

## IL NEOCLASSICISMO

### **“Una nobile semplicità e una quieta grandezza”**

Il Neoclassicismo è la logica conseguenza sulle arti del pensiero illuminista.

Assieme al rifiuto degli eccessi del Barocco e del Rococò, movimenti che ben interpretavano i sentimenti delle classi dominanti e dei governanti dispotici, il **Neoclassicismo guardava all'arte dell'antichità classica, specie a quella della Grecia** che si era potuta sviluppare grazie alle libertà di cui godevano gli uomini delle *poleis*.

Il termine fu coniato alla fine dell'Ottocento con intento dispregiativo per indicare un'arte non originale, fredda e accademica.

Tuttavia esso ben comunica il desiderio di ritorno all'antico e la volontà di dar vita a un nuovo classicismo, molto sentiti dai teorici e dagli artisti attivi tra la seconda metà del settecento e l'età napoleonica. Un periodo questo in cui si fecero maggiormente sentire anche gli effetti degli scavi di Ercolano (ripresi nel 1738) e di Pompei (iniziati nel 1748). Scavi che proponevano agli sguardi attoniti dei contemporanei architetture, affreschi, statue, arredi, gioielli d'uso quotidiano di due cittadine di provincia sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. le quali, lentamente, tornavano in vita restituendo la loro immagine vecchia di milleseicento anni.

Il movimento neoclassico ebbe come sede privilegiata Roma, fonte inesauribile d'ispirazione classica; il suo massimo teorico fu il tedesco Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768).

Questi nella sua lontana e fredda terra d'origine aveva studiato teologia, medicina e matematica; aveva quindi lavorato come bibliotecario appassionandosi alla lettura dei testi classici greci e nel 1755 aveva pubblicato a Dresda i **Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura**.

In tale opera sono già presenti tutti i temi del pensiero neoclassico. Giunto a Roma in quello stesso 1755 aveva continuato il suo lavoro al servizio del cardinale Alessandro Albani, uno dei maggiori collezionisti del tempo, abitando nella villa di lui sulla via Salaria. Qui, lavorando e studiando, poté condurre a termine un'opera grandiosa e innovativa iniziata nel 1756, la **Storia dell'arte nell'antichità**.

Per la prima volta la storia dell'arte antica (l'archeologia) veniva studiata sia dal punto di vista cronologico – smettendo così di considerarla un tutto omogeneo – sia dal punto di vista estetico (cioè inerente al valore formale, alla qualità).

Nei **Pensieri sull'imitazione dell'arte greca** che, costituisce la prima e già compiuta teorizzazione del Neoclassicismo, il Winckelmann parte dal presupposto che il buon gusto aveva avuto origine in Grecia e che tutte le volte che si era allontanato da quella terra aveva perduto qualcosa. La grandezza artistica era, perciò, propria dei Greci. Pertanto “l'unica via per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi”.

E' ovvio che l'imitazione è cosa diversa dalla copia. Imitare vuol dire ispirarsi a un modello che si cerca di uguagliare, copiare è invece azione fortemente limitativa in quanto prevede la realizzazione di un'opera identica in ogni parte al modello, l'originale.

Per la scultura Winckelmann consiglia di imitare l'**Antinoo del Belvedere** e l'**Apollo del Belvedere** in quanto nella prima è “riunito tutto ciò che è sparso nell'intera natura”, dalla statua del dio solare sarà invece possibile “formarsi un'idea che superi le proporzioni più che umane di una bella divinità”. Inoltre “tale imitazione insegnerà a pensare e ad immaginare con sicurezza, giacché si troverà fissato in questi modelli l'ultimo limite del bello umano e del bello divino”.

Winckelmann arriva a dire anche che “più tranquilla è la posizione del corpo e più è in grado di esprimere il vero carattere dell'anima”. Se è vero che è più facile riconoscere l'anima nelle passioni forti e violente, tuttavia essa è grande e nobile “ solo in stato d'armonia, cioè di riposo”. Mai, allora, una scultura

neoclassica dovrà mostrare forti passioni o il verificarsi di un evento tragico mentre accade, ma sempre **l'artista dovrà scegliere l'attimo successivo alla forte emozione e rappresentare il momento che precede o segue un'azione tragica, quando il tumulto delle passioni o non c'è ancora o si è già allentato.**

Nelle opere degli antichi Winckelmann riconosce come valori, oltre alla bellezza dei corpi, anche il contorno e il drappeggio. Da ciò deriverà il gusto neoclassico per i contorni ben definiti e per il disegno. Poiché ancora poco si sapeva della pittura greca e, comunque, ciò che si conosceva dagli scavi di Ercolano, Pompei e Roma era <<non greco>>, gli esempi a cui guardare per quel che concerneva la pittura erano indicati in coloro che avevano operato nella Roma di papa Leone X, in particolar modo in Raffaello, il più <<classico>> fra gli artisti del Rinascimento.



**Apollo del Belvedere**

## Antonio Canova (1757-1822)

### “La bellezza ideale”

Antonio Canova nacque a Possagno, nei pressi di Treviso, il primo novembre 1757. Figlio d'uno scalpellino, fece il suo apprendistato a Venezia dove aprì uno studio nel 1775. Nel 1779 Canova era a Roma presso l'ambasciatore della Repubblica Veneta.

Nella città dei papi, dove seguì corsi di nudo all'Accademia di Francia, risiedette quasi per tutta la vita. Si allontanò da Roma solo per alcuni soggiorni nei luoghi natii, e successivamente per viaggi all'estero, in particolare per un incarico in Austria, per due primi viaggi a Parigi, nel 1802 e nel 1810, su chiamata di Napoleone e per un terzo viaggio nella capitale francese dopo il Congresso di Vienna del 1815. In quest'ultima occasione era in veste di Ambasciatore per ottenere la restituzione delle opere d'arte sottratte da Napoleone allo Stato pontificio.

Amato e ammirato dagli amici e dai potenti, ebbe incarichi di lavoro dalla nobiltà veneta e romana, da Napoleone e dai membri della sua famiglia, da nobili russi e dotti amici inglesi, dagli Asburgo d'Austria, dai Borboni di Napoli, dalla corte pontificia. Dal 1802 fu Ispettore Generale delle Belle Arti dello Stato Pontificio al quale fece dono della collezione di antichità della nobile famiglia Giustiniani, messa in vendita e acquistata a sue spese, mentre cedeva il suo intero stipendio d'Ispettore all'Accademia di San Luca. Antonio Canova morì a Venezia nel 1822.

Canova incarna i principi neoclassici di Winckelmann, sia nel disegno sia nella scultura. Nei disegni, che non mostrano un'evoluzione nel tempo, ma un'attenzione costante per il nudo maschile e femminile, molti sono gli studi dall'antico risalenti al primissimo periodo romano e ancor più le cosiddette accademie, cioè esercitazioni dal vero, copie da modelli in posa o anche composizioni eseguite <<a memoria>>, per lo più di figure nude o panneggiate.

La ragione di tali numerosi disegni di nudo, sta in primo luogo nella necessità di “farsi la mano”, di prendere cioè la massima confidenza con i soggetti ritratti; in secondo luogo nell'utilità della costituzione di una casistica quanto più ampia di atteggiamenti, posizioni ed espressioni da impiegare nello studio e nella definizione delle opere scultoree di cui l'artista veniva via via incaricato.

Fra questi disegni ricordiamo uno **Studio dal gruppo di Càstore e Pollùce**, le due statue della piazza del Quirinale. Eseguito tra la fine del 1779 e l'estate del 1780, il disegno presenta un sottile, ma sicuro contorno, l'indicazione della muscolatura e una lievissima ombreggiatura, più marcata nelle pieghe del drappo che dal braccio sinistro scende a incorniciare la gamba sinistra. Il corpo del diòscuro è percorso dalle linee lungo le quali sono riportate le dimensioni prese sull'originale. Per Canova tale studio serviva a capire geometricamente le forme dell'uomo, cioè i rapporti fra le singole parti e il tutto.

L'<<accademia>> ombreggiata di **Nudo virile supino su di un masso** mostra una delle caratteristiche proprie del Canova disegnatore nell'affrontare tale categoria di disegni eseguiti essenzialmente a matita o a carboncino e spesso lumeggiati a bianca: alcune parti del corpo – il busto, le braccia e la testa – vengono studiate in modo particolareggiato e risultano ombreggiate con un tenue e fitto tratteggio che definisce la volumetria accentuandone in modo scultoreo la muscolatura, mentre altre parti – quelle inferiori – risultano puramente indicate dalla linea di contorno.

Dal 1807 circa l'«accademia» di **Nudo virile in posizione eretta** consente di leggere chiaramente la tecnica disegnativa. Il giovane uomo è disegnato con una decisa linea di contorno rinforzata nella parte interna della gamba destra resa così più scattante e nervosa. I muscoli sono sottolineati sia dalla linea che li definisce sia dal tratteggio che assume valori diversi. E' ad archetti (si veda il braccio destro teso) o a segmenti verticali paralleli (si veda la parte centrale del busto, dallo sterno all'inguine), se l'artista vuol dare volume; è incrociato (si vedano la gamba sinistra, il volto e le clavicole), se prevale la necessità di chiaroscurare.

Una maggiore dolcezza e delicatezza di toni si riscontrano, invece, nel foglio con **Due nudi femminili**, l'uno eretto, l'altro disteso. La matita ha tracciato una linea di contorno leggera che quasi sparisce, mentre assieme al carboncino ha ombreggiato i due corpi che sembrano quasi senza peso. Lo sfumato contribuisce a dare la sensazione del corpo femminile morbido, tornito, privo di asperità e carezzevole.

La prima opera che Canova realizzò una volta arrivato a Roma fu **Teseo sul Minotauro**, su commissione dello Zulian.



Il soggetto e il modo di rappresentarlo indicano quanto Canova fosse intimamente vicino alle teorie di Johann Winckelmann.

L'eroe, seduto sul corpo del mostro che ha ucciso, è rappresentato dopo la lotta: il momento scelto dall'artista è successivo quindi all'azione. Ogni passione è spenta, la rabbia e la furia del combattimento sono passate.

Nella tranquillità della posizione di riposo Teseo mostra la sua anima grande che è di nuovo in sintonia con il corpo – non più teso o contratto – perché non più preda delle passioni violente.

L'eroe, simbolo della vittoria della ragione sull'irrazionalità bestiale, siede sul minotauro come un cacciatore su una preda. L'essere semiumano è riverso su una roccia in una posizione ad <<S>> rovesciata; Teseo, appoggiandosi su una gamba del mostro è inclinato indietro, mentre osserva il nemico. I due corpi sono perfetti.

Scopo di Canova è il **raggiungimento della bellezza** che i Greci avevano realizzato e di cui avevano scritto anche gli artisti del Rinascimento, cioè quella derivante da un'idea di <<bello>> che l'artista si forma nella mente dopo aver constatato l'impossibilità di trovare un corpo perfetto in natura. A tale bellezza si può pervenire tramite la massima padronanza della tecnica scultorea e, beninteso, imitando la scultura classica. L'opera è in marmo, unico materiale che Canova riteneva adatto alla scultura perché poteva rendere la morbidezza e la flessibilità della carne.

Nel realizzare questa scultura Canova lavorò da solo e modificò i particolari durante l'esecuzione. Successivamente, però, egli organizzò la sua bottega in modo da riservare a sé l'ideazione e la lavorazione della superficie finale, cioè l'attività creativa, mentre lasciava che gli aiuti svolgessero le funzioni meno importanti. L'artista, infatti, partendo dal disegno definitivo realizzava il modello in creta; gli assistenti traevano da questo il calco in gesso, in base al quale poi sbizzavano il marmo. Il loro lavoro si arrestava quando solo pochi strati di materia separavano l'abbozzo dallo stato definitivo. A questo punto interveniva di nuovo il Canova che conduceva l'opera a compimento secondo la propria sensibilità.

Tutte le sculture canoviane sono condotte fino all'estremo grado di finitura, levigate sino a che il marmo opaco non diventa totalmente liscio, traslucido, cioè quasi trasparente.

Nel gruppo di Amore e Psiche **che si abbracciano** Canova ha ripreso la favola narrata ne **L'Asino d'oro** di Lucio Apuleio. L'artista ha rappresentato un episodio della favola, quello in cui Amore rianima Psiche svenuta in quanto, contro gli ordini di Venere, aveva aperto un vaso ricevuto nell'Ade da Proserpina.

Canova ha formato nel marmo un attimo che rimane sospeso: la tensione dei due giovani corpi che non si stringono, ma si sfiorano appena con sottile erotismo, mentre il dio contempla, ricambiato con la stessa dolce intensità, il volto della fanciulla amata, ognuno rapito dalla bellezza dell'altro. E' l'attimo che **precede** il bacio, un contatto che sta per avvenire, che l'atteggiamento dei corpi e gli sguardi preannunciano.

Solo la visione frontale permette di ritenere un'immagine significativa del gruppo statuario perché consente di coglierne la geometria compositiva lineare formata da due archi che si intersecano (e che mettono in gioco il corpo leggermente sollevato di Psiche, la gamba destra e le ali tese di Amore) e due cerchi intrecciati (le braccia dei giovani amanti) che sottolineano il punto d'intersezione degli archi.

Di Ebe l'artista eseguì quattro esemplari un po' diversi fra loro. Quello da noi preso in considerazione è il secondo in ordine di tempo, conservato all'Ermitage di San Pietroburgo.

La divinità femminile è sostenuta da una nuvola; il suo busto è nudo, mentre la parte inferiore del corpo è avvolta da una veste leggera dalle mille pieghe che il vento porta ad aderire alle giovani membra mostrandone ogni curva.

Tutto in Ebe tende alla grazia: il suo corpo giovane, il volto perfetto, la delicatezza con cui tiene la coppa e l'anfora, l'atteggiamento del corpo appena spinto in avanti, ma con il busto lievemente incurvato all'indietro.

Dopo l'esecuzione del primo esemplare, Canova fu criticato da alcuni che rilevavano la mancanza d'espressione nel volto di Ebe. Lo scultore rispose a costoro dicendo che volutamente la dea mancava d'una forte espressione perché altrimenti sarebbe sembrata una baccante e non una divinità. Con ciò l'artista voleva ribadire la sua aderenza agli esempi della statuaria classica sia con il suo desiderio di voler esprimere solamente il bello ideale sia con l'eliminazione delle passioni o dei sentimenti forti.



Amore e psiche

Dei rapporti del Canova con Napoleone, di cui abbiamo accennato nella pagina introduttiva, sono testimonianza diverse sculture eseguite per lui o per i suoi familiari. L'esempio più conosciuto è il ritratto di **Paolina Borghese**, sorella di Napoleone.

Paolina è rappresentata come Venere vincitrice. Infatti con gesto grazioso tiene in mano il pomo della vittoria offerto da Paride alla dea giudicata da lui la più bella.

La giovane donna è ritratta adagiata su un divano con una sponda rialzata. Il busto, sollevato e appoggiato a due cuscini, è nudo fin quasi all'inguine, mentre la parte inferiore del corpo è velata da un drappo che, sottolineando e sostituendo le pieghe inguinali, riveste il ritratto di un evidente erotismo, molto più sentito di quanto non sarebbe stato se Paolina si fosse offerta alla vista completamente nuda.

L'idealizzazione del volto e le sembianze divine collocano Paolina al di fuori della realtà terrena. Tuttavia la cera rosata spalmata dal Canova sulle parti nude della statua, a imitazione dell'incarnato, la restituiscono al mondo umano.

Con il **Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria** commissionato nell'agosto 1798 dal duca Alberto di Sassonia-Teschen per ricordare la consorte, l'arciduchessa Maria Cristina morta in quell'anno, Canova realizza la più significativa opera di questo genere.

Rappresentativo anche del clima tardo – settecentesco della poesia sepolcrale, il monumento canoviano si lega facilmente al tema della morte com'è espresso nel carne **Dei Sepolcri** del Foscolo.

La sepoltura si presenta come una piramide, all'interno della quale una mesta processione reca le ceneri dell'estinta.

La defunta, la cui immagine in un medaglione è portata in volo dalla Felicità Celeste in forma di fanciulla, è onorata dalla personificazione delle proprie virtù (la Fortezza, resa dal leone accovacciato e malinconico; la Pietà o Beneficenza, resa dalla giovane donna che guida un vecchio cieco beneficiato tendendolo per un braccio) e da quella della tenerezza del suo sposo (il genio alato teneramente abbandonato sulla Fortezza della sposa).

Ma, in realtà, più che esaltare la defunta, Canova vuole sollecitare la meditazione sulla fatalità della morte, sul rimpianto e sulla <<corrispondenza d'amorosi sensi>> che sola riesce a mantenere in vita, con il ricordo e gli affetti pietosi suscitati dalle tombe, le persone care scomparse.

Le ceneri della defunta vengono portate verso il buio della morte da un mesto corteo fatto di giovani donne, di fanciulle e di un vecchio. Tutti sono legati fra loro da una ghirlanda di fiori e tutti sono invitati a entrare passando sul tappeto che unisce ancora, fisicamente, l'interno (la morte) con l'esterno (la vita).

### **Jacques-Louis David (1748-1825)**

#### **La pittura epico – celebrativa**

Nato a Parigi il 30 agosto 1748, David compì gli studi nella capitale francese, dove frequentò l'Accademia di Belle Arti partecipando più volte al concorso per il premio di pittura che dava la possibilità ai vincitori di vivere per un lungo periodo a Roma a contatto con le antichità. David soggiornò in Italia dal 1775 al 1780 (e poi dal 1784 al 1785) ed ebbe modo di studiare la scultura e la pittura romane e la pittura di Raffaello. Dopo un viaggio a Napoli, Ercolano e Pompei, David dichiarò di aver aperto gli occhi sull'antico e fu come se fosse stato "operato di cataratta". Solo allora egli comprese che "operare come gli antichi e come Raffaello è essere veramente artisti".

Rientrato in Francia ebbe numerosi incarichi di lavoro e partecipò attivamente alla rivoluzione del 1789, fu deputato e poi presidente della Convenzione Nazionale, appoggiò Robespierre e, alla morte di questi, fu incarcerato dall'agosto al dicembre 1794. Successivamente, come molti altri intellettuali europei, subì il fascino di Napoleone, tanto da diventare suo sostenitore e il 18 dicembre 1804 fu nominato Primo Pittore dell'Imperatore (cioè pittore ufficiale di corte). Dopo la caduta di Napoleone e la restaurazione della legittimità prerivoluzionaria, nel 1816 l'artista fu costretto all'esilio a Bruxelles, in Belgio, dove si spense il 29 dicembre 1825.

Raramente i disegni di David sono realizzati con tecniche grafiche elaborate o per mezzo di colori seducenti; essi si presentano, anzi, molto austeri e quasi poveri di mezzi. Solitamente si tratta di disegni nei quali si nota l'uso quasi esclusivo della matita a mina di piombo. Tuttavia David impiega anche la penna e l'inchiostro il cui segno netto è ravvivato dall'acquerello (bruno, nero o grigio) e dalle lumeggiature a tempera bianca o gessetti. Le finalità che David si propone nel disegno sono la chiarezza del segno, la purezza dell'immagine e la sua semplificazione per mezzo del contorno netto, della linearità.

Nel disegno, copia dall'antico, di un **Giovane addormentato nelle braccia di un vecchio**, risalente al primo soggiorno romano dell'artista, la linea evidenzia i contorni mentre l'acquerello ombreggia lievemente. L'uso della penna e dell'acquerello ben adatta alla resa di un antico bassorilievo, appena sporgente dalla lastra e privo di forti contrasti chiaroscurali.

Nel disegno di una **Donna dal turbante**, risalente al 1794, all'epoca della detenzione dell'artista, il soggetto enigmatico è reso con una tecnica simile a quella dell'incisione.

Un tratteggio incrociato e fitto determina il fondo scurissimo contro cui si staglia il profilo nitido della fanciulla. Il turbante, le fasce e l'abito drappeggiato sono anch'essi resi con tratti incrociati sottili disegnati

in punta di penna. Il segno è più insistito dove l'oscurità deve essere più forte e i mezzi toni sono dati da un tratteggio parallelo obliquo o verticale, ma il passaggio dall'una agli altri è addolcito da innumerevoli puntini che si infittiscono nelle parti più in ombra.

Tale tecnica è ancor più evidente nel volto, nel braccio e nella nuca della fanciulla dove i puntini – che, quasi impercettibilmente, simulando lo sfumato, permettendo il trasporto dall'ombra alla luce rendendo il senso delle carni tornite e sode – si sommano all'azione delicata del tratteggio rado e arcuato.

Nello **Studio per una donna di profilo**, preparato per la figura della giovane donna che nel lato sinistro de **Le Sabine** sale su un masso per mostrare il suo figlioletto ai combattenti, David fa uso, oltre che della mina di piombo, anche della matita nera, il segno delle quali viene sfumato. Le lumeggiature sono bianche.

In questo disegno è evidente l'interesse dell'artista rivolto essenzialmente al drappeggio mentre tutto il resto della figura è accennato da una doppia linea di contorno. Per sottolineare la compiutezza dello studio della giovane donna, l'ombreggiatura del velo è svolta sulla replica di una porzione isolata sulla destra. La carta **beige** ben si presta a sostituire l'incarnato una volta che sia stata disegnata la linea di contorno.

La quadrettatura sovrapposta allo studio è necessaria per poter successivamente riportare ingrandito il disegno sulla tela.

Lo **Studio d'insieme per <<Leonida alle Termòpili>>** mostra lo stadio quasi definitivo del dipinto che è datato 1814. Il disegno, quadrettato, contiene anche delle parti che non vennero realizzate (ad esempio, una prima idea che traspare in alto a sinistra con soldati rivolti a sinistra, direzione verso cui procede anche il convoglio che è nei pressi del tempio).

Il primo piano rispecchia lo stato del dipinto e in questo disegno, più che negli altri che abbiamo esaminato, la linea fa da padrona contornando con vigore ogni corpo e delimitando le rocce a strapiombo, i massi in basso e il tronco d'albero a destra.

Il tratteggio parallelo indica le parti che nel dipinto sarebbero dovute restare in ombra, mentre delle linee doppie definiscono i corpi nudi dei soldati spartani e le pieghe dei loro drappi.

Nei cicli delle **Stanze Vaticane** e nei dipinti raffaelleschi David colse ciò che, a suo avviso, costituiva il carattere grande dell'Urbinato: l'essere riuscito a isolare ogni personaggio e averlo reso in tal modo autonomo, pur all'interno di una narrazione con tante comparse e tanti protagonisti. Questo egli volle ripetere.

Il **Giuramento degli Orazi**, firmato e datato 1784, fu realizzato su commissione del re di Francia.

Il soggetto è scelto dalla storia della Roma monarchica quando, durante il regno di Tullo Ostilio, i tre fratelli Orazi, romani, affrontarono i tre fratelli Curiazi, albanesi, per risolvere in duello una contesa sorta fra Roma e la rivale città di Albano. I tre Curiazi morirono e uno solo degli Orazi si salvò decretando la vittoria della propria città. Il soggetto sta dunque a rappresentare le virtù civiche romane: i tre giovani giurano di vincere o morire per Roma.

La scena, si svolge nell'atrio di una casa romana inondata dalla luce solare. L'impianto prospettico è sottolineato dalle fasce marmoree che racchiudono riquadri di pavimento in laterizi disposti a lisca di pesce. Nel fondo due pilastri e due colonne doriche dal fusto liscio sorreggono tre archi a tutto sesto oltre i quali, immerso nell'ombra, un muro delimita un porticato, mentre un'ulteriore arcata – a destra – lascia intravedere altri ambienti abitativi.

I personaggi sono distinti in due gruppi incorniciati dalle arcate estreme mentre il vecchio padre si erge nel mezzo, isolato, conscio della propria centralità nella storia e consapevole di mettere a repentaglio la vita dei figli chiedono loro il giuramento: <<O Roma o morte>>, parole che egli ha appena pronunciato; è l'unico infatti ad avere le labbra dischiuse. Il rosso del mantello, richiamando su di lui la nostra attenzione, lo individua come personaggio chiave della rappresentazione mentre leva in alto le spade lucenti che, successivamente, consegnerà ai figli. È proprio su quella mano tenuta stretta che sta il punto di fuga, lì i

raggi prospettici conducono i nostri occhi. D'altra parte è in direzione del padre e verso le spade che si protendono le braccia dei tre fratelli tenute alte nella promessa solenne.

A destra le donne meste e mute sono abbandonate nel dolore e nella rassegnazione. In posizione più arretrata la madre degli Orazi copre con il suo velo scuro, presagio di lutto, i suoi due figli più piccoli, mentre la figlia Sabina, affranta e con le mani in grembo, si volge verso la cognata Camilla (moglie del maggiore dei fratelli) che, piegata verso di lei, le tiene sulla spalla una mano su cui appoggia il capo chino.

Il 13 luglio 1793 il medico rivoluzionario Jean-Paul Marat, direttore del giornale <<L'Ami du peuple>>, deputato alla Convenzione, presidente del club dei giacobini tra i responsabili della caduta dei girondini, venne assassinato nel suo bagno dalla nobile Marie-Anne Charlotte de Corday d'Armont, fervente seguace delle idee girondine.

David fu incaricato dalla Convenzione di dipingere un quadro che rendesse onore al martire della rivoluzione.

Nel dipinto non compaiono tutti quegli elementi che nella realtà caratterizzavano il luogo del delitto e che avrebbero fatto apparire la morte di Marat troppo simile a quella di un uomo comune. La tappezzeria in carta da parati viene sostituita da un fondo scuro e quasi monocromo se non fosse per le fitte pennellate gialle che formano una sorta di pulviscolo dorato che sembra voler investire Marat; una cartina della Francia e delle pistole appese alla parete non vengono riprodotte; il cesto che fungeva da tavolino viene sostituito da una cassetta di legno chiaro trasformato in una lapide poiché su di essa David ha scritto la semplicissima dedica: <<**A MARAT, DAVID. 1793. L'AN DEUX**>>.

La sobrietà e l'essenzialità dell'arredo quasi monastico stanno a dimostrare la virtuosa povertà di Marat, repubblicano incorruttibile, ucciso a tradimento proprio per le sue virtù alle quali l'assassina ha fatto appello per essere ricevuta.

Infatti Marat regge ancora – e lo mostra all'osservatore – un biglietto in cui è scritto: <<*Du 13 juillet 1793/ Marie Anne Charlotte /Corday au citoyen / Marat. / Il suffit que je sois / bien malheureuse / pour avoir droit / à votre bienveillance*>>.

(13 luglio 1793. Marie Anne Charlotte Corday al cittadino Marat. Bisogna che io sia ben disgraziata per aver diritto alla vostra benevolenza).

E' un atto d'accusa che rivela al mondo l'inganno che ha reso possibile l'efferato delitto di un uomo buono e inerme.

Il calamaio e la penna d'oca sulla cassetta, la penna stretta nella mano destra e il coltello lasciato a terra sono come gli strumenti della Passione.

Non a caso, infatti, David costruisce l'immagine del defunto come se si trattasse di una **Deposizione di Cristo** o di una **Pietà**: la ferita aperta sul costato gronda ancora sangue, la testa è riversa, il braccio è abbandonato lungo la sponda della vasca, il lenzuolo macchiato di rosso è quasi un sudario.

Il parallelo con la morte di Cristo, neppure tanto nascosto, è un modo per elevare Marat al di sopra degli altri uomini, per esaltarne maggiormente le virtù e presentarlo come esempio da imitare.

Nel rappresentare la morte di Marat la scelta di David cade su un momento **successivo** all'omicidio. In tal modo l'evento violento non è mostrato e il volto dell'assassina viene condannato all'oblio; di lei resta il coltello lasciato cadere a terra, mentre la sua azione malvagia e vile esalta le virtù civiche del cittadino Marat che, nell'abbandono del corpo e nell'isolamento in un luogo non riconoscibile, indistinto e senza tempo, è già un monumento e monito ai concittadini e alle generazioni a venire.



La morte di Marat

L'adesione, mai venuta meno, al principio neoclassico che impone di evitare l'azione, in modo da esaltare la grandezza d'animo dei personaggi, è evidente in altre due opere di grande formato in cui David può mostrare le conoscenze acquisite nello studio dell'antico rivolgendosi alla storia romana e a quella greca: **Le Sabine e Leonida alle Termopili**.

Il primo dipinto fu iniziato nel 1794, ai tempi della prigionia dell'artista.

L'evento narrato è quello della leggenda secondo la quale i Sabini, guidati da Tazio, tentano di riprendere le loro donne rapite dai Romani, guidati da Romolo, per poter popolare la neonata Roma.

Per evitare spargimenti di sangue i due condottieri decidono di ricorrere a un duello, ma nel frattempo arrivano le donne con i loro bambini a interporre fra i contendenti che cessano così ogni ostilità.

Il sentimento di amore coniugale, di amore fraterno e paterno ha la forza di evitare molte morti e di far sì che due popoli si uniscano divenendo una sola entità.

Probabilmente il significato più profondo del dipinto è quello politico legato al momento dell'ideazione, il 1794. Per mezzo del soggetto scelto David vuole invitare i suoi connazionali ad abbandonare ogni desiderio di rivalsa e di vendetta per arrivare alla pacificazione nazionale.

Ma non si può sottovalutare la qualità artistica della composizione con i nudi statuari di Tazio (a sinistra) e di Romolo in procinto di lanciare il giavellotto (a destra) e con la dolce presenza della risoluta Ersilia, la compagna di Romolo, al centro a gambe e braccia divaricate e avvolta in una candida veste.



Le Sabine

In **Leonida alle Termopili**, eseguito poco prima della caduta di Napoleone, il soggetto ricorda l'eroico sacrificio degli Spartani guidati da Leonida per difendere il passo delle Termopili contro l'incalzante avanzare delle armate persiane di Serse.

Di nuovo David si orienta verso la rappresentazione delle virtù civiche, aiutato in ciò dalla nota fedeltà degli spartani alla **polis** e dalla loro altrettanto nota rigidità di costumi.

Ancora una volta David si attarda nella rappresentazione di nudi perfetti: da quello del pensoso Leonida, al centro della composizione, a quelli dei due giovani che, rimandati indietro con uno stratagemma a causa della loro giovane età, decidono invece di restare e morire con gli altri: l'uno si allaccia un sandalo, l'altro (a destra) si stringe al vecchio genitore.



Leonida alle Termopili

L'abbraccio del **Giuramento degli Orazi** è riproposto nel gruppo dei quattro amici che allacciati offrono le loro ghirlande all'indirizzo di un commilitone che con l'elsa della spada incide sulla roccia un messaggio per i futuri viaggiatori:

<<Straniero, va a dire agli Spartani che siamo / morti qui, obbedendo ai loro ordini>>.

Il disimpegno politico caratterizza, invece, gli ultimi anni di David che, in Belgio, riprende vecchi temi mitologici, trattati talvolta in modo forse stucchevole, ma soffusi di una leggera ironia. In essi l'interesse dell'artista pare volto alla pura rappresentazione della bellezza ideale.

E' il caso di **Marat disarmato da Venere e dalle Grazie**, un dipinto finito l'anno prima della morte dell'artista, dove la delicatezza di Venere è simile a quella della Psiche del Canova e dove lo stesso atteggiamento di lei pare il rovescio di quello di **Paolina Borghese come Venere vincitrice**.