio. L'ultimo tempo*, catalogo della mostra di Napoli, Electa, Napoli, 2004.
- *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*, Silvana editoriale, Silvana editoriale, Milano 2004.
- *Cavalieri. Dai templari a Napoleone*, catalogo della mostra di Venaria Reale, a cura di A. Barbero e A. Merlotti, Electa, Milano, 2009.
- Christiansen, K., *A Caravaggio rediscovered, the lute player*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.
- Congedo, F., *Caravaggio e il segreto del tasso barbasso*, Electa Napoli, 2004.
- *Darkness & Light, Caravaggio his World*, catalogo della mostra di Victoria, a cura di S. Benedetti, Australian Book Connection, Victoria, 2003.
- *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, a cura di V. Von Rosen, K. Krüger, R. Preimesberger, Deutscher Kunstverlag, München, 2003.
- Dusio, A., *Caravaggio white album*, Cooper, Roma, 2009.
- Ebert-Schifferer, S., *Caravage*, Hazan, Parigi, 2009.
- Fernandez, D., *La course à l'abîme*, Grasset, Parigi, 2002.
- Ferrini, A., *In questa terra di Porto Hercole*, Libreria Massimi, Monte Argentario, 2004.
- Formichetti, G., *Caravaggio, pittore, genio, assassino*, Piemme, Casale Monferrato, 2001.
- Fried, M., *The moment of Caravaggio*, Princeton University Press, Princeton, 2010.
- Gash, J., *Caravaggio, Bloomsbury books*, Londra, 1988.
- Gianfreda, S., *Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigure Historienbild und die Sammler des Seicento*, Imorde, Berlin, 2005.
- Giorgi, R., *Caravaggio*, Electa, Milano, 2005.
- Graham-Dixon, A., *Caravaggio. A life sacred and profane*, Allen lane, Londra, 2010.
- *Gyöztések, legyözttek, áldozatok. Caravaggio: Dávid Góliát fejével*, a cura di Tàtra Vilmos, Dossier exhibition, Kamarakiállítás, Budapest, 2006.
- Harr, J., *The lost painting*, Random House, New York, 2006.
- Hockney, D., *Secret Knowledge. Redescoving the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londra, 2009.
- Hunt, P., *Caravaggio*, Haus, London, 2004.
- *Il Cinquecento lombardo, da Leonardo a Caravaggio*, a cura di F. Caroli, Milano, 2000.
- *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, a cura di G. Papi, Skira, Milano, 2005.

- *Immagine del Caravaggio*, a cura di G. A. Dell'Acqua e M. Cinotti, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1973.
- *Italian paintings 1300-1800, The Nelson Atkins Museum of Art Kansas City, Missouri*, a cura di E. W. Rowlands, University of Washington Press, Seattle, 1996,
- König, E., *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Könemann, Köln, 1997.
- *L'opera completa del Caravaggio*, a cura di A. Ottino della Chiesa, Rizzoli, Milano, 1967.
- *L'ultimo Caravaggio. Il martirio di Sant'Orsola restaurato*, Catalogo della mostra di Roma, Electa, Milano, 2004.
- La Fauci, G., *Caravaggio ultimo atto*, Innocenti, Grosseto, 2010.
- Lambert. G., *Caravaggio 1571-1610*, Taschen, Köln, 2006.
- Langdon, H., *Caravaggio*, Sellerio, Palermo, 2001.
- Lapucci, R., Grundy, S., *Caravaggio e la scienza della luce*, vol. I, il prato, Saonara, (pd) 2010.
- Lapucci, R., *L'eredità tecnica del Caravaggio a Napoli, in Sicilia e a Malta. Spigolature sul caravaggismo meridionale*, il prato, Saonara, 2009.
- Longhi, R., *Caravaggio e i caravaggeschi*, collana di Proporzioni, Firenze, 2005.
- Longhi, R., *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma, 2009.
- Macioce, S., *Michelangelo Merisi da Caravaggio, fonti e documenti*, Bozzi, Roma, 2003.
- Marin, L., *To destroy Painting, the University of Chicago Press*, Chicago, 1995.
- Marini, M., *Caravaggio Pictor Praestantissimus*, Newton & Compton, Roma, 2005.
- *Michelangelo da Caravaggio. La Maddalena di Paliano*, a cura di M. Marini, De Luca, Roma, 2006.
- *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Chiuder la vita*, catalogo della mostra di Porto Ercole a cura di V. Merlini e D. Storti, Skira, Milano, 2010.
- Murray, L., *Caravaggio. Il fuoco oscuro*, Aliberti, Roma, 2010.
- *Novità su Caravaggio, saggi e contributi*, a cura di M. Cinotti, Silvana editoriale, Milano, 1975.
- Pacelli, V., *L'ultimo Caravaggio*, Ediart, Todi, 2002.
- *Painted Optics Symposium, Re-examining the Hockney - Falco thesis 7 years on*, atti del convegno, L'arcobaleno, Firenze, 2009.
- Papa, R., *Caravaggio, le origini, i modelli*, Giunti, art & dossier, Firenze, 2010.
- Parronchi, A., *Caravaggio*, Medusa, Milano, 2002.
- Patrizi, M. L., *Un pittore criminale. Il Caravaggio e la nuova critica d'arte. Ricostruzione psicologica*, Simboli, Recanati, 1921.
- Prose, F., *Caravaggio painter of miracles*, Harper, New York, 2005.

- Puglisi, C., *Caravaggio*, Phaidon, Londra, 2003.
- Robb, P., *M L'enigma Caravaggio*, Mondadori, Milano, 2002.
- Röttgen, H., *Caravaggio l'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, F.C. Panini, Modena 1992.
- Sciberras, K., Stone, D. M., *Caravaggio. Art, knighthood, and Malta*, midsea books, Valletta, Malta, 2006.
- Sica, G., *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi*, Marsilio, Venezia, 2000.
- Sickel, L., *Caravaggios Rom, Annäherungen an ein dissonanten Milieu*, Imorde, Berlino, 2003.
- *Siena e Roma*, catalogo della mostra di Siena a cura di B. Santi e C. Strinati, Protagon, Siena, 2005.
- Signorini, M.A., Pacini, E., *Tra Linneo e Caravaggio*, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze, 2009.
- Spadaro, A., *Caravaggio in Sicilia, il percorso smarrito*, Bonanno editore, Roma, 2008.
- Spezzaferro, L., *Caravaggio*, Silvana editoriale, Milano, 2010.
- Spivey, N., *Enduring Creation. Art, pain and fortitude*, Thames & Hudson, Londra, 2001.
- Stella, F., *Su Caravaggio*, Abscondita, Milano, 2010.
- Strinati, C., *La [vera] vita di Caravaggio*, arte'm, Napoli, 2009.
- *Studi sul Barocco. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Skira, Milano, 2004.
- *The age of Caravaggio*, catalogo della mostra di New York, Electa, Milano, 1985.
- *The genius of Rome*, a cura di B. L. Brown, catalogo della Royal Academy of Arts, Thames & Hudson, Londra, 2001.
- *The Zejtun painting. Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze, 2008.
- Vinceti, S., Gruppioni, G., Garofano, L., *Il mistero di Caravaggio*, Rizzoli, Milano, 2010.
- Vinceti, S., Gruppioni, G., *L'enigma Caravaggio. Ipotesi scientifiche sulla morte del pittore*, Armando editore, Roma, 2010.
- Vodret, R., *Caravaggio, l'opera completa*, Silvana editoriale, Milano, 2009 [2010].
- Vodret, R., *Caravaggio e Roma*, Silvana editoriale, Milano, 2010.
- Witting, F., Patrizi, M. L., *Caravaggio*, Parkstone Press, New York, 2007.
- Zuffi, S., *Simboli e Segreti. Caravaggio. I significati nascosti nei capolavori del maestro della luce*, Rizzoli, Milano, 2010.



### **Sitografia e data base consultati.**

<http://bivio.signum.sns.it/bvSearch.php>  
[http://scholar.google.it/schhp?hl=it&as\\_sdt=0](http://scholar.google.it/schhp?hl=it&as_sdt=0)  
<http://www.bibliotecaitaliana.it/exist/ScrittoriItalia//index.xml>  
<http://biblos.com/>  
<http://www.lessing-photo.com/start3.asp>  
<http://www.milanoallospecchio.it/#opera/la-parola-agli-esperti>  
<http://www.mirorenzaglia.org/?p=16654>  
<http://www.turismo.intoscana.it/allthingstuscany/tuscanyarts/florence-baptistry-doors-facts/>  
<http://www.alibionline.it/luoghi/italia/2022-dieci-cose-che-di-certo-non-sapete-sulle-porte-del-battistero-di-firenze.html>  
[http://www.adnkronos.com/IGN/News/Cultura/Animali-nocivi-scaccia-carestie-scolpiti-sulla-porta-del-Battistero-di-Firenze\\_311118447844.html](http://www.adnkronos.com/IGN/News/Cultura/Animali-nocivi-scaccia-carestie-scolpiti-sulla-porta-del-Battistero-di-Firenze_311118447844.html)  
<http://www.alibionline.it/interviste/interviste/1936-il-battista-del-caravaggio-e-forse-un-buon-pastore-parola-di-mauro-di-vito.html>  
[http://www.eni.com/caravaggio-porto-ercole/it\\_IT/pages/morte-michelangelo.shtml](http://www.eni.com/caravaggio-porto-ercole/it_IT/pages/morte-michelangelo.shtml)  
<http://www.iconclass.org/>  
<http://library.artstor.org/library/welcome.html>  
<http://caravaggio400.blogspot.com/>  
[http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_vetus-testamentum\\_it.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vetus-testamentum_it.html)  
<http://www.etimo.it/>  
<http://www.leonardomilano.it/index.php/>  
<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>  
<http://www.iconos.it/index.php?id=1>  
<http://www.jstor.org/>  
[http://193.205.158.203/cruscle/index\\_esperta.jsp](http://193.205.158.203/cruscle/index_esperta.jsp)  
<http://catalogue.wellcome.ac.uk/>  
<http://www.archive.org/>  
<http://www.bildindex.de/#lhome>  
<http://www.flickr.com/>  
<http://www.optics.arizona.edu/SSD/art-optics/index.html>  
<http://www.stoa.org/sol/>  
<http://asklepios.chez.com/cardan/epilepsia.htm>  
<http://www.wga.hu/index1.html>  
<http://www.egramma.it/eOS/index.php>  
<http://www.classicalitaliani.it/index.htm>  
[http://books.google.it/advanced\\_book\\_search](http://books.google.it/advanced_book_search)  
<http://www.bibliotecaitaliana.it/exist/bibit/>  
<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/index.html>  
<http://bivio.signum.sns.it/bvSearch.php>

<http://proquest.umi.com/pqdweb?RQT=302&cfc=1>  
<http://www.gbdellaporta.it/eventi-e-pubblicazioni.html>  
<http://www.caravaggioamilano.it/viaggioNellOpera.php>  
<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/home>  
<http://www.intratext.com/>  
[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents.asp&main=OldTes](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents.asp&main=OldTes)  
<http://ica.princeton.edu/>  
<http://www.corpusthomicum.org/it/index.age>  
<http://www.augustinus.it/ricerca/index.htm>  
[http://www.memofonte.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13&Itemid=30](http://www.memofonte.it/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=30)  
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/>  
<http://pld.chadwyck.co.uk/all/search>  
[http://opac.khi.fi.it/cgi-bin/hkhi\\_it.pl](http://opac.khi.fi.it/cgi-bin/hkhi_it.pl)  
<http://www.museogalileo.it/biblioteca.html>  
<http://www.internetculturale.it/moduli/opac/opac.jsp>  
<http://www.youtube.com/?gl=IT&hl=it>

## **Indice generale.**

Capitolo I .....	5
Introduzione e premessa metodologica. ....	5
I.1. [Metodo, stato dell'arte].....	7
I.2.1 [Esempi e polisemie].....	24
I.2.2 [illuminazione e percezione].....	32
I.3. [Avantesto e critica genetica] .....	48
I.4. [Cecità, occultamento e inosservato] .....	50
I.5. [Documentalità e ontologia dell'immagine] .....	60
I.6.1 [atomismo ermeneutico]. ....	65
I.6. 2 [Warburg].....	77
I.7. [Emilio Betti].....	85
I.8. [Panofsky] .....	87
I.9. [Mirella Levi D'Ancona].....	93
I.10. [Didi-Huberman] .....	95
I.11. [Nesso causale, linguaggio, controinduzione] .....	99
I. 12. [Storia della Scienza] .....	103
I.13. [Coalescenza e clivaggio] .....	106
I.14. [avviamento all'analisi del testo figurativo] .....	110
I. 15. [Parafrasi, ellissi e sottinteso]. ....	123
I.16. [Retorica delle immagini e concetto di genere] .....	126
I. 17. [Caravaggio auctor e Caravaggio agens; alcuni precetti di iconoclastia].....	128
I. 18. [conclusioni parziali e scopi ].....	131
I. 19. [biografia ].....	136
Capitolo 2.....	137
2. 1 Epilessia e sua storia medica e iconografica.....	137



2.2 Storia della medicina .....	149
2.3 L'epilessia e la luce.....	167
2.4 Epilessia e tarantismo.....	169
2.5 Convulsioni, musica, follia e idrargirismo.....	173
2.6 Epilessia e magia naturale. ....	187
2.7 Epilessia, religione, esorcismo e propaganda.....	193
2.8 Epilessia e possessione demoniaca.....	206
2.9 Epilettici e teoria degli umori. ....	209
2.10 Epilettici e diritto. ....	211
2.11 Epilettici e stigma.....	214
Capitolo 3.....	225
3.1 Il Fanciullo morso da ramarro di Caravaggio un contagio epilettico?	225
Capitolo 4.....	272
Il <i>Bacchino</i> Borghese.....	272
4.1. [Scheda critica] .....	272
4.2. [Iconodiagnosi] .....	275
4.3 [Botrytis cinerea].....	284
4.4 [Pesche e uva marcia nei trattati alimentari] .....	287
4.5 [Edera] .....	293
4.6 [Fisiognomonia e fisionomia celeste].....	298
4.7 [Autoritratto e suggestioni raffaellesche. Propriocezione come Alter Michaelangelus] .....	301
4. 8 [Nodi amulettici].....	305
4. 9 [Trucchi e maschere].....	311
4. 10 [derivazione dall'antico] .....	312
Capitolo 5.....	313

Il Saulo Odescalchi e il concetto di conversione attraverso la storia dell'abbigliamento e dei trattati di cavalleria. ....	313
5.1 Premessa.....	313
5.2 Il picchiere.....	316
5.3 Il secondo soldato.....	320
5.4 L'apostolo Paolo. ....	321
5.5. Il cavallo nella prima e nella seconda versione.....	325
5.6 Il Cristo e l'angelo.....	327
5.7 Fonti e <i>milieu</i> culturale paolino. ....	330
5.8 Epilogo.....	333
Capitolo 6.....	336
La dieta di Caravaggio, analisi degli aspetti storico-medici, dietetici e fisiologici, attraverso i trattati dello scalco e di alimentazione. Appunti per la definizione della storia della patologia vegetale.....	336
6.2 Frutta e verdura.....	344
6.3 Carni.....	349
6.4 Vino.....	352
6.5 Mesciacqua delle Cene in Emmaus.....	352
6.6 Appunti per una storia della Patologia Vegetale allo scadere del Cinquecento. ....	356

## Indice delle immagini.

Figura 1. Caravaggio (copia da?) <i>San Giovanni Battista sdraiato</i> , collezione privata, particolare dell'elleboro.....	153
Figura 2. Bernardo Parentino, ' <i>Concerto</i> ' [Ciclo coreutico], 1490 ca., Berlino, Dahlem [part.].....	179
Figura 3. P. P. Rubens, <i>Miracoli di Sant' Ignazio</i> , Genova, chiesa del Gesù.....	182
Figura 4 D. Fetti, <i>La moltiplicazione dei pani e dei pesci</i> , Mantova, Museo di Palazzo Ducale, part. ....	183
Figura 5 Rengade, <i>I grandi mali e i grandi rimedi</i> , tavola dell'eclampsia gravidica.....	184
Figura 6 Rutilio Manetti, <i>Miracolo del cero</i> , San Francesco, Siena, part. del Beato Gioacchino Piccolomini.....	215
Figura 7 Luca Signorelli, (bottega) <i>Assunta</i> , Museo di Cortona, part.....	255
Figura 8 Gano di Fazio, <i>Storie dalla vita del Beato Gioacchino Piccolomini</i> , bassorilievo col <i>Miracolo del cero</i> , Siena Pinacoteca Nazionale.....	278
Figura 9 <i>San Gennaro guarisce un epilettico</i> , part., Cappella Minutolo, Cattedrale di Napoli, affresco.....	279
Figura 10 G.B. Della Porta, <i>De humana Physiognomia</i> , lib. II, p. 263, part. ....	299
Figura 11 Cesare Vecellio, <i>Soldato in piedi</i> .....	316
Figura 12 Maestro degli Atti di Misericordia, <i>Martirio di San Lorenzo</i> , 1465, Metropolitan Museum of Art, part. ....	319
Figura 13 Monsignor Tiberio Cerasi, busto marmoreo, part., Cappella Cerasi, Roma, Santa Maria del Popolo.....	322
Figura 14 Disegno delle armi confiscate a Caravaggio.....	324
Figura 15 Caravaggio, <i>Conversione di Saulo</i> , Collezione Odescalchi, Roma, part.....	326
Figura 16 Giuseppe Cesari, autoritratto, part. dello <i>Scontro tra i Veienti e i Fidenati</i> , Palazzo dei Conservatori, Roma, affresco.....	328
Figura 17 Vincenzo Campi, <i>Mangiatori di ricotta</i> , Lyons, Musée des Beaux-Arts de Lyon.....	343
Figura 18 Vincenzo Campi, <i>Venditori di pesce</i> , Milano, Brera.....	344

Figura 19 Caravaggio, <i>Chiamata di Pietro</i> , part. Collezione di Sua Maestà la Regina di Inghilterra. ....	352
Figura 20 Vincenzo Catena, <i>Cena in Emmaus</i> .....	353
Figura 21 Pinturicchio, <i>Madonna dei Fossi</i> , part. Galleria Nazionale dell'Umbria.....	359
Figura 22 Maestro della pala Grossi, (Giovanni Antonio Bazzi da Parma?), <i>Madonna con il Bambino in trono e santi</i> , particolare, collezione privata. ....	361
Figura 23 Bernardo Parentino, <i>Le tentazioni di Sant'Antonio</i> , Galeria Doria Pamphilj.....	375

Scripsi quod scripsi.

