

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.



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.



Hendrick ter 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](#)

