DOPPIOZERO

Utrecht, Caravaggio und Europa

Beniamino Foschini

2 Luglio 2019

La mostra “Utrecht, Caravaggio und Europa” – presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, dal 17 Aprile al 21 luglio 2019, precedentemente presso il Centraal Museum di Utrecht – prosegue nel solco coscientemente formalista inaugurato dal precedente panorama sul Rinascimento fiorentino. Qui il centro è occupato dall'opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio – presente con il *San Girolamo* (1605/06) di Monserrat, la *Medusa Murtola* (1597) in proprietà privata, le romane *Buona Ventura* (1595/96) e *Deposizione di Cristo* (1602/03), quest'ultima in mostra fino al 27 maggio –, e i diversi gradi di interpretazione e trasformazione che gli artisti dell'epoca hanno costruito sulla ricezione del “caravaggismo”. Se in mostra sono presenti artisti italiani come Orazio Gentileschi (ma non Artemisia) o Bartolomeo Manfredi, francesi e italo-francesi come Simon Vouet e Valentin de Boulogne e spagnoli come Jusepe de Ribera, il nucleo della tesi allestitiva verte su quegli artisti da Utrecht, che a Roma assimilano, digeriscono e trasformano il linguaggio di Caravaggio – non solo, ma a modo loro e secondo il proprio bagaglio culturale – introducendolo poi nella propria città, al ritorno dal soggiorno capitolino.

L'allestimento si apre programmaticamente con una copia precoce della *Crocifissione di Pietro* di Caravaggio (1602/05, dal Museo del Patriarca, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Valencia, l'originale è di pochissimo precedente) e con un disegno dal modello di Gerrit van Honthorst (1616, dal Natjonalmuseet for kunst, Oslo), osservato e studiato nell'originale collocazione della Chiesa Nuova a Roma. Qui riprodotto, invece, il capolavoro giovanile di Dirck van Baburen, una *Deposizione di Cristo* (1617/19, dal Centraal Museum Utrecht), che invece evidenzia la deviazione dal modello caravaggesco già menzionato.



Dirck van Baburen (ca. 1592/93 – 1624), Deposizione di Cristo, 1617/19; © Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz.

Si tratta di immagini “in secondo grado”, che intenzionalmente testimoniano la profondissima meditazione sul linguaggio visivo, dalla copia alla trasformazione vera e propria, di cui il Barocco si farà araldo. È forse proprio attraverso le opere seminali di Caravaggio e Annibale Carracci che il linguaggio visivo diviene battaglia di -ismi, dunque aprendo il discorso sulle arti in senso marcatamente logocentrico. Verso la fine del 17° secolo, questo processo si cristallizzerà in Francia, quando Charles Perrault ispirerà la *Querelles des Anciens et des Modernes*. È nel Barocco, secondo Rudolf Wittkower in *Arte e architettura in Italia. 1600-1750* (1958), che il “concetto” entra nel discorso artistico come componente fondamentale e come sintesi della comunione di interessi pittorici, scultorei, letterari e, io aggiungerei, teatrali, polarizzandosi tra un supposto “significato essenziale del soggetto” e il “ricamo ingegnosamente inventato”.

Il curatore della mostra, nonché della collezione olandese e tedesca (16°-18° secolo) della Alte Pinakothek, Dr. Bernd Ebert, crea diverse stazioni, ognuna incentrata su una tematica precisa: *Santi*, *La derisione di Cristo*, *Cristo tra i dottori* , *Allegra compagnia*, *Davide e Golia*, *Giuditta e Oloferne*, e così via. Questo approccio formalistico rivela meno le ripetizioni e più le differenze tra i dipinti e i concetti di immagine che essi suggeriscono. Dunque il soggetto delle rappresentazioni scompare come veicolo storico-culturale di un'epoca, se non manifestandosi come occasione, e “le” pitture diventano per il visitatore le assolute protagoniste del discorso visivo.

La teatralità contemporanea entra prepotentemente nella costruzione dei dipinti, sconfessando la retorica classicista: la stazione de *La Cacciata dei mercanti dal tempio* ci offre alcune riflessioni. Se nei dipinti di Cecco del Caravaggio e Theodore Rombouts questa retorica è ancora manifesta e “manierata”, l'esempio spigolosamente moderno è la versione monumentale di Dirck van Baburen (1621, dalla Collezione Schorr, Londra), una delle prime opere dipinte dopo il suo ritorno a Utrecht nel 1620. Come sottolineato nel saggio in catalogo da Helen Langdon, le maschere della commedia dell'arte entrano nei teatri dei palazzi romani, ma anche nelle strade e nelle piazze, spesso rappresentando scene notturne,

solleticate dalle luci di candela. Queste piazze e strade divengono a loro volta un modello teatrale e i personaggi che le popolano, come le zingare e i giocatori d'azzardo, vengono trasportati all'interno del gioco delle maschere. Il teatro e la pittura ingaggiano un curioso dialogo tra loro.



Hendrickter Brugghen (1588 – 1629), Giocatori, 1623; © Minneapolis Institute of Art, The William Hood Dunwoody Fund 60.17

La Cacciata dei mercanti dal tempio di van Baburen è dominata dalla figura centrale, un mercante d'ovini mezzo svestito, dalle vesti lacerate, che scappa da un Gesù furioso e vendicatore armato di frusta improvvisata. Gli altri personaggi, interrotti nel loro mercanteggiare, reagiscono scompostamente, mettendo mano a un'arma o cercando di nascondere le monete. Se non che, qualcuna di esse cade dal tavolaccio. Protagonista è il triviale, non il solenne: la scena dal Vangelo di Giovanni viene letteralmente “travestita”.

Il travestitismo in letteratura non è una novità dell'epoca, almeno in Italia, da Pietro Aretino e Giulio Cesare Scaligero in poi, ma non è neppure popolarissimo: dall'impulso di Francesco Bracciolini (*Lo scherno degli dei*, 1618), Alessandro Tassoni (*La secchia rapita*, 1622) e Giovan Battista Lalli (*L'Eneide travestita*, 1633), tale specifica pratica di letteratura in secondo grado diviene alla moda in tutt'Europa solo con Paul Scarron e il suo *Virgile travesti* (pubblicato tra il 1648 e il 1652). Vi è però un rispecchiamento tra la pittura e la letteratura del tempo, sempre che la radice comune si trovi nell'anti-solennità dei teatri di strada, nel picaresco e nella commedia dell'arte. Qui gli artisti trovano nuova linfa per le proprie composizioni: l'esercizio dell'ironia e del *witz* – suggerito dall'allentamento dei dettami controriformistici – e il mix di linguaggi alto e basso, contribuiscono a sancire la “modernità” del nascente Barocco. Alcuni dettagli estremamente cinematografici, o *snapshot*, contribuiscono alla vitalità e alla freschezza del dipinto di van Baburen: il mercante, nella sua foga, urta uno sgabello con due piccioni, e uno dei cambia-valute fa inavvertitamente cadere due monete, che rimangono in bilico *nel* momento, sulla sua veste e in aria.

Se van Baburen è artista conosciuto, studiato e celebrato, un certo stupore avviene di fronte alla selezione di opere dello svizzero Giovanni Serodine – almeno per me. Artista considerato già all'epoca geniale, morto a soli trent'anni, forse per avvelenamento da parte di un collega invidioso, Serodine pratica una pittura sorprendentemente autotelica. Prendiamo il *San Pietro in prigione* (1628-1630, dalla Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst di Rancate, Mendrisio). [Wikicommons] È un Pietro un po' Girolamo, intento alla lettura, ma con evidente difficoltà: Pietro uno di noi, insomma. Alcuni espedienti prospettici sono compositamente ambiziosi: non il cassetto semi-aperto in basso a sinistra, bensì il teschio re-animato – che osserva il soffitto – e che diviene occasione di pittura in sé, attraverso la concrezione dei diversi bruni, a creare una superficie informale; non certo un'occasione di meraviglia virtuosistica e anatomica. Guardiamo anche lo sfondo indefinito, che è pittura e non iconologia. Come non pensare al *Marat* di David o alle *Pinturas negras* di Goya? Allora non mi pare assurdo interpretare la pittura di Serodine come eccentrica e singolare anticipazione di quella ottocentesca – come più tardi quella di Alessandro Magnasco –, e come essa non sia più un “caravaggismo”, bensì un superamento proto-modernista dello stesso. Anche il naturalismo se ne va Aramengo – vedi il candelabro, torto, deformato e impressionista.

Se la mostra ha come punto di partenza Caravaggio e il caravaggismo, non è di influenza che si deve parlare. Nell'opera caravaggesca ogni artista trova ciò che cerca, dimostrandosi autonomo e peculiare: lo stesso Gerrit van Honthorst è considerato maestro di luce artificiale – non a caso è chiamato Gherardo delle Notti in Italia –, ma come coniugare in una vulgata la sua opera, se l'artista ci offre allo sguardo un coloratissimo *Concerto* (1623, dalla National Gallery of Art di Washington, D.C.) – così differente?

Proprio in questo la mostra svela il proprio trucco: attraverso la ripetizione dei soggetti, le differenze si danno più manifeste, complicando la visione e affinando la percezione, e gli artisti “caravaggisti” possono con sollievo uscire dalla pesante cappa della storiografia.

Poiché una mostra non è soltanto una mostra, tre diverse istituzioni e i suoi studenti sono stati coinvolti, al fine di confrontarsi con la pittura del primo '600 europeo e trasportarla dentro la contemporaneità: l'Opernstudio del Bayrischer Staatsoper, la Hochschule für Theater und Musik e l'Akademie der Bildenden Künste, tutte a Monaco di Baviera. Come reagiscono e reagiranno gli studenti? Per quello che ci riguarda in accademia, lo vedremo alla mostra di fine anno.

Il museo ha inoltre messo a disposizione un sito dedicato.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

