

REMIX

L'eternità del gesto

David e Caravaggio. La crudeltà della natura, il profumo dell'ideale, la mostra al Palazzo Zevallos Stigliano di Napoli.

di [Antonella Di Gangi](#) – 3 Febbraio 2020



*L'arte non commemora, mai.
Non è fatta per custodire una memoria,
e quando viene realizzata in un monumento,
non fa parte del memoriale.*
Jean-Luc Nancy

David e Caravaggio. La crudeltà della natura, il profumo dell'ideale è il titolo della mostra visitabile al Palazzo Zevallos Stigliano di Napoli. L'esposizione prende spunto dal restauro della copia eseguita dal pittore napoletano Tommaso De Vivo al rientro a Roma della *Deposizione* di Caravaggio, dopo essere stata requisita per far parte delle collezioni del *Musée Napoléon*. In quella occasione si consolidò ulteriormente la fama dell'artista lombardo fuori dall'Italia, offrendo agli artisti d'oltralpe la possibilità di entrare in contatto con opere realizzate al di là del territorio francese. Questo lo *spunto* o forse il pretesto per giustificare l'esigenza promozionale di realizzare mostre occasionali? Sicuramente non si tratta di una mostra-evento che faccia leva sulla popolarità di un artista – come del resto è sottinteso nella definizione di *mostra-dossier*

–, ma è il caso di chiedersi se ci sia la necessità culturale nel promuovere tali mostre e se, qualora se ne riscontri l'esigenza, non sarebbe necessario prendersene estrema cura: **non andrebbe forse corretto il titolo invertendo l'ordine dei nomi o dei sintagmi del sottotitolo?**

Conviene, allora, **considerare questa *mostra-dossier* come un'occasione per parlare di gesti. Gesti degli artisti, gesti *replicati* degli artisti, gesti che la storia, della cristianità e non solo, ci ha consegnato.** Ma anche della loro *proferazione*, della "messa in avanti" o meglio, della loro messa in scena, in quanto repliche di opere di artisti che molto hanno avuto a che fare con la teatralizzazione.

Caravaggio realizza nella *Deposizione* la *miglior opera* come la definiscono Baglione e Bellori. Quest'ultimo non si limita a un giudizio sulla qualità del quadro, ma entra nei dettagli con la descrizione delle posizioni dei personaggi: «Vedesi in mezzo il sacro corpo, lo regge Nicodemo da piedi, abbracciandolo sotto le ginocchia, e nell'abbassarsi le coscie, escono fuori le gambe. Di là San Giovanni sottopone un braccio alla spalla del Redentore, e resta supina la faccia e 'l petto pallido à morte, pendendo il braccio col lenzuolo; e tutto l'ignudo è ritratto con forza della più esatta imitatione. Dietro Nicodemo si veggono, alquanto le Marie dolenti, l'una con le braccia sollevate, l'altra col velo à gli occhi, e la terza riguarda il Signore» (AA.VV. 2010, pp. 94-95). Una scansione netta e precisa dei gesti rappresentati che si isolano fino a diventare icone per irrompere nella realtà di quello che non «abbiamo mai vissuto né conosciuto –, e che tuttavia non ci lascia» (Nancy 2002, p. 11).

Mai visto anche perché la sintesi estrema di questi gesti, che lega le due principali opere in mostra, è il braccio pendulo di Cristo appena depresso dalla croce, che ha il suo archetipo nella *Pietà* michelangiolesca, rappresentazione di un non visto e di un non narrato. Un'immagine, infatti, ripresa dalla *Vesperbild* della scultura devozionale germanica del XIV secolo nella quale, verosimilmente, si raffigura quanto potrebbe essere accaduto successivamente alla deposizione, che è invece un momento raccontato dai Vangeli. **La questione non è, dunque, l'originalità delle opere, ma quanto ciò che l'una (*La morte di Marat*), o meglio il suo artefice, ha assunto dall'altra (*La Deposizione*):** la trasposizione dell'immagine iconica, di per sé atemporale, nella realtà storica e quindi temporale, per trascinarla nell'eternità del mito. Il braccio pendulo di Cristo, dopo Michelangelo, continuerà a rappresentare le varie forme del martirio e del martire, fino alla sua estrema sintesi cubista nel *Guernica*.

Nancy conia il termine *proferazione*, partendo dalla parola latina *proferre* composto da *pro* e *ferre*, quindi portare avanti, come già detto. Dove è presente quello che non lo è e

che nell'essere rappresentato lo diventa. **Ed ecco che i due artisti adottano una maniera del fare, una messa in scena che spinge in avanti l'evento, che si stacca dal buio del fondo e si isola così dal luogo e dalla contestualizzazione spazio-temporale.**

Caravaggio, come ci ricorda Longhi, vuole rappresentare i suoi simili e lo fa estraendo dall'umanità della plebe romana cui si riferisce una «autorità di gesti e di sentimenti anche nei passi più estremi» che ci restituiscono un «monumento incidentale di un popolo attonito» (Longhi 1982, p. 95). Ogni personaggio mette in scena la propria reazione all'evento nei volti e nelle mani. **A partire da quella estrema – nella posizione e nella postura – di Maria di Cleofa che leva lo sguardo e le braccia in alto, si dà origine ad una sequenza di gesti che appartengono al singolo ma che nella loro successione potrebbero appartenere a tutti.** La testa di Maria Maddalena comincia a reclinarsi verso il basso, introducendo la chiusura della Vergine – avvolta nel velo monacale – che lascia sporgere una mano sulla testa del figlio come ultimo gesto protettivo. Seguono Giovanni e Nicodemo ripiegati su se stessi ad accogliere e sostenere il corpo del Cristo, il cui volto ne conclude la sequenza disposta in un'ipotetica linea curva che accompagna e scandisce la deposizione. Movimento e stasi convivono in bilico sulla lastra marmorea (precaramente sostenuta da due blocchi di pietra) che sporge rivolgendosi un'estremità appuntita verso fuori, quasi a lacerare la tela nel consegnarci il gesto estremo del sacrificio.

Caravaggio mette in scena il dramma umano della morte di Cristo in cui, come riporta Longhi ricordando *l'interpretazione romantica* di Kugler, «manca ogni traccia d'una superiore espressione sacra, eppure solenne; soltanto, troppo simile ai funerali di un capo di zingari» (Longhi 1982, p. 95). Sono proprio questo eccesso di drammatizzazione, questa concitazione di gesti, queste grida silenziose che riconsegnano il reale all'eterno.

David, al contrario, realizza una «versione profana di una Deposizione» che riunisce in sé tutti gli elementi della scena trasformati a loro volta in icone del martirio: Marat «è stato vittima della propria dedizione al popolo, la vasca da bagno è stata la sua tomba, il blocco di legno la sua stele, il lenzuolo il suo sudario» (Thévoz 2003, p. 74). L'artista accoglie l'invito della Convenzione a organizzare funerali grandiosi e a realizzare il quadro della morte dell'amico Marat, con la volontà di consegnare l'evento all'eternità del mito. E lo fa compiendo innanzitutto dei gesti, delle azioni: nell'immediato, fa esporre la salma di Marat imbalsamato (già in corso di putrefazione) con la ferita visibile, la vasca da bagno e la cassa di legno, su un piedistallo nella chiesa dei Cordeliers; di seguito, espone la tela nel cortile del Louvre, ancora una volta affiancata dalla vasca da bagno e dalla cassa di legno; successivamente, colloca la tela nella sala delle sedute

della Convenzione; infine, fa stampare riproduzioni dell'opera. Ed ecco che la morte de *l'Ami du peuple* è consegnata all'immortalità.

Delécluze, allievo nonché biografo di David, poco ci racconta della realizzazione dell'opera, in quanto non condivideva la dedizione del maestro per *l'ignobile Marat* e ne criticava il fanatismo che lo portò a realizzare la maschera mortuaria per ricavarne il calco in gesso (successivamente venduto unitamente a quello di Robespierre e di altri). Secondo il biografo, David operò «quasi senza rendersene conto, sotto l'attacco della sua febbre politica» agendo a sua insaputa come un sonnambulo dominato dal desiderio di rappresentare la storia contemporanea, «più interessato alla importanza politica dei soggetti trattati, sembra meno preso dall'arte stessa [...] presentata solo come una branca dell'istruzione pubblica con il compito, nella sua sfera di attività, di propagare le idee morali e politiche che si ritiene giusto inculcare nelle menti» (Delécluze 2018, pp. 182 e 180).

Di diverso avviso è Thévoz, che vede proprio nell'accentuazione «della sobrietà neoclassica, la fattura [che] tende verso il grado zero dello "stile" – ma, ancora una volta, è un'astensione che produce senso in un simile contesto». **David eroicizza la morte di Marat, riprende il tema antico della bella morte, *kalos thanatos*, ma come nella *Deposizione di Caravaggio, rinuncia allo sfondo***, lo trasforma in «uno spazio di scrittura o di simbolo [...], una nuova versione, appropriata alla semplicità proletaria, dello sfondo dorato della pittura bizantina, che trascende lo *hit et nunc* dell'evento e lo erige a mito fondatore» (Thévoz 2003, p. 75).

Qui però non c'è la messa in scena della disperazione, quanto l'evidenza del martirio. Nel dipinto resta solo ciò che è necessario a raccontare l'evento, con l'adozione dello scarno *linguaggio del popolo*: «*Marat assassinato* non è un quadro accademico, è al contrario la prima manifestazione, in un lampo storico, di ciò che sarà il realismo della modernità» (Thévoz 2003, p. 76). Nel marmorizzare il corpo di Marat, nel riportarlo alla nudità della statuaria classica, nel drappeggiare il sudario come un peplo greco, trasporta – alla sua maniera – la scena nell'antichità, in un'antichità che oltrepassa la storia rendendo espliciti gli elementi reali che diventano elementi simbolici, pur se lontani dai trionfalismi della pittura aristocratica del passato, in linea con le scelte politiche del tempo di David e di Marat.

È forse la modalità più tipica della pittura neoclassica, e cioè la rappresentazione del momento prima o dopo l'azione, privo del *pathos* dell'agire, a determinare il passaggio *dal modo dell'enfasi a quello della connotazione*. Così David fa irrompere la realtà anzitempo nell'arte e, per ventriloquio, fa parlare il martire e i pochi, essenziali, oggetti

di scena.

Del resto anche Baudelaire ne *Il museo classico del Bazar Bonne-Nouvelle* aveva sottolineato l'essenza realistica dell'opera:

«L'acqua della vasca da bagno è rossa di sangue, il biglietto è insanguinato; a terra giace un grosso coltello da cucina bagnato di sangue. Su un misero supporto di tavole che costituiva il tavolo da lavoro dell'infaticabile giornalista, si legge: *A Marat, David*. Tutti questi dettagli sono storici e realistici come in un romanzo di Balzac» (Thévoz 2003, p. 63).

Di storia e di realtà ci hanno parlato i gesti di questi due artisti, di storia e di realtà che, nel ritratto immaginario realizzato da Jarman nel suo *Caravaggio* (Jarman, 1986), vengono ancora una volta uniti. Il critico scettico, in un *tableau vivant* ispirato alla *Morte di Marat*, appare intento a scrivere una stroncatura sull'opera *Amor Vincit Omnia* e, infine, l'ultimo *tableau vivant* al termine del film è dedicato alla *Deposizione*: qui corpo del Cristo è quello del Caravaggio morto, osservato dal se stesso bambino mentre assiste inconsapevole alla premonizione del suo futuro.

Un'ulteriore conferma del legame tra due opere che trascendono la storia e della *a-* etnicità dell'arte: «L'etnicità è uno dei soliti elementi che servono ai falsi critici per *ambientare* – essi dicono – l'arte giacché non la sanno interpretare. Ma gli artisti sono fuori di qualsiasi ambiente salvo quello prettamente artistico: essi cioè si tengono tutti per mano a formare la catena di tradizione storica: ma quel semplice contatto basta anche per sollevarli magicamente di molti palmi sopra il suolo della patria, dove c'è l'agricoltura, l'industria e il commercio: sopra l'etnicità e l'ambiente, cioè» (Longhi 1999, p. 103).

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Vite di Caravaggio*, progetto di F. Valdinoci, CasadeiLibri, Roma 2010

J.-L. David, *La rivoluzione in mostra*, traduzione e cura di P. Martore, Castelvecchi, Roma 2017.

J.-L. Delécluze, *Jacques-Louis David. La sua scuola e il suo tempo*, a cura di E.M. Davoli e D. Boni, Carlo Saladino Editore, Palermo 2018.

R. Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982.

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, BUR, Milano 1999.

J.-L. Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)*, a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2002.

T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017.

M. Thévoz, *David. Il teatro del crimine*, traduzione di R. Rossi, Abscondita, Milano 2003.

David e Caravaggio. La crudeltà della natura, il profumo dell'ideale, Palazzo Zevallos Stigliano, Napoli, 5 dicembre 2019 – 19 aprile 2020