

ALMA MATER STUDIORUM

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

CORSO DI LAUREA IN BENI CULTURALI

Tesi di laurea in Storia dell'Arte moderna

VERMEER E SPINOZA: L'ATTIMO ETERNO

Pensieri su un inedito di Pontus Hulten

PRESENTATA DA
Carla Saccani

RELATORE
Barbara Ghelfi

SESSIONE III
ANNO ACCADEMICO 2011/2012

a mio padre

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	5
L'OLANDA DEL SECOLO D'ORO	7
Un'inedita compagine sociale.....	7
Tolleranza religiosa.....	9
Nasce un'arte "borghese"	11
PONTUS HULTEN, BARUCH SPINOZA, JOHANNES VERMEER.....	15
PONTUS HULTEN	15
BARUCH SPINOZA	17
<i>Il periodo: scienza e filosofia</i>	17
Nascita del razionalismo	18
Spinoza – la vita.....	19
Spinoza – la conoscenza	21
JOHANNES VERMEER.....	25
Una vita discreta	25
L'assoluto clandestino	27
A proposito della camera oscura e della "conoscenza di secondo genere"	31
PONTUS HULTEN - VERMEER E SPINOZA- IL TESTO.....	33
CONCLUSIONE	69
BIBLIOGRAFIA	71

INTRODUZIONE

Il presente lavoro chiude un percorso nato dall'esigenza di colmare una lacuna nella mia formazione, quella relativa alla storia dell'arte, la cui conoscenza, a mio parere, non può mancare nel bagaglio culturale di un insegnante di materie umanistiche.

La mia formazione principale è di tipo filosofico, quindi per concludere il ciclo di studi mi sono chiesta quali artisti potessero essere letti anche in quella chiave, ovvero offrissero uno spunto per rintracciare in essi delle corrispondenze con pensieri e sistemi a loro contemporanei o comunque affini. Parallelamente cresceva sempre più la mia ammirazione per il mondo della pittura moderna nordica, per il particolare discorso sullo spazio, sui soggetti, sul modo di rendere la realtà: e fra i pittori fiamminghi del Seicento Iohannes Vermeer mi appariva sempre più un vertice insuperabile di luminosità e chiarezza non solo rappresentativa, ma anche intellettuale.

Quale sorpresa scoprire che già molti studiosi avevano accostato il suo mondo di luce e di finissima razionalità ad un grande filosofo, forse il più grande dell'età moderna: Baruch Spinoza, maestro del razionalismo, vissuto negli stessi anni e nella stessa zona geografica.

Facendo ricerche più approfondite su questo tema, mi sono imbattuta in un'operetta giovanile (per essere più precisi la sua tesi di laurea) di Pontus Hulten, grande storico dell'arte e fondatore del Centre Pompidou di Parigi, nella quale i due Grandi vengono puntualmente messi a confronto, e si sostiene con dovizia di particolari che la pratica artistica dell'uno e la concezione della conoscenza dell'altro poggiano su di una base comune, rintracciabile anche nel particolare contesto storico e geografico che li accomuna.

Poiché l'opera non è mai stata tradotta in italiano, ed è quindi inedita in Italia, ho deciso di farne una traduzione, alla quale ho anteposto i risultati dei miei studi sull'argomento, basati soprattutto su autori stranieri (D. Arasse, A. Malraux, L. Gowing per citare i maggiori) e anche su qualche studioso italiano, quali Roberto Diodato e Angelo Manca.

Il testo di Hulten rintraccia nella storia della pittura fiamminga gli artisti che hanno contribuito a sviluppare il particolare "sentimento dello spazio" che in

Vermeer si è mostrato in modo compiuto e perfetto: un luogo chiuso, ordinato, razionale, in cui tutti gli elementi si corrispondono e in cui la figura umana non è più il centro della composizione, ma uno dei tanti elementi tenuti insieme ed armonizzati dalla luce. Una luce chiara ed uniforme, che non privilegia alcune parti del quadro ma si diffonde imparzialmente su tutta la composizione. Non c'è gerarchia, non c'è centralità, non ci sono significati o richiami aneddotici alla vita degli uomini, ma solo attimi immortalati nel loro perfetto equilibrio compositivo. Similmente nell'opera di Spinoza, che pur si chiama *Ethica*, e quindi sembrerebbe richiamare prescrizioni ed obblighi morali, l'uomo non è in una posizione centrale: non è biasimato, non è blandito, né gli viene posto dinnanzi un esempio da emulare: semplicemente egli compare come veramente è, un "modo" della Sostanza, che comprende ogni essere nella sua infinita potenza, e nella quale egli si può sentire libero solo se, grazie all'aumento della luce della conoscenza, comprende la perfetta concatenazione nella quale è inserito, e la fa propria.

Tanto Vermeer quanto Spinoza, poi, privilegiano il tono pacato, l'evidenza logica, l'ordine razionale, l'oggettività: niente di più lontano da quanto, negli stessi anni, si affermava nel resto d'Europa come barocco, inteso come spettacolarizzazione dello spazio e come preminenza assoluta data alla figura umana (per usare le parole dello stesso Hulten, la focalizzazione sull'uomo e sull'umano). Un atteggiamento di fondo, una chiave di lettura della realtà che avrà degli esiti esattamente opposti a quelli di artisti contemporanei quali Bernini o Rubens, in cui tutto è movimento e sentimento.

Anche per questo le loro opere appaiono senza tempo, pronte a parlare all'uomo di qualunque epoca con il linguaggio cristallino della ragione.

L'OLANDA DEL SECOLO D'ORO

Un'inedita compagine sociale

Nel 1581 l'Olanda si liberava dal giogo spagnolo e proclamava la Repubblica delle Province Unite; nell'età dell'assolutismo monarchico vedeva la luce in Europa una nuova forma statale di tipo federale, la cui costituzione, retta da una diarchia fondata sugli stati generali e sullo Stadholder, era favorevole soprattutto alle élites mercantili ed imprenditoriali, artefici di quella straordinaria espansione economica che, per qualche decennio, avrebbe reso Amsterdam, soprattutto dopo la caduta di Anversa, il centro principale del capitalismo mondiale, fondato principalmente sul controllo dei flussi commerciali che solcavano i mari dell'intero pianeta: le due Compagnia olandesi delle Indie (orientali ed occidentali) instaurarono una fiorente rete di porti e di avamposti commerciali, tra i quali ricordiamo New Amsterdam (la futura New York).

Nata dalla lotta contro l'oscurantismo controriformista l'Olanda divenne il paese più libero e tollerante d'Europa, ed una vera fucina di idee filosofiche, politiche, scientifiche: anche per questo ben presto divenne meta dei perseguitati per motivi religiosi, e la sua popolazione acquisì dei tratti veramente particolari, che influirono sulla sua storia e cultura.

Dal 1530 in Olanda si insediarono diverse comunità di anabattisti e poi di calvinisti, particolarmente attive nei traffici mercantili e nell'attività bancaria; inoltre dalla penisola iberica era giunto un gran numero di ebrei "marrani" (convertiti a forza al cristianesimo, e poi fuggiti sotto la minaccia dell'Inquisizione), i quali si stabilirono un po' dappertutto nei paesi Bassi, ma soprattutto ad Amsterdam, che presto fu chiamata "la nuova Gerusalemme". Anche gli ebrei portavano con sé, oltre ad importanti capitali, una mentalità imprenditoriale e grandi capacità organizzative e gestionali.

Molti studiosi si sono chiesti cosa stia alla radice di questa impressionante fioritura economica, culturale e artistica, e soprattutto quali siano gli elementi che contribuirono a questo fenomeno; in uno studio fondamentale su questo tema Jan Huizinga, celebre storico olandese, afferma che chiunque consideri la storia olandese di quel periodo viene preso da stupore: "Come poté avvenire (...) che

una giovane repubblica, così piccola e alquanto periferica,(...) fosse così all'avanguardia come stato, come potenza mercantile e come fonte di civiltà?"¹

E soprattutto appare in modo evidente che ciò che accadeva in Olanda non coincideva affatto con il generale movimento culturale dell'epoca, il barocco, il cui "schema", intimamente connesso alla controriforma e all'assolutismo, dominava "l'Italia papale e veneziana, l'Inghilterra di William Laud e dei *cavaliers*, per la Francia all'inizio del suo *grand siècle*"² ma certo non la civiltà olandese: "Un paesaggio di Ruisdael o di van Goyen, un dipinto raffigurante tiratori olandesi di Frans Hals o di van der Helst, e anche ciò che conta veramente in Rembrandt, sono cose da cui spira un'aria completamente diversa, che hanno un timbro diverso"³.

Fra i vari fattori che contribuirono a questo fenomeno, Huizinga individua prima di tutto "il mare e la navigazione"⁴: non solo la navigazione marittima⁵, in cui gli olandesi eccellevano fin dall'epoca romana, e che dipende direttamente dalla felice posizione geografica del paese, ma anche la navigazione interna, che favorì nel popolo olandese una sorta di isonomia: "Seguendo i corsi d'acqua, (...) tutti comunicanti fra loro con le loro infinite diramazioni, si poteva attraversare in lungo e in largo tutto il territorio (...) comodamente e tranquillamente (...). Siffatta struttura idrografica comportava che la popolazione fosse in certo qual modo organizzata democraticamente. (...) Il più misero contadino o pescatore poteva viaggiare qui come un gran signore, con una barchetta sua. (...) Il signore (...) aveva poca o nessuna autorità in materia di traffico, e già per questa ragione la nobiltà aveva (...) un peso minore che altrove"⁶.

Questa è una notazione di grande importanza: l'"orizzontalità" che caratterizza le terre olandesi e in genere i Paesi Bassi aveva effetti anche nella struttura sociale, che si presentava così ben lontana dalla divisione in "stati" tipica dell'Ancien

¹ Huizinga, I,

² *Ivi*, p. 7

³ *Ivi*, p. 7

⁴ *Ivi*, p. 10

⁵ Cfr. anche il giudizio di A. Malraux: "Gli olandesi non erano né proletari, né cortigiani; ma coloro per i quali dipinsero Hals, Rembrandt (...) erano stati i Pezzenti del mare, avevano conquistato la propria indipendenza su Filippo II e l'avrebbero difesa contro Luigi XIV". A. Malraux *Les voix du silence* Paris, La Galerie de la Pléiade, 1951 p. 466.

⁶ *Ivi*, p. 11

Régime, la quale poneva barriere insormontabili tra un ceto e l'altro e circondava di un'aura di intoccabilità e privilegio i nobili e l'alto clero.

Notiamo anche che “la servitù della gleba era già quasi completamente scomparsa verso la fine del medioevo”¹, e che i contadini si trovavano o nella condizione di proprietari delle terre che coltivavano o di affittuari, ma a condizioni accettabili: “Sarà troppo ottimistico dire che Ostade non si allontanava troppo dalla realtà quando rappresentava il contadino come un grassone soddisfatto?”²

Dal canto suo, l'antica nobiltà terriera, lungi dal concedersi gli sfarzi di una Versailles, “aveva conservato per lo più costumi semplici e patriarcali, e le sue entrate erano rimaste relativamente modesta”³: i nobili non si elevavano sul resto della popolazione e non avevano esigenza di manifestare la loro condizione con pompa e sfarzo.

Tolleranza religiosa

Un altro elemento che caratterizza la civiltà olandese è la mancanza di un clero forte e riverito, e di una diversa concezione della missione degli ecclesiastici: “Cristianizzati soltanto tardi, e lontanissimi dai centri veri e dall'autorità imperiale e delle supreme gerarchie ecclesiastiche, i Paesi Bassi settentrionali (...) non furono mai un terreno in cui potesse svilupparsi un alto clero, potente, ricco e considerato”.⁴ E anche la vita religiosa aveva una sfumatura “democratica”: “La chiesa (calvinista n.d.r.) riuscì in complesso ad ignorare la distinzione tra patriziato e borghesia. Il ministro andava al castello come nella povera bottega. I predicatori rappresentavano una forza importante e stimolante. Per lo più venivano dagli strati medi della borghesia”⁵ e ne interpretavano lo stato d'animo e gli umori, facendosene portatori verso le classi dirigenti: “Venuti dal popolo, i predicatori dicevano il Verbo di Dio con la voce del popolo. (...) Dalla chiesa penetrava continuamente nei palazzi comunali il brontolio di una coscienza

¹ *Ivi*, p. 13.

² *Ivi*, p. 13.

³ *Ivi*, p. 13.

⁴ *Ivi*, p. 14.

⁵ *Ivi*, p. 46.

popolare non aristocratica”¹. A ciò si aggiunga, come già detto sopra, un buon grado di tolleranza religiosa: non dimentichiamo che Spinoza era ebreo “marrano” e che Vermeer si convertì (anche se è difficile comprendere la portata e l’effettivo valore di questo gesto) al cattolicesimo. I seguaci delle altre religioni erano esclusi dalle cariche pubbliche, ma poteva capitare che “chiudendo un occhio, e accettando di tanto in tanto un po’ di corruzione”² si aggirassero gli ostacoli: “Il culto cattolico era ufficialmente vietato, ma chiunque avrebbe saputo trovare le chiese clandestine. Perfino nell’esclusione dai pubblici uffici si tolleravano eccezioni, nel senso che in alcune province si permetteva che aristocratici cattolici facessero i giudici. (...) (Inoltre) I dissenzienti protestanti, battisti e luterani non soffrivano molto di tale esclusione, perché non ambivano ad alcuna carica, e lo stesso vale per gli ebrei”³.

Che la differenza religiosa in Olanda venisse attenuata e annullata nella comune dimensione economica e mercantile risalta anche dalle celebri parole di Voltaire: “Traffichino pure insieme alla borsa di Amsterdam (...) il ghebro, il baniano, l'ebreo, il maomettano, il cinese, il bramino, il cristiano greco, il cristiano romano, il cristiano protestante, il cristiano quacchero: non alzeranno mai il pugnale gli uni sugli altri per guadagnare anime alla loro religione”⁴.

Da tutti questi elementi emerge l’immagine di una compagine sociale quanto mai singolare per quel tempo, nella quale “l’unica classe elevata che fosse economicamente forte ed intellettualmente matura era quella dei mercanti”⁵: proprio attorno a questa classe si organizzò la vita politica e culturale del giovane Stato.

L’attività di mercante non era affatto nuova per gli olandesi, così come non lo era quella di navigatore: essa era veramente connaturata con lo spirito di quel popolo, e già in periodo tardo medievale “i traffici col mar Baltico e con la Norvegia, con la Francia e con la Spagna erano fonti importantissime di benessere”⁶; e nel 1596 “Amsterdam poteva dichiarare (...) che la Repubblica ,

¹ *Ivi*, p. 47.

² *Ivi*, p. 54.

³ *Ivi*, p. 54.

⁴ J. M. AROUET, dit Voltaire, *Dictionnaire philosophique* in *Oeuvres de Voltaire*, Paris, Firmin Didot, 1829, vol VII p. 369

⁵ *Ivi*, p. 15.

⁶ *Ivi*, p. 16.

per mole di scambi e numero di navi, superava di gran lunga Inghilterra e Francia”¹.

Per spiegare come questa potenza economica e mercantile si fosse sviluppata, Huizinga sfata la tesi secondo la quale l’Olanda “dovesse la sua supremazia economica alla modernità delle sue idee in fatto di economia nazionale, e che riuscisse a superare gli altri paesi in virtù di metodi nuovi e meglio elaborati”², e qualifica il sistema olandese come “premercantilismo del tardo medioevo”³, in cui i singoli mercanti godevano di ampia libertà di iniziativa, e non sottostavano ad alcun potere centralizzato: “Nella ricca Repubblica delle Sette Province, invidiata da tutte le altre nazioni per il suo commercio internazionale, non esisteva un’autorità che cercasse di regolamentare con ordini e prescrizioni il diffuso spirito di iniziativa”⁴. Un commercio, quindi, “istintivo”, in cui il mercante era libero di condurre gli affari secondo il proprio intuito, scegliendo autonomamente le modalità con cui far fiorire i propri affari, coinvolgendo nella propria crescita anche un gran numero di attività manifatturiere.

A questo punto si delinea abbastanza chiaramente l’idea di una nazione di piccole dimensioni, priva di grandi asperità sociali, in cui brulica l’iniziativa privata, in cui nessuno disprezza il lavoro, in cui vi sono tanti piccoli centri di fervente attività e di intelligente organizzazione, e tutto è collegato in un notevole dinamismo; tutto ciò che potrebbe ostacolare il fluire delle energie economiche non è presente, o lo è in maniera troppo debole, ed inoltre non vi sono (ancora) temibili concorrenti esteri, in quanto sia la Francia che l’Inghilterra erano ancora prese dalle loro questioni interne⁵.

Nasce un’arte “borghese”

“Quasi tutto qui era piccolo, modesto, limitato: perfino le dimensioni del territorio, le distanze tra i campi e la città, le differenze tra i ceti. A questa

¹ *Ivi*, p. 16.

² *Ivi*, p. 17.

³ *Ivi*, p. 17.

⁴ *Ivi*, p. 18.

⁵ Notiamo che già nella seconda metà del Seicento, quando Francia e Inghilterra avranno costituito una solida compagine statale centralizzata, ciò che aveva costituito la fortuna dell’Olanda, cioè la mancanza di un potere centrale, causerà la sua rovina: dopo l’invasione francese del 1672, infatti, la potenza olandese cominciò a declinare, e la supremazia coloniale e commerciale passò gradatamente nelle mani inglesi.

modestia di proporzioni si accompagnava un alto grado di diffusione del benessere e una viva esigenza di cultura e di vita spirituale. (...) Non potevano svilupparsi una grande architettura o scultura, non tanto perché mancasse la pietra o perché il suolo fosse cedevole o perché le proprietà fossero troppo piccole, quanto perché non c'erano i committenti e i mecenati pubblici o privati abbastanza ricchi. Per i palazzi e per la scultura occorrono principi, cardinali, *grands seigneurs*, e questi non c'erano"¹.

In una struttura "essenzialmente urbana e borghese" come la civiltà olandese del Seicento si verificò quindi una "sproporzionata preponderanza della pittura rispetto a tutte le arti. La pittura trovò la sua ragion d'essere nella ricchezza e nella gioia di vivere della grassa borghesia; in quegli ambienti trovò ispirazione, protezione e ordinazioni. Non ebbe il favore di grandi mecenati, ma di un numero illimitato di amatori d'arte. Quadri erano appesi dappertutto: nel municipio, (...) nell'ufficio, nel salone della casa patrizia e nel salone della casa borghese. Dappertutto, tranne che nelle chiese."²

Ma il gusto e l'amore per la pittura erano vivi anche fra gli esponenti delle classi più umili: "Buoni quadri (...) si potevano ammirare perfino nelle abitazioni dei contadini. (...) Non c'è ciabattino, scrive un viaggiatore inglese, che non abbia i suoi bravi quadretti. Un altro osserva che l'acquisto di un quadro è concepito come investimento: non è affatto raro, dice, che un contadino spenda a questo modo l'equivalente di un paio di migliaia di sterline"³.

Nella contemplazione dei quadri, che ritraevano nature morte, scene di genere, paesaggi, gli olandesi del Seicento manifestavano "l'attitudine a gustare le cose nel loro aspetto esteriore, quella fede inconcussa nella realtà e nell'importanza delle cose terrene che, al di fuori di qualsiasi realismo filosofico"⁴, era insita nella

¹ *Ivi*, p. 44.

² *Ivi*, p. 81. Riguardo all'assenza dei quadri nelle chiese, ricordiamo la ferrea iconoclastia calvinista.

³ *Ivi*, p. 45.

⁴ E anche in un filosofo "realista" come Spinoza questo amore per la dimensione terrena è ben presente: infatti, nonostante la forma del suo capolavoro, l'"*Ethica*", appaia razionale e geometrica e, a tutta prima, astratta e lontana dalla realtà, il contenuto delle riflessioni del filosofo porta ad una serena accettazione della vita in tutti i suoi aspetti: basti pensare che la "*res extensa*", il mondo che si dispiega nello spazio, è uno degli infiniti attributi di Dio, ed è quindi compenetrata di divinità, ed ha una dignità pari alla "*res cogitans*", alla quale invece Cartesio la subordinava. Cfr. *ultra*, p. 17.

coscienza di tutti gli spiriti del (...) Seicento (olandese, n.d.r.), come gioia di vivere e interesse per la realtà.”¹

Realtà che appare degna di essere rappresentata, come degna di essere vissuta appare la vita terrena: le pareti delle dimore riflettono l’amore e l’apprezzamento per ciò che circonda l’uomo. Anche le dimensioni delle opere risentono di questa impostazione: “Non c’era posto per la magnificenza sempre più elevata, per lo sfarzo, la solennità o la maestà (...). Tutta la capacità di espressione si risolveva nell’intima suggestione di semplici cose reali e nella trasognata visione di tranquille distese. Quest’arte era lontanissima da quasi tutte le essenziali caratteristiche del barocco, (addobbo maestoso, pomposa dignità, grande teatralità, sonorità), come un’amena provincia può essere lontana dalla vita fastosa della capitale.”²

Un’ultima osservazione, capace anch’essa di arricchire e precisare questa visione estetica, mette in luce un altro tratto caratteristico del “Volksgeist” olandese: l’amore per l’ordine, la nettezza e la pulizia. “Il bisogno di vedere tutto ben pulito e lavato ha radici più profonde nel carattere della popolazione. L’olandese ha sempre dato molta importanza ai beni più semplici, e compreso il valore delle cose d’ogni giorno. Era in armonia con la sua intima devozione considerare e apprezzare tutto come un dono di Dio, e ciò gli faceva apparire bella ogni cosa, lo spingeva a conservarla integra e a mantenerla nuova lucidando, spazzando e rattoppando. (...) In questa pulizia si riflette qualcosa di quell’equilibrio etico che caratterizza la devozione olandese”³.

Ed una sublime “pulizia” da ogni imperfezione, da ogni contingenza, da ogni particolarizzazione risplende in modo sommo proprio nelle opere di Vermeer, che porterà tutte le tendenze fin qui nominate ad un vertice di indiscussa perfezione.

¹ *Ivi*, p. 82.

² *Ivi*, p. 86-87.

³ *Ivi*, p. 64.

PONTUS HULTEN, BARUCH SPINOZA, JOHANNES VERMEER.

PONTUS HULTEN

Svedese, nato a Stoccolma nel 1924, storico dell'arte, studioso di filosofia e "campione indomito dell'arte contemporanea"¹, Pontus Hulten è stato uno dei protagonisti più importanti della seconda metà del Novecento. Figlio di un docente universitario, la sua formazione avvenne in Svezia e in Francia, a Parigi, dove discusse, nel 1950, la tesi "Vermeer e Spinoza" oggetto della presente traduzione. In quegli anni, come nota Bernadette Dufrêne nella sua introduzione all'opera, il suo destino era ancora incerto: "Sarebbe stato ricercatore come suo padre, oppure uomo di cinema? Fra l'altro lo attiravano sia l'arte moderna che quella contemporanea"²; a Parigi aveva conosciuto artisti quali Marcel Duchamp e Jean Tinguely, orientati ad una visione dell'arte intesa come performance vissuta fuori dagli schemi consueti, e già negli anni 50 si era distinto per alcune esposizioni animate da un gusto di rottura con la tradizione e di apertura verso il mondo.

Del '54 a Parigi, nella galleria di Denise René, è l'esposizione "le Mouvement", in cui Hulten palesava i suoi interessi "nelle macchine, nel movimento, nell'ironia, nel caso" e la sua simpatia verso gli orientamenti "Neo dadaista" e Nouveau Réaliste"³

A decidere la sua carriera e ad orientarla verso l'arte contemporanea e fu l'opportunità di dirigere il Moderna Museet di Stoccolma, in cui presentò al pubblico svedese sia gli artisti americani astrattisti, che la pop art, l'avanguardia russa e il surrealismo.

Verso la fine degli anni 60 Hulten produsse una serie di esposizioni fra le quali ricordiamo "106 forme di amore e disperazione" (la prima importante esibizione di Pop Art in Europa degli anni 60), e "Lei: una Cattedrale", di Niki de Saint

¹ R. SMITH Pontus Hulten, 82, Champion of Contemporary Art, Dies. New York Times, October 30, 2006.

² B. DUFRÊNE *Introduction à P: HULTEN Vermeer et Spinoza* Paris, L'Échoppe, 2002, p. 7.

³ P. ANDERSSON *Against Stasis* in *Fillip*, Benwell Atkins, Vancouver, 2007, n 5.

Phalle, un a gigantesca figura di donna incinta posta all'entrata del Moderna Museet di Stoccolma, nel cui corpo si trovavano stanze da musica, un acquario ecc., e in cui si accedeva passando tra le gambe aperte.

Chiamato poi a dirigere il Museo nazionale d'arte moderna a Parigi, Hulten organizzò le esposizioni pluridisciplinari che lanciarono negli anni 70 il Centro Georges Pompidou: l'intuizione vincente fu quella di organizzare in luogo in cui le diverse discipline artistiche dialogassero fra loro, senza chiusure settoriali, e soprattutto si aprissero alla comunicazione con la vita quotidiana dei cittadini. L'immenso successo di questo centro mostra ancora oggi che l'intuizione di Hulten era valida e feconda: il Museo cessava di essere il tempio della cultura e diventava uno spazio aperto di partecipazione; anche la tarda ora di chiusura serale (le 22) permetteva ai cittadini di frequentarlo dopo il lavoro.

Grazie al successo del Centro Pompidou Hulten fu in seguito chiamato a dirigere altre importanti istituzioni: il Museo di Arte contemporanea a Los Angeles (1981), palazzo Grassi a Venezia (1985), la Kunst-und Ausstellungshalle della BDR a Bonn (1990), il Museo Jean Tinguely a Basilea (1994). Dal 1988 à 1995 fu anche presidente dell'Istituto di studi superiori di Arti plastiche.

Numerose sue installazioni e collaborazioni con artisti contemporanei ebbero un grande risalto internazionale.

Hulten è morto a Stoccolma nel 2006.

La sua vocazione per la ricerca sull'arte moderna, quindi, presente ed appassionata in questa piccola opera dedicata a Vermeer e Spinoza, fu in un certo senso messa da parte a favore dell'altro grande filone di interesse, l'arte contemporanea; ma le annotazioni che egli scrisse poco più che ventenne sull'affinità spirituale (sulla quale si soffermarono anche molti altri studiosi) fra i due grandi protagonisti del Seicento olandese resta un'importante pietra miliare anche per il rigore metodologico con cui è condotta, la ricchezza dei riferimenti e la competenza nei due ambiti paralleli di ricerca, l'arte e la filosofia.

BARUCH SPINOZA

Il periodo: scienza e filosofia

Nel corso del Seicento l'Europa appare divisa in due, sia politicamente che culturalmente; il discriminante di fondo è di natura religiosa, in quanto nella zona meridionale (soprattutto Spagna e Italia) la controriforma trionfante e l'affermazione dell'assolutismo danno un tono inequivocabile alla vita spirituale ed artistica, con la grande fioritura barocca: stretti nella morsa della Chiesa cattolica che si riteneva unica depositaria della verità e del messaggio divino, e del suo braccio armato, l'Inquisizione, gli artisti potevano scrivere "con spirito" cose "spiritose", versi complicati per esaltare semplici oggetti, fiori, avvenimenti quotidiani (chi non ricorda, del Marino, "Rosa, riso d'Amor, del Ciel fattura, /rosa del sangue mio fatta vermiglia, / pregio del mondo e fregio di natura"), oppure, se pittori e scultori, stupire con opere illusionistiche, con ingegnosi artifici, creare una seconda realtà strana e meravigliosa. La ricerca fioriva sul piano della tecnica, dell'espressività, dell'immaginazione ma entro confini ferrei. Ciò non stupisce tanto più che la principale committenza artistica si riscontrava nella Chiesa, e che il nuovo clima politico "neofeudale" in cui il Sud Europa era piombato (le classi dirigenti, senza reagire alla crisi economica e demografica, che aveva colpito indistintamente tutto il Vecchio Continente, con la pragmaticità ed il senso di iniziativa dei popoli nordici, avevano preferito rifugiarsi nel sicuro anche se meno redditizio ambito del possesso terriero, ripristinando vecchi privilegi¹) aveva smorzato negli artisti ogni senso di cittadinanza e di appartenenza attiva alla comunità, relegandoli ad un "viver cauto" che li frustrava e li sminuiva. Il grande tentativo di Galileo di proporre una visione oggettiva, misurabile e trasmissibile del sapere tramite osservazioni ed esperimenti diretti (anche grazie alle straordinarie nuove invenzioni ottiche) naufragò come tutti sanno in un'abiura imposta ed in un'umiliante semi prigionia.

L'Impero, teatro del grande scontro della Guerra dei trent'anni, viveva in prima persona le contese fra l'Imperatore ed i vari principi territoriali, la

¹ BERTELLI, BRIGANTI, GIULIANO, *Storia dell'arte italiana* Milano, Mondadori 1991, 3 vol., pp. 263-265.

lacerazione tra due mondi culturali opposti, e nei suoi territori non sarebbe sorta per lungo tempo alcuna significativa entità politica.

Nel nord Europa invece il luteranesimo ma soprattutto il calvinismo, tanto affine agli ideali della classe borghese in piena ascesa e capace persino di legittimarne l'aspirazione alla ricchezza sotto il segno della predestinazione, avevano portato cambiamenti radicali sia nel rapporto dell'individuo con il mondo (pensiamo solo alla fine dell'ottimismo cattolico ed alla teoria, di matrice agostiniana, della predestinazione) sia nel rapporto tra arte e religione, soprattutto per il deciso rifiuto delle immagini sacre. Il crogiolo culturale era molto attivo e, a differenza dell'Italia, non vi erano persecuzioni religiose, e le diverse fedi coesistevano in modo tutto sommato pacifico. La libertà di stampa era garantita (come non ricordare che Cartesio pubblicò il *Traité de la méthode* a Leida?) ed era possibile un confronto fra le varie posizioni religiose e filosofiche.

Fu quindi nell'area settentrionale dell'Europa (e soprattutto in Olanda, Inghilterra e Francia, seppure in quest'ultimo paese l'assolutismo imperante fungesse da freno alla libera comunicazione delle idee) che la scienza e la filosofia poterono cercare nuove vie di accesso alla realtà, e nuove risposte alle domande dell'uomo.

Nascita del razionalismo

Mentre in Inghilterra si portava avanti la nuova ricerca scientifica iniziata da Galileo, basata sull'analisi matematico-quantitativa dei dati sensibili e sulle conferme sperimentali (nel 1687 Newton pubblicava i *Philosophiae naturalis principia mathematica*), in Francia e Olanda riprendeva vigore la ricerca filosofica..

Con Descartes (1596-1650) si affermò una nuova corrente detta "razionalismo", che vedeva nell'uso metodico della Ragione la chiave per svelare le strutture del reale.

La scienza di riferimento del razionalismo è la geometria (non dimentichiamo che Descartes è l'inventore della geometria analitica e del "piano cartesiano"): la conoscenza vera deve avere le stesse caratteristiche di chiarezza, distinzione, logicità ed inequivocabilità dei procedimenti geometrici; raggiunta la perfezione del "metodo" (cui Descartes, peraltro, non arriverà mai, contentandosi alla fine di

una “morale provvisoria”¹), tutti i problemi non solo conoscitivi ma anche morali dell’uomo troveranno la soluzione, a patto che si abbia la pazienza e la determinazione di sottoporre tutte le questioni al vaglio della ragione, analizzando e risolvendo ogni singolo dato, e poi ricomponendo i vari elementi in un’unità ormai chiara e trasparente come un teorema dimostrato.

Alla base dell’edificio razionalista vi è un’intuizione, un’idea immediatamente chiara e distinta sulla quale poggia tutto il resto: *cogito, ergo sum*: la certezza dell’uomo di esistere sicuramente come “cosa pensante”, e quindi un nuovo status ontologico per il singolo individuo. Descartes introduce però una frattura insanabile fra ciò che è pensiero, ragione (*res cogitans*²) e ciò che è esistenza materiale (*res extensa*)³, sminuendo la seconda a puro ricettacolo inerte della prima, e considerandola retta da un meccanicismo materialista, né riesce a spiegare come le due sostanze possano interagire.

Spinoza – la vita

Spinoza, nato nel 1632 ad Amsterdam da una famiglia di ebrei portoghesi “marrani” (cfr. cap. 1 p.) sarà l’artefice di una profonda rielaborazione del razionalismo, che porterà ad un vertice altissimo, concependo la realtà come Sostanza assolutamente unitaria, di cui pensiero ed estensione non sono che “attributi”, ovvero qualità strutturali che ne esprimono l’infinita essenza⁴ ma non sono qualitativamente diversi.

Ma prima di addentrarci in ciò che di Spinoza è funzionale al presente lavoro, scorriamo gli eventi principali della sua vita, parallela temporalmente a quella di Vermeer (entrambi infatti nacquero nell’autunno del 1623 e morirono a distanza di due anni l’uno dall’altro) e contigua geograficamente: tra Amsterdam e Delft, i rispettivi luoghi di nascita, ci sono solo una sessantina di chilometri. In seguito la distanza tra di loro si fece ancora minore: i chilometri sono circa una decina tra Delft, dove Vermeer risiedette ininterrottamente e l’Aia, dove Spinoza visse dal 1665 alla sua morte nel 1677.

¹ R. DESCARTES, *Discours de la Méthode*, Leida, Meiden, 1637, p. 24.

² R. DESCARTES, *Meditationes de prima philosophia*, Amsterdam, Elzevir, 1654, p. VI.

³ *Ibid*, p. 7.

⁴ B. SPINOZA, *Ethica* (P. I, prop. XI), Firenze, Sansoni, 1963, p. 23.

Nato in una famiglia di stretta osservanza ebraica, e destinato, per la sua precoce e vivace intelligenza, alla carriera di Rabbino, il giovane Spinoza manifestò molto presto un'insofferenza per i limiti conoscitivi e morali imposti dalla religione e, sotto la guida di Franciscus Van den Enden, si volse allo studio dei classici della cultura occidentale, nonché delle opere di Cartesio, modificando radicalmente le proprie vedute sulla concezione di Dio e sul valore della Bibbia, i cui contenuti apertamente riconosceva (come pochi anni prima aveva già sostenuto Galileo)¹ come validi solo sul piano morale, non conoscitivo.

Questo suo atteggiamento aperto e spregiudicato gli costò, a soli 23 anni, una delle più violente scomuniche comminate da un tribunale ebraico: “Con il giudizio degli angeli e la sentenza dei santi, noi dichiariamo Baruch de Spinoza scomunicato, esecrato, maledetto ed espulso, con l'assenso di tutta la sacra comunità [...]. Sia maledetto di giorno e maledetto di notte; sia maledetto quando si corica e maledetto quando si alza; maledetto nell'uscire e maledetto nell'entrare. Possa il Signore mai più perdonarlo; possano l'ira e la collera del Signore ardere, d'ora innanzi, quest'uomo, far pesare su di lui tutte le maledizioni scritte nel Libro della Legge, e cancellare il suo nome dal cielo; possa il Signore separarlo, per la sua malvagità, da tutte le tribù d'Israele, opprimerlo con tutte le maledizioni del cielo contenute nel Libro della Legge [...]. Siete tutti ammoniti, che d'ora innanzi nessuno deve parlare con lui a voce, né comunicare con lui per iscritto; che nessuno deve prestargli servizio, né dormire sotto il suo stesso tetto, nessuno avvicinarsi a lui oltre i quattro cubiti [circa due metri], e nessuno leggere alcunché dettato da lui o scritto di suo pugno”².

Allontanato dalla sua comunità Spinoza si stabilì prima a Rijnsburg e poi all'Aja, esercitando un mestiere anch'esso strettamente connesso con la sua forma mentis: tagliava lenti ottiche, favoriva la chiarezza della visione, ed era quindi molto addentro nelle questioni di ottica e prospettiva (cosa, anche questa, che rimanda in modo puntuale a Vermeer). Da questa attività artigianale Spinoza ricavava quanto serviva alla sua modestissima esistenza, dedita allo studio e allo scambio di pensieri con amici e discepoli. Il Nostro rifiutò persino una cattedra

¹ G. GALILEI, *Lettera a Madama Cristina di Lorena Granduchessa di Toscana* (1615) : “l'intenzione dello Spirito Santo essere d'insegnarci come si vadia al cielo, e non come vadia il cielo”.

² H. MÉCHOULAN, *Gli ebrei di Amsterdam all'epoca di Spinoza*, Genova, ECIG, 1991, pp. 145-146.

universitaria ad Heidelberg per non dover rinunciare alla propria autonomia di pensiero, e ridimensionò notevolmente una pensione concessagli dal potente Simon de Vries. Spinoza morì di tubercolosi a soli 44 anni, e fu per molti anni tacciato di ateismo e blasfemia, lui che, con la sua affermazione “tutto è Dio”, aveva tracciato le basi di un panteismo che esprimeva un profondissimo sentire religioso¹. Come Vermeer, quindi, cadde nell’oblio e venne riscoperto solo alla fine del Settecento da Jacobi, da Goethe, che ne apprezzò la concezione di Natura², da Schelling e da molti pensatori romantici.

Spinoza – la conoscenza

In modo molto raffinato Spinoza scioglie l’enigma del dualismo fra *res cogitans* e *res extensa* affermando che pensiero ed estensione non sono che attributi, ovvero qualità strutturali, dell’unica Sostanza: Dio³. In pratica, sono due aspetti che fanno parte dell’indivisibile essenza di Dio come le due facce di un’identica medaglia⁴. Da ciò deriva una conseguenza importantissima: tutto ciò che si manifesta sul piano dell’estensione, cioè i singoli eventi e soprattutto le loro concatenazioni, si manifesta con esatto parallelismo sul piano del pensiero: “*ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum*”⁵: per Spinoza quindi tutto ciò che accade è perfettamente spiegabile tramite la ragione, la realtà appare completamente leggibile.

Res cogitans e *res extensa*, dunque, appaiono perfettamente parallele, entrambe esprimenti la perfezione di Dio, che si esplica nel mondo con la massima libertà (“Dio agisce per le sole leggi della sua natura, e senza essere costretto da nessuno”)⁶, ma anche nella più ferrea necessità (“Nella natura non si dà nulla di contingente, ma tutto è determinato dalla necessità della natura divina ad esistere

¹ “*Praeter Deum nulla dari, neque concipi potest substantia*” – “Oltre a Dio non si può dare né concepire alcuna sostanza” B. SPINOZA *Ethica* cit., P.I, Prop XIV, p. 33.

² Cfr. “Studio da Spinoza” in J. W. GOETHE, *La metamorfosi delle piante*, Parma, Guanda, 1983, pag. 123-125.

³ *Ethica* cit., P.II, Prop I e II, pp. 108, 109. *Ethica* cit., P.I, Prop XVII, p. 45.

⁴ Spinoza non afferma che questi siano i due unici attributi della Sostanza, che altrimenti si troverebbe limitata dall’avere, essa infinita, un numero finito di qualità. Egli sostiene invece che questi attributi sono gli unici che l’uomo può cogliere, essendo la sua natura duplice, cioè essendo egli stesso composto da pensiero ed estensione.

⁵ “L’ordine e la connessione delle idee è identico all’ordine e alla connessione delle cose” *Ethica* cit., P.II, Prop. VII, p. 114.

⁶ *Ethica* cit., P.I, Prop XVII, p. 45.

e ad operare in una certa maniera”¹: ovvero, Dio non può scegliere fra varie opzioni, perché ciò implicherebbe una sua mancanza, una sua imperfezione. “Le cose non hanno potuto essere prodotte da Dio in nessun’altra maniera o in nessun altro ordine se non nella maniera e nell’ordine in cui sono state prodotte”².

La libertà, dunque, non esiste se non in Dio, che però la esplica in modo assolutamente necessitato; tutto ciò che accade è spiegabile e comprensibile ricostruendo sul piano ideale la catena di cause ed effetti che lo ha prodotto.

Qual è il ruolo dell’uomo in questa dimensione ontologica? Possiamo in un qualche modo concepire una sua forma di libertà e di felicità, seppure in una dimensione già completamente necessitata? Questo è il punto da approfondire, in quanto qui sta il possibile incontro con la poetica di Vermeer. Prima di tutto dobbiamo notare una cosa: il fatto che ad ogni connessione di eventi corrisponda una identica connessione di idee è un fatto oggettivo, ma non è a tutta prima alla portata delle capacità cognitive dell’uomo; questo significa che l’uomo, nel giudicare gli eventi, sulle prime si lascia guidare solo dalle impressioni sensibili, e stabilisce fra di esse connessioni che nella stragrande maggioranza dei casi non sono esatte, in quanto si basa su criteri soggettivi, accidentali, sulla memoria sull’immaginazione³: in poche parole, non ha da subito una conoscenza adeguata della realtà⁴.

Questo tipo di conoscenza confuso ed inadeguato, che trae la sua origine “I. da oggetti singolari che ci sono rappresentati dai sensi in modo mutilato, confuso e senz’ordine per l’intelletto (...) II. da segni, per esempio dal fatto che, avendo udito o letto certe parole, ci ricordiamo delle cose corrispondenti, e ce ne formiamo idee simili a quelle mediante le quali immaginiamo le cose” viene definito da Spinoza “conoscenza di primo genere, opinione o immaginazione”⁵, e

¹ *Ethica* cit., P.I, Prop XXIX, p. 67.

² *Ethica* cit., P.I, Prop XXXII, p. 75.

³ “tale concatenamento si compie secondo l’ordine e il concatenamento delle affezioni del corpo umano, per distinguerlo dal concatenamento delle idee che si compie secondo l’ordine dell’intelletto, per il quale la mente percepisce le cose mediante le loro cause prime, e che è il medesimo in tutti gli uomini” *Ethica* cit., P.II, Prop XVIII, scolio, p. 159.

⁴ Un esempio che si è dimostrato efficace per comprendere queste affermazioni è il seguente: si immagini di assistere alla circolazione stradale senza aver mai avuto notizia del fatto che esiste un codice della strada, quindi ignorando del tutto le regole che ne stanno alla base: i vari fatti potrebbero essere connessi tra loro in modi che non hanno nulla a che vedere con le vere norme; ad esempio, perché non credere che il semaforo diventi rosso se le auto rallentano? Il legame di causa/effetto è qui invertito, eppure ad un’osservazione puramente sensibile può apparire giusto.

⁵ *Ethica* cit., P.II, Prop XL, scolio II, p. 197.

non ha in alcun modo validità oggettiva, restando confinato nel singolo individuo e facendo riferimento solo alle sue “affezioni”, ovvero alle sue percezioni¹.

Per usare le parole di Giovanni Reale, “La falsità (di questa forma di conoscenza) consiste nella sua mancanza di chiarezza, ossia nel fatto che le (sue) idee (...) risultano ristrette a particolari eventi, e non restituiscono i nessi, le concatenazioni delle cause, ovvero l’ordine universale della natura”².

Quando l’uomo, superando la sua dimensione puramente soggettiva, si volge a considerare nelle cose ciò che tutti gli individui vi possono trovare allo stesso modo, ovvero le proprietà comuni³, oggettive, quali figura, movimento, quantità (ovvero ciò che può essere oggetto di scienza rigorosa)⁴, la sua conoscenza si eleva al secondo genere, che fornisce “nozioni e idee adeguate delle proprietà delle cose”⁵. Oltre a cogliere distintamente le idee si colgono i giusti e necessari nessi che le legano tra loro, e quindi si comprende la catena di cause ed effetti che costituisce la necessità del mondo: questa conoscenza è adeguata, logica e rigorosa: “È proprio della natura della Ragione percepire le cose secondo verità, ossia per come sono in sé, cioè non come contingenti, ma come necessarie”⁶, ovvero “sotto una certa specie di eternità”⁷.

Ma non dobbiamo dimenticare che la Sostanza non è solo pensiero ed estensione, ma è anche (e soprattutto) Dio, cioè suprema libertà e suprema perfezione: la conoscenza più alta, dunque, sarà quella che, per intuizione, coglie ogni cosa come direttamente procedente da Dio. “Ciascuna idea d’un corpo qualsiasi, o di una cosa singola esistente in atto, implica necessariamente

¹ “queste nozioni non sono formate da tutti nello stesso modo, ma variano in ciascuno a seconda della cosa da cui il corpo è stato più spesso affetto e che la mente immagina o ricorda più facilmente”. *Ethica* cit., P.II, Prop XL, scolio I, p. 195.

² G. REALE, M. ANTISERI, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, La Scuola, 2012, vol. 2a, p. 370.

³ “Vi sono alcune idee o nozioni comuni a tutti gli uomini; giacché tutti i corpi convengono in alcune cose che devono essere percepite adeguatamente, cioè chiaramente e distintamente, da tutti”. *Ethica* cit., P.II, Prop XXXVIII, corollario, p. 189.

⁴ Cfr. le affermazioni del fondatore del metodo scientifico moderno: “L’universo, ma non si può intendere se prima non s’impara a intender la lingua e conoscer i caratteri nei quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto”. GALILEO GALILEI, *Il Saggiatore*, Milano, Ricciardi, 1953, cap. VI p. 16.

⁵ *Ethica* cit., P.II, Prop XL, scolio II, p. 197.

⁶ *Ethica* cit., P.II, Prop XLIV, dimostrazione, pp. 203-204.

⁷ *Ethica* cit., P.II, Prop XLIV, corollario II, p. 207.

l'essenza eterna e infinita di Dio"¹. Ciò significa cogliere ogni cosa come manifestazione immediata di Dio: "benché (...) ciascuna cosa sia determinata da un'altra cosa singola ad esistere in una certa maniera" (qui si coglie il legame di causalità proprio della conoscenza del secondo genere) "tuttavia, la forza per la quale essa persevera nell'esistenza segue dall'eterna necessità della natura di Dio"².

Questa conoscenza del terzo genere ha tutti i caratteri dell'illuminazione mistica, dell'identificazione con Dio: "La mente umana è una parte dell'intelletto infinito di Dio: e quindi quando diciamo che la mente umana percepisce questa o quella cosa non diciamo altro se non che Dio, non già in quanto è infinito, ma in quanto è spiegato mediante la natura della mente umana, ha questa o quell'idea"³. Come tale essa porta con sé gioia e liberazione interiore, in quanto l'uomo si sente completamente parte dell'ordine cosmico, e lo contempla "sub specie aeternitatis": "da questo genere di conoscenza nasce la più grande soddisfazione della mente che si possa dare, cioè la più alta letizia, e questa letizia è accompagnata dall'idea di noi stessi" (cioè non ci appare come causata da un evento esterno, destinato a finire) "e quindi dall'idea di Dio come causa"⁴.

Inoltre, "dal terzo genere di conoscenza nasce necessariamente l'Amore intellettuale di Dio (...), non in quanto lo immaginiamo come presente, ma in quanto comprendiamo che Dio è eterno"⁵.

Per il terzo genere di conoscenza ogni attimo, ogni singolo momento, si colora di eternità e brilla di una luce inestinguibile. Ogni essere è sempre colto come un momento dell'eternità, e non ci sono gerarchie di importanza. Ed è proprio in questo rapporto fra individuo ed eternità che, a parere di molti studiosi fra cui Pontus Hulten, come vedremo, il pensiero di Spinoza si incontra con la poetica di Vermeer.

¹ *Ethica* cit., P.II, Prop XLV, p. 209.

² *Ethica* cit., P.II, Prop XLV, scolio, p. 209.

³ *Ethica* cit., P.II, Prop XI, corollario, p. 129.

⁴ *Ethica* cit., P.V, Prop XXXII, dimostrazione, p. 631.

⁵ *Ethica* cit., P.V, Prop XXXII, corollario, p. 631.

JOHANNES VERMEER

Una vita discreta

Della vita di Vermeer (come, del resto, di quella di Spinoza) si hanno poche, laconiche notizie. Nessun spostamento, nessun evento eclatante, un'esistenza appartata e dedita alla propria vocazione, alla quale il pittore si dedicò con una dedizione assoluta, nonostante la continua presenza, nella vita quotidiana, di elementi destabilizzanti.

Vermeer nacque nell'ottobre 1632 a Delft, secondogenito di Reynier, tessitore, albergatore e mercante di quadri, e di Digna Baltens; nella locanda del padre, il Mechelen, si incontravano intenditori d'arte e pittori e Reynier aveva la possibilità di fare da intermediario e di vendere i quadri messi in mostra. Il giovane fu quindi fin dalla più tenera età iniziato ai misteri e alle problematiche dell'arte pittorica, ed anche al quotidiano contatto con i suoi concittadini: la locanda era “nel cuore di Delft, allora importante cittadina commerciale (...) con una popolazione di 25.000 abitanti. Proprio di fronte al Mechelen stava il mercato, dal quale proveniva certamente una nutrita folla di assetati clienti, (provenienti per lo più) dalla classe media”¹.

La sua formazione artistica, certamente precoce visti gli interessi paterni, è tuttavia avvolta nel mistero. Non si sa se abbia mai lasciato Delft per studiare pittura altrove, né si sa con certezza quale sia stato il suo maestro anche se si sono fatti i nomi di Leonaert Bramer, Carel Fabritius, e Abraham Bloemaert; a favore dell'apprendistato presso Fabritius, o comunque di contatti significativi col pittore, tragicamente perito nello scoppio del magazzino delle polveri da sparo a Delft, si possono citare i versi di Arnold Bom, composti in ricordo dell'artista scomparso: “Così perì questa fenice, per nostra sfortuna / abbandonò questa vita al colmo della gloria / ma per fortuna dalle sue ceneri è nato / Vermeer, che continua la sua scienza da maestro.”²

Nel dicembre del 1652, con la morte del padre, il giovane Vermeer ereditò il commercio dei quadri e la locanda, e fu quindi costretto ad assumersi in prima

¹ M. BAILEY, *Vermeer*, London, Phaidon, 1995 p. 8.

² P. HULTEN, *Vermeer et Spinoza*, Paris, L'Échoppe, 2002, p. 26.

persona la gestione del movimentato Mechelen, da cui si allontanerà qualche anno dopo per trasferirsi a casa della moglie, Catharina Bolnes, sposata nel 1653, proveniente da una ricca famiglia cattolica¹. Nei loro ventitre anni di matrimonio i coniugi ebbero quindici figli, dei quali quattro morirono prima del padre: la presenza di così tanti bambini ci fa immaginare la casa del pittore come in preda ad un continuo trambusto, sempre piena di chiasso e movimento.

Altro fattore destabilizzante fu la precarietà delle condizioni economiche: nonostante il sostegno economico di Maria Thins, madre di Catharina, nonostante le occasionali eredità ricevute da parenti più o meno vicini, nonostante il commercio di quadri di altri pittori praticato dall'artista, nonostante la vendita dei suoi quadri, Vermeer visse quasi sempre nell'incertezza economica e il pittore doveva ricorrere a prestiti.

Dal 1653 Vermeer era membro della gilda di San Luca di Delft, di cui fu nominato decano nel 1662; gli anni 60-70 furono quelli della maturità pittorica, del riconoscimento pubblico² e di una certa agiatezza: Vermeer aveva ottenuto la committenza di un cittadino importante Delft, Pieter van Ruijven, che nel corso del tempo acquistò forse la metà di tutta la produzione dell'artista. Inoltre l'attività, non certo secondaria, di mercante d'arte contribuiva a migliorare le condizioni economiche della numerosa famiglia.

Nel 1672 Luigi XIV dichiarò guerra all'Olanda: la nazione si difese ricorrendo alla rottura delle dighe e inondando il paese: questo stratagemma permise di respingere i francesi, e successivamente, grazie al supporto di Austria, Spagna e Ducato di Lorena, di aver ragione dell'avversario; ma causò gravissimi danni all'agricoltura e a tutte le altre attività economiche, gettando il paese in una crisi da cui non si sarebbe più risollevato completamente. In tale frangente, com'era da prevedersi, il mercato dell'arte crollò, e Johannes, senza più nessuna certezza, doveva dipingere oberato dalla responsabilità della numerosa famiglia.

Il 16 dicembre 1675 Johannes Vermeer morì, lasciando moglie e figli in gravi ristrettezze economiche. Il suo nome e la sua opera caddero nell'oblio, anche a

¹ Poco prima di sposarsi Vermeer si convertirà al cattolicesimo: su questa conversione sono state fatte le più disparate ipotesi: da scelta di comodo a reale orientamento spirituale. Cfr. D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Biro, 1993, p.171.

²“Vermeer divenne presto un membro rispettato del talentuoso circolo degli artisti di Delft. Nell'autunno del 1662 fu uno dei due pittori eletti come decani della Gilda di San Luca, un onore per un artista che aveva solo trent'anni”. M. BAILEY, *Vermeer*, London, Phaidon, 1995 p. 11.

causa di voluta esclusione del suo nome, da parte degli storici dell'arte a lui contemporanei, dalle liste dei Maestri¹. Solo nella seconda metà dell'Ottocento, grazie agli studi ed all'entusiasmo di Thoré-Bürger², iniziò la graduale riscoperta della sua arte, in un crescendo di ammirazione che coinvolse grandi celebrità come Proust e Malraux, e permise di collocare Vermeer al posto che gli compete, e di riconoscerne la genialità che gli permise di distaccarsi dai contemporanei e di elaborare un linguaggio personalissimo³.

L'assoluto clandestino

Se confrontiamo qualche opera di Vermeer con altre, dello stesso soggetto, dipinte da suoi contemporanei quali Hals, Maes, de Hooch, Dou, Metsu, dopo una prima superficiale constatazione della similitudine tra gli ambienti, gli abiti e gli oggetti presenti nelle tele, immediatamente veniamo presi da un senso di estraniamento, veniamo proiettati in una dimensione dove ciò che è quotidiano, aneddótico, individuale, ciò che può generare partecipazione sentimentale o identificazione con i personaggi viene radicalmente estromesso, a favore di una dimensione di quiete e luminosa contemplazione. Malraux esprime alla perfezione questo effetto: “Vermeer è un intimista olandese per un sociologo, non per un pittore. A trent'anni, l'aneddoto lo annoia; e l'aneddoto, nella pittura olandese, non è un accidente. (...); la sua tecnica è diversa sia da quella di Pieter de Hooch, col quale un tempo lo si confondeva (si confronti la *Pesatrice d'oro* di quest'ultimo con la *Pesatrice di perle*) che da quella di Ter Borch o del miglior Fabritius). (...). L'equivoco è nato dal fatto che egli accettò i soggetti della loro scuola; i pittori che gli saranno affini, Chardin, Corot, accorderanno ai propri la stessa indifferenza. Non senza mantenere le distanze: i suoi aneddoti non sono aneddoti, le sue atmosfere non sono atmosfere, il suo sentimento non è sentimentale, le sue scene sono a malapena scene, venti suoi dipinti (...) non contengono che una singola figura, eppure non sono ritratti propriamente detti.

¹ Cfr ultra, p. 61.

² T. J. THORÉ-BÜRGER, *Van der Meer de Delft*, Gazette des Beaux-Arts 21 (Ottobre-Dicembre 1866).

³ “Il sentimentalismo sincero dei suoi « rivali » gli è estraneo; non conosce altra atmosfera che la poesia, dovuta soprattutto al raffinamento della sua arte.” (...) I suoi legami con i contemporanei sono solo apparenti, quanto quelli di “Cézanne con i Promeneurs. L'equivoco è nato dal fatto che egli accettò i soggetti della loro scuola”: A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, NRF La Galerie de la Pléiade, 1951, p.474.

Sembra sempre che Vermeer spogli i suoi modelli della loro individualità, fino ad ottenere non dei tipi, bensì astrazioni di fortissima sensibilità, non prive di qualche reminiscenza di certi kouroi greci”¹.

Lawrence Gowing, autore di un fondamentale studio sul Nostro, parlerà di figure che “hanno caratteristiche da mummia, sono velate e immobili. Mentre la guardiamo, la scena assume i tratti di una raffinatissima tomba”².

E tuttavia gli ambienti e i personaggi di questi quadri esteriormente combaciano con quelli rappresentati dai pittori dell’epoca, (“una pittura inscritta e radicata nelle pratiche pittoriche comuni, banali della sua epoca”³): ma le opere di Vermeer sono rette da una struttura interiore che ha delle coordinate assolutamente diverse. Merleau-Ponty parla esplicitamente di una “struttura Vermeer”, come di un “sistema di equivalenze particolari che fa sì che tutti i momenti del quadro, come cento lancette su cento quadranti, indichino la stessa insostituibile deviazione”⁴

Daniel Arasse nota acutamente che “Vermeer partecipa molto poco all’attività sociale «normale» del suo tempo, (...) (e) la sua pittura non lascia trasparire nulla di quella che era la sua vita all’interno della casa di famiglia, in cui aveva, al piano superiore, il suo studio”⁵. Ad esempio, nonostante la sua casa fosse piena di bambini, nelle scene di interni non se ne incontra mai uno, eccezion fatta per le due figurette nella “Stradina di Delft”; e documenti del tempo ci dicono che in casa dei coniugi abitasse anche il genero di Vermeer, uno squilibrato che fu alla fine internato in manicomio ma che a più riprese malmenò Catharina, persino quando era “incinta all’ultimo mese”⁶: ebbene, anche di questo non c’è traccia nei quadri del Nostro. “I quadri del pittore sono impressionanti per la pace e la calma della loro atmosfera interiore”: e da qui Arasse deduce che “la realtà dei suoi quadri non avesse, per Vermeer, nulla a che vedere con la realtà della vita”⁷. Gli stessi soggetti, lungi dal mutare in ogni quadro, si ripetono con sottili variazioni: “egli riprende incessantemente un numero ristretto di elementi e composizioni di

¹ A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, NRF La Galerie de la Pléiade, 1951, p.474.

² L. GOWING, *Vermeer*, London, Giles de la Mare Publishers Limited, 1997, p. 50.

³ D. ARASSE, *L’ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993 p. 13.

⁴ M. MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 99.

⁵ D. ARASSE, *L’ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993 p. 14.

⁶ J. M. MONTIAS, *Vermeer, une biographie. Le peintre et son milieu*. Paris, Adam Biro, 1990, p. 168.

⁷ D. ARASSE, *L’ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993 p. 27.

cui combina, modula e varia la disposizione”¹: la tenda, il tappeto, la finestra, la giovane donna, lo strumento musicale, il quadro, le sedie, le mattonelle decorate. Inoltre, come nota un altro studioso, Erik Larsen, “L’impostazione psicologica dell’artista nel modo di presentare le figure rappresenta un rovesciamento totale dell’atteggiamento consueto occidentale, ossia dell’affermazione di sé. Le figure di Vermeer spiccano per la loro spersonalizzazione, che si può riassumere come monumentalità, immobilità e assenza di espressioni”².

Se in altri quadri contemporanei “sono raffigurati gli umori dei personaggi e la vivacità della scena, (...) i partecipanti compiono gesti vivaci, hanno espressioni animate, (...) nelle opere di Vermeer questi tratti mancano o sono rovesciati. Nella Lattaia (...) colpisce l’immobilità totale, epica (...). Perfino il gesto di vuotare il latte è compiuto nella più totale assenza di iniziativa. (...) Nella Donna con brocca (...) abbiamo di fronte una totale assenza di attività, una postura immobile e impersonale che esclude l’espressività e trasforma la modella in una marionetta pensierosa che rifugge da ogni partecipazione esterna.”³ I personaggi “nella loro immobilità ipnotica contraddicono violentemente la tendenza prevalente in tutta la pittura contemporanea”⁴.

Ma allora, se i soggetti non sono che meri pretesti, se la vita contingente viene accuratamente tenuta fuori, qual è l’oggetto della pittura di Vermeer, qual è la realtà cui il Nostro fa riferimento? Arasse non ha dubbi: “Il «mondo reale» dei quadri di Vermeer è il mondo di questi quadri; è un mondo di pittura, e la pittura costituisce, in lui, un’attività propria, specifica. Non obbedendo a uno scopo commerciale o sociale, i suoi quadri sono luoghi di lavoro del pittore, di una ricerca ininterrotta sulla pittura, e la meticolosità di questo lavoro è, prima di tutto, l’espressione di un *bisogno individuale*, personalmente investito, intimo”⁵.

Malraux, sempre ponendosi la stessa domanda, afferma che nell’opera di Vermeer l’universale, l’Assoluto, emerge nelle forme del quotidiano; ma si tratta di un “assoluto clandestino”⁶, non ancora esplicito, celato: “La trasformazione del mondo in pittura, lungi dall’essere proclamata, ha in Vermeer (...) il carattere di

¹ *Ivi*, p. 28.

² E LARSEN *Jan Vermeer* Firenze, Octavo, 1996, p. 7.

³ *Ivi*, p. 18

⁴ *Ivi*, p. 18.

⁵ D. ARASSE, *L’ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993 p. 278.

⁶ *Ivi*, p. 599.

un segreto.” Vermeer apre una nuova via all’arte, ma “di ciò non ci si accorgerà che duecento anni dopo”¹.

La nuova concezione dell’Arte come dimensione dell’Assoluto, come valore eterno ed autosufficiente, cui Vermeer addita in modo enigmatico e discreto, verrà pienamente affermata solo nell’età romantica: “Dal romanticismo in poi il rispetto per l’arte (è) continuamente aumentato; l’indignazione provata davanti al fatto che ci si fosse serviti di Van Eyck per disegnare delle torte veniva da un senso di sacrilegio. (...) Un Leonardo, un Velasquez, che dipingevano soltanto occasionalmente, stanno all’opposto di Cézanne, per il quale dipingere era una *vocazione*”².

L’Arte sarebbe stata sempre più proclamata “una fede. Non un valore sacro, ma la negazione di un mondo impuro.”³

Essa si sostituisce dunque all’Assoluto “tradizionale”, alla totalità additata dalle religioni e dalla Tradizione, la quale era concepibile solo in seno ad una comunità. La nuova comunità cui si rivolge l’artista è “tra coloro che, da vicino o lontano, gli sono «simili»”⁴, o, come direbbe Stendhal, “the happy few”, gli adepti di una nuova spiritualità.

Tutta la vita e l’opera del Nostro furono un continuo, ininterrotto processo di elaborazione per trasformare, grazie al travaglio artistico, il particolare, il contingente, il singolare, in luminosi istanti di eternità: “la pittura di un mondo senza valore fondamentale può essere salvata da un solitario che le dà per valore fondamentale la pittura stessa”⁵, nota ancora Malraux. E parlando di un quadro in particolare, la “Lettera d’amore”, afferma: “la lettera non ha importanza, le donne nemmeno (...): il mondo è diventato pittura”⁶.

Se ora ripensiamo alla frase di Merleau-Ponty prima citata, troveremo un’ulteriore conferma di questa tesi: lo spazio dei quadri è omogeneo e non differenziato, non ci sono parti più o meno importanti, e tutti gli elementi, come lancette su quadranti che indicano tutti la stessa precisa ora, non hanno che uno scopo:

¹ *Ivi*, p. 478.

² A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, NRF La Galerie de la Pléiade, 1951, p.599.

³ *Ivi*, p. 599.

⁴ *Ivi*, p. 600.

⁵ *Ivi*, p. 473.

⁶ *Ivi*, p. 478.

contribuire alla perfezione e all'equilibrio dell'opera, grazie anche all'impiego sapiente della luce.

“La luce di Vermeer non accarezza le figure, né le avvolge: è limpida, comunica l'immacolatezza del *plein air* e consente a chi guarda di contemplare l'immagine come attraverso uno specchio in cui i colori appaiono trasparenti, luminosi, come se provenissero da gemme. Non c'è tenerezza, non c'è emozione, ma bellezza e realtà fredda e inesorabile”¹: anche Erik Larsen sottolinea l'aspetto impersonale, di raffinatissima ricerca di equilibrio compositivo, in cui i singoli elementi non sono che pedine sapientemente collocate ed equilibrate.

Come non fare, a questo punto, un parallelo con la “conoscenza del terzo genere” di Spinoza? Il singolo elemento del quadro non è che un “modo” in cui si esprimono gli eterni “attributi” di Dio, il pensiero e l'estensione, che brillano di una luce inalterabile nella loro eterna necessità: tutto è come deve essere, tutto proviene da una catena di cause alla cui radice sta la Sostanza, luminosa, autosufficiente, incorruttibile: l'Assoluto, appunto.

A proposito della camera oscura e della “conoscenza di secondo genere”

Che Vermeer conoscesse ed utilizzasse la camera oscura è generalmente ammesso dagli studiosi; questo strumento, sviluppatosi come ausilio al disegno nel 16° secolo, ma conosciuto dall'11°, proietta su di uno schermo o un foglio di carta l'immagine del soggetto desiderato, attraverso una lente, e permette così di avere un'immagine bidimensionale della realtà tridimensionale, cosa utilissima non solo per studiare la composizione e per collocare gli oggetti in modo equilibrato, ma anche per avere una visione meno “soggettiva” possibile, che riproduca la realtà come puro dato visivo. Angelo Manca riassume così l'intenzione artistica di Vermeer: “studiare la fenomenologia della luce sulle cose, inserite in uno spazio ordinato, geometrico, architettonico; arrivare con metodo cartesiano alla definizione elementare-universale dello spazio della pittura; analizzare con metodo la natura degli oggetti che ci circondano, dimenticando la loro sostanza tradizionale, di utilità, di simbolo, descrittiva, psicologica ecc. per scoprire la loro funzione di verità fenomenica, di incontro luce-materia (...) Mentre gli altri pittori di interni svolgono argomenti, illustrano la vita quotidia, Vermeer verifica

¹ E. LARSEN *Jan Vermeer* Firenze, Octavo, 1996, p. 7.

valori strutturali, compositivi, pittorici, equivalenti nella loro continua variazione.”¹. Un occhi “non umano”, non interpretativo, ma attento alla pura presenza delle cose nella dimensione dello spazio²: un occhio “cartesiano”: com’è noto lo spazio cartesiano è il luogo dell’assoluta omogeneità ed equivalenza, ben diverso dallo spazio aristotelico in cui ogni elemento aveva il “suo” luogo ed era qualitativamente differenziato. “Vermeer, ancorato all’ordine e alla regola geometrica, rinuncia agli strumenti di una razionalità astratta (...) per praticare una razionalità concreta, analitica, verificata sulla geometria cartesiana”.³

Ora, la visione cartesiana, geometrica, puramente quantitativa dei rapporti fra le cose non è altro che la conoscenza del secondo genere di Spinoza, in cui le cose, lungi dall’apparirci in modo confuso ed arbitrario, ci si mostrano nella giusta connessione dei loro rapporti, “ossia per come sono in sé, cioè non come contingenti, ma come necessarie”⁴, ovvero “sotto una certa specie di eternità”⁵.

Il mondo liberato dall’interpretazione umana, puro nella sua oggettività, nel quale può avvenire l’incontro con l’Assoluto.

¹ A. MANCA *Pingo ergo sum* Firenze, Atheneum, 2005, p. 26.

² Cfr anche il testo di Hulten, *ultra*, pag. 39-41.

³ A. MANCA *Pingo ergo sum* Firenze, Atheneum, 2005, p. 37.

⁴ *Ethica* cit., P.II, Prop XLIV, dimostrazione, p. 203-204.

⁵ *Ethica* cit., P.II, Prop XLIV, corollario II, p. 207.

PONTUS HULTEN - VERMEER E SPINOZA- IL TESTO

Il presente saggio si propone di cercare, nell'incontro di queste due personalità, Vermeer e Spinoza, le chiavi di alcune caratteristiche dell'opera del pittore. Il saggio si concentrerà su due questioni, da un lato lo spazio e la trattazione degli interni, dall'altro la visione dell'uomo e della condizione umana. Per contestualizzare ricorderò in modo molto schematico il modo in cui il barocco, prima di Vermeer, trattava queste stesse questioni. Per maggiore chiarezza inizierò trattando separatamente questi due aspetti della percezione dell'immagine, che di fatto sono indissociabili.

La tendenza ad isolare il sentimento dello spazio e a farne il motivo principale del quadro compare per la prima volta in Olanda, con Vredeman de Vries, nella seconda metà del XVI secolo. Egli ha tratto vantaggio dalla sua conoscenza della "prospettiva segreta" per intensificare al massimo l'effetto di profondità e l'illusione dello spazio: lo sguardo scivola come su dei binari lungo delle linee continue verso un punto di fuga lontano. – La rappresentazione ortogonale che suggerisce la profondità dominerà in seguito per quasi un secolo nella raffigurazione dell'architettura di interni. Hans Jantzen descrive dettagliatamente questa evoluzione nel "Das Niederländischer Arkitekturbild"¹. – I successori di De Vries si impegnano a rendere più complessa la sua "maniera". Il tratto che più colpisce nelle loro tele è la delimitazione indeterminata dello spazio. Gli interni di chiesa, di cui si tratta per lo più in questo caso, danno quasi sempre l'impressione di aprirsi sulla lontananza, a volte anche ai lati; la sistemazione dei luoghi appare spesso spiazzante. Cercano di dipingere uno spazio aperto profondo, con caratteristiche più immaginarie che realistiche, un interno infinito, uno spazio visto come una foresta. L'architettura reale offriva raramente dei punti di vista rispondenti a queste intenzioni, ed evidentemente l'interesse per la pittura di architettura non proveniva da una preoccupazione di descrizione realista. Tramite la loro scienza della prospettiva, questi costruttori di quadri cercavano di creare l'illusione dello spazio negli imponenti edifici monumentali nati dalla loro immaginazione. Essi si caratterizzano per la profondità della prospettiva, il loro zelo un po' ingenuo nel dimostrare le potenzialità del sistema ortogonale e a

¹ H. JANTZEN, *Das Niederländische Architekturbild*, Leipzig, 1910. p. 19 sgg.

descrivere tramite questo degli interni dalle forme complesse. – Il trattamento della luce non li interessa in quanto tale, ma solo come mezzo per interpretare lo spazio; molto spesso l'illuminazione è viva, permette all'artista di mettere in evidenza i molteplici dettagli dell'interno. – Colpisce notare che in queste vedute l'architettura e la sistemazione dello spazio sono in generale retti da una prospettiva del tutto diversa da quella delle figure umane. La concezione matematica della prospettiva si applica solo all'architettura, non ai personaggi. Nella maggior parte dei casi questa discordanza ha come effetto di fare apparire troppo piccole le figure umane, cosa ancora più tangibile nei numerosi casi in cui l'architettura e i personaggi sono opera di artisti diversi. (Forse si pensava, nel solco dell'antropomorfismo allora prevalente, che la persona umana non dovesse essere sottomessa alle leggi della prospettiva allo stesso modo degli oggetti inanimati).

I primi pittori olandesi di architettura, per esempio Hendrick Arts, Bartholomeus van Basse e Dirk van Delen, a partire dai primi decenni del XVII secolo, si rifanno sotto molti aspetti alla scuola di Anversa. Un esempio eclatante della loro tendenza a preferire la creazione di spazi immaginari piuttosto che a riprodurre la realtà è un'opera di Bassen del 1620: egli dipinge la tomba di Guglielmo il Taciturno¹ nella Nieuwe Kerk di Delft, ma ne ignora il contesto reale per situarla in una chiesa immaginaria. Tuttavia, questi pittori olandesi di architettura, a tutti gli effetti un gruppo di artisti abbastanza minori, abbandoneranno poco a poco questa concezione pittorica immaginaria per dipingere degli interni reali, senza tuttavia rinunciare agli antichi ideali: un forte effetto di profondità e la monumentalità dei volumi. Ma in un punto si distingue molto presto un aspetto della maniera compositiva sulla quale gli olandesi hanno una visione assolutamente originale: la questione della posizione dello spettatore riguardo allo spazio pittorico. I pittori della scuola di Anversa, in particolare le famiglie Steenwyck e Neefs, testimoniano nelle loro opere un approccio "classico" che è estraneo agli olandesi. I Fiamminghi non mettono l'accento sullo spazio vicino, vogliono porre lo spettatore davanti ad un insieme distinto, non introdurlo nello spazio pittorico. Jantzen dice, a proposito della concezione spaziale di questa scuola di Anversa: "lo spazio interno non deve essere reso

¹ *Ibidem*, p. 58. Museo di Budapest.

come un'immagine che ingloba nel suo volume lo spettatore, assorbendolo in sé, ma come una rappresentazione autonoma, distinta dallo spettatore, che gli sta di fronte come un insieme tatticamente chiuso"¹. Gli interni nettamente delimitati, in cui il muro di fondo è vicino e parallelo al piano dell'immagine, contrastano completamente con questi ideali. Jantzen ha colto la differenza fra questi due modi di costruire un interno quando oppone lo spazio percepito dalla superficie verso il fondo a quello che è percepito dall'interno verso l'esterno, dal fondo verso l'occhio². Sembra che Pieter Janszoon Saenredam (1597-1665) sia stato il primo ad intuire con una certa chiarezza questo tipo di spazio (che Vermeer avrebbe rappresentato con coerenza una ventina d'anni dopo). Saenredam ha compiuto quella che, generalizzando il termine di Ringbom, si potrebbe qualificare come "rivoluzione artistica", dipingendo nel 1653 il suo interno della chiesa di San Bavone ad Haarlem³. Quest'opera segna un salto nell'evoluzione, un'innovazione che non è il risultato di una serie di cambiamenti progressivi. Il suo modo di organizzare lo spazio, con un muro chiaro parallelo al piano del quadro, fa percepire chiaramente allo spettatore il fondo e la netta delimitazione del luogo, comunicando un sentimento immediato dello spazio. In Saenredam c'è un'intenzione deliberata di fare entrare lo spettatore nello spazio pittorico (ciò è connesso forse col fatto che egli dipinge sempre interni reali). Introduce la prossimità, gli scorci rapidi, da cui risultano brusche transizioni che gli permettono di rappresentare in primo piano dei gruppi di figure e di dare loro un aspetto naturale. Lo sguardo dello spettatore non è canalizzato lungo le linee di fuga verso una profondità lontana, come succede presso i successori di Vries. Al contrario, percepiamo in un colpo solo nell'immagine della chiesa di S Bavone la vasta superficie luminosa della navata; lo sguardo inciampa in qualche modo su di essa, e ciò ce ne fa sentire tutta la monumentalità. La rotondità e la materialità dei pilastri colossali è quasi schiacciante quando, in questo modo, li si appropria anche dal lato che non è visibile. Il piccolo personaggio, una bambina, sorprende per la sua piccola dimensione a fianco di questi oggetti giganteschi. – Questo spazio chiuso appare nelle opere giovanili di Saenredam, ma nelle sue tele più tarde non si ritrova un progetto stilistico altrettanto netto.

¹ *Ibidem*, p. 49.

² *Ibidem*, p. 78.

³ National Gallery, Londra.

È difficile trovare dei precursori della pittura di Saenredam. Con l'eccezione di un certo Franz Pieter de Grebber, presso il quale egli entrò come apprendista nel 1612, egli non sembra aver lavorato sotto la guida di un maestro. Jantzen suppone che egli si sia formato in completa indipendenza¹. Si potrebbe pensare che il suo approccio innovatore consegua dal carattere risolutamente razionale che si manifesta in tutte le sue opere. I suoi primi lavori furono disegni di topografie urbane di notevole minuzia. Già il suo modo di firmare gli schizzi, aggiungendo al nome il mese e il giorno nonché le misure del quadro, testimonia il suo gusto per la chiarezza. La stessa cosa vale per le misure precise che egli effettua per i dettagli di architettura. Tranne due tele che riprendono vedute di Roma di Marten van Heemskerck, l'opera di Saenredam si compone esclusivamente di interni di chiese e di vedute di città olandesi. Tutte presentano una tinta molto chiara e un tratto distinto, ma senza durezza eccessiva nei contorni. I colori sono rari e vivaci, qua e là si nota un tratto che marca, con un'insistenza un po' ingenua, la sua preoccupazione per il realismo. Dal suo quadro del vecchio municipio di Amsterdam (ora al Rijksmuseum) emana una poesia nata dall'amore che egli porta alle cose. Saenredam è il primo a dare, nella pittura di interni, un'espressione concreta alla familiarità delle cose e dei luoghi, e al razionalismo olandese.

Anche alcuni altri pittori olandesi, anch'essi nati verso il 1600, prefigurano questo nuovo approccio allo spazio. Sono in particolare i "pittori di genere", che in maggior parte, come Saenredam, lavoravano a Haarlem: Dirk Hals, nato nel 1592, Gerrit Pot, nato verso il 1585, Pieter Codde, nato nel 1599/1600, e Anthonius Palamedes, nato nel 1601 (Saenredam era nato nel 1597).

Lo spazio in cui si muovono, non senza goffaggine, le loro allegre compagnie non è sempre definito con precisione come in Saenredam, e spesso la prospettiva è inverosimile. Ma anch'essi danno un'anticipazione del sentimento dello spazio che sarà portato a perfezione a Delft negli anni 1650 e 60. Il muro chiaro del fondo, parallelo al piano del quadro, diventa frequente dopo gli inizi degli anni 1630. La ragione per cui questi artisti di secondo o terz'ordine siano giunti ad adottare questo approccio spaziale resta oscura. Forse questi pittori, che non si interessavano principalmente alla problematica dello spazio, hanno

¹ Jantzen, *op. cit.* p. 79.

inconsiamente evocato delle reminescenze di fine rinascimento. Forse si sono ispirati agli sfondi di Frans Hals, che tuttavia sono ben lontani dall'essere chiusi come quelli dei "pittori di genere". Colui che si avvicina più nettamente ad una percezione dello spazio analoga a quella di Vermeer è l'ultimo citato, Anthonius Palamedes. Nato nel 1601 a Delft, vi lavorò fino alla sua morte nel 1673. Il suo modo di dipingere degli interni chiusi, quasi come delle scatole, spesso senza finestre, lascia intuire in lui un precursore. Nelle sue opere tarde, al contrario, l'influenza sembra andare in senso inverso. Forse Palamedes in questo modo prendeva le distanze dagli insegnamenti che aveva dato in passato a Vermeer. In ogni caso, si vedono già nei suoi quadri le grandi carte murali, le tende che inquadrano le scene come un ornamento, i tappeti orientali sulla tavola in primo piano. – Ciò che distingue le opere di Vermeer da quelle dei pittori di genere, è che i loro personaggi sono sempre più numerosi e più piccoli dei suoi, sono posti come figurine in una casa di bambole, senza relazioni, senza contatto con la stanza. Ciò induce facilmente a pensare che l'esecuzione del quadro sia fatta in due tempi, prima la costruzione dell'interno poi la sistemazione dei personaggi. Qualcuna tra le prime opere di Vermeer, ad esempio "Il bicchiere di vino"¹, ricorda questa maniera.

Come i loro omologhi di Anversa, i pittori di architettura di Delft – Gerard Houckgeest, nato verso il 1600, Hendrik van Vliet, nato nel 1611/12, Emmanuel de Witte, nato nel 1617 – si interessano soprattutto agli interni di chiese. Essi sono contemporanei di Vermeer, ma più anziani, e la loro visione del problema è tutt'altra. Essi non si entusiasmano per le potenzialità dello spazio chiuso, scelgono delle vedute oblique, attraverso il coro e il transetto, che aprono lo spazio della chiesa su parecchi lati, ne fanno percepire la vastità, danno un'idea della disposizione complessa e della moltitudine di pilastri, absidi e absidiole. Questa "diagonalizzazione" dello spazio interno di cui parla Jantzen² è una variante dello spazio complesso e illimitato del barocco³.

¹ Kaiser-Friederich-Museum, Berlin.

² *Op. cit.* p. 150.

³ Non si può proprio, come fanno Jantzen ed altri dopo di lui (Edgar P. Richardson, "Samuel van Hoogstraten and Carel Fabritius" *Art in America*, 1937, p. 14), parlare di una grande rivoluzione della pittura di interni lanciata dai pittori di architettura di Delft verso la fine degli anni 1640, che avrebbe comportato il passaggio dalla pittura di spazi immaginari a quella di luoghi reali e da dove sarebbe nato un nuovo senso del volume spaziale.

Il più giovane di loro, de Witte, che applica alla maggior parte delle opere il concetto aperto evocato prima, ha preso a prestito in certi casi alcuni aspetti dello spazio chiuso, ad esempio nel piccolo quadro che rappresenta un interno di chiesa rinascimentale che si trova ad Amburgo. I suoi quadri comunicano a volte un po' di quel sentimento di serenità che può derivare dall'uso ragionato delle risorse luminose, che sarà una delle caratteristiche delle tele di Vermeer. A volte de Witte subordinerà le parti ad un'idea unificatrice, utilizzando la luce per creare un insieme coerente. – I pittori di architettura di Delft hanno forse ispirato Vermeer giovane, grazie al dibattito che sicuramente si sviluppò a proposito della rappresentazione dello spazio, ma anche per il loro trattamento della problematica della luce; tuttavia in generale la loro influenza non è rintracciabile nella sua arte.

Così, la linea nata da Saenredam si oppone tanto alla prospettiva in profondità della pittura d'architettura di Anversa e olandese antica quanto alle vedute oblique dei pittori di Delft. Vermeer si sarebbe collegato a questa linea, adottando le nuove modalità dello spazio, esplorando le loro potenzialità e dando loro un contenuto nuovo. Le sue idee sono molto lontane da quelle dell'alto barocco.

Rembrandt modula in altro modo la concezione del complesso spazio barocco, ma verso la fine degli anni 1640 si può distinguere, per qualche anno, un approccio un po' differente da quello che viene subito in mente quando si pensa allo spazio rembrandtiano. Dei quadri come “I pellegrini di Emmaus” e il “Buon samaritano”(Louvre), entrambi del 1648, testimoniano questa inflessione nella percezione dello spazio e della luce. Quest'ultima acquisisce una specie di autonomia, ed è distribuita in modo più uniforme su tutta l'immagine. Questo non significa che tutte le parti ricevano la stessa illuminazione, ma la concentrazione della luce sui personaggi, abituale nel passato, lascia posto ad un'illuminazione contrappuntistica fluente ¹, una luce liberamente ritmata che attraversa obliquamente tutto lo spazio pittorico. In queste tele la luce diventa in qualche modo una materia irrazionale, che si estende negli intervalli della composizione e colora i personaggi. In quegli anni Rembrandt spinge all'estremo l'interesse per la luce. Allo stesso tempo gli interni diventano più distinti e più tangibili. I loro limiti sono più illuminati, il muro di fondo è spesso parallelo al piano del quadro e l'azione si svolge parallelamente a questo. Ma la serrata disposizione dell'insieme,

¹ Cf. H. READ, *The meaning of art*, Londra 1931, p. 43.

alla quale sembra invitare il muro di fondo parallelo, e al quale essa è spesso legata, non diventa mai predominante, il suo rigore è moderato e la sua regolarità nascosta dal libero gioco della luce. Queste tendenze, caratteristiche della pittura di Rembrandt verso la fine degli anni 40 del Seicento, lasceranno più tardi spazio alla povertà delle ambientazioni e all'approfondimento psicologico degli ultimi anni, in cui lo spazio diventa insignificante.

Lo stile sopra evocato, però, è stato continuato dal più notevole dei discepoli di Rembrandt. In quale periodo Fabritius lavorò nell'atelier di Rembrandt? La domanda si perde nella nebbia d'incertezza che circonda, fra l'altro, tutto quanto riguarda la sua vita. Samuel van Hoogstraeten, che nel suo *Inleyding tot de hooghe schoole der Schilderkonst* afferma di essere stato discepolo di Rembrandt nello stesso periodo in cui lo era Fabritius, è stato pure lui in stretta relazione con il maestro per una decina d'anni: dal suo arrivo come apprendista nel 1641, fino alla sua partenza dall'Olanda per Vienna nel maggio 1652¹. Questa informazione dunque non dà indicazioni molto precise sulla data. Tuttavia diversi indizi fanno pensare che Fabritius sia stato sotto l'influenza di Rembrandt fino alla sua partenza da Amsterdam per Delft, verso il 1650. Fu nominato maestro solo nel 1652, due anni prima della sua morte. La sua opera segna una razionalizzazione e una formalizzazione dell'eredità del maestro. Quei rari quadri che sono giunti fino a noi mostrano come egli sviluppi le idee rembrandtiane della fine degli anni 40. Fabritius accentua maggiormente i limiti dello spazio, e la sua costruzione spaziale è più solida. L'immagine diventa più chiara, l'illuminazione più realista, il chiaroscuro tipico di Rembrandt cede il posto ad una luce razionale, che cade in una direzione determinata. L'interpretazione dello spazio acquista un valore proprio. Fabritius era famoso per le sue "prospettive", degli interni o degli esterni degli edifici, sul genere dei ritratti di edifici di Saenredam². Attribuiva una grande importanza alla rappresentazione di un luogo concreto. L'immagine di una tromba di scale con una porta aperta, al Rijksmuseum di Amsterdam, è la soluzione elegante ad un problema ben formulato. Ma anche in questo nuovo contesto Fabritius mostra affinità con Rembrandt nella dolcezza dell'atmosfera; la magia tipica di Rembrandt sussiste nei suoi personaggi. Per quanto se ne può giudicare

¹ Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooghe schoole der Schilderkonstanders die zichtbaere werelt*, Rotterdam, 1678, p. 11.

² W.R. VALENTINER, "Carel Fabritius", *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, 1, p. 28 sgg.

dalle tre “prospettive” che sono state conservate, la “Scala” al Rijksmuseum, la “Sentinella” a Schwerin e il “Mercante di musica” a Londra, l’ideale spaziale di Fabritius era uno spazio relativamente complesso. Si vede sempre che egli pone un problema determinato; l’interno non si riduce mai alla forma di una scatola. Una piccola parte del fondo è parallela al piano del quadro per sottolinearlo, altre parti si articolano in configurazioni complesse. L’impressione dello spettatore è quella di un luogo originale, in cui i muri in diagonale trascinano gli sguardi lontano, mentre le parti parallele al piano dell’immagine contribuiscono a trattenerli. Il suo spazio non è mai interamente chiuso, si apre sulla lontananza come più tardi in Pieter de Hoogh, ma l’orizzonte non è mai visibile.

La tesi di Richardson secondo la quale Fabritius sarebbe stato il primo in Olanda a fabbricare delle scatole prospettiche appare a tal proposito interessante¹. Queste scatole, a tre o quattro lati, le cui facce interne dipinte rappresentano degli interni in prospettiva dando una forte illusione di realtà, devono essere viste come il prodotto di una visione precisa e singolare dello spazio chiuso, evidentemente congiunta ad un vivo interesse per i problemi di prospettiva. Facendo un paragone con gli oggetti simili del Quattrocento italiano, ad esempio le costruzioni di Brunelleschi, è rivelatore il fatto che questi ultimi siano concepiti in modo totalmente diverso. Ciò che è quasi essenziale per gli artisti di Delft, la finitezza dello spazio, il carattere assolutamente definitivo della concezione spaziale (anche nella forma esteriore dell’oggetto), è totalmente estraneo al modo in cui gli Italiani vedono il problema. Con l’aiuto di specchi e di altri dispositivi, essi mettono in relazione lo spazio della scatola prospettica con lo spazio reale. Entrambi cercano un intenso effetto di illusione, ma testimoniano inconsciamente delle concezioni diametralmente opposte dello spazio.

Fabritius è generalmente considerato il maestro di Vermeer, ma non è sicuro che questa relazione da maestro ad allievo debba essere presa alla lettera. Il poema di Arnold Bon composto nel 1654² permette semplicemente di concludere che Vermeer, allora ventiduenne, era un talento promettente. Vermeer non può essere rimasto troppo a lungo come allievo nell’atelier di Fabritius. Questi era

¹ RICHARDSON, art. cit. p. 148 sgg.

² Composto in onore di Fabritius dopo la sua morte nell’esplosione della polveriera di Delft: “Così per questa fenice, per nostra sfortuna / abbandonò questa vita al colmo della gloria / ma per fortuna dalle sue ceneri è nato / Vermeer, che continua la sua scienza da maestro.”

arrivato a Delft solo nel 1650, ed era diventato maestro solo alla fine del 1652: prima di questa data non avrebbe avuto – almeno formalmente – il diritto di accettare allievi. Quanto a Vermeer, era stato nominato maestro nel dicembre 1653.

La storia delle opere giovanili di Vermeer cela molti enigmi. È indubitabile che ci siano stati contatti, sotto qualche forma, fra Fabritius e Vermeer, ma ci sono dei fatti che contrastano con l'idea di una relazione diretta di apprendistato. È il caso della *Mezzana*, datata 1656 (Dresda). È difficile spiegare come Vermeer, due anni dopo la morte di Fabritius, abbia potuto dipingere, in uno stile già molto sorpassato, questo quadro che non porta affatto tracce dell'eredità del maestro, per riprendere di nuovo, più tardi, dei tratti stilistici ispirati da lui. I due altri quadri generalmente considerati come opere giovanili (*Diana e le ninfe*, al Mauritshuis di La Haye, e il *Cristo a casa di Marta e Maria*, a Edimburgo) sono ancora più lontane dagli insegnamenti di Fabritius. La Diana ha dei tratti italiani e fiamminghi per il calore dei coloriti, gli atteggiamenti del personaggio principale e della fanciulla inginocchiata richiamano la postura di Betsabea di cui Drost ha tracciato la storia¹, strettamente imparentata a una Diana di Rubens (al museo Boymans di Amsterdam).

Il *Cristo a casa di Marta e Maria* somiglia troppo alle opere attribuite a Johannes Vermeer di Utrecht perché l'attribuzione al grande Vermeer possa essere completamente sicura. Queste tre opere giovanili sono, ognuna nel suo genere, lavori di qualità. È difficile comprendere come Vermeer abbia potuto realizzare queste tre opere molto diverse per poi ripartire dall'inizio, e anche un po' goffamente, nel suo "proprio" stile, abbastanza simile a quello di Fabritius. Ma non è certo questo il luogo in cui trattare questo problema.

Si potrebbe affrontare nel modo seguente la relazione di Vermeer con i suoi predecessori. Probabilmente lo entusiasma il modo innovatore in cui Saenredam rappresentava i volumi in un interno. Almeno una volta avrà avuto l'occasione di discutere di questi problemi con Saenredam, quando questi venne a Delft per ritrarre i funerali di Guglielmo II l'8 marzo 1651. Palamedes gli diede indicazioni riguardo alla concezione dello spazio chiuso, e forse discutendo con Fabritius, di dieci anni maggiore di lui, chiarificò le sue intenzioni e la vera portata del

¹ W. DROST, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam, 1926, p.119.

concetto. Da Fabritius gli venne anche l'idea della composizione "decentrata", e la nuova visione della relazione tra la figura umana e delle diverse parti dell'immagine, cosa di cui parlerò in seguito. E da lui trasse l'interesse rembrandtiano per la luce e l'atmosfera.

Proprio con Vermeer si compie la conquista dello spazio prossimo. In quanto razionalista, gli sembra naturale lasciare che lo spettatore prenda coscienza della presenza dell'artista nell'interno che questi dipinge; vuole vedere i luoghi quali sono, e non quali potrebbero essere visti dall'esterno; abolisce definitivamente il confine tra spazio dell'atelier e quello della scena, fra lo spazio del quadro e quello dello spettatore. Questa cosa appare con evidenza quando si legge il racconto dei tentativi fatti per inventariare l'atelier di Vermeer, misurarlo, contarne le finestre e le piastrelle del pavimento, ecc.¹

Uno dei mezzi utilizzati da Vermeer per raggiungere il suo scopo è una prospettiva centrale perfetta, in cui ogni dettaglio è conforme alle leggi della prospettiva in cui tutti concorrono ad una costruzione unitaria dello spazio. I pavimenti a scacchi sono il mezzo di cui si serve magistralmente per convincere lo spettatore della realtà del luogo.

L'estrema minuzia di Vermeer nella costruzione della prospettiva si rivela fra l'altro nelle tracce lasciate dai suoi sforzi in alcune tele. Così, ne "L'Atelier", a Vienna, il punto di fuga è marcato da un buco riempito di pittura nella tela.² – Nel suo *Inleyding, Hoogstraeten* elenca, alla fine del capitolo sulla prospettiva, i teorici che conosce: Albert Dürer, Hans [Vredeman] de Vries, Maroldis [Marolois], Guido Baldi e Des Argues.³ Quest'ultimo, l'eminente matematico francese Girard Desargues (1593-1661), è segnalato soprattutto per le sue nuove scoperte. Egli lavorò a parecchi manuali di prospettiva, il più importante dei quali è intitolato *Metodo universale di M. Desargues per praticare la prospettiva in piccola scala e in pianta. Con le posizioni e le proporzioni dei Tocchi, Tinte o Colori Forti e Tenui* (Paris 1648), pubblicato da Abraham Bosse.⁴ Si tratta di uno

¹ Fra altri P.T.A. SWILLEN, *Johannes Vermeer, Painter of Delft*, Utrecht 1950, p. 116 sgg.

² K.G. HULTÈN, "Zu Vermeers Ateliersbild", *Kontshistorisch Tidskrift*, 1949, p. 94.

³ HOOGSTRAETEN, *op. cit.*, p.276.

⁴ La grande attualità delle teorie della prospettiva verso la metà del XVII° secolo risalta dalla controversia suscitata da un altro scritto di Desargues, opera oggi molto rara, *Esempio di uno dei metodi universali del SGDL (Signor Girard Desargues, Lionese) riguardante le pratiche della prospettiva senza usare alcun punto terzo, di distanza né d'altra natura che sia fuori dal campo dell'opera*. Nel 1636, un plagio di questo testo fu all'origine di una virulenta controversia portata

studio teorico estremamente avanzato ed esaustivo della scienza della prospettiva, destinato anche all'uso pratico di pittori e disegnatori. Pubblicato in olandese nel 1664¹, tutto fa pensare che Vermeer l'abbia conosciuto e utilizzato, soprattutto con riferimento al buco nella tela di cui si è trattato prima. Su molte tavole di Desargues si vedono dei fili fissati sul punto di fuga dell'opera. Il loro scopo era di segnare le linee di fuga. (Questo metodo non era d'altronde sconosciuto prima di Desargues: Piero della Francesca la menziona già nel *De Prospectiva Pingendi*². Pensare che Vermeer abbia potuto conoscere Piero è un'idea seducente, ma non entra nel campo del possibile).

Uno dei tratti più notevoli dei quadri di Vermeer è il suo modo di mettere in primo piano uno degli oggetti della stanza, ad esempio una tavola o una sedia, e talmente vicino allo spettatore da fargli prendere una grandezza smisurata. Questa è - fra le altre - una delle manifestazioni della sua aspirazione ad introdurre lo spettatore nello spazio del quadro. Nella vita quotidiana, in effetti, abbiamo sempre degli oggetti vicino a noi. Alcune tele, per esempio la *Dama al virginale* di Buckingham Palace, danno la stessa impressione di certe fotografie in cui gli oggetti vicini all'apparecchio prendono una proporzione artificiale e grottesca. Nelle opere di Vermeer, questi oggetti si inscrivono in modo del tutto corretto in una prospettiva centrale. Se appaiono così gigantesche, ciò dipende da una particolarità dell'occhio umano. La dimensione degli oggetti visti da molto vicino non è percepita allo stesso modo di quando essi sono un po' più distanti, per così dire a una distanza normale: se teniamo la mano a trenta centimetri dagli occhi e la allontaniamo poi a una distanza doppia, essa sembrerà mantenere all'incirca la propria grandezza, benché la sua immagine sulla retina sia ridotta della metà. Assegniamo agli oggetti molto vicini una "grandezza apparente" di ordine psicologico. Le fotografie e le immagini in prospettiva riproducono la traiettoria reale dei raggi luminosi, ma noi non le accettiamo perché abbiamo l'abitudine di attribuire agli oggetti vicini questa "grandezza apparente". Gregor Paulson ha mostrato come questo fenomeno spieghi la prospettiva inversa dell'arte

avanti a colpi di manifesti sui muri di Parigi. Gli scritti di Desargues portavano titoli come "Errore incredibile...", "Errori e falsità enormi", e le risposte del suo avversario erano dello stesso tono.

¹ *Algemeene manier van de H. Desargues, tot de praktijk der perspectiven, gelijk tot die der meetkunde, met de kleyne voetmaat, mitsgaders der Plaetsen, en proportion van de Stercke en flauwe Rakingen af Kleuren*, Amsterdam, 1664.

² PETRUS PICTOR BURGENSIS, *De Prospectiva pingendi...* veröffentlicht von C. Winterberg, Strasbourg, 1899.

dell'Estremo Oriente: le parti di un oggetto molto vicino possono in effetti sembrarci più piccole di quelle che sono un po' distanti¹. Naturalmente non bisogna da ciò concludere che Vermeer e la macchina fotografica abbiano torto ed i Cinesi ragione; diciamo piuttosto che Vermeer rappresenta lo spazio fisico e i Cinesi lo spazio psicologico. Le grandi forme che Vermeer pone in primo piano testimoniano la sua intenzione di integrare lo spazio e tutti i suoi elementi nella composizione in modo conforme alla prospettiva centrale. Egli cerca la *certezza* assoluta e la coerenza che conseguono dall'applicazione della prospettiva centrale. Non ha intenzione di rappresentare uno spazio psicologico. (D'altronde sembra che nessuno in Occidente se ne sia interessato prima di Cézanne). Altre maniere di organizzare il primo piano in modo differente da quella utilizzata da Vermeer danno spesso l'impressione di vedere la scena a distanza – il termine scena è d'altronde sintomatico. Come Saenredam ed altri, Vermeer ricorre al procedimento che consiste nel disporre una stoffa o una cornice di porta in modo da dare allo spettatore l'impressione di vivere una situazione familiare, di vedere una stanza da un'altra stanza. Questa specie di quadro in primo piano dà inoltre una forte percezione del volume compreso nello spazio che si trova tra il muro di fondo e la cornice. La stanza appare così chiusa e confinata, e lo sguardo, rinviato dallo sfondo chiaro, raggiunge in un qualche modo da dietro le figure del primo piano.

Oltre alla creazione della prospettiva, la luce è per Vermeer anche un mezzo per creare un'unità. Essa diventa una sostanza di natura quasi mistica, un medium tra gli oggetti. (Si è molto scritto sulla luce nell'immagine di Vermeer. Forse è utile notare a questo proposito la ragione per cui essa giunge sempre da sinistra: un pittore destrorso, senza illuminazione zenitale, si farebbe ombra lavorando).

Il trattamento della luce in Vermeer contribuisce a mostrare il compimento di un'evoluzione che conduce da una concezione dello spazio come elemento residuale fra i corpi a quella in cui esso appare come ciò che sorpassa e abolisce l'antagonismo fra gli oggetti e il vuoto. In Vermeer non si sente alcuna opposizione fra “spazio architettonico” e “spazio umano”.

¹ G. PAULSON, *Nya studier öder det omvända perspektivet och principerna för rumsbildning i måleriet*, Konsthistoriska Sällskapets publikation 1918, p. 31 sgg.

Vermeer costruisce un universo chiuso, confinato, razionale, diametralmente opposto a ciò che si intende generalmente come spazio barocco. Questo carattere interamente chiuso non presenta alcuna eccezione, e ciò ravviva infinitamente il nostro sentimento dello spazio. L'immagine di Vermeer non offre mai via d'uscita verso un altro luogo; delle finestre non si vede altro che lo stipite, mai ciò che sta al di là. Persino i due esterni che egli ha dipinto presentano questo carattere confinato, non si aprono; da nessuna parte si vede l'orizzonte. Anche da essi si sprigiona una strana impressione di chiusura. Questo principio è onnipresente, tanto da poter sembrare monotono. Ma vedremo più avanti che si tratta dell'unico tipo di composizione che possa conciliarsi con il pensiero di Vermeer, e che possa esprimerlo. – Il principio dello spazio chiuso stava per modificare non solo la concezione degli interni, ma anche la composizione degli esterni verso la fine del XVII° secolo. Lo si può individuare ad esempio nel pascolo di Adriaen van de Velde del 1666 al museo Kaiser Friederich (opera che fa quasi pensare ad un lavoro del XIX° secolo) e nelle vedute di città di Job e Gerrit Berckheyden degli anni 1660 e 70.

Se le composizioni di Vermeer, nonostante tutti i loro elementi "illusionisti", non sono di un realismo troppo smaccato, ciò dipende dal trattamento della luce e dalla tecnica pittorica. Tramite questi espedienti egli cerca di trattenere l'attenzione sulla superficie, vuole fare percepire alternativamente la superficie dell'immagine e la profondità dello spazio, suscitare la tensione estetica che risulta dalla discordanza, percepita dallo spettatore, fra l'immagine e ciò che essa rappresenta.

Il modo in cui Vermeer evita i contrasti forti tra nero e bianco, l'uniformità dei valori o, come si dice generalmente, la sua tonalità chiara, ci fanno vedere il quadro come una superficie, all'opposto ad esempio del chiaroscuro di Rembrandt e delle sue figure illuminate. "Vermeer non si preoccupava principalmente del contrasto fra ombra e luce, ma del gioco della luce"¹. Questa particolarità delle sue opere, purtroppo, non si vede bene nelle riproduzioni, e gli originali producono un'impressione infinitamente più forte. Un altro metodo con cui Vermeer crea la tensione desiderata consiste nella tecnica originale, tutta sua, di mettere in risalto la superficie. Dopo aver messo a punto questo metodo – che

¹ SWILLENS, *op. cit.*, p. 141.

evidentemente è molto più di una tecnica – egli procede disponendo i colori fianco a fianco come gli elementi di un intarsio: dispone il colore in piccoli ampi adiacenti che giustappone senza lasciarli fondere l'uno nell'altro. Questi elementi costitutivi della superficie, spesso minuscoli, sono dei valori e delle sfumature molto vicini. Drost descrive così il suo metodo: “Ma egli evita ogni fusione e sfumatura e, all'interno del complesso di ombre e di luci, i singoli colori locali si distaccano nettamente e delicatamente uno dall'altro”¹.

A questo proposito si può richiamare un'osservazione di Leonardo: “I contorni delle immagini di ogni colore che penetrano da un buco stretto in un luogo oscuro saranno sempre più colorati del loro centro”². Se Vermeer ha fatto degli esperimenti con una camera oscura, ciò che ha visto ha potuto essere una fonte d'ispirazione per la messa a punto della sua tecnica puntinista.

L'assenza dei colori sfumati che suggeriscono il volume rafforza la nostra percezione della superficie; sentiamo che l'insieme formato da superfici multiple deve essere una superficie, per poi percepire nell'istante seguente – o la frazione di un istante – la profondità della prospettiva. Senza dubbio, il muro di fondo, parallelo al piano dell'immagine ed interamente chiuso, contribuisce a ravvivare questa tensione fra superficie e profondità poiché, se si guarda la superficie come un disegno a due dimensioni, questo muro sembra coincidere con il piano del quadro. Vedremo in seguito come questa tecnica di mettere in evidenza la superficie sia strettamente legata all'estetica stessa di Vermeer. Impressionista o realista, in ogni caso Vermeer è stato senza dubbio il primo Olandese del XVII° secolo a conservare il colore del tono locale anche nelle ombre: “Un verde nell'ombra resta un verde”³. Riegl dice dell'arte olandese - ma sembra dimenticare Vermeer: “La tonalità della pittura olandese non è quella moderna, che procede dalle figure stesse, costituendo in qualche modo la risultante dei loro innumerevoli toni locali, ma semplicemente il colore dello spazio libero che si stende davanti e fra i personaggi, ed impone loro così, in una certa misura, la sua propria colorazione.”⁴

¹ *Op. cit.* p. 209. “Aber jede ovale Abrundung und Abdunkelung ist vermieden, und innerhalb des Dunkel- und Hellkomplexes lösen sich die einzelne Lokalfarben fein und klar von einander”.

² *Les Carnets de Leonard de Vinci*, traduzione Louis Servien, Paris, 1942.

³ T.KLINGSOR, (Tristan Leclère), *Vermeer van Delft, l'amour de l'art*, 1921, p. 324.

⁴ Alois Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, Vienna, 1931, p. 191 sgg: “Der Ton der Holländische Malerei ist nicht der moderne (1898!), der von den Figuren selbst ausgeht, von deren

La “scoperta” della pittura di Vermeer risale all'impressionismo. Era stato dimenticato e negletto fino a quando, nel 1866, Bürger-Thoré pubblicò nella *Gazette des Beaux-Arts* i famosi articoli che avrebbero portato alla sua rinascita¹.

Si può seguire l'evoluzione di questa notevole tecnica del puntinato dalle tracce abbastanza diffuse nelle opere degli esordi come *Il bicchiere di vino*² fino alla suprema padronanza degli ultimi anni, passando per il periodo detto “divisionista” in cui, entusiasta per l'apparire di questa grande scoperta, spinge il nuovo metodo al limite del manierismo, ad esempio nella *Lattaia* (Rijksmuseum, Amsterdam). Una cronologia più sicura potrebbe essere tracciata confrontando le opere originali dal punto di vista di questa tecnica. Negli anni 60 e 70 del Seicento, i fratelli Berckheyde e Jan van der Heyden utilizzarono questo metodo di Vermeer, ma ne hanno sostituito la solida sicurezza con un'applicazione un po' pignola. Al contrario, i suoi contemporanei di Delft, in particolare Pieter der Hoogh, non sembrano averne mai colto tutta la portata, benché occasionalmente l'abbiano provata.

Nel caratterizzare il barocco si può discernere, oltre all'apertura dello spazio, un altro elemento tipico: la focalizzazione sull'uomo e sull'umano. E ciò non solo nel senso in cui la persona e il corpo umano sono, sotto ogni riguardo, il motivo centrale dell'immagine barocca, ma anche nel senso in cui l'uomo è visto come la norma di tutte le cose – Dio, la natura e le opere umane, tutto è a misura d'uomo. Il dualismo rinascimentale fra l'uomo e il mondo è superato. Nell'universo singolarmente esente da problemi del barocco primitivo, in cui tutte le contraddizioni sembrano risolversi, questa forte unità si radica in un totale antropomorfismo e nella materializzazione dello spirituale che ne deriva. Dio e la natura sono umanizzati. L'umano è al centro del cosmo.

Questa preponderanza dell'essere umano e del mondo sensibile è stata formulata *fortissimo* da Bernini nel corso del suo viaggio a Parigi, quando discute di estetica con Chantelou: “In seguito, affrontando la materia per la quale è venuto, egli disse che la bellezza di tutte le cose del mondo, come pure dell'architettura,

zahllosen Lokalfärbungen er gewissermassen die Resultierende bildet, sondern einfach die Farbe des Freiraumes, der sich vor und zwischen die Figurenkörper lagert und ihnen damit bis zu gewissen Grade seine eigene Färbung aufzwingt.”

¹ W. BÜRGER (Étienne Joseph Théophile Thoré) “Van der Meer de Delft”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, II, p. 297-330, 458-470, 542-575.

² Kaiser-Friedrich Museum, Berlin.

consiste nella proporzione, di cui si può dire che è una parte divina, poiché ha la sua origine nel corpo di Adamo, che non solo è stato fatto dalle mani di Dio, ma è anche stato formato a sua immagine e somiglianza, che la varietà degli ordini dell'architettura ha preso il via dalle differenze del corpo dell'uomo e della donna e dalle diverse proporzioni che vi si vedono, ed aggiunte molte altre cose su questi argomenti che ci sono abbastanza familiari.”¹

Anche a nord delle Alpi questo classicismo ha un grande significato. In Rubens tutto è vivo, mobile, animato. A volte non si può decidere se nelle sue tele le forme siano organiche o inorganiche, gli alberi si confondono con i personaggi, di cui non si sa se siano in piedi o seduti, se camminino o se volino. Le forme individuali si dissolvono per fondersi con il mondo circostante. Parrucche esuberanti, gesti ondegianti e contorni soffici simboleggiano il legame fra l'uomo e il suo ambiente. Le parti si fondono in un tutto che ha origine nel suo sentimento esaltato della vita: egli ama tutto con eguale fervore, trasforma tutto in forme viventi, amabili. A proposito dei suoi schizzi per le decorazioni destinate alla festa di accoglienza del cardinal-infante Ferdinando nel 1635, Drost scrive: “In questi schizzi di archi trionfali e di porte trionfali, egli dissolve il confine tra l'architettonico e l'organico. L'architettura si metamorfosa in grotta racchiudendo delle figure allegoriche, e dall'arco di trionfo della Moneta nasce un albero. Per il maestro la pietra, come gli esseri viventi, racchiude della vita; egli ne testimonia assimilando la rigidità degli elementi architettonici alle forme del vivente e dell'organico.”² Nei suoi paesaggi, ci si dedica a cercare un maggior numero di figure umane di quante ne siano visibili al primo approccio: “La natura, per lui, si incarna ancora in ninfe e fauni, un po' del bucolico della tarda Antichità plana ancora sui suoi paesaggi, tra i quali i più belli, ora, cercano nella natura ciò che rallegra e nutre l'uomo.”³

¹ *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, manoscritto inedito pubblicato e annotato da L. LALANNE, *Gazette des Beaux-Arts*, 1877-1885, 1887, II, p. 191.

² DROST, *op. cit.* p. 46. “Auf diesen Entwürfen, den Triumphbogen und Ehrenpforten verwischt er die Grenzen zwischen Architektur und organismen. Die Architektur verwandelt sich zur Grotte, die allegorische Gestalten in sich birgt, und aus dem Triumphbogen der Münze wächst ein Baum heraus. Das Gestein birgt wie das Lebewesen dem Meister Leben, das bekundet er, wenn er die Starrheit der Architekturglieder den Formen des Lebendig-Organischen assimiliert...”

³ *Ibidem*, p. 184. “Noch verkörpert sich ihm die Natur zu Nymphen und Faunen, noch liegt ein Hauch spätantiker Bukolik in seiner Landschaften, deren schönste jetzt das Menschenfreundende und Menschennährende der Nature suchen”.

Abbiamo cercato di captare l'idea del barocco, il suo denominatore comune, attribuendole l'epiteto di panteismo, ma essa non è veramente chiarificata. Ad ogni modo, il termine presenta un'accezione troppo ampia; si può constatare che proprio nel XVII° secolo la nozione che esso racchiude è in forte evoluzione. Il panteismo del barocco primitivo è esaltato, fantastico ed emozionale. Parte da un'irresistibile passione di vita, non si fonda su alcun sistema o concetto razionale. È ben lungi dal poggiare su una base cristiana, cosa che non sembra aver preoccupato nessuno di questi artisti (ma il Vaticano sì, in varie occasioni). L'intuizione secondo la quale tutto procede da un'essenza antropomorfa dà un senso di unità; gli antagonismi si fondono nella coscienza inebriante del valore dell'uomo. Una conseguenza naturale di questo tipo di panteismo è la concentrazione sul mondo sensibile – il centro di gravità di ogni cosa è nella sfera umana.

A questo panteismo barocco primitivo si ricollega la dottrina di Giordano Bruno. La sua teoria dell'infinito procede interamente dall'immaginazione e dalla sensibilità. Forse gli scritti dei panteisti della tarda Antichità che egli lesse in convento, a Napoli, hanno ispirato la sua teoria al pari di Copernico. Forse egli fu affascinato dalla tarda Antichità, la sua esaltazione della vita ed il suo modo delizioso di popolare la natura di esseri semi-umani – un po' di questo spirito vibra nel suo sistema e nella sua teoria delle monadi.¹ Sfortunatamente per lui, egli cercò di ricondurre questo panteismo fantastico nei limiti dello spirito del tempo. L'emergere dell'idea dell'infinito, o meglio la sua ri-attualizzazione grazie a Bruno, è stata senza dubbio uno degli avvenimenti più rivoluzionari della storia del pensiero umano. Questa fede nell'infinito, soggettiva, esaltata, è la tonalità che fa da sfondo a tutto l'alto barocco.

La pittura olandese costituisce una linea propria in seno al grande barocco. Per Rembrandt l'essenza stessa della creazione pittorica consiste nel dipingere l'anima umana. L'evoluzione della sua arte è segnata da un'intensificazione costante dei mezzi espressivi ai fini della rappresentazione psicologica. – Rubens riunisce gesti ed eventi in un'azione unica, forte, che rivela l'uomo nella sua esteriorità; in Rembrandt gli atti si annullano l'un l'altro per instaurare un

¹ W. DILTHEY, *Gesammelte Schriften II, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Leipzig et Berlin 1914, p. 327 sgg.

equilibrio ed una calma relativi, sfondo per l'avvenimento mentale. Persino nei quadri apparentemente privi di ogni elemento drammatico, questa assenza di azione, questa calma, è in realtà la cornice di una forte tensione psicologica. L'arte di Rembrandt racchiude una problematica, una spiritualità se si vuole, che è generalmente insolita nel grande barocco.

Le premesse di un nuovo approccio si scorgono per la prima volta nelle opere di Fabritius. Rompendo con la maniera corrente di dirigere un'illuminazione puntuale sui personaggi, ripartendo la luce su tutta la superficie, dando la stessa illuminazione all'essere umano e agli oggetti, Fabritius annuncia la frantumazione della composizione centrata e dell'unità antropomorfa, abolendo così la preminenza dell'uomo.

Gli inquadramenti "fortuiti", che, beninteso, non devono niente al caso ma sono intenzionali al massimo grado, traducono una nuova visione della relazione dell'uomo col mondo. La ripartizione dello spazio si fa a danno non degli oggetti ma dei personaggi, poiché l'artista, sottolineando il carattere frammentario dell'immagine, può esprimere una concezione del mondo che non mette più l'uomo al suo centro. Rimette in discussione l'idea della posizione privilegiata dell'uomo in quanto oggetto della rappresentazione pittorica, dando ad intendere che il quadro e le sue figure sono un "pezzo di realtà" fra altri, ma che resta sufficientemente interessante da servire da motivo. (L'arte della fotografia ha conosciuto un'evoluzione analoga nel XX° secolo).

Si potrebbe obiettare che i pittori olandesi si sono vivamente interessati agli oggetti molto prima di Fabritius. Ma se si paragona per esempio il suo *Mercante di musica* della National Gallery con la *Cuoca* di Gerrit Dou al Louvre, la differenza delle intenzioni che presiedono alla descrizione degli oggetti appare piuttosto chiaramente, come scaturisce anche dalla descrizione che Drost fa del quadro di Dou: "La frutta e la verdura, oltre che disposte sul davanzale, penzolano anche ai lati e dal bordo superiore della finestra, alla rinfusa con ciotole, volatili, cesta, gabbia per uccelli: in questa sistemazione il pittore, non attribuendo significato agli oggetti, fa passare il grande spirito barocco che vuole rappresentare l'uomo come centro di un cosmo"¹.

¹ DROST, *op. cit.* p. 198. "Und wenn er die Gemüse und Früchte, wie er sie auf das untere Fenstersims legt, mitsamt Schüssel, Geflügel, Körbchen, Vogelbauern auch von den Seiten und

Già con Fabritius si può gustare la composizione “decentrata” che i quadri di Vermeer avrebbero resa celebre in seguito. Nel *Mercante di musica* sopra citato, il personaggio è spostato verso il bordo e l’inquadratura della composizione procede da un ritaglio “fortuito”. Fabritius annuncia il nuovo approccio della realtà rappresentata, al quale tornerò più avanti.

Una tendenza simile si legge nella composizione dei ritratti, il cui tratto più importante è che le figure cominciano a stagliarsi su un fondo chiaro. Sarebbe certo inesatto dire che Fabritius fu il primo ad applicarlo nel XVII° secolo. Rembrandt l’aveva fatto per un autoritratto del 1634 (Berlino) e per un uomo che legge del 1645 (Marsiglia, collezione privata)¹. Ma è con Fabritius che il procedimento diventa abituale e testimonia di un cambiamento di atteggiamento. La persona umana è allontanata dal fuoco dei proiettori e nel tempo stesso muta la sua posizione all’interno della composizione. Il pittore ne suggerisce la limitazione, la piccolezza, rendendola una figura oscura che si distacca su di una superficie chiara. Essa diventa un oggetto isolato, una cosa formalmente paragonabile ad altre; poiché non è più la sola ad essere illuminata, non appare più come l’idea centrale attorno alla quale gravita il mondo. L’uomo non è più il concetto che rende il mondo intelligibile e dotato di attributi esprimibili tramite l’immagine. Drost sottolinea il contrasto tra Fabritius e Rembrandt su questo punto². Il suo modo di fare risaltare le teste oscure dei suoi ritratti su di un fondo chiaro è l’inversione radicale delle figure di Rembrandt, illuminate in grotte oscure.

Tuttavia, il fatto stesso di dipingere dei ritratti mostra che Fabritius non ha tratto tutte le conseguenze dalle idee che si mostrano in lui per la prima volta. La sua concezione della situazione dell’uomo – o della possibilità di descriverla – non sarà mai radicale come quella di Vermeer. “Questa assenza totale di ritratti veri e propri”, come nota de Vries nella sua biografia di Vermeer³, è sintomatica: è in effetti una delle chiavi che permettono di comprendere la visione dell’uomo che è propria di Vermeer. Egli rifiuta di isolare un individuo dal suo contesto, dal

vom oberen Rande des fensters herunterhängen lässt, so wirkt sich in diesem Herumbauen bei aller Belanglosigkeit des Gegenstandes der grosse Geist des Barocks aus, der den Menschen als Zentrum eines Kosmos gestalten will”.

¹ DROST, *op. cit.* p. 184.

² Ibidem.

³ A.B. DE VRIES, *Jan Vermeer de Delft*, Bâle, 1948, p. 36.

suo ambiente, cosa che ogni ritrattista fa di necessità. Del resto, egli non ha mai dipinto neppure la natura. Ciò che lo interessa è la condizione umana in generale, la situazione dell'uomo nella realtà sublunare, la sua relazione con le cose e con Dio. Dipinge la relazione dell'uomo, non dell'individuo, con il suo ambiente circostante. Si potrebbe dire che Vermeer ha sostituito alla psicologia individualista di Rembrandt un interesse generale per la condizione umana. Egli cerca l'universale, non il particolare. La sua unica opera che assomiglia a un ritratto è la *Fanciulla con l'orecchino di perla*, al Mauritshuis di La Haye. Ha preso come modello il tipo umano più umile, il meno dimostrativo che si possa immaginare, una fanciulla.

In ciò il registro di Rembrandt appare certamente più ricco: egli tratta e padroneggia la molteplicità laddove Vermeer cerca l'unità e l'universale e, contrariamente a Rembrandt, si sottomette alla limitazione che è propria del costruttore di sistema. Lo scenario nel quale Rembrandt situa i suoi motivi è esotico, è il quadro accattivante e vario dell'aneddoto. L'ambiente di Vermeer è quanto di più universale si potesse concepire per la sua epoca, ed anche quello che gli è più familiare, quello della media borghesia¹. (Un paragone superficiale che, per questo motivo, volesse innalzare Rembrandt al di sopra di Vermeer equivarrebbe a ritenere *a priori* che un organo da cinema sia superiore a un violino.)

A ciò si potrebbe obiettare che Vermeer è un pittore di genere, e che dunque rappresenta delle scene di vita quotidiana più o meno aneddotiche, in cui l'attitudine verso i personaggi denota un po' di "voyeurismo", come se fossero osservati a loro insaputa. L'artista obbliga le sue figure ad occuparsi l'una dell'altra per raccontare insieme una storia. Se si paragonano i quadri di Vermeer a quelli di un tipico pittore di genere come Ter Borch, non si tarda a vedere la differenza, nonostante alcune analogie superficiali. Vermeer non si interessa al contenuto aneddótico delle scene che rappresenta (eccezion fatta per un'opera giovanile, *la Mezzana*). Riegl ha messo in luce meglio di chiunque altro questa importante differenza nel suo piccolo eccellente saggio: "Seguendo l'esempio

¹ Il modo in cui egli si è concentrato su questo ambiente risalta in maniera divertente da un dettaglio della sua iconografia, una bagatella che inquadra l'insieme delle sue opere: in una delle sue prime tele (*Fanciulla assopita*, Metropolitan Museum, New York), si vede un quadro che rappresenta un Cupido, il quale riapparirà in una delle ultime tele, *la Dama in piedi davanti al virginale* della National Gallery di Londra.

dell'arte romanica, egli si interessa solo all'uomo, cosa che gli permette di dare libero corso alla sua fantasia spirituale, non all'ambiente, al mondo in generale. In questo egli si distingue dagli altri pittori di Delft, che presentano dei parallelismi su altri aspetti, ma osservando lo spazio libero e l'elemento non-umano con la stessa attenzione individualizzata dello stesso re della creazione”¹.

La relazione tra i personaggi e il mondo che li circonda è sottolineata e messa in rilievo con la massima intensità nelle opere di Vermeer. Essi fanno musica, leggono lettere, lavorano: fanno presa sul mondo tramite gli oggetti. Il pittore conferisce agli esseri e alle cose lo stesso grado di nitidezza e ed un'importanza simile; li tratta secondo le stesse norme. – “L'artista ha suddiviso il suo interesse in parti uguali tra la persona e i suoi oggetti”².- Spinge all'estremo la sua negazione della scala dei valori lasciando, nel *Concerto*³, una tavola immensa, ma senza importanza sul piano del contenuto, ad occupare una grande parte della tela. Il contatto tra i personaggi è raramente messo in evidenza a scapito dell'insieme o del rapporto tra esseri e cose. Egli fa risaltare fra l'altro la sostanzialità dei personaggi dando valore ai loro vestiti ed evidenziandone il carattere materiale delle superfici, e, allo stesso modo, attira l'attenzione sulla staticità delle loro forme. Allo stesso modo i colori valorizzano le diverse parti della superficie; non sottolineano la posizione delle persone sulla tela, né il loro ruolo. Il loro valore è lo stesso sia che si trovino sulle figure che sugli oggetti. Per mettere sullo stesso piano le cose e gli esseri, Vermeer sceglie di dipingere oggetti di una solida materialità, rappresenta raramente e non mette mai in evidenza oggetti duttili e trasparenti quali alberi e stoffe leggere. Allo stesso modo, evita di descrivere movimenti sia in atto che potenziali, e dunque di rappresentare i suoi personaggi come degli individui attivi dotati di una volontà libera. Preferisce gli atteggiamenti meno propri a suggerire l'azione, quelli che possono persistere a lungo senza implicare cambiamenti di postura. Delle sue figure in piedi si dice spesso che assomigliano a delle colonne antiche. Non ama neppure rappresentare l'evanescente, sia che si tratti di mimiche o di espressioni di sentimenti quali la

¹ RIEGL, *Op. cit.* p. 275.: “Es interessierte ihn eben nach romanischer Weise nur der Mensch, an dem er seine geistreichen launen anlassen konnte, aber nicht die Umgebung, die Welt im allgemeinen.. Darin unterscheidet er sich von den Delftern, die ihm in anderer Hinsicht parallel gehen, aber die Freiraum und alles Nichtmenschliche darin mit gleicher individualisierender Aufmerksamkeit beobachten wie der Herr der Schöpfung selbst”.

² DE VRIES, *op. cit.* p. 38.

³ Buckingham Palace, Londra.

collera, la gioia o la malinconia. Individualizza le sue figure il meno possibile, generalizza per raggiungere l'universale. Non si può dire con certezza se abbia usato lo stesso modello per parecchi suoi personaggi di giovani donne: quando cerchiamo di confrontarli, i loro tratti si nascondono.

In Vermeer, i personaggi, come gli oggetti, sono spesso tagliati in parte dal bordo del quadro, o dissimulati dietro a degli oggetti, cosa che sottolinea la sua tendenza a considerarli della stessa natura di questi ultimi. Questa incursione nell'integrità delle figure può essere del tutto radicale, come nella *Suonatrice di chitarra* della collezione Kenwood, in cui il braccio destro della fanciulla, quello che suona, sparisce fuori dal quadro. Dietro la *Dama in piedi al virginale* (National Gallery), il quadro che raffigura un cupido è posizionato sul muro in un modo che potrebbe sembrare fuorviante e inopportuno, se entrambi non fossero trattati in modo tale da farceli percepire come elementi necessari di un tutto. Ogni figura ed ogni oggetto si inscrivono in un insieme chiuso, legandosi con gli altri oggetti. Questa unità è quella della composizione. Vermeer evita anche ogni movimento costruttivo che potrebbe disturbare l'impressione di unità, compone un insieme che deve essere percepito come un tutto. La luce uniforme e la precisione della prospettiva accentuano il carattere definitivamente chiuso dell'immagine. – Anche sul piano psicologico l'immagine di Vermeer è chiusa, i suoi personaggi non vivono che nell'universo dipinto e non si rivolgono a noi per suggerire associazioni con mondi estranei. Tra tutte le modalità possibili di spazio, qui il più pertinente è lo spazio prossimo, poiché è il solo in cui tutti i dettagli dell'immagine possono avere lo stesso grado di importanza. Al contrario, gli oggetti lontani sono necessariamente meno valorizzati¹.

A questo proposito la tecnica di Vermeer è di grande importanza. Accettando che la superficie abbia il carattere di superficie, e il quadro quello di un soggetto

¹ A volte Vermeer viene situato nella categoria dei "classici". Ma ai sensi del classicismo rinascimentale egli non lo è evidentemente affatto. L'antropomorfismo dell'Antichità, i suoi dei, le sue ninfe, i suoi fauni ed altre creature che popolano la natura gli sono estranei quanto il misticismo medievale. Certo, il suo spazio è chiuso come quello dell'epoca antica, ma la sua composizione "frantumata" compensa il sentimento di una unità confinata, e il suo interesse per la prospettiva, che è molto evidente nel suo stile, ha una perfezione che l'arte antica ignorava, perché le era estranea l'idea dell'infinito. Inoltre, senza dubbio, si oppone totalmente al classicismo per il suo modo di fare entrare lo spettatore nello spazio pittorico. Ma nel senso critico del termine, egli è un artista classico allo stesso titolo di Piero della Francesca o Cézanne. Se con questa espressione si intende il breve istante di perfetto equilibrio nel quale può sbocciare ad un certo punto l'evoluzione di ogni stile, Vermeer ne è un esempio emblematico.

decorativo, scalza ancora di più la persona umana dalla sua posizione privilegiata, poiché la sua rappresentazione diventa un elemento del soggetto – anche i visi sono dipinti col metodo puntinista.

Dire che Vermeer non si interessa all'essere umano sarebbe chiaramente falso. Egli prende posizione sulla condizione umana, si interroga sulla situazione dell'uomo, ma non da moralista che racconta aneddoti. Egli è l'osservatore impersonale, obiettivo, affronta problemi più vasti e trasmette il suo pensiero su di un piano più universale. Era cosciente dell'originalità di questo atteggiamento? Difficile saperlo.

Nell'introduzione ad un saggio del 1919, Schmidt-Degener notava che in Olanda, per indicare quali fossero i personaggi più rappresentativi del paese, si pronunciavano spesso assieme i nomi di Rembrandt e di Vondel¹. Ai nostri giorni si citerebbero piuttosto, come eroi dell'Olanda, Vermeer e Spinoza. Se ci rivolgiamo alla filosofia per esaminare i sistemi dell'epoca, ai quali si possa fare riferimento per comprendere il senso delle opere di Vermeer, si constata che il panteismo esaltato, fantastico, e l'idea dell'infinito quali sono presentati da Bruno hanno subito un'evoluzione nel senso del razionalismo. Questo razionalismo raggiunge un vertice assoluto nell'"amore intellettuale di Dio" di Spinoza, nel suo panteismo matematico. Nel suo sistema, interamente chiuso su se stesso, ogni parte è necessaria al tutto e ne fa progredire la costruzione come una dimostrazione geometrica. La sua *Etica dimostrata secondo il metodo geometrico – Ethica Ordine Geometrico Demonstrata* – che ora mi propongo di esaminare per vedere se essa possa essere fonte di ispirazione per l'interpretazione di Vermeer, è costruita sul modello di Euclide, con assiomi e postulati, proposizioni, dimostrazioni e corollari; ogni dimostrazione termina con un QED – "quod erat demonstrandum". Pur essendo una caratteristica del suo modo di procedere, il metodo sembra ingarbugliare piuttosto che rivelare la chiarezza del contenuto. È un ostacolo per il lettore, nel senso che egli deve andare al di là di una forma esteriore. Probabilmente Spinoza l'ha scelto per dare l'impressione di un massima esattezza e coesione logica, ma certamente, forse soprattutto, lo ha fatto per

¹ F. SCHMIDT-DEGENER, *Rembrandt und der Holländische Barock*, Studien der Bibliothek Warburg 8-10, Berlin 1928, p. 1.

l'impressione di imparzialità che ne deriva. Jack Levy¹ osserva che Spinoza decise di scegliere l'anonimato per pubblicare l'*Etica* non per paura di un intervento della Chiesa o dello Stato, poiché questa disposizione sarebbe rimasta valida per la pubblicazione postuma. La sua posizione voleva essere quella dell'osservatore obiettivo, imparziale e impersonale.

Il lettore che abbia un po' di familiarità con Spinoza potrà senza problemi passare oltre alla rapida sintesi che ora farò di alcune tesi fondamentali del suo sistema. Nei punti in cui non si richiama direttamente all'opera spinoziana, il mio testo fa riferimento ai commenti più accessibili alla sua filosofia (Mellone, Dilthey, Broad, Vulliard, ecc..).

Per comprendere il panteismo di Spinozae la sua proposizione principale: "Dio è identico all'universo infinito", dobbiamo affrontare il suo modo di elaborare i concetti, ovvero esaminare come questo panteismo nasca sul piano del pensiero. Spinoza divide la facoltà cognitiva – o, se vogliamo, la conoscenza – in tre categorie, che sono, dalla inferiore alla superiore, "Opinione o immaginazione", "Ragione" e "Scienza intuitiva". Con la prima intende tutto ciò che noi includiamo normalmente nell'idea di rappresentazione, ma anche tutte le osservazioni fatte tramite i sensi, nonché la memoria. Secondo Mellone, "Queste immagini mentali consistono fondamentalmente in ricordi sensoriali combinati in modo nuovo [...] È ciò che si potrebbe chiamare pensiero per immagini..."². Spinoza insiste molto nel sottolineare la differenza fra la rappresentazione che noi ci facciamo di una cosa ed il vero pensiero.

"La conoscenza del primo genere è l'unica causa di falsità, mentre quella del secondo e terzo è necessariamente vera. (Proposizione XLI, seconda parte)³. Con ciò intende dire che il pericolo della conoscenza del primo genere, ovvero la conoscenza frammentaria proposta dai sensi, compreso quella che procede dal linguaggio ecc., è che le cose sembrano avere un'esistenza autonoma – l'albero nasconde la foresta. Possiamo *rappresentarci* un triangolo come se fosse un oggetto esistente interamente in sé, indipendente da tutti gli altri oggetti, ma non possiamo concepirlo in modo chiaro e distinto senza comprendere il rapporto tra

¹ J. LEVY, "Um ein Bildnis Spinozas", *Der Kunst Wanderer*, 1929, p. 487.

² S. H. MELLONE, "Such mental imageries consist at bottom of sense-memories combined in new ways [...] This may be called picture-thinking..."

³ Traduzione francese delle citazioni di Spinoza: Spinoza, *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1954.

le sue parti e senza metterle in relazione con altri triangoli ed altre figure. Sottolinea instancabilmente che qualunque conoscenza che non realizza l'unità e la coesione assoluta di tutte le cose è falsa.

“Ogni idea di un corpo qualunque, o di una cosa singola esistente in atto, comporta necessariamente l'essenza eterna e infinita di Dio.” (Proposizione XLV, Seconda parte). La nozione di idea ci conduce alla conoscenza del secondo genere, la ragione. Questa è esplicitata fra l'altro, dalle due proposizioni seguenti: “La conoscenza del secondo genere [...] ci insegna a distinguere il vero dal falso.” (Proposizione XLII, Seconda parte). – Chi ha un'idea vera sa allo stesso tempo di avere un'idea vera, e non può dubitare della verità della cosa”. (Proposizione XLIII, Seconda parte). “Non è nella natura della Ragione considerare le cose come contingenti, essa le considera al contrario come necessarie.” (Proposizione XLIV, Seconda parte). Se noi le consideriamo come necessarie ed esistenti nella realtà, tutte le idee di questo genere includono necessariamente Dio.

Inoltre: ogni conoscenza vera è fondata sulla conoscenza del tutto, ovvero di Dio. La conoscenza non potrebbe essere vera se prendesse in considerazione solo una parte del tutto, poiché questa parte è necessariamente legata ad un'altra parte, quella ad una terza, e così via. Dobbiamo concepire la natura come un individuo le cui parti, ovvero tutte le cose, possono variare in un'infinità di modi senza che l'individuo si modifichi in alcunché. La natura delle cose non ha niente di contingente, tutto è determinato dalla necessità divina di essere e di agire in un modo determinato. La natura intera è unita in un tutto: niente le può essere aggiunto o tolto senza che le altre parti non ne siano affette, ma il tutto sussiste. La nostra autonomia e la nostra specificità sono illusorie: siamo una parte del tutto.

La terza forma di conoscenza è intuitiva: “E questo genere di conoscenza procede dall'idea adeguata dell'essenza formale di alcuni attributi di Dio fino alla conoscenza adeguata dell'essenza delle cose.” (Proposizione XL, Seconda parte, Scolio II).

L'intenzione di Spinoza non è quella di proporci un'opinione alla quale dobbiamo credere, ma di essere in grado di motivare la nostra credenza. Questa conoscenza è l'elaborazione razionale, intellettuale, della conoscenza del secondo genere. Essa ci deve far comprendere come ogni dettaglio è incluso nel tutto.

Il termine attributo ci conduce al cuore del pensiero di Spinoza, la nozione di Dio. – “Per Dio intendo un essere assolutamente infinito, ovvero una sostanza che consiste di infiniti attributi, ognuno dei quali esprime un’essenza eterna e infinita.” (Definizione VI). – “Per sostanza, intendo ciò che è in sé e per sé si concepisce, ovvero ciò il cui concetto non ha bisogno del concetto di un’altra cosa per essere formato.” (Definizione III). “Per attributo, intendo ciò che la mente percepisce della sostanza come costituente la sua essenza.” (Definizione IV).

Degli infiniti attributi di Dio, solo due ci sono noti: il pensiero e l’estensione, o, se si vuole, lo Spirito e il Corpo. Ciò implica, ed è senza dubbio il pensiero più sublime di Spinoza, che l’essere di Dio non è chiuso nei limiti dell’esperienza umana.

L’essenza di Dio è l’infinito. Spinoza parte da un concetto matematico dell’infinito, ma, allo stesso modo in cui esso può estendersi su molteplici dimensioni, egli concepisce l’infinito che è l’essenza di Dio come un infinito “assoluto”, ovvero un infinito in un numero infinito di dimensioni.

“Tutto ciò che è, è in Dio, e niente, senza Dio, può né essere né essere concepito.” (Proposizione XV, Prima parte).

Spinoza ritiene che tutto abbia il suo fondamento in un’idea comune, un’emanazione dell’essenza infinita di Dio. Dio è tutta la natura, tutto l’universo, sia la “natura naturata” che la “natura naturante”. La natura naturata è la totalità dell’universo che noi possiamo osservare, compresi noi stessi e il nostro pensiero. Per natura naturante, egli intende la causa immanente delle cose e dell’essere. I due aspetti della natura naturata, quello spirituale e quello materiale, sono due facce diverse di una stessa realtà.

“L’oggetto dell’idea che costituisce lo Spirito umano è il Corpo...” (Proposizione XIII, Seconda parte). Lo scolio del corollario a questa proposizione spiega come sia da intendere la relazione tra l’uomo e le cose che lo attorniano: “Ciò che finora abbiamo mostrato [...] non appartiene agli uomini più che ad altri individui [corpi, oggetti], che sono tutti dotati di anima, anche se a dei gradi diversi. In effetti, di ogni cosa vi è necessariamente in Dio un’idea, di cui Dio è causa, come vi è l’idea del Corpo umano: e di conseguenza ciò che abbiamo detto dell’idea del Corpo umano si applica necessariamente all’idea di tutte le cose.”

La differenza fra l'uomo e le cose consiste nel fatto che "le idee differiscono le une dalle altre come gli oggetti stessi, e che un'idea è più eminente (*præstantiorem*) di un'altra e contiene più realtà..." (stesso scolio). Si tratta dunque di una differenza di grado e non di natura.

Spinoza costruisce il suo sistema attorno al concetto dell'infinito, ovvero Dio; nella sua visione del mondo tutte le parti sono necessarie e legate fra loro in virtù della legge della causalità: "... tutto nella natura procede da una necessità eterna", scrive nell'Appendice alla prima parte.

Questa dottrina annienta radicalmente la concezione antropomorfa di Dio e l'antropocentrismo. Nella famosa Appendice alla prima parte dell'Etica, Spinoza scrive: "D'altronde, tutti i pregiudizi che mi accingo qui a segnalare dipendono da uno solo: gli uomini suppongono comunemente che tutte le cose naturali agiscano, come loro, in vista di un fine, e molto di più, essi danno per certo che Dio stesso disponga tutto in vista di un certo fine, poiché dicono che Dio ha fatto tutte le cose in vista dell'uomo per riceverne il culto. Considererò dunque per primo questo solo pregiudizio..."

Con sentenze di mordace ironia egli si rivolge a coloro "che si immaginano Dio composto, proprio come l'uomo, di un corpo e di uno spirito, e vulnerabile dalle passioni", ma anche a coloro che, pur negando che Dio sia corporeo, condividono lo stesso punto di vista. Si oppone con energia alla rappresentazione dell'uomo come centro del mondo e misura di tutte le cose, fustiga la tendenza a valutare e a ricordare, che ci fa giudicare tutte le cose concentrandoci su quelle che ci sono utili e piacevoli.

Questa derisione dell'ingenua pietà cristiana era, per l'osservatore superficiale, la materia portante della più grande forza esplosiva. Così colui che Novalis chiamava "l'uomo perduto in Dio" apparve ai suoi contemporanei come un pericoloso ateo.

È senza dubbio inutile insistere ancora sul razionalismo della posizione di Spinoza; e, andando più in profondità, vediamo che egli alla fine sfugge al determinismo e alla finitezza del suo sistema. Questa impressione di un punto di vista fondamentalmente razionalista è una delle similitudini che per prime saltano agli occhi confrontando il sistema di Spinoza e la pittura di Vermeer. Dell'opera

di Vermeer sappiamo che fa appello alla ragione per quanto lo possa fare un'arte figurativa.

Nella dottrina di Spinoza, l'uomo non occupa più una posizione privilegiata nei confronti del resto dell'universo. Nella pittura di Vermeer, l'uomo è certamente essenziale, ma la sua situazione è vista in modo particolare: è legato a ciò che lo circonda dall'unità della composizione, non viene sottolineata la sua caratteristica di essere libero e agente. Il rapporto delle persone con il loro ambiente è messo in risalto dal "découpage" dell'immagine, dal trattamento della luce e dalla tecnica, ma anche dalla concezione stessa delle figure e dalla rappresentazione dei loro movimenti, o piuttosto della loro immobilità. Niente fa pensare che Vermeer si sia interessato alla problematica del bene e del male: il suo atteggiamento verso gli umani è quello dell'osservatore impassibile, fa astrazione dai giudizi morali di valore, proprio come Spinoza. Non sceglie mai dei soggetti che evocano un conflitto morale. Se sfiora il tema, l'immagine non tradisce alcuna presa di posizione¹. Nella parte dell'*Etica* consacrata alla libertà umana, Spinoza dice: "Nessuna azione, considerata in sé, è buona o cattiva, ma la stessa ed unica azione è a volte buona, a volte cattiva." (altra dimostrazione della Proposizione LIX, Quarta parte). Una tale visione dell'uomo implica necessariamente, per un pensatore sistematico, di fare astrazione da certi aspetti della natura umana: "A dire il vero, egli non lascia alcuno spazio alla natura umana, nel senso di un tipo reale di esseri, dei quali per esempio Pietro o Paolo sarebbero un buon esempio, e Nerone un pessimo. Parlare di «natura umana» significa usare delle parole prive di senso, oppure ad indicare semplicemente l'insieme di quei milioni di «modi finiti» chiamati spiriti umani, che sono tutti allo stesso modo la conseguenza necessaria dell'essenza eterna e infinita di Dio".²

¹ Con un'eccezione forse per un'opera giovanile, *La Mezzana*

² Nell'introduzione al suo *Tractatus Politicus* Spinoza scrive: "Inoltre, al fine di conservare, nell'ambito della scienza politica, un'imparzialità identica a quella cui siamo abituati quando trattiamo nozioni matematiche, ho messo grande cura di non mettere in ridicolo le azioni umane, e di non deplorarle o maledirle, ma di comprendere. In altre parole, i sentimenti – per esempio di amore, di odio, di collera, di invidia, di glorificazione personale, di gioia e pena per simpatia, infine tutti i moti della sensibilità, non sono stati qui considerati come dei difetti della natura umana. Essi ne sono manifestazioni caratteristiche, così come il caldo, il freddo, il maltempo, il fulmine eccetera sono manifestazioni della natura dell'atmosfera. Ora, per quanto gli eventi fisici siano a volte sgradevoli, non per questo sono meno necessari e sono retti da cause rigorose, a partire dalle quali cerchiamo di comprenderli. Ma nello studiarli così come sono lo spirito trova altrettanta soddisfazione che a studiare gli eventi che colpiscono favorevolmente i sensi umani."

Svuotata in tal modo l'obiettività delle questioni morali, ed eliminata allo stesso tempo una buona parte del loro carico di angoscia, si instaura una certa serenità, un clima di atemporalità. Vermeer sceglie di accentuare l'orizzontale e la verticale, che simboleggiano staticità e riposo, piuttosto che la diagonale, che induce al movimento. Il risultato di ciò è una composizione ortogonale.

In un ordine in cui il bene e il male non esistono, il determinismo è ineluttabile. Spinoza dice: "...tutto nella natura procede secondo una necessità eterna" (Appendice).

Dalla sua concezione del libero arbitrio proviene prima di tutto il pessimismo che continuamente si constata nella sua attitudine di fondo: "non c'è nello spirito alcuna volontà assoluta o libera; ma lo spirito è determinato a volere questo o quello per una causa, anch'essa determinata da un'altra, e questa a sua volta da un'altra, e così all'infinito." (Proposizione XLVIII, Seconda parte). Nell'Appendice alla prima parte si può leggere che gli uomini si credono liberi perché hanno coscienza delle loro volizioni e del loro appetito, e che non pensano, neppure per sogno, alle cause che li dispongono a desiderare e a volere. I personaggi dei quadri di Vermeer sembrano avere altrettanta poca possibilità di agire liberamente di quanta ne ha l'uomo di Spinoza. Forse Huizinga pensa questo, quando trova nelle opere di Vermeer "una chiarezza quasi elegiaca, troppo fine perché la si possa qualificare come malinconia"¹.

Questa chiarezza nasce a scapito dell'individualità. Forse il carattere elegiaco dei personaggi di Vermeer dipende dal fatto che essi sono prigionieri della composizione; sono dipinti come elementi determinati di un tutto, trattati come degli oggetti incapaci di influire sul loro destino o su quello altrui.

Lo spazio di Vermeer è chiuso: le porte aperte di Hoogh, le scale di Fabritius, le finestre di Janssens Elinga sono incompatibili con la sua stretta esigenza di unità spaziale. Non li lascia mai fondersi nell'ignoto, come la "grotta confusa" di Rembrandt. – Costruisce il suo spazio razionale, chiuso, tramite una prospettiva matematica esatta, articola la sua costruzione spaziale attorno alla prospettiva con una passione tale da farci pensare che le attribuisca maggior significato di quanto non si faccia normalmente. I pavimenti a scacchi sono la sua dichiarazione d'amore. Tutti gli oggetti della stanza, personaggi, cose, pavimento, soffitto,

¹ J HUIZINGA, *Holländische Kultur des Siebzehnte Jahrhunderts*, Iena 1933, p. 48.

finestre e muri, sono sottomessi alla prospettiva. Non dipinge, come fanno così spesso i pittori di genere olandesi, un interno con delle figure disposte arbitrariamente, ma un insieme in cui tutti gli elementi hanno una relazione razionale tra di loro¹. – Lo spazio è retto da una prospettiva unitaria, cui si aggiungono il rigore e la finitura della composizione a livello della superficie. – Vermeer è un virtuoso della prospettiva che possiede a fondo il suo strumento.

Questa suprema padronanza dei segreti della prospettiva si manifesta particolarmente nel modo in cui situa il punto focale. Per dare una rappresentazione stereometrica corretta dello spazio, il punto di fuga della prospettiva deve essere situato in modo da sembrare dritto davanti allo spettatore e all'altezza degli occhi. Si potrebbe credere che per dare questa impressione esso dovrebbe trovarsi sulla mediana verticale della composizione. Ora, in Vermeer notiamo che esso si situa quasi sempre nella parte sinistra dell'immagine. Gli studi sulla percezione visiva mostrano che la sua idea era giusta: lo sguardo che si posa su un'immagine non va subito verso il suo centro, ma verso un punto situato nel quarto inferiore sinistro². Per Vermeer, la prospettiva non è uno scopo o un fine in sé, è un mezzo di realizzare l'unità del quadro.

Curiosamente, questi interni perfettamente chiusi e razionali non danno alcuna impressione di chiusura, sono intrisi di una tonalità di immaterialità e di infinito. Per spiegare questa dualità si potrebbe citare qualche riga di Panofsky: "... la scoperta del punto di fuga come «l'immagine dei punti infinitamente lontani di tutte le linee di fuga» è per così dire il simbolo concreto della scoperta dell'infinito stesso.”³

Si potrebbe dunque dire che lo spazio chiuso di Vermeer ed il suo sistema gravitano attorno al punto che rappresenta l'infinito. Il punto di fuga è come un simbolo dell'infinito.

¹ Questa cosa non veniva constatata come evidente, e a questo proposito regnava un po' di incertezza, forse era pure inabituale, come si evince da un passaggio di Desargues: "Nel Quadro seguente avrete un esempio del modo di applicazione di questa regola [di prospettiva] alle raffigurazioni del corpo umano, da dove potrete vedere come essa si possa applicare allo stesso modo ad ogni altra cosa che si può ritrarre, *semplicemente come al corpo umano.*"

² Cfr. fra altri Mercedes Gaffon, "Destra e sinistra nei quadri", *The Art Quarterly*, Autumn 1950.

³ E. PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25, Berlin, 1927, p. 279. (Traduzione francese: *La prospettiva come forma simbolica*, Parigi 1975). Sembra che Vermeer abbia sempre calcolato le sue composizioni di modo da non far cadere il punto di fuga su un oggetto, ma su una superficie libera, quasi sempre il muro chiaro di fondo.

Di questo punto immaginario, l'idea della prospettiva unica in cui si riuniscono le linee che nel nostro universo sono parallele, di questo punto infinitamente distante, fuori dal mondo sensibile, Vermeer fa il centro della sua tela. Tutti gli altri punti dell'immagine ne dipendono. Il suo sistema chiuso e razionale è centrato sull'idea dell'infinito: quest'ultima è l'elemento che domina tutti gli elementi dell'immagine. Nel suo magistrale saggio su "La poetica di Vermeer", René Huyghe fa della perla il simbolo di questo mondo chiuso e di questa trascendenza: la perla la cui forma è la più chiusa e la più perfetta tra tutti i corpi regolari, e il cui splendore è il riflesso dell'infinito¹.

L'infinito, nell'opera di Vermeer, è rappresentato tramite la sua idea matematica. Da una lettera di Descartes a Girard Desargues del 19 giugno 1639 si vede quanto queste preoccupazioni fossero attuali fra gli studiosi di prospettiva del XVII° secolo: "Per quanto riguarda il vostro modo di considerare le linee parallele come se si riunissero in una meta a distanza infinita, al fine di comprenderle sotto lo stesso genere di quelle che tendono a un punto, esso è molto buono, a patto che ve ne serviate come sono certo che fate, per far capire ciò che è oscuro nella prima di queste specie per mezzo dell'altra in cui è più chiaro, e non il contrario."²

Il punto di fuga dei quadri di Vermeer non fornisce in sé, beninteso, un simbolo dell'infinito migliore di quello di altre costruzioni in prospettiva centrale, ma nessuno sembra essersi preoccupato quanto lui di esplorarne a fondo le potenzialità. Sono molto rari coloro che hanno utilizzato lo spazio totalmente chiuso senza il quale ciò che abbiamo appena detto non potrebbe essere valido, e nessuno sembra averlo fatto con tanta coerenza quanto Vermeer. Lo spazio aperto, infatti, non può mai fare percepire l'idea dell'infinito, poiché l'infinito che può essere rappresentato ad esempio in un paesaggio aperto o al di là di grotte oscure che si confondono in lontananza è un infinito ridotto a una dimensione. L'immagine di una camera aperta sull'esterno può comunicare un sentimento dell'infinito, ma disturbato dalla tensione fra l'infinito concettuale della prospettiva e la percezione del mondo intravisto dalla porta aperta. Solo in uno

¹ Appendice a DE VRIES, *Jan Vermeer de Delft*, Bâle 1948.

²R. DESCARTES, *Correspondance* publiée... par Ch. Adam et G. Milbaud, Paris, 1941, lettera n° 206, p. 223.

spazio assolutamente chiuso l'attenzione si può concentrare pienamente sull'infinito soprasensibile.

Altri pittori, certamente, rappresentano dei luoghi completamente chiusi. Ma nessuno come Vermeer vi lascia regnare incontrastata la prospettiva. I loro personaggi sono quasi sempre sottratti alla sua presa.

Abbiamo prima evocato un altro sistema chiuso razionale, incentrato sull'idea di infinito. Ora ci sembra di toccare un'altra affinità essenziale fra le posizioni di Vermeer e Spinoza. Si potrebbe dire che i loro sistemi presentano tante analogie quante se ne possono trovare tra una dottrina filosofica e l'opera di un artista. Si può stabilire un parallelo tra loro allo stesso modo in cui si può vedere il legame tra la *Summa* di Tommaso d'Aquino e l'architettura gotica. Se un pittore volesse trovare il simbolo di una concezione di Dio affine a quella di Spinoza, come avrebbe potuto rappresentarla meglio?

Una difficoltà per la comprensione del concetto di infinito in Spinoza è che esso deve inscrivere in un sistema determinato e chiuso. Bisogna trovare l'infinito in seno al finito. Questo è un problema di tipo cognitivo che non entra nell'ambito di questo saggio. Piuttosto si può tentare di dire a questo proposito che i quadri di Vermeer ci pongono davanti un dilemma analogo: bisogna fare astrazione dall'infinito potenziale a destra e a sinistra dell'immagine, ovvero dal suo carattere di frammento, bisogna vederlo come un'unità chiusa, un sistema, per poter afferrare la prospettiva e il suo significato.

Al di fuori di ciò che le sue opere suggeriscono, non sappiamo quasi niente della religione di Vermeer. Nella sua biografia di Vermeer. P.T.A. Swillens azzarda l'ipotesi che egli fosse cattolico, ma i motivi con i quali appoggia questa affermazione sembrano vaghi. Nota tuttavia che nessuno degli undici figli di Vermeer è iscritto nel registro delle nascite di Delft¹. Sembra dunque plausibile che il loro padre non facesse parte della Chiesa di Stato.

A proposito dell'assenza dei figli di Vermeer dai registri dei battesimi, Swillens ha imboccato, per chiarire gli enigmi della "sfinge di Delft", una delle rare vie che non sono ancora state esplorate: interrogarsi su ciò che è assente e non è scritto, e sulla ragione di queste lacune.

¹ *Op. cit.* p. 20.

Il silenzio che ha circondato Vermeer deve avere una ragione diversa dall'evoluzione del gusto o dal caso. Se Houbraken non lo menzionò nel suo *Groote Schouburgh*, ciò doveva dipendere dal fatto che egli giudicava inopportuno parlarne, per qualche ragione legata alla sua persona o alla sua situazione. In quanto allievo di Hoogstraten, che molto verosimilmente era in contatto con Vermeer, egli doveva conoscerlo e doveva avere buone possibilità di informarsi su di lui. Non abbiamo motivo di pensare che Houbraken abbia avuto qualche avversione per la pittura di Vermeer; d'altronde egli cita ogni sorta di pittori, anche quelli che giudica insignificanti. Non è neppure possibile che essi siano stati nemici personali: Houbraken aveva quindici anni alla morte di Vermeer. E del resto un tale antagonismo si sarebbe smorzato nel corso dei quarantatré anni che separano questa morte dalla pubblicazione della prima parte dell'opera, nel 1718.

Altri indizi che fanno pensare che l'esclusione del nome di Vermeer dai testi dell'epoca non sia dovuta al caso sono le curiose constatazioni che emergono se confrontiamo le biografie di artisti che compaiono nelle descrizioni di Delft di Bleyswijk e di Reiner Boitet, datate rispettivamente 1667 e 1729¹. Nella sezione che tratta di Carel Fabritius, Bleyswijk cita le otto strofe già menzionate che Arnold Bon aveva scritto in omaggio a Fabritius, la cui ultima ne saluta in Vermeer il continuatore. Il testo di Boitet (1729) riprende in maniera quasi letterale quello di Bleyswijk (1667) ma *omette l'ultima strofa in cui viene citato Vermeer*.

Nell'enumerazione fatta da Bleyswijk nel 1667 dei pittori ancora vivi a quella data, con l'indicazione del loro anno di nascita, (Leonard Bramer, Pieter van Aach, Adrianus van Linschoten, Hans Jordaens, Cornelio de Man), Vermeer è citato come il più giovane. Sessatadue anni dopo, tutti questi artisti avranno diritto ad una biografia di Boitet, tranne Vermeer. Essendo il più giovane, egli avrebbe invece dovuto essere il più attuale per Boitet. Non è affatto pensabile che Vermeer sia stato escluso perché caduto in oblio a causa della rarità delle sue opere.

¹ D. E. VAN BLEYSWIJK, *Beschrijving des Stad Delft...*, Delft 1667. *Beschryving des Stadt Delft...door vrescheide liefhebbersen Kenners der Nederlandsche Ondheten*. Uitg. V. Reinier Boitet. Delft 1719. P.T.A. Swillens cita un'edizione di Boitet del 1704. Non esiste alcun esemplare di tale edizione nelle biblioteche pubbliche olandesi. Probabilmente si tratta di un lapsus.

Fabritius, la cui produzione è quattro volte minore, si vede consacrare da Boitet una biografia molto dettagliata, accompagnata pure da un poema¹.

Arrischiando un'ipotesi a partire da questa assenza, si potrebbe supporre che il nome di Vermeer sia diventato un tabù a causa di un fatto personale o di una presa di posizione di carattere particolare. Sembra poco credibile supporre che egli sia stato un criminale: ciò d'altronde non avrebbe allontanato Houbraken, così avido di pettegolezzi. Si può scartare la perversione sessuale. Le difficoltà finanziarie non possono avere influito sulla sua esclusione: Vermeer le condivideva con la maggior parte degli artisti del suo tempo. Il solo motivo che sussiste, forse il solo che sia abbastanza forte da giustificare il fatto che Houbraken non citi mai il suo nome e che Boitet censuri il poema di Bon, è una particolarità di ordine religioso. Se Vermeer era considerato come "ateo" – appellativo utilizzato frequentemente per gli spinoziani e per altri che professavano opinioni religiose d'avanguardia – la sua esclusione sarebbe stata naturale, vista l'ipocrisia dell'epoca.

L'omissione di Houbraken è perfettamente riuscita: è il motivo principale dell'oblio nel quale è caduto Vermeer.

Alla luce di questi dati, viene spontaneo paragonare la personalità e la situazione di Vermeer e Spinoza. Nati lo stesso autunno del 1632, evidentemente fanno parte della stessa generazione. La loro infanzia e la loro giovinezza sono certo state molto diverse – Spinoza crebbe nel ghetto ebraico di Amsterdam, Vermeer in una famiglia della media borghesia di Delft (suo padre era albergatore e mercante d'arte) – ma il loro ambiente, nel senso più ampio del termine, era lo stesso, l'età d'oro della cultura olandese, la sua libertà e il suo spirito d'iniziativa. A 24 anni Spinoza fu escluso dalla comunità ebraica. Nel 1661 si installò a

¹ Bisogna notare che, tra i contemporanei, colui che ha scritto di più su Vermeer, ed anch'egli in modo molto episodico, è Monconys, studioso francese ed autore di racconti di viaggio. Egli gli dedica tre righe, Bleyswijk mezza e Arnold Bon una. (Balthasar de Monconys, *Journal des voyages*, Lyon, 1676, vol. II, p. 149). Estrapolando ampiamente sul poco che si conosce di Vermeer, si potrebbe stabilire un legame tra la visita di Monconys a Vermeer e i suoi contatti con gli ambienti filosofici e matematici di Voorburg. In una lettera a Boyle riguardante l'ammissione di Christian Huygens alla Royal Society di Londra, Oldenburg cita per esempio Monconys tra le eminenti personalità presenti. – Certo, Monconys era anche in relazione con Christian Huygens tramite l'Académie Royale des Sciences. Huygens conosceva Spinoza ed aveva vissuto a Voorburg nello stesso periodo in cui vi si trovava il filosofo. È impossibile, ed inoltre inutile, speculare sulle vie tramite le quali gli fu raccomandata la pittura di Vermeer, quasi tutti questi uomini intrattenevano contatti stretti ed intensi tra loro. (Cfr. A.E. BELL, *Christian Huygens and the development of Science in the Seventeenth Century*, London, 1947, p. 53, e K.O. MEINSWA, *Spinoza und sein Kreis*, Berlin 1909. Per tutti i dettagli sul viaggio e le visite di Monconys a Delft, cfr. E. NEUORDERBURG, *Nog enige opmerkingen over Johannes Vermeer van Delft*, Ond Holland, 1951, p. 34.

Rijnsburg, vicino a Leida, poi due anni dopo a Voorburg, piccola località sotto l'amministrazione di Delft, a circa cinque chilometri di distanza. Vi risiedette fino al 1670, data in cui partì per La Haye, dove sarebbe morto nel 1677. Sembra che Vermeer non sia mai vissuto altrove che a Delft, la sua città natale, a sei chilometri da La Haye. Vi morì nel 1675. Nella loro maturità, essi senz'altro conobbero delle condizioni di vita abbastanza simili. Spinoza preferì la modesta condizione di tagliatore di lenti – questo interesse per la scienza ottica e gli strumenti era evidentemente condiviso da Fabritius e Vermeer – alla cattedra di filosofia ad Heidelberg che gli era stata proposta. Vermeer, a sua volta, non era animato da alcun desiderio di riuscita sociale o finanziaria. L'originalità del loro talento e le opinioni avanzate che entrambi professavano ha portato ad un isolamento che non era forse sempre totalmente volontario.

L'idea di contatti personali è seducente, ma non ha che un interesse aneddótico. Tornerò in un'altra occasione sulla questione delle relazioni concrete che potrebbero essere esistite tra loro.

CONCLUSIONE

Nella storia dell'umanità ogni tanto compaiono individui che sono in grado di rappresentare con la loro opera e con la loro vita uno specifico *Zeitgeist*, e di condensare in immagini, forme, versi o pensieri l'atmosfera spirituale cui sentono di appartenere, e in cui la maggioranza degli uomini vive inconsciamente, senza riuscire a rappresentarsela.

Spinoza e Vermeer portano ad espressione l'esigenza più pura e nobile del razionalismo: trovare delle coordinate spirituali immutabili entro le quali l'esperienza umana, spesso caotica, dolorosa ed inspiegabile, possa trovare un chiarimento, una giustificazione, senza però negare se stessa a favore della volontà di un Dio lontano e trascendente, bensì "accendendo la luce" sulla propria esperienza quotidiana e contemplandola "dal punto di vista dell'eternità", di un ordine razionale chiaro e perfetto in cui il particolare, lungi dall'essere sminuito e disprezzato, si rivela nella sua vera realtà di "attimo eterno", di momento fugace ma insostituibile e perfetto di un ordine che tutto abbraccia e tutto regola. In questa sublime chiarezza tutto, anche ciò che è contingente e ci appare fonte di dolore o di affanno si rivela come un momento necessario nel dispiegarsi della Realtà assoluta, della Sostanza eterna.

Da ciò consegue una liberazione solo interiore, ma umanissima, che restituisce all'individuo un dignitoso posto nel mondo, e lo innalza come "cellula cosciente" nella quale, come in seguito affermerà Hegel, l'Assoluto può rispecchiarsi e riconoscersi, e lo libera dalla schiavitù degli affetti.

"Sedulo curavi humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere".

("Ho assiduamente cercato di imparare a non ridere delle azioni degli uomini, a non piangerne, a non odiarle, ma a comprenderle").

B. Spinoza, *Tractatus Theologico-Politicus*, 1670.

BIBLIOGRAFIA

Storia dell'arte e estetica

A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, NRF La Galerie de la Pléiade, 1951.

BERTELLI, BRIGANTI, GIULIANO *Storia dell'arte italiana* Milano, Mondadori 1991.

M. MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999.

L'Olanda nel Seicento

P. ABELS, Paul, *Dutch Society in the Age of Vermeer*, Zwolle, 1996.

S. ALPERS, *The Art of Describing in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago press, 1983.

J. BERNSTEIN *Wax, Brick, and Bread Apotheoses of Matter and Meaning in Seventeenth-Century Philosophy and Painting* in AAVV *Art and Thought*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2003.

J.L. DELSAUTE, *The Camera Obscura and Painting in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Vermeer Studies*, edited by Ivan Gaskell and Michiel Jonker, National Gallery of Art Washington D.C., Yale University Press, New Haven, London 1998.

W. FRANITS, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven/London, 2004.

J. HUIZINGA *La civiltà olandese del Seicento*, Torino, Einaudi, 1967.

Vermeer

D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993.

M. BAILEY, *Vermeer* (Colour Library), London, 1995.

A. BLANKERT, *Vermeer*, Oxford, 1978.

P. H. CHAPMAN, *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, London, Hartford, 2011.

L. GOLDSCHIEDER, *Jan Vermeer*, London, Phaidon Press, 1958.

L. GOWING, *Vermeer*, London, Giles de la Mare Publishers Limited, 1997.

- E. G. GRIMME, *Jan Vermeer van Delft*, Ostfildern, DuMont Reiseverlag, 1985
- P. L. HALE, *Vermeer*, London, Coburn and Hale, 1937.
- H. KONINGSBERGER, *The World of Vermeer 1632-1675*, New York, Time-Life Books, 1967.
- W. LIEDTKE, *Vermeer and the Delft School*, New York, Yale University Press, 2001.
- E. V. LUCAS, *Vermeer the Magical*, London, Methuen & Co, 1929.
- A. MALRAUX, *Vermeer de Delft*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.
- G. W. MENZEL, *Vermeer*, Leipzig, Seemann, 1977.
- A. A. MILS, *Vermeer and the camera obscura: some practical considerations*, in: *Leonardo On line Journal*, n. 31, 1998, pp. 213-218.
- J. M. MONTIAS, *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- J. M. NASH, *Vermeer*, London-Amsterdam, Scala Publications-Rijksmuseum, 1991.
- I. NETTA, *Vermeer's World: An Artist and His Town*, New York, Prestel USA, 2001.
- E. PLIETZSCH, *Vermeer van Delft*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1911.
- P. STEADMAN, *Johannes Vermeer*, Oxford University Press, 2001.
- P. T. A. SWILLEN, *Johannes Vermeer Painter of Delft: 1632-1675*, Utrecht / Brussels, Spectrum Publishers, 1950.
- T. J. THORÈ-BÜRGER, (William Burger), *Van der Meer de Delft*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 21 (October-December 1866) no. 26/27.
- A. K. Jr. WHEELOCK, *Vermeer and the Art of Painting*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.
- B. J. WOLF, *Vermeer and the Invention of Seeing*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Spinoza: Opere

- B. SPINOZA, *Opere*, a cura di F. Mignini e O. Proietti, Milano, Mondadori, 2007.
- B SPINOZA, *Ethica*, Firenze, Sansoni, 1963.

Studi su Spinoza

- R. BODEI, *Geometria delle passioni*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- D. BOSTRENGHI, *Forme e virtù dell'immaginazione in Spinoza*, Napoli, Bibliopolis, 1996.
- G. DELEUZE, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata, 1999;
- G. DELEUZE, *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini e Associati, Milano, 1998.
- F. DI VONA, *Studi sull'ontologia di Spinoza. Parte I*. Firenze, La Nuova Italia, 1960.
- F. DI VONA, *Studi sull'ontologia di Spinoza. Parte II*. Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- F. MIGNINI, *Introduzione a Spinoza*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006
- P.F. MOREAU, *Spinoza*, Editions du Seuil, Paris, 1975
- S. NADLER, *Baruch Spinoza e l'Olanda del Seicento*, Einaudi, Torino, 2002.
- M. GUEROULT, *Spinoza. I. Dieu (Ethique, I)*, Aubier-Montaigne, Paris, 1968
- M. GUEROULT *Spinoza. II. L'âme (Ethique, II)*, Aubier-Montaigne, Paris, 1974
- A. MATHERON, *Individu et communauté chez Spinoza*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969.
- F. MIGNINI, *Ars imaginandi. Apparenza e rappresentazione in Spinoza*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1981.
- H. A. WOLFSON, *The Philosophy of Spinoza*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1934.

Vermeer e Spinoza, Vermeer e la filosofia

- R. DIODATO, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*. Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- R. D. HUERTA, *Vermeer And Plato: Painting The Ideal*, Lewisburg, 2005
- A. MANCA *Pingo ergo sum* Firenze, Atheneum, 2005.

Hulten

Opere di Hulten

- P. HULTEN, K. GUNNAR *Futurismo and futurismi* Milano, Bompiani, 1986

- P. HULTEN, *Tinguely una magia più forte della morte. Catalogo della mostra*, Milano, Bompiani, 1987.
- P. HULTEN, *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Abbeville press Inc, 1987.
- P. HULTEN, J. L. FERRIER, W GLANZE, *Art of Our Century : The Chronicle of Western Art, 1990 to the Present*, Toronto, Pearson Education, 1987.
- P. HULTEN, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1992.
- P. HULTEN, *Jean Tinguely. Lettere diseguate. Catalogo della mostra*, Venezia, Galleria Nuova Icona, 1997.
- P. HULTEN, G. CELANT *L' art italien 1900-1945*, Paris, Liana Levi, 1998.
- P. HULTEN, *Jean Tinguely*, Paris, Belfond, 1998.