

Presentazione

Durante il periodo di insegnamento a Vienna Otto Pächt tenne due cicli di lezioni sugli inizi della pittura dei Paesi Bassi, il primo nel semestre invernale del 1965-66, nell'ambito di un corso annuale. In seguito si è occupato dello svolgimento successivo della pittura nei Paesi Bassi, da Rogier Van der Weyden fino a Hugo Van der Goes, Memling e Gerard David. Sugli inizi di questa pittura egli ha in seguito tenuto alcune lezioni nel semestre estivo del 1972 con il titolo «I fondatori della pittura dei Paesi Bassi». In questo contesto utilizzò il materiale dei suoi primi interventi, che modificò e ampliò con aggiunte e integrazioni. La presente pubblicazione si basa su questo testo rivisto.

Le lezioni di Pächt oggi sono già leggenda. Raramente simili insegnamenti hanno goduto di un'affluenza così ampia di uditori affascinati. Si viveva una ricerca dinamica, presentata con formulazioni brillanti, a volte anche eccentriche, parte di un'autorità che era improntata all'intima confidenza con le opere, da una profonda erudizione e da un impegno totale per la materia.

Probabilmente, Otto Pächt non si è occupato di nessun altro tema così intensamente come dell'arte dei fratelli Van Eyck. Ancora durante gli ultimi giorni di vita, trascorsi in ospedale, studiò degli estratti sulla pittura degli antichi Paesi Bassi e, in una conversazione che ebbi con lui tre giorni prima della sua morte, si parlò del *Polittico di Gand*. Gli inizi dell'impegno di Pächt con l'arte eyckiana devono risalire ai tardi anni Venti; ciò significa che ha cominciato a confrontarsi con i problemi dell'arte eyckiana e della pittura fiamminga solo pochi anni dopo la morte di Max Dvořák – del quale aveva ancora potuto seguire alcune lezioni. All'inizio del xx secolo, con il suo *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*, Dvořák aveva del resto indicato alla ricerca nuove strade, facendo così del problema degli inizi della pittura nei Paesi Bassi uno dei grandi temi della Scuola di Vienna. Così, accanto a Pächt, soprattutto Ludwig Baldass e Charles de Tolnay si sono occupati di tali questioni (il saggio monumentale di Dvořák del 1904 comparve in forma di volume nel 1925, anch'esso tra l'altro presso un editore di Monaco).

Il fatto che le più precoci pubblicazioni di Pächt di tema eyckiano – le grandi recensioni dei libri di Baldass e di Panofsky – risalgano all'inizio degli anni Cinquanta è tipico della sua precisione. Del resto, i suoi interventi erano preceduti da ricerche per lo più lunghe e intense.

Otto Pächt non si è mai lasciato convincere facilmente ad approvare la stampa delle sue lezioni. Nel caso del presente testo può essere stata la tensione fra il suo desiderio di perfezione e la coscienza del fatto che, proprio per quanto riguarda il problema Van Eyck, è quasi impossibile superare lo stadio delle ipotesi. Anche se talvolta fu sul punto di dare il suo consenso alla pubblicazione, all'ultimo momento si era però nuovamente tirato indietro.

Pächt ha sempre sperato di avvicinarsi alla soluzione della questione eyckiana grazie a una più ampia conoscenza dei materiali antichi. Era convinto che, malgrado l'iconoclastia e le catastrofi, nessuna delle invenzioni figurative importanti fosse andata interamente perduta. Nei suoi appunti, una volta, ha chiesto «di guardare la scena storica essenzialmente in un orizzonte più ampio; soprattutto, nella ricerca sui maestri che furono dei veri creatori, di non limitarsi a ciò che si è conservato in originale. È necessario tentare di farsi un'idea di ciò che è perduto attraverso fonti secondarie, disegni, riprese di atelier e derivazioni, copie parziali e talvolta attraverso echi ben più tardivi; in singoli casi, quanto perduto non è stato necessariamente meno importante e meno rilevante per il corso dello sviluppo di ciò che è rimasto casualmente conservato in originale».

Gran parte del suo interesse e del lavoro degli ultimi anni si concentrò dunque sul recupero di queste invenzioni figurative perdute. Pächt ci ha lasciato anche una serie di cartelle in cui ha raccolto un ricco materiale figurativo relativo ai primi stadi e ai riflessi di perdute composizioni eyckiane (per esempio un san Michele, un Cristoforo, composizioni della Crocifissione, un Trasporto della Croce e un Passaggio del Mar Rosso). Occasionalmente, ha redatto anche brevi testi sui più diversi ambiti tematici che ci offrono un'idea delle sue opinioni e intenzioni. Nelle ultime pagine di questo libro, dove egli confronta i due disegni dell'Adorazione dei Magi, oppure il Matrimonio mistico di santa Caterina del *Libro d'Ore di Torino* con un disegno proveniente da Norimberga che rispecchia un'opera precoce di Jan, lo studioso ha indicato la strada che aveva in mente.

Otto Pächt è sempre stato un sostenitore così fedele della storia dell'arte che gli ripugnò l'idea di farsi catturare da un'altra disciplina. Lo si percepisce quando si confronta criticamente con la relazione tecnica di Bruxelles, per esempio quando sottolinea che un confronto della corona ai piedi dell'Onnipotente nel *Polittico di Gand* con quella della *Madonna del cancelliere Rolin* non avrebbe affatto dovuto far nascere nella commissione d'indagine alcun dubbio circa l'autenticità della corona di Gand. Però ci sono anche casi in cui la scienza ha avuto ragione, come nell'*Uomo dal garofano*, un dipinto che, grazie all'indagine dendrocronologica, può essere datato al più presto all'ultimo terzo del xv secolo.

Pächt volle dipendere dall'iconologia altrettanto poco quanto dalle scienze naturali. La recensione a Panofsky del 1956 fu uno dei più precoci confronti critici con il metodo iconologico. Lo scetticismo già presente nell'articolo riecheggia chiaramente anche in questo libro. Per lui, il nuovo realismo non è una maschera dietro cui si nasconde un contenuto simbolico religioso, ma al contrario, come egli dimostra per la *Madonna davanti al parafuoco* del Maestro di Flémalle, una concretizzazione di segni simbolici.

Dobbiamo alla straordinaria erudizione del saggio di Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, numerosi *excursus* che arricchiscono la nostra conoscenza; spesso però i problemi artistici passano in secondo piano. Il testo di Pächt è organizzato in modo meno ricco rispetto a quello di Panofsky, ma proprio per questo è più coerente: egli ha sempre davanti agli occhi l'opera d'arte come opera d'arte. Per lui la questione fondamentale non è tanto quella della traduzione figurativa di erudite idee teologiche o dei riflessi di determinate condizioni sociali, quanto quella della rappresentazione di uno dei più grandi eventi della storia dell'arte occidentale: la scoperta di un nuovo universo figurativo da parte del Maestro di Flémalle e dei fratelli Van Eyck. Si tratta del passaggio dalla nozione figurativa medievale, come la definisce Schlosser, al riconoscimento e alla comprensione della realtà vista, aspetto che ha impegnato fino al xix secolo inoltrato la pittura europea, in ogni sua sfaccettatura e variante.

Una frase come «Ci troviamo nella fase di passaggio dalla storia dell'arte anonima alla

storia degli artisti; invece di una semplificazione, come per altri casi ciò costituisce una complicazione, a causa della confusione dello stato della ricerca (p. 224)» è caratteristica dell'approccio di Pächt. Nulla, neppure la nostra conoscenza dei dati biografici, deve distogliere il nostro sguardo da un'opera d'arte.

Guardando, Pächt si è sforzato di comprendere a fondo l'origine della pittura nei Paesi Bassi. La sua capacità di sottile osservazione e analisi dei fenomeni stilistici, che spesso fa vedere con occhi nuovi quello che credevamo di conoscere perfettamente, va di pari passo con una più severa e più coerente idea dello sviluppo stilistico, gestita al bisogno con molto rigore. Così Pächt esclude la *Madonna di Ince Hall* dal *corpus* di Jan, poiché non essa sembra adattarsi al corso del suo sviluppo, benché per questa incongruenza si possano immaginare anche altre spiegazioni. Forse ha proprio ragione Baldass, quando ritiene Jan capace di disporre di un certo pluralismo stilistico.

In ogni caso, l'acutezza e la meticolosità con cui Pächt caratterizza le diverse possibilità formali della pittura dei Paesi Bassi sono estremamente istruttive. Mai in precedenza lo stile eyckiano precoce (quello di Hubert?) era stato distinto in modo tanto netto da quello della maturità di Jan. «Il cambiamento di stile da Hubert a Jan è uno dei più drastici e nello stesso tempo uno dei più impercettibili, poiché, in primo luogo, riguarda il modo di vedere, non il materiale che viene visto. Solo in Jan il punto di vista viene fissato: dipingere è diventato osservare in modo passivo» (p. 189). La vera lezione consiste nella messa a fuoco di due diversi approcci alla figurazione, di modo che diventa quasi secondario sapere se un approccio appartenga a Hubert e l'altro a Jan.

Questa è una storia dell'arte per la quale la preoccupazione principale è appropriarsi di e comprendere, comprendere attraverso lo sguardo, l'opera d'arte. In questo, è affascinante l'unione di uno specialismo di alta caratura e uno sforzo rivolto alla sostanza della conoscenza. Basterebbe considerare soltanto il brano in cui egli confronta la *Madonna di Jacquemart de Hesdin* e la *Madonna di Lucca* in cui, superando le due opere in discussione, ci conduce dritto ai principî fondamentali e apre visuali sulle possibilità fondamentali della pittura. Pächt permette al suo lettore di guardare in modo preciso, un guardare che rende giustizia all'individualità dell'opera d'arte – e così si può vedere il libro, oltre la sua occasione concreta, come una scuola del vedere.

Pächt non sarebbe stato un rappresentante molto consapevole della scuola di Vienna, se nella sua concezione non avesse giocato un ruolo fondamentale la questione sulla posizione storico-evolutiva dell'arte flémalliana e eyckiana. Il presente testo non è infatti una monografia, ma un'inchiesta storico-stilistica sulla nascita della pittura negli antichi Paesi Bassi. Per Pächt si tratta di «sforzarsi di vedere e di comprendere un processo rivoluzionario di nascita come sviluppo organico» (p. 27). In questo rapporto è istruttivo paragonarlo a Dvořák. Mentre quest'ultimo esamina a fondo e a ritroso la fase introduttiva storica dell'arte eyckiana, presentando una panoramica fino addentro al XIV secolo e inserendo le opere in un quadro di sviluppo, Pächt è più concreto: si basa sulla descrizione e sull'analisi dell'opera, e poi solo allora tende i fili che la collegano alla tradizione. Si pensi solo all'*excursus* sull'interno tardomedievale nell'ambito dell'analisi dell'*Altare di Mérode*.

Naturalmente, Pächt garantisce per le posizioni che ritenne corrette, ma si guardò altrettanto dalle conclusioni affrettate: «Per noi qui conta soltanto che si metta in evidenza un ordine stilistico interno, e perciò anche cronologico, del materiale eyckiano: questo ci deve permettere di distinguere tra fatto e ipotesi, e di essere consapevoli delle questioni ancora aperte che non otterrebbero risposta attraverso una conoscenza intorno alle etichette esterne, Hubert, Jan o XY» (pp. 90-91).

Proprio nelle ultime pagine di questo libro, dove confronta le sue osservazioni, pare evidente come Pächt sia molto consapevole del carattere ipotetico delle conclusioni. Già nella recensione alla monografia eyckiana di Baldass egli ha messo in guardia dall'interpretare la storia dell'arte come un'addizione aritmetica in cui si giunge a risultati molto facili, privi di incertezze.

Pächt non è irrigidito nelle sue opinioni; fino all'ultimo la ricerca rimase per lui continua. Il problema, che viene accennato nel testo, se la Mano G del Maestro del *Libro d'Ore di Torino* si possa paragonare a quella di Hubert Van Eyck o se si tratti di una terza personalità artistica, lo ha ripetutamente occupato proprio nei suoi ultimi anni (a tal proposito si potrebbe ricordare che tanto Dvořák quanto Baldass hanno visto nella Mano G una singola personalità artistica vicina a Hubert e Jan). Un buon esempio della continua rielaborazione e del costante sviluppo di Pächt è presente nel confronto tra il passaggio concernente le Crocifissioni e i suoi tardi appunti su questo tema. Mentre nel presente libro egli propone una serie New York - *Libro d'Ore di Torino* e Ca' d'Oro - Berlino, negli appunti verificò la sua interpretazione: confronta l'opera ora a New York e la Crocifissione di Berlino, in quanto lavori di Hubert, con le composizioni di Torino e della Ca' d'Oro, in cui riconosce riflessi di un'opera precoce di Jan. Egli sottolinea la «discontinuità dello sfondo del paesaggio» e riconosce in essa «una rivoluzione radicale del vedere artistico». Giunge poi alla conclusione: «Riesce difficile immaginarsi che questo cambiamento si sia svolto all'interno dello sviluppo di una stessa personalità artistica».

La meticolosa lettura del testo permette di riconoscere qua e là incongruenze di cui gli uditori all'epoca non sarebbero stati consapevoli. Da un lato, ciò può dipendere dal fatto che Pächt si è occupato della questione eyckiana nel corso dei decenni, e che in queste incongruenze si rendono evidenti i diversi «strati geologici» della sua conoscenza. Per fare un esempio: la rigorosa serie di sviluppo delle Madonne corrisponde piuttosto al Pächt dei «Kritischen Berichte» che al Pächt prudentemente scettico che, nella postfazione del suo articolo su Hugo Van der Goes (*Typenwandel im Werk des Hugo Van der Goes*, 1969), mette in guardia dalle costruzioni troppo immediate di sviluppo: «Non si possono immaginare autentiche soluzioni; esse devono scaturire in modo organico da nuove verifiche».

Tra l'altro, diverse incoerenze si spiegano col fatto che l'impressione ottica è molto più ricca e complessa, e occasionalmente anche più confusa, della stessa teoria più differenziata possibile e dell'idea di sviluppo. Si potrebbe ricordare il motto di Pächt: «[...] secondo la mia convinzione, per la storia dell'arte all'inizio era l'occhio, non il Verbo [...]». Quindi, l'osservazione che l'«arte silenziosa di Jan» abbia un effetto prolungato nelle raffigurazioni di Petrus Christus e di Gerard David, vale a dire negli artisti dei Paesi Bassi settentrionali, in cui egli riconosce anche i riflessi del Maestro del *Libro d'Ore di Torino*, sembra non sostenere affatto la sua opinione secondo la quale Jan e il Maestro di Torino sono due diverse personalità artistiche. Contraddizioni di questo tipo contribuiscono tuttavia all'arricchimento del testo.

Forse questo libro induce a porre nuovamente domande e ad approfondire ancora i problemi. Probabilmente la discussione sull'«enigma dell'arte dei fratelli Van Eyck» non verrà mai messa a tacere; nemmeno Pächt l'ha risolta. Ma egli ci ha insegnato a vedere le opere in modo corretto e a comprendere meglio la questione.

Artur Rosenauer