

RAFFAELLO, CORREGGIO, CARAVAGGIO.  
BILANCIO DI UNA MOSTRA SPERIMENTALE

CARMELO OCCHIPINTI

A pochi giorni dalla chiusura della mostra sperimentale che il MIUR ha voluto generosamente finanziarci – *Raffaello Correggio Caravaggio: un'esperienza tattile. Sulle orme di Scannelli* (Zagarolo, Palazzo Rospigliosi, 19 novembre-18 dicembre 2016) –, l'apertura di questo nuovo canale telematico di recensioni ci porge l'occasione per tentarne un primo bilancio (tanto più perché, è doveroso ricordarlo, il sito internet di *Horti Hesperidum* è stato adesso interamente rinnovato grazie allo stesso finanziamento ministeriale).

Possiamo dunque permetterci di trarre spunto dalle molte riprese fotografiche che girano ormai sul *web*, facilmente raggiungibili da chi lo volesse: di per sé interessantissime, laddove esse ci mostrano i visitatori della mostra di Zagarolo partecipi e stupefatti, quasi tutti bendati di fronte alle riproduzioni 'tattili' di ben noti dipinti di Raffaello, Correggio e Caravaggio (riproduzioni realizzate da Mediars in collaborazione con Handsight secondo una modernissima tecnologia che, inventata da Alessandro Marianantoni, permette ai non vedenti di toccare ciò che i nostri occhi vedono dentro un quadro); poi gli stessi visitatori della

mostra, inforcati gli occhiali 3D, ve li troviamo alle prese con le riproduzioni ‘virtuali’, cioè con le riproduzioni virtualmente tridimensionali prodotte dall’ENEA di Frascati grazie a uno strumento prodigioso, unico al mondo, l’RGB-ITR brevettato dal fisico Giorgio Fornetti: uno strumento che, attraverso l’emissione di un raggio luminoso, consente di acquisire digitalmente qualsivoglia oggetto restituendocelo – tramite un sofisticatissimo *monitor* – nella sua dinamica, concreta corporeità; ma, d’altronde, era nelle intenzioni di Marianantoni, direttore artistico della mostra, richiedere ai visitatori una così attiva partecipazione, ovvero la disponibilità di un vero e proprio coinvolgimento ‘fisico’, allo scopo di indurci a ragionare sulla sostanziale dimensione ‘tattile’ appartenente ad ogni oggetto artistico: quella dimensione di cui tendiamo oggi a dimenticarci specialmente per effetto del cosiddetto fenomeno della ‘apticizzazione’ del visuale, in ragione cioè della sempre più astratta, purtroppo preponderante abitudine nostra alla fruizione del patrimonio artistico per la sola via digitale. E, d’altra parte, era nelle intenzioni di Fornetti mostrare quanto fosse immenso su tutti gli spettatori, adulti e bambini, esperti d’arte e non, il potere di coinvolgimento emotivo appartenente a riproduzioni digitali di così inconcepibile bellezza come quelle, realizzate appunto con l’RGB-ITR, dei Bronzi di Riace, degli affreschi della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, degli affreschi della Loggia di Psiche alla Farnesina: ne daremo meglio conto più oltre, nell’ultimo paragrafo di questa recensione. Sta di fatto, ora, che solo di fronte a tali riproduzioni, ‘virtualmente’ tridimensionali, ci pare di capire in che senso la tecnologia digitale possa talvolta avvicinarci, piuttosto che allontanarci dalla nozione di ‘fisicità’ di un’opera d’arte.

*‘Storia’ dell’arte e arte ‘contemporanea’*

Come già abbiamo scritto nel saggio introduttivo al catalogo, questa mostra di ‘quadri tattili’ intendeva essere al tempo stesso una mostra di ‘storia’ dell’arte e di arte ‘contemporanea’. In definitiva, abbiamo creduto di rispondere a un’esigenza che ormai

è ampiamente diffusa nella cultura artistica del nostro tempo – dopo un intero secolo, dalle Avanguardie fino ai giorni nostri, di rapporti conflittuali tra presente e passato –: l'esigenza, appunto, di una riconciliazione tra la 'storia' dell'arte e l'arte 'contemporanea'. In forza della modernissima tecnologia utilizzata per realizzarle, ciascuna delle installazioni esposte in mostra proponeva infatti una rivisitazione del tutto inconsueta di alcuni capolavori della storia della pittura italiana. Tanto più che, attraverso la scelta di questi capolavori, abbiamo creduto di suggerire una riflessione circa la possibilità di riconciliare nientemeno che Caravaggio con la tradizione pittorica cinquecentesca verso la quale il maestro lombardo aveva necessariamente dovuto guardare; tenendo conto dell'esigenza attuale di appacificare passato e presente, ci siamo appunto preoccupati di risalire a un'immagine di Caravaggio diversa da quella che il XX secolo ci aveva tramandato: che era l'immagine di un maestro 'rivoluzionario' la cui grandezza si era creduto di riconoscere appunto nella forza dirompente con cui l'artista si era polemicamente contrapposto al passato per proiettarsi così verso il futuro, tanto da anticipare Courbet, Manet e Cézanne. Solo che una tale interpretazione della grandezza di Caravaggio appartiene tutta alla cultura del XX secolo che l'ha prodotta: essa non risponde più alla nostra attuale sensibilità e, anzi, rischia di apparirci ormai piuttosto obsoleta. Per contro abbiamo cercato di avvalorare una diversa interpretazione della grandezza di Caravaggio, che ci sembrava potesse meglio rispondere alla nostra odierna sensibilità: siamo cioè risaliti alla testimonianza di uno scrittore d'arte seicentesco, Francesco Scannelli, che aveva tentato di spiegare il naturalismo caravaggesco rintracciandone talune possibili anticipazioni nella tradizione pittorica cinquecentesca. La testimonianza di Scannelli è stata in tal senso talmente importante da indurci a indicare il suo nome fino nel titolo della mostra di Zagarolo: perciò le opere che abbiamo scelto di riprodurre sono tra quelle viste e più ampiamente discusse dallo stesso

Scannelli – alla luce del viaggio romano da lui compiuto nel 1654 – sulle pagine del suo testo di storiografia artistica da noi accuratamente esaminato<sup>1</sup>.

*Un mito moderno: il pittore ‘rivoluzionario’ nella letteratura artistica tra Otto e Novecento.*

Finora molto poco considerato dagli studiosi di storia artistica, Scannelli aveva pubblicato nel 1657 un trattato dal titolo *Microcosmo della pittura*, dedicato al duca di Modena Francesco I d’Este. Ma prima di dare conto delle particolari attenzioni che abbiamo voluto indirizzare a questo testo di storiografia artistica in occasione della mostra di Zagarolo, è utile adesso rivolgere uno sguardo sulla vicenda novecentesca della fortuna di Caravaggio.

Torniamo indietro, dunque, all’incirca di cento anni. Accadeva allora, nel pieno clima delle avanguardie storiche, che il giovanissimo Roberto Longhi lanciasse un’immagine di Caravaggio che bene rispondeva alla sensibilità dell’epoca a lui contemporanea, al tempo in cui i Futuristi italiani stavano dichiarando guerra al passato, alla storia, alla tradizione, alle biblioteche, ai musei. Il Caravaggio di Longhi era appunto un artista rivoluzionario la cui grandezza doveva necessariamente consistere nel fatto di aver egli preso le distanze dal passato, rinnegando la tradizione figurativa cinquecentesca tutta intera oltre che l’insegnamento degli antichi, e riconoscendo come vera maestra la sola natura. Ebbene, quanto fosse stata decisiva l’«adozione, da parte dell’avanguardia artistica, del Caravaggio come fondatore della “tradizione del nuovo”» lo riconobbe Giovanni Previtati con queste parole: «si potrebbe a buon diritto incominciare una storia del problema critico “Caravaggio” con un paragrafo intitolato “un mito moderno: il pittore “rivoluzionario”, o qualcosa di simile»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dobbiamo rinviare al nostro saggio introduttivo a SCANNELLI 2015 [1657].

<sup>2</sup> PREVITALI 2006 (1982), pp. XV e XI.

Ma la nozione di artista «rivoluzionario» non era certo nuova alla critica d'arte italiana al tempo in cui le Avanguardie iniziarono a farne la nostra moneta corrente.

Lungo i primi decenni del XIX secolo i più ferventi tra gli estimatori di Canova, Leopoldo Cicognara come Melchiorre Missirini non avevano esitato a parlare di «rivoluzione nella statuaria» in riferimento a uno scultore che si era saputo potentemente contrapporre a quello stile «manierato e licenzioso» che, secondo convinzioni winckelmanniane allora ampiamente diffuse, aveva provocato – a iniziare dall'età di Michelangelo, ma soprattutto da Bernini in avanti –, la progressiva corruzione delle arti e del gusto, a Roma come nel resto d'Italia<sup>3</sup>. Accadde così che in Italia, fino nella stessa Roma papale, prendessero a circolare idee che erano partite, almeno cinquant'anni prima, dalla Parigi dei *philosophes*, quando in senso del tutto anti-tradizionale già nel corso degli anni sessanta del Settecento si era per la prima volta auspicata un'arte che fosse «vera», «semplice», «popolare»: tutto quanto servisse cioè a definirla come «moderna», in antitesi col cattivo gusto, cioè col detestatissimo *rococò*<sup>4</sup>. Nel frattempo si era fatta la Rivoluzione francese<sup>5</sup>.

Ebbene per tenersi al passo con l'Europa, gli Italiani non dovevano fare altro che rivolgere lo sguardo verso la Parigi dei *Salons*: dove addirittura alla metà degli anni trenta dell'Ottocento il Caravaggio appariva già, visto proprio con gli occhi di

<sup>3</sup> Si veda la nostra introduzione a MISSIRINI 2016 [1824] e CICOGNARA 2007 [1824], VII, p. 63 e *passim*.

<sup>4</sup> Diverse testimonianze storiche si trovano a questo riguardo confrontate in OCCHIPINTI 2011, pp. 44-45 e *passim*.

<sup>5</sup> Cfr. HASKELL 1978, p. 3: «Naturalmente, solo dopo la generale politicizzazione della vita, seguita alla Rivoluzione Francese, alcuni termini, tuttora in uso, quali “avanguardia”, “reazionario” e “anarchico”, entrarono largamente nell'uso di chi scriveva d'arte». In tal senso la nozione di «rivoluzionario» mai prima di allora adoperata in ambito storico-artistico, legata com'era al ricordo dei più recenti sconvolgimenti che avevano rinnovato l'intera Europa e mutato la percezione del presente e della storia, era destinata a entrare nel linguaggio della critica e della storiografia artistica italiana per restarvi praticamente fino ai nostri giorni.

quell'epoca, come un «rivoluzionario» per aver egli saputo rovesciare, come per esempio precisava Gabriel Laviron nel 1834, il sistema della pittura a lui contemporaneo in nome della «verità» e della «natura», nonché della necessità che la pittura fosse finalmente capita dal «popolo» e la si potesse giudicare da parte di tutti; ma dobbiamo osservare che proprio negli stessi termini, per di più richiamandosi, com'è ben noto, alla pittura di Courbet, Longhi avrebbe alcuni decenni più in là rilanciato il 'suo' Caravaggio rivoluzionario<sup>6</sup>: insomma, avrebbe utilizzato categorie di valutazione che in sostanza in Italia erano da tempo disponibili, in particolare già in riferimento alla statura europea, alla rivoluzionaria modernità di uno scultore del livello di Canova; il fatto è che dopo Canova l'Italia moderna non aveva più conosciuto alcun artista che potesse veramente dirsi 'rivoluzionario' – 'rivoluzionario', intendiamo, al pari di Courbet, di Manet, di Cézanne, di Picasso, eccetera –: fu dunque necessario rivolgere lo sguardo verso il passato per trovarvi Caravaggio. Il più rivoluzionario di tutti.

*Ancora sul Caravaggio di Longhi*

A una tale immagine di Caravaggio «rivoluzionario» – tutta sostanzialmente ispirata a valori settecenteschi prima che ottocenteschi – Longhi non smise mai di credere pure quando, nei suoi anni più avanzati, si avvicinò all'estetica del neorealismo. Com'era lui stesso a dire ancora nella sua monografia del 1952, ripubblicata con aggiornamenti nel 1968, «la critica caravaggesca

<sup>6</sup> «Gabriel Laviron [*Salon* del 1834] può presentarci un Caravaggio “che fece una rivoluzione prodigiosa fra i pallidi allievi della scuola eclettica dei Carracci e rovesciò tutti i sistemi di pittura alla moda per sostituirvi lo studio vero e coscienzioso della natura”: “Le sue opere attrassero potentemente l'attenzione di tutte le classi della società, e di quelle soprattutto che sono di solito le più indifferenti al successo di un'opera d'arte. . In effetti egli aveva scoperto la pittura del popolo, la pittura che può essere facilmente capita e giudicata da tutti, perché dà ad ogni cosa tutta a forza espressiva che può avere in natura, e non sacrifica amai nulla della intera verità degli oggetti» (PREVITALI 2006 [1982], p. XII).

italiana si apre nel primo decennio [*scil.* del secolo]», allorché gli Italiani, sempre preoccupati «di mettersi al passo con l'Europa», «hanno aperto la via a quella affermazione di critica in atto che è stata nel 1951 la mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi»<sup>7</sup>.

Ma in che senso Caravaggio continuava a essere visto da Longhi come un «rivoluzionario»? Nel senso che Caravaggio fece «*tabula rasa* del costume pittorico del tempo che [...] aveva elaborato una partizione in classi del rappresentabile, che, trasposta socialmente, non poteva idoleggiarne che i gradini più alti. Ma il Caravaggio si rivolgeva alla vita intera e senza classi, ai sentimenti semplici [...]»<sup>8</sup>. *Tabula rasa* talmente inesorabile che sulle pagine del *Caravaggio* di Longhi persino la parola «Rinascimento» finiva per assumere una valenza negativa: in nome della «rivoluzione», l'era moderna non poteva che percepire il «Rinascimento» come cosa vecchia, cui contrapporre l'epoca nuova che con Caravaggio si apriva<sup>9</sup>. Il mondo moderno era tale perché ambiva alla «rivoluzione»: qualunque cosa si contrapponesse al passato, alla storia dell'arte e, quindi, all'Italia rinascimentale e ancor peggio papale, doveva essere vista come «nuova», «moderna», in definitiva «rivoluzionaria».

L'unica fonte cui era ammissibile che il Caravaggio «rivoluzionario» avesse potuto attingere, era secondo Longhi quella che scaturiva ai piedi del «santuario dell'arte semplice» che già Lotto, Moretto, Savoldo e Moroni avevano innalzato. Perché la loro «arte semplice» era già di per sé rivoluzionaria, in quanto popolare, anti-tradizionale, anti-classica, per ciò stesso inconciliabile con alcunché di grande che si fosse prodotto a Roma, a Venezia, a Firenze durante tutto il «secolo paganeggiante» contro il quale la rivoluzione dell'arte moderna si sarebbe implacabilmente sollevata.

Sta di fatto che ogni volta che Longhi faceva il nome di Michelangelo e di Raffaello, era per evidenziare l'inconciliabile contra-

<sup>7</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 172.

<sup>8</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 15.

<sup>9</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 20.

sto tra il mondo vecchio di cui Michelangelo e Raffaello avevano fatto parte e quello nuovo che con Caravaggio si era per la prima volta rivelato: Longhi, cioè, faceva il nome di Michelangelo e di Raffaello per evidenziare il dissenso, l'ironia da parte di Caravaggio, la presa di distanza di un uomo irriverente, dissacrante, moderno, appunto rivoluzionario la cui grandezza si imponeva sullo sfondo della storia della pittura, sia passata che futura. Michelangelo e Raffaello non erano stati così moderni come Caravaggio. Addirittura guardare a Michelangelo e a Raffaello o a qualunque altro modello antico, significava per Caravaggio «rinfocolarsi nell'indignazione che è pur un pungolo a fare tutt'altro»<sup>10</sup>. Perciò nel condurre questa sua così «ostica rivoluzione» contro l'antico, Caravaggio dovette guardarsi dal pericolo di cadere nell'«apologetica del corpo umano, sublimata da Raffaello o da Michelangelo, e persino nel chiaroscuro melodrammatico del Tintoretto»<sup>11</sup> (sappiamo bene, d'altronde, quanto Longhi odiasse Tintoretto, che tanto invece era stato amato da Gabriele d'Annunzio).

Così, a proposito del riscoperto Bacco degli Uffizi, Longhi ne desumeva una «polemica palese» contro i «Bacchi di Michelangelo o del Sansovino, o persino quelli del Bellini e di Tiziano»<sup>12</sup>. Perciò proprio in termini di «polemica palese» Longhi si contentava di liquidare pure la questione del venetismo, fino a rinnegare un ipotetico «viaggio a Venezia» di Caravaggio<sup>13</sup>, nonché fino a smentire la «fallace lettura "giorgionesca"» che delle sue opere era stata proposta – secondo quanto attestato dal Bellori – da parte di un ostile Federico Zuccari<sup>14</sup>: una lettura che suonava a Longhi persino come «calunniosa»<sup>15</sup>, giacché un artista rivoluzionario non avrebbe potuto attingere neppure alla gloriosissi-

<sup>10</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 31.

<sup>11</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 30.

<sup>12</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 16.

<sup>13</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 7.

<sup>14</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 7.

<sup>15</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 34.



ma storia pittorica di Venezia. La rivoluzione, in fondo, andava fatta pure contro la Serenissima.

A proposito della bellezza delle nature morte di Caravaggio, della loro inaudita resa ottica, Longhi ritenne sì di spendere il nome di Leonardo da Vinci, ma solo in considerazione di un «*ironico* ricordo della *Cena* leonardesca, vista negli anni di Milano»<sup>16</sup>; né passava per la mente a Longhi di sbrogliare il nodo che Caravaggio intese stringere col grande maestro di Vinci, rispetto alla cui fama, considerate anche solo le pagine celebri che Vasari aveva dedicato alle nature morte leonardesche, ci riesce oggi inevitabile pensare che Caravaggio giovane si ponesse in orgogliosissima competizione. Insomma, l'etichetta della «rivoluzione» impediva agli interpreti novecenteschi di cercare legami tra Caravaggio e la tradizione pittorica a lui precedente, tanto meno rispetto alla tradizione classica. Quell'etichetta, così, impediva di risalire alla realtà dei fatti.

*Il Caravaggio di Bellori e il Caravaggio di Scannelli*

Come già Previtali mise in evidenza, Longhi dovette per di più far leva sull'interpretazione che di Caravaggio era dovuta a Giovan Pietro Bellori<sup>17</sup>: il teorico del classicismo seicentesco, favorevole ad Annibale Carracci, si era sì mostrato decisamente ostile verso Caravaggio, in particolare verso il Caravaggio 'tenebroso', da lui condannato non solo per i suoi modi di vita dissoluti, per il «suo ingegno torbido e contenzioso», ma soprattutto per l'inconciliabilità della sua pittura «nera» rispetto all'intera tradizione pittorica cinquecentesca, in considerazione dell'audacia rivoluzionaria con cui il maestro aveva dichiarato di voler disconoscere l'insegnamento dell'arte antica e di Raffaello; per non parlare, ancora, dell'effetto antinaturalistico e sgradevole di quei suoi fondali oscuri che annullavano ogni tipo di ambientazione, come invece la pittura di storia l'avrebbe richiesta. Eppe-

<sup>16</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 27.

<sup>17</sup> PREVITALI 2006 [1982], p. XI.

rò proprio le motivazioni di tale condanna avrebbero suggerito a Longhi, come pure a tutti gli interpreti di Caravaggio fino ai nostri giorni, gli argomenti più decisivi a favore della lettura in chiave «rivoluzionaria» del pittore.

Però prima di Bellori a trasmetterci un'immagine di Caravaggio diversa era stato Scannelli nel suo *Microcosmo della pittura*. Ora, mette conto osservare come tra i principali obiettivi del *Microcosmo* era stata – dietro consiglio di Guercino, amicissimo di Scannelli – la moderna rivalutazione di Correggio: una rivalutazione che era anzitutto antivasariana, ma che valeva in funzione dei successivi sviluppi della storia figurativa, a partire dalla riforma dei Carracci fino ad arrivare al trionfo dei soffitti illusionistici barocchi – dato che Correggio poteva a pieno titolo considerarsene, nell'uno e nell'altro caso, un anticipatore –; ma in un certo senso la rivalutazione di Correggio valeva pure in funzione del naturalismo caravaggesco. Tant'è che nel Correggio, finalmente, doveva riconoscersi il vero caposcuola di tutta quanta la pittura lombarda.

Sta di fatto che Scannelli tentò di interpretare la maniera pittorica di Caravaggio, pure se così strepitosamente inaudita, rintracciandone alcune premesse nella tradizione pittorica cinquecentesca alla quale Caravaggio aveva dovuto necessariamente guardare: a cominciare da Leonardo (il ricordo del cui *Cenacolo* tornava addirittura ad affiorare nelle settimane di massimo sconforto vissute a Zagarolo, quando il maestro era costretto a nascondersi, rifiutato dal mondo a conseguenza dell'omicidio da lui appena commesso<sup>18</sup>); fino a Michelangelo (enormemente esaltato da Scannelli per la sua «mostruosa», colossale e isolata statura, paragonabile solo a quella dell'altro Michelangelo, cioè il Merisi: solo oggi, non a caso, seducono la nostra immaginazione talune eclatanti citazioni michelangiottesche da parte di Caravaggio, il quale per esempio col plasticismo della giovanile *Pietà* vaticana non poté fare a meno di porsi in competizione;

<sup>18</sup> Rinviamo al nostro saggio introduttivo a SCANNELLI 2015 [1657], pp. 19 e ss.

d'altronde solo verso Michelangelo giovane, evidentemente, il Merisi provava la più viva ammirazione<sup>19</sup>); per non parlare di certi effetti terribili del naturalismo di Tiziano (la cui pittura «pastosa» poteva utilmente porsi a confronto con la ben diversa «pastosità» di Caravaggio<sup>20</sup>); ma, alla fine, era il caposcuola di tutti i Lombardi, cioè il Correggio che Vasari aveva tanto screditato in ragione della sua pittura senza disegno, a doversi intendere da parte di Scannelli come un anticipatore del naturalismo caravaggesco.

L'esame del *Microcosmo della pittura* ci ha indotti, infatti, a ipotizzare persino un passaggio di Caravaggio per Parma e Reggio per andarvi a cercare le pale Del Bono e la *Notte*. Certo, che Caravaggio fosse stato a Parma lo aveva ipotizzato anche Longhi: ma secondo Longhi Caravaggio ci andò per cercarvi – anziché gli angeli di Correggio, come preferiamo pensare – la *Deposizione* dei Cappuccini di Annibale Carracci, dove «da Madonna svenuta è un anticipo per la Madonna morta dipinta dal Caravaggio quindici anni dopo»<sup>21</sup>. Addirittura Longhi aveva ipotizzato anche una sosta del pittore a Firenze, così da stabilire un dialogo diretto con un altro rivoluzionario, cioè con Masaccio<sup>22</sup> (non dimentichiamo, però, che pure Missirini aveva associato Canova a Masaccio – un rivoluzionario a un altro rivoluzionario – così da guardare a Canova, in un certo senso, come a una specie di moderno Masaccio<sup>23</sup>). Ma il naturalismo di Correggio non faceva gioco a Longhi, il cui interesse per il grande pittore emiliano, approfonditosi in anni piuttosto avanzati, non si intersecava più, in alcun modo, con gli studi caravaggeschi da lui avviati fin dagli anni giovanili.

Insomma, attraverso l'esame del testo di Scannelli crediamo di risalire a un'immagine di Caravaggio che, a contrasto con quan-

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 23 e ss.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 25 e ss.

<sup>21</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 8.

<sup>22</sup> LONGHI 2006 [1968], p. 8.

<sup>23</sup> Rinviamo al nostro saggio introduttivo a MISSIRINI 2016 [1824].

to credeva Bellori, non era poi così inconciliabile con la 'storia'. In tal senso il Caravaggio di Scannelli ci sembra che sia meglio rispondente alla sensibilità del nostro tempo: una sensibilità che, dopo le rovine e il terrificante impoverimento che un secolo intero di fiducia per il progresso ha prodotto, aspira a recuperare le tradizioni, le identità che stiamo perdendo, le cui radici affondano tutte nel nostro passato. La sensibilità del nostro tempo aspira, insomma, a riconciliare la 'storia' dell'arte con l'arte 'contemporanea', perché – come anche i fatti più recenti dovrebbero averci insegnato – non c'è futuro quando il presente è immemore del passato: l'ambizione che era delle avanguardie – dichiarare guerra al passato, ai musei, al patrimonio – è diventata, oggi, l'ambizione dell'Isis. Già solo per questo motivo, non ci sembra più per niente attuale l'idea di ritenere grande Caravaggio per il fatto di aver egli rinnegato il passato: preferiamo ritenere grande Caravaggio per essersi saputo proiettare verso il futuro confrontandosi col passato, attingendo all'antico, alla migliore tradizione figurativa, per trarne tutta la propria forza. A tante considerazioni, che qui ci premeva esplicitare fino in fondo, la mostra di Zagarolo ha inteso ispirarsi.

*Sguardo verso il futuro (e verso il passato). Elogio dell'RGB-ITR*

Torniamo, in conclusione, sulle riprese fotografiche risalenti a pochi giorni fa. Vi appaiono, immobili, persone non vedenti, oppure persone bendate: le braccia poggiate sopra i quadri tattili, le dita protese sulle minime increspature delle loro superfici, nel tentativo di ricavarne un significato coerente rispetto all'immagine mentale che un testo descrittivo appositamente letto da una seconda persona, oppure ascoltato attraverso le cuffie di un'audioguida, contribuisce a creare. A questa esplorazione al buio – che di per sé è un fatto 'sociale' – segue, ma solo per i vedenti, la scoperta ad occhi aperti dell'opera: deposte le bende, gli occhi vedono finalmente ciò che prima le dita toccavano, e solo allora la vista è in grado di cogliere certi dettagli che, probabilmente, le sarebbero sfuggiti senza prima quell'esplorazione tattile dell'oggetto.

Arriva poi il momento – anche questo riservato ai vedenti – di inforcare gli occhiali 3D che servono a sperimentare un tipo nuovo di visione, la visione della tridimensionalità ‘virtuale’ che rende i ‘vedenti’ ancor più ‘vedenti’: il cui effetto riesce sempre straordinariamente inatteso, soprattutto se l’oggetto della visione sono le riproduzioni di opere d’arte famose. L’entusiasmo di chi le osserva diventa allora incontenibile. «Pare proprio di averceli davanti!», esclamano tutti: gli affreschi di Filippino Lippi si avvicinano a noi; la parete su cui essi sono dipinti è a un palmo dal nostro naso. Anzi, essa è qui. O meglio: pare essere qui! Eppure noi sappiamo benissimo che ciò che abbiamo davanti agli occhi non c’è. Lo sappiamo, ma ce ne dimentichiamo mentre ora vediamo questi affreschi allontanarsi da noi, come fossimo noi a fare qualche passo indietro. Ed essi si allontanano fino a che i nostri occhi arrivano a vedere la parete intera, anzi tutta quanta la cappella. E la cappella appare allora magnificamente illuminata, esposta a una luce reale e al tempo stesso ir-reale, che è una specie di luce divina, perché ci fa vedere esattamente i colori utilizzati da Filippino: diciamo *esattamente*, proprio come solo Dio li vedrebbe, non alterati cioè da alcuna sorgente luminosa che fosse legata a un qualsivoglia momento transeunte della nostro passaggio su questa terra. Non una luce terrena, dunque: piuttosto una luce eterna. Una luce sovrastorica. Come se ogni minimo dettaglio dell’affresco fosse esposto a quel portentoso fascio di luce – così tanto idealizzato da Sebastiano Serlio in avanti, fino a tutto l’Ottocento in funzione della ottimale fruizione delle opere d’arte – quel portentoso fascio di luce, dicevamo, che dall’oculo del Pantheon piove giù verso di noi per dare forma, colore, vita alle opere d’arte che vi si trovassero investite. Ma ora il portentoso e onnipresente fascio di luce è quello emesso dall’RGB-ITR: una luce perfetta, ottenuta mediante l’unione di tutti i colori dello spettro, una luce che, orientata attraverso una sofisticatissima lente riflettente, vi torna indietro dopo avere toccato l’oggetto in ognuno dei suoi punti, illuminandoli tutti allo stesso modo, così da restituirne a un potente calcolatore le informazioni *esatte* – *esatte* nei termini della fisica teorica – relativamente a tutti quei colori da cui la luce da

essi trasformata è tornata indietro. La nostra esperienza di Filippino Lippi diventa così un'esperienza sovrumana. Perché vediamo Filippino Lippi come nessun uomo lo aveva mai visto prima. Così ne apprezziamo meglio la pittura, potendola guardare come da quell'iperuranio che era nella mente dell'artista. Ci sembra così di cogliere il vero Filippino. Di essere pure entrati dentro la sua testa. Di capirne la poetica come prima non ci era stato possibile in modo così diretto: ed è tanto più sorprendente il fatto che per riuscirci non abbiamo avuto bisogno di leggere alcunché di scritto, perché ci sono bastati i soli nostri occhi. Sta di fatto che nessun visitatore della Cappella Carafa si emoziona tanto quanto chi la Cappella Carafa la vede attraverso una riproduzione virtuale. Se fossimo dentro la Cappella Carafa non vedremmo uno spettacolo simile. Ma, dopo aver fatto un'esperienza di questo tipo, non possiamo ritornare nella Cappella Carafa senza sentirne le decorazioni pittoriche ancora più 'nostre', senza sentirci noi stessi parte di una storia che da Filippino Lippi giunge fino a noi, e prosegue dopo di noi. I nostri occhi vi hanno scoperto dettagli straordinariamente belli che altrimenti ci sarebbero sfuggiti, e che persino agli specialisti sono sfuggiti (chi di loro, infatti, si era mai accorto di quei medaglioni nascosti lassù nell'ombra, a ornamento dell'architettura classicheggiante?). Infatti la tecnologia ci consente di avvicinarci a nostro piacimento fino a scrutare il soffitto della cappella per poi ridiscenderne: il Filippino Lippi che abbiamo davanti agli occhi cambia continuamente, cambia all'infinito, si muove secondo lo scorcio mutevole del nostro punto di osservazione; così sulle nostre teste sembra ora di vedere scorrere la volta affrescata la cui visuale si trasforma per effetto dei nostri movimenti lungo il pavimento della cappella, anche se in realtà noi siamo fermi: siamo seduti sulla nostra sedia che è situata di fronte allo schermo immobile che l'ENEA ci ha messo a disposizione. Che sensazione si prova, dunque? La sensazione di poter allungare il braccio, di poterci noi stessi allungare in avanti per entrare dentro l'immagine, al di là dello schermo che non vediamo più perché al suo posto c'è solo la breve distanza che ci separa dall'affresco. Una sensazione di vertigine. Neppure i

più sofisticati espedienti del cinema 3D ci danno un'emozione così indescrivibile. Non si può capire senza provarla. La distanza che ci separa da ciò che vediamo è virtuale: essa pare esserci ma non c'è; quello che c'è, invece, è lo schermo, della cui piatta superficie non ci accorgiamo neppure. Tant'è che arriviamo a sentirci infastiditi dall'apparizione improvvisa, sullo stesso schermo, del puntatore bianco che è mosso dal *mouse*: quando di tanto in tanto ricompare sullo schermo, il puntatore è come una zanzara molesta che invade il nostro campo visivo, come un grumo sulla nostra pupilla, come una falena poggiata sulla TV. Esso disturba perché ci rivela l'inganno. Ci ricorda che ciò che vediamo non c'è, mentre non vediamo ciò che in realtà c'è, la superficie piatta dello schermo luminoso.

Di fronte a uno spettacolo della vista così nuovo, vengono in mente le parole con cui nel *Microcosmo della pittura* di Scannelli era descritto l'effetto che i quadri di Caravaggio esercitavano sui popolani che entravano in chiesa attratti dal grande clamore che se ne era sollevato. Così Scannelli ne parlava come di «un inganno in effetto straordinario» già in riferimento ai dipinti di San Luigi dei Francesi: «veramente una delle più pastose, rilevate e naturali operazioni, che venga a dimostrare l'artificio della pittura per imitazione di mera verità». A prescindere dal contenuto e dal significato dei suoi dipinti, Caravaggio vi aveva messo in atto espedienti di resa mimetica assolutamente inauditi, perciò stesso ancora più stupefacenti agli occhi degli spettatori di qualsivoglia livello sociale e culturale.