

Davanti all'immagine del dolore degli altri. Caravaggio, Sontag, Leogrande

Francesco Zucconi
(Università IUAV di Venezia)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – How did Caravaggio's *Sleeping Cupid* (1608) end up on the island of Lampedusa? And why was *The Seven Works of Mercy* (1607) requested for display at a number of humanitarian public events? This article surveys the main circumstances linking Caravaggio's pictorial corpus to the topicality of current events and to the so-called European migrant crisis. After critical reflection on these transfers, the focus shifts on a book that is both a journalistic investigation of migratory phenomena and a literary work: *La frontiera* (2015) by Alessandro Leogrande which concludes with an intense reflection on the representation of suffering in Caravaggio's painting. What emerges, is the possibility of a critical and self-critical gaze, an exercise capable of questioning contemporary visual culture.

Keywords – Migration; Visual Culture; Gaze; Critique.

Abstract – Come è finito sull'isola di Lampedusa, al cuore della Crisi europea dei migranti, l'*Amorino dormiente* di Caravaggio (1608)? E perché *Le sette opere di misericordia* (1607) è stato richiesto per essere esposto in iniziative pubbliche con finalità umanitarie? Questo articolo ricostruisce alcuni dei tentativi di spostare fisicamente o di accostare l'opera di Caravaggio all'attualità e alla cosiddetta Crisi europea dei migranti. A partire da una riflessione critica su tali operazioni culturali e comunicative, l'attenzione si sofferma su di un libro che è al contempo un'inchiesta giornalistica e un'opera letteraria sul tema della migrazione: *La frontiera* (2015) di Alessandro Leogrande che si conclude con un'intensa riflessione sulla rappresentazione della sofferenza nella pittura di Caravaggio. Ad emergere è la possibilità di uno sguardo critico e autocritico, un esercizio di interrogazione della cultura visuale contemporanea.

Parole chiave – Migrazione; Cultura visuale; Sguardo; Critica.

Zucconi, Francesco, *Davanti all'immagine del dolore degli altri. Caravaggio, Sontag, Leogrande*, «Finzioni», n. 1, 1- 2021, pp. 106-117

francesco.zucconi@iuav.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13553>

finzioni.unibo.it

Mai come oggi Caravaggio risulta tanto attuale. Ma, forse, ben più che attuale, se con questo termine si intende semplicemente “corrente”: *contemporaneo*. Per contare gli eventi dedicati, solo nel corso degli ultimi anni, al pittore di origine lombarda, non basterebbe un articolo intero. Di sicuro, non bastano tutte le dita delle mani che si trovano nei suoi dipinti, del resto quasi sempre impegnate a stringere un corpo, a sperimentare i limiti del senso del tatto, oppure a indicare qualcosa di indeterminato, qualcosa di ambiguo, presente, da qualche parte, nel visibile o nell'invisibile. Non sono soltanto le numerose mostre – più o meno scientificamente accurate – oppure i documentari dedicati alla vita e alle opere del Merisi. Rintracciamo citazioni di Caravaggio e forme di caravaggismo dappertutto: nei chiaroscuri delle drammatiche foto che ogni anno vincono il World Press Photo oppure in reportage e campagne umanitarie da varie parti del mondo.

Nel corso degli ultimi anni il corpus pittorico di Caravaggio sembra aver costituito il perno di un discorso estetico, morale e politico che fa leva sul contemporaneo considerato nei suoi aspetti più drammatici. Citare Caravaggio a proposito di eventi d'attualità oppure proporre di spostare alcune sue opere con l'intento di omaggiare i migranti, gli “ultimi” o tutti quelli che vivono in contingenze drammatiche è diventata una facile forma di *public engagement*. Eppure, la straordinaria forza dei dipinti di Caravaggio – la sua attenzione ai corpi, ai gesti, alle forme di pathos – resiste a ogni facile tentativo di attualizzazione e sembra effettivamente spingerci a riflettere criticamente e approfonditamente sui modi in cui ancora oggi rappresentiamo i corpi, la vita e la morte. Ci spinge a interrogarci sulla persistenza di configurazioni visuali che hanno caratterizzato la cultura visuale occidentale e che ancora inquadrano il tempo presente¹.

La questione del rapporto tra le forme del reportage e della comunicazione umanitaria contemporanea e il repertorio dell'iconografia cristiana non è di certo nuova. In una delle pagine più note di *Davanti al dolore degli altri*, Susan Sontag notava che:

I fotografi-testimoni forse ritengono più corretto dal punto di vista morale rendere lo spettacolare non spettacolare. Ma lo spettacolare è parte integrante delle narrazioni religiose attraverso cui si è dato un senso alla sofferenza per gran parte della storia occidentale. Del resto, percepire la vitalità dell'iconografia cristiana in alcune fotografie che documentano guerre o disastri non è una proiezione sentimentale.²

Le frasi di Sontag sono cristalline, quasi giornalistiche; ma, a ben vedere, presentano un alone di oscurità. In che senso e in che modo le fotografie contemporanee della sofferenza recherebbero traccia dell'iconografia cristiana? E – al di là di una generica idea di “cristianesimo” e di “fotografia” – a quali dipinti, a quali epoche storiche, a quali fotografi contemporanei riferirsi per verificare tale ipotesi? Non voglio lanciarmi qui in un'esegesi del testo di Sontag che ci porterebbe lontano. Del resto, le forme di rappresentazione della sofferenza sono

¹ Su tali questioni come per una riflessione sul “displacement”, sul montaggio e lo spostamento di immagini come paradigma teorico e pratico, rimando a F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006, p. 78.

state poste al centro dell'attenzione da diversi studiosi, anche se non sempre si è riflettuto in profondità sul retroterra iconografico del presente, sul rapporto – esplicito o implicito – che ogni nuova forma di comunicazione intrattiene con temi, forme o configurazioni del passato³.

Con questo intervento vorrei prima di tutto ricostruire alcuni dei tentativi – verificatisi negli ultimi anni – di trasferire fisicamente l'opera pittorica di Caravaggio all'interno di iniziative a tema umanitario o, quantomeno, di produrre accostamenti tra l'opera del Merisi e l'attualità del fenomeno migratorio. L'idea è quella di descrivere tali tentativi, restituendo tanto lo slancio che ha caratterizzato la costruzione sociale di un "Caravaggio umanitario" quanto i limiti nei quali rischiano di incorrere quei progetti che, per quanto ambiziosi e "impegnati" nelle loro intenzioni, finiscono nella realtà per rimuovere le differenze e le asimmetrie, contribuendo a rafforzare il consenso verso lo status quo.

Vorrei dunque rileggere le pagine finali di un importante libro uscito in Italia nel 2015: *La frontiera* di Alessandro Leogrande. In particolare, si tratta di osservare il modo in cui lo scrittore si accosta alla pittura di Caravaggio a conclusione di un libro che racconta storie di transito, sofferenza e speranza di quanti hanno attraversato e continuano ad attraversare le soglie tra il Nord e il Sud del mondo. L'obiettivo è quello di mettere in rilievo le potenzialità di un accostamento anacronistico tra immagini del presente e immagini del passato. Seguendo Leogrande, ad emergere è la *pars construens* di un approccio comparativo e differenziale alle arti e alle immagini, capace di spingerci a riflettere in forma critica e autocritica sui modi in cui, in occidente, abbiamo immaginato e ancora tendiamo a immaginare la violenza, la sofferenza e l'assistenza. Per quale motivo un libro legato a doppio filo alla realtà del fenomeno migratorio come *La frontiera* si conclude di fronte a un dipinto di Caravaggio? E che rapporto c'è tra la realtà traumatica verso la quale si protendono i giornalisti e i reporter e il repertorio della storia delle arti? Che cosa significa allora – citando e modificando il titolo del libro di Sontag – trovarsi "di fronte all'immagine del dolore degli altri"?

1. *Un Caravaggio umanitario?*

È l'estate del 2014 quando un dipinto di Michelangelo Merisi detto Caravaggio si trova al centro di una negoziazione tra alcune istituzioni e alcuni esponenti della società civile. Riguarda la possibilità di un suo trasferimento temporaneo. Il dipinto in questione è le *Sette opere di Misericordia*, consegnato da Caravaggio alla Confraternita del Pio Monte della Misericordia di Napoli in data 9 gennaio 1607 e da allora spostato in rare occasioni. Un documento conservato presso l'archivio del Pio Monte stabilisce che l'opera debba essere esposta in maniera permanente sull'altare maggiore della chiesa della Confraternita e ne proibisce la riproduzione⁴. Il negoziato

³ Come riferimenti cfr. almeno L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore: morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina, 2000, e L. Chouliaraki, *Lo spettatore ironico. La solidarietà nell'epoca del post-umanitarismo*, a cura di P. Musarò, Milano, Mimesis, 2014.

⁴ Cfr. V. Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Napoli, Art Studio Paparo, 2014, p. 93.

– protrattosi per varie settimane e capace di suscitare un acceso dibattito pubblico – riguarda la possibilità di trasferire la straordinaria opera da Napoli a Milano, durante il periodo di svolgimento dell'Esposizione Universale del 2015. Tra le istituzioni coinvolte figurano lo stato Vaticano, la Curia di Milano, e il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo della Repubblica italiana⁵. La possibilità vagliata dalle diverse istituzioni, laiche e religiose, è quella di esporre l'opera seicentesca all'interno del padiglione della Caritas: l'organismo pastorale della Conferenza Episcopale Italiana per la promozione della carità, ma anche il ramo italiano di Caritas Internationalis, una delle più importanti organizzazioni non governative del mondo, la cui attività umanitaria è dislocata in decine di paesi.

Come è noto, il dipinto di Caravaggio costituisce un'intensa rappresentazione del tema iconografico delle Opere di Misericordia corporale, mediante le quali ogni buon cristiano è chiamato ad assistere i bisognosi, provvedendo a fornire i beni di prima necessità, come lo sono il cibo, l'acqua, un abito, un tetto, ecc. Le ragioni di tale richiesta di prestito possono dunque essere identificate nel tema stesso dell'Expo 2015 – *Nutrire il pianeta, energia per la vita* – e, ancora di più, nella campagna umanitaria lanciata per l'occasione della Caritas, dal titolo *Divide to multiply*, nonché dall'evento pubblico *Una sola famiglia umana, cibo per tutti: è compito nostro*⁶.

Nonostante l'autorità delle istituzioni interessate, l'ipotesi sfuma. L'opera resta dove si trova. Il padiglione dovrà farne a meno o al massimo potrà riferirvisi indirettamente, potrà citarla in qualche modo all'interno del suo allestimento. Non appena uscita la notizia di un possibile trasferimento del dipinto, a Napoli si erano del resto levate alcune manifestazioni di protesta contro un atteggiamento predatorio da parte delle istituzioni politiche e culturali del Nord del Paese⁷.

All'inizio del 2016, le *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio si trova di nuovo al centro di una polemica che coinvolge diverse istituzioni e che riguarda l'ipotesi di un suo trasferimento: questa volta, da Napoli a Roma. L'idea è quella di esporre la tela di Caravaggio all'interno del Quirinale in occasione del Giubileo straordinario della Misericordia, inaugurato da Papa Francesco l'8 dicembre 2015 e conclusosi il 20 novembre 2016: un omaggio alla condizione disperata dei migranti impegnati a raggiungere l'Europa lungo le rotte mediterranee e dunque a tutti gli afflitti da calamità belliche o naturali del mondo⁸. In un primo momento, sembra che lo stesso Presidente della Repubblica Sergio Mattarella si stia adoperando a tal proposito. Ma, ben presto, la Presidenza è costretta a specificare che, in concomitanza del Giubileo, un gruppo di persone legate al Pio Monte di Napoli ha proposto il prestito, è che non è dunque stato il

⁵ *Un Caravaggio all'Expo ma scoppia la polemica*, http://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/08/29/news/un_caravaggio_all_expo_ma_scoppia_la_polemica-94651107/

⁶ Per tutti i contenuti riguardanti tali campagne e iniziative, si rimanda alla pagina web del padiglione della Caritas durante l'Expo Milano 2015, <http://expo.caritasambrosiana.it/index.html#caritas>

⁷ *Un Caravaggio all'Expo ma scoppia la polemica*, «La Repubblica», 29 agosto 2014, http://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/08/29/news/un_caravaggio_all_expo_ma_scoppia_la_polemica-94651107.

⁸ Per una riflessione sull'idea che l'Anno Giubilare della Misericordia sia stato un invito a ripensare il repertorio iconografico della Misericordia in relazione all'attualità, cfr. R. van Bühren, *Caravaggio's Seven Works of Mercy in Naples. The Relevance of Art History to Cultural Journalism*, «Church, Communication and Culture 2», 3, 2017, p. 80.

Quirinale ad aver richiesto l'opera⁹. Del resto, pochi giorni prima, il Presidente della Repubblica era stato il destinatario di una lettera aperta, pubblicata sul "Corriere del Mezzogiorno", nella quale importanti intellettuali e storici dell'arte chiedevano di rinunciare a esporre il capolavoro e ricordavano che, già nel 1613, «i Deputati fondatori del Pio Monte stabilirono la "perpetua inamovibilità" del dipinto perché la stessa Cappella, sul cui altare maggiore è conservato, è stata realizzata in funzione del capolavoro del Caravaggio: l'architettura, il contesto, è complementare e inscindibile con la straordinaria opera pittorica»¹⁰.

Dall'Expo al Giubileo, anche questa volta, in relazione all'attualità di un grande evento di forte impatto simbolico, qualcuno ha dunque l'idea di spostare quello stesso dipinto di Caravaggio. Poi alcune polemiche si alzano e tutto rimane dove si trova. Ma la questione non si esaurisce qui: i tentativi di spostare fisicamente o accostare in qualche modo l'arte di Caravaggio e la condizione di emergenza umanitaria non terminano a Napoli, né si esauriscono con i casi fallimentari sopra menzionati.

È il giugno 2016, quando il presidente Mattarella inaugura la mostra *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo*, nell'isola di Lampedusa: quantomeno a partire dagli anni Novanta, uno dei principali punti di arrivo delle rotte migratorie dal continente africano; un'isola sul cui territorio e lungo le cui coste sono quotidianamente impegnate diverse ONG in operazioni di soccorso e accoglienza.

Il centro espositivo, situato a pochi passi dal mare, mette insieme diversi oggetti recuperati dai naufragi degli ultimi anni e, in particolare, da quello del 3 ottobre 2013 quando persero la vita trecentosessantotto migranti a largo dell'Isola dei Conigli (un evento al quale Leogrande dedica le pagine forse più intense de *La frontiera*¹¹). Sulle pareti sono installati degli schermi che ripropongono le immagini televisive dei salvataggi in mare. Nelle diverse sale sono esposte opere d'arte e oggetti preziosi, in qualche modo legati al tema del dialogo interculturale in area mediterranea. Al centro della mostra si trova l'*Amorino dormiente* (1608) di Caravaggio, comunemente esposto presso la Galleria Palatina a Firenze e prestato al nascente museo isolano per l'occasione. Dopo vari tentativi di spostare Caravaggio in relazione all'"attualità umanitaria", ecco dunque che l'operazione va in porto. Tra i sostenitori del prestito, il direttore delle Gallerie degli Uffizi Eike Dieter Schmidt che ha cercato di esprimere la pertinenza del trasferimento dell'opera di Caravaggio a Lampedusa focalizzando due aspetti particolari. Il primo è che

come i profughi che arrivano a Lampedusa, anche il pittore (tuttavia per sfuggire alla condanna per omicidio a Roma) nel 1606 si era rifugiato a Malta, accolto a braccia aperte dai cavalieri dell'ordine eponimo,

⁹ A.P. Merone, *Il Quirinale rinuncia al Caravaggio. Ecco la lettera al Corriere*, «Corriere del Mezzogiorno», 23 febbraio 2016, http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/16_febbraio_22/ecco-lettera-quirinale-che-rinuncia-caravaggio-48eb7aa8-d99c-11e5-97be-11f35f9213e8.shtml.

¹⁰ *Signor Presidente, Roma rinunci alle "Sette Opere" del Caravaggio*, «Corriere del Mezzogiorno», 16 febbraio 2016, http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte_e_cultura/16_febbraio_16/signor-presidente-mostra-rinunci-sette-opere-caravaggio-05b88266-d4e8-11e5-988b-47e1acade9a1.shtml

¹¹ A. Leogrande, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015, soprattutto pp. 41-47.

certamente mossi dall'interesse di conquistarsi i servigi di un artista di grido, ma forse anche da un briciolo di quella stessa solidarietà umana che oggi, ogni giorno, mostrano gli abitanti di Lampedusa per chi approda sulle loro coste¹².

Il secondo è che

il dipinto di Caravaggio [...] bruscamente riporta la memoria dell'antico all'attualità più straziante. Infatti non pochi visitatori della Galleria Palatina di Firenze sono rimasti colpiti e turbati dal naturalismo forte e immediato di un'immagine che hanno istintivamente collegato a quella del bambino siriano Aylan Kurdi che giace senza vita sulla spiaggia di Bodrum¹³.

L'accostamento proposto da Schmidt tra il tema iconografico dell'opera di Caravaggio e la drammatica foto di Alan Kurdi (corretto nome del bambino), scattata il 2 settembre 2015 dalla giornalista Nilüfer Demir, è stato ripreso più volte all'interno del discorso mediatico, tanto da imporsi come chiave di lettura dell'intera mostra lampedusana. Mostra che si conclude il 3 ottobre 2016, in un turbinio di giornalisti arrivati sull'isola per l'occasione.

Come accennato in apertura, non sono mancati altri tentativi di accostare, se non spostare fisicamente, la pittura di Caravaggio a quanto di più drammatico sembra caratterizzare il presente. Vorrei concludere questa panoramica iniziale con un riferimento all'ambito letterario che apre verso la seconda parte dell'articolo.

Tra i più autorevoli tentativi di riferirsi a Caravaggio in relazione all'attualità del fenomeno migratorio si trova senza dubbio l'articolo dello scrittore e fotografo statunitense di origini nigeriane Teju Cole, pubblicato nel settembre 2020 sul *New York Times* e tradotto poche settimane dopo in italiano su *Robinson* di *Repubblica*. Cole ripercorre la straordinaria pittura e la vita avventurosa di Caravaggio – i suoi spostamenti geografici – e decide in qualche modo di proiettarle sul tempo presente, sui corpi e sui gesti di quanti attraversano o hanno attraversato il Mediterraneo.

Perché non spingermi ancora più a sud, in ognuno dei posti dove Caravaggio aveva trascorso il suo esilio? Molte delle opere che realizzò in quei luoghi sono ancora lì, nelle città dove le dipinse: Napoli, La Valletta, Messina e magari Palermo. Più pensavo a quell'idea più mi veniva voglia di realizzarla. Non era una sfarzosa vacanza estiva che cercavo. I luoghi dell'esilio di Caravaggio erano diventati tutti punti caldi della crisi migratoria, e non era solo una coincidenza: lui era andato in quei posti perché erano dei porti; e un porto è il punto in cui un certo territorio è più propizio all'arrivo o alla fuga, dove uno straniero ha la possibilità di sentirsi meno estraneo¹⁴.

L'articolo si sviluppa dunque in modo programmatico, attraverso quattro tappe del viaggio dello scrittore e fotografo: Napoli, Siracusa, Malta e Porto Ercole. Ogni fermata, una visita a

¹² E. D. Schmidt, *L'amore che dorme*, in *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo. Catalogo della Mostra. Lampedusa, 3 giugno—3 ottobre*, Bologna, Pendragon, 2016, p. 64.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ T. Cole, *Sulle tracce del più nero tra i pittori*, «Robinson», 205, 10 ottobre 2020, p. 3.

un dipinto di Caravaggio (eccetto a Porto Ercole, dove il Merisi, esausto per il lungo viaggio da Napoli e malato si limitò a morire in poche ore, il 18 luglio del 1610) e un incontro con un migrante o con una storia contemporanea di migrazione. In particolare, nella sosta napoletana, Cole si dilunga sul fascino straordinario delle *Sette opere di Misericordia* e della *Flagellazione* (1607-1608) custodita al Museo di Capodimonte, ma esprime anche la sensazione di euforia provata aggirandosi per i Quartieri Spagnoli descritti come “il popoloso rione dove Caravaggio viveva”.

Molti altri esempi potrebbero essere citati, ma mi fermo qui perché non aggiungerebbero molto alla casistica. Pur nella loro diversità, le criticità e i limiti delle operazioni fin qui menzionate, mi sembra sostanzialmente di poter individuare due questioni principali, che riguardano tanto i fautori quanto i detrattori del “Caravaggio umanitario”.

In prima battuta, quanti si sono opposti ai trasferimenti lo hanno fatto perlopiù con l'intento di salvaguardare il mantenimento del dipinto all'interno del contesto storico-artistico nel quale è stato originato. Un principio di sensatezza in ambito conservativo e curatoriale che può valere in qualunque caso, ma che prescinde dall'approfondimento delle criticità di carattere sociale e politico implicate in questi specifici trasferimenti: il fatto di accostare il tema religioso della Misericordia e il campo tendenzialmente laico dell'umanitarismo contemporaneo; l'etnocentrismo potenzialmente presente nel gesto di avvicinare l'opera di un maestro della pittura italiana alle condizioni dei soggetti assistiti dalle ONG, in diverse parti del mondo; i rischi di dare luogo a una sorta di oblio o quanto meno di porre in secondo piano le effettive sofferenze di chi è affetto da eventi catastrofici, a vantaggio dell'opera d'arte.

In secondo luogo, ad aver guidato tali progetti – si pensi alla mostra di Lampedusa ma anche all'articolo di Cole – è stata l'idea di sovrapporre la vita pericolosa di Caravaggio, che cercò rifugio a Malta, e la vita travagliata dei migranti. Come dire che anziché interrogare le opere e lasciare che esse interrogino noi, il nostro sguardo, la tendenza è stata quella a sovrapporre i percorsi biografici, facendo di Caravaggio e dei personaggi rappresentati da Caravaggio dei novelli migranti.

2. Davanti al “Martirio di san Matteo”

Nel novembre del 2015, Alessandro Leogrande ha pubblicato un libro dedicato alle migrazioni lungo l'area mediterranea nel corso del primo decennio del nuovo millennio; un libro nel quale vengono messe in evidenza le implicazioni storiche e politiche di tale fenomeno, aprendo squarci sul recente passato coloniale del Vecchio continente¹⁵.

La frontiera può senza dubbio essere annoverato all'interno della serie di spostamenti e

¹⁵ Cfr. V. Santoro, *Frontiere. Un reportage tra storia e letteratura*, «Historia Magistra», 24, 2017, pp. 133-138, e A.S. Poli, *Li lasciamo annegare per negare: note su Alessandro Leogrande*, «Trasparenze», 4-5, 2019, pp. 201-219.

riferimenti all'opera di Caravaggio sopra menzionati eppure, sembra occupare una posizione particolare all'interno di tale campo di esempi. Non si limita a produrre un "Caravaggio umanitario" o a sottolineare la sua *attualità*, ma cerca di riflettere su ciò che lo rende contemporaneo, su ciò che nella sua pittura riguarda il nostro modo di immaginare e dare forma agli eventi del tempo presente. Un filo rosso attraversa i vari capitoli del libro: la "questione dello sguardo", il modo in cui vediamo, raccontiamo e rappresentiamo ciò che arriva dall'orizzonte e ciò che è già qua, il nostro stesso modo di guardare, descrivere e narrare. Basti ricordare il titolo del capitolo 1 – *Vedere, non vedere, 1* – che trova proseguimento nei capitoli 16, 20, 24, 27: *Vedere, non vedere, 2, 3, 4, 5*. Non dobbiamo dunque stupirci se il libro si conclude davanti a un dipinto, un dipinto di Caravaggio¹⁶.

Rispetto ai curatori dei progetti sopra menzionati, Leogrande non chiede né si rifiuta di spostare fisicamente un dipinto, né rilancia il mito dell'artista maledetto che viaggia per il Mediterraneo. Il suo ingresso nella chiesa di San Luigi dei Francesi, pieno centro di Roma, è descritto con parole semplici, come un'esperienza che si trova a condividere con una manciata di turisti. Il suo sguardo punta dritto alla *Vocazione di san Matteo* e (1600) e al *Martirio di san Matteo* (1600). Le ragioni di questo interessamento non risiedono tanto o soltanto nella biografia del pittore, in che cosa faceva nel momento in cui ha realizzato quella specifica opera. Neppure il tema iconografico del Martirio del Santo costituisce la ragione specifica della visita di Leogrande:

Sono anni che non vedo la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo*, benché quei dipinti realizzati tra la fine del Cinquecento e gli albori del Seicento mi abbiano sempre accompagnato e siano rimasti in un angolo della mia mente, al fondo di tante conversazioni. Così mi ritrovo incantato a guardare il *Martirio*, che come sempre cattura i miei pensieri ancora più della *Vocazione*. In quella scena di cruda, assoluta, improvvisa violenza si affollano le nostre debolezze di fronte al mistero del male. Tra le pieghe dell'opera si cela l'enigma del non agire¹⁷.

Si apre così una riflessione su che cosa significhi guardare, vedere, testimoniare e sui limiti etici e politici sottesi a tali verbi, in qualche modo sprovvisi di "azione", che identificano qualcosa di problematico quanto prezioso, mai scontato. Davanti al dipinto, lo scrittore si interessa al dispositivo formale dell'opera stessa; all'orchestrazione di una straordinaria quantità di corpi nello spazio; al gesto di violenza in primo piano che tende a prendere il sopravvento sulla sofferenza della vittima; al sistema di sguardi di quanti sono attratti dallo spettacolo della violenza e, al contempo, cercano un riparo spingendosi verso i margini della rappresentazione.

L'opera costituisce la messa in scena spettacolare di un evento raccontato nei Vangeli apocrifi, stando ai quali il santo sarebbe stato ucciso in terra africana, nel pieno svolgimento della sua missione di evangelizzazione cristiana. Al centro del dipinto si trova il corpo seminudo e

¹⁶ Su questo punto, come su altri aspetti sviluppati anche in questo contributo, cfr. F. Milani, *Vedere, non vedere: Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, «Scritture migranti», 12, 2018, pp. 191-216.

¹⁷ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 309.

interamente illuminato del sicario, giusto un attimo prima di infierire mortalmente sul santo, inerme e ferito, disteso a terra. Sul lato sinistro, un nuvolo di uomini in abiti seicenteschi si dimena cercando di ripararsi dalla violenza. Mentre un angelo porge a Matteo la palma del martirio, sul lato destro del dipinto si osserva il gesto plastico di un novizio che si allontana. In primo piano, alcune figure adagate a terra sembrano osservare la scena, solo parzialmente sorprese. Come il sicario, sono perlopiù nudi. Si tratta di catecumeni in attesa di essere battezzati. La composizione delle figure nello spazio è centrifuga: lo sguardo dello spettatore si allontana progressivamente dal centro della composizione transitando da un corpo all'altro.

Come sottolinea Leogrande, sullo sfondo del quadro si riconosce una figura caratterizzata da uno sguardo particolarmente intenso che sembra fissare la violenza davanti a lui. Si tratta dell'uomo con la barba che si sporge dal fondo nero, alle spalle del sicario. Quell'uomo è Caravaggio. Ben prima de *La frontiera*, molti storici e teorici dell'arte avevano proposto tale identificazione. Ma l'intuizione di Leogrande è quella di valorizzare la modernità di questo autoritratto:

C'è un dolore misto a commiserazione nel suo sguardo: un'infinita tristezza. A differenza degli altri spettatori, Caravaggio non fugge, guarda la vittima perché non può fare altro che stare dalla sua parte e vedere come va finire ciò che si sta per compiere. Ha già intuito tutto, ma non interviene. Sa di non poter intervenire, di non poter fermare quella spada. La sua commiserazione è ancora più dolorosa perché totalmente impotente. La lucida interpretazione dei fatti, e ancor di più il genio dell'arte, non arresteranno il massacro. Può solo provare pietà¹⁸.

Concludendo la sua inchiesta con una riflessione teorica sulla violenza, lo scrittore indaga la potenza di questa figura: «più che un'immagine di sé da consegnare ai posteri, nella penombra della chiesa rotta dai faretti quella porzione di tela mi sembra un manifesto. Una riflessione incandescente sulla violenza del mondo, e sul rapporto che instaura con chi la osserva»¹⁹. Si tratta di una descrizione lucida che valorizza il carattere anacronistico – potremmo dire “preposterò”²⁰ – dell'opera di Caravaggio, la sua capacità di attirare su di sé il nostro sguardo e, a sua volta, di riguardare il presente. Poche pagine che non si limitano a esprimere l'importanza di riconcepire il patrimonio storico-artistico e le discipline che lo prendono in carico in relazione a interrogativi teorici e pratici del tempo presente, ma che propongono anche un approccio, una modalità dello sguardo e un'attitudine della scrittura che rendano possibile tutto ciò. La questione non è più se autorizzare o meno un trasferimento del bene materiale a discapito del suo contesto originario, ma come gestire un piano di interrogazione comparativa che non minacci i protocolli di tutela dell'opera e inauguri nuovi percorsi di riflessione critica.

Ma, nella sua sosta davanti al *Martirio di san Matteo*, Leogrande fa un passo ulteriore.

¹⁸ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 311.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Il riferimento – sia metodologico che tematico – è M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

«Dipingendo il proprio sguardo – scrive l'autore – Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano»²¹. Caravaggio, dunque, autore e personaggio del dipinto. Inevitabilmente fuori dal quadro in quanto pittore e, contemporaneamente, dentro allo stesso come testimone dei fatti.

Vorrei concludere provando a proseguire e, in un certo senso, a forzare questa interpretazione offerta da Leogrande per utilizzarla come una possibile chiave di lettura delle forme contemporanee di testimonianza artistica e del suo stesso lavoro letterario.

3. Davanti all'immagine del dolore degli altri

In un azzardo interpretativo – almeno in parte legittimato dalle ricerche di uno teorico e critico come Michael Fried²² – si potrebbe dire che quello realizzato da Caravaggio nel *Martirio di san Matteo* non è un generico autoritratto, ma un “autoritratto come pittore”. Ad avvalorare tale ipotesi si potrebbe sottolineare l'inclinazione della testa che si sporge lateralmente per osservare la scena come se avesse davanti a sé una tela. Si potrebbe inoltre concepire la mano sinistra protesa in avanti come una trasfigurazione della tavolozza, mentre la destra terrebbe in mano il pennello. Lo sguardo triste dell'artista sarebbe in tal caso riconcepito come uno sguardo assorto, concentrato. Se fosse così, si tratterebbe di un'anticipazione di alcuni tratti caratterizzanti quello straordinario dispositivo visuale che è *Las meninas* (1656) di Diego Velázquez, magistralmente analizzato da Michel Foucault e poi da altri studiosi²³.

Osservando attentamente la figura del pittore all'interno della composizione d'insieme e comparandola con altri autoritratti di Caravaggio, non sembra del tutto improbabile sostenere che quella proposta nel *Martirio di san Matteo* non è soltanto un'immagine di sé “davanti al dolore degli altri” ma anche e al contempo – trasformando la celebre formula di Sontag – un'immagine di sé “davanti all'immagine del dolore degli altri”. Da un lato, con il suo sguardo, Caravaggio ci invita a osservare l'evento reale e suggerisce un atteggiamento emotivo da assumere davanti al gesto violento. Dall'altro, con il suo posizionamento spaziale e con la sua postura, ci spinge a osservare la composizione dell'intera scena “da lontano” o meglio “da fuori”: come se si trattasse di un quadro, come se fosse un'immagine.

Dal Seicento alla tradizione del reportage novecentesco, fino al nuovo millennio, un autoritratto del pittore, del fotografo, del regista oppure dello scrittore non possono di certo bastare

²¹ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 311.

²² M. Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 201-209.

²³ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967, pp. 17-30. Sulla fortuna teorica del dipinto di Velázquez, in un'antologia che spazia da Foucault a John R. Searle, da Leo Steinberg a Svetlana Alpers, cfr. A. Nova (a cura di), *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Milano, Il Saggiatore, 1997. Per una riflessione sul rapporto tra immagine e spettatore che si sviluppa in riferimento al paradigma de *Las meninas*, cfr. G. Careri, *Annibale Carracci: lo spettatore all'opera*, in M. Di Monte (a cura di), *L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*, Roma, Campisano Editore, 2021, pp. 78-101.

ad avvalorare la verità del racconto, il suo valore etico e politico. Dietro a tale tendenza è del resto possibile scorgere il rischio di una deriva autoreferenziale, se non addirittura una tendenza narcisistica: perché mai rappresentare sé stessi quando ci si trova di fronte alla sofferenza degli altri?

L'autoritratto di Caravaggio nel *Martirio di san Matteo* mi pare utile e interessante non tanto per esaltare genericamente ogni tendenza autoriflessiva ma soprattutto come manifestazione del lavoro compositivo stesso, manifestazione del fatto che quella pittura rappresenta un fatto violento probabilmente accaduto e sicuramente degno di nota, ma non per questo smette di essere una pittura, un'immagine tra le molte possibili e sempre "eccessivamente spettacolari" rispetto all'evento rappresentato. Osservare che un'immagine è un'immagine non è dunque parte di un processo di derealizzazione, ma costituisce un modo per riconoscere il posizionamento del proprio sguardo e riflettere sui suoi limiti percettivi ma anche culturali, morali e politici. È questo un modo per rivendicare il diritto e onorare il dovere di raccontare e mostrare quanto di più sconvolgente accade nel tempo presente, anche se di fatto non sembra riguardarci personalmente e anche se parlare per conto d'"altri" o metterne in immagine i disagi e le sofferenze rischia sempre di essere una forma d'appropriazione, l'ennesimo esproprio²⁴.

Nelle pagine de *La frontiera* dedicate al naufragio del 3 ottobre 2013, Leogrande si interroga sul termine più adatto per descrivere il lavoro che ha svolto sul campo, nel tentativo di maneggiare la memoria e mettere in forma scritta il dolore degli altri: «Non è "testimone" la parola adatta. È ormai un termine talmente affettato, talmente convenzionale, da apparire soffocato dalla retorica e dal macigno dell'ufficialità»²⁵. Se, dopo aver raccolto e intrecciato storie contemporanee, Leogrande conclude il libro di fronte a un dipinto del XVII secolo non è dunque per il fatto che Caravaggio stesso fu un migrante nel Mediterraneo, né per un generico amore della pittura. È nell'attenzione portata alla composizione pittorica che Leogrande esprime una profonda capacità analitica della rappresentazione visiva e, al contempo, esegue una diagnosi del discorso giornalistico e della sua stessa pratica di scrittura, sui rischi implicati nel "parlare per l'altro" e sulla necessità di riconscepire la pratica del reportage come un intreccio di percorsi e di narrazioni, come un incrocio di sguardi capace di indagare la "linea della frontiera", sempre in movimento²⁶. È dunque nella messa a fuoco del rapporto tensivo tra la *presunta trasparenza dell'evento* e le *forme della sua rappresentazione* – siano esse pittoriche, mediatiche o letterarie – che mi pare si possa comprendere il finale del libro e l'omaggio a Caravaggio.

Osservare l'autoritratto del pittore – il suo sguardo transitivo e riflessivo al contempo – diventa insomma un modo per recuperare e rigenerare la nozione stessa di "testimonianza", al

²⁴ Per una riflessione su queste tematiche rimando a N. Perugini, F. Zucconi, *Enjoy Poverty: humanitarianism and the testimonial function of images*, «Visual Studies», 32, 2017, pp. 24-32.

²⁵ A. Leogrande, *La frontiera*, p. 146.

²⁶ Sul problema del parlare per conto d'altri come sui rischi di vittimizzazione dei migranti, cfr. L. De Capitani, E. Sbrojavacca, *Le trappole della testimonianza. La rappresentazione dei rifugiati in Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande e nei Refugee Tales*, «Annali di Ca'Foscari. Serie occidentale», 54, 2020, pp. 23-46.

di là di ogni concezione semplicistica, al di là della sua istituzionalizzazione. Testimonianza qui intesa come continua interrogazione del proprio sguardo, della propria posizione di visibilità e delle immagini o racconti che a partire da esso si producono; un processo critico e autocritico che rende forse possibile continuare a frequentare l'emarginazione e la sofferenza, pur dalla propria condizione e posizione di "privilegio", senza rendersi complici di chi la produce e riproduce.

Caravaggio, Sontag, Leogrande. Sono questi tre nomi propri di un percorso di riflessione critica e autocritica sulle forme dell'immaginazione etica e politica. Mentre Caravaggio esce dalla storia dell'arte e viene scomodato in progetti comunicativi e culturali di vario tipo, la riflessione sulle arti è chiamata ad arricchirsi di strumenti teorici e metodologici per indagare le questioni di carattere estetico, sociale e politico implicate nella pittura. La riflessione di Sontag, la qualità e trasversalità dei suoi scritti, le molteplici idee lanciate ai lettori e magari liquidate in poche frasi restano uno dei riferimenti critici del presente; basta solo avere la pazienza di raccogliere, verificare ed eventualmente spingere avanti – nella pratica d'analisi, nel confronto con le immagini – le intuizioni della scrittrice statunitense. La scrittura di Leogrande attraversa geografie fisiche e immaginarie – comunque, politiche – supera i confini tra i generi e le forme espressive, fino a trovare in un vecchio dipinto a tema religioso un modo per riflettere su che cosa significhi essere uno scrittore e un giornalista, un lavoratore culturale nell'Europa del ventunesimo secolo.

In questi tre nomi si sintetizza un modo particolare di guardare, al contempo trasparente e opaco, arcaico e contemporaneo. Sono nomi e gesti per una storia e un pensiero delle arti che sappiano suggerire percorsi per orientarci e farci prendere posizione in questo mare di immagini che chiamiamo cultura visuale.