

Realtà aumentata Staccata dalla controfacciata della chiesa del Vastato a Genova e restaurata alla Venaria Reale, la gigantesca tela è esposta a Milano. Dove si colgono alcune sorprese compositive



Procaccini, una maxi Cena di 9 metri per 5

di PIERLUIGI PANZA

Quella che oggi si chiama «realtà aumentata», visione in 8k che sta arrivando dal Giappone, è qualcosa di già sperimentato e tangibile nell'animata teatralità delle tele barocche.

Nel 1618, mentre era a Genova, il pittore bolognese di nascita e milanese di pratica Giulio Cesare Procaccini realizzò un maxi-schermo a realtà aumentata (le figure sono circa il doppio dell'umano) per tale padre Gerolamo da Nervi, un francescano del convento della Santissima Annunziata del Vastato. Mentre mangiavano, i frati non potevano parlare, ma potevano guardare una scena: come a casa quando si tiene la televisione sulla funzione «muto». Padre Gerolamo chiese che per i suoi frati fosse realizzato qualcosa del genere. Un non meglio precisato «signore di Milano» gli aveva dato dei soldi a questo scopo e Gerolamo da Nervi chiese a Procaccini, pittore-autore di talento, di realizzargli un maxischermo con una scena muta. I soldi venivano da Milano e, pertanto, la scelta cadde su un soggetto milanese molto alla moda e diffuso: l'Ultima Cena dipinta da Leonardo nel refettorio di Santa Maria delle Grazie ai tempi di Ludovico il Moro. Un vero serial tv, con tanto di personaggi che si ripresentano, repliche, sequel e prequel anche della peggior specie.

Per occupare una parete del refettorio della Santissima Annunziata, affinché

tutti i frati potessero vedere qualcosa mentre mangiavano, Procaccini si fece portare una tela lunga nove metri e alta quasi cinque, oltre 40 metri quadrati, un bilocale o forse più. L'arte è poesia muta o, potremmo dire, televisione senz'audio. La scena dell'Ultima Cena è proprio questo: tutti i protagonisti della pièce comunicano qualcosa attraverso i gesti e gli sguardi, rivelando i moti dell'animo, ma non si sente parlare.

Procaccini riprodusse questo serial di moda; però, ci volle aggiungere qualcosa di suo e della sua epoca, oltre al rapinoso talento nel riprodurla. Ci aggiunse una «tecnologia illuminotecnica» speciale, ovvero quel chiaroscuro inventato da Caravaggio per cui i volti sono illuminati da una luce che proviene da dove si trova l'osservatore e il resto rimane più al buio. Questo non c'era nell'opera del titolare del format, Leonardo. Infine, aggiunse degli effetti speciali tipici dei programmi barocchi di seconda serata: qualche personaggio in più, un paio di servi sui lati, delle comparse. Questo maxischermo è esposto ora nella mostra *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri*, a cura di Alessandro Morandotti, alle Gallerie d'Italia di piazza Scala a Milano. Una presenza straordinaria nata da un'opportunità: la rassegna milanese ha coinciso con la conclusione del restauro della tela svolto al Centro di Venaria Reale a Torino. Dunque, prima di tornare in Liguria, la tela ha fatto tappa a Milano. È un'occasione unica per osservarla da vicino, visto che la sua ubicazione stabile è a più di

dieci metri d'altezza. Dal 1686 è infatti collocata nella controfacciata della basilica del Vastato. Per adattarla a questa posizione, fu anche ampliata con una lunetta superiore.

Dunque, eccoli di nuovo tutti i soliti protagonisti: Cristo al centro, Giovanni, «il discepolo più amato» ed effeminato alla sua destra con il capo reclinato — da qui l'ardita interpretazione di Dan Brown di identificarlo con la Maddalena; Giuda sempre con la bisaccia dei trenta denari, Pietro perennemente con un coltello in mano: il riferimento è al successivo episodio del taglio dell'orecchio a un soldato nell'Orto degli Ulivi. I gesti sono qui enfaticizzati, come già nelle copie del Giampietrino e di Cesare da Sesto: Bartolomeo sembra non credere a quanto ha udito, Giacomo minore sfiora la spalla di Pietro e Andrea solleva le mani per allontanare da sé i sospetti. Stanno sempre in gruppi di tre, come la Trinità. Procaccini firma l'opera a sinistra, sulla modanatura terminale della gamba del tavolo. Titoli di coda anche sulla corrispondente zona della destra dove c'è l'iscrizione del committente-produttore: «Hoc opus/ Fecit fieri/ (Ieronum)us a Nervo».

Prima del restauro questa macchina barocca era priva dello spessore cromatico, quasi neoveneto, dove trionfa il «rosso Rubens» insieme al blu di lapislazzuli, pigmento assai prezioso poiché le pietre provenivano dalle montagne dell'attuale Afghanistan portate dai veneziani. La modellazione dei volti, che paiono scolpiti, non prescinde dalle giovanili espe-

rienze del Procaccini nel cantiere del Duomo di Milano, dove da sempre si aveva a che fare con le statue di apostoli e santi.

In mostra c'è anche l'anteprema di questo grandioso maxischermo. È come vedere la stessa scena sullo schermo del telefonino — e così speriamo si capisca quanto sia banale fermarsi al telefonino per osservare l'arte! Il bozzetto preparatorio presenta già scelte cromatiche e tocchi improvvisi, lumeggiature a pettine e contorni che ritroveremo nel grande schermo. Procaccini ci avrà messo un attimo a tirare quattro pennellate veloci per realizzarlo e darlo al suo mecenate Giovan Carlo Doria. Rispetto al fratello Mar-

cantonio Doria, più strettamente legato agli esiti del caravaggismo, Giovan Carlo, anch'egli banchiere attivo a Genova e Milano, è più incline ad aprirsi anche al Barocco. Un contrasto che si esprime già nei due dipinti che introducono questa stessa mostra: il *Martirio di Sant'Orsola* realizzato per Marcantonio da Caravaggio a Napoli, cupo, livido e chiaroscurale, e lo stesso soggetto raffigurato da Bernardo Strozzi per Giovan Carlo, con toni cangianti e languore estatico della martire.

Secondo alcune teorie della visione, la posizione migliore per osservare un quadro è porsi a distanza doppia rispetto alla sua base. Qui dovremmo indietreggiare di circa 18 metri, più o meno fermarci alla

porta d'ingresso della Sala di Banca Intesa. Da lì cogliamo l'insieme. La soluzione migliore è quella delle cosiddette teorie del Purovisibilismo: visione da lontano e visione da vicino. Prima il tutto, poi il particolare. Ingrandimento, moviola, Var...: con la scena ferma, ma mobile al suo interno, possiamo darci tutto il tempo che vogliamo per rivedere l'azione. È precluso solo mangiare davanti, come facevano i monaci del Vastato. A vedere e rivedere la scena eucaristica si annoiavano forse meno che a vedere e rivedere le stesse facce ai telegiornali. Potevano imparare i gesti e imitarli, come quello di Cristo, che con la destra benedice il cibo incrociando, però, indice e medio a formare una croce, annuncio della sua prossima fine.

GIORGIO/ARNE IONIS/AGF

i

L'artista

Giulio Cesare Procaccini (Bologna, 1574 – Milano, 1625) giunto a Milano a 11 anni, lavora prima come scultore nel Duomo e in altre cattedrali, mentre dal 1600 è pittore e avvia un'ampia produzione per chiese e istituzioni. Influenzato da Correggio e Rubens, ottiene commissioni prestigiose come i *Quadroni* per il Duomo di Milano, i lavori in Piemonte per i Savoia; a Genova esegue la celebre *Ultima Cena* (1618)

La mostra

L'ultimo Caravaggio, eredi e nuovi maestri è aperta a Milano, alle Gallerie d'Italia di Intesa Sanpaolo, fino all'8 aprile (piazza Scala 6, orari da martedì a domenica 9.30-19.30, ultimo ingresso 18.30, giovedì 9.30-22.30, ultimo ingresso 21.30, chiuso lunedì; ingresso € 10, gratuito per scuole, minori di 18 anni e ogni prima domenica del mese; ingresso ridotto a € 5 con il biglietto della mostra *Dentro Caravaggio* a Palazzo Reale; numero verde 800.167619).

A partire dal confronto tra il *Martirio di sant'Orsola* di Caravaggio e l'analogo soggetto di Bernardo Strozzi, la mostra espone oltre 50 opere di seguaci di Caravaggio come Caracciolo e Ribera e maestri come Rubens, Van Dyck e Strozzi, oltre all'*Ultima Cena* di Giulio Cesare Procaccini, grande tela di 40 mq restaurata al Centro Conservazione e Restauro La **Venaria Reale**

