

PRO TEMPERA ORATIO¹

Parte I

Nil est tam visu jucundum quam in materiae pulchritudine rerum patefacta metaphysica

Molti ormai pensano con me che il Seicento, per via dell'abitudine che allora era invalsa nei pittori di negligenza la tempera e di usare più largamente tutte quelle sostanze che all'artefice danno sì un effetto più immediato, ma di cui la magna pars è costituita da oli vegetali o minerali, che come vedremo in seguito sono la rovina in ispirito e materia di ogni pittura, preludio a quella decadenza che giunta in questi ultimi anni al suo culmine, ha precipitato la pittura nello stato in cui si trova.

In Europa più di una voce è sorta contro tale decadenza; ché infatti l'aspetto di nullità che la pittura in genere ha assunto da cinquant'anni a questa parte, sorpassa ogni misura e allarma un po' tutti. A me sembra però che coloro i quali contro tale decadenza insorgono non colgano spesso nel segno circa le origini e le cause principali del male.

Anche quando sono pittori che protestano trattano sempre la questione à côté. Tanto per avere un esempio basterebbe leggere ciò che Renoir pensava dei pittori antichi dai discorsi di esso che Vollard riporta in un ottimo e psicologicamente acuto volumetto testé pubblicato. Non bastano le lacrime e i sospiri e le mute ammirazioni davanti ai capolavori dei musei; né bastano le idee generali e le teorie, specie quelle che, come oggi usa presso molti scrittori d'arte (scrittori mancati o pittori che scrivono), hanno per meta precipua di menar il can per l'aia e d'ingannare il nemico. Con tutto ciò non voglio dire che manchino i giovanotti di coraggio che pigliano la cosa sul serio e cercano con ogni mezzo di sanare la piaga; ne conosco alcuni che avendo già fiutato una delle principali origini del male si danno pure la pena di macinare loro stessi i colori che usano; ma li macinano coll'olio quindi, a parte qualche piccolo vantaggio, seguitano sempre con quella pittura che si ottiene comperando i colori dal commercio, e questo è lo sbaglio.

È indispensabile per rendersi un conto esatto delle cause principali dell'attuale decadenza osservare quale rovina abbiano causato in pittura i colori a olio e l'uso dell'olio per dipingere; ché infatti tale uso permette di lavorare presto, di dare l'illusione del finito quando invece non si tratta che di

¹ Il manoscritto inedito del 1920 ca. fa parte dell'Archivio della Fondazione Primo Conti (Inv. FC/VP Ms.4.5) ed è composto da 16 fogli numerati di cm 21x16. Si ringrazia Manuela La Cauza dell'Archivio della Fondazione Primo Conti Centro di Documentazione e Ricerche sulle Avanguardie Storiche, Fiesole, Firenze.

schiuma e di crosta. Né è da ieri che tale decadenza è principiata ma rimonta a parecchi secoli indietro. Riguardando la nostra grande pittura del trecento e del quattrocento e quella ancora che si protrasse sino alla morte di Raffaello, riguardandole dico non con occhio di esteta e di scrittore d'arte, ché ben io so per esperienza quanto nulli al punto di vista pittorico sono tutti quei libri che oggi in Europa si pubblicano sui vari periodi della pittura, e quanto inutile alla meta che ci siamo prefissa sia tutto quel radotage descrittivo o pseudolirico che essi contengono, ma riguardando, dico, quella nostra pittura con occhio curioso e scrutatore, vediamo che oltre le cause di spirito, di tempo, di tranquillità, di appoggio circostante, di mestiere tradizionale, di pazienza ecc., che contribuirono a infonderle cotanta potenza e cotanto squisito mistero, vediamo che vi è pure un'altra causa, formidabile questa, alla quale non si pensa né si penserà mai abbastanza; poiché lo spirito, e di quello buono, in alcuni pittori moderni c'è, non v'è dubbio, il tempo si trova e così pure la tranquillità, l'appoggio circostante e il mestiere si creano a poco a poco con metodo e pazienza, e la pazienza di certo non ci manca, ma, ditemi voi amici, credete sulla vostra coscienza di pittori onesti che con quei colori e quelle vernici che oggi acquistate dai mercanti, che con dei semplici colori a olio, potreste mai avvicinarvi, anche vagamente, alla solidità, alla trasparenza, alla potenza lirica del colore, alla chiarezza, al mistero, all'emozione di una pittura qualsiasi di Fra Angelico, di Piero della Francesca, di Botticelli, di Dürer, di Holbein o di Raffaello giovane? Non avete mai pensato amici che con dei colori a olio come si usa oggi ciò non è assolutamente possibile? Non si tratta di imitare di rifare o di contraffare. Si tratta di trovare una via verso un paradiso perduto, verso un giardino delle Esperidi ove potremmo cogliere altri frutti che quelli già colti dai nostri grandi fratelli antichi; ma pensate che una muraglia cinge quel giardino e oltre quella muraglia non v'è speranza né salvezza.

Noi lavoriamo nell'arte più complicata, più difficile e più faticosa che vi sia: la pittura; arte in cui bisogna tutto fare da se e, specie oggi, tutto creare da principio; perciò sono fermamente convinto che ora più che in qualsiasi altra epoca sia mestieri pensare profondamente al materiale che usiamo poiché è di là che bisogna cominciare se si vuol sanare radicalmente la piaga che affligge oggi la pittura. È nella sua stessa materia che oggi la pittura porta i germi del suo male, quei germi che le impediscono di rilucere, di brillare, di attirare come uno specchio magico, di fermare a lungo l'attenzione del passante, e che pure le impediscono di essere qualcosa di eccelsamente giocondo e consolante, meta suprema e suprema benedizione di ogni grande arte: In materia venenum.

È questo pensiero che ora mi tormenta da più di tre anni e posso giurare sul mio onore di pittore coscienzioso che ho tentato tutti i mezzi per raggiungere quello che volevo usando quei colori a olio che usate voi tutti amici, sia che li comperassi pronti sia che per maggior sicurezza li macinassi io stesso, ma tutto fu inutile; e allora dopo avere lungamente osservato le opere del tre e del quattrocento e anche alcune posteriori, dopo aver copiato nei musei di Firenze e di Roma le opere che più mi sembravano atte a insegnarmi qualcosa, dopo aver letto e studiato tutto ciò che potei trovare in fatto di tecnica pittorica in trattati antichi e moderni sono giunto alla ferma convinzione che i più puri capolavori della pittura, dai primitivi fiamminghi tedeschi e italiani a Dürer, Holbein, Botticelli, Perugino e Raffaello non sono pitture a olio e che persino Rubens e Tiziano non abbiano dipinto a olio come s'intende oggi, e una parola mi si affacciò alla mente, una parola che d'allora mi persegue ed è sempre presente ai pensieri di pittore: la tempera.

* * *

È opinione comune il credere che Antonello da Messina abbia portato dalle Fiandre in Italia il segreto della pittura a olio e quasi tutti s'immaginano che il messinese sia tornato in Italia conoscendo un modo di dipingere pressapoco eguale a quello che i pittori usano oggi: colori macinati con un olio vegetale ma più spesso con olio di lino e poi distesi sulla tela coll'ausilio dello stesso olio e di qualche vernice. Io credo invece che la pittura a olio di Antonello non avesse nulla che vedere con la pittura a olio che si usa oggi.

L'uso dell'olio misto alla cera era conosciuto sino da tempi antichissimi. I Greci usavano questa miscela per dipingere le loro navi con colori vivi e resistenti all'umido e alle intemperie.

Fidia dipinse con olio alcune sue statue. E senza rimontare tanto indietro ma sempre prima di Antonello basta ricordare Ezio il dottore che in sul principio del VI° secolo parlava già dell'olio di lino usato invece dell'olio di ricino e trattò pure dell'uso da farsi in pittura dell'olio di noce. Ma torniamo al Messinese e vediamo anzitutto, basandoci sopra i vari trattati di pittura, in che cosa consistesse questo famoso segreto della pittura a olio.

È noto a tutti che i fratelli Uberto e Jan van Eyck sono considerati i fondatori e scopritori della pittura a olio, senza però che sia mai stato spiegato con chiarezza che cosa fosse precisamente questa scoperta, poiché l'uso dell'olio nella pittura, come ho già fatto notare, era conosciuto assai prima dei fratelli van Eyck. Ho lungamente osservato nei vari musei d'Europa la pittura fiamminga, anteriore contemporanea e posteriore ai van Eyck e sono convinto che i predetti fratelli non siano stati gli scopritori di una pittura a olio vera e propria come si usa oggi, ma che essi nella cosiddetta tempera grassa, già conosciuta nelle Fiandre, abbiano introdotto l'olio in emulsione con altre sostanze, specie resine viventi e fossili; per poter, per mezzo di velature, dare una maggiore finitezza, pulimento e potenza di colore alla loro pittura.

“Questi oli che è tempera loro”, dice il Vasari parlando di fiamminghi nella sua vita di Antonello; ed è senza dubbio alla tempera grassa dei fiamminghi che egli allude ma è certo, anzi certissimo, che non si trattava di colori semplicemente macinati con l'olio e adoperati con esso ma bensì di una mistura la cui base era una tempera (tempera all'uovo, alla colla, alle resine, ecc.) in cui l'olio non interveniva che in emulsione usata come mezzo di collegamento e per finire la pittura.

Questo mio giudizio può anche essere confermato dalle seguenti parole di Michelangelo Bono il quale nel 23° Capit. del suo Trattato parlando dei diversi sistemi di dipingere su tela o tavole dice: lavora et penga con tempera d'oglio”; è evidente che la tempera d'oglio del Bono è quella stessa a cui allude Vasari dicendo: “questi oli che è tempera loro”. Con questa tempera grassa, hanno senza dubbio dipinto Holbein, Dürer, Pietro Perugino e Raffaello.

Quello che ingannò e inganna sempre molti conoscitori d'arte, ed anche dei più esperti, è il fatto che una tempera verniciata, specie se si tratta di una tempera grassa, cioè di una pittura eseguita con qualsiasi materia mescolabile all'acqua in cui in emulsione intervengano oli o resine, e specie quando più strati di vernice sono stati passati sulla pittura, come avviene con i quadri antichi, difficilmente si distingue da una pittura a olio; così che molti quadri che sono semplicemente tempera verniciata, come i ritratti e le madonne di Raffaello, figurano erroneamente nei libri d'arte come

pittura a olio. E poi quelli che sbagliano, sbagliano più per il fatto che non si rendono conto della forza e dell'emozione di certe pitture né, non essendo essi pittori, possono capire che coll'olio certe potenze e certo lirismo di colore non si possono ottenere.

Io penso spesso con malinconia a tutti i vari sforzi degli impressionisti per infondere maggior luminosità nelle loro opere quando sulle loro stesse tavolozze in quei stessi tubetti che spremevano con tanta generosità portavano il germe delle tenebre, l'estinzione di ogni sonorità del colore. Vorrei che accanto a una tavola dipinta a tempera da Fra Angelico, da Piero della Francesca o da Botticelli si mettesse un dipinto di Monet o di Pissarro, di Segantini o di Previati per vedere la differenza; per vedere quale sarebbe la pittura più luminosa.

I quadri a tempera del 400 e del 500 sono quelli che hanno maggiormente conservato la loro freschezza e possiedono un'inalterabile chiarezza e trasparenza. Pure come durata e potenza di colore e [è] ad essi che dobbiamo chiedere consiglio, ad essi e a quello dei fiamminghi che seguirono la stessa via, perfezionando la tecnica della loro tempera (ché la tempera infatti si presta a infinite combinazioni e perfezionamenti) come i fratelli van Eyck che scoprirono le emulsioni con oli e resine le quali usate nelle velature finali danno alla pittura quel magnifico splendore, unito alla più alta potenza plastica, che oggi tanto ci meraviglia. Questo era il sistema di tutti i maestri del primo Rinascimento; sistema che si protrasse anche dopo e che arrivò al suo apogeo nei ritratti e le madonne di Raffaello, ma intanto era anche apparso il funesto Leonardo.

Egli gettò sulla pittura il crepuscolo del chiaroscuro che è problema di plastica o, piuttosto, una delle soluzioni (e non la migliore) del problema plastico, e non è problema di colore. Da allora molti pittori si allontanarono dal senso del colore.

Anche oggi il problema del chiaroscuro impera. Fintanto che si usava la tempera rimasero i colori chiari, anche dopo le influenze fiamminghe e l'abitudine che invalse di usare le emulsioni in cui interveniva l'olio, ma poi cominciò la nefasta mania di usare il bianco macinato con l'olio e la sua mescolanza con gli altri colori spense in pitture ogni chiarezza e ogni bellezza.

Per avere una prova della superiorità, in chiarezza e potenza di colore della tempera sulla pittura a olio si provi a macinare un colore qualsiasi (dell'ocra gialla, per esempio) con una gomma o una colla chiara, piuttosto con della gomma di ciliegio, e poi lo stesso colore lo si macini con dell'olio di lino, anche chiaro e purificato, si applichino le due tinte sopra una tela o una tavola ingessata, l'una presso all'altra; quando saranno bene asciutte si dia ad entrambe una mano eguale di vernice forte e la differenza tra la tempera e l'olio risulterà più che evidente: la tempera chiarissima pura e trasparente; l'ocra della tempera sarà più ocra di quella dell'olio cioè che l'individualità, l'intima essenza di questo colore, sarà più chiara nella tempera che nella pittura a olio. Col tempo queste qualità non cambiano. La tempera rimane tanto più luminosa dell'olio perché questo cambia poco il suo volume e perde col tempo la sua trasparenza, mentre la gomma rimane trasparente e col tempo consuma il volume dell'acqua, così che le molecole di colore mescolate a questa sono visibili alla superficie molto più vicine le una alle altre.

Giorgio de Chirico

* * *

Ecco dunque ciò che io penso della tempera. Ho procurato di esprimermi, chiaramente e brevemente, e, anzitutto, ho voluto che questo mio discorso preliminare fosse persuasivo; pertanto io l'ho latinamente intitolato: *oratio*, che infatti presso gli antichi romani oratori scopo precipuo delle loro orazioni era il persuadere.

Poiché le teorie non bastano, nel seguito di questo mio scritto tratterò di tutta la parte tecnica della tempera e specialmente di ciò che ho personalmente sperimentato.

(Segue)

Giorgio de Chirico

Pro tempera oratio

(1)

- Parte I -

Nihil est tam visu jucundum
quàm in materia pulchritudine
rerum patefacta metaphysica.

Molti ormai pensano. con me che il Seicento, per via
dell'abitudine che allora era invalsa nei pittori di
negligenza la tempera e di usar più largamente tutte
quelle sostanze che all'artefice danno ^{se} un effetto più
immediato, ma di cui la magna pars è costituita da
oli vegetali o minerali, che come vedremo in seguito sono
la rovina in ispirito e materia di ogni pittura, preludio
a quella decadenza che giunta in questi ultimi anni
al suo culmine, ha precipitato la pittura nello stato in
cui si trova.

In Europa più di una volta è sorta contro tale decadenza
che infatti l'aspetto di nullità che la pittura in genere
ha assunto da cinquant'anni a questa parte, ^{e all'anno ult. p. o' tutte} sospesa
ogni misura. A me sembra però che coloro i quali
contro tale decadenza invegono non colgano spesso

Pro tempera oratio di Giorgio de Chirico

Redatto da de Chirico intorno al 1920 per la rivista «Valori Plastici»¹, il testo risulta pressoché interamente rifiuto e ampliato nel successivo articolo *Pro tecnica oratio*, apparso in due parti sulla rivista «La Bilancia», nei numeri di marzo e aprile 1923², dove molti passi si ritrovano identici. Vi sono però anche interessanti differenze. È assente nella seconda oratio, per esempio, la menzione di Botticelli, pittore già ricordato da de Chirico nel testo intitolato *Classicismo pittorico*³, quale esponente tra i più significativi della vocazione toscana per il disegno. In modo erroneo è poi riportato il nome di Michelangelo Biondo, il cinquecentesco autore di una delle fonti⁴ citate da de Chirico nella disamina riguardante la tecnica dei fratelli Van Eyck, che compare come “Michelangelo Bono”, diversamente dal saggio del 1923, dove il nominativo è corretto. Ma l'elemento più importante su cui focalizzare l'attenzione è l'affermazione: “È questo pensiero che ora mi tormenta da più di tre anni e posso giurare sul mio onore di pittore coscienzioso che ho tentato tutti i mezzi per raggiungere quello che volevo [...] e allora [...] una parola mi si affacciò alla mente, una parola che d'allora mi persegue ed è sempre presente ai miei pensieri di pittore: la tempera.” Se, come si è pensato fino ad oggi, il testo è stato redatto nel 1920, ciò farebbe risalire la ricerca dechirichiana sulla materia pittorica già al periodo ferrarese (1917). Sarebbe dunque in quella città che de Chirico, ancora dedito ai temi metafisici, abbandona i colori distribuiti commercialmente in tubetti per fare ricorso ai pigmenti in polvere, “macinandoli” lui stesso con l'olio di lino, per ottenere un medium pittorico più “antico” e aderente alle sue esigenze estetiche, come ha peraltro suggerito qualche tempo fa Jole de Sanna.⁵ Poi questa ricerca, come lui stesso specifica nel testo rimasto inedito (ma anche in *Pro tecnica oratio* nel 1923), sfocerà tra il 1919 e il 1920 nella “scoperta” della tempera grassa. Da notare, inoltre, che il testo si conclude manifestando l'intenzione di farlo seguire da una seconda puntata più specificamente dedicata agli aspetti pratici della pittura a tempera. In realtà nel testo poi apparso nella sua redazione finale e ampliata come *Pro tecnica oratio*, peraltro in due parti, queste promesse vengono in buona parte disattese. Per quanto vi siano in quest'ultimo scritto alcune note tecniche sul legante a tempera grassa e sui suoi vantaggi, bisognerà aspettare il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928 perché de Chirico fornisca realmente un resoconto sistematico della sua personale prassi operativa, rispetto ai modi con cui ha lavorato a tempera a partire dal 1919-1920. Infine, risulta interessante che l'artista senta l'esigenza di giustificare la formula utilizzata per questo scritto, “latinamente intitolato”, proprio per manifestarne esplicitamente la funzione persuasiva. Ciò a dimostrare che già nella sua prima for-

¹ Alcuni passi erano già stati trascritti nel catalogo della mostra “Valori Plastici”, realizzata in occasione della XIII Quadriennale presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Cfr. *XIII Quadriennale - Valori Plastici*, cat. mostra a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Skira, Milano, 1998, p. 281. Inoltre la prima e l'ultima pagina del manoscritto erano state riprodotte in: *La Metafisica: Museo Documentario*, cat. mostra a cura di E. Coen, Grafis, Bologna, 1981, p. 103.

² G. de Chirico, *Pro tecnica oratio*, in «La Bilancia», marzo e aprile 1923; pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, pp. 238-244.

³ G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, in «La Ronda», luglio 1920; pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 225-229.

⁴ M. Biondo, *Della Nobilissima pittura et di la sua arte, et dil modo di conseguirla agevolmente di Michel Angelo Biondo. Utile et breve dottrina*, Venezia, 1549.

⁵ G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, a. c. di J. de Sanna, Scheiwiller, Milano, 2001, pp. 63-64.

mulazione il testo aveva per de Chirico una funzione di asserzione teorico-programmatica, rivolta agli altri artisti in clima di Ritorno all'Ordine. Tale nota chiarificatrice del titolo, posta nella parte conclusiva del testo, scomparirà invece nella successiva *Pro technica oratio*.

Salvatore Vacanti