

Intorno alla mostra zurigana d'arte sul vetro

Autor(en): **Giacometti, Augusto**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **16 (1946-1947)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-16231>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Intorno alla

Mostra zurigana d'arte sul vetro

di Augusto Giacometti

Al principio dell'anno Zurigo albergava una ricca mostra svizzera d'arte sul vetro. Augusto Giacometti, il maestro della vetrata, richiesto di manifestare le sue viste, dava alla « *Neue Zürcher Zeitung* » del 20 I 1946 l'articolo « Intorno alla Mostra zurigana d'arte sul vetro ». E' l'artista della pittura sul vetro che, esemplificando, esamina colori e valori coloristici nella vetrata :

La guerra per noi ha avuto almeno ciò di buono, che ora nel Museo d'arte applicata — Kunstgewerbemuseum — possiamo ammirare la vecchia pittura svizzera sul vetro, e molto da vicino. Sì, quando si girasse intorno al cordone teso a due metri dalle opere — ciò che poi non si deve fare —, le si ha sì vicine da poterle tastare e accarezzare, da sentire l'altezza delle linee del piombo e la leggerissima elevazione della patina sul vetro, e, chinandosi un po', di vedere obliquamente il cielo attraverso il vetro nudo. Allora i colori sono particolarmente belli, perchè la luce del di fuori cade obliquamente sul vetro. Tutto ciò è straordinariamente attraccnte, che il cuore palpita di gioia. E appunto perchè la vetrata si può tastare — coll'occhio — e accarezzare, le ci si accosta spiritualmente in ben altro modo che quando la si vede solo a grande altezza.

Osservandola sì da vicino, ci si meraviglia dell'amore e della cura con cui appaiono eseguiti e elaborati questa o quella figura, questo o quel panneggiamento, le erbe di un prato. Eppure il pittore sapeva che la vetrata si sarebbe portata all'altezza di dieci o quindici metri dal suolo, e che nessuna delle persone sedenti nella chiesa mai avrebbero avvertito, pregiato e goduto la finezza e la coscienziosità dell'esecuzione. A che pertanto tale coscienza e fine esecuzione, se poi gli uomini non la potranno mai avvertire ?

Qui il pensiero ricorre involontariamente a John Ruskin, che nel suo libro « Seven lamps of architecture » — io l'ho letto solo nella traduzione francese — scrive di questa elaborazione che a noi può sembrare superflua e che egli riassume nel titolo « Lampe de sacrifice ». Il Ruskin non scrive di pittura sul vetro ma di scultura, però quanto egli dice, vale anche per la pittura sul vetro. Egli dice che quest'elaborazione coscienziosa è un sacrificio alla divinità. Pertanto « Lampe de sacrifice ». Come dire meglio ? E quando nell'immaginazione ci si raffiguri che la finestra è posta a grande altezza e pertanto sotto un certo aspetto al di fuori della sfera d'influenza dell'uomo e già nella sfera d'influenza della divinità, il significato di questo « sacrifice » è particolarmente bello.

Una vetrata di tanta altezza agisce sull'osservatore anzitutto, come si suol dire, dal lato decorativo, ciò che è poi meno che trascurabile. Di solito è difficile affermare quello che nella vetrata è raffigurato. Qualche volta vi si vedrà una « Annunciazione alla Vergine » e qualche volta vi si scoprirà un « Battesimo sul Giordano ».

Ma nel contempo si avvertirà quanto trascurabile sia il soggetto di una vetrata. Il soggetto è soltanto l'impalcatura che regge il mondo dei colori. Non è che un ripiego. Il vero cuore della vetrata è il mondo coloristico che in esso si manifesta, si diffonde e si rispecchia. E questo mondo coloristico in sé, fuori del soggetto, è l'animo dell'Oltretomba, un inno al Dio sconosciuto, un'« Osanna al figliuol di Davide ».

Fra le più belle vetrate esposte vanno quelle di Koenigsfelden (il nome si può tradurre in Campi regali) e le parti della rosacea della Cattedrale di Losanna. Le prime non sono solo di « Campi regali » (Koenigsfelden), ma sono opere reali nel pieno senso della parola. Si cercherà invano di analizzarle, nell'illusione di poi possederne il segreto e portarselo seco nella tasca; esse, come ogni grande arte, sono incommensurabili. Solo qua e là si avrà l'impressione di uno spiraglio che concede all'intelletto di afferrare qualcosa di tanta bellezza, ma le masce della rete dell'intelletta sono troppo larghe, e le finezze sfuggono.

Qui vorrei accennare a qualche cosa di cui si sorriderà e che si considererà trascurabile: e cioè al modo come le larghe traverse orizzontali in ferro dividono i vasti cerchi della vetrata di Anna e Chiara. I cerchi non sono soffocati, ma restano sospesi e sono robustamente divisi da due traverse parallele. Nulla che riveli incertezza o titubanza, ma una soluzione intuitiva. « Tout soit voulu et préconçu d'avance », ci ripeteva costantemente Grasset (il maestro di G.) a Parigi. Qui ne è la dimostrazione piena. Quando si sa quale importanza le traverse hanno in una vetrata e come bisogna fare i calcoli con esse, non si potrà almeno di riconoscere che si tratta di una soluzione magistrale. Per persuadersi quanto belle siano queste intersezioni, si guardi alle vetrate del Duomo di Berna. Là esse sono meno felici.

Io dissento dalla eccellente prefazione di Johannes Itten nel catalogo della Mostra solo là dove egli parlando della vetrata di S. Francesco e della Scena della morte, vuole che il rosso dello sfondo sia inconcepibile e che l'artista, in questa vetrata, abbia trascurato l'espressione spirituale a favore della statica architettonica. La sua esposizione è oltremodo interessante e importante, che non si può trascurare, ma mi domando se Itten non dà troppo peso all'espressione spirituale. A mio avviso, la statica architettonica come il ritmo e la prima appartengono, più che all'espressione spirituale, a un ordine superiore delle cose. Se l'espressione spirituale fosse tanto importante, come si spiegherebbe che nella rosacea di Losanna lo stesso azzurro si tira sullo sfondo di ogni campo e non importa se vi sono raffigurati i mesi di luglio o di novembre? E come andrebbero comprese le opere dei primitivi italiani nelle quali un fatto sì laido come la Crocifissione, è dipinta coll'azzurro più bello, con cinabro splendente, e il rosa sullo sfondo d'oro?

Istruttivo e divertente nel contempo è quando dalle maestose e grandiose vetrate di Koenigsfelden, elaborate finemente nel colore, scalate nel molto grigio e perfette nella composizione, impreparati si passa improvvisamente alle vetrate della Nicolai-Kirche sullo Staufberg. Allora si avverte quanto le vetrate possono essere differenti e si vede che tutto dipende dall'anima o dalla personalità dell'artista. Il vetro non è che il materiale di cui ci si serve. Non fu certo un grande artista a creare la vetrata sullo Staufberg. E ci si meraviglia come egli non conosca problemi coloristici, come accosti il rosso, l'azzurro, il verde e il giallo senza qualche senso per i colori, e senza farsi pensiero, ma anche ci si meraviglia dell'effetto tollerabile che raggiunge.

Ma torniamo all'arte magna, alla magnifica rosacea della Cattedrale di Losanna. Si sa che tutti i medaglioni sono composti sull'azzurro. In essi l'azzurro dilaga. Ma non è un vero azzurro, non un cobalto festoso, un oltremare. No, è un azzurro

mite e morbido, come di vecchia seta, un azzurro che è stato lungo tempo al sole. E quest'azzurro non è tagliato fuori da uno stesso pezzo di vetro, ma appare ora più chiaro e ora più scuro, ora più caldo e ora più freddo, ora più splendente e ora più opaco. Il giuoco del colore è magnifico. Si direbbe che l'azzurro respiri, che ora s'alzi ed ora s'abbassi. E per quanto si guardi a lungo, non se ne scoprono tutte le sfumature. L'azzurro è orlato di una fascia di rosso. Non è però un rosso cupo, che sarebbe troppo duro per l'azzurro morbido. E' un rosso chermisi, un rosso verniciato di robbia, più vicino all'azzurro siccome accoglie anche dell'azzurro. Magnifiche le sfumature anche di questo rosso. Nelle sue parti chiare si accosta al cinabro, in quelle scure è una vernice di robbia scura, densa.

Particolarmente attraenti sono i medaglioni che, come il numero 22, accolgono due anelli concentrici: l'interno degli anelli è di una sfumatura più scura che l'esterno. Poichè il rosso è il colore più splendente del medaglione e l'occhio corre subito involontariamente al colore più splendente, lo sguardo va dall'anello interno a quello esterno e viceversa, così che si creano una tensione, un movimento e una ricchezza che allietano. Se i due colori fossero della stessa quantità, sarebbe un disastro. Il comunismo non è del regno dei colori.

Sofferamoci sul numero 22 che raffigura l'autunno: il pannello della figura è in violetto chiaro. Anche qui un violetto mite e morbido e non un violetto splendente come il celebre « évêque ». E perchè il violetto? si chiederà. Sì, il violetto, perchè il violetto nasce dalla miscela dell'azzurro dello sfondo con il rosso dei due anelli. Una nozza dei colori, e il rosso n'è il rampollo: la vera famiglia dei colori. E se ho osservato che nel mondo dei colori non vi può regnare il comunismo, dirò che in esso è di tanto più sviluppata e accentuata la tribù o la famiglia. Qualche volta queste famiglie di colori sono ben accordate e se la intendono; qualche volta però no. Qualche volta vanno purgate dagli elementi intollerabili, proprio come nel vero mondo.

La dicitura del medaglione è in colore oca, che poi non va considerato quale colore opposto al violetto, già perchè troppo nella quantità e perchè poco splendente. L'oca c'è unicamente per ammorbidire e mitigare maggiormente il viola, proprio come il grigio della colomba sul margine interno superiore. Piccole quantità di verde opaco sono disseminate sulla composizione e piccole superfici di bianco perlaceo animano i panni della figura e le danno freschezza e serenità. Il tutto è cinto da una collana di perle.

Si deve essere profondamente grati alla direzione del Museo di arte applicata della città di Zurigo di aver offerto una tale magnifica esposizione, superba e istruttiva, della vecchia pittura sul vetro nella Svizzera.