

Capitolo primo

Veduta di Delft

Nell'estate in cui compii vent'anni, un giorno acquistai una bicicletta ad Amsterdam e mi diressi a sud-ovest, attraverso i Paesi Bassi, compiendo l'ultima tappa di un viaggio che mi aveva portato da Dubrovnik (sull'Adriatico) al Ben Nevis, in Scozia. Il giorno dopo, nel tardo pomeriggio, mentre stavo pedalando nella campagna olandese, a un certo punto la luce si affievolì e cominciò a cadere una pioggerella portata dal vento del Mare del Nord che faceva slittare la bicicletta sull'asfalto viscido. Un camion mi si avvicinò troppo e io finii nel fango. Non mi ero fatto male, ma ero tutto bagnato e sporco, e con un parafango piegato da raddrizzare. Non potendo ripararmi sotto un ponte (dove solitamente mi rifugiavo quando pioveva), bussai alla porta della casa piú vicina e chiesi se potevo restare qualche minuto, finché la pioggia non fosse cessata. La signora Oudshoorn aveva notato il mio scivolone dalla finestra, davanti alla quale trascorreva probabilmente lunghi pomeriggi, e non fu affatto sorpresa quando, dischiudendo la porta, mi vide. Esitò per un istante, poi, messa da parte ogni diffidenza, la spalancò per far entrare quel giovane canadese tutto inzaccherato.

Desideravo solo trovare riparo dalla pioggia per qualche minuto e rassettarmi un po', ma lei non ne volle sapere. Mi preparò un bagno caldo, mi cucinò la cena, mi fece dormire in una stanza e insistette perché prendessi con me parecchie cose appartenute a suo marito, tra cui un impermeabile. La mattina seguente, con la luce del sole che splendeva sul tavolo della cucina, mi servì la migliore colazione della mia vita e mi confidò, con un risolino malizioso, che suo figlio si sarebbe infuriato se avesse scoperto che aveva dato ospi-

talità a un perfetto sconosciuto, per di piú di sesso maschile. Dopo la colazione mi regalò delle cartoline del luogo da tenere per ricordo, e mi suggerí alcuni siti da visitare prima di mettermi di nuovo in sella e riprendere il viaggio. Quella domenica mattina c'era un bel sole e non avevo programmi. Cosí uscii per fare due passi e dare un'occhiata ai dintorni. Mi è rimasta sempre nel cuore, da allora, la città della signora Oudshoorn, che mi aveva offerto piú della sua ospitalità: mi aveva donato Delft.

«Una città incantevole, con ponti e corsi d'acqua in ogni strada», cosí Samuel Pepys la definí nel suo diario quando la visitò nel maggio del 1660. La descrizione si attagliava perfettamente a quanto si offriva al mio sguardo, dato che Delft era cambiata ben poco dal Seicento. Sull'acciottolato nelle strade e sui ponti stretti quella mattina si alternavano chiazze di luce e ombra prodotte da nuvole a forma di galeone provenienti dal Mare del Nord, che si trovava a una decina di chilometri in direzione nord-ovest. E la luce riflessa dai canali illuminava le facciate delle case in muratura. Diversamente da un'altra città ben piú estesa, ma anch'essa piena di canali, come Venezia, costruita dagli italiani sul mare servendosi di pali di legno infissi nella sabbia, gli olandesi costruirono Delft sotto il livello del mare. Le dighe la proteggevano dal Mare del Nord e per drenare le zone paludose vennero scavati canali artificiali. A tale attività si riferisce il nome, che deriva da *delven*, verbo olandese che significa «scavare». Il canale principale che scorre lungo il tratto della parte occidentale della città è tuttora chiamato Oude Delft, il Canale Vecchio.

Le due chiese piú grandi di Delft sono di particolare interesse per le memorie del Seicento che custodiscono. Nella piazza grande del mercato si trova la Nieuwe Kerk, la Chiesa Nuova, cosí chiamata perché edificata due secoli dopo la Oude Kerk, la Chiesa Vecchia, ubicata sull'Oude Delft. Sebbene non siano rimasti tali, sicuramente entrambi questi grandiosi edifici furono costruiti e decorati come chiese cattoliche (la Chiesa Vecchia nel Duecento e la Nuova nel Quattrocento). La luce che entra dalle grandi vetrate trasparenti e ne illumina l'interno fa infatti risaltare quanto appartiene al retaggio

protestante e sbiadire, per contro, le vestigia dell'idolatria cattolica – in parte anche eliminate – come le vetrate dipinte (risalenti al sesto decennio del Cinquecento), che vennero distrutte nel corso della lotta per l'emancipazione dal dominio spagnolo e per l'attuazione di luoghi d'incontro protestanti dal carattere quasi laico.

Quasi sicuramente i pavimenti di entrambe le chiese risalgono al XVII secolo, dato che sono ricoperti da iscrizioni che indicano le tombe dei cittadini facoltosi della Delft del tempo; un tempo in cui si aspirava a essere sepolti il piú vicino possibile a un luogo sacro o, meglio ancora, al suo interno. Molti dei dipinti realizzati per gli interni di entrambe le chiese mostrano pietre per la pavimentazione sollevate e talvolta perfino becchini al lavoro, mentre intorno la gente (e i cani) se ne va per i fatti suoi. Le chiese custodivano i registri con la collocazione delle tombe di famiglia, la maggior parte delle quali, tuttavia, è priva di iscrizioni. Solo coloro che potevano permetterselo si facevano scrivere nome e altro sulla lastra tombale.

Fu nella Chiesa Vecchia che m'imbattei in una pietra recante un'iscrizione nitida e concisa: JOHANNES VERMEER 1632-1675. Per puro caso mi trovavo di fronte alle spoglie di un artista del quale, pochi giorni prima, avevo ammirato i dipinti al Rijksmuseum, il museo nazionale di Amsterdam. Non sapevo niente di Delft e del rapporto fra Vermeer e la città. Ed ecco che lui mi si parava davanti all'improvviso, richiamando la mia attenzione. Come potevo negargli un silenzioso omaggio?

Molti anni dopo venni a sapere che quella lastra di pietra non era stata collocata sopra la tomba alla morte di Vermeer. All'epoca egli non era cosí importante da poter aspirare a una lapide funeraria. Era semplicemente un pittore, un mestierante. È vero che si trovava a capo della corporazione degli artigiani di San Luca e che faceva parte della milizia cittadina (un onore che condivideva con un'ottantina di persone), e tuttavia anche se quando morí avesse disposto di molto denaro (ma in realtà non ne aveva), ciò non sarebbe stato sufficiente a garantirgli un'iscrizione. Soltanto nel XIX

secolo collezionisti e studiosi cominciarono a considerare i suoi dipinti delicati e allusivi le opere di un grande artista. La lapide fu posta nella chiesa nel xx secolo per soddisfare quei visitatori che, diversamente da me, sapevano che egli riposava lí e desideravano rendergli omaggio, ma in effetti non indica il luogo preciso in cui fu sepolto, dato che tutte le pietre tombali presenti nella chiesa vennero rimosse e poi ricollocate quando l'edificio fu restaurato dopo l'incendio del 1921. Tutto ciò che sappiamo è che i resti di Vermeer giacciono là, da qualche parte.

A Delft non resta altra testimonianza della sua esistenza. Si sa che crebbe nella locanda del padre, presso la grande piazza del mercato, e che visse da adulto nella casa della suocera, Maria Thins nell'Oude Langendijck (Lunga Diga Vecchia), dove, al pianterreno, era circondato da una nidia-ta in perenne crescita di bambini, mentre al piano superiore dipinse gran parte dei suoi quadri. Morí improvvisamente a quarantatré anni, sommerso dai debiti e con l'ispirazione ormai inaridita. La casa venne abbattuta nel xix secolo, per cui della sua vita non è rimasto niente di tangibile.

L'unico accesso al mondo di Vermeer è costituito dai suoi dipinti, ma questa via ci è negata a Delft. Dei trentacinque ancora esistenti (un trentaseiesimo fu trafugato dal museo Isabella Stewart Gardner di Boston nel 1990 e ancora non si sa dove sia finito), nella città natale non ne è rimasto nessuno. Furono venduti dopo la morte dell'artista o portati alle aste, altrove, per finire sparsi fra diciassette gallerie tra Manhattan e Berlino. I tre quadri piú vicini fra loro, che si trovano al Mauritshuis, la galleria reale dell'Aia, non distano molto da Delft (nel xvii secolo per raggiungere l'Aia ci volevano quattro ore di navigazione e ora bastano dieci minuti di treno), ma comunque non sono piú dove erano stati dipinti. Per vedere un Vermeer autentico si deve andare in un'altra città, e se ci si trova a Delft si deve rinunciare a vederlo.

I motivi per i quali egli *doveva* provenire da Delft sono molti, dalla tradizione pittorica locale alla qualità della luce che avvolge la città. Ma questo non ci autorizza ad affermare che, se fosse vissuto in una qualsiasi altra città olandese,

non avrebbe realizzato opere altrettanto pregevoli. Il contesto è importante, ma non è tutto. Ugualmente, potrei addurre tutta una serie di ragioni del perché una storia globale delle trasformazioni interculturali che ebbero luogo nella vita del Seicento abbia preso avvio da Delft. Ragioni che però non riuscirebbero a convincerci che si debba partire proprio da qui. Indubbiamente a Delft non accadde niente che cambiasse il corso della storia (salvo forse di quella dell'arte), e mi guarderò bene dal sostenere il contrario. Se l'ho scelta come punto di partenza della mia indagine, è semplicemente perché fu lí che caddi dalla bicicletta, perché fu lí che visse Vermeer e perché ammiro i suoi dipinti. Nella misura in cui non ci impedisce di pervenire alla conoscenza del mondo, non ci sono buoni motivi per non eleggere Delft a luogo dal quale cominciare a guardarsi intorno.

Avrei anche potuto scegliere un punto di partenza diverso, per esempio Shanghai, dato che mi ci trovai, nel corso dei miei viaggi, diversi anni dopo la mia prima visita a Delft, divenendo poi uno studioso di storia della Cina. E anche tale scelta, in realtà, si sarebbe adattata all'argomento di questo libro, dato che Europa e Cina rappresentano i due poli del campo magnetico di interconnessioni che mi accingo a descrivere. Di quanto avrebbe potuto cambiare la «storia» che sto per narrare se avessi scelto Shanghai anziché Delft? Non di molto, forse. Shanghai ha in effetti molto in comune con Delft, se ci basiamo sulle analogie, anziché sulle ovvie differenze. Anch'essa venne edificata su una terra che una volta si trovava sotto il livello del mare, e dipendeva dai canali artificiali attraverso i quali si procedette al drenaggio delle paludi circostanti. Il nome Shanghai, traducibile come «sull'oceano», è in realtà un'abbreviazione di Shanghaibang, «canale dell'oceano». Anche Shanghai venne cinta da mura (sebbene solo verso la metà del xvii secolo, per proteggerla dalle incursioni dei giapponesi), ed era un reticolato di ponti e canali, uno dei quali forniva un accesso diretto al mare. Anch'essa, inoltre, era un centro mercantile in cui affluivano sia i prodotti di una ricca economia agricola resa possibile dalla bonifica

dei terreni, sia una produzione artigianale basata su cotone e tessili. A Shanghai non esisteva la borghesia urbana, che (e per la quale) Vermeer dipingeva, né la città aveva raggiunto lo stesso livello di cultura e raffinatezza di Delft. Il suo «figlio» piú illustre, Xu Guangqi (un convertito al cattolicesimo), lamentava in una lettera del 1612 che la gente di Shanghai aveva «maniere volgari». Tuttavia le famiglie agiate della città praticavano il mecenatismo e ostentavano un lusso sfrenato, acquistando e mettendo in mostra dipinti proprio come facevano le famiglie piú ricche di Delft. Una coincidenza ancor piú straordinaria è che Shanghai è la città natale di Dong Qichang, il piú grande pittore e calligrafo cinese del Seicento, il quale sovvertí le convenzioni pittoriche del tempo e pose le fondamenta dell'arte cinese moderna. Non ha senso definire Dong il Vermeer della Cina e Vermeer il Dong dell'Olanda, ma il parallelismo tra i due è troppo singolare per non essere quanto meno rilevato.

Le analogie tra Delft e Shanghai sono tuttavia assai meno importanti delle differenze. Anzitutto di quelle d'ordine numerico: alla metà del XVII secolo Delft aveva solo venticinquemila residenti ed era la sesta, per popolazione, fra le città olandesi, mentre Shanghai, prima delle carestie e dei disordini che ebbero luogo negli anni Quaranta, amministrava una popolazione urbana piú che doppia e una comunità rurale di mezzo milione di abitanti. Ancor piú significative le differenze d'ordine politico-amministrativo: Delft ebbe un ruolo importante nella nuova Repubblica nata dopo la liberazione dall'impero asburgico di Spagna, mentre Shanghai era posta sotto il controllo degli imperi Ming e Qing¹. Delft e Shanghai, inoltre, erano diverse anche per quanto riguardava le interazioni con il mondo esterno. Il governo olandese si era intensamente impegnato nell'attivazione di una rete commerciale che si estendeva praticamente su tutto il globo, mentre quello cinese praticava una politica (molto discussa nella Cina stessa) che tendeva a limitare i contatti e i commerci con i paesi stranieri. Sono differenze significative, ma se qui mi limito a farvi un breve cenno è perché non hanno veramente a che fare con il mio tentativo di mettere a fuoco

il contesto globale in cui si collocavano le due città: un mondo in cui si stava intessendo una rete di connessioni e scambi quale non si era mai vista prima. E da allora la situazione non è cambiata in maniera significativa.

Il motivo per cui ho scelto di partire da Delft anziché da Shanghai ha a che fare con quanto in essa è rimasto del passato. Quando caddi dalla bicicletta, fu come se avessi fatto un salto nel Seicento. Non sarebbe stata la stessa cosa se la caduta si fosse verificata a Shanghai, dove il passato è stato cancellato prima dal colonialismo, poi dal socialismo di Stato e infine, ai tempi nostri, dal capitalismo globale, e dove l'unica porta aperta sulla dinastia Ming è quella offerta dalla consultazione dei libri nelle biblioteche.

Un frammento del passato permane solo nelle stradine intorno a Yuyuan, e più precisamente nel Giardino della Serenità: posto nel cuore di quella che era chiamata «la città vecchia» e realizzato alla fine del XVII secolo da un uomo che lo aveva concepito come dono e buen retiro per il padre. Intorno ad esso si sviluppò poi un piccolo ritrovo pubblico dove, fra l'altro, gli artisti esponevano e vendevano i dipinti. Nei secoli successivi, tuttavia, furono costruiti così tanti nuovi edifici, che ormai è difficile farsi un'idea di come fosse durante la dinastia Ming.

Inizio la mia storia a Delft anziché a Shanghai per un motivo particolare, ossia per gli straordinari dipinti su Delft realizzati da Johannes Vermeer. Dong Qichang non fece altrettanto per Shanghai, da cui anzi fuggì, non appena poté, per trasferirsi nella capitale. Vermeer restò invece nella città natale e dipinse ciò che vi vedeva. Quando osserviamo le sue tele abbiamo l'impressione di entrare in un mondo di persone vere circondate da cose intimamente connesse alla loro esistenza quotidiana. Le enigmatiche figure dei suoi quadri racchiudono segreti che non potremo mai svelare, dato che il loro mondo è diverso dal nostro. Ma egli le rappresenta in modo tale che sembra suscitare in noi la sensazione di essere penetrati in uno spazio intimo. Sembra... Vermeer aveva una padronanza della tecnica pittorica così elevata da riuscire a ingannare lo spettatore facendogli esperire il dipinto come

una finestra attraverso la quale egli *vede* direttamente i luoghi dipinti come se fossero reali, cadendo vittima di quell'inganno ottico che i francesi chiamano *trompe l'ceil*. Nel caso di Vermeer i luoghi erano veri, ma forse non nel modo in cui li rappresentava. Egli infatti non è un fotografo, bensì un illusionista che ci porta nel suo mondo, il mondo di una famiglia borghese che viveva a Delft nella metà del XVII secolo. Anche se non «copiava» Delft, la rappresentazione che ne dava era abbastanza vicina all'originale da consentire allo spettatore di entrare in quel mondo e di riflettere su ciò che vi trova.

In questo libro ci soffermeremo su cinque quadri di Vermeer, sulle tele di due suoi contemporanei (una di Hendrik van der Burch e l'altra di Leonaert Bramer) e su un piatto di ceramica alla ricerca di «segni» che ci consentano di comprendere la vita di Delft. Ho scelto queste otto opere non tanto per ciò che rappresentano, quanto per il modo in cui suggeriscono, attraverso i dettagli, l'esplicarsi di grandi processi storici. La «caccia» a tali dettagli ci condurrà a scoprire il rapporto occulto che li collega ad argomenti che non sono esplicitamente chiamati in causa e a luoghi che non sono rappresentati: un rapporto solo implicato, ma ben presente.

Se tali connessioni non si svelano facilmente è perché costituivano qualcosa di nuovo. Il Seicento fu un periodo di rapidi cambiamenti e di viaggi lungo rotte insolite. Per le persone era ormai una consuetudine venire e andare in posti remoti e sconosciuti, e questo faceva sì che gli oggetti, spostandosi con loro, finissero in luoghi diversi da quelli in cui erano stati prodotti, e attirassero l'attenzione di chi li vedeva per la prima volta. Presto però il commercio prese il sopravvento. Il movimento degli oggetti non dipendeva più da viaggiatori accidentali, ma dallo spostamento di grandi quantità di merci prodotte espressamente per la circolazione e la vendita. L'Olanda era uno dei paesi in cui le nuove merci convergevano, e ad Amsterdam, punto focale di questa convergenza, catturarono l'attenzione del filosofo francese René Descartes. Nel 1631 Descartes era nel pieno del suo lungo esilio in Olanda, dove, abbandonata la Francia cattolica, si era ritirato a causa delle sue idee non accettate da tutti.

All'epoca egli definí Amsterdam un «inventario del possibile». «In quale altro luogo sulla terra, – si chiedeva, – si può scegliere fra tutte le merci e le cose curiose desiderabili, se non in una città come questa?» Amsterdam era il luogo in cui si trovavano «tutti i prodotti e tutte le curiosità che uno poteva desiderare» per motivi che si chiariranno piú avanti. Oggetti del genere arrivarono anche a Delft, seppure in quantità minore, e alcuni varcarono la soglia della casa che Vermeer divideva con la suocera Maria Thins, a giudicare dall'inventario dei beni che la moglie del pittore, Catharina Bolnes, stilò, dopo la morte del marito, quando venne dichiarato il suo fallimento. Vermeer non era abbastanza ricco da possedere molti oggetti di valore, ma quelli che acquistò rivelano qualcosa del suo rapporto col mondo, e possiamo trovarne una testimonianza nei suoi dipinti.

Per dare vita alle storie che racconterò nel libro mi soffermerò su di essi, o piú esattamente sugli oggetti che vi sono raffigurati: un modo di procedere, questo, che comporta la rinuncia ad abitudini ormai usuali quando si osservano le opere d'arte. Innanzitutto quella che ci porta a vederle come finestre aperte su un'altra epoca e un altro luogo. È una pura illusione pensare che i quadri di Vermeer presentino immagini tratte direttamente dalla vita che animava la Delft del Seicento. Essi non vennero «scattati» come fotografie, ma «realizzati», attentamente e deliberatamente, per presentare non una realtà oggettiva, quanto una «scena» particolare. La consapevolezza di questa intenzione dovrebbe condizionare il nostro modo di guardare gli oggetti nei quadri. Quando concepiamo i quadri come delle finestre, trattiamo gli oggetti dipinti in essi come dei dettagli bidimensionali che ci dicono se il passato è qualcosa di diverso o uguale al presente, di nuovo come se fosse stata scattata una fotografia. Possiamo, ad esempio, osservare nel dipinto un calice del Seicento e pensare: «Era fatto proprio così»? E invece poco importa che sia uguale o no ai calici moderni. Dovremmo chiederci piuttosto: «Che ci fa lí un calice? Chi lo realizzò? Da dove proveniva? Perché dipingere un calice e non una tazza da tè o un vasetto di vetro?»

L'osservazione di ciascuna delle otto opere a cui è dedicato il libro richiede domande del genere. Certamente possiamo godere del piacere che l'opera offre in se stessa, ma dobbiamo andare oltre la superficie del dipinto e guardare gli oggetti come «segni» che ci parlano del tempo e del luogo a cui appartengono. La presenza di alcuni di essi a volte non sembra il risultato di una scelta deliberata; in tali casi il nostro compito è «persuaderli a parlare», in modo che il quadro racconti non solo la sua storia, ma anche la nostra. Secondo il critico d'arte James Elkins i dipinti sono enigmi che cerchiamo di risolvere per liberarci sia delle nostre perplessità sul mondo in cui ci troviamo, sia delle incertezze sul perché ci viviamo. Ho utilizzato gli otto dipinti olandesi a tale scopo. Se riusciremo a vedere negli oggetti raffigurati in essi non solo ciò che si scorge dalla «finestra», ma anche delle «porte» da aprire, vedremo schiudersi davanti a noi strade (e sentieri poco noti) che ci condurranno a scoprire aspetti del mondo del Seicento ignoti ai quadri stessi, e di cui l'artista non era probabilmente consapevole. Strade che ci consentiranno – più di quanto avremmo sperato e in modi sorprendenti – di collegare il nostro confuso presente a un passato tutt'altro che semplice. Se c'è un tema che si profila nella complessa storia della Delft del XVII secolo (un tema chiamato in causa da ogni oggetto preso in esame nei dipinti), è che questa città non era un caso isolato, ma anzi si inseriva in un contesto globale.