

“Als ich can”

di Marco Collareta

Il *corpus* delle opere certe di Jan van Eyck comprende, tra gli altri, tre dipinti su tavola, sulle cui cornici originali in finta pietra la pittura simula brevi testi epigrafici che riportano, oltre al nome dell'artista ed alla data di esecuzione, la frase in antico fiammingo “Als ich can”, letteralmente “Come posso”, scritta in lettere maiuscole greche. I dipinti in questione sono il *Ritratto di uomo con turbante rosso* della National Gallery di Londra datato 1433 (fig. 1), il *Ritratto della moglie dell'artista* del Groeninge Museum di Bruges datato 17 giugno 1439 (fig. 2) e la *Vergine della fontana* del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, datata anch'essa all'anno 1439 (fig. 3)¹. A questi capolavori fortunatamente pervenutici intatti si possono aggiungere la cosiddetta *Madonna di Ince Hall*, oggi alla National Gallery of Victoria di Melbourne, dove la frase “Als ich can”, la data 1433 e il nome dell'artista sembrano essere stati trasferiti dalla perduta cornice al campo stesso della pittura originale (fig. 4)², nonché una serie di tavole con il *Ritratto di Cristo*, custodite a Berlino, Bruges ed altrove, che copiano con diverso successo uno o più prototipi di Jan van Eyck, evidentemente dotati in origine della firma del sommo maestro fiammingo, della data 1438 e/o 1440 e della frase ormai familiare (fig. 5)³. Si tratta di un gruppo cospicuo di testimonianze, che per le stesse condizioni con cui sono giunte fino a noi suggeriscono di non essere state le sole e che, soprattutto, sollecitano lo storico ad interrogarsi sul senso profondo che sembra nascondersi dietro un'affermazione verbale solo apparentemente ovvia e di immediata comprensione.

Introducendo il capitolo intitolato a Jan van Eyck del suo epocale libro del 1953 sull'antica pittura neerlandese, Erwin Panofsky definisce stringatamente l'artista come “il primo tra gli antichi maestri fiamminghi a firmare le proprie opere e, per quanto ne sappiamo, l'unico ad imitare i nobili nell'adozione di un motto personale, il famoso “Als ich can”, “Meglio che posso”, nel quale un giusto orgoglio si mescola in maniera inimitabile con una giusta umiltà”⁴. Se l'interpretazione del motto non va oltre ciò che quasi naturalmente si ricava dal confronto diretto tra il motto stesso ed i sublimi prodotti artistici cui esso è

legato, il suo collegamento con la pratica nobiliare della "devises", o impresa personale⁵, apre verso una possibilità di più articolata comprensione storica, nel gioco sempre vivo tra tradizione ed innovazione. Bisogna però giungere al 1968 perché R. W. Scheller ricolleggi la frase "Als ich can" all'uso di formule d'umiltà del tipo "Ut potui, non sicut volui", che dagli antichi autori ed emendatori di codici passano agli scribi e semplici copisti d'età medievale⁶. Per quanto supportata da altre osservazioni tese a rimarcare l'attenzione di Jan van Eyck per il mondo della scrittura libraria e documentaria, la spiegazione, diciamo così, "paleografica" dello studioso olandese non è parsa completamente esaustiva a Dirk de Vos, che nel 1983 ha proposto di integrarla riconoscendo nelle nove maiuscole greche con cui è scritto il motto "Als ich can" un anagramma del nome stesso di Jan van Eyck ed apportando nuove osservazioni in direzione di possibili riferimenti religiosi dell'iscrizione, già intravisti da altri studiosi⁷. È qui che s'inserisce la breve nota che segue, la cui unica ambizione, lungi dal voler soppiantare le interpretazioni altrui, mira soltanto ad integrarle e semmai ad arricchirle con una nuova, ulteriore sfumatura di significato.

Come ebbe a rilevare già nell'Ottocento Carl Schnaase, il motto "Als ich can" va letto come "una espressione [da parte di Jan van Eyck] della modestia e nello stesso tempo della consapevolezza della propria esecuzione, diligente certo ma tale da rimanere indietro rispetto alla ricchezza della natura"⁸. In questa prospettiva, la frase "Als ich can" comporta non tanto una generica formula di umiltà, quanto piuttosto un preciso riconoscimento dei limiti impliciti in ogni umano operare di fronte all'onnipotenza divina, quale essa si manifesta nel creato. Merita allora di ricordare che la celebre affermazione della *Fisica* aristotelica "Ars imitatur naturam", "L'arte imita la natura", venne integrata da San Tommaso con la saggia ed in qualche misura sottilmente ironica precisazione "in quantum potest", "per quanto può", e che la frase completa "Ars imitatur naturam in quantum potest" divenne per la cultura cristiana tardomedievale l'espressione più appropriata di uno dei principi filosofici più fecondi intorno al fare tecnico e/o artistico⁹. Lo prova tra gli altri un celebre passo della *Divina Commedia*, nel quale Dante riporta l'esposizione fattagli da Virgilio a proposito del modo in cui l'uomo dovrebbe inserirsi nell'ordine delle cose: "Filosofia – mi disse – a chi la 'ntende / nota non pur in una sola parte, / come natura lo suo corso prende / dal divino

intelletto e da sua arte; / e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai, non dopo molte carte, / che l'arte vostra, quella, *quanto pote*, / segue, come `maestro fa il discente, / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote"¹⁰. Il riferimento al testo aristotelico è esplicito, ma la citazione include la precisazione tomistica, senza che Dante stesso o qualcuno tra i suoi antichi commentatori abbiano avuto alcunché da obiettare.

In una metafisica dualistica di tal fatta, il posto che gli estetologi e gli storici dell'arte attuali affidano con tanta convinzione al "Kunstwollen", "volere artistico", spetta di fatto ad un più modesto "Kunstkönnen", "potere artistico". La cosa vale non solo per l'arte in generale, che significativamente in tedesco si designa col termine "Kunst" cioè con quello che in origine non è che un semplice sostantivo verbale del verbo "können"¹¹, ma anche per i singoli artisti, cioè i "Künstler". È così che l'"in quantum potest" di San Tommaso ed il "quanto pote" di Dante, dove il soggetto è l'arte, si trasformano nell'"Als ich can" di Jan van Eyck, dove s'affaccia invece l'io dell'artista¹². Una spiegazione di questo delicato passaggio dal generale al particolare può essere cercata nelle cosiddette "firme" degli artisti d'età tardomedievale che contengono un esplicito richiamo all'arte. Pensiamo in primo luogo a Lukas Moser, che aggiunge alla menzione del proprio nome nel Retablo di Tiefenbronn l'apostrofe "Schri Kunst, schri und klag dich ser... ", "Grida arte, gridi e lamentati molto..."¹³, ma anche a Lorenzo Ghiberti, che incide sulla Porta del Paradiso la frase "Laurentii Cionis de Ghibertis mira arte fabricatum", "Costruita con l'arte mirabile di Lorenzo di Cione Ghiberti"¹⁴. Appoggiandosi l'uno alla tradizione poetica tedesca della "Klage" o lamento funebre¹⁵, l'altro ad un più prevedibile sintagma pliniano¹⁶, i due artisti coevi concordano nel ricorrere all'arte come all'unico mezzo per riconoscersi come artisti. Viene alla mente il detto scolastico secondo cui "Individuum est ineffabile", "L'individuo è ineffabile", e l'utilità che esso avrebbe tuttora per correggere i cascami di certa critica presuntuosamente convinta di poter attingere l'individualità artistica a prescindere da qualsivoglia struttura di riferimento. Gli esempi appena discussi appartengono, ciascuno con caratteristiche proprie e peculiari, alla stessa categoria dei testi epigrafici cui appartiene propriamente anche il motto "Als ich can" di Jan van Eyck. Per trovare un confronto veramente significativo per quest'ultimo, dobbiamo però uscire dall'ambito

dalle iscrizioni variamente inserite all'interno delle opere d'arte stesse per addentrarci nei territori della letteratura artistica propriamente detta, cioè in testi affidati alle carte di manoscritti o libri a stampa. L'autobiografia che il già menzionato Lorenzo Ghiberti scrisse nel 1447-48 in calce al secondo dei suoi *Commentari* ci riserva una significativa sorpresa al proposito. Parlando di quel vero e proprio *tour-de-force* artistico che a lui stesso appariva la Porta del Paradiso, lo scultore fiorentino concentra la sua attenzione sulle "istorie del testamento vecchio", cioè sulle dieci formelle narrative equamente divise tra i due battenti, "nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura *quanto a me fosse possibile*"¹⁷. Come nell' "Als ich can" di Jan van Eyck, anche qui la formula scolastica generale "Ars imitatur naturam in quantum potest" costituisce la trafilata necessaria attraverso cui mettere a fuoco un'esperienza artistica particolare ed evidentemente riconosciuta come tale. A Firenze non meno che nelle Fiandre, la continuità con la tradizione medievale svolge un ruolo importante nel delinearsi di quella autocoscienza artistica che ancora c'interessa e che troppo spesso vien letta come un puro portato del rinascimento umanistico.

1 M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, I, Leiden 1967, pp. 39, 44-45. In riferimento al primo di questi dipinti autografi, il prof. Bert W. Meijer ci fa gentilmente osservare l'importanza che per il nostro discorso riveste la lunga tradizione che lo interpreta come autoritratto di Jan van Eyck e che è stata ripresa con nuovi argomenti da L. Campbell, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998, pp. 212-217.

2 M. J. Friedländer, *Early cit.*, pp. 39-40, con gli aggiornamenti presenti nella scheda di F. Elsig, in *El Renacimiento Mediterraneo*, cat. della mostra di Madrid e Valencia, Madrid 2001, pp. 264-266.

3 M. Friedländer, *Early cit.*, p. 69, con gli aggiornamenti presenti nella scheda di K. Gludovatz, in *Il volto di Cristo*, cat. della mostra di Roma, Milano 2000, pp. 187-188.

4 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass.

1953, p. 179.

5 Una introduzione ormai classica all'argomento in J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, Firenze 1953, passim.

6 R. W. Scheller, *'Als ich can'*, in "Oud Holland", 83, 1968, pp. 135-139.

7 D. de Vos, *Nogmals ALS ICH CAN*, in "Oud Holland", 97, 1983, pp. 1-4.

8 C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart 1879, p. 153, citato da R. W. Scheller, *'Als ich can'* cit., p. 135 nota 6.

9 Per quanto segue si veda G. G. Meersseman, "Il canto XI dell'Inferno", in *Nuove letture dantesche*, II, Firenze 1968, pp. 9-10, con i rinvii ad Aristotele, *Fisica*, II, 2 e San Tommaso, *Comm. in librum I Post. Anal.*, lectio 1.

10 *Inferno*, XI, vv. 97-105.

11 T. De Mauro, *Il linguaggio della critica d'arte*, Firenze 1965, p. 43.

12 J. Białostocki, *Begegnung mit dem ich in der Kunst*, in "Artibus et historiae", I, 1980, p. 29.

13 A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, IV, Berlin 1951, pp. 94-95.

14 M. Collareta, "Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres", in *Les "Vies" d'artistes*, atti del convegno internaz. di studi del 1-2 ottobre 1993, Paris 1996, pp. 48-49.

15 Per un esempio di Walter von der Vogelweide generalmente citato a questo proposito si veda *Le stagioni del Minnesang*, a cura di V. Molinari, Milano 1994, pp. 257-259.

16 Si veda Plinio il Vecchio, *Nat. hist.*, XXXV, 109.

17 L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli 1947, p. 45.



Jan van Eyck, Ritratto di uomo con turbante rosso, 1433, Londra, National Gallery



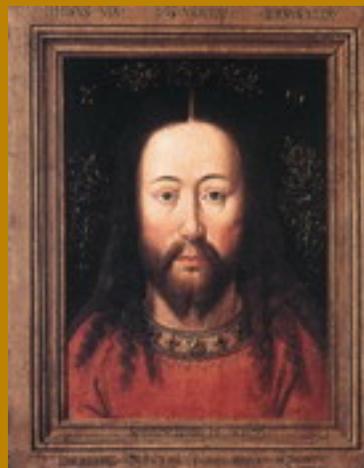
Jan van Eyck, Ritratto della moglie Margaretha van Eyck, 1439, Bruges, Groeninge Museum



Jan van Eyck, *Vergine della fontana*, 1439, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Jan van Eyck, *Madonna di Ince Hall*, 1433, Melbourne, National Gallery of Victoria



Copia da Jan van Eyck, *Ritratto di Cristo*, 1440, Anversa, Koninklijk

Scarica in versione pdf

