



Lara Scanu

## Tra romanzo e realtà: proposte di lettura per il “caso Caravaggio” nelle produzioni RAI<sup>1</sup>



### Abstract

Il contributo si propone di analizzare l'interesse sempre crescente che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, ha dimostrato la televisione nazionale italiana nella produzione di programmi a scopo educativo che, nella loro fase di scrittura e produzione, vedevano come attivamente coinvolti alcuni storici dell'arte, che contribuivano a rendere gli aneddoti biografici all'interno delle sceneggiature.

Un vero e proprio caso-limite è rappresentato da Caravaggio: a partire dal 1941 diversi registi si interessano alla biografia e alle opere del pittore, contribuendo a restituire quella figura dell' 'artista maledetto' che è il marchio distintivo del 'personaggio' di Michelangelo Merisi. Tutto questo avveniva contemporaneamente alla riscoperta, da parte della critica, del pittore Caravaggio e della grandezza delle sue innovazioni figurative: l'interesse cinematografico e quello storico-artistico si incontrarono, scontrandosi al tempo stesso, creando un dibattito teorico sulla cinematograficità dell'opera caravaggesca.

The essay aims to analyze the interest, from the 1960s, of Italian national television to productions for educational purposes. These films in their writing and production phase saw some art historians actively involved, contributing to make biographical anecdotes within the screenplays.

A real case-limit is represented by Caravaggio: starting from 1941, several directors are interested in the biography and the works of the painter, helping to restore that figure of the 'damn artist' which is the distinctive mark of Michelangelo Merisi's 'character'. At the same time the criticism carried on a rediscovery of the 'painter' Caravaggio and his figurative innovations: the filmic and artistic interests meet and clash at the same time, giving rise to a theoretic debate on the cinematographic nature of the Caravaggio's work.



La nascita dell'arte cinematografica ha rappresentato fin dalla sua origine la possibilità di diffondere delle vicende dalla trama il più delle volte avventurosa ed articolata, composta da azioni che possono imprimersi nella mente dello spettatore come caratteristica del protagonista della vicenda, esattamente come un dipinto o

---

<sup>1</sup> Questo intervento non ha l'intento di essere esaustivo, ma solo quello di tracciare delle linee critiche entro le quali poter fornire degli spunti di riflessione sul rapporto tra la teoria cinematografica fornita da un gruppo di storici dell'arte entro la prima metà del XX secolo e di come, con l'avvento di mezzi di comunicazione quali la televisione e la radio, queste 'teorie narrative' possano interessare alcuni protagonisti della Storia dell'arte, come in questo caso Caravaggio, comunicandone il discusso, quanto affascinante aspetto romanzesco e, a suo modo, cinematografico *ante litteram*.

una scultura divengono significativi per lo spettatore per l'espressività, il dinamismo, la cromia o la gestualità (Freedberg 1989).

È forse questo uno dei motivi che ha indotto gli storici dell'arte a vedere il fenomeno cinematografico come un oggetto a cui prestare particolare attenzione dal punto di vista linguistico e di quello della creazione artistica.

L'intento di questo intervento è quello di delineare delle coordinate critiche entro le quali poter leggere il rapporto tra gli storici, gli storici dell'arte e il cinema e come questo cambi nel momento in cui interviene il mezzo televisivo o radiofonico. Ma, soprattutto, l'obiettivo quello di tracciare i contorni di quello che qui viene definito come il 'caso Caravaggio', ovvero l'inizio della delicata opera di divulgazione della controversa personalità del celebre artista lombardo del Seicento, attraverso i mezzi di comunicazione più popolari (televisione e radio).

Fondamentale, sebbene esiguo all'interno di questa trattazione, è il contributo di Pier Paolo Pasolini, qui menzionato per la sua attività di regista ed intellettuale allievo dello storico dell'arte padre della riscoperta caravaggesca, Roberto Longhi (Longhi 1951, Longhi 1968): il suo giudizio *profilmico* delle opere di Caravaggio, noto attraverso uno scritto a lui dedicato (Pasolini 1999), fa comprendere come l'utilizzo di alcune tecniche narrative all'interno dei prodotti RAI sul pittore, come ad esempio i *tableaux vivants*, siano un efficace metodo scenico capace di combinare il *diaframma luminoso* e la *caratterologia mortuaria* che Pasolini riconosce ai dipinti del maestro lombardo.

### **Gli storici dell'arte per il cinema: qualche coordinata critica**

Come esposto pocanzi, gli storici dell'arte, mossi dall'interesse nei confronti dello studio di un'immagine in movimento capace di raccontare una storia dalla trama complessa, hanno iniziato a meditare lo studio del fenomeno cinematografico come quello di un oggetto a cui prestare particolare attenzione dal punto di vista linguistico e del suo processo di creazione.

L'approfondimento di questi aspetti fondamentali si deve, in particolare, ad Erwin Panofsky. La sfera terminologica è ben spiegata dallo storico dell'arte tedesco nel saggio *Stile e tecnica del cinema* (1947), testo-guida per quanto concerne l'utilizzo del metodo iconografico-gestuale applicato alla narrazione storico-filmica: lo storico dell'arte tedesco, oramai anglofono<sup>2</sup>, proprio tra le battute iniziali del suo testo esplicita la terminologia più corretta per la definizione del film a partire dalla lingua parlata, lemmi che rimandano in modo inequivocabile a termini di uso comune nella storiografia artistica:

---

<sup>2</sup> Hannover, 1892 – Princeton, 1968. In seguito alle leggi razziali, Erwin Panofsky si trasferì nel 1933 negli Stati Uniti d'America, dove insegnò dapprima all'Università di New York, poi a Princeton (Holly 1991).

La lingua viva (che ha sempre ragione) ha reso consapevole la scelta: infatti il termine inglese ancora usato per cinema è *moving picture* (quadro in movimento) o anche solo *picture* (quadro), invece del pretenzioso e di fatto errato *screen play* (rappresentazione per lo schermo) (Panofsky 1947, p. 71).

Il processo di creazione artistica del prodotto filmico attrae invece Aby Warburg, che, in questa nuova tecnica di narrazione, trova i primordiali elementi di costruzione delle immagini, principi questi che, insieme ad altre componenti culturali e tecnologiche innovative come la fotografia, si pongono alla base della costruzione del suo *Atlante della memoria* (Michaud 2004b, Warburg 2002, Warburg 2008), ma non solo. C'è un vero e proprio 'agente', individuato da Philippe-Alain Michaud (Michaud 2004a), che accomuna il pensiero dello studioso amburghese e quello del teorico e regista Sergej Michajlovič Ėjzenštejn: il *Laocoonte*. L'opera del belvedere vaticano aveva costituito un importante principio di riflessione teorica fin dagli anni giovanili per Warburg, proprio mentre il regista russo meditava sulla stessa scultura contestualmente all'elaborazione sul montaggio, individuando nel gruppo marmoreo rodio il *totem del movimento*: le tre figure che compongono la scena simulano un montaggio cinematografico di cui il *serpente* è la manifestazione fenomenica, attuando così una riconduzione del *successivo* al *simultaneo* (Ėjzenštejn 2004).

Facendo nuovamente ricorso al testo di Panofsky come sintesi successiva al pensiero warburghiano, è qui che si accenna alle caratteristiche che contraddistinguono la produzione cinematografica:

Le possibilità uniche e specifiche del cinema si possono riassumere nella *dinamizzazione dello spazio* e, parallelamente, nella *spazializzazione del tempo*. L'affermazione è così evidente da sembrare pleonastica, ma fa parte di quel genere di verità che, proprio a causa della loro banalità, sono facilmente dimenticate o trascurate (Panofsky 1947, p. 72).

I principi di *dinamizzazione dello spazio* e *spazializzazione del tempo* sono confrontabili con le caratteristiche di *successivo* e *simultaneo* che Ėjzenštejn individua nel *Laocoonte* e che definisce come canoniche per la costruzione del montaggio cinematografico ideale e completo.

Il regista russo, all'interno dell'argomentazione su *Rappresentazione, immagine, datità, processo*, si avvicina al gruppo del Belvedere vaticano sostenendo:

Questa citazione [si riferisce ad un brano dal *Laocoonte* di Lessing in relazione alla descrizione di un puledro nel terzo libro delle *Georgiche* di Virgilio, ndr] suggerisce un buon approccio “di montaggio” al *Laocoonte* di Lessing in generale, che dedica molte pagine al problema che ci interessa. Non solo: mi sembra che lo stesso intero *Laocoonte* si inserisca perfettamente nel nostro tema. [...] Penso che questa severità nel relegare i due metodi [quelli della pittura e della poesia, ndr] in campi opposti e incomunicabili si spieghi col fatto che ai tempi di Lessing Lumière ed Edison non gli avevano ancora fornito quel perfetto apparecchio per la ricerca estetica e per il riesame dei principi dell’arte che è il cinema (Ějzenštejn 2004, p. 210).

Tutti gli elementi che Michaud individua contribuiscono a creare un quadro completo delle componenti fotografiche e cinematografiche che sono alla base della riflessione warburghiana che è il fondamento per la costruzione delle tavole dell’*Atlante della Memoria*, giustamente confrontate con le teorie per il montaggio cinematografico del primo Novecento. Ciò fa comprendere come Warburg utilizzasse metodi tutto sommato *borderline* per la costruzione di un sistema di indagine storico-artistica, facendo riferimento a forme artistiche della *low culture*, proprio come la pubblicità e il cinema.

L’evoluzione del cinema successivamente alla morte di Warburg (1929), come già detto, viene presa in esame da Panofsky a partire dalle stesse istanze del maestro, ma con maggiore consapevolezza delle potenzialità espresse dal mezzo filmico, data la grande fortuna dell’arte del cinetoscopio e della pellicola, e per far comprendere quanto fosse interessante agli occhi di uno storico dell’arte avvicinarsi allo studio di questo innovativo mezzo espressivo, utilizza un termine di paragone tecnico molto interessante:

L’evoluzione del cinema, dagli stentati inizi fino all’attuale apogeo, offre lo spettacolo affascinante di un nuovo mezzo artistico che diventa gradualmente conscio dei propri legittimi (ossia esclusivi) limiti e delle proprie possibilità: un percorso non dissimile dallo sviluppo del mosaico, che nacque con il trasferimento di pitture illusionistiche di genere in un materiale più durevole e culminò nel soprannaturalismo ieratico di Ravenna; o dallo sviluppo dell’incisione su metallo, che nacque come pratico ed economico sostituto delle miniature dei codici e culminò nel puro stile “grafico” di Dürer (Panofsky 1947, p. 84).

Queste sono le premesse teoriche da cui partire per tessere la trama di un'arte 'cognata' del cinema (Alberti 1975, pp. 44, 48), quella del film televisivo, che in Italia, fin dalla sua origine, è strettamente legata alla tradizione letteraria e storico-artistica.

### **Dal cinema alla televisione: immagini storicamente controverse**

È necessario, tuttavia, fare un'ulteriore e dovuta precisazione sul ruolo dell'immagine televisiva nel dibattito storiografico del Novecento.

Data la capillare diffusione del mezzo catodico, alle rappresentazioni televisive è stato attribuito un importante ruolo nella definizione della memoria collettiva e nella crescente coscienza del passato e dei momenti fondativi della civiltà produttrice dell'immagine filmica, dando luogo ad una sorta di nuovo medievalismo italiano del XX secolo (Ruskin 1849, Ruskin 1851, Matthews 2015): la storia, principale fonte di ispirazione delle sceneggiature, finisce per acquisire inconsapevolmente una importante fonte per la ricerca storica ed artistica, nonché un vero e proprio 'agente' (Gell 1998) che opera all'interno del ricordo sociale, divenendo un autentico simulacro dell'evento rappresentato. La reale problematica legata alle produzioni di carattere storico è appunto quella di proporsi come sostituto della vicenda attraverso la rappresentazione effimera dello stesso e non come mezzo di analisi del passato (Bisogno 2008, pp. 9-11), un nuovo caso di riproposizione teorico-visuale del mito di Pigmalione, così come Victor Stoichita lo ha proposto nel suo studio dedicato alla storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock (Stoichita 2006).

Presi in considerazione questi elementi, ci si può avvicinare con maggiore consapevolezza al genere dello sceneggiato televisivo, oggi definito *fiction* (ed. Grasso 2008, p. 292): questa tipologia di produzione riscuote un significativo apprezzamento ed una notevole *audience*, tanto da essere, per alcune reti, l'ago della bilancia su cui basare l'intera stagione televisiva. Con sempre maggiore frequenza i singoli spettacoli si configurano come dei tasselli di un ben più ampio mosaico argomentativo, pensato, nel suo complesso, come una serie di storie che compongono una trama indirizzata ad un unico soggetto comune<sup>3</sup>: la televisione si presenta così come uno "storico popolare", uno storico che lavora, attraverso le immagini, alla costruzione della memoria collettiva di una vicenda complessa del passato (Bisogno 2008, pp. 94-98).

Lo sceneggiato nasce in Italia nel 1954, con la trasmissione de *Il dottor Antonio*: questa tipologia di spettacolo televisivo si propone fin da subito come un prodotto dalla marcata matrice teatrale (le registrazioni venivano effettuate in teatri di posa, le sceneggiature erano suddivise in atti, le scenografie fisse), realizzato con chiari

---

<sup>3</sup> Secondo tale ottica si possono vedere le *fiction* tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento, unite tra loro nel macro-ciclo cinematografico dedicato alla Bibbia.

intenti didascalici e divulgativi (ed. Grasso 2008, p. 718); la TV inizia a designarsi come un *medium* pedagogico attraverso il quale, la popolazione media, può essere educata ed elevarsi culturalmente, obiettivo che i telespettatori dovevano raggiungere completando la visione.

Le prime produzioni, che venivano anche definite *teleromanzo*, erano dei veri e propri adattamenti letterari di una storia, non necessariamente tratta da un romanzo, tesa a convertire e raccogliere le tecniche espressive e narrative preesistenti, mantenendo le caratteristiche che legano questo genere al letterario *romanzo di appendice*, ovvero una commistione tra il fotoromanzo, per la staticità delle inquadrature, e il melodramma (Bettetini et al. 2004, pp. 237-242).

Il genere dello sceneggiato progredisce: parte da trasposizioni di opere letterarie straniere e nazionali fino ad arrivare alla stesura di soggetti originali, che tuttavia mantengono i tratti colti e ricercati delle opere narrative, e giungendo tra gli anni Sessanta e Settanta all'apice del successo attraverso il filone biografico, mettendo in luce una significativa volontà di modificare il linguaggio e le tematiche affrontate.

Il primo prodotto televisivo di carattere biografico ha come protagonista proprio un artista, proprio perché le vite di questi personaggi creano nello spettatore un'*empatia* (Vischer 1873; Vischer 1922) a doppio filo<sup>4</sup>, sia attraverso le loro vicende personali, sia attraverso le loro opere, dato che, come ricorda il più volte citato Panofsky:

[*la cinematografia offre*] mezzi estremamente efficaci per suscitare emozioni e creare suspense. Il cinema ha inoltre il potere, del tutto vietato al teatro, di far rivivere esperienze psicologiche proiettandone il contenuto direttamente sullo schermo, sostituendo, per così dire, l'occhio dello spettatore alla coscienza del personaggio (Panofsky 1947, p. 74).

Si tratta di *Vita di Michelangelo*, per la regia di Silverio Blasi<sup>5</sup>, in onda tra il 13 e il 20 dicembre del 1964 in tre puntate. Il regista romano inaugura il fortunato filone

---

<sup>4</sup> L'*Einführung*, ovvero la teoria dell'*empatia* che Warburg fa discendere dagli scritti di Robert e Friedrich Theodor Vischer, altro non è che «potenza creatrice di stile», quell'elemento agente che ci consente di percepire il movimento laddove non è presente, che rende dinamico lo statico: ciò che mette in moto l'immobile.

<sup>5</sup> Silverio Blasi (Civitavecchia, 1921 – Roma, 1995) è stato fondatore, insieme a Mario Landi, Giorgio De Lullo e Goliarda Sapienza, del gruppo teatrale d'avanguardia T.45, poi soppresso dalla censura fascista. La sua carriera inizia con l'apprendistato come aiuto del futurista Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), padre, tra l'altro, del fotodinamismo italiano. Negli anni Cinquanta divenne prima sceneggiatore, poi regista televisivo, legando indissolubilmente il suo nome al genere dello sceneggiato e firmando oltre duecento prodotti televisivi di questa tipologia. Grande sostenitore e fautore della TV, proveniva dal teatro e decise di non lavorare mai per il cinema, perché sosteneva che «è meglio dire una cosa sola a dieci milioni di telespettatori che dieci cose a cinquantamila spettatori cinematografici» (ed. Grasso 2008, p. 86).

biografico dello sceneggiato italiano, che si presenta come un prodotto di matrice didascalica, e, al tempo stesso, di intrattenimento. È qui che hanno inizio i programmi di divulgazione scientifica italiana<sup>6</sup>, sebbene in una forma molto diversa da quella che oggi siamo abituati a vedere. Attualmente alla base dei noti documentari tradizionali della televisione italiana vi è un divulgatore che, attraverso un metodo comunicativo che semplifica la complessa nozione accademica, rende quest'ultima accessibile alla portata del grande pubblico. Gli sceneggiati biografici viceversa mettevano in scena un vero e proprio 'spettacolo culturale', dove lo spettatore subiva un lento avvicinamento alla tematica scientifica, umanistica o letteraria trattata dal programma attraverso una forte e completa partecipazione emotiva.

Lo sceneggiato dedicato all'artista fiorentino, essendo l'*esemplare alfa* del genere, può essere utile come termine di paragone con i prodotti della contemporaneità e con il vero e proprio caso di Caravaggio.

La struttura della messa in scena è fondamentale: tra un episodio filmico e l'altro – intervenendo all'interno dello svolgimento della narrazione attraverso un gioco di luci o di movimenti degli attori (in quel momento muti sulla scena del teatro di posa), esattamente come avviene in teatro per cambi di atto o all'apertura del sipario - vi sono degli intervalli<sup>7</sup>, che sarebbe più corretto denominare *cartoline*, ovvero delle piccole parentesi tematiche relative all'ambiente storico-culturale, geografico o ad una specifica opera dell'artista o ad esso connessa, commentate e descritte con l'ausilio della musica coeva; tra le scene e le cartoline vi è sempre un effetto di dissolvenza che connota il cambiamento di tono dal monologo divulgativo al dialogo scenico.

## **Il caso-Caravaggio negli sceneggiati RAI**

Lo stesso Silverio Blasi, soddisfatto del primo esperimento riuscito con la biografia del Buonarroti, decise di replicare con lo stesso attore protagonista, Gian

---

<sup>6</sup> Il primo programma di divulgazione scientifica della RAI, così come attualmente viene intesa tale tipologia di comunicazione scientifico-umanistica, è *Quark*, poi successivamente evolutosi in *Superquark* è ideato e condotto da Piero Angela (1928 – viv.) ed ha in comune con gli sceneggiati televisivi proprio la matrice comune degli scrittori e *speakers* di questi programmi, ovvero il loro provenire dal giornalismo: Giorgio Prosperi, autore dei testi della *Vita di Michelangelo*, e Andrea Barbato, uno degli sceneggiatori di *Caravaggio*, sono entrambi giornalisti della carta stampata, mentre Piero Angela fu prima conduttore di radiogiornale e di telegiornale, prima di dedicarsi ai programmi di divulgazione scientifica. Per la storia e lo sviluppo dei programmi divulgativi si rimanda alla voce *Divulgazione scientifica* presente in ed. Grasso 2008, pp. 224-225.

<sup>7</sup> L'*intervallo RAI* è un prodotto di riempimento di un vuoto nel palinsesto televisivo, che constava nella messa in onda di alcune immagini fisse, generalmente raffiguranti scorci paesaggistici o monumenti italiani, accompagnate da una musica strumentale. Quelle che in questo contesto saranno denominate 'cartoline' seguono lo stesso principio di sequenza di immagini fisse accompagnate da musica strumentale, ma hanno come guida una voce narrante, che esplica didascalicamente il significato della filza figurativa trasmessa (ed. Grasso 2008, p. 387).

Maria Volonté<sup>8</sup>, realizzando *Caravaggio* nel 1967, in tre episodi dalla cadenza settimanale andati in onda tra il 15 e il 29 ottobre, ma in questo caso l'impresa risulta ardua e piena di impedimenti.

Il caso di Caravaggio rappresenta un caso studio interessante all'interno della storia delle produzioni televisive, proprio perché l'intensità e la drammaticità degli eventi che caratterizzano l'avvincente vicenda biografica del pittore, descritte a partire dalle antiche fonti letterarie e rimarcate dalla storiografia e dalla critica artistica tra XIX e XX secolo, ben si prestano alla serialità tipica degli sceneggiati televisivi e, conseguentemente, alle sue tecniche narrative, creando un rapporto empatico con gli spettatori, tale da poter avvicinare il pubblico di massa all'approfondimento dei materiali storico-artistici.

Tornando al prodotto del 1967, per gli sceneggiatori, il giornalista e scrittore Andrea Barbato e lo sceneggiatore e scenografo Ivo Perilli, e per la responsabile della documentazione storica, Franca Caprino, si rende necessario denunciare fin da subito le difficoltà incontrate nella ricostruzione della biografia dell'artista, che in questi anni risultava ancora molto confusa e dai contorni poco nitidi. Infatti, proprio all'inizio della prima puntata, prima della sigla che ci mostra Michelangelo Merisi sulla spiaggia di Porto Ercole oramai vicino alla morte, appare uno *speaker* posto come se dovesse leggere il telegiornale con alle spalle un drappo e il ritratto del pittore presente nel *Martirio di San Matteo*: lo pseudo giornalista, interpretato dall'attore Riccardo Cucciolla, esplicita gli intenti del film-documentario, ammettendo che le difficoltà riscontrate dalla critica nella ricostruzione della vicenda biografica di Michelangelo Merisi, data la mancanza di documenti, sono state colmate all'interno della stesura della trama con delle ricostruzioni ideate a partire da «gli umori del suo tempo», ovvero mettendo insieme le varie ipotesi offerte dalle biografie e dalle opere letterarie coeve, definite tuttavia troppo di parte rispetto alla volontà di portare in luce oggettivamente e senza alcun filtro «la vita e il tempo di uno dei più grandi pittori italiani». Viene evidenziata, inoltre, l'impossibilità in quel momento come nel futuro di poter ricostruire la complessa vicenda biografica del pittore milanese, date le carenze documentarie e le voci contrastanti delle fonti. Questa constatazione, che ha oramai oltrepassato il mezzo secolo, è ancora completamente condivisibile.

Il caso di Caravaggio, senza dubbio più complesso, offre tuttavia una situazione interessante per chi ha il compito di scrivere la sceneggiatura, dato che può inventare, sebbene verosimilmente, gli anelli mancanti della storia.

---

<sup>8</sup> Milano, 1933 – Florina, 1994. Importante attore italiano dalle spiccate doti teatrali e dalla voce altisonante, spesso vestì i panni di personaggi storici, per i quali risultava particolarmente adatto. Tra essi ricordiamo in particolare, oltre ai già citati Michelangelo e Caravaggio, Giordano Bruno, nell'omonimo film di Giuliano Montaldo del 1973, e il conte Mosca ne *La Certosa di Parma*, miniserie diretta da Mauro Bolognini del 1982 tratta dal romanzo di Stendhal.

Dopo la dichiarazione di intenti iniziale si apre una vera e propria finestra sulla Roma di fine Cinquecento con una *cartolina*, a partire dalla storia del più importante cantiere che funge da ponte tra XVI e XVII secolo: la Fabbrica di San Pietro. Seguiranno, lungo l'intero svolgimento della trama, altri intervalli didascalici di questa tipologia, generalmente volti alla lettura dei dipinti caravaggeschi più significativi, sebbene uno di questi interventi-cartolina, molto complesso e assai dettagliato, si rivela un piccolo gioiello di divulgazione scientifica relativo ad un concetto storico-artistico di difficile definizione perché in piena fase di dibattito critico, all'interno del quale tra l'altro non viene mai menzionato con il suo nome: si tratta della magmatica caratterizzazione del termine Manierismo (alcuni esempi teorici cronologicamente vicini alla realizzazione del prodotto televisivo possono essere rintracciati in: Briganti 1961; Accademia Nazionale dei Lincei 1962; 'Maniera as an aesthetic ideal' [ed. Meiss 1963, pp. 200-221]; Hauser 1965). La scena successiva, in cui Caravaggio entra a far parte della bottega del Cavalier d'Arpino, è l'esemplare materializzazione scenica della teoria esposta poco prima: all'interno dello studio del pittore, gli allievi stanno collaborando con il maestro a delle opere che, sebbene ingigantite fisicamente rispetto agli originali, forse per rimarcare scenicamente l'imponente importanza della pittura della Maniera rispetto ai modi caravaggeschi, potevano effettivamente trovarsi all'interno dello studio del Cesari nel momento in cui Merisi vi lavorò. Si tratta del *Perseo che libera Andromeda*, della *Presa di Cristo* e del *Ratto di Europa* (Röttgen 2002).

Tornando alla narrazione filmica, alla chiusura della prima *cartolina*, che introduce il contesto storico-geografico della prima e più importante fase di formazione per l'artista milanese, lo spettatore viene sbalzato all'interno di un cantiere pieno di impalcature, dove vari operai sono intenti alle loro attività, e tra di loro vi è il Caravaggio: la costruzione architettonica della scena e gli abiti dei personaggi ricordano la struttura prospettica del già citato *Martirio di San Matteo* ed è il primo, sebbene non completo e idealmente teorico, tentativo di *tableau vivant* presente all'interno della narrazione.

L'inserimento dei *tableaux vivants* all'interno dei prodotti cinematografici ha una lunga tradizione che parte da Ějzenštejn e passa attraverso gli anni Sessanta del secolo scorso grazie all'importante apporto di Pier Paolo Pasolini (Barthes 2001, Patenburg 2015, pp. 73-134, Gualdoni 2017): risalgono al 1963 le riproduzioni delle *Deposizioni* dei manieristi fiorentini Pontorno e Rosso Fiorentino ne *La ricotta*, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.* (Cropper 2014), e al 1964 le impressioni fisiognomiche legate a El Greco e Rouault ne *Il Vangelo secondo Matteo*, che connotano il Cristo pasoliniano come una figura dai tratti violenti, ma artisticamente evocativi (Pasolini 2001, Vittorelli 2007). I più riusciti della narrazione caravaggesca sono, senza

dubbio, la riproduzione de *I bari*, della *Buona ventura* oggi al Louvre e della *Maddalena penitente* alla Galleria Doria Pamphilij di Roma, sebbene vi sia anche l'incompleto, quanto dettagliato, particolare della prostituta annegata ispiratrice della figura di Maria nella *Morte della Vergine*. Il felice esito di queste riproduzioni viventi delle opere del Merisi è dato proprio dalla grande somiglianza dei personaggi scelti e dalla grande attenzione alla riproduzione esatta dei costumi<sup>9</sup>, tutte caratteristiche che inseriscono questa produzione RAI all'interno del dibattito cinematografico in corso in quegli anni.

Per citare un esempio, che sarà utile anche in seguito, è possibile riscontrare un'evidente influenza pasoliniana nei marcati tratti neorealistici (Verdone 1977) che connotano i personaggi e, soprattutto, il protagonista: in più di un'occasione, nel corso dei monologhi nei quali Caravaggio comunica la sua interiorità al pubblico, dichiara di "provenire dal basso"<sup>10</sup>, un basso che ha al contempo il significato di popolano, sporco e di scontento, rabbioso, connotando Michelangelo Merisi come un "ragazzo di vita" del XVII secolo, che entra ed esce di prigione, in preda ai suoi malumori e alla rabbia che lo accompagna durante quella scalata sociale che lo condurrà all'investitura come Cavaliere dell'Ordine di Malta, quando si trova in cerca di rifugio in seguito al più efferato dei crimini che ha commesso: l'omicidio di Ranuccio Tomassoni.

Contribuisce a rendere ancor più realistico e storicamente attendibile il prodotto, la lettura, da parte della voce narrante, di documenti e brani biografici: in seguito alla scena dell'uccisione del giovane ternano, un cambio di scena porta lo spettatore in un vicolo di Roma dove su un muro è affisso l'*Avviso* che espone il fatto dell'uccisione e promulga la taglia sulla testa del pittore, documento presente negli archivi e pubblicato negli anni Venti (Orbaan 1920, p. 73), mentre, quando si assiste alla scena della morte di Caravaggio, viene letto uno degli ultimi brani della vita del pittore scritta da Giovanni Baglione, dove vengono espressi commiserazione e malignità nei confronti del Merisi (Baglione 1642, pp. 138-139).

---

<sup>9</sup> Il costumista Veniero Colasanti (1910-1996), oltre ad aver partecipato alla realizzazione di *Vita di Michelangelo*, aveva creato anche gli abiti per il film *Caravaggio, il pittore maledetto* del 1941 per la regia di Goffredo Alessandrini.

Gli abiti della produzione cinematografica degli anni Quaranta dimostravano il grande sfarzo degli appartenenti alla corte papale di inizio Seicento, mentre la realizzazione televisiva di Silverio Blasi costa di costumi cronologicamente congruenti, ma dalla matrice più umile e popolana.

<sup>10</sup> La provenienza dal basso, quindi dalle frange più deboli e malfamate della popolazione romana dell'epoca, quella che Caravaggio ritrae nei suoi volti da osteria, sono alla base della sua immediata fortuna tra i pittori coevi, in particolare quelli provenienti dal nord Europa. Tale tendenza è stata recentemente analizzata e riportata all'evidenza degli studiosi con la mostra *I bassifondi del barocco. La Roma dei vizi, della miseria e degli eccessi*, svoltasi a Roma e Parigi tra 2014 e 2015. Interessanti gli studi di Storia sociale dell'arte presenti nel catalogo, che hanno consentito una ricostruzione sistematica e significativa del contesto socioculturale entro cui questi pittori si muovevano e trovavano i loro modelli (ed. Cappelletti, Lemoine 2014).

Non solo le citazioni documentarie, ma anche l'inserimento di importanti fatti di cronaca storica dell'epoca, rendono ancor più verosimile e avventurosa la vita di Caravaggio: in questo prodotto risalta la conoscenza, personale e letteraria, di Giordano Bruno, il quale, durante il soggiorno del Merisi a Roma, veniva arso al rogo per la sua attività di eretico.

Passando attraverso le più documentaristiche *La vita di Leonardo da Vinci*, per la regia di Renato Castellani, messa in onda tra il 24 ottobre e il 21 novembre 1971<sup>11</sup>, e la *Primavera di Michelangelo*, produzione internazionale diretta da Jerry London e andata in onda tra il 4 e il 18 novembre del 1990<sup>12</sup>, si giunge ad un secondo prodotto televisivo su Caravaggio, andato in onda il 17 e 18 febbraio 2008 per la regia di Angelo Longoni e con la direzione della fotografia di Vittorio Storaro. La consulenza scientifica è affidata agli storici dell'arte Maurizio Marini e Claudio Strinati.

In questo caso l'artista viene preso in considerazione particolarmente per i suoi lati oscuri, la criminalità, l'omosessualità, i tratti scabrosi, violenti e tormentati dei personaggi ai quali la sua pittura si ispirava, ovvero quei bassifondi di Roma che, riprodotti e sacralizzati nelle sue tele, creavano al tempo stesso stupore e sconcerto.

La biografia del pittore viene proposta integralmente, fin dall'infanzia, ma gli accenti vengono posti non tanto sulle opere quanto sugli eventi delittuosi e sanguinosi di cui fu protagonista o partecipe: se nello sceneggiato del 1967 l'ospedale della Consolazione veniva presentato come una distesa improbabile di letti su cui giacevano malati di vario tipo, nella fiction il Caravaggio-Alessio Boni si trova ad assistere a suture di ferite a vivo che vengono messe in evidenza sul teleschermo come principali agenti della vicenda. Anche la scelta dell'episodio di cronaca storica da inserire all'interno della narrazione filmica vira dal più intellettuale e censurato rogo bruniano alla terribile esecuzione di Beatrice Cenci, anch'essa conosciuta dal Merisi in un momento precedente il processo. In entrambi i casi non abbiamo documenti che attestino l'effettiva conoscenza personale da parte del pittore di questi due personaggi della Roma secentesca, sebbene è del tutto plausibile ammettere che fosse al corrente di tali episodi o, addirittura, che fosse stato uno dei tanti spettatori presenti in piazza alle giustizie inflitte (Burke 2001).

Altri due aspetti rendono ancor più spettacolare e rocambolesca la produzione del 2008: l'utilizzo degli effetti speciali, evidente fin dall'inizio, dove viene simulato il

<sup>11</sup> Lo sceneggiato, per il quale ricopriva il ruolo di protagonista l'attore francese Philippe Leroy, venne realizzato a colori, nonostante la RAI introdusse tale tecnica solo sei anni dopo, nel 1977. La produzione, tra gli altri, fu sostenuta anche dall'Istituto LUCE (acronimo per L'Unione Cinematografica Educativa), società nata durante il Ventennio fascista, nel 1924, allo scopo di sviluppare ed avanzare l'educazione della popolazione analfabeta e tutt'oggi esistente, sebbene in diversa veste ma mantenendo gli stessi intenti, sotto il nome di Istituto Luce – Cinecittà.

<sup>12</sup> Il film televisivo è tratto dal romanzo di Vincenzo Labella dal titolo *Una stagione di giganti. Michelangelo, Leonardo, Raffaello*. Il prodotto, inizialmente destinato al pubblico americano con il titolo *A Season of Giants*, analizza la biografia di Michelangelo attraverso gli eventi del suo tempo, mostrando una forte consapevolezza della dimensione storica ancor più che artistica.

rientro di Caravaggio a Porto Ercole all'interno di una feluca nel mare in tempesta riprodotta attraverso le nuove tecnologie di ricostruzione multimediale, e il sapiente utilizzo del fattore luce-ombra orchestrato da Vittorio Storaro, che sottolinea le parti oscure della personalità tenebrosa di Michelangelo Merisi attraverso un intelligente studio dei chiaroscuri presenti nei dipinti e riportati nelle scene dove Caravaggio dipinge con il modello vivo davanti agli occhi, comprensivo di impressioni luminose.

### **La “caratterologia romanzesca” di Caravaggio: la riflessione filmica di Pier Paolo Pasolini**

È dalla luce di Caravaggio che, qualche anno prima, viene colpito un intellettuale che, con la sua composita e complessa formazione, fu artista, letterato e regista al tempo stesso: si tratta di Pier Paolo Pasolini<sup>13</sup>.

La lettura delle riflessioni su Caravaggio dell'intellettuale bolognese rappresentano un'interessante testimonianza di come l'arte cinematografica e televisiva abbia ragionato sulle innovazioni pittoriche apportate dal maestro lombardo, adeguandole ai propri mezzi, instaurando un significativo dialogo con la critica artistica che negli stessi anni stava rivalutando l'opera del Merisi, a partire dall'importante figura dello storico dell'arte Roberto Longhi, che nel 1951 consegnò al pubblico la prima immagine espositiva dell'artista (Longhi 1951).

Tornando all'indimenticato autore di *Ragazzi di vita* studiò Storia dell'arte sotto la guida di Roberto Longhi e, attraverso la lente dei suoi studi, scrisse nel 1974 *La luce di Caravaggio*, un saggio breve ma denso di osservazioni notevoli per l'approccio cinematografico con cui Pasolini osserva le opere del pittore lombardo, criterio di lettura ravvisabile soprattutto dall'utilizzo della terminologia impiegata nella descrizione del *modus operandi* del pittore lombardo (Pasolini 1999). Riconosce al Merisi la sua essenza di realista ed ideatore di tre invenzioni: il *modo profilmico* di porre i propri modelli per realizzare le sue composizioni<sup>14</sup>, una *nuova luce*, che muta il lume universale e platonico del Rinascimento in una luce quotidiana e drammatica, e quella che Pasolini definisce la *terza invenzione* del Caravaggio, a suo dire la migliore, ovvero il *diaframma luminoso*, consistente nello spazio che divide l'autore e gli spettatori dai soggetti dei quadri, dove l'intellettuale friulano trova la trasposizione degli oggetti dipinti che, rispetto alla vita e al realismo che li caratterizza prima di essere ritratti, si trovano in un universo separato e morto. Queste figure sono quelle che Michelangelo Merisi dipinge attraverso l'ausilio dello specchio, le longhiane immagini riflesse ma appartenenti alla realtà, immerse nel sole e nell'ombra

---

<sup>13</sup> L'essenza fotografica delle opere di Caravaggio è stata messa in luce, in tempi recenti, da alcuni storici dell'arte che si sono occupati di cogliere i momenti in cui viene bloccata la narrazione per essere messa in figura: si ricordano, in tal senso, i più recenti contributi di Fried 2010 e Careri 2017.

<sup>14</sup> Il termine venne coniato nel 1951 da Étienne Souriau (Souriau 1951) ed acquisì una notevole importanza nella realizzazione dei documentari (Bernardi 2004).

quotidiane che, per un eccesso di verità, appaiono morte: il diaframma luminoso fa riflettere le figure in uno specchio cosmico, ma mantengono una “caratterologia mortuaria” fissata sui volti dei personaggi nella “grandiosa macchina cristallizzata” della composizione pittorica. Caravaggio sceglie di far «accadere immobili gli avvenimenti».

Il realismo caravaggesco, nonostante la prospettiva storica schiacciata, viene letto nel Novecento come un esperimento perfettamente riuscito, perché superato da altre e più innovative forme di realismo nei secoli successivi, anche grazie a quel *caos luminoso*, “invenzione stupendamente drammatica”, che suscita verso le opere caravaggesche ammirazione e distacco al tempo stesso.

Al termine del testo, Pasolini tratteggia l’immagine del *Bacchino malato*, la cui narrazione risulta molto evocativa, anche per chi non ricorda alla perfezione la cromia o l’espressività dell’opera:

Non solo il Bacchino è malato ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte (Pasolini 1999, p. 2674).

### **Conclusione: un esperimento radiofonico dimenticato**

Michelangelo Merisi è sperimentatore artistico, ma anche oggetto di sperimentazioni sull’arte: risale infatti al 1979 la trasmissione radiofonica della RAI *Dal silenzio dei segni*, per la regia di Michele Mirabella. Questa trasmissione, assolutamente pionieristica nel dare voce ad un’immagine assente, che si configura come il rovescio del tema albertiano della pittura come attività umana che fa gli «assenti essere presenti» (Alberti 1975, II, 25, p. 44), è stata completamente dimenticata, ma della quale alcune nuove trasmissioni, prima tra tutte *Museo Nazionale*, tuttora in onda su RadioTre, cercano di rinvigorire lo spirito entro cui era stato pensato il format degli anni Settanta<sup>15</sup>. La trasmissione si poneva la sfida di dare letteralmente voce alle opere d’arte senza farle vedere, fatto assolutamente singolare e, proprio per questo particolare compito, venne prescelta, tra le altre, un’opera di Caravaggio<sup>16</sup>: la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera. Gli autori

---

<sup>15</sup> Per maggiori notizie sulla trasmissione, è possibile visitare il portale dedicato <<http://www.museoradio3.rai.it/>> [26 August 2018] e, se si vuole fare un confronto relativamente all’opera caravaggesca, è consigliato l’ascolto della puntata dedicata alla *Flagellazione* del Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli, dove il dipinto viene ‘raccontato’ da Nicola Spinosa <<http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-5c86cd9f-baa9-4e72-b411-b4dc59bb896a.html>> [26 August 2018].

<sup>16</sup> Notizie relative all’idea di far ‘recitare’ le opere d’arte attraverso il programma *Del silenzio dei segni* sono rintracciabili in Squillero 1979. La trasmissione è ascoltabile sul sito delle Teche Rai <<http://www.teche.rai.it/2015/07/la-cena-in-emmaus-di-caravaggio/>> [26 August 2018].

del programma radiofonico, Domenico Matteucci e Fabrizio Trionfera, decisero di realizzare un'esplorazione sonora dei dipinti, non solo attraverso le parole che descrivono l'immagine, ma anche attraverso la riproduzione di musiche, rumori e dialoghi che possono aiutare a ricostruire il contesto in cui l'opera è stata realizzata. La *Cena braidense* è accompagnata da una conversazione, ambientata in una taverna dei feudi Colonna durante la fuga del Caravaggio verso sud, dove il pittore irrompe denunciando la propria identità attraverso la prima parte dell'epitaffio di un dipinto presso il Szépművészeti Museum di Budapest e presentato come del Merisi da Lionello Venturi (Venturi 1910), oggi attribuito con certezza al ferrarese Costanzo Catanio, che recita «Da Caravaggio io son pittor meschino/ che il mio ritratto per un par di polli/ quel lo vedete feci al Sansovino» (Marangoni 1922; ed. Negro, Pirondini & Roio 2004, pp. 64 – 65, 159, 161).

Quel che emerge da questo *excursus* all'interno delle produzioni televisive e radiofoniche nazionali italiane legate alla Storia dell'arte, in particolare alla figura di Caravaggio che tanto ha fatto discutere i critici, sono particolarmente gli aspetti comunicativi delle teorie storico-artistiche. È impossibile non riscontrare la forte influenza longhiana all'interno della stesura delle sceneggiature, improntate alla ricostruzione della biografia del pittore attraverso le pubblicazioni che, nella prima metà del secolo scorso, furono poste alla pubblica attenzione, iniziando a delineare i tratti piuttosto romanzeschi dell'esistenza del Merisi, pittore criminale e artista maledetto<sup>17</sup> (Patrizi 1913; Scanu 2018, pp. 43-97).

La caratteriologia romanzesca, data anche l'incertezza di alcuni dati biografici che lasciano agli sceneggiatori maggiore libertà di scrittura, e la portata dell'innovazione pittorica che ebbe l'opera caravaggesca hanno attratto l'arte cinematografica e in particolare televisiva, proprio come intendeva Panofsky, per la

---

<sup>17</sup> La visione romantica del Merisi come *pittore maledetto*, uomo dalla personalità criminale ben rintracciabile nelle sue opere già ad una prima visione, iniziò a muovere i suoi primi passi proprio dalle biografie secentesche, dove le notizie sul suo conto vengono quasi prima dei suoi quadri: su tutti è il suo detrattore e collega Giovanni Baglione a riportare nella sua biografia le vicende giudiziarie in cui Caravaggio incorse. Per le ricostruzioni documentarie a riguardo si veda, con bibliografia precedente Lo Sardo, Di Sivo & Verdi 2011.

Quindi, se si vogliono comprendere il più verosimilmente possibile la vita e l'attività di Michelangelo Merisi, ci si dovrà rivolgere alle fonti, quelle biografiche (pur sempre da leggere in connessione con la produzione e mai meramente come trascrizione delle vicende cronachistiche in cui fu coinvolto il pittore) e quelle documentarie, testuali ma, soprattutto, figurative. Proprio lo scarso interesse nei confronti delle fonti in quanto testimonianze della sua attività artistica e non, o non solo, della sua personalità alterata e criminale, caratteristiche queste che lo rendevano più appetibile alla produzione letteraria, infoltirono le tenebre sulle sue opere.

La vera e propria definizione della personalità criminale di Caravaggio all'interno della letteratura ebbe inizio con gli studi di Mariano Luigi Patrizi (Recanati, 1866 – Bologna, 1935): laureato in Medicina nel 1890 a Roma, divenne, subito dopo, assistente del laboratorio di Fisiologia di Angelo Mosso a Torino; il Patrizi lavorò sui rapporti tra attività celebrale e lavoro muscolare, insegnando in diversi atenei tra cui Ferrara, Sassari e Modena, per poi prendere il posto di Cesare Lombroso a Torino. Interessante è la sua attività di promozione dell'antropologia criminale e della medicina legale.

forte esperienza psicologica attesa dallo spettatore nel corso della narrazione, elementi poco funzionali, ad esempio, alla realizzazione di un'opera teatrale (sul pittore milanese, infatti, ve ne sono esigue attestazioni<sup>18</sup>).

La vita che irrompe nelle opere del Merisi, cristallizzata nella figuratività pittorica, porta i contemporanei a riprodurre i dipinti caravaggeschi, mettendoli in scena attraverso un sapiente studio della luce e delle somiglianze dei personaggi rappresentati; ma, quelle raffigurazioni animate, di nuovo raggelate per eguagliare il quadro, divengono uno strumento di ricerca empatica, una bussola emozionale che orienta lo spettatore attraverso la burrascosa ed appassionante vita di Michelangelo Merisi e che ha come meta la conoscenza della straordinaria innovazione figurativa del pittore Caravaggio.

#### **L'autrice**

Lara Scanu si è laureata con lode nel 2014 in Studi Storico – Artistici e laureata magistrale con lode nel 2016 in Storia dell'Arte, conseguendo i relativi percorsi d'eccellenza. È attualmente dottorando di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara. Ha curato tre eventi culturali, in collaborazione con il Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano nel 2015 e con la Galleria Nazionale d'Arte Antica – Palazzo Barberini nel 2016 e nel 2017. Dal dicembre 2016 è cultore della materia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara (Cattedra di Storia dell'Arte Moderna e Storia dell'Arte dei Paesi Europei). Ha pubblicato, nel 2018, il libro *La storia per le immagini. Caravaggio e la critica europea del Novecento: percorsi per un'iconografia storica*, che espone parte degli studi della tesi magistrale.

e-mail: lara.scanu@gmail.com

#### **Riferimenti bibliografici**

Accademia Nazionale dei Lincei 1962, *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

Alberti, LB 1495, *De Pictura (1435)*, ed. C. Grayson, Laterza, Bari.

Baglione, G 1642, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma.

Barthes, R 2001, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino.

Bernardi, S 2004, 'Profilmico', *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

Bettetini, G, Braga, P, Fumagalli, A (eds.), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano.

Bisogno, A 2008, *La storia in Tv. Immagine e memoria collettiva*, Carocci, Roma.

---

<sup>18</sup> Si ha testimonianza, nell'Ottocento, di un dramma di Desnoyers e Abboise, in scena all'Ambigu Comique nel 1834 dal titolo *Caravage*, di un romanzo di un anonimo del 1842, edito da Pirola a Milano, e del dramma in cinque atti, pubblicato a Napoli nel 1848 *Michelangelo da Caravaggio*, del pittore Luigi Marta. Caravaggio diviene così l'*Idealtypus* dell'artista maledetto.

- Briganti, G 1961, *La Maniera italiana*, Editori Riuniti, Roma.
- Burke, P 2001, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma.
- Cappelletti, F, Lemoine, A (eds.), *I bassifondi del barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Villa Medici, Roma, 7 Ottobre 2014 - 18 Gennaio 2015), Officina Libraria, Milano.
- Careri, G 2017, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Jaca Book, Milano.
- Costa, A 1991, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino.
- Cropper, E 2014, 'Declino e ascesa del Pontormo e del Rosso Fiorentino: manierismo e modernità', *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "Maniera"*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 8 Marzo – 20 luglio 2014), eds. C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze, pp. 343-354.
- Éjzenštejn, SM 2004, *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Marsilio, Venezia.
- Freedberg, D 1989, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago and London, 1989 (tr. it. 1993; ed. cons.: Einaudi, Torino 2009).
- Fried, M 2010, *The moment of Caravaggio*, Princeton University Press, Princeton.
- Gell, A 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford.
- Grasso, A (ed.) 2008, *Televisione*, Garzanti, Milano.
- Gualdoni, F 2017, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Joan&Levi, Monza.
- Hauser, A 1965, *Il Manierismo: la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- Holly, MA 1991, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano.
- Longhi, R 1951, *Caravaggio. Michelangelo Merisi 1573 – 1610*, Martello, Milano, 1951.
- Longhi, R 1968, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma.
- Lo Sardo, E, Di Sivo, M & Verdi, O (eds.) 2011, *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra presso l'Archivio di Stato di Roma – S. Ivo alla Sapienza (Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011), De Luca Editori d'arte, Roma.
- Marangoni, M 1922, *Il Caravaggio*, Battistelli, Firenze.
- Matthews, D 2015, *Medievalism: A Critical History*, D.S.Brewer, Cambridge.
- Michaud, PA 2004a, 'Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte', *Lo Sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, eds. C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 433 – 452.
- Michaud, PA 2004b, *Aby Warburg and the image in motion*, Zone Books, New York, 2004.
- Negro, E, Pirondini, M & Roio, N (eds.) 2004, *La scuola del Guercino*, Artioli, Modena.
- Orbaan, JAF 1920, *Documenti sul Barocco in Roma*, Società Romana di Storia Patria, Roma.
- Panofsky, E 1947, 'Stile e tecnica del cinema' (1947), *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls – Royce*, Abscondita, Milano.

- Pasolini, PP 1999, 'La luce di Caravaggio', *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, eds. W. Siti, S. De Lande, II, Mondadori, Milano, pp. 2672-2674.
- Patenburg, V 2015, *Farocki/Godard: film as theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Patrizi, ML 1913, *Un pittore criminale: il Caravaggio: ricostruzione psicologica e la nova critica d'arte*, Stabilimento Tipografico R. Simboli, Recanati.
- Röttgen, H 2002, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Bozzi, Roma.
- Ruskin, J 1849, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder & Co., London.
- Ruskin, J 1851, *The Stones of Venice*, Smith, Elder & Co., London.
- Scanu, L 2018, *La storia per le immagini. Caravaggio e la critica europea del Novecento: percorsi per un'iconografia storica*, Libreriauniversitaria.it, Limena (PD).
- Schama, S 2007, *Il potere della storia dell'arte. Le opere e gli artisti che hanno cambiato la storia*, Mondadori, Milano.
- Shearman, J 1963, 'Maniera as an aesthetic ideal', *The Renaissance and Mannerism*, ed. M. Meiss, Princeton University Press, Princeton.
- Souriau, E 1951, 'La structure de l'univers filmique et vocabulaire de la filmologie', *Revue internationale de filmologie*, 7-8, pp. 231-40.
- Squillero, P 1979, 'Viaggio sonoro nella pittura', *Radiocorriere*, IV, dicembre.
- Stoichita, V 2006, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano.
- Venturi, L 1910, 'Studii su Michelangelo da Caravaggio', *L'arte*, 13, pp. 190 – 201, 268 – 284.
- Verdone, M 1977, *Il Cinema Neorealista, da Rossellini a Pasolini*, Celebes Editore, Trapani.
- Vischer, R 1873, *Ueber das optische Formgefühl; ein Beitrag zur Aesthetik*, H. Credner, Leipzig.
- Vischer, FT 1922, 'Das Symbol', *Kritische Gänge*, ed. R. Vischer, IV, Meyer & Jessen Verlag, München.
- Vittorelli, P 2007, 'Il vangelo secondo Matteo. Pasolini e il sacro: «Crist al mi clama / ma senza lus»', *Philomusica online. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*, VI, 3. Available from: <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT09/82>> [26 August 2018].
- Warburg, A 2002, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, ed. M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino.
- Warburg, A 2008, 'Mnemosyne. L'Atlante delle immagini. Introduzione', *Opere II*, ed. M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 817 – 828.