

## Caravaggio come “cronovisore” secondo Tiziano Scarpa

Filippo Milani  
(Università di Bologna)

Publicato: 09 / 01 / 2022

**Abstract** – The essay analyses the unusual interpretation of Caravaggio’s painting *Cena in Emmaus* (1606) suggested by one of the characters created by Tiziano Scarpa in his novel *Il brevetto del gecko* (2016). Such interpretation provides an opportunity for a broader reflection on the contemporary art system. In this perspective, the painter’s ability to naturally immortalise the face of Christ at the exact moment of his revelation is put in relation to the “cronovisore”, an unusual object invented by Father Pellegrino Ernetti in the 1960s.

**Keywords** – Tiziano Scarpa; Caravaggio; Chronovisor; Contemporary Art.

**Abstract** – Il saggio indaga l’inconsueta interpretazione del quadro *Cena in Emmaus* (1606) di Caravaggio, proposta da uno dei personaggi ideati da Tiziano Scarpa nel suo romanzo *Il brevetto del gecko* (2016), perché consente di aprire una più ampia riflessione sul sistema dell’arte contemporanea. In questa prospettiva, la capacità del pittore di immortalare con naturalezza il volto di Cristo nel momento esatto della sua rivelazione viene messa in relazione al “cronovisore”, un improbabile oggetto inventato da Padre Pellegrino Ernetti negli anni Sessanta del Novecento, che avrebbe consentito di captare le immagini del passato.

**Parole chiave** – Tiziano Scarpa; Caravaggio; Cronovisore; Arte contemporanea.

Milani, Filippo, *Caravaggio come “cronovisore” secondo Tiziano Scarpa*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 97-107.  
filippo.milani@unibo.it  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14204>  
finzioni.unibo.it

L'interesse di Tiziano Scarpa per le arti visive spazia dall'esplorazione di un'ampia gamma di strategie espressive (narrativa, poesia, drammaturgia), alla collaborazione con fumettisti – come il graphic novel *Il mondo così com'è* (2014), realizzato insieme a Massimo Giacon<sup>1</sup> – fino ad interventi di critica militante su artisti contemporanei, italiani e internazionali (quali Mimmo Rotella, Anish Kapoor, Tino Sehgal, Stefano Arienti, Luca Bertolo). È stato anche uno dei selezionatori del Padiglione Italia per la 54ma Biennale d'arte di Venezia del 2011, sotto la discussa direzione di Vittorio Sgarbi. Inoltre, non secondario è l'impegno civile di Scarpa che si manifesta soprattutto attraverso iniziative sul Web. Nel 2002 è tra i fondatori del blog collettivo «Nazione Indiana», che nasce in seguito al convegno del 2001 “Scrivere sul fronte occidentale”, in cui scrittori, artisti e critici si interrogano sul ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea, e che si propone come uno spazio aperto per mettere a confronto idee e punti di vista diversi. Nel 2005, lo scrittore fuoriesce dal blog per fondare il sito-rivista «Il primo amore», sul quale vengono pubblicati articoli, inchieste e anche appelli per sensibilizzare l'opinione pubblica su casi molto controversi (fra i quali la riapertura del processo sulla morte di Pier Paolo Pasolini).

Nella prima prova romanzesca *Occhi sulla graticola* (1996)<sup>2</sup>, lo sguardo viene sollecitato all'estremo e messo in discussione. Sono la bellezza decadente di Venezia e il mondo dei manga erotici a fare da sfondo all'improbabile storia d'amore tra uno studente universitario di letteratura straniera, che non riesce a finire la tesi sulle brutte figure in Dostoevskij, e una studentessa di Belle Arti, che sotto lo pseudonimo di Maria Grazia Graticola si guadagna da vivere ridisegnando gli organi genitali nei manga giapponesi – gli *hentai* – censurati per l'esportazione in Europa. Attraverso questo cortocircuito visivo, Scarpa può imporre una riflessione sul concetto di oscenità e sull'assimilazione di uno sguardo postmoderno sul mondo. Infatti, questo romanzo breve può essere considerato come una sorta di “contemporanea satira menippea” – secondo la lettura offerta da Paolo Lago rifacendosi alle teorie bachtiniane su Dostoevskij<sup>3</sup> – per la capacità di dare vita a una narrazione estrema al limite dell'inverosimile che ribalta

<sup>1</sup> Cfr. M. Giacon, T. Scarpa, *Il mondo così com'è*, Milano, Rizzoli, 2014.

<sup>2</sup> Cfr. T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996. La provocazione visiva del romanzo viene messa in evidenza già nella copertina con l'opera *Hiropon* (1994) di Takashi Murakami.

<sup>3</sup> Cfr. Paolo Lago, *Una satira menippea a Venezia: una lettura di "Occhi sulla graticola" di Tiziano Scarpa*, «Studi novecenteschi», n. 78, luglio-dicembre 2009, pp. 419-30. Vedi inoltre M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 153: «Si può affermare che nella menippea compaiono le nuove categorie artistiche dello “scandalistico” e dell’“eccentrico”, assolutamente estraneo all'epos classico e ai generi drammatici [...] Scandali ed eccentricità rompono l'integrità epica e tragica del mondo, fanno breccia nel corso tranquillo, normale (“decoroso”) delle vicende umane e liberano il comportamento dell'uomo da norme e motivazioni che lo predeterminano».

dall'interno e critica senza snobismo la produzione estetica dominante nell'epoca del tardo capitalismo<sup>4</sup>.

Nel romanzo-diario *Kamikaze d'Occidente* (2003)<sup>5</sup>, il protagonista è uno scrittore squattrinato – alter ego di Scarpa – che riceve da un oscuro funzionario culturale del governo cinese l'incarico di scrivere un libro su di sé per dimostrare la decadenza dell'uomo occidentale. Lo scrittore decide di raccontare meticolosamente la propria vita in un periodo di circa sei mesi tra 2001 e 2002, facendo riferimento alle esperienze fallimentari nel mondo letterario, all'ipocrisia della Mostra d'arte cinematografica di Venezia, al suo lavoro di gigolò, ai fatti storici più clamorosi di quegli anni (come il G8 di Genova e l'attentato alle Torri Gemelle). Inoltre, egli sceglie di vivere in funzione del proprio progetto artistico, rielaborando alcune suggestioni connesse ad opere d'arte contemporanea in cui interagiscono programmazione e casualità: le fotografie di camere d'albergo scattate di nascosto da Sophie Calle; i ritratti di Maurizio Cattelan eseguiti da disegnatori specializzati in identikit a partire da un'unica descrizione verbale; l'installazione di Walter De Maria per catturare i fulmini durante le tempeste. L'arte contemporanea incide sia a livello compositivo, perché il romanzo-diario è strutturato come un manufatto da osservare più che da leggere, sia a livello narrativo, perché la vita del protagonista viene plasmata dalle opere d'arte che più lo hanno colpito.

Nel romanzo *Il brevetto del gecko* (2016)<sup>6</sup>, l'arte contemporanea diventa predominante, perché uno dei protagonisti delle due storie parallele è un artista quarantenne fallito, Federico Morpio, che rinnega il mondo dell'arte perché non è riuscito a sfondare con le sue opere di video-arte. Qui la riflessione si estende anche alle logiche del mercato artistico contemporaneo, che non si fondano sul valore estetico delle opere ma privilegiano o la fama dell'artista o lo scalpore suscitato dalle opere sul pubblico, con la compiacenza di una critica d'arte fintamente militante<sup>7</sup>. Anche nella scrittura narrativa, Scarpa intende ribaltare le categorie estetiche predominanti costringendo il lettore ad una pulizia dello sguardo, per poter osservare le opere della tradizione da punti di vista alternativi (come rivela in un'intervista: «osservare Bernini come fosse Duchamp»<sup>8</sup>) ed allo stesso tempo esplorare senza pregiudizi nuove possibilità espressive in campo letterario.

Allo stesso tempo, egli ha avuto modo di riflettere sulla discrepanza epistemologica tra il linguaggio dell'arte e quello della letteratura. I due linguaggi non sono assimilabili anche se

<sup>4</sup> Risulta evidente l'influenza di uno dei capisaldi della critica al sistema del tardocapitalistico: F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989.

<sup>5</sup> Cfr. T. Scarpa, *Kamikaze d'Occidente*, Milano, Rizzoli, 2003. Nella postfazione alla nuova edizione, Scarpa rivela che «la mia vita stessa in quel periodo è stata prodotta da quest'opera» in *Kamikaze d'Occidente*, Roma, Minimunfax, 2019, p. 349.

<sup>6</sup> Cfr. T. Scarpa, *Il brevetto del gecko*, Torino, Einaudi, 2016.

<sup>7</sup> Come puntualizza anche lo scrittore Mauro Covacich in *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. V: «L'arte contemporanea si avviluppa in una contraddizione ogni giorno più inestricabile: da un canto sembra essere sulla bocca di tutti, dall'altro non parla quasi a nessuno».

<sup>8</sup> Cfr. S. Lucamante, *Intervista a Tiziano Scarpa*, «Italice», 83, 3-4, 2006, pp. 691-706. Della stessa autrice si veda anche il capitolo *Anger and Commitment in the Narratives of Tiziano Scarpa: "Impegno" in a Liquid Age* in Ead., *Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives*, Toronto, UTP, pp. 21-103.

reciprocamente necessari, manifestando una tendenza ad intrecciarsi e ad ibridarsi. Nella postfazione al libro che raccoglie gli scritti sull'arte dell'amico artista Luca Bertolo, Scarpa afferma che anche se scrittore e pittore sono accomunati dalla medesima "passione del rettangolo", la pagina per l'uno e la tela per l'altro, in realtà c'è una differenza incolmabile: «lui quando dipinge non deve sottostare a elementi primari preformati, come faccio io scrivendo parole già pronte. Le forme, le spalmature di materia più o meno colorata non sono già decise»<sup>9</sup>. La pittura consente una libertà espressiva connessa alla materia informe di cui si avvale, mentre la scrittura è vincolata a quegli «elementi primari preformati», ovvero le parole, la grammatica, la codificazione delle strategie retoriche e dei generi letterari. I riferimenti artistici e la presenza di personaggi artisti nella narrativa di Scarpa hanno la funzione di destabilizzare l'idea convenzionale della letteratura, immettendo elementi che portino la scrittura a guardare oltre il rettangolo della pagina e i vincoli culturali che la delimitano.

Tale riflessione sta alla base proprio de *Il brevetto del geco*, che si configura come un'indagine spregiudicata del sistema dell'arte contemporanea, perché in questo romanzo Scarpa – come ha sottolineato di recente Roberto Pinto – «prova a indicare i punti fragili di un'arte costruita spesso di trovate, di rimbalzi sempre più frequenti tra realtà e finzione ma, allo stesso tempo, sembra accettare quella stessa sfida posta dall'arte sviluppando un romanzo che agisce in modo analogo a ciò che lui descrive»<sup>10</sup>. Dunque, lo scrittore cerca di proiettare narrativamente l'acquisita consapevolezza delle dinamiche distorte del sistema attuale dell'arte, che di recente Peter Sloterdijk ha delineato con spietata precisione: «Il business delle arti è un sistema delle invidie nel quale il desiderio delle opere aspira a farsi esso stesso oggetto di desiderio. [...] In tutti gli oggetti scintilla il desiderio del desiderio altrui. È il mercato a rendere sensuali, la sete di desiderio ad abbellire, la compulsiva richiesta di attenzione a produrre l'interessante»<sup>11</sup>. Si tratta di un sistema dei desideri indotti che spinge a produrre "l'interessante" per sollecitare i compratori e le invidie degli altri artisti. Il protagonista del romanzo di Scarpa è vittima della propria incapacità di adeguarsi a questo sistema, che esclude le necessità espressive e privilegia le mode eclatanti del momento

Il romanzo è costruito secondo una struttura binaria, in cui si alternano le vicende dei due protagonisti in crisi esistenziale: Federico Morpio, aspirante artista che non riesce a mantenersi con le sue opere; Adele Casseti, giovane impiegata insoddisfatta della vita e alla ricerca di una nuova dimensione spirituale. Le due vite si sviluppano in parallelo, finché non si incontrano in una situazione rocambolesca a Venezia durante la Biennale d'arte. In realtà, la voce narrante è quella di un essere privo di corpo, chiamato l'Interrotto, che osserva e narra le vicende da una condizione atemporale, trovandosi alle soglie dell'esistenza senza aver avuto la possibilità di venire al mondo – infatti solo alla fine si scopre essere la voce del feto abortito da Gemma,

<sup>9</sup> T. Scarpa, *La passione del rettangolo*, in L. Bertolo, *I baffi del bambino. Scritti sull'arte e sugli artisti*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 215-16.

<sup>10</sup> R. Pinto, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia books, 2016, p. 182.

<sup>11</sup> P. Sloterdijk P., *L'imperativo estetico*, a cura di P. Montani, Milano, Cortina editore, 2017, p. 105.

un'artista di cui Federico è innamorato. Nella prefazione, l'Interrotto spiega che questa storia necessita di essere narrata mescolando verità e finzione al fine di ottenere un romanzo «non *ambiguo* ma *ambivalente*: nel senso letterale del termine, qualcosa che vale doppio, che vale in entrambi i sensi»<sup>12</sup>.

Ciò accade anche in relazione ai numerosi riferimenti artistici, che assumono significati divergenti e ambivalenti per i due protagonisti: se per Adele l'osservazione di un'installazione luminosa contribuisce alla nascita della sua vocazione religiosa; per Federico il funzionamento spietato del sistema dell'arte contemporanea lo fa dubitare della sua vocazione artistica. Infatti, la conversione al cristianesimo di Adele procede per minimi eventi successivi che lei interpreta come segni della presenza divina: la caduta accidentale di un gecko in una padella di teflon da cui non riesce a risalire; le passeggiate nel Parco Agricolo Sud di Milano per contemplare la varietà di esseri viventi che sopravvivono nonostante l'uomo; la rivelazione epifanica legata all'installazione di neon policromi creata dall'artista americano Dan Flavin per la Chiesa Rossa di Abbiategrasso.

Invece, il desiderio di sfondare nel mondo dell'arte sta facendo sprofondare Federico verso l'indigenza economica e l'apatia, perdendo tutti gli affetti (anche la fidanzata che aveva provato ad aiutarlo a vendere le sue opere) senza riuscire a comprendere perché le sue opere non hanno successo. L'indole di Morpio lo porta a considerare che qualsiasi oggetto o situazione si possa trasformare in un'opera di videoarte:

Tutto quello che gli succedeva intorno poteva diventare lo spunto per un video. Che cosa ne sarebbe stato di lui, senza l'arte? [...] Senza l'arte non si sarebbe ridotto al fallimento. Ma, d'altra parte, si sarebbe disconnesso dalla realtà. Sarebbe diventato indifferente a tutto. Non aveva alternative. All'infuori dell'arte, non riusciva a trovare un motivo per stare attento alle cose. La vita non era poi così interessante».<sup>13</sup>

L'arte costituisce l'unico modo in cui Morpio riesce a percepire la realtà e che gli consente di sopravvivere allo squallore della vita quotidiana, nonostante la sua carriera artistica sia fallimentare e non riesca nemmeno a farsi pagare dai suoi pochi committenti. Ciò accade in particolare con l'industriale Farnenti che intende regalare alla moglie per il compleanno un video-ritratto realizzato da Morpio, che non viene affatto apprezzato. Infatti, i suoi video-ritratti sono caratterizzati da un lento zoom dentro il volto del soggetto fino ad ingrandire digitalmente i pori per mostrare quali parassiti vivono nella pelle umana: «L'inquadratura si avvicina sempre di più, finché non si vede nient'altro che pelle, un centimetro quadrato di pelle, e poi ancora più vicino, arriva fino ai pori, ne ingrandisce uno, mostrando le scaglie dell'epitelio, gli orli irregolari, la voragine con gli organismi che ci abitano. Sono come dei vermi, a otto zampe»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> T. Scarpa, *Il brevetto del gecko*, cit., p. 6. Per un'analisi più approfondita si rimanda al capitolo *Tiziano Scarpa: le contraddizioni dell'arte contemporanea* nel volume F. Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, pp. 115-127.

<sup>13</sup> Ivi, p. 10.

<sup>14</sup> Ivi, p. 45. Si tratta di una sorta di esasperazione dei video-ritratti di Bill Viola.

Si tratta del demodece dei follicoli, un parassita della pelle che esiste davvero anche sul volto della bella moglie dell'industriale. L'obiettivo dell'artista è rivolgere una critica radicale alla vanità contemporanea ma il risultato è negativo per la sua carriera, perché ovviamente non incontra i gusti dei committenti.

Per il nostro discorso è utile focalizzare l'attenzione sul graduale percorso di conversione al cristianesimo di Adele, che insieme al nuovo compagno Ottavio – conosciuto nella Chiesa Rossa di Abbiategrasso mentre contemplano l'installazione di neon policromi dell'artista americano Dan Flavin – si reca alla Pinacoteca di Brera per osservare la *Cena in Emmaus* (1606) di Caravaggio<sup>15</sup>, riflettendo sulla capacità del pittore di immortalare con naturalezza il volto di Cristo nel momento esatto della rivelazione. Proprio attraverso un'interpretazione inconsueta e distorta di questo quadro, la coppia decide di andare alla ricerca del leggendario “cronovisore”, un'invenzione pseudoscientifica che dovrebbe permettere di vedere davvero le immagini del passato, e in seguito fondano una setta ultracattolica antiabortista chiamata Nuova Sovversione Cristiana<sup>16</sup>.

Il dipinto di Caravaggio viene descritto su tre livelli diversi di approfondimento – secondo la scansione dell'analisi formale proposta da Erwin Panofsky negli anni Trenta<sup>17</sup>, un procedimento di stampo strutturalista fondato sulla possibilità di trasporre l'oggetto artistico nel linguaggio verbale – a partire da quello più oggettivo possibile esposto dalla voce narrante:

Tre persone erano sedute a tavola, in una trattoria poco illuminata. Sulla tovaglia bianca erano appoggiati una brocca, due piatti, un panino ancora intatto. In uno dei piatti c'era un altro panino, che però aveva la crosta spaccata. Era stato rotto in frammenti irregolari, evidentemente con le mani; ma la sua forma complessiva era ancora integra, era stato ricomposto dopo essere stato spezzato. Un giovane uomo teneva gli occhi abbassati, fissando il panino rotto. Alzava la mano destra e la muoveva verso quei pezzetti di pane, ma non lo faceva per prenderli. L'indice e il pollice erano divaricati, e rivolti verso l'alto. [...] Uno degli altri due commensali allargava le braccia: il panino spaccato era la cosa più sconvolgente che avesse mai visto in vita sua! L'altro commensale afferrava gli angoli della tavola, era sul punto di schizzare in piedi; fissava sbalordito l'uomo che stava dedicando un gesto così solenne a un panino rotto.<sup>18</sup>

Si tratta di un chiaro esempio di descrizione pre-iconografica, in base alla quale vengono illustrati il soggetto primario e la composizione senza un riconoscimento del significato convenzionale (il “panino rotto” non assume ancora il significato eucaristico di *fractio panis*), ottenendo un effetto di straniamento ma anche mettendo in evidenza particolari apparentemente poco rilevanti<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Si tratta non della prima versione del 1601-02, ora a Londra, ma della seconda versione del 1606, dipinta in stile «rapido e sprezzato» – come annota Roberto Longhi in *Caravaggio* (1951), Milano, Abscondita, 2013, p. 197 - dopo l'omicidio di Ranuccio, mentre è rifugiato a Palestrina presso le tenute di Marzio Colonna.

<sup>16</sup> A questo proposito risulta evidente il riferimento al romanzo *Il racconto dell'ancella* (1985) di Margaret Atwood.

<sup>17</sup> Cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 2009 (ed. or. 1939).

<sup>18</sup> T. Scarpa, *Il brevetto del geco*, cit., p. 149.

<sup>19</sup> Sulle tracce di quanto proposto da D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino* (1992), Milano, Il Saggiatore, 2007.

Tale descrizione oggettivante predispose il passo successivo che è l'analisi iconografica, volta al riconoscimento del significato secondario o convenzionale delle immagini. Qui l'analisi viene effettuata da uno dei personaggi, Ottavio, che fornisce i riferimenti culturali necessari per comprendere cosa sta accadendo davanti ai nostri occhi:

Da come benedice il pane [...] capiscono che sono a tavola con Gesù: ma è proprio in quel momento che Lui scompare. Perciò questa che stiamo vedendo noi è un'immagine che scompare infinitamente. Sta per essere assorbita dallo sfondo, come acqua in una spugna nera. Ma l'immagine di Gesù viene acciuffata dalla pittura, nell'ultimo istante in cui è ancora visibile. Caravaggio, dipingendolo, ha trattenuto il momento in cui Cristo si è rivelato; un momento brevissimo, un attimo.<sup>20</sup>

Secondo questa analisi, Caravaggio ha raffigurato un'immagine che per sua stessa natura sta svanendo “infinitamente”, conferendo durata ad un istante tanto importante per la religione cristiana quanto effimero e impalpabile. È sempre Ottavio a proporre un'irregolare interpretazione iconologica, ovvero l'analisi delle scelte stilistiche compiute dall'artista (metodi compositivi e valori simbolici) in relazione al contesto culturale di riferimento, con la quale stravolge i valori simbolici dell'opera:

Questo quadro è una forzatura; è quasi una bestemmia: costringe Gesù a restare visibile per sempre, mentre Lui, a Emmaus, non ha voluto mostrarsi per più di un istante, e solo agli occhi di due di loro, quelli che erano capaci di riconoscerlo da come benediceva il pane [...]. È quasi una bestemmia, questo quadro, perché trasforma in una durata quello che Gesù aveva voluto fosse soltanto un attimo; ma è una bestemmia che coincide con la mia preghiera, il mio desiderio di riuscire a vederlo; e di riconoscerlo, se mai si lascerà vedere da me.<sup>21</sup>

Attraverso questa particolare interpretazione, Ottavio avvicina l'episodio biblico alla nostra quotidianità – potrebbe infatti trattarsi di una cena tra amici in una pizzeria di provincia – ma allo stesso tempo propone una smodata venerazione del dipinto per la sfacciata naturalezza – “quasi una bestemmia” – con la quale Caravaggio è riuscito ad eternare il momento esatto in cui Cristo si è manifestato per poi scomparire. In questa prospettiva, il quadro si potrebbe configurare come incredibile assimilazione degli opposti, perché il massimo della blasfemia coincide (vedere l'invisibile) con il massimo della devozione (la fede nell'invisibile): la sintesi perfetta di bestemmia e preghiera.

Per questa ragione, Ottavio e Adele decidono di intraprendere la ricerca del “cronovisore”, un improbabile oggetto inventato dal monaco benedettino laureato in fisica Padre Pellegrino Ernetti (1925-1994) negli anni Sessanta del Novecento, che avrebbe consentito di captare e riprodurre immagini del passato, come il vero volto di Cristo, e che dovrebbe essere ancora conservato a Venezia. Nel 1972 in un'intervista rilasciata a «La Domenica del Corriere», il

<sup>20</sup> T. Scarpa, *Il brevetto del geco*, cit., p. 150.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 150-51. Va segnalato che questo brano è stato scelto come didascalia de *La cena in Emmaus* dal direttore della Pinacoteca, James Bradburne, per il terzo appuntamento della rassegna i Dialoghi della Pinacoteca di Brera, *Attorno a Caravaggio*, che si è svolta dal 10 novembre 2016 al 5 febbraio 2017.

monaco benedettino aveva dichiarato: «L'intera elaborazione si basa su un principio di fisica accettato da tutti, secondo il quale le onde sonore e visive, una volta emesse, non si distruggono ma si trasformano e restano eterne e onnipresenti, quindi possono essere ricostruite come ogni energia, in quanto esse stesse energia»<sup>22</sup>. Grazie a questo macchinario, Ernetti sosteneva di essere riuscito addirittura a scattare un'istantanea del volto Gesù Cristo durante la crocifissione. In realtà, si scoprì in poco tempo che l'immagine era la foto di una scultura di Cristo in croce che si trova nel Santuario dell'Amore Misericordioso di Collevale, nei pressi di Todi. Ma ciò che qui si rivela importante per i due personaggi del romanzo è il fatto che per la prima volta Padre Enetti abbia diffuso la notizia della possibilità di costruire una macchina del tempo, che consentirebbe di muoversi nel tempo e di vedere episodi accaduti nel passato e nel futuro: come sembra abbia dichiarato il frate stesso: «In un certo senso, passato, presente, futuro coesistono, non ora, ma in una sorta di zona fuori del tempo. Se dunque si potesse raggiungere questa zona, questo livello della realtà, si dovrebbe avere la possibilità di ritrovare tutto il passato e persino tutto il futuro»<sup>23</sup>. L'invenzione di un "cronovisore" consentirebbe di attraversare il tempo in tutte le direzioni, in avanti e indietro, riuscendo a retro-vedere il passato e a prevedere il futuro in una compresenza che finora solo l'arte è stata in grado di realizzare, come nel caso di Caravaggio.

Le due storie parallele si incrociano proprio a Venezia. Federico non resiste al demone dell'arte e accetta la proposta di un certo Furio, curatore di mostre e fidanzato di Gemma – artista di cui Morpio è da sempre innamorato ma non corrisposto –, per realizzare una performance di gruppo in contrapposizione alle iniziative ufficiali della Biennale d'arte di Venezia. Si tratta in realtà di una sorta di installazione di sette artisti dentro un negozio, che dà vita a «un *temporary art group* in un *temporary shop*»<sup>24</sup>. Il curatore Furio – emblema delle storture del sistema dell'arte – aveva fatto leva proprio sulla loro insoddisfazione per convincerli a mettersi letteralmente in vetrina, esponendo ognuno le proprie specificità artistiche e la propria volontà di emergere.

Invece, delusi per non aver trovato il cronovisore e per non aver potuto dare conferma alla loro fede smodata, Adele e Ottavio decidono di portare alle estreme conseguenze le parole del Vangelo e fondano la Nuova Sovversione Cristiana, setta che rapisce donne incinte prima che abortiscano per far nascere comunque i loro bambini e poi adottarli. Ne fa le spese Gemma, che scopre di essere incinta di Furio, poco dopo averlo lasciato perché ha scoperto che lui ha sfruttato a suo vantaggio il progetto degli artisti in vetrina, e perciò confessa a Federico di non voler tenere il bambino. I due ultracattolici origliano il dialogo durante una cena comune e

<sup>22</sup> Vedi l'intervista rilasciata da Padre Ernetti a Vincenzo Maddaloni sul n. 18 de «La Domenica del Corriere», 2 maggio 1972.

<sup>23</sup> Dichiarazione di Padre Ernetti contenuta in F. Brune, *Cronovisore. La macchina del tempo*, Roma, Edizioni mediterranee, 2002, p. 20.

<sup>24</sup> T. Scarpa, *Il brevetto del gecko*, cit., p. 220. Il riferimento esplicito è all'artista islandese Ragnar Kjartasson, che espone direttamente se stesso al lavoro sbeffeggiando il concetto stesso di performance.

decidono di rapirla, ma Gemma riesce a fuggire in maniera rocambolesca e a tornare a Milano dove riesce ad abortire (la voce narrante dell'Interrotto è proprio il feto mai nato).

Come risulta evidente, il romanzo è permeato di riferimenti all'arte, ad opere vere e inventate, che fanno da contrappunto alle vicende dei protagonisti. In particolare, lo sguardo di Morpio sulle opere degli amici artisti è caratterizzato dall'invidia e dall'astio, perciò cerca di paragonarle ad opere già esistenti per sminuirne la portata innovativa. Egli piega la storia dell'arte per supportare la propria avversione nei confronti del sistema attuale dell'arte, in cui la fortuna di un artista è determinata da logiche che solo in minima parte tengono conto del valore artistico ma prevalgono invece la capacità di suscitare scalpore o di essere vendute sul mercato.

Lo stesso scrittore ha confessato all'amico artista Luca Bertolo quali sono state le difficoltà nella descrizione delle opere d'arte contemporanea, riflettendo sulla specificità del *medium* letterario, che consente di descrivere con precisione le opere che mostrano idee, progetti e “trovate” (come la *Brillo Box* di Warhol o la riproduzione di due statue antiche che si guardano realizzata da Giulio Paolini), mentre si trova in difficoltà quando deve affrontare un dipinto informale (come un Guston o un Pollock) o un'enigmatica installazione:

Nel romanzo mi è risultato molto più agevole descrivere opere in cui gli elementi costitutivi erano più “scorporabili” e chiari, e dunque, fatalmente, dove l’“intelligenza” e l’“idea” erano distinguibili dalla realizzazione. C'è una specie di empatia e direi quasi una parziale consustanzialità fra l'opera “intelligente” [...] e la traduzione di quell'idea.<sup>25</sup>

Dunque, Tiziano Scarpa in questo romanzo si è confrontato direttamente con il problema dell'ecfrasi, contestualizzandolo nell'ambito dell'arte contemporanea in cui il figurativismo è sempre meno presente. Egli rileva come la parola riesca ancora ad entrare in sintonia con opere (quadri o installazioni) in cui è ben riconoscibile l'idea progettuale, mentre si trovi in grande difficoltà quando deve tradurre verbalmente opere informi, dal punto di vista compositivo o progettuale<sup>26</sup>, che privilegiano una conoscenza di tipo esperienziale a discapito della razionalizzazione.

In questa prospettiva, l'interpretazione irregolare e quasi blasfema della *Cena in Emmaus* di Caravaggio proposta da uno dei personaggi del romanzo, l'ultracattolico Ottavio, impone una duplice riflessione: da un lato, la dissoluzione dei significati originari delle opere d'arte immerse nella caotica e frammentaria accumulazione conoscitiva postmoderna; dall'altro, la capacità di certi capolavori del passato di riuscire ancora a influire sul presente, se vengono osservati con uno sguardo nuovo e non predeterminato. Quindi, lo scrittore veneziano ci suggerisce di

<sup>25</sup> Dichiarazione di Scarpa riportata da Bertolo nella sua recensione al romanzo, *Rettangoli d'intensità*, in “Artribune”, 25 aprile 2016, <https://www.artribune.com/attualita/2016/04/luca-bertolo-recensione-brevetto-del-geco-romanzotiziano-scarpa-artisti/> (ultimo accesso settembre 2020); poi *A proposito de Il brevetto del gecko di Tiziano Scarpa*, in Id., *I baffi del bambino. Scritti sull'arte e sugli artisti*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 209-12.

<sup>26</sup> Lo stesso problema viene messo in luce dallo scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas nel romanzo-reportage *Kassel non invita alla logica* (2015), quando prova a descrivere l'installazione buia *This Variation* realizzata da Tino Sehgal per Documenta 13 (2012).

guardare l'opera di Caravaggio come se non l'avessimo mai vista, né sui libri di scuola né in televisione, con la stessa curiosità e il medesimo perturbamento con cui osserviamo un *ready made* di Duchamp, perché in questo modo i quadri dell'artista lombardo possono assumere significati imprevedibili, anche “blasfemi”, che ribaltano le interpretazioni precostituite e ampliano l'orizzonte dei significati anche oltre il visibile.

Tale proposta di pulizia dello sguardo sembra avvalersi della riflessione proposta dal sociologo Alessandro Dal Lago e dell'artista Serena Giordano nel saggio dedicato all'analisi delle logiche dell'arte contemporanea e in particolare alle nuove strategie di produzione dell'aura in funzione del mercato artistico. Infatti, a partire dalla riflessione estetica e sociologica di Walter Benjamin negli anni Trenta sulla dissoluzione dell'aura, i due autori identificano in realtà una disseminazione dell'aura non in quanto segno dell'originalità intrinseca all'opera d'arte ma come produzione di valore fittizio e mobile di un'opera per renderla appetibile ai compratori e alle istituzioni:

Con l'invenzione dell'arte contemporanea, l'aura non scompare ma si trasforma, diffondendosi per il mondo. [...] L'aura di un'opera d'arte è semplicemente l'effetto che produce. E il tipo di effetto muta a secondo della natura dell'opera e delle persone che lo subiscono e lo ricercano. [...] L'aura perde qualsiasi alone di mistero. Se si organizza la visione di qualcosa come arte, ecco che si produce l'aura. Questa è allora un rapporto sociale, e quindi non avrà molta importanza stabilire se l'aura proviene dall'opera [...] o se qualcuno la prova o ritiene di provarla comunque.<sup>27</sup>

A partire dal Secondo dopoguerra, l'aura non è più una qualità intrinseca dell'opera d'arte ma ora viene prodotta da una rete di operatori del mondo dell'arte, ovvero i “mercanti d'aura” che creano le condizioni perché un oggetto possa acquisire un valore artistico<sup>28</sup>. La perdita dell'aura è avvenuta, come sosteneva Benjamin, ma è stata recuperata sotto forma di un “rapporto sociale” indispensabile per mantenere vivo un mercato dell'arte, altrimenti inattuabile. Si tratta di un'aura effimera e funzionale al mercato, ma in qualche modo consente di provocare il desiderio verso opere che altrimenti non avrebbero di per sé nessuna qualità attrattiva.

Dunque, il romanzo di Scarpa impone una riflessione sul valore dell'arte e sul ruolo sociale dell'artista, ruolo perduto che potrebbe riacquisire solo attraverso la provocatoria capacità di creare uno scarto dello sguardo rispetto alla realtà che lo circonda e in particolare al sistema dell'arte che impone le linee guida creative, perché l'artista – come ha rilevato puntualmente Maurice Merleau-Ponty in merito all'opera di Cézanne – «è colui che fissa e che rende accessibile ai più “umani” fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo»<sup>29</sup>. Il pittore rende visibile ciò che l'abitudine e il mercato dell'arte hanno reso invisibile e ciò che sarebbe

<sup>27</sup> A. Dal Lago – S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 141-42. Vedi inoltre su questo tema P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), Milano, il Saggiatore, 2005.

<sup>28</sup> Si pensi, ad esempio, a figure fondamentali per agevolare il “mercato dell'aura” tra Italia e Stati Uniti come i galleristi Leo Castelli, Gian Enzo Sperone e Francesco Bonami.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* (1948), in Id., *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 37.

impossibile vedere: così il quadro di Caravaggio si configura come un cronovisore, un “visore del tempo passato”, riattivando intensamente il senso della vista e rendendo ancora possibile l’immaginazione artistica e letteraria. La *Cena in Emmaus* provoca lo sguardo e l’intelletto, perché stimola a prendere in considerazione l’impossibile non attraverso trovate mirabolanti – come oggi impone il mercato dell’arte – ma grazie alla capacità di immortalare l’invisibile in una scena apparentemente quotidiana; allo stesso modo, la letteratura deve provocare continui scarti concettuali – come l’interpretazione provocatoria di Ottavio, anche con le inevitabili conseguenze deliranti – affinché lo sguardo contemporaneo sul passato e sul presente non si adegui all’assenza di aura o, peggio ancora, all’aura confezionata *ad hoc* per fini commerciali. In questo senso, il Caravaggio di Tiziano Scarpa destabilizza il nostro sguardo assuefatto dall’immagine iconica del pittore e lo costringe a mettersi a nudo davanti alla “blasfema” rappresentazione del sacro che è stato in grado di realizzare, cogliendo con grande naturalezza un istante invisibile.