

La memoria della tempera dei primitivi nelle testimonianze tecniche del Novecento

Simona Rinaldi

Per avere una misura della memoria della tempera dei primitivi nel corso del Novecento, basterà verificare il numero di edizioni e traduzioni cui viene sottoposto il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, elevato a principale fonte tecnica dell'epoca medievale, a partire dalla traduzione di Mottez ristampata nel 1911.

Edizioni	Traduzioni
Simi 1913	Franc.: Mottez 1911; Deroche 1991
Thompson 1932-33	Ingl.: Thompson 1933
Brunello 1971	Ted.: Verkade 1916
Tempesti 1975	
Serchi 1991	
Frezzato 2003	
Torresi 2004	[¹]

L'edizione inglese curata da Daniel Varley Thompson jr. conobbe una fortuna larghissima, superiore a tutte le altre edizioni e traduzioni, poiché Thompson oltre a essere un autorevole studioso di fonti medievali, era docente all'Università di Yale dove nel 1926 istituì il primo corso universitario dedicato alla pittura a tempera². Tali ricerche non solo acquisirono una notevole fama presso gli studiosi, ma suscitarono anche l'interesse degli artisti, come è il caso di Lewis York, suo allievo e poi assistente e successore alla Yale School of Fine Arts.

Per illustrare a scopo didattico le tecniche descritte nel trattato di Cennini sia Thompson che York eseguirono delle simulazioni pratiche³, nelle quali York si servì di materiali industriali, come i pannelli di masonite che vennero presto adottati come supporti pittorici da vari artisti, come Reginald Marsh, Peter Hurd, Isabel Bishop, Jacob Lawrence e perfino Jackson Pollock.

La tecnica di Pollock viene studiata prevalentemente per i suoi famosi *dripping*, eseguiti con una resina alchidica⁴, mentre l'uso della caseina risulta assai meno indagato e da correlare alla formazione ricevuta da Thomas Hart Benton cui Pollock fu sempre grato per «l'unica istruzione formale che io abbia mai avuto... Gli sono enormemente riconoscente. Voleva tanto inculcarmi il suo realismo che sono passato direttamente alla pittura non oggettiva»⁵. Altrettanto fondamentale fu per Pollock la partecipazione al Laboratorio sperimentale organizzato a New York nel 1936 dal muralista messicano David Alfaro Siqueiros, in cui furono indagate «tutte le possibilità dell'accidente pittorico»⁶ in relazione all'impiego dei materiali industriali.

Un'altra componente della pittura di Pollock va individuata nelle sperimentazioni condotte da Hans Hofmann giunto dalla Germania nel 1935, che oltre a dipingere a caseina, si servì di sgocciolature di colore sin dal 1940, per fornire ai giovani artisti newyorkesi la consapevolezza del valore espressivo del colore. Attraverso i corsi tenuti nella sua scuola d'arte, Hofman trasmise agli espressionisti astratti quanto aveva appreso a Monaco negli anni Venti, grazie anche alla traduzione inglese del noto manuale di Max Dörner, *The Materials of the Artist and their Use in Painting, with Notes on the Techniques of the Old Masters* stampata a New York nel 1934.

Al gruppo degli espressionisti astratti aveva aderito sin dal 1944 Marc Rothko, di cui sono note le alterazioni dei materiali sintetici delle sue opere mature unite a una tecnica che voleva richiamarsi nelle intenzioni alla pratica antica, interponendo una mano di chiara d'uovo in funzione impermeabilizzante tra uno strato pittorico e l'altro. Nelle didascalie dei dipinti di Rothko troviamo spesso l'indicazione di leganti misti⁷, ma sappiamo che le tele nere dipinte nell'ultimo

decennio della vita dell'artista furono eseguite prevalentemente con colori acrilici, mentre per i vent'anni precedenti egli si servì di emulsioni e leganti proteici⁸.

Ciò che risulta profondamente alterato nei Seagram e Harvard Murals è il gioco differenziato tra zone lucide e opache, levigate e scabrose, riflettenti e assorbenti, che rispecchiava l'idea di Rothko della pittura come un campo cromatico in grado di vibrare con maggiore o minore intensità per condurre l'osservatore non solo di fronte all'opera ma avvolgerlo in essa⁹. In questo senso, Gage indica l'obiettivo creativo perseguito da Rothko di una «luce interiore» costantemente richiamata proprio nel volume di Max Dörner che fu tra i testi maggiormente consultati dagli espressionisti astratti. Appare dunque evidente la correlazione tra i materiali e le tecniche impiegate dall'artista e quelli discussi e raccomandati da Dörner, come «l'utilizzo della tempera a uovo [ma anche] dei nuovi materiali sintetici come il bianco di titanio e il rosso litolo»¹⁰.

Senza sottovalutare l'ovvia constatazione che il mito della tempera – di matrice pre-raffaellita – venisse alimentato e amplificato in America dai programmi federali (WPA/FAP) attivati tra 1935 e 1943 per fronteggiare la Grande Depressione (con scambi di esperienze tra artisti americani e muralisti messicani)¹¹, l'importanza della diffusione del testo di Dörner va sottolineata in particolare per le sperimentazioni in seno all'astrattismo.

Daniel Thompson aveva avuto del resto rapporti diretti con Dörner grazie a Edward Waldo Forbes, suo docente di storia dell'arte ad Harvard e direttore (1909-1944) del Fogg Art Museum, dove dal 1924 favoriva lo studio delle tecniche pittoriche a tempera e ad affresco nei suoi pionieristici corsi, come quello dedicato ai «Methods and Processes of Italian Painting». Nel 1923 Thompson era divenuto assistente di Forbes e nello stesso anno frequentò i corsi sui metodi pittorici tenuti da Dörner a Monaco¹².

Dörner si era formato come pittore presso l'accademia monacense e attraverso Böcklin e Hans von Marees approfondì lo studio delle tecniche pittoriche pompeiane. Docente accademico di tecniche pittoriche, si occupò anche di molti progetti di restauro (tra cui il famoso ciclo di Tiepolo a Würzburg), acquisendo una fama internazionale con la pubblicazione nel 1921 del volume: *I materiali dell'artista e il loro uso in pittura*¹³ che divenne un fondamentale manuale di riferimento.

Il volume di Dörner, pur essendo pubblicato nel 1921 sintetizzava in realtà le esperienze e le ricerche condotte fin dall'inizio del secolo, fornendo in sostanza un consuntivo di 25 anni di studi.

L'Accademia di Belle Arti di Monaco agli inizi del Novecento era infatti un luogo attivo di dibattito tra artisti provenienti dai paesi più diversi. È ampiamente nota la frequentazione di De Chirico¹⁴; meno sottolineata forse, è la compresenza nell'accademia monacense sia di Paul Klee, giunto nel 1898, sia di Vassily Kandinsky, arrivato da Mosca nella primavera del 1900. Entrambi frequentano lo studio di Franz von Stuck e partecipano al dibattito sui materiali pittorici e sulla necessità di individuare dei leganti che mantenessero stabili le loro caratteristiche ottiche, analogamente alla pittura dei primitivi italiani¹⁵.

Dal taccuino redatto da Kandinsky (marzo-giugno 1900) apprendiamo che aveva allestito un laboratorio chimico con i pittori suoi connazionali Grabar e Jawlensky¹⁶, per condurre degli esperimenti tecnici. Dalle 17 ricette a tempera riportate nel taccuino il rosso d'uovo non risulta mai da solo, ma unito a un materiale idrosolubile come caseina o gomma arabica; oppure a uno non idrosolubile come cera o resine (tra cui: mastice, ambra, olio di trementina e benzolo). L'assenza del legante a olio è confermata dalle indagini effettuate sulla

tavolozza utilizzata da Kandinsky a Monaco e ciò dovrebbe condurre a una necessaria revisione delle didascalie dei dipinti eseguiti tra 1908 e 1911.

Gli esperimenti degli artisti nella Monaco Secessionista si basavano sulle fonti tecniche pubblicate dal pittore viennese Ernst Berger (1857-1919) che dal 1906 eseguiva ed esponeva varie simulazioni pittoriche con colori legati a rosso d'uovo, gomma arabica, colla animale e cera punica. L'interesse riscosso condusse numerosi fabbricanti tedeschi (Neish a Dresda, Herz a Berlino, Wurm a Monaco) a produrre colori a tempera industriali.

Dall'archivio di Wurm sono riemersi gli acquisti di molti artisti, tra cui i pittori aderenti alla Nuova Associazione di Artisti di Monaco che aveva accolto le innovazioni del gruppo dei Nabis soprattutto nel rigettare «il falso lustro della pittura a olio». I Nabis, condividendo le posizioni di Maurice Denis, si servivano di fondi preparatori che assorbivano il legante a olio e prediligevano i colori opachi della tempera. Ma proseguendo velocemente in questo rapido cammino a ritroso, si possono riscontrare analoghi esperimenti sulle preparazioni assorbenti da parte di Gauguin, certamente memore dei teleri murali di Puvis de Chavanne al Pantheon di Parigi, ma le cui radici postimpressioniste sono individuabili nella svolta classicista di Renoir dopo il suo viaggio in Italia, quando a Padova ammira la cappella degli Scrovegni.

E con Renoir, che redige la prefazione al *Libro dell'Arte* del Cennini, si torna alla ristampa del 1911 dell'edizione francese del Mottez da cui questo breve excursus aveva avuto inizio.

-
- ¹ S. BORDINI, *Materia e immagine*, Roma 1991.
- ² D. V. THOMPSON, *The practice of tempera painting*, New York 1936; *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956.
- ³ R. J. BOYLE, *The American tempera revival in Context*, in R. J. BOYLE, H. BROWN, R. NEWMAN (a cura di), *Milk and Eggs: The American Revival of tempera Painting, 1930-1950*, Seattle-London 2002, p. 26.
- ⁴ S. LAKE, E. ORDONEZ, M. SCHILLING, *A technical investigation of paints used by Jackson Pollock in his drip or poured paintings*, in A. ROY, P. SMITH (a cura di), *Modern Art, New Museum*, London 2004, pp. 137-141.
- ⁵ J. POLLOCK, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2006, p. 75.
- ⁶ D. A. SIQUEIROS, *Dipingere un murale*, a cura di M. de Micheli, Milano 1976, p. 7.
- ⁷ M. PUGLIESE, *Tecniche miste*, Milano 2006.
- ⁸ C. MANCUSI-UNGARO, *Material and Immaterial Surface: the Paintings of Rothko*, in J. WEISS (a cura di), *Mark Rothko*, New Haven-London 2000, p. 293.
- ⁹ C. MANCUSI-UNGARO, P. GOTTSCHALLER, *The Rothko Chapel: reflectance, reflection and restoration*, in "Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", 2002, 16(2), pp. 215-224.
- ¹⁰ J. GAGE, *Rothko: Color as Subject*, in J. WEISS (a cura di), *Mark Rothko* cit., p. 249; A. L. STANDEVEN, *The History and manufacture of Lithol Red, a Pigment by Mark Rothko in his Seagram and Harvard Murals of the 1950s and 1960s*, in "Tate Paper", 2008, 8.
- ¹¹ F. GALLO, *Nuovi materiali*, in S. BORDINI (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche*, Roma 2007, p. 71; A. N. SPRAGUE, *The British tempera revival: The Pre-Raphaelites and the Link with America*, in "Apollo", 1999, 453, pp. 47-52.
- ¹² R. J. BOYLE, op. cit., p. 26; M. C. GALASSI, «Technical Studies in the Field of the Fine Arts» (1932-42). *Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard*, in "Annali di Critica d'Arte", 2009, 5, pp. 299-329.
- ¹³ M. DÖRNER, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde: nach den Vorträgen an der Akademie der bildenden Künste in München*, Monaco 1921.
- ¹⁴ C. COMPOSTELLA, *La «technica» di Giorgio de Chirico: 1919-1925*, in "Bollettino ICR" n.s., 2001, 3, pp. 2-38; T. PERUSINI ET ALII, *Il muralismo italiano degli anni Trenta: problemi tecnici ed analitici: un excursus attraverso l'analisi di pitture di Sironi, De Chirico, Cagli, Afro e Sbisà*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSI (a cura di), *Sulle pitture murali: riflessione, conoscenze, interventi*, Venezia 2005, pp. 1353-68; S. VACANTI, *Giorgio de Chirico e il ritorno al Mestiere*, in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", 2005-2006, 5-6, pp. 404-432.
- ¹⁵ R. H. WACHERNAGEL, "Ich werde die Leute ... in Oel und Tempera beschwindeln". *Neues zur Maltechnik Wassily Kandinskys*, in "Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", XI, 1995, 1, pp. 97-128; S. RINALDI, *Colore e pittura*, Roma 2004, pp. 137-158.
- ¹⁶ U. FISCHER ET ALII, "I came to understand how to translate nature into colour according to the fire in my soul": *Alexej Jawlensky's painting technique in his Munich Oeuvre*, in D. SAUNDERS, J. H. TOWNSEND (a cura di), *The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries*, London 2006, pp. 49-55.