



A destra: Jacques-Louis David: Studio di un nudo, detto Ettore. Sopra: Testa di appestato. A sinistra: Autoritratto



In mostra a Villa Medici le opere "romane" del grande pittore francese

# L'avventura di David

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA — E' quasi inevitabile, a quanto pare. Non c'è proprio scampo. L'antica e abusata dicotomia di ragione e sentimento — che implica un'altra dicotomia, altrettanto antica e mistificante, quella di neoclassico e romantico — è sempre lì, in agguato, a pietrificare le idee, o i tentativi di averne, col pretesto di mettere ordine; ed è subdolamente pronta a secondare il nostro bisogno di dare un nome non alle cose (come è naturale), ma ad un insieme di cose, cioè ad un sistema di relazioni, vero o falso che sia, ma che di necessità deve opporsi ad un altro disegno contrario che lo precede, lo accompagna o lo segue. Come se l'uno potesse darci in qualche modo ragione dell'altro.

E' in verità molto vecchio, è addirittura arcaico questo modo di pensare a sistema binario, e, in casi come questo, supponevo avesse fatto il suo tempo. Ma non è così. Basta leggere qualche articolo su questa bella mostra di David a Villa Medici («David e Roma»; fino a tutto febbraio) o cogliere al volo qualche discorso, per rendersi conto di quanto sia difficile liberarsene. Difficile per coloro, e sono i più, che spasimano davanti alla «grandeur» di David in quanto signore incontestato del neoclassico, seguendo, nelle maniere più effimere ed irritanti, una moda giunta al suo apice; ma difficile anche per coloro che ne danno ancora una lettura in chiave teatrale, accademica, statuarica, funeraria e via dicendo. David dal cuore di marmo. Come se il dilemma fosse: David o Géricault.

Eppure non è questo il modo di fare i conti con David, e tanto meno con quella realtà che è il neoclassicismo. Una realtà esistenziale, culturale e formale. Un territorio tutt'altro che labile, esposto anzi come pochi altri, quasi fosse un dominio volto esclusivamente a mezzogiorno, ai chiari raggi delle diurne certezze oggettive di analisi

storico-ideologiche o sociologiche, così come lo è anche, del resto, ai fulmini scaturiti dai gonfi nemi della critica più soggettiva e passionale. Non è questo il modo, perché molti dei vari aspetti del neoclassicismo cominciano proprio là dove finiscono quelle rigorose analisi, perché essi sfuggono, in egual modo, anche alle discriminanti ricerche di chi vuole curvarsi soltanto su specchi che riflettono la propria passionalità e non vuole né interrogare né rispondere, ma ascoltare, di quella, il cupo rumore che fa mentre consuma se stessa. Non è questo il modo, soprattutto perché la genesi prevalentemente razionale di un'opera d'arte non comporta affatto l'esclusione di componenti di tipo emotivo, perché il momento emotivo fa parte (e quanto!) di quella realtà esattamente come il momento razionale.

## Immagine abusata

Non sono queste, in se stesse, nozioni difficili: tutt'altro. Quello che è ancora difficile, invece, direi proprio di sì, è pensare a David, è guardare le sue opere senza sovrapporre ad esse l'immagine più vecchia, convenzionale e abusata di neoclassicismo (Baudelaire c'era riuscito; e per lui era ben più difficile, ma il suo cuore era grande, così come era penetrante il suo sguardo e aperta la sua mente). E' difficile a-

marlo al di là delle superficiali lusinghe della moda, al di là dell'ammirazione per la perfezione formale, per la sapiente e politissima eleganza, per la misura sublime della sua eloquenza; ma non è facile, altresì, considerarlo nell'ambito del movimento neoclassico, sfuggendo l'antica abitudine di identificare il neoclassicismo con una certa idea di freddezza, di marmorea fissità, di gelo funebre o altrettali luoghi comuni, che in alcuni casi sono certamente veri, cioè rispondenti ad una situazione reale. Ma che non riguardano David.

Perché David è diverso. La sua pittura non può sovrapporsi e combaciare con i freddi contorni di quell'immagine. Anche se egli condivide in pieno i principi del neoclassicismo, anche se ne assume in se stesso l'idea. E non è vero nemmeno che la sua vera grandezza consista in quello che ha voluto nascondersi e nascondersi, cioè in quanto appare soltanto in quelle opere dove la carica di classicità sembra disperdersi sopraffatta da un empito di verità, da un commosso sentimento del presente, come nella *Morte di Marat* (alla mostra è esposta la bella copia di Versailles). Quasi che in quelle opere, e in quella soprattutto, si dovessero presentare soltanto le desolate atrocità sublimemente esibite da Géricault. Il che non vorrebbe dire altro che David è come un Géricault non risolto. E non è certo così. David è diverso dall'immagine stereotipa del neoclassicismo (che pur

corrisponde ad una realtà) proprio per la sua dimensione di «pittore» che non può essere costretta in uno schema: e di pittore come David, non come Géricault.

## Un'utopia idealistica

Nel dire che egli si distingue dai suoi contemporanei e seguaci per la qualità della sua pittura, insistendo, nel differenziarlo, sulle sue doti di pittore, intendo una cosa precisa. Così come gli uomini dell'89 parlavano di abolire tutto in vista di «una ricostruzione totale», anche gli artisti neoclassici volevano una radicale rottura con il passato immediato, e indubbiamente la provocarono. Nella loro aspirazione alla «tabula rasa» rinunciarono deliberatamente non soltanto al «bel dipingere», alla pittura brillante, sensuale, ricca di imprevisti del Rococò, equivalente al «bel canto», ma rinunciarono, vorrei dire, alla pittura stessa intesa come avventura che si realizza in ogni centimetro quadrato della tela, come rapporto immediato con la vita delle cose, come risposta individuale alle apparenze, come estendersi dello sguardo nel gesto; rinunciarono soprattutto alla pittura come legame con la storia della pittura stessa. Ri-fiutarono cioè, nella loro utopia idealistica di perfezione assoluta e astorica, identificata col classico, a collegarsi ad un filo ininterrotto di

esperienze.

Insomma, così come Guido Ceronetti dice che il cibo più sano è quello che non si mangia, gli artisti neoclassici evidentemente pensavano che la pittura migliore fosse quella che non si dipinge: pensavano cioè che l'idea dovesse trasferirsi dalla mente sulla tela senza perdere la propria energia assorbita da un mezzo, la pittura, che doveva sacrificare, invece, all'idea tutte le proprie esigenze. Basta guardare un quadro emblematicamente neoclassico, come il *Mario a Minturno* di Drouais del Louvre, esposto ora a Villa Medici, per accorgersene. E' un quadro certo molto nobile, di straordinario effetto, nato da una grande idea compositiva che, a distanza di due anni, riecheggia con intelligenza e capacità di rinnovamento il *Giuramento degli Orazi* di David. Ma quanta differenza, anche. Nel *Mario* le superfici sono lisce, senza spessore, le forme sono prive di corposità, manca ogni segno che denoti un gesto della mano trasmesso al pennello, che denunci il bisogno di realizzare le immagini conferendo loro un'individuale sostanza pittorica. Solo campiture anonime e diligenti che rendono reale una nobile idea compositiva.

In questa direzione, cioè verso l'assenza della pittura, e intendo la pittura come intervento non programmato, come avventura continua e imprevedibile, David non ha mai mosso un passo.

Del resto, il suo colloquio con la

pittura del passato è ossessivo, continuo, e spesso estraneo alle ideologie artistiche correnti. Quindi non prevedibile: ed anche questo è un sintomo. Basti pensare al suo rapporto con Caravaggio e il caravaggismo, un rapporto, per quegli anni, certamente nuovo e dal quale attinse l'aspra, tangibile, corposa sostanza della sua pittura. E non solo. Un rapporto che ci è testimoniato anche dal fatto che, verso la fine del suo primo soggiorno romano, scelse come opera da copiare, per adempiere ai propri doveri accademici di pensionante a Palazzo Mancini, la *Cena del Valentin*. Come non vedere poi, per non fare che un esempio (se non erro sin qui sfuggito), la diretta derivazione del San Rocco, nella paletta per Marsiglia del 1780, dal pellegrino ingnocchiato della Madonna del Caravaggio a Sant'Agostino?

## Intenso calore

Ma quella scelta giovanile, della quale la mostra ci dà palesi testimonianze, indicava un preciso orientamento. Cioè il suo bisogno di realtà, la sua strenua volontà di vivere, con la pittura, nel presente. E' questo, a mio vedere, che più ci commuove in David (anche se non è solo questo), è questo che avvertiamo nelle sue opere di maggiore impegno come gli *Orazi*, il *Bruto* o, naturalmente, *La morte di Marat*.

Non è la sapienza e la politezza, la sublime eloquenza, la misurata perfezione formale, l'eleganza o la grazia (ma anche la grazia, se scelta quale tema, non può non commuoverci). Così come il calore che emana da quelle opere, non quello della fiamma ardente di una passione dolorosamente sofferta ed erompente, ma il calore bianco di un ferro arroventato, il calore intenso che nasce dalla tensione di una strenua volontà, una volontà appassionata che affronta le dure responsabilità del presente. E' la luce di una creatività che trova sui lidi della Grecia e di Roma quelle forme che si affretta a riportare, con ogni sorta di aiuto, anche quello del caravaggismo, alla luce del presente, operando una congiunzione nuova ed avventurosa (proprio così, avventurosa) fra il reale e l'antico.

La mostra «David e Roma» è certamente fra le più belle di quante l'Accademia di Francia va da anni dedicando ai suoi «pensionnaires» o a quegli artisti francesi che ebbero un diretto rapporto con la nostra cultura o nutirono un particolare amore per l'Italia. E' un grande merito di Jean Leymarie avere raccolto — e non era facile — tutti i quadri, sino ad oggi reperiti, che sono stati dipinti o concepiti durante il primo soggiorno dell'artista in Italia. Un'occasione davvero unica per seguire sulle opere l'aspro, tormentoso, difficile inizio di David. Per constatare come la congiunzione David-Roma splenda luminosa come un evento carico di conseguenze sulle complesse vicende tardo-settecentesche dell'arte europea che si intrecciano fra Nord e Sud, fra presente e passato, e che esprimono un lungo travaglio formale durante il quale la pittura cambia, dal profondo, il suo codice espressivo e porta ad una delle mutazioni più radicali di tutta l'arte occidentale.