

RAFFAELLO, CORREGGIO, CARAVAGGIO
UN'ESPERIENZA TATTILE

SULLE ORME DI SCANNELLI

a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2016
Collana *Mostre di Horti Hesperidum*, 1

UniversItalia

Direttore responsabile della rivista Horti Hesperidum: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico della rivista: Barbara Agosti, Maria Beltrami, Claudio Castelletti, Valeria E. Genovese,
Francesco Grisolia, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com

Collana
Mostre
di *Horti Hesperidum*, 1

La mostra *Raffaello, Correggio, Caravaggio: un'esperienza tattile. Sulle orme di Scannelli* (Zagarolo, Palazzo Rospigliosi, 19 novembre-18 dicembre) è stata finanziata a seguito di concorso nazionale indetto dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca volto a promuovere percorsi didatticamente interattivi nei siti di interesse storico e culturale.



Sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di Storia dell'arte



Agenzia nazionale per le nuove tecnologie,
l'energia e lo sviluppo economico sostenibile



ENEA – Ente nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e l'ambiente
e Comune di Zagarolo

c con la partecipazione di



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
© Copyright 2016 - UniverItalia – Roma
ISBN 978-88-6507-973-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro. **Direttore scientifico**

Direttore scientifico della mostra
Carmelo Occhipinti

Direttore artistico
Alessandro Marianantoni

Coordinamento
Federica Bertini

Gruppo di ricerca del Dipartimento di Studi Letterari,
Filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università di Roma Tor Vergata

Alessandra Magostini

Emanuela Marino

Eliana Monaca

Lara Sambucci

Maria Giulia Cervelli

(realizzazione dei pannelli, elaborazione dei testi per le mappe,
per le audioguide e le schede di supporto alla lettura dei quadri tattili)

Partecipazione unità
FSN-TECFIS-DIM, ENEA di Frascati

Roberta Fantoni

Giorgio Fornetti

Massimo Francucci

Antonio Palucci

Letizia Fiori

Emanuela Muccigrosso

Contributi scientifici

Simonetta Baroni

Aldo Grassini

Loretta Secchi

Martin M. Monti

Studio su Zagarolo e Palazzo Rospigliosi

Paola Torniai

Serena Borghesani

Novella Franco

Alessandro D'Ambrosi

Catalogo della mostra

Collana *Mostre* di ***Horti Hesperidum.***

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e di Storia dell'arte,
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Quadri tattili
HandSight

Design allestimenti
MEDIARS

Supporto produzione allestimenti
Manuel Cialei

Registrazione audioguida
D-Hub Studios

Editore
Manuel Onorati
(Universitalia, Roma)

Si ringraziano:
Direttore generale per gli ordinamenti scolastici e
per la valutazione del sistema nazionale di istruzione
Carmela Palumbo

Direttore del Dipartimento di Studi letterari,
filosofici e di storia dell'arte
Emore Paoli

Sovrintendente Capitolino
Claudio Parisi Presicce

per la concessione degli spazi
Il **Comune di Zagarolo** e
l'**Istituzione di Palazzo Rospigliosi**

per la traduzione in Braille
il **Centro Regionale S. Alessio**
Margherita di Savoia per i ciechi

crediti fotografici
Comunità Agostiniana
(**Basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio, Roma**)
Galleria Doria Pamphilj, Roma
Galleria Nazionale di Parma

INDICE

SALUTI

CLAUDIO PARISI PRESICCE,	9
SANDRO VALLEROTONDA	10
MARINA FORMICA	11

L'IDEA DI UNA MOSTRA

CARMELO OCCHIPINTI, <i>L'idea di una mostra. Con alcune riflessioni sulla storia dell'arte e i visual culture studies</i>	15
---	----

OPERE IN MOSTRA

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Raffaello, Isaia</i>	31
<i>Correggio, Compianto sul Cristo morto</i>	37
<i>Caravaggio, Maddalena 'Doria Pamphili'</i>	41
<i>Caravaggio, Madonna dei Pellegrini</i>	45
SIMONETTA BARONI, FEDERICA BERTINI, ELANA MONACA, <i>Schede di supporto alla lettura dei quadri 'tattili'</i> <i>di Alessandro Marnanantoni</i>	49

IL 'MICROCOSMO DELLA PITTURA' DI FRANCESCO SCANNELLI

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Introduzione al Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli (1657)</i>	65
---	----

LA SEDE DELLA MOSTRA PALAZZO ROSPIGLIOSI

SERENA BORGHESANI, <i>Palazzo Rospiigliosi di Zagarolo. Cenni storici dalle origini ai Colonna</i>	137
--	-----

PAOLA TORNIAI, <i>Marzio Colonna e la civitas Gabina agli inizi del Seicento</i>	144
--	-----

NOVELLA FRANCO, <i>Gli affreschi di Palazzo Rospigliosi</i>	157
---	-----

ALESSANDRO D'AMBROSI, <i>Caravaggio: la fuga verso Napoli</i>	165
---	-----

TATTILITÀ E DISABILITÀ

ALDO GRASSINI, <i>I ciechi e la pittura</i>	173
---	-----

LORETTA SECCHI, <i>Toccare e creare le forme del pensiero</i>	183
---	-----

MARTIN M. MONTI, <i>Il cervello dell'arte: esperienza estetica, mente e la traduzione tattile del linguaggio visivo</i>	197
---	-----

ARTE E TECNOLOGIA

ALESSANDRO MARIANANTONI, <i>L'arte multimodale</i>	213
--	-----

GIORGIO FORNETTI, GIUSEPPINA MODESTINO, <i>Nuove tecnologie e beni culturali</i>	221
--	-----

LETIZIA FIORI, EMANUELA MUCCIGROSSO, <i>Il futuro del nostro passato</i>	223
--	-----

FABIO PETRELLI, <i>La tecnologia in funzione dell'arte: una sintesi tra antico e contemporaneo nella produzione di Alessandro Marianantoni</i>	241
--	-----

SIMONETTA BARONI, FEDERICA BERTINI, <i>Tattilità e sensorialità dell'opera d'arte</i>	249
---	-----

Ho accolto con favore l'invito a porgere un saluto introduttivo al catalogo di questa mostra tattile, *Sulle orme di Scannelli* perché ritengo la tematica affrontata di grande spessore etico e oggetto di particolare attenzione da parte della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Già da qualche anno è stato avviato, infatti, un processo di sensibilizzazione fondato sui principi dell'accoglienza e dell'inclusione sociale con l'intento di avvicinare sempre più alla conoscenza del nostro patrimonio artistico tutti i pubblici, con particolare riguardo a quello con disabilità sensoriale.

La fruizione dei musei e dei luoghi della cultura in genere, da parte dei disabili visivi, richiede l'abbattimento delle barriere sensoriali-percettive, un obiettivo a cui la tecnica Braille ha fornito un forte impulso fino alla sua evoluzione ultima a vantaggio della conoscenza dell'arte.

Musei da toccare è il progetto, avviato nel 2015, che coinvolge quattro musei del Sistema Musei Civici (Macro - Museo d'Arte Contemporanea Roma; Museo di Roma; Galleria d'Arte Moderna e Museo Napoleonico) destinato a persone non vedenti e sorde, che prevede la realizzazione di percorsi tattili e l'organizzazione di attività di formazione rivolte a studenti, operatori specializzati e persone interessate ad approfondire tematiche legate alla disabilità nell'intento di creare figure professionali sempre più competenti e preparate.

Il tema dell'accessibilità è tenuto in grande considerazione, ormai da decenni, anche dai Musei Capitolini che già dal 2005, in virtù di una Convenzione stipulata con l'Associazione onlus Museum, hanno realizzato per questo pubblico speciale percorsi dedicati alla scultura e all'architettura, attraverso disegni tattili in termoform, con scritte e contorni di opere riprodotte in rilievo e anche in linguaggio Braille.

L'intento, o meglio la sfida, è di orientare le politiche museali affinché le esigenze delle persone con disabilità non siano un impegno occasionale, ma diventino parte integrante di una convinta programmazione strutturale.

CLAUDIO PARISI PRESICCE
SOVRINTENDENTE CAPITOLINO AI BENI CULTURALI

Interamente decorato con affreschi, tempere e stucchi, Palazzo Rospigliosi è la giusta cornice per ospitare questo importante appuntamento che coniuga arte e scienza.

L'antica residenza estiva della famiglia Colonna, divenuta proprietà cardinalizia con Ludovico Ludovisi, esporrà i “bassorilievi prospettici” che riproducono pitture di artisti italiani che hanno operato a cavallo tra la fine del Rinascimento e l'apertura della ricca era Barocca.

Palazzo Rospigliosi, da secoli “spazio attivo” per artisti e studiosi, è ben lieto di ospitare un progetto multidisciplinare che lega tra loro realtà del territorio, arte, letteratura, università e centri di ricerca con le nuove tecnologie tridimensionali, vocate ad accogliere un pubblico sempre più vasto; lieto, altresì, di ospitare nuovamente, seppur riprodotta, una delle tele che Caravaggio, ospite di Marzio Colonna nel 1606, che potrebbe aver dipinto nelle stesse sale ospitanti la mostra.

SANDRO VALLEROTONDA

PRESIDENTE ISTITUZIONE PALAZZO ROSPIGLIOSI

Una mostra sui maggiori protagonisti della storia artistica italiana – europea, mondiale – non può che suscitare coinvolgimento e interesse, sentimenti di certo condivisi sia da chi scrive sia da chi voglia recarsi a visitare l'esposizione che la splendida cornice di Palazzo Rospigliosi di Zagarolo viene a enfatizzare oltremodo.

La genialità e lo spirito innovatori di maestri quali Raffaello, Correggio e Caravaggio – autori diversi e raramente accostati tra loro – offre infatti l'occasione d'individuare convergenze inedite e originali, analogie e difformità, tratti che uno studioso poco noto quale Francesco Scannelli mise in luce fin dal XVII secolo segnalandone la comune ricerca della “naturalzza” nel gran “teatro del Mondo” e che oggi un critico altrettanto competente come Carmelo Occhipinti ripropone con acribia filologica e con suggestioni quanto mai intense.

L'indiscutibile valore pittorico dell'iniziativa accresce comunque il suo significato per un'altra pregevole nota distintiva: lungi dall'essere esclusivamente visiva, l'esposizione si snoda, di fatti, attraverso un percorso multisensoriale che induce a toccare, a sentire e a immaginare le opere proposte. Oltre che come uno speciale connubio tra arte e tecnologia, l'ampliamento dell'orizzonte della fruizione consentito dai quadri tattili si pone pertanto come strumento innovativo, atto a potenziare le capacità espressive dei quadri presentati ma anche a rendere possibile l'inclusione sociale dei soggetti diversamente abili. Una *mission* che l'Università di Roma “Tor Vergata” persegue da tempo, grazie al CARIS (Commissione dell'Ateneo per l'Inclusione degli Studenti con disabilità) e all'impegno dei docenti e del personale tutto per rimuovere gli ostacoli permanenti o temporanei alla mobilità e all'apprendimento.

Non mi resta dunque che ringraziare l'amico e collega Carmelo Occhipinti per quest'ardita realizzazione, certa che la sua sensibilità contribuirà fortemente al superamento delle barriere tecnologiche e informatiche, nonché al desiderio di proseguire sulla via finalmente tracciata

MARINA FORMICA

COORDINATRICE DELLA MACROAREA DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «TOR VERGATA»

L'IDEA DI UNA MOSTRA

L'IDEA DI UNA MOSTRA
CON ALCUNE RIFLESSIONI SU
STORIA DELL'ARTE E 'VISUAL CULTURE STUDIES'

CARMELO OCCHIPINTI

Del centro sperimentale Mediars di Los Angeles venivo a conoscenza meno di un anno fa. Allora tra le tante cose meravigliose che il suo direttore, Alessandro Marianantoni mi prospettava, era la possibilità di 'tradurre' la pittura in scultura mediante un'apposita nuova tecnologia da lui ideata, grazie alla quale sarebbe stato consentito ai non vedenti di 'toccare' ciò che i nostri occhi 'vedono' dentro un quadro.

Subito dopo, del tutto insperatamente, accadeva che il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca ci concedesse un cospicuo finanziamento affinché lavorassimo insieme per realizzare questa mostra. Così, trovatomi a dover suggerire io, in quanto storico dell'arte, alcune applicazioni di tale nuova tecnologia, non ho esitato a indirizzare Marianantoni sul nome di Correggio indicandogli, per cominciare, il dettaglio della *Maddalena* nel *Compianto sul Cristo morto* di Parma. L'idea di ricavarne

un 'quadro tattile' mi piaceva molto. Mi piaceva, dati i miei interessi di studio, perché un simile esperimento, per quanto potesse sembrare curioso, offriva un buon pretesto per ragionare secondo una prospettiva di metodo storiografico la quale, apertasi già tra Sei e Settecento, si rivela ancora oggi straordinariamente valida e avvincente: mi riferisco al confronto tra la pittura e la scultura, ovvero tra la pittura di Correggio, da un lato, e la scultura a lui contemporanea, dall'altro, con particolare riguardo alla questione – emersa, appunto, sulle pagine della storiografia artistica tra Sei e Settecento – dei rapporti di collaborazione che avevano unito il pittore allo scultore modenese Antonio Begarelli (questi, com'è noto, aveva messo a disposizione di Correggio i modelli tridimensionali, plasmandoglieli nella terracotta appositamente per aiutarlo a studiare gli arditissimi scorci delle figure di sottinsù affrescate, tra il 1520 e il 1524, sulle cupole parmensi).

In effetti già nel concepire, verso il 1523, il *Compianto* per la Cappella del Bono di San Giovanni Evangelista a Parma, Correggio si era dovuto ispirare alla tradizione padana dei *Compianti*: quei drammaticissimi assembramenti di figure di terracotta che si allestivano dentro le chiese ed i cui personaggi, a grandezza naturale come veri attori di teatro, assumevano atteggiamenti di forte, coinvolgente espressività; così, dopo le prove strabilianti di Niccolò dell'Arca e, soprattutto, di Guido Mazzoni, era stato proprio Begarelli a imporsi ai livelli più eccelsi sul terzo decennio del Cinquecento. Tant'è che ancora oggi ci sentiamo indotti a ritenere le figure di Begarelli come degno corrispettivo scultoreo di quelle, esattamente contemporanee, dipinte da Correggio. In breve, proprio pensando a Begarelli mi chiedevo quale effetto avrebbero potuto fare le figure di Correggio una volta che fosse stato possibile 'ritradurle' nel linguaggio plastico a cui, in certo qual modo, esse dovettero ispirarsi: certo, neanche per sogno io mi sarei aspettato di vedere soddisfatta una simile curiosità, se non fosse stato grazie all'opera ingegnosa di un 'creativo' del nostro tempo, un artista come Marianantoni col quale da quasi un anno abbiamo la fortuna di collaborare.

Ed ecco, dunque, come sono andate le cose: tutta intera, la composizione del *Compianto* sembrava in un primo momento che non si prestasse all'esperimento. Bisognava ritagliarne una figura. Convenimmo che la figura da ritagliare non potesse che essere quella della Maddalena la quale, da sola, era stata già presa a modello da chissà quanti pittori di Controriforma proprio in ragione della sua intensa espressività; non era un caso, del resto, che il pittore e trattatista andaluso Pablo de Céspedes, che vide il *Compianto* a Parma probabilmente negli anni sessanta del Cinquecento, nel suo *Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura* (1605) si riferisse alla sola figura della Maddalena, evidentemente rimastagli impressa nel ricordo più di quanto non lo fossero state le altre figure del *Compianto*: sicché alla sola Maddalena egli pensò di rivolgere le sue più alte lodi dichiarando di avervi trovato il più potente esempio di «*imago tristitia*» che mai si potesse trovare.

Ora, il solo ritaglio della Maddalena dal *Compianto* mi sembrava che fosse un buon pretesto, ancora una volta, per ragionare sopra una delle pagine più memorabili che avessi letto sullo stesso *Compianto* di Correggio: pagina che noi dobbiamo a uno scrittore seicentesco, Francesco Scannelli da Forlì autore di un trattato finora poco considerato, intitolato *Microcosmo della pittura*, pubblicato nel 1657 con dedica al duca di Modena Francesco III d'Este e da noi ristampato, nel 2015, nella collana di *Fonti e testi* di *Horti Hesperidum* (devo qui ricordare che proprio nel *Microcosmo della pittura* troviamo per la prima volta suggerita l'idea di quella stretta collaborazione che aveva unito Correggio a Beggarelli). Ebbene, anche Scannelli si era soffermato sulla descrizione della sola Maddalena, per il fatto che il ricordo della sola Maddalena gli era dovuto immediatamente affiorare, e in maniera così vivida, nel preciso momento in cui, trovandosi egli a Roma, ebbe modo di vedere la *Maddalena 'Doria Pamphili'* di Caravaggio. Ora, il confronto tra oggetti così diversi e così lontani tra di loro – come sono un quadro di Correggio e uno di Caravaggio – trovava fondamento nelle specifiche intenzioni di metodo che il medico Scannelli aveva esposto a introduzione del *Microcosmo della pittura*: dove, in particolare, egli si era curato di

spiegare in che senso il procedimento medico della comparazione degli organi del corpo umano, funzionalmente collegati insieme seppure tra di loro distanti, si sarebbe potuto applicarlo all'esame delle opere pittoriche riconducibili alle diverse scuole sviluppatesi lungo l'Italia cinque e seicentesca, i cui centri principali, per quanto lontani l'uno dall'altro, gli si rivelavano invece come strettamente collegati. Perciò il confronto tra Correggio e Caravaggio – che forse a Scannelli era stato suggerito nientemeno che da Guercino, allora impegnato, in piena età barocca, in una sorta di moderna e antivasariana riabilitazione di Correggio – si dimostrava particolarmente illuminante all'interno del *Microcosmo della pittura* dove, in effetti, Scannelli si era adoperato a porre in evidenza le presunte matrici emiliane del naturalismo caravaggesco, pur essendo egli ben consapevole dell'enorme distanza che passava tra il naturalismo di Correggio e il naturalismo di Caravaggio. Tanto più che per Scannelli la Maddalena di Correggio si offriva come esempio tra i più mirabili di rappresentazione degli 'affetti', mentre invece fredda e inespressiva, priva di decoro e di grazia gi si rivelava la *Maddalena* di Caravaggio.

Così, insomma, è venuta fuori questa mostra che poi, senza difficoltà, si è potuta allargare fino a prendere in esame una delle opere di Raffaello su cui Scannelli aveva voluto montare, in difesa di Raffaello contro Michelangelo, una propria polemica discussione che, anch'essa ispirata ai diffusi sentimenti antivasariani, era destinata ad una certa risonanza in quanto, di lì a poco, l'avrebbe condivisa Giovan Pietro Bellori: mi riferisco all'*Isaia* di Sant'Agostino.

Questa mostra, dunque, è al tempo stesso una mostra di storia dell'arte e una mostra di arte contemporanea. Lo è perché i 'quadri tattili' – che a tutti gli effetti sono opere d'arte contemporanea – sono serviti a tutti noi da spunto per affrontare una riflessione sulla mutevole percezione dei rispettivi modelli antichi da cui essi sono stati derivati, cioè il *Compianto sul Cristo morto* di Correggio, l'*Isaia* di Raffaello, la *Madonna dei Pellegrini* e la *Maddalena 'Doria Pamphili'* di Caravaggio. Ma gli stessi 'quadri

tattili' sono serviti da spunto anche per affrontare, già sulle pagine di questo volume, una riflessione circa le sempre nuove possibilità di incontro tra arte e tecnologia e, dunque, tra passato e presente. E, ancora, sono serviti da spunto per richiamare l'attenzione di noi tutti – come pure del pubblico che verrà a vedere la mostra – sulla questione attualissima del coinvolgimento dei disabili nella fruizione delle opere d'arte e, per ciò stesso, sulla percezione a più livelli delle opere d'arte secondo modalità diverse di fruizione. E, poi ancora, sono serviti da spunto per cominciare a ragionare sulla nozione di 'tattilità' non più soltanto in senso storico – in riferimento cioè all'argomento del «tatto» già ricorrente nelle dispute cinquecentesche sul «paragone»; oppure in riferimento alle discussioni settecentesche, avviate da Diderot, sulla specificità del linguaggio propriamente 'tattile' della scultura che tale deve essere da consentirne la comprensione da parte dei ciechi; oppure, ancora, in riferimento alle più diverse implicazioni della nozione di «tattilità» in ambito di *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, tra Riegl e Wölfflin, fino ad arrivare ai berensoniani «valori tattili» –; ma finalmente questi quadri 'tattili' sono serviti da spunto perché tutti noi prendessimo atto del fenomeno, oggi di così immensa portata, della 'tattilizzazione' del visuale, della cosiddetta 'apticizzazione' dell'esperienza figurativa mediata dal sempre più preponderante utilizzo degli schermi tattili, i *touch screen* ormai a portata di *smartphone*, sui quali è sufficiente la lieve pressione del polpastrello di un nostro dito indice, per vedere correre sotto ai nostri occhi secoli interi di storia artistica. Staremmo così abituandoci, per via digitale, a un tipo di esperienza dell'opera d'arte paradossalmente del tutto svuotata della sua originaria e sostanziale dimensione 'tattile'.

Ora, riguardo a quest'ultima questione mi è sembrato di dover coinvolgere nell'organizzazione della mostra Giorgio Fornetti, fisico dell'Enea (l'Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico e sostenibile che ha sede a Frascati), col quale ho avuto la grandissima fortuna di avviare, negli ultimissimi anni a Tor Vergata, una collaborazione scientifico-didattica destinata a dare tra poco molti frutti; Fornetti è

autore del brevetto dell'RGB-ITR, uno strumento incredibile, unico al mondo, che non esiterei a definire prodigioso perché in grado di riprodurre digitalmente, cioè virtualmente attraverso l'emissione di un raggio luminoso, un qualsivoglia oggetto per restituircelo nella sua fisica, dinamica tridimensionalità: insomma, Fornetti ha saputo aprire a noi storici dell'arte uno spiraglio su un futuro probabilmente non troppo lontano, quando il *laser* soppianderà il *pixel* e quando, di conseguenza, le riproduzioni virtualmente 'tridimensionali' delle opere d'arte cambieranno il modo di studiare e, quindi anche di insegnare, la stessa storia dell'arte.

Perciò di fronte a una mostra sperimentale come questa, venuta fuori per gioco – in prossimità, per di più, del bellissimo Museo del Giocattolo di Palazzo Rospigliosi a Zagarolo – non vedevo occasione migliore per affrontare, qui di seguito, una questione complicatissima, fattasi negli ultimi anni sempre più urgente proprio in riferimento al fenomeno appena accennato dell'«apticizzazione» del visuale: come dobbiamo porci, noi storici dell'arte, di fronte ai *visual culture studies*?

'VISUAL CULTURE STUDIES' E STORIA DELL'ARTE

La questione è questa. Prima o poi tra i *visual culture studies* e la storia dell'arte i conti andranno fatti seriamente. Perché pare ormai fuor di dubbio che i 'nuovi' *visual culture studies*, in voga da un ventennio fuori dall'Italia, vadano assumendo una carica sottilmente conflittuale nei confronti della 'vecchia', italianissima storia dell'arte che da noi si coltiva almeno dal XVI secolo: nella loro pretesa di riscoprire certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi, i *visual culture studies* rimprovererebbero alla storia dell'arte di avere ridotto le opere d'arte a oggetti 'passivi', a 'reperti' staccati dal loro contesto originario. In breve, la storia dell'arte – vista, così, nei suoi più tradizionali approcci metodologici come si sono solidamente definiti tra Otto e Novecento – non avrebbe fatto altro che

sottomettere le immagini alle istanze di astrazione e di scientificità proprie della disciplina (in funzione, per esempio, della classificazione, della periodizzazione, dell'attribuzione, della lettura iconologica, eccetera).

Porre, però, la questione in questi termini serve solo ad avallare la pericolosa pretesa dei *visual culture studies* di sostituirsi alla storia dell'arte – come invero, in ambito accademico, comincia già a verificarsi fuori dall'Italia – mentre da più parti la storia dell'arte è stata dichiarata nel corso dell'ultimo ventennio, per lo più fuori dall'Italia, nientemeno che come 'morta' ('morta' per ragioni piuttosto complicate da spiegare le quali, in definitiva, non dovrebbero essere molto diverse da quelle che ho appena cercato, in poche righe, di esporre qui sopra). Il fatto è che l'indebolimento delle competenze disciplinari propriamente storico-artistiche di cui soffrono i *visual culture studies*, quasi sempre chiusi nella loro astrazione teorica, nella loro autoriflessione sopra gli strumenti e i metodi, non è forse che un aspetto – invero preoccupante – dell'attuale impoverimento culturale che contraddistingue il panorama multimediale e globalizzato nel quale stiamo vivendo. Cerco di spiegarmi.

È vero che internet, i nuovi media, la digitalizzazione hanno cambiato la nostra vita: essi hanno trasformato in maniera irreversibile la nostra percezione del presente e, dunque, del passato giacché oggi non è più possibile rivolgerci al passato senza passare per internet, senza servirci dei nuovi media, senza attingere a materiali digitalizzati, senza cercare una parola, un nome, un'immagine su *Google*. Vien fatto addirittura di immaginare fantascientificamente – ma i più giovani, forse, ci credono per davvero – che la memoria del nostro passato possa un giorno finire racchiusa tutta intera, insieme alle nostre stesse identità, dentro questi circuiti mediali sempre più sconfinati e potenti che stanno inarrestabilmente estendendosi nelle vastità immani del *web*. Ed è anche vero che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così

da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che appunto si muove sul *web*, da cui veniamo visceralmente nutriti, senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare ricerca.

Ma a questo punto non possiamo ignorare un fatto importante: le immagini che, per via digitale, entrano incessantemente dentro di noi sono immagini del tutto prive del loro ‘corpo’, cioè della materia di cui esse sono state fatte; esse sono staccate dalla ‘realtà’, per il semplice fatto che internet, avvicinandocene, ce le impoverisce – forse sarebbe meglio dire che ce le ‘trasforma’? – riducendocene a immateriali parvenze – forse sarebbe meglio dire rivestendole di nuove ‘materialità’? –, rendendocene per ciò stesso manipolabili e infinitamente riproducibili, ma inducendoci alla fine a dimenticarci, per così dire, della loro originaria ‘corporeità’.

Neppure l’era della fotografia aveva prodotto una così sconvolgente rottura: per la semplice ragione che le fotografie, ampiamente usate negli studi storico-artistici lungo tutto il XX secolo come essenziali ‘strumenti’ di lavoro, hanno sempre mantenuto, appunto, una loro funzione ‘strumentale’ che ne inibiva, rispetto all’oggetto reale, la possibilità di una loro ‘sostituzione’ che non fosse, appunto, meramente strumentale.

A conseguenza, invece, della rivoluzione tecno-mediologica che stiamo vivendo, diventa oggi addirittura possibile per molti di noi e per i nostri studenti – e questo è un paradosso davvero mostruoso – esplorare la cosiddetta storia dell’arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di comprendere le opere d’arte, quelle vere, nel luogo in cui esse si trovano, senza cioè considerarle nella loro concreta fisicità, nella loro originaria dimensione ‘tattile’ cui, appunto, tendiamo progressivamente a non dare più importanza; senza, per di più, rapportarle all’esperienza del ‘paesaggio’ di cui, specialmente nell’Italia policentrica dove ci è toccato in sorte di nascere e crescere, le opere d’arte sono sempre state, e continuano a essere, parte essenzialissima: tanto che esse, in quanto parte essenzialissima del nostro ‘paesaggio’, so-

no e sono sempre state in grado di imprimersi nelle nostre menti – cito dall'*Addio ai monti* senza vergognarmene – non meno che l'aspetto dei nostri familiari.

L'età di internet starebbe in tal senso annullando la nostra memoria storica legata alla corporeità delle immagini, sostituendola con una nuova memoria digitale, che sta prepotentemente affiancandosi alla prima, rischiando così di scalzarla. Di conseguenza, la storia dell'arte starebbe riducendosi – questo è l'atto d'accusa rivoltale, più o meno esplicitamente, dai *visual culture studies* – a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti sociali, culturali, religiosi, rituali da cui esse provengono.

Ma veniamo al nodo centrale di tutta la questione. I *visual culture studies* attribuiscono giustamente il massimo rilievo ai nuovi media, all'invenzione della fotografia, poi al cinema e finalmente a internet, che hanno contribuito a una radicale trasformazione dei nostri modi di rapportarci col nostro presente e, quindi, anche col nostro passato. Ebbene, che la percezione del passato fosse così strettamente legata ai condizionamenti del presente, non avevamo bisogno che ce lo dicessero i *visual culture studies*. Gli storici, da quando praticano il loro mestiere, hanno sempre saputo che la percezione della storia cambia di epoca in epoca in funzione di esigenze e di strumenti conoscitivi appartenenti al presente. Anche gli storici dell'arte hanno sempre saputo che a determinare un mutamento epocale basta talvolta la potenza creativa di un singolo individuo che, in forza del proprio linguaggio espressivo, del proprio mondo poetico, del proprio stile, abbia saputo imporre attorno a sé modi nuovi di percepire il presente e, dunque, il passato. Faccio un esempio facilissimo: prima e dopo Giotto la percezione delle opere d'arte appartenenti al passato, all'antichità classica come al medioevo, non poteva esser più la stessa, dal momento che Giotto, in ragione dell'assoluta modernità del linguaggio da lui elaborato, era riuscito a oscurare persino la fama del suo grandissimo maestro Cimabue (come scrisse Dante), nonché a «rimutare l'arte di dipingere di greco in latino» (come poco più in là avrebbe osservato Cennino Cennini); insomma, nella percezione dei contem-

poranei l'arte di Giotto era destinata a segnare un mutamento epocale, perché di fronte alla sua pittura gli uomini della sua stessa epoca non poterono fare a meno di assumere la forte consapevolezza del presente rispetto a un passato ormai storicamente distante.

Ma dopo? Dopo Masaccio la percezione di Giotto sarebbe cambiata. Dopo Michelangelo sarebbe cambiata la percezione di Masaccio. E dopo Michelangelo sarebbe pure cambiata l'intera percezione della storia: tanto che, in considerazione della grandezza di Michelangelo, Giorgio Vasari avrebbe focalizzato una propria periodizzazione del passato artistico all'insegna di una progressiva evoluzione culminante proprio in Michelangelo (forse, dunque, non sarebbe troppo assurdo affermare che la percezione della storia sia cambiata nel XVI secolo per effetto di Michelangelo, tanto quanto sta cambiando oggi per effetto di internet?). Ma andiamo avanti: guardare a Michelangelo con gli occhi di Bernini significa una cosa. Guardare a Michelangelo con gli occhi di Canova significa un'altra cosa, visto che di epoca in epoca Michelangelo non è mai lo stesso. Ogni nuovo artista, ogni nuovo linguaggio espressivo, ogni nuovo stile, ogni nuova moda hanno sempre contribuito a dare forma al mondo presente, condizionando inevitabilmente la percezione di tutto ciò che, proveniente dal passato, entrasse in rapporto con la contemporaneità.

Perciò tutte le opere d'arte sono continuamente destinate a 'cambiare', dal momento in cui esse sono uscite dall'officina dell'artista che le ha fatte, fino ad arrivare a noi. Così, di epoca in epoca, cambiano le abitudini visive degli uomini perché cambiano gli scenari sui quali scorrono le nostre vite. Cambia il paesaggio. Cambiano gli ambienti urbani. Cambiano le maniere di costruire gli edifici. Cambia il rapporto tra l'architettura e la natura. Cambiano gli uomini. Insomma, non avevamo bisogno che ce lo dicessero i *visual culture studies*, che la percezione visiva fosse sempre storicamente 'situata', pure rispetto alle mutevoli modalità di fruizione. Non avevamo bisogno che ce lo dicessero i *visual culture studies*, che il valore di un'immagine, insieme alla sua efficacia comunicativa, dipendesse pure dal luogo in cui essa

fosse esposta: lo sapevano già i teologi di età tridentina, più che mai sensibili all'effetto che le immagini esercitassero sugli uomini; quanto poi alla discussione teologica sul potere delle immagini dipinte e di quelle scultoree, gli argomenti rimessi allora in campo erano antichissimi, tanto da risalire fino ai primi secoli dell'era cristiana, quando cioè si era iniziata a porre la questione del 'paragone', se cioè fosse più pericoloso il linguaggio tridimensionale della scultura oppure quello bidimensionale della pittura rispetto al pericolo di sollecitare atteggiamenti idolatrici nei fedeli; antichissima, per esempio, era la convinzione, combattuta in età di Controriforma, che le immagini potessero direttamente influire sugli uomini anche a livello 'biologico' (come nel caso delle partorienti). Ebbene, la preoccupazione dei teologi di secondo Cinquecento di regolare il rapporto tra opera d'arte e luogo di fruizione sarebbe stata ampiamente recepita dagli scrittori d'arte tra Cinque e Seicento, già solo se pensiamo alla conseguente, necessaria codificazione dei 'generi' artistici in rapporto alla convenienza, al decoro come pure al contesto e alla funzione delle immagini. Ma sono, questi, argomenti da sempre ben noti a chi studia la storia dell'arte: ben noti già da prima che la disciplina storico-artistica producesse, in ambito accademico, le sottodiscipline della storia della critica d'arte, della storia del collezionismo e della museologia. Cos'altro studia la storia della critica d'arte se non i mutamenti dei modi di vedere nel tempo? Cos'altro studia la storia del collezionismo se non i mutamenti, nel tempo, dei modi di fruizione che a loro volta condizionano, nel tempo, i sempre diversi modi di vedere? E cos'altro ci insegna la museologia, se non che il museo da quando esiste – almeno per come esso è stato modernamente inteso nel secolo dei Lumi – ha profondamente cambiato la percezione delle opere d'arte del passato, per il fatto stesso di accoglierle dentro un nuovo contenitore espositivo sottraendole a precedenti e diversi contesti di fruizione? Ma non avevamo bisogno che ce lo dicessero i *visual culture studies*, che un'opera d'arte vista dentro un museo diventasse qualcosa di diverso da quello che era prima di entrarvi, quando cioè, per esempio, un quadro di argomento sacro si trovava ancora disposto sull'altare

della chiesa per la quale esso era stato dipinto, prima di finire accanto ad altri quadri appeso sulle pareti del museo. Lo sapevano Francesco Algarotti, Antonio Maria Zanetti, Giovanni Ludovico Bianconi, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Antonio Canova e così via.

Forse, dunque, non sarebbe troppo assurdo dire che la percezione del passato artistico sia cambiata nel XVIII secolo per effetto del museo moderno, tanto quanto sta cambiando oggi per effetto di internet? Tuttavia mi chiedo se sia una buona cosa cedere all'odierna mania mediologica che ci induce, antistoricamente, a mettere sullo stesso piano una chiesa, un museo, una sala cinematografica e un tablet, solo per il fatto di vedere in essi dei 'dispositivi' in grado di orientare un certo tipo di sguardo sull'opera d'arte (nel senso che non è la stessa cosa vedere uno stesso film al cinema o sul tablet, così come non è la stessa cosa guardare uno stesso quadro dentro una chiesa o dentro un museo). Infatti, non credo di dover insistere su quanto sia riduttivo risolvere la storia dell'arte in una sorta di mediologia storica, che evidenzia le continue riconfigurazioni dello 'sguardo' nel corso della storia subordinandole esclusivamente ai mutati sistemi di comunicazione, ai mutati dispositivi, ai media sempre nuovi: così facendo, non si farebbe che proiettare nel passato l'attuale preminenza del 'sistema' (pensiamo al 'sistema-mercato') sull'autonomia creativa degli individui, come se fosse veramente il 'sistema' – secondo la prevalente percezione contemporanea – a decidere tutto, piuttosto che, come invece la storia dell'arte ci ha sempre insegnato, le capacità di singoli individui di esprimere creativamente, anche andando contro il sistema, il senso di appartenenza a un'epoca di cui farsi interpreti. Ma tant'è: oggi che neppure i giovani hanno la forza di opporsi al 'sistema' che decide tutto della loro vita, proiettiamo inconsapevolmente il presente sul passato, anche quando, per esempio, pretendiamo di spiegare le ragioni della grandezza di Michelangelo non cercandole più nell'arte stessa di Michelangelo, bensì nel 'sistema' che lo avrebbe legittimato, cioè nelle intenzioni dei papi, nella committenza, nel gusto, eccetera. Forse per questa ragione, oggi, noi storici dell'arte preferiamo dare importanza, in modo ve-

ramente paradossale, più al 'sistema' che all'artista, più alle figure dei mecenati che non all'autonomia creativa di un individuo, più al mercato che alla qualità.

Che dire allora della capacità di pochi singoli individui che, al tempo delle avanguardie, sono stati capaci di mutare la percezione del presente e dunque della storia? Che dire del cubismo, che ha completamente cambiato i modi di guardare al passato? Che dire dell'astrattismo? Non è stato in forza di potentissime capacità creative che la percezione del mondo è mutata, in termini visivi, dopo l'astrattismo? E, poi, che dire dell'informale, che ha rivoluzionato i nostri modi di guardare al tempo, allo spazio, al quotidiano, all'esistenza? Non a caso, è stato dopo l'informale, e per effetto dell'informale, che alcuni storici dell'arte delle due generazioni che ci hanno preceduto hanno iniziato a sentire il bisogno di studiare la storia della fruizione delle opere d'arte: proprio perché, grazie all'informale, essi avevano capito come il valore di un'opera d'arte dipendesse dagli 'sguardi' che quell'opera avesse avuto la capacità di attirare su di sé nel corso del tempo. Non avevamo bisogno di sentircele dire, queste cose, dai *visual culture studies*, perché ne avevamo già da tempo preso atto. Roberto Longhi nel 1950, nelle sue *Proposte per una critica d'arte*, aveva scritto che un'opera d'arte non sta mai sola, è sempre «un rapporto», perché la sua percezione cambia continuamente rispetto ad altre opere cui essa fosse messa a confronto: ma il cardinale Gabriele Paleotti, oppure Aby Warburg, oppure Walter Benjamin in fondo non dicevano la stessa cosa che diceva Longhi? Nel 1975 Italo Calvino commentava le provocazioni di Giulio Paolini osservando come in ogni opera d'arte non dovesse cercarsi altro che un momento del rapporto che di continuo si stabilisce tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro. Ma non avevamo bisogno di sentircelo dire, più tardi, dai *visual culture studies*. Perché già Francis Haskell, scomparso sedici anni fa – ma io ho avuto il grande privilegio di incontrarlo – aveva indirizzato l'intera sua esistenza di storico dell'arte verso l'esame di quel rapporto mutevole che, di epoca in epoca, si stringesse tra l'opera, chi la fa e chi la guarda. E Paola Barocchi, scomparsa

quasi sei mesi fa – lei che apparteneva alla stessa generazione di Haskell, e che per Haskell nutriva un’ammirazione profondissima – queste cose le aveva insegnate per una vita intera, fin da quando, giovanissima, aveva accantonato lo specialismo attribuzionistico per avere recepito, tra i pochi allora in Italia, le lucidissime *Proposte per una critica d’arte* di Longhi. Ogni epoca, ci ripeteva la Barocchi – e ce lo ripeteva instancabilmente, «fino alla noia», diceva proprio così, per farci entrare bene le cose dentro la testa – ogni epoca ha una propria storia dell’arte, un proprio modo di dare forma al passato, un proprio modo di vedere le opere antiche in funzione di condizionamenti provenienti dal presente.

Eppure nel panorama sempre più frammentato delle discipline e degli specialismi accademici, la divaricazione attuale tra storia dell’arte e storia dell’arte contemporanea – che sarebbe nostro dovere provare a contrastare – sta facendo perdere a noi stessi e, dunque, ai più giovani tra i nostri studenti, il senso della storia, non solo della storia dell’arte. Ora, però, sono molto contento che l’esperimento di questa mostra abbia unito discipline e competenze diverse, offrendo a me, tra l’altro, l’occasione di scrivere queste pagine di riflessione che, altrimenti, difficilmente avrei immaginato di scrivere.

Ringraziamenti

La gratitudine mia e di tutti quanti hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra va a Federica Bertini. Senza di lei la mostra non si sarebbe fatta, né avrei conosciuto Alessandro Marianantoni. Un sentito ringraziamento ai miei allievi, studenti e dottorandi. Senza il loro aiuto, senza la loro forza quasi nessuno dei progetti editoriali di *Horti Hesperidum* si sarebbe potuto realizzare.