

Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento

di Gerardo de Simone

Roma, Basilica papale di S. Maria Maggiore, 29 ottobre-8 dicembre 2008

Chieti, Museo nazionale archeologico di Villa Frigeri, 17 dicembre-30 gennaio 2009

L'Aquila Museo nazionale del Castello cinquecentesco, 6 febbraio-15 marzo 2009

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Catalogo a cura di Sante Guido, con contributi di Aldo Galli, Sante Guido, Gina Lullo, Giuseppe Mantella, Ezio Mattiocco, Benedetta Montevecchi, Valentino Pace, Alessandra Rodolfo, Serena Romano, Elisabeth Taburet-Delahaye, Crispino Valenziano; TAU Editrice, 640 pp.

Nicola di Andrea di Pasquale da Guardiagrele (Chieti) è una delle personalità più emblematiche e più fulgide dell'autunno del Medioevo in Italia: orafo anzitutto, in tutte le sfaccettate accezioni dell'oreficeria del tempo, ma anche scultore, pittore, microarchitetto, capo-impresario di un'avviata bottega familiare. Gloria artistica incontrastata della prima metà del Quattrocento in Abruzzo, erede della nobile tradizione orafa regionale, e in particolare della scuola di Sulmona, al punto che è assai probabile una sua formazione presso il sulmonese Amico di Antonio di Notar Amico, Nicola assimila e metabolizza un variegato mix di influssi 'internazionali', che spaziano dalla Napoli angioino-durazzesca (e dalle propaggini anche più lontane del Regno meridionale, di cui l'Abruzzo era parte integrante) alla Lombardia del seminale cantiere del Duomo di Milano, dalla Francia *par excellence* gotica a Venezia e Bologna e Siena: influenze filtrate e mediate secondo modalità più spesso ipotizzabili o variamente deducibili che documentariamente certificate, ma non per questo meno plausibili; nel corso del terzo decennio vive una totalizzante folgorazione ghibertiana a Firenze, che segna una svolta radicale e senza ritorno del suo stile. Pur nell'eccezionalità della sua figura, sia per le fortunatamente non esigue testimonianze sopravvissute della sua arte che per le interessantissime quanto problematiche relazioni 'di contesto' – che ne fanno un

exemplum da manuale dei rapporti tra 'centro' e 'periferia' nell'età del Gotico internazionale –, dopo la prima celebrazione pubblica alla *Mostra di antica arte abruzzese* a Chieti nel 1905 [1] Nicola ha goduto nel corso del XX secolo di una fortuna via via crescente ma tutto sommato un po' marginale al di fuori dell'ambito locale e degli studi specialistici, per cui si è ben potuto accogliere come un meritato risarcimento la pubblicazione nel 2005 dell'ampia monografia a cura di Antonio Cadei, ed ora la grande mostra che, in quattro sedi successive (Roma, Chieti, L'Aquila, Firenze), rende il dovuto omaggio ad un affascinante protagonista 'provinciale' del tardogotico europeo. Grazie *in primis* alla passione ed all'impegno di Sante Guido, il *corpus* pressoché completo dell'opera orafa nota di Nicola – all'appello mancando unicamente il *nodo ex-Pirri* oggi ad Amiens – è oggi riunito per la prima e forse unica volta tutto insieme: ogni singolo pezzo appare recuperato all'antico splendore da restauri esemplari, con un effetto di autentica rivelazione per l'occhio dello spettatore, che non può che restare ammirato come di fronte al discoprimo di un inatteso tesoro. La mostra è accompagnata da un monumentale catalogo, magnificamente illustrato, che da un lato offre una mappatura ricca e dettagliata delle opere di Nicola, dall'altro presenta una rosa ampia e articolata di saggi, che analizzano il percorso dell'artista dal contesto di formazione al lascito *post mortem*, toccando aspetti e problemi diversi della sua differenziata produzione. Se la monografia di Cadei aveva infatti tendenzialmente espunto dal *corpus* di Nicola sculture e pitture per riconoscerlo esclusivamente come *aurifex*, il catalogo odierno gli restituisce a ragion veduta quelle opere che ne fanno un tipico esponente – come evidenzia Serena Romano – di artista 'universale' della stagione tardogotica, sul tipo di Giovannino de' Grassi a Milano, Ghiberti a Firenze, Antonio Baboccio da Piperno a Napoli. L'operato di Nicola come pittore è testimoniato unicamente da una piccola, preziosa *Madonna col Bambino* oggi agli Uffizi (fig. 1), inequivocabilmente firmata *OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS*, definita da Aldo Galli una "trascrizione provinciale e tutta adriatica del Gentile da Fabriano degli anni veneziani".

Come scultore in pietra Nicola è attestato nell'ultimo documento che lo ricorda in vita (pubblicato nel 1951), la commissione nel 1456 di un ciborio in pietra della Maiella, adorno di due leoni stilofori, quattro capitelli figurati e sette figure di santi, destinato alla Cattedrale di Ascoli Piceno. Tre anni dopo i figli Antonio, Francesco e Giacomandrea, ormai orfani, istituiscono una *societas* ostentante perizia "...et super artem picturarum et omnium aliorum operum lapideum, aureum, argenteum et

lignum atque mureum [sic]", segno della versatilità della bottega paterna. A Nicola scultore, il cui profilo fu tratteggiato da Enzo Carli nel 1939 ed è in questa sede ridefinito da Gina Lullo, possono senz'altro ascriversi, per stringenti ragioni di stile: il gruppo dell'*Incoronazione della Vergine* oggi nel museo di Guardiagrele (in origine sulla facciata di S. Maria Maggiore, fig. 2), dai falcati ritmi ghibertiani nei panneggi; l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* sul portale del Duomo di Teramo; le sei formelle con *Storie di Cristo* provenienti dal cortile della casa di Teofilo Patini a Castel di Sangro. La Lullo, che nega l'attribuzione spesso proposta a Nicola dell'*Annunciazione* in origine a Tocco Casauria ed oggi al Bargello, gli assegna però una bella Madonna lignea del museo di Guardiagrele, (fig. 3) conosciuta come "Madonna dell'aiuto", che andrebbe a costituire il suo unico numero finora noto di scultura in legno. Le sei formelle di Castel di Sangro costituiscono uno dei nuclei nodali della discussione su Nicola e sul cruciale ascendente ghibertiano, oggetto dello studio di Aldo Galli: tre di esse, infatti (*Adorazione dei Magi* – fig. 4 –, *Flagellazione*, *Crocifissione*), seguono da vicino i prototipi della Porta Nord del Battistero fiorentino (fig. 6). Dal momento che tutte e sei le storie sangritane – sia le tre 'ghibertiane' che le restanti – si ritrovano assai simili nel capolavoro più noto di Nicola orafo, il paliotto di Teramo (figg. 5 e 7), la soluzione più logica, a ragione ribadita da Aldo Galli di contro a improbabili interpretazioni alternative (anche recenti), è che Nicola sia l'autore anche delle formelle in pietra, testimonianti al pari del paliotto del suo soggiorno formativo a Firenze. La Porta Nord fu "messa in cardini" nel 1424: a ridosso di questa data va legata la cronologia fiorentina di Nicola, le cui riprese dal capolavoro ghibertiano vengono ulteriormente precisate e arricchite lungo tutta la susseguente produzione nicoliana (reiterata ad esempio, nel paliotto e in varie croci, è la citazione dell'Evangelista Giovanni) da Galli, che esclude altre influenze toscane talora ipotizzate (del Dossale del Battista a Firenze, di quello di S. Jacopo a Pistoia, etc., ribadite in catalogo da Valentino Pace) ad unica eccezione della precedente porta del Battistero fiorentino, quella di Andrea Pisano, la cui fortuna appare non meno durevole e ramificata di quella della porta ghibertiana[2]. Nicola eseguì con ogni probabilità svariati calchi da modelli disponibili nella bottega di Ghiberti, analogamente a quanto ipotizzato da Krautheimer a proposito dello scultore senese Giovanni di Turino: proprio Giovanni e Nicola compaiono, forse non a caso, in cima alla lista degli artefici non fiorentini che Filarete nomina in relazione all'altare del duomo di Sforzinda, ed entrambi poterono verisimilmente conoscersi negli

anni in cui Ghiberti lavorò al fonte battesimale di Siena (1425-27).

Il paliotto argenteo eseguito per l'altare di S. Berardo a Teramo tra il 1433 e il 1448 costituisce l'*opus magnum* di Nicola (fig. 7): una "tabula de argento con tucti figuri de la storia de lo Testamento novo con quattro Avagnelisti et quattro Ducturi con Dio patre in mezo et con Sancto Francisco con li stimati", come viene ricordato in un inventario del 1482. Opera monumentale, *summa* di tutte le tecniche orafe esperite nella bottega nicoliana: le formelle combinano lamine a sbalzo e pezzi a fusione (con rifiniture a cesello e bulino); i fondi, dorati a foglia, sono talora operati a bulino; frapposti vi sono ventidue smalti *champlevé* romboidali, traslucidi e policromi, raffiguranti Cristo, Maria, gli Apostoli e i Profeti; altri ventisei inserti a smalto triangolari, a motivi fitomorfi, punteggiano la cornice esterna, gli otto superiori traslucidi, i restanti opachi. Unanime è il riconoscimento di una discrasia tra la metà superiore del paliotto, di qualità tecnica e stilistica più alta, e quella inferiore, mediamente più scadente, pur nell'evidente omogeneità linguistica dell'intera opera: la conclusione più logica – confortata dai dati di restauro (2002) – è che si debbano postulare due fasi esecutive, distanziate anche di anni l'una dall'altra e gravitanti intorno alle due date di inizio e fine dei lavori, e che Nicola, come da prassi consolidata nelle botteghe tardomedievali, sia stato coadiuvato dai suoi assistenti.

Al di fuori dell'*antependium* teramano due sono le tipologie principali di oggetti che caratterizzano la produzione di Nicola: le croci processionali e gli ostensori. Di questi ultimi ci restano i due capolavori del suo periodo giovanile – quello preghibertiano, di marca internazionale, da Valentino Pace giudicato il più originale e creativo[3] –, l'ostensorio di Francavilla al Mare (fig. 8) e quello di Atessa, datati rispettivamente al 1413 e al 1418. Entrambi sono due straordinarie microarchitetture – di cui sono stati indicati come parziali precedenti la cosiddetta "Gabbia di San Nicandro" di Nicola Piczulo nella Cattedrale di Isernia, il tardotrecentesco reliquiario di S. Francesco a Castelvecchio Subequo e quello eseguito da Simone d'Aversa nel 1405 per il Duomo di Piazza Armerina –, coronate dall'*Angelus Testamenti*, l'Arcangelo Michele, e racchiudenti entro una teca preziosamente traforata una statuetta della Vergine – dal plastico manto colorato, in voluta emulazione di un *émail en ronde-bosse* – con la lunula destinata all'ostia consacrata. Le due basi presentano eleganti volute alternate a sbalzi e smalti, mentre assai diversa è la conformazione del nodo: a Francavilla è globulare a spicchi verde-azzurri, ad Atessa invece compare una microarchitettura

ad arcate ed edicole con sei placchette di smalti traslucidi (che fanno qui la loro prima comparsa nell'opera di Nicola), raffiguranti i quattro Evangelisti, l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata, a comporre una sorta di polittico in miniatura (fig. 9) – corrispettivo di una loggetta a statuette avente un lontano precedente nel calice di Giangaleazzo Visconti nel Tesoro di Monza (1390) e che si ritrova, via via semplificata, nei nodi delle croci di Lanciano (1422), di Guardiagrele (1431), di S. Massimo all'Aquila (1434), di Monticchio (1436).

Le croci costituiscono le sopravvivenze più numerose e punteggiano l'intera parabola stilistica dell'orafo abruzzese e della sua bottega, da quella giovanile (poi riassemblata) di Roccaspinalveti fino a quella estrema di S. Giovanni in Laterano a Roma (1451: una commissione che segna l'acme del prestigio di Nicola): così ad esempio la Croce di Guardiagrele del 1431 è la prima opera denunciante la svolta ghibertiana, ancora assente nella Croce di S. Maria Maggiore a Lanciano del 1422. Lo schema iconografico delle croci nicoliane è tendenzialmente fedele alla tradizione centroitaliana: sul *recto* al Crocifisso sono generalmente abbinati i Dolenti ai lati, la Deposizione nel sepolcro in basso e la Resurrezione in alto, sul verso al Redentore benedicente si affiancano gli Evangelisti o i loro simboli; nella croce di Lanciano, destinata ad un tempio mariano (S. Maria Maggiore), sul verso trovano posto l'Annunciazione, la Morte e l'Incoronazione della Vergine; nella tarda Croce di Antrodoto in luogo della Deposizione campeggia un *Vesperbild* (fig. 10), iconografia nordica dalla capillare fortuna nell'Italia del Quattrocento. Il sepolcro della Deposizione è luogo tipico per le firme di Nicola: così nelle croci di Guardiagrele e di S. Massimo a L'Aquila (1434) e in quella conclusiva del paliotto di Teramo. La stessa tipologia della firma di Nicola varia nel corso del tempo: in gioventù si firma col patronimico per esteso in minuscola gotica, ma dopo aver visto le firme di Ghiberti sulla Porta Nord e di Gentile da Fabriano sulla pala Strozzi si firmerà più solennemente in maiuscola gotica: "OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS".

Il settore degli smalti all'interno della produzione di Nicola riveste un particolare interesse, sia per l'estrema varietà tecnica via via sperimentata – il dettaglio di tutte le tecniche impiegate può attingersi dai saggi di Sante Guido e Giuseppe Mantella – sia perché in questo campo Nicola pare aver agito da supervisore piuttosto che da esecutore diretto: la parabola stilistica degli smalti segue così un percorso sostanzialmente indipendente rispetto a quello degli sbalzi metallici. Se i primi due reperti nicoliani oggi noti, i nodi di Roccaspinalveti e di

Amiens, mostrano inserti *champlevés* a goccia in linea con la tradizione locale (il contesto dell'oreficeria abruzzese è ricostruito in catalogo dallo specialista Ezio Mattiocco), nell'ostensorio di Atesa si registra l'unica occorrenza nell'arte di Nicola di smalti a filigrana, di probabile derivazione adriatico-veneziana, sulle parastine della teca. Gli smalti traslucidi sul nodo, invece, appaiono strettamente imparentati ai modi del principale pittore attivo in Abruzzo all'inizio del Quattrocento, l'anonimo autore del trittico di Beffi (oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo). Il nesso tra alcuni smalti nicoliani e il Maestro di Beffi è stato intuito e studiato, in vari contributi culminanti in quello nell'odierno catalogo – occasione per fare il punto su alcune vicende nodali della committenza artistica in Abruzzo nel primo '400, ruotante intorno alle famiglie più potenti quali i da Celano, i Caldora, i Cantelmo, gli Acquaviva –, da Serena Romano, che ha ipotizzato che il pittore abbia materialmente fornito i disegni dei traslucidi di Atesa e della Croce di Lanciano del 1422. All'evidenza figurativa degli accostamenti (figg. 9 e 11)[4] si aggiungono indizi storici non secondari: nel 1462 all'orafo subentrato al defunto Nicola nella commissione per la croce di S. Biagio all'Aquila si chiede di imitare quella in S. Silvestro all'Aquila, oggi perduta e verisimilmente spettante a Nicola; nella stessa S. Silvestro il Maestro di Beffi aveva lasciato il suo più ampio e importante ciclo di affreschi. Un'altra croce perduta di Nicola era stata eseguita nel 1447 per S. Maria di Paganica, chiesa da cui proviene un'altra tavola del pittore; il Messale Orsini di Manoppello, miniato dal Maestro di Beffi tra 1401 e 1406, fu eseguito per S. Francesco a Guardiagrele. Morto il Maestro di Beffi nel corso degli anni venti, i traslucidi che ritroviamo nel paliotto teramano mostrano altre ascendenze stilistiche (pur essendo gli artefici gli stessi, interni alla bottega di Nicola), apparentandosi ad esempio secondo Romano alle formelle con Apostoli e Profeti scolpite da Alberto da Campione per S. Petronio a Bologna, dunque ad una delle fonti seminali – la cultura dei maestri 'campionesi' irraggiante dal cantiere del Duomo milanese – della formazione di Nicola. A partire dalla Croce di Guardiagrele del 1431 fa la sua comparsa nel corpus nicoliano una nuova tipologia di smalto, a ragione lodata da Romano per la sua bellezza e raffinatezza: smalti risparmiati su fondo blu notte – che prima dei restauri apparivano neri, venendo così spesso in passato equivocati come nielli –, prevalentemente a motivi floreali ma talora con inserti figurali (fig. 12). Se un lontano precedente in Abruzzo può rintracciarsi nel trecentesco calice di Atri, Nicola lo arricchisce di un aggiornamento 'internazionale', evidente nel gusto dei roseti e dei 'millefiori' (da confrontare con gli esempi pittorici di Stefano

da Verona e Gentile da Fabriano, ma anche con tappezzerie e stoffe transalpine): una "flessione araldica e ornamentale" tanto più notevole in Nicola in quanto "inesistente, per tecnica e per gusto, di tutto ciò che si conosce di Ghiberti" (Romano), vale a dire nel suo incontrastato nume tutelare, a queste date.

1 Si ricordi in aggiunta almeno la Mostra dell'oreficeria sacra abruzzese, sempre a Chieti nel 1950.

2 Così ad esempio per l'Annunciazione nel paliotto di Teramo, Nicola attinge ad Andrea Pisano quanto all'Angelo annunciante e a Ghiberto quanto alla Vergine Annunciata.

3 "...allineandosi a Ghiberti e divenendone un epigono in terra d'Abruzzo, Nicola venne a perdere quella magmatica grandezza di artista, policentrico e individuale allo stesso tempo, quale ce lo mostrano le sue opere precedenti" (p. 157).

4 Romano sottolinea il "disegno acuto, bello, miniaturizzato ma perfetto" degli smalti di Atezza, e insieme la tavolozza limitata - verde petrolio, bordeaux, giallo, ocra - e satura, due aspetti in sintonia profonda con il linguaggio del Maestro di Beffi.



1. Nicola da Guardiagrele, Madonna col Bambino, tempera su tavola, Firenze, Uffizi



2. Nicola da Guardiagrele, Incoronazione della Vergine, scultura in pietra, Guardiagrele, facciata di S. Maria Maggiore (oggi nell'annesso Museo)



S3. Nicola da Guardiagrele, "Madonna dell'aiuto", scultura lignea, Guardiagrele, Museo di S. Maria Maggiore



4. Nicola da Guardiagrele, Adorazione dei Magi, formella in pietra (da Castel di Sangro), Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



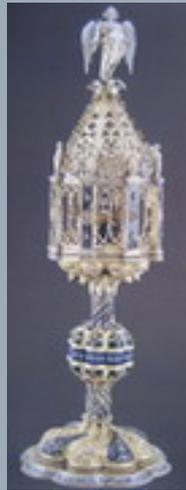
5. Nicola da Guardiagrele, Adorazione dei Magi, particolare della fig. 7



6. Lorenzo Ghiberti, Adorazione dei Magi, scomparto della Porta Nord, 1403-24, Firenze, Battistero



7. Nicola da Guardiagrele, Antependium, 1433-48, cm 148 x 245, Teramo, Cattedrale di S. Berardo



8. Nicola da Guardiagrele, Ostensorio eucaristico, 1413, h 54 cm, Francavilla al Mare, S. Maria Maggiore



9. Nicola da Guardiagrele, Ostensorio eucaristico (part.), 1418, h 50 cm, Atessa, S. Leucio



10. Nicola da Guardiagrele, Vesperbild, part. della Croce processionale di Antrodoto, Rieti, Museo Diocesano



11. Maestro di Beffi, Incoronazione della Vergine, miniatura del Messale Acquaviva, Cleveland, Museum of Art



12. Nicola da Guardiagrele, S. Matteo Evangelista, part. della Croce di S. Massimo, 1434, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

Le magiche metamorfosi del pastello: "Le mystère et l'éclat" al Musée d'Orsay

di Chiara Savettieri

In una lettera del 16 agosto 1898, indirizzata ad André Mellerio,

Odilon Redon scrive: « L'art suggestif tient beaucoup des incitations de la matière elle-même sur l'artiste [...] la matière révèle des secrets, elle a son génie ; c'est par elle que l'oracle parlera ». La materia di cui si serve l'artista – sottolinea Redon – ha in sé infinite potenzialità espressive; può pertanto ispirare il gesto creativo. Questa riflessione sull'intrinseco valore formale dei materiali non può non richiamarci alla memoria le ispirate pagine del capitolo *Les formes dans la matière*, contenuto ne *La vie des Formes*, laddove Henri Focillon medita sulla "destinée", ovverosia sulla "vocation formelle" delle materie. Se un dato materiale, e di conseguenza una data tecnica, contiene delle possibilità formali, un artista li sceglierà in base alla loro "affinità" col proprio obiettivo estetico. Il che vale per i singoli artisti, ma a maggior ragione per intere epoche della storia dell'arte, che hanno privilegiato determinati materiali e determinate tecniche piuttosto che altre: il motivo risiede non solo nei contesti e nelle condizioni sociali, nonché materiali, in cui versa di volta in volta la produzione artistica, ma anche nella rispondenza tra una formalità intrinseca della materia scelta e un determinato orientamento estetico - *Kunstwollen* diremmo con Riegl - epocale per l'appunto. Ecco perché risulta estremamente intrigante seguire la storia di un materiale e di una tecnica: la sua nascita, la sua vita, la sua morte, a cui può seguire – anche secoli dopo – una rinascita. Una storia a un tempo materiale e formale, una storia multiforme, i cui singoli tasselli sono costituiti dal contributo personale di ogni artista.

Per questi motivi organizzare una mostra su una tecnica artistica è un'impresa stimolante, ma anche delicata: significa concentrarsi su un tema complesso e variegato, che implica a monte una ricerca congiunta sulla storia delle tecniche e sulla storia dell'arte, sulle correnti artistiche in generale e sui singoli artisti in particolare, facendo interagire l'esame della "materialità" dell'opera con la sua identità formale. Significa, del resto, rinunciare al clamore di quegli argomenti "facili", dai titoli accattivanti, fatti apposta per richiamare grandi masse di visitatori, la cui affluenza va a rimpinguare le casse del museo e della casa editrice del catalogo annesso.

Questo lungo preambolo mi permette di introdurre la bella mostra consacrata al pastello nel XIX secolo che si tiene al Musée d'Orsay a Parigi sino al 4 gennaio: *Le mystère et l'éclat. Pastels du musée d'Orsay*. Una mostra intelligente che – mettendo al bando prestiti costosi, oltre che spesso imprudenti, da musei o collezioni distanti migliaia di chilometri – sfrutta le proprie stesse risorse, trattandosi, in effetti, unicamente di pastelli appartenenti all'Orsay. Una mostra raffinata, che

assicura allo spettatore non pochi momenti di puro godimento, in cui piacere dell'occhio e piacere dello spirito si congiungono, perché si è tanto ammaliati dal fulgore cromatico quanto intrigati dal rapporto indissolubile che lega materia-tecnica-forma.

Certo, al solo nominare la parola "pastello", la memoria vola direttamente ai sofisticati ritratti di Maurice Quentin de La Tour, prodigiosi per nitidezza al limite del *trompe-l'oeil*, o a quelli vaporosi e delicati della nostra Rosalba Carriera. Che il XVIII secolo, col trionfo del partito del colore su quello del disegno e con l'affermarsi di un'estetica sensista, veda il trionfo del pastello appare del tutto naturale, tenuto conto che si tratta di una tecnica appartenente sì alle arti grafiche, ma che ingloba in sé il colore e che, a differenza del disegno, non circoscrive e delimita nettamente le forme, al contrario le apre allo spazio, smussandone le asperità, facilitando la fusione di piani e masse. Va da sé che invece la cultura neoclassica, volta a idolatrare le forme statuarie dell'antichità e a ripristinare la priorità del disegno avrebbe chiuso, seppure momentaneamente, le porte al pastello. Solo momentaneamente. Infatti, il più correggesco degli artisti neoclassici francesi, Prud'hon, utilizzerà questa tecnica e così come il colorista romantico per eccellenza Delacroix, per il quale – com'è noto – l'opera doveva costituire una festa per gli occhi. Si riapre così un nuovo e ricco capitolo nella storia di questa tecnica, che la mostra all'Orsay illustra con una grande messe di opere. La presenza nella prima sala di pastelli del XVIII secolo, tra cui uno di Rosalba Carriera, pone l'accento sull'insostituibile e fondamentale precedente settecentesco, al quale, bene o male, i pastellisti successivi guarderanno. Così non fu un caso che alla prima esposizione della Società dei pastellisti francesi nel 1885, fu presentata anche una sezione retrospettiva consacrata al '700. Un interesse, quello per l'arte dell'epoca dei Lumi, di cui si erano già fatti promotori i fratelli de Goncourt. Gli autori di *Manette Salomon*, recensendo il Salon del 1852, invocavano Maurice Quentin de La Tour, delusi com'erano dei pastelli contemporanei che vi erano presentati. Ma proprio dalla metà del secolo, come rivela la mostra dell'Orsay, il pastello avrebbe avuto una nuova vita: laddove si cercheranno effetti di spontaneità, freschezza, bagliori, iridescenze - il contrario dell'arte accademica combattuta dalle punte più avanzate della ricerca artistica europea - il pastello sarà allora un fedele compagno di lavoro. La presentazione di due pastelli di artisti del XX secolo, Aurélie Nemours e Sam Szafran, sempre nella prima sala, fa intravedere fin dove e fino a quando l'uso del pastello si è spinto.

Dai paesaggisti come Boudin, che lo utilizza per cogliere l'incanto di particolari effetti atmosferici, a naturalisti come Millet, che grazie al pastello infonde un'aura dolce e bucolica alle sue scene rurali, da Manet a Degas, fino ad arrivare ai simbolisti e a Odilon Redon, il pastello vive, come una sorta di Zelig, di vite sempre diverse. Questi artisti, ciascuno a suo modo, risvegliano e sfruttano le potenzialità insite nel *medium*: potenzialità che la mostra rivela essere innumerevoli. Perché se alcuni – Boudin, Monet – si servono del pastello per fissare un fenomeno istantaneo di luce e di colore (ad esempio i baluginii di un sole calante), altri – come Helleu o Lévy – lo utilizzano per immortalare con estrema raffinatezza, in una dimensione sospesa, la bellezza di dame dell'epoca dalle elegantissime e scintillanti *toilettes*. Altri ancora, come Redon, puntano agli effetti di *flo*, d'indeterminazione del pastello per evocare spazi lontani, enigmatici e indefiniti. Dunque, il pastello è ad un tempo sinonimo di luce e di mistero: ecco allora che il titolo della mostra "Le mystère et l'éclat" appare del tutto giustificato. Va detto, d'altro canto, che il pastello, a differenza di altre tecniche, permette all'artista di cambiare, correggere, aggiustare all'infinito un motivo, che conserva sempre e comunque un aspetto d'immediatezza e vivacità. L'esigenza di freschezza e concisione spinse, ad esempio, Manet ad accostarsi a questa tecnica, che gli consentiva di integrare sinteticamente il disegno nel colore e nello stesso tempo di reintervenire nelle zone già realizzate, senza aspettare, come imponeva invece la pittura a olio, il tempo necessario affinché queste si seccassero. Tra i vari capolavori presenti in mostra, primeggia il *Ritratto della giovane donna dagli occhi blu* (1877-1878, fig. 1): una sorta di apparizione spettrale, che irradia un riverbero continuo, punteggiato dal blu intenso degli occhi e dal rosso vermiglio delle labbra. Il fondo è trattato con bianchi opachi a cui sono aggiunte ombre grigie o colorate: questa tessitura sofisticata imprigiona la luce che sembra, per l'appunto, emanare dal personaggio.

La possibilità di ritoccare immediatamente il motivo senza tempi di attesa fece di questa tecnica lo strumento espressivo prediletto di un perfezionista come Degas, perennemente insoddisfatto del suo lavoro. L'artista è arrivato anche a servirsi delle sottilissime e trasparenti carte utilizzate per i progetti architettonici, perché gli permettevano di ricalcare i tratti che intendeva conservare di un dato motivo e di correggere quegli elementi che lo lasciavano inappagato.

Degas ha svelato nuove potenzialità espressive del pastello. Al di là dei soggetti tipicamente degasiani (le ballerine, le donne impegnate nella loro toilette etc.), dei suoi audaci tagli e delle

sue moderne inquadrature, quel che colpisce di questi fogli spettacolari sono i folgoranti effetti cromatici provocati dalla sovrapposizione ed accostamento, e dunque fusione ottica, di striature verticali, come zebbrature, di colori diversi, spesso complementari. Sovente l'artista sovrappone un tono ad un altro, facendo in modo tale da non coprire totalmente, ma anzi da lasciare intravedere lo strato inferiore di colore: ne viene fuori una tessitura densa e mobilissima, le cui venature iridescenti sfaldano la forma. Degas aveva realizzato, alla fine degli anni '60, anche una sorprendente serie di pastelli raffiguranti piccoli paesaggi (fig. 2), soggetto poco ricorrente nella sua produzione: sorprendente perché, semplificando fino all'estremo la composizione e valorizzando al massimo le potenzialità *flo* del pastello, l'artista giunge alle soglie dell'astrazione. In quest'aspirazione a cogliere l'infinito e l'indeterminato, egli mostra in questi fogli una sensibilità non troppo distante da quella di Turner.

L'indeterminato costituisce la chiave di lettura di un altro grande pastellista, Odilon Redon. E in effetti il pastello si adattava perfettamente a un'arte che, come diceva lo stesso artista, deve essere soprattutto una "irradiation des choses pour le rêve" e che eleva il mistero ad obiettivo supremo. Nei suoi pastelli la materia cromatica "polverizzata", caratteristica di questa tecnica, diventa protagonista assoluta: le forme perdono sovente la loro riconoscibilità, l'indistinto e il vago predominano ed esercitano sullo sguardo una misteriosa forza ipnotica.

Oltre a Redon, la mostra comprende un ricco capitolo su artisti riconducibili alla corrente simbolista. Nei ritratti essi mirano non tanto alla somiglianza col modello, come nel XVIII secolo, quanto a suggerire il profondo mistero dell'anima umana, la fragilità dell'essere: sguardi sfuggenti o persi nel vuoto, attitudini ambigue ed incerte. Il caso di Helleu è significativo: dietro l'eleganza della donna ritratta (fig. 3), si nasconde, come sottolinea Jean-David Jumeau-Lafond, una ricerca sull'umanità più profonda di quanto potrebbe apparire di primo acchito. I tratti rapidi costruiscono la figura in una dimensione d'instabilità, mentre gli audaci punti di vista infondono un forte senso di vertigine alla rappresentazione. Di grande interesse sono anche i pastelli di Lucien Lévy-Dhurmer: ispirato dall'indeterminazione della musica, l'artista immerge in una sorta di nebbia le forme semplificate di alcuni suoi pastelli dai titoli musicali; certe sue figure enigmatiche, come *Mystère* (1895, fig. 4) o *Silence* (1896), si distinguono per l'estrema sobrietà dei mezzi e per la lucentezza dei fondi notturni vibranti di bagliori metallici, prodotti grazie all'inserzione di particelle d'oro o argento. Atmosfere sospese, silenzi misteriosi,

apparizioni ectoplasmatiche: ecco il mondo generato da questo straordinario artista.

Anche nei paesaggi di ambito simbolista il pastello gioca un ruolo importante. Sotto la luminosità crepuscolare di un cielo colmo di nubi, degli uomini avanzano, chinati sotto il peso dei covoni. Le vibranti striature del pastello saldano in un unico essere i personaggi e i loro carichi: si tratta di un commovente pastello di Segantini in cui il duro lavoro dei campi è trasformato in simbolo di un dolore universale che congiunge uomo e natura. L'incanto della notte, l'indecisione del crepuscolo, risvegliati da luci arcane: ecco i pastelli notturni di Jozsef Rippi-Ronai e di William Degouve de Nuncques.

Ma questi non sono che pochi esempi del folto gruppo di opere presentate in mostra. Un solo protagonista, il pastello, ma molteplici, infiniti i modi di maneggiarlo, utilizzarlo, mescolarne le tinte. Inaspettatamente numerose sono le vite di quella magica polvere colorata che Baudelaire, riferendosi a Boudin, paragonava a "une boisson capiteuse" o all'"*éloquence de l'opium*".



Fig. 1. Edouard Manet, Giovane donna dagli occhi blu, 1877-1878



Fig. 2. Edgard Degas, Falesie in riva al mare, 1896

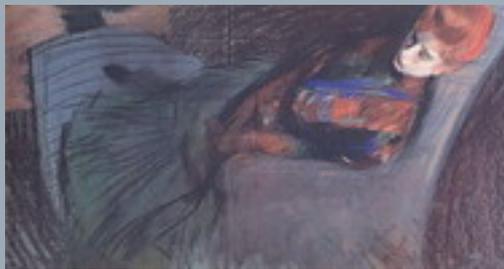


Fig. 3. Paul César Helleu, Ritratto di Madame Paul Helleu, 1894



Fig. 4. Lucien Lévy-Dhurmer, Donna con medaglia detta anche Mistero, 1896

Scarica in versione pdf

