



Classificazione Decimale Dewey:

759.5 (23.) PITTURA. ITALIA

VALENTINA CERTO

GUARDARE CARAVAGGIO

**FENOMENOLOGIA DELLO SGUARDO
E DIMENSIONE ESTETICA
NELLA PITTURA DI CARAVAGGIO**





ISBN
979-12-218-2237-3

PRIMA EDIZIONE
ROMA 27 OTTOBRE 2025

A Perla e Neri

Solo l'amare, solo il conoscere
conta, non l'aver amato,
non l'aver conosciuto.

P.P. PASOLINI, *Pianto della scavatrice*

INDICE

11	<i>Introduzione</i>
13	Capitolo I La traccia dell'artista: Caravaggio e i suoi dipinti
25	Capitolo II La Resurrezione di Lazzaro: mani che sfiorano la vita e la morte
37	Capitolo III Caravaggio e l'indagine scientifica dell'uomo 3.1. L'incredulità di San Tommaso: toccare la carne, 37 – 3.2. Giuditta e Oloferne, 41 – 3.3. Ragazzo morso da un ramarro: emozioni e sensazioni, 44.
55	Capitolo IV Scudo con la testa di Medusa: uno sguardo oltre l'arte
69	Capitolo V L'esperienza delle cose naturali come espressione del brutto 5.1. Dipingere il naturale, 72
91	<i>Conclusioni</i>
93	<i>Bibliografia</i>

INTRODUZIONE

L'esperienza estetica rappresenta, da secoli, un terreno fertile di incontro tra arte e scienza, tra percezione sensibile e conoscenza intellettuale. Il contributo di questo volume si avvale di una prospettiva multidisciplinare che, attraverso un approccio storico-artistico, estetico e cognitivo, analizza l'esperienza estetica. In particolar modo, seguendo l'attività del sistema dei neuroni specchio e la teoria dell'*embodied simulation*, si indaga come l'esperienza dell'opera d'arte si concretizzi attraverso una forma di intersoggettività tra l'artista che la crea e il fruitore che la osserva. Questo perché il rapporto tra l'opera d'arte e il fruitore non si realizza soltanto con la visione ma è reso possibile grazie anche a relazioni tra le emozioni empatiche imitative dell'osservatore e il gesto (quindi dai segni/tracce visibili: pennellate, tagli, incisioni ecc.) dell'artista che l'ha pensata e creata nonché il contenuto dell'opera, in particolar modo il movimento raffigurato o implicito, le sensazioni e le emozioni raffigurate. Esiste un nesso profondo tra rappresentazione artistica e risposta corporea.

Il pensiero creatore dell'artista può quindi coinvolgere chi osserva l'opera, anche dopo secoli?

In questa breve ricerca ci soffermeremo sull'artista Caravaggio, analizzando come il pittore non solo sapesse raffigurare le emozioni - soprattutto l'ambivalenza tra emozioni positive e negative - ma che, ancora oggi, riesce a coinvolgere intensamente chi osserva i suoi dipinti, tramite una pittura ispirata al naturale (realismo dei soggetti e delle emozioni che provano), la traccia/segno che lasciava attraverso incisioni sulla tela e una resa dinamica delle azioni e dei movimenti colti nel loro climax ascendente.

L'intento è quello di coniugare la ricerca storico-artistica con l'approccio neuroscientifico, evidenziando come le scoperte più recenti sul funzionamento del cervello - in particolare quelle relative ai meccanismi empatici e alla simulazione incarnata – costituiscano una nuova prospettiva interpretativa per comprendere il coinvolgimento che l'arte caravaggesca continua a suscitare.

CAPITOLO I

LA TRACCIA DELL'ARTISTA: CARAVAGGIO E I SUOI DIPINTI

L'arte, la filosofia e le neuroscienze condividono una stessa domanda: che cosa accade in noi quando guardiamo? Il presente saggio nasce da questa intersezione di saperi e intende indagare il modo in cui l'esperienza estetica — e in particolare la pittura di Caravaggio — agisca sul corpo e sulla mente di chi osserva. L'analisi storico-artistica delle opere del Merisi verrà affiancata a una riflessione di matrice neuroscientifica, volta a comprendere come la percezione visiva e l'empatia sensomotoria contribuiscano al coinvolgimento estetico.

Questo saggio unisce due filoni di ricerca: quello storico artistico, in particolare l'analisi delle opere di Caravaggio, e quello scientifico tramite lo studio dei fenomeni corporei che si avvertono quando si osserva/guarda/contempla una determinata opera, anche in virtù di quello che è stato raffigurato dall'artista.

Dalla teoria rinascimentale dei *moti dell'animo* fino alla *simulazione incarnata*, si tratterà un percorso che mostra come l'arte di Caravaggio sia non solo rappresentazione del visibile, ma anche esperienza del sentire, luogo in cui l'immagine diventa evento percettivo e cognitivo.

Imperocchè ci avviene dalla natura, della quale non si trova cosa alcuna che sia più capace né ci tiri più delle cose simili, che noi piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride, e ci condogliamo con chi si rammarica. Ma questi moti dell'animo si conoscono mediante i moti del corpo. Imperocchè noi veggiamo come i melanconici, perché ei sono afflitti dai pensieri e stracchi dalle infermità, come ei sono per modo di

dire aggranchiati di tutti i sensi e forze loro [...] ma quando noi siamo lieti ed allegri, allora abbiamo i moti sciolti ed grati.¹

Uno stralcio introspettivo che dimostra come artisti – a cominciare da Leon Battista Alberti –, vivendo pienamente il Rinascimento, e le scoperte in ambito medico e artistico, si chiedono da cosa dipenda lo stato emotivo in relazione agli altri.

La fine del '500 e l'inizio del '600 è un periodo molto prolifico per quanto riguarda gli scritti e gli studi d'arte poiché molti studiosi iniziano a porsi delle domande sul senso o il perché dell'iconografia di quanto rappresentato, sulle reazioni scaturite dall'osservazione dei movimenti – seppure bidimensionali nell'ambito della pittura – e sulle espressioni facciali dei soggetti ritratti.

Ricalcando lo spirito dell'epoca, Lomazzo nel capitolo I del *Trattato dell'arte della pittura*² denominato “della forza ed efficacia dei moti” scrive:

non v'è dubbio alcuno che tutti quei moti, che nelle figure si veggono simili ai moti naturali, non abbiano grandissima grazia, e per il contrario quelli che dal naturale si allontanano, non siano affatto privi d'ogni grazia, siccome discordanti in certo modo dalla natura a guisa di corde tra di loro in un istrumento dissonanti. E non solamente questi moti così vivamente dal naturale espressi in una figura apportano grazia; ma fanno anco il medesimo effetto che sogliono fare i naturali. Perciocchè, siccome naturalmente uno che rida, o pianga, o faccia altro effetto, muove per il più gli altri che lo veggono al medesimo affetto d'allegrezza o di dolore, onde diceva colui, si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia ledent; così e non altrimenti una pittura rappresentata, come dianzi diceva, con moti al naturale ritratti, farà senza dubbio ridere, con che ride, pensare con chi pensa, rammaricarsi, con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi si allegria; ed oltre di ciò maravigliarsi con chi si maraviglia, desiderare una bella giovane per moglie vedendone una ignuda, compatire con chi si affliga, ed anco in

¹ Alberti L.B., *L'architettura*, 2 voll., testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, p.63.

² Lomazzo G.P., *Trattato dell'arte della pittura*, Paolo Gottardo Da Ponte, Milano 1584, p. 173.

pigliar da mangiare vedendo chi mangi di preziosi e delicati cibi, cader di sonno vedendo chi dolcemente dorma, commuoversi ne l'animo, e quasi entrare in furore con quelli che si veggono combattere animosamente in battaglia, espressi con i proprj convenienti moti, muoversi a sdegno ed a stomaco di quelli, da cui veggono fare cosa lorda e disonestà, e simili altri effetti infiniti.³

Emerge un chiaro concetto: l'artista deve saper rappresentare bene il movimento, i gesti, le espressioni del viso per poter coinvolgere emotivamente. Diversi teorici e artisti, già in un momento antecedente al trattato di Lomazzo, avevano cercato di spiegare alcune di queste teorie nell'ambito delle arti visive. Ma è il Seicento che seguendo gli intrecci storici, artistici, letterari, estetici, guarda all'arte attraverso diverse prospettive. Per l'estetica barocca si potrebbe quasi parlare di ossimoro dal momento che, inaugurando artisticamente l'età moderna, si concretizza una nuova percezione dell'arte in cui la concezione del bello contempla un conflitto tra ordine e disordine, oltre la mimesi realistica della natura.

Michelangelo Merisi (1571/1610), meglio conosciuto come Caravaggio, è uno degli artisti più studiati e coinvolgenti degli ultimi tempi. La sua arte, ancora oggi, attira lo spettatore/fruitor che si sente colpito a livello emozionale e corporeo. Che siano del periodo romano, napoletano, maltese, siciliano, i dipinti del Maestro lombardo catturano l'attenzione di chi li osserva. Per poter osservare un'opera di Caravaggio dal vivo, gli appassionati viaggiano, si spostano di città in città, visitano chiese e musei. Ma il fenomeno è recente: l'interesse verso il pittore rispecchia gli studi storico artistici contemporanei e la società odierna. Era il 21 aprile 1951 quando nelle sale di Palazzo Reale si inaugurava a Milano la mostra su Caravaggio e i caravaggeschi, curata da Roberto Longhi, che poneva sotto i riflettori la figura di Michelangelo Merisi. Questa data segna l'inizio di una vera Caravaggio-mania, che vede il susseguirsi di eventi, mostre, pubblicazioni, lavori cinematografici, studi e nuove attribuzioni.

Anche se i primi studi su Caravaggio sono antecedenti. Lionello Venturi, ad esempio, si sofferma, per la prima volta, sul ruolo centrale della

³ Idem.

luce, sulle attribuzioni e sul concetto di “bellezza morale” nei dipinti del Merisi. L’articolo di Venturi su Caravaggio pubblicato nel fascicolo *L’Arte* del 1910 si può considerare come uno dei primi studi monografici su Caravaggio. Gli studi di Longhi risalgono al 1927-1928.

Ci si chiede: perché Caravaggio coinvolge così tanto?

Si potrebbe rispondere, analizzando le sue opere da più prospettive: quella storico-artistica, quella estetica, quella critica e quella delle neuroscienze. Dal punto di vista storico-artistico, estetico e critico, studiando la biografia, l’operato e la ricerca artistica, scopriamo che Caravaggio si contraddistingue per alcuni espedienti: lo studio della natura/realtà, l’utilizzo sapiente delle luci, delle ombre e dei colori, l’iconografia interpretata in maniera patetica e/o drammatica, la traccia, il movimento implicito delle scene.

Caravaggio più degli altri artisti della sua epoca, il Seicento, grazie a uno studio serrato della realtà, che si tramuta nell’adesione al naturale, ha saputo raccontare e imprimere sulla tela le espressioni, le emozioni e i sentimenti umani in maniera quasi scientifica.

L’accorgimento naturalistico, i colori e soprattutto l’utilizzo della luce e delle ombre, sono i motivi, prettamente storico-artistici ed estetici, per cui i dipinti di Caravaggio coinvolgono, a distanza di secoli, chi li osserva. «Com’è possibile che ancora oggi (...) il passante più casuale, (...) o il più condiscente elettore dell’arte ludica, entri in San Luigi dei Francesi e senta riaprirsi in petto una piaga che credeva chiusa per sempre?»⁴ Con queste parole il pittore siciliano Renato Guttuso scrisse della cappella Contarelli, dipinta da Caravaggio nella Chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma.

Si segue un’accezione neuroscientifica: il neuroesteta Semir Zeki ha notato che nella creazione artistica c’è una base biologica, frutto del cervello dell’artista più che della sua anima. Ed è questa componente biologica che permette la comprensione del messaggio che l’opera porta ed il coinvolgimento dello spettatore. L’opera, in quanto espressione degli occhi dell’artista, ci trasmette il desiderio di entrare in empatia

⁴ Guttuso R., Introduzione a *L’opera completa del Caravaggio*, apparati critici e filologici di Angela Ottino Della Chiesa, Rizzoli, Milano 1967, p. 7.

con il suo artefice, di interpretarne il senso, di capirne i colori e giudicarli. Si ha quindi una risposta empatica sia con l'arte figurativa che con quella astratta dove, in assenza di contenuti figurativi, è data dal riflesso dello spettatore nel gesto dell'artista.

Il pittore Kandinsky è stato paragonato da molti critici alla figura del moderno neuroesteta: con la prima opera astratta, l'acquerello del 1910, chiariva che la pittura andava oltre l'imitazione e dava voce al "principio di necessità interiore". Si determina il pensiero di poter entrare dentro l'opera attraverso tutti i sensi e provare sensazioni ed emozioni inedite. In *Punto, linea superficie* teorizza «la possibilità di entrare nell'opera, diventare attivi in essa e vivere il suo pulsare con tutti i sensi». Il saggio fu pubblicato nel 1922 e raccoglie le lezioni che tenne alla Bauhaus.

Se analizziamo un quadro di Caravaggio dal punto di vista delle neuroscienze, in particolar modo della neuroestetica, potremmo chiederci: cosa succede, dentro di noi, mentre lo stiamo osservando?

Una breve digressione è opportuna per introdurre la trattazione neuroscientifica. La Neuroestetica,⁵ un campo di studi abbastanza giovane e recente delle neuroscienze cognitive, prova a dare una risposta, attraverso studi approfonditi che riguardano percezione, emozione e cognizione, su cosa succede nel nostro corpo quando si fa esperienza dell'opera d'arte. Quindi anche il rapporto che intercorre tra l'artista che crea, l'oggetto artistico – l'opera – e il fruitore che osserva.

Una svolta per gli studi di neuroestetica è, negli anni '80, la scoperta dei neuroni specchio – *mirror neurons* – da parte di Giacomo Rizzolatti ed altri ricercatori dell'Università di Parma, durante lo studio sulla corteccia premotoria di un macaco. Questa scoperta è determinante anche per comprendere il concetto di empatia nell'uomo, dal momento che negli anni '90 gli studiosi hanno dimostrato l'esistenza di neuroni simili

⁵ Nel 1994 Zeki ha coniato il termine Neuroestetica per individuare i processi biologici alla base della percezione visiva di un'opera d'arte, considerando l'oggetto in primis come un semplice fatto visivo. «L'opera d'arte è il prodotto dell'instabilità dell'osservatore moltiplicata per le variazioni apportate dal contesto e dalle intenzioni dell'artista». Il primo processo è proprio la visione.

Bibliografia: Zeki S., Lamb M., *The neurology of kinetic art*, «Brain», 117, 1994, pp. 607-636.

anche nell'uomo, identificando le regioni che corrispondono all'osservazione.

Questi neuroni si attivano quando si osserva o quando si compie un'azione e riflettono ciò che avviene nella mente del soggetto osservato. Il "rispecchiamento" non è confinato alle azioni ma anche alle emozioni e sensazioni. I neuroni specchio, quindi, permettono la comprensione e l'empatia, quella che il filosofo Johann Gottfried Herder chiamava *Einfühlung*, intesa come un "sentire dentro". Theodor Lipps vede invece nell'empatia un modo con cui l'uomo conosce e si relaziona al mondo e al suo contesto e la considera, anche a livello psicologico, una partecipazione profonda all'esperienza di un altro essere. Edmund Husserl nel volume *Idee per una fenomenologia pura ed una filosofia fenomenologica* teorizza il concetto di empatia come qualcosa di determinante per l'uomo: grazie all'empatia il soggetto sperimenta l'esistenza di soggetti altri, diversi da lui. Per Wilhelm Worringer che nel saggio *Astrazione ed empatia* approfondisce l'empatia nei confronti dell'opera d'arte, il processo è quasi di autoscoperta: osservando l'arte si empatizza con l'opera e anche con noi stessi dal momento che, soprattutto nell'arte rinascimentale e moderna, a discapito di quella antica basata su un principio di astrazione, si ha un momento di immedesimazione.

Grazie alla scoperta dei neuroni specchio si concretizzano anche in campo neuroscientifico numerosi studi teorizzati a livello artistico e filosofico, fino a spiegare il grande fascino che da sempre l'arte ha sull'uomo e, quindi, il coinvolgimento estetico dato anche dalla creazione dell'opera.

Se le prime teorie di neuroestetica si soffermavano sulla visione, sul perché consideriamo alcune opere "belle" e altre "brutte", nelle teorie più recenti, grazie agli studi sui neuroni multimodali come i neuroni specchio⁶ e i neuroni canonici, si è notato come l'esperienza estetica

⁶ Rizzolatti G., Buitrago H.A., Camarda R., Scandolara C., *Neurons with Complex Visual Properties in the Superior Colliculus of the Macaque Monkey*, «Experimental Brain Research», 38, n. 1, 1980, pp. 37-42.

Rizzolatti G., Scandolara C., Matelli M., Gentilucci M., *Afferent Properties of Periarculate Neurons in Macaque Monkeys. I. Somatosensory Responses*, «Behavioural Brain Research», 2, n. 2, 1981, pp. 125-146.

Rizzolatti G., Scandolara C., Matelli M., Gentilucci M., *Afferent properties of periarculate*

non contempla soltanto l'atto di osservare l'opera d'arte. Importanti studi da parte di neuroscienziati, ad esempio l'*embodied simulation* (simulazione incarnata), quindi l'attivazione di meccanismi incarnati capaci di simulare azioni, sensazioni ed emozioni corporee, hanno mostrato come ci sia un filo sottile che collega l'artista che crea, l'oggetto artistico e chi guarda che non si esaurisce con la semplice visione. Gallese quando parla di simulazione incarnata suggerisce di esaminare il fenomeno dell'esperienza estetica in modo più complesso, mettendo in risalto il ruolo centrale del corpo come strumento fondamentale per la comprensione di tale fenomeno. Propone l'estetica sperimentale come modello interpretativo, quindi un approccio che si concentra sull'analisi empirica dell'esperienza estetica. Secondo questa visione, il corpo non subisce l'esperienza, ma agisce attivamente nella percezione e nell'elaborazione delle stimolazioni estetiche. Il corpo influenza in modo significativo la comprensione e fruizione dell'arte.

Il punto cruciale non è usare l'arte per studiare il lavoro del cervello, ma consiste nello studiare il sistema cervello-corpo per comprendere cosa ci rende umani e in che modo. Più che di neuroestetica penso dover parlare di estetica sperimentale, la nozione di estetica è declinata secondo la sua originale etimologia: *aisthesis*, cioè percezione multimodale del mondo attraverso il corpo.⁷

Osservare un'opera è anche acquisire, interpretare, organizzare i vari elementi che l'opera stessa stimola; percepire un'opera non è soltanto una questione visiva ma è un processo «multimodale che implica l'attivazione di circuiti cerebrali sensorimotori, visceromotori e affettivi⁸». Un processo corporeo. La complessità «della relazione tra un'opera d'arte e il suo osservatore va ben oltre la capacità del cervello di catturare

neurons in macaque monkeys. II. Visual responses, «Behavioural Brain Research», 2, n. 2, 1981, pp. 147-163.

⁷ Gallese V., *Arte, corpo e cervello: per un'estetica sperimentale*, «MicroMega», 2, 2014, p. 52.

⁸ Gallese V., *Aby Warburg e il dialogo tra Estetica, Biologia e Fisiologia - Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology*, «pH», luglio-dicembre n.2, 2012, pp. 48-62.

elementi percettivi essenziali dagli oggetti osservati attraverso la sola visione" dal momento che anche «la visione è un'impresa multimodale, che comprende l'attivazione delle regioni cerebrali motorie, somatosensoriali e visceromotorie⁹». I motoneuroni svolgono anche un ruolo fondamentale nella risposta a stimoli visivi, tattili e uditivi: contribuiscono alla creazione di mappe sensoriali che permettono di orientare e registrare lo spazio che delimita i confini immediati del corpo.

Nella teoria della simulazione incarnata, Gallese propone un concetto innovativo di esperienza estetica in cui il corpo svolge un ruolo centrale. In questo contesto, la visione è un "sistema multimodale" in cui vari sensi e modalità di percezione interagiscono tra loro per costruire una comprensione più complessa dell'ambiente circostante.

L'esperienza estetica non è un fenomeno individuale ma un'esperienza intersoggettiva, che coinvolge una relazione tra l'Io e un altro soggetto, o tra l'Io e l'oggetto stesso. La fruizione dell'arte è legata alla dinamica interpersonale e alla connessione con l'oggetto artistico,

L'arte è un elaborato intenzionale¹⁰ dell'uomo e nel momento in cui lo spettatore si pone di fronte all'opera ha una reazione corporea. Il corpo è strumento di ricezione e non solo di produzione. *Embodied simulation* o simulazione incarnata è «un meccanismo funzionale cruciale dell'intersoggettività attraverso il quale le azioni, le emozioni e le sensazioni degli altri sono mappate dagli stessi meccanismi neurali che vengono normalmente attivati quando agiamo o proviamo emozioni e sensazioni simili¹¹».

Quando ci troviamo davanti a un quadro, nel nostro caso un'opera di Caravaggio, l'esperienza dell'opera d'arte si concretizza attraverso una forma di intersoggettività tra l'artista che la crea (Caravaggio) e il fruitore

⁹ Gallese V., Di Dio C., *Neuroestetica: il corpo nell'esperienza estetica*, «The Encyclopedia of Human Behavior», vol. 2, ed. Ramachandran VS (Amsterdam: Elsevier Academic Press), 2012, pp. 687–693.

¹⁰ Già nel 1893, nel saggio *Il problema della forma nell'arte figurativa*, lo scultore e teorico dell'arte Hildebrand parlava dell'efficacia di una immagine come conseguenza delle azioni dell'artista.

¹¹ Gallese V., *Embodied simulation theory and intersubjectivity*, «Reti, Saperi, Linguaggi», 4, n. 2, 2012, Corisco Edizioni, p. 57.

«A crucial functional mechanism of intersubjectivity by means of which the actions, emotions, and sensations of others are mapped by the same neural mechanisms that are normally activated when we act or experience similar emotions and sensations».