

Irene Calabrò
Divenire nell’ombra
Su Bruno e Caravaggio

Abstract: This paper tries to think together Bruno and Caravaggio starting from two images: Caravaggio’s *Flagellation of Christ*, created for the Church of San Domenico Maggiore, and Bruno’s image of Acton metamorphosis from *De gli eroici furori*. The two images, through the motif of the shadow, present a body’s metamorphosis, that is sign of an ethical and political transformation.

Keywords: image, form, matter, metamorphosis, shadow.

Acquisire consistenza, senza perdere l’infinito

Gilles Deleuze e Félix Guattari

1. Nuove immagini

Il compito di questo contributo è indagare il rapporto tra Bruno e Caravaggio attraverso due immagini: la *Flagellazione di Cristo* di Capodimonte del pittore lombardo e l’incontro tra Atteone e Diana presente in *De gli eroici furori*. La componente delle immagini scelta per indagare il rapporto tra Bruno e Caravaggio è l’ombra, motivo che, in entrambe le immagini, conduce a una metamorfosi corporea in cui è implicita una trasformazione etica e politica. Prima di analizzare il motivo dell’ombra nelle immagini di Bruno e Caravaggio, è utile mostrare perché si è scelto di pensarli insieme a partire dalle immagini.

Bruno è un filosofo-pittore-poeta che pensa per immagini. Come sostiene nella *Explicatio triginta sigillorum*, l’immaginazione (o fantasia), che produce immagini e che accomuna filosofi, pittori e poeti e fa dei filosofi, pittori e poeti, dei “poeti, pittori e filosofi” e dei “pittori, filosofi e poeti”, permette di “osare qualunque cosa” – sostiene Bruno citando Orazio (Bruno, 2009, p. 121). L’immaginazione è la facoltà attraverso cui l’uomo, che “emula” la natura, la “grande madre”, ha la possibilità di produrre, a partire da uno stimolo interno, nuove immagini attraverso cui riformare la realtà (Bruno, 2004, p. 137). Emulare la natura, infatti, non significa imitare servilmente le “cose” della natura, bensì ripetere l’infinito processo della creazione naturale: la *natura naturans* (Salza, 2005, p. 134). La scoperta da parte del Nolano dell’infinita capacità creatrice e riformatrice dell’uomo, che lo accomuna alla natura, è conseguenziale alla scoperta dell’infinito, che conduce a una rivoluzione religiosa e politica (p. 211).

La rivoluzione religiosa e politica parte dunque per Bruno da una riforma delle immagini: l’immaginazione infatti non è semplicemente connessa alla conoscenza, ma è la facoltà che, a partire da una riforma interiore, crea nuove immagini – nuovi simboli – che sappiano esprimere i desideri sempre differenti

dell'umanità (p. 482). Ed è proprio nel desiderio di una rivoluzione religiosa, etica e politica, che si esprime nella creazione di nuove immagini, che Bruno incontra Caravaggio.

Caravaggio crea immagini in un periodo in cui, a causa delle norme post-tridentine e del celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale Paleotti, ai pittori è vietato creare “nuove” immagini. L'immagine, infatti, è lo strumento essenziale per unire gli uomini a Dio, e chi crea immagini deve *rappresentare* le forme decise dall'ideologia politica e religiosa del tempo, affinché sia controllata l'interiorità di ciascuno: il controllo del dato iconografico è infatti fondamentale per “guidare il popolo” (Bologna, 2006, p. 24). Ogni “novità” è dunque abolita, in quanto nega le “regole fondamentali del vivere civile e dell'ordine naturale” – ordine naturale gerarchico e che non accetta alcun mutamento (p. 35). È infatti proprio contro il divieto tridentino di “*insolitas ponere imagines*” che Caravaggio crea il “nuovo”: facendo ricorso all'immaginazione – che le norme post-tridentine e il *Discorso* del cardinale Paleotti invitano a mettere da parte - il pittore lombardo crea nuove immagini in cui la rivoluzione del dato iconografico, a partire da una rivoluzione stilistica, implica una rivoluzione religiosa, etica e politica.

2. Materia infinita

Ciò che innanzitutto condividono Bruno e Caravaggio è la scoperta di una materia infinita che contiene e genera tutte le forme.

Françoise Bardon definisce “tecnica dell'emergenza” il procedimento con cui Caravaggio, “schiarendo progressivamente e irregolarmente il colore bruno-nero dello sfondo”, fa emergere tutte le forme – singolarmente ma ugualmente - direttamente da un “fondo comune” (Bardon, 1978, pos. 1217). La “tecnica dell'emergenza” si impone come la “riflessione pittorica” di Caravaggio che permette di avvicinarlo alla concezione bruniana della materia infinita generatrice di infinite forme, “ciascuna diversa dalle altre, ciascuna, istante dopo istante, diversa da sé” (pos. 148; Ciliberto, 2018, p. 225).

La scoperta della generazione di tutte le forme dalla materia infinita conduce all'annullamento di ogni assetto gerarchico: in Bruno, infatti, l'universo, infinitamente vario, è esplicazione dell'infinita varietà e molteplicità dell'Uno che lo ha creato. Allora ogni gerarchia viene eliminata in quanto “tutto è centro”, perché in ogni forma generata è implicata la potenza dell'Uno. E anche nella pittura di Caravaggio tutte le forme che nascono dalla materia acquistano consistenza al di là di ogni gerarchia. Nella sua “pittura senza gerarchia”, Caravaggio rivoluziona l'iconografia rifiutando sia l'apriorismo formale sia la rappresentazione delle figure nella tela secondo l'ordine deciso dal sistema della prospettiva che – in particolare nella pittura di storia - altro non è se non la “proiezione speculare di una società gerarchica e concentrica” (Bardon, 1978, pos. 69).

3. Metamorfosi

Nelle immagini di Caravaggio, la scoperta della materia infinita generatrice di tutte le forme e il rifiuto di ogni apriorismo formale - e di ogni rappresentazione gerarchica e concentrica speculare di una società altrettanto gerarchica e concentrica – sono espressi innanzitutto dal decentramento della figura umana.

Già attraverso l'uso degli specchi durante la sua fase adolescenziale, Caravaggio sa che in pittura non è indispensabile la figura umana: nello specchio, infatti, quando l'uomo esce dal campo, continuano a riflettersi indifferentemente – nella loro singolarità – tutti gli altri enti, siano essi un muro, una mela o un nastro. Secondo Longhi, infatti, “il Caravaggio si rivolgeva alla vita intera e senza classi, ai sentimenti semplici e persino all'aspetto feriale degli oggetti, delle cose che valgono, nello specchio, al pari degli uomini, delle ‘figure’ (Longhi, 2013, p. 22). Contro l'autorità iconografica, che stabilisce una rappresentazione gerarchica delle diverse forme di vita, Caravaggio dipinge interessandosi ai modi in cui la vita si manifesta, oltre ogni possibile gerarchizzazione (Zucconi, 2018, pp. 55- 59).

Un punto di svolta nella rappresentazione della figura umana in Caravaggio si ha quando, per dirlo ancora con Longhi, gli “scuri ringagliardiscono”: il decentramento della figura umana avviene per mezzo della modulazione dell'ombra, che decide anche una metamorfosi del corpo umano che non è più rappresentato integralmente (Longhi, 2013, p. 37). La figura umana, infatti, nasce, al pari di tutti gli altri soggetti della rappresentazione, dalla materia, ossia dalla modulazione di ombre disposte sul fondo scuro (cfr. Deleuze, 2004, p. 53).

Lontano da ogni antropocentrismo rinascimentale, da ogni “apologetica del corpo umano” di matrice michelangiolesca, l'ombra di Caravaggio irrompe e “interrompe” i corpi, metamorfizzandoli e avvolgendoli tutti nella tela, quasi a prenderli in una sorta di “scherzo cosmico” (Longhi, 2017, p. 24) – “scherzo cosmico” che sembra indicare proprio l'infinito movimento della materia dalla quale ogni “figura” nasce e alla quale è vincolata.

Nella *Flagellazione di Cristo* di Capodimonte, la presa, o meglio, la nascita delle figure dal movimento dell'ombra è possibile perché, contro il chiaroscuro modellante, l'ombra non è più decisa dalla solidità del corpo rappresentato, né è tesa a modellarlo. E lo stesso Longhi insiste più volte su questo punto: le ombre di Caravaggio sono “incidentali”, in quanto sono indipendenti dalla presenza del corpo, ma anzi lo modulano e lo metamorfizzano. Longhi sostiene infatti che “uomini e santi, torturatori e martiri” sono ugualmente impigliati nello “scherzo cosmico”, e che i loro corpi sono “interrotti” da un'ombra “incidentale”, con la quale Caravaggio resta “fedele alla natura fisica del mondo”, “esimendosi così dal

riattribuire all'uomo l'antica funzione umanistica dirimente di eterno protagonista e signore del creato” (Longhi, 2013, pp. 36-37).

Nella *Flagellazione di Cristo*, l'ombra, dunque, “interrompe” ugualmente i corpi di Cristo e degli aguzzini: sembra infatti che i corpi, non più rappresentati integralmente, stiano nascendo a partire dal movimento dell'ombra. Assorbendo la rappresentazione tradizionale di corpo umano “integro”, l'ombra della *Flagellazione* crea nuove forme, facendole emergere da un fondo comune. Le forme che nascono dal fondo sembrano però non cessare mai di formarsi: incessantemente in formazione, le forme della *Flagellazione* sono come le forme bruniane che nascono dalla materia, ossia differenti le une dalle altre e incessantemente differenti rispetto a se stesse.

Sembrerebbe, però, che, sottomessi alla potenza infinita dell'ombra, i corpi della *Flagellazione* siano destinati a perdersi nel movimento caotico della materia. In realtà, i corpi di Caravaggio presentano ancora una forma - seppur quella forma non è statica, in quanto ha sempre impresso l'infinito movimento della materia che la genera. Quasi volendo resistere al movimento caotico della materia, dalla quale nascono e dalla quale non possono separarsi, sono gli stessi corpi che tentano di trovare consistenza nel costante movimento dell'ombra.

I corpi della *Flagellazione* non sono altro allora che l'espressione di come, nella pittura di Caravaggio, il soggetto della “rappresentazione” diviene oggetto stesso della “riflessione pittorica”. Ed è qui che l'immagine di Caravaggio incontra l'immagine bruniana della metamorfosi di Atteone: nell’“eroico furore”, tanto dei corpi, quanto del pittore, di resistere al movimento infinito della materia tentando di affermare una forma. Facendo “esperienza della materia”, infatti, nella pittura di Caravaggio si assiste alla “lotta fianco a fianco, colore contro colore della forma contro l'informe – guerra eterna di tutta la pittura” (Bardon, 1978, pos. 3916).

Come accade nella *Flagellazione*, anche nell'immagine bruniana il corpo di Atteone si metamorfizza nell'incontro con un'ombra: Diana. Diana è l'oggetto del “furioso” desiderio infinito - “infinitamente perseguitato” - di Atteone; è ombra e immagine di Dio; è la “natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre” (Bruno, 1999, p. 465; p. 907). Diana è infatti la *natura naturata e naturans* – anche se la sua potenza non è totalmente infinita come quella di Dio - in cui si manifesta la sostanza unica; è appunto la “luce che è nell'opacità della materia”, ossia l'espressione dell'unità nella materia (Ordine, 2003, p. 142). Ed è proprio nell'incontro con l'ombra-Diana e nella sua metamorfosi – perché viene “convertito in quel che cercava” – che Atteone scopre di essere lui stesso oggetto del suo desiderio, ossia scopre che l'unità, molteplice nella molteplicità, risiede anche in lui (Bruno, 1999, p. 454). L'unità, però, in quanto “potenza’ di affermare tutte le cose all'infinito”,

deve essere intesa come costante costruzione, potenza infinita incessantemente in atto (Salza, 2005, p. 331, trad. mia). Ora, anche nell'immagine bruniana, come nella *Flagellazione*, il corpo di Atteone viene metamorfizzato dal movimento incessante dell'ombra e a quella metamorfosi segue, per Atteone, la morte. Ma alla morte segue una nuova rinascita: a partire dalla constatazione che una traccia del divino risiede anche in lui, Atteone scopre di avere la possibilità – finitamente infinita – di riformarsi, di affermare la propria – nuova - singolarità: “corre e *drizza i novi passi*; è rinnovato a procedere divinamente e più *leggermente*, cioè con maggior facilità [...]; da quel ch'era un uom volgare e commune, dovien raro ed eroico, ha costumi e concetti rari, e fa straordinaria vita” (Bruno, 1999, p. 455).

4. Forme infinite

Ci sembra dunque che l'immagine bruniana e l'immagine caravaggesca condividano questo: l'espressione del desiderio impossibile di affermare, nel movimento infinito della materia, alla quale si resta comunque vincolati, *una* forma. Caravaggio, infatti, che crea forme a partire dalla materia – dalla modulazione dell'ombra dal fondo bruno-nero – non disperde totalmente le “tradizionali” figure nella materia, ma le trasforma, a partire dunque dalle stesse componenti materiali della pittura di cui non si può liberare: cerca dunque di non soccombe al movimento incessante della materia, di resistervi, affermando delle forme. E non è forse la resistenza, il tentativo di conquistare un posto nella materia, che accomuna la pittura di Caravaggio all’“eroico furore” bruniano, che altro non è se non “la volontà inesauribile dei modi della sostanza unica di affermarsi nell'infinito” (Salza, 2005, p. 334; trad. mia)? La stessa unità, però, non si manifesta mai in un modo unico: l'unità è molteplice nella molteplicità di ciò che esiste. L'immagine della divinità di cui Atteone si scopre traccia è infatti “espressione sempre creativa”, costante produzione di novità (p. 358).

Dalla constatazione che le forme create dalla materia - alla quale si tenta di resistere - sono sempre in formazione, perché implicano la sostanza unica che si esplica in modi infinitamente diversi, è possibile pensare a una trasformazione etica e politica, sotto il segno del divenire espresso dalle immagini di Bruno e Caravaggio.

Come abbiamo già ricordato con Longhi, l'ombra di Caravaggio rimane “fedele alla natura fisica del mondo” eliminando da una parte le raffigurazioni antropocentriche di matrice rinascimentale – “l'apologetica del corpo umano” - e dall'altra catturando tutti i personaggi – “uomini e santi, torturatori e martiri”, come avviene nella *Flagellazione* – nello “scherzo cosmico” che è la stessa natura fisica del mondo. Dunque le figure di Caravaggio nascono tutte ugualmente dalla materia. Ma appunto ogni

“figura”, come abbiamo visto, tenta di singularizzarsi, di affermare una forma – seppur in continua formazione – nella materia. Tanto le figure della *Flagellazione*, quanto Atteone, che nascono e rinascono dalla materia, sono enti finiti tra gli infiniti enti finiti che la natura genera, ma, contemporaneamente, sono esplicazione della infinita potenza dell’Uno; dunque tentano di trovare consistenza, di singularizzarsi per non soccombere all’infinita mutevolezza della materia, della natura che li genera. Ma com’è possibile creare rapporti *naturali* tra corpi che sono costantemente e differentemente mossi dal desiderio – finitamente infinito – di formarsi e riformarsi?

A partire dalla costatazione della metamorfosi e del desiderio infinito di riformazione, che caratterizzano ogni ente in quanto traccia della stessa sostanza divina da cui “sempre nova copia di materia sottonasce”, è possibile dunque immaginare un nuovo ordine *naturale* in grado di mettere in relazione tutte le mutevoli forme che esistono e che desiderano, infinitamente e differentemente.

Bibliografia

AA.VV., 2004, *La flagellazione di Cristo. Il restauro*, Electa, Napoli.

AA. VV., 2014, *Giordano Bruno. Parole, concetti, immagini*, Edizioni della Normale, Pisa.

Bardon, F., 1978, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Presses Universitaires de France, Paris.

Bologna, F., 2006, *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle “cose naturali”*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bruno, G., 1999, *Gli eroici furori*, Rizzoli, Milano.

Bruno, G., 2009, *Explicatio triginta sigillorum*, in Id., *Opere mnemotecniche. Tomo II*, Adelphi, Milano.

Ciliberto, M., 2005, *Giordano Bruno*, Laterza, Roma-Bari.

Deleuze, G., 2004, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino.

Longhi, R., 2013, *Caravaggio*, Abscondita, Milano.

Longhi, R., 2017, *Studi caravaggeschi*, Abscondita, Milano.

Ordine, N., 2003, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Marsilio, Venezia.

Panzerà, A. M., 2012, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'Asino d'oro edizioni, Roma.

Salza, L., 2005, *Metamorphose de la physis. Giordano Bruno: infinité de mondes, vicissitudes des choses, sagesse héroïque*, La Città del Sole, Napoli.

Zucconi, F., 2018, *Displacing Caravaggio. Art, Media and Humanitarian Visual Culture*, translated by Zakiya Hanafi, Palgrave Macmillan, London