**VERUSKA PICCHIARELLI**

***Curatrice della mostra***

**L’età dell’oro *dell’oro. Il metallo più nobile nella pittura e nelle arti del Medioevo\****

Fino a un passato non del tutto remoto, quelle che chiamiamo oggi opere d’arte non nascevano in sé per esprimere valori concettuali o puramente estetici, ma con una specifica destinazione funzionale, fosse essa di uso pratico o di culto. Nella realizzazione di questi oggetti, soprattutto se associati alla sacralità o alla regalità, si utilizzavano sin dalle epoche più arcane materiali nobili. A cominciare dall’oro, il quale, nella sua inalterabilità, dava sembianza tangibile alla natura non corruttibile di ciò di cui era simbolo, legandosi in veri e propri feticci dei primordi della civiltà (citiamo con il rischio di incappare nell’ovvio la cosiddetta maschera di Agamennone, o l’Arca dell’Alleanza minutamente descritta dalla Bibbia in *Esodo*, 25,10-22; 37,1-9) all’essenza del divino e del potere.

Nella pittura in particolare, la scelta dell’oro riveste significati potenziati, poiché si rivela meno strettamente interconnessa alla fabbricazione nonché al valore di *status symbol* del manufatto, e pertanto frutto di una decisione meditata e di esigenze *in primis* semantiche. Non a caso, l’epocale rivoluzione culturale che segna il passaggio dall’età di mezzo alla modernità non incide sull’utilizzo del più prezioso fra i metalli nelle arti applicate. La sola presenza di un cosiddetto “fondo oro” consente invece anche ai profani di identificare nell’immediato un dipinto come “medievale”.

Le ragioni dell’estensivo uso della lamina dorata nella pittura del Medioevo hanno ispirato pagine di alta esegesi, a cui si aggiungono i densi contributi del cardinale Tolentino de Mendonça e di Antonino Tranchina in questo volume. In relazione alle icone, esse sono state ampiamente e poeticamente illustrate da Pavel Florenskij nel saggio *Le porte regali* e nella moltitudine di riflessioni e scritti da questo orientati. Si intende chiaramente da tali considerazioni come la crisi della *forma mentis* all’origine del fenomeno non potesse che determinarne la progressiva estinzione: il reale e il vero con il Rinascimento tornano a coincidere, imprimendo alle arti una vocazione alla mimesi a fronte della quale si rende necessario trovare nuovi codici per comunicare la trascendenza. L’inossidabilità dell’oro, la sua luminescenza, non sono più il veicolo privilegiato del sacro. Questo passaggio cruciale della storia dei linguaggi visivi avviene proprio in coincidenza del vertice assoluto di complessità ed eleganza raggiunto dalla lavorazione del prezioso metallo, nell’ambito di quel gusto *flamboyant* affermatosi tra gli ultimi decenni del Trecento e i primi del Quattrocento nelle corti europee, estrema propaggine della *media aetas*.

Da allora in poi, per secoli, nell’arte occidentale l’uso dell’oro in pittura – la più “iconica” tra le arti – è occasionale ed estemporaneo, confinato a episodi marginali. Stenta a riaffermarsi anche in quelle correnti ottocentesche che riconoscono il ritorno a un passato idealizzato come principio ispiratore: i Nazareni, i Puristi, i Preraffaelliti. È paradossale, pertanto, che i bagliori dorati abbiano trovato nuovo spazio grazie all’azione di movimenti di avanguardia come le Secessioni, votate a una cesura netta con la tradizione precedente e il suo conservatorismo, per poi continuare a essere oggetto di sperimentazione e rilettura da parte delle voci più significative del mondo contemporaneo. Ad altri spetterà, in queste pagine, l’analisi di tali congiunture. A chi scrive, invece, il compito di affrontare il mare magnum dell’“età dell’oro” dell’oro, con le difficoltà non indifferenti date dall’enormità del tema e dai molteplici ed eterogenei punti di vista dai quali esso può essere osservato. Si è scelto di trattare il più basilare, nel senso etimologico del termine, tenendo conto di due assunti: la natura intrinseca del metallo, che è prima di tutto un elemento con delle proprietà chimiche e fisiche, e la natura intrinseca dell’arte, la quale – quantomeno nei secoli passati – è imprescindibilmente una τέχνη, un “saper fare”, un insieme di procedimenti che comportano una lotta con la materia, una sua manipolazione.

L’oro, che nella sua funzione simbolica suggerisce nelle immagini l’evanescenza dell’incorporeo, è infatti per contrasto fra i materiali artistici di più complessa lavorazione. I passaggi che i vari procedimenti comportano – peraltro trasversali a molti prodotti dell’attività figurativa, dai dipinti alle miniature, dalle sculture alle oreficerie, fino all’arte tessile – rientrano nel percorso di formazione di generazioni di artisti dell’età di mezzo e sono codificati dai prontuari che si diffondono a orientare la pratica di bottega, raccogliendo le scarne conoscenze sopravvissute alla deriva della classicità e della tarda antichità.

Julius von Schlosser traduce con efficacia questa congiuntura quando scrive: “È sintomatico che il Medio Evo cominci anzitutto col raccogliere e ricuperare i metodi dei laboratori, sia quelli tradizionali che quelli introdotti di nuovo. È anzi questa la sua unica letteratura artistica in senso stretto, naturalmente, perché doveva ricominciare sulle sterminate rovine della civiltà antica”.

Con riferimento ai secoli più alti di quella lunga era, il manuale per eccellenza, non da ultimo per un’organizzazione più strutturata dei contenuti rispetto a quella dei semplici ricettari precedenti, è il De diversis artibus (o Schedula diversarum artium) del monaco Teofilo (XII secolo).

Nel Libro I, dedicato alla pittura e alla miniatura, Teofilo fornisce la prima accurata descrizione del metodo di fabbricazione della foglia d’oro e della sua applicazione sui supporti pittorici tramite l’albume, specificando come l’operazione potesse essere eseguita anche “in muro” e indicando come esempi di utilizzo di tale materiale “coronas aureas circa capita regulorum, et stolas et oras vestimentorum, et caetera ut libuerit”. Significativamente non vengono date indicazioni sulle tecniche di decorazione della lamina tramite strumenti metallici. Nella pittura altomedievale di area occidentale, in effetti, gli ornati si limitano a minute punzonature e decorazioni dipinte, in particolare sulle aureole, a fingere applicazioni di pietre preziose o perle. Il monaco, tuttavia, fornisce istruzioni sul procedimento di brunitura, ovvero di lucidatura della superficie dorata per mezzo di un dente di animale o di una pietra (“cum dente sive cum lapide”). In questo passaggio, dei movimenti rotatori dello strumento utilizzato potevano assicurare particolari effetti di rifrazione e luminescenza, simili a “rotae avvampanti”, che si riscontrano – come segnala Emanuele Zappasodi – in “tavole realizzate in area bizantina fin dal XII secolo e poi in ambito crociato e adriatico in quello successivo”.

Perugia, 24 ottobre 2024

***\* Testo estratto dal catalogo della mostra Silvana Editoriale***