

Luci e ritagli per suor Jacques

di GIUSEPPE FRANGI

●●●C'è un'immagine emblematica all'inizio di questo volume - **Matisse. Vence, la cappella del Rosario**, Jaca Book, pp. 228, € 80,00 - dedicato alla cappella realizzata dal grande maestro francese tra 1948 e 1951. È una veduta della cittadina provenzale presa da sud, con lo sfondo roccioso del monte da cui prende il nome, Vence. Le costruzioni sono tante, tutte immerse nel verde, e scovare la sagoma bianca della cappella del convento delle suore domenicane non è immediato: infatti la si scova a fatica, allineata all'altezza di tutte le altre costruzioni, con la sua sagoma squadrata, priva di qualsiasi pretenziosità. È una scelta giusta, questa di iniziare il viaggio «dentro» la cappella di Vence partendo da «fuori»: così se ne coglie subito la sua natura priva di ogni enfasi; una natura antiretorica. Del resto, anche arrivandoci fisicamente, la sensazione è la stessa: la cappella è annunciata da un piccolo portoncino e da una prima, semplice Madonna realizzata da Matisse su pannelli in ceramica. Varcato l'ingresso si trova subito una scala in discesa, dato che l'edificio è disposto sul pendio, quasi si entrasse in una cripta un po' nascosta al mondo.

Come ricostruisce Marie-Therese Pulvenis de Seligny, l'autrice del testo, tutto era iniziato in modo un po' fortuito. Nel 1942 Matisse, reduce da un pesante intervento chirurgico, aveva messo l'annuncio per trovare un'infermiera che lo assistesse in quella che ormai era la sua casa, l'appartamento all'hotel Regina, sulla collina di Cimiez, che domina Nizza. Si presentò una ragazza, Monique Bourgeois, a cui ben presto Matisse chiese anche di posare. Ma nel 1944 Monique, prendendo di sprovvisa l'artista, gli comunicò l'intenzione di prendere i voti e di entrare nella comunità delle domenicane. Per l'artista fu uno choc. Cercò di convincere Monique a recedere dal suo proposito, anche con parole non propriamente gentili. Imprevedibilmente le loro strade però si ricongiunsero nel 1946, proprio a Vence, dove Matis-

se aveva trascorso gli anni più drammatici della guerra e dove suor Jacques-Marie (il nome preso da Monique dopo la vestizione) aveva il suo convento (in realtà una casa di riposo per anziane suore). È domenicana ed è sempre una magnifica persona», scrive Matisse all'amico André Rouveyre. Poi definisce così il suo rapporto con lei: «È una specie di *flirt*, che vorrei scrivere *fleurt*, perché è un po' come se ci fossimo lanciati dei petali di rosa. E perché no! Nulla ci vieta questa tenerezza che passa attraverso le parole e va oltre le parole».

La giovane suora si era rifatta viva con Matisse anche per un motivo concreto: voleva avere un giudizio sul progetto di decorazioni per una cappella che avrebbe dovuto essere costruita a fianco della casa di riposo. È lì che scattò la scintilla: l'artista si offrì di realizzare lui quel lavoro, quasi per assecondare quel sentimento che lo legava alla sua ex modella.

Matisse atterrò su un terreno già ben arato, in quanto in quegli anni proprio i domenicani in Francia avevano avviato un programma ambizioso di «riconciliazione» tra l'arte moderna e la Chiesa. Protagonista era stato quel padre Marie-Alain Couturier, che aveva già coinvolto artisti come Braque, Rouault, Bonnard e Leger per la chiesa di Assy, nell'alta Savoia, e che sarebbe stato poi all'origine delle due più importanti committenze religiose di Le Corbusier, la chiesa di Ronchamp e il meraviglioso convento domenicano di La Turette (per conoscere la figura di padre Couturier è interessante il libro, con una scelta di suoi testi, pubblicato sempre da Jaca Book nel 2011).

Matisse si trova ad aver completamente mano libera, al punto da convincere le suore a rinunciare al progetto architettonico firmato dal frate domenicano Louis-Bertrand Rayssiguier. Lui ha in mente un edificio diverso, le cui linee siano funzionali a quel che deve contenere. Quindi una struttura che rispetti e sottolinei il carattere intimo di quella committenza. Perciò si rivolge al grande Auguste Perret, specialista nell'uso del cemento armato, per avere consigli sulle strutture agli e

sottili che avrebbero dovuto accogliere le vetrate. Le vetrate infatti avevano una funzione chiave nel progetto di Matisse. «Quel che gli interessa è mettere lo spazio e la luce in un volume che, in sé, non ha particolare interesse», aveva annotato padre Rayssiguier.

L'artista si butta a tempo pieno nel progetto, allestisce al Regina delle stanze dove può montare i bozzetti dei lavori in scala 1:1. Nelle foto di questi anni lo si vede lavorare in condizioni fisiche precarie con il pennello legato in fondo a un lungo bastone. Per realizzare le immagini più grandi si fa mettere addirittura una sedia sopra un tavolo, per governare meglio l'esecuzione e avere un punto di vista più affidabile.

Intanto la stampa francese seguiva un po' spiazzata questa impresa di Matisse, tanto che *Paris Match*, in modo davvero non molto elegante, arrivò a titolare così un articolo sul cantiere di Vence: «Matisse sacrifie 800 millions de francs pour sa soeur Jacques, dominicaine» (il riferimento è agli introiti persi per mancati lavori messi sul mercato).

Il lavoro è lungo e minuzioso: Matisse progetta ogni minimo particolare, comprese tutte le suppellettili e gli arredi. Il suo è uno sguardo a 360 gradi, che ritroviamo documentato molto bene grazie alla campagna fotografica realizzata dallo studio BamsPhoto (uno studio italiano con sede a Montichiari specializzato in lavori di questo tipo), e che costituisce il vero valore aggiunto di questo volume edito da Jaca Book. Le immagini si soffermano giustamente sui dettagli, come nel caso della stupenda porta del confessionale, dipinta di bianco e intagliata con motivi a giorno, ispirati alle decorazioni delle gelosie arabe, viste ai tempi della permanenza a Tangeri, nel 1912. Ma le immagini hanno anche una giusta attenzione alla luce, elemento decisivo nel microclima poetico della cappella di Vence. Così le fotografie delle grandi rappresentazioni che Matisse aveva voluto dipingere su piastrelle di ceramica bianca non sono ripulite, come spesso capita, dai riflessi obbligati gettati dalle vetrate, ma vivono di quelle

luci, che le cambiano a seconda delle ore del giorno e dell'intensità del sole. La cappella è come un organismo mai uguale a se stesso, che assorbe tutte le vibrazioni della natura che preme da fuori, con l'energia propria di questo tratto di terra francese.

Clement Greenberg, grande interprete delle rivoluzioni formali nell'arte del Novecento, scriveva proprio nel 1948 di ritenere Matisse «il più grande pittore del nostro tempo». Ma Greenberg era sempre colui che nello stesso anno aveva pubblicato il celebre articolo sulla «crisi della pittura da cavalletto». Guardare il Matisse di Vence all'interno di questo snodo decisivo per l'arte del Novecento, e non solo nella prospettiva di un po' ghetizzante dell'artista catturato da un afflato religioso sul finire della vita, serve a capirne la grandezza. Che la pittura non fosse più discorso sufficiente per lui, lo aveva dimostrato orientandosi negli ultimi anni sui meravigliosi *papiers gouachés decoupés* (ai quali sarà dedicata una mostra alla Tate Modern dal 27 aprile): i *papiers* sono pittura «tagliata» con le forbici, pittura cioè felicemente demitizzata e portata senza complessi sui terreni propri della decorazione. A Vence Matisse ha l'occasione straordinaria di lavorare *in*, o meglio *su* uno spazio nel quale si sente psicologicamente a suo agio - in quanto non è uno spazio magniloquente ma intimo. Per questo non conta tanto l'insieme coerente e logico delle soluzioni, ma conta l'interagire di tutti gli elementi tra di loro e con l'ambiente interno (Matisse memorizza anche il colore delle tonache delle suore, come fattore di cui tener conto) e ovviamente con ciò che penetra potentemente dall'esterno. «Ho realizzato questa cappella con l'unica volontà di esprimermi a fondo», riferisce nei suoi *Écrits*. «Ho avuto l'occasione di esprimermi totalmente attraverso la forma e il colore. Questo lavoro ha costituito per me un insegnamento».

È la stessa aspirazione ad andare «oltre la pittura» che vent'anni prima aveva già espresso con la celebre *Danza* per Alfred Barnes, «ritagliata» negli archi dell'edificio e

capace di farsi elemento architettonico. «L'ho paragonata al grande portale di una cattedrale, sormontato dalla sua lunetta», scrisse al tempo Matisse.

È interessante che nella completezza dell'insieme e nel rispetto di tutte le esigenze della liturgia, a Vence Matisse rinunci solo all'or-

gano e quindi alla musica. E una richiesta esplicita la sua, a cui le sue aderiscono. Ma ci si può leggere anche un retropensiero: a Ven-

ce lo spazio, delicato come un *fleur*, è già riempito della musica silenziosa ma mobile delle linee, dei colori e delle luci, e un'altra musica sarebbe stata solo un sovraccarico, non necessario.

**Il capolavoro
domenicano
di Henri Matisse:
riconciliazione
tra arte e fede
e snodo formale
del Novecento**

ASPETTANDO HENRI MATISSE A FERRARA, PALAZZO DEI DIAMANTI

●●●Dalle tenebre mistiche a base caravaggesca di Francisco Zurbáran (la mostra si è chiusa, con un buon successo di pubblico, il 6 gennaio scorso) alla solarità cromatica di Henri Matisse (la mostra si aprirà il prossimo 22 febbraio): è il salto proposto dalla programmazione del Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Curata da Isabelle Monod-Fontaine, ex vicedirettrice del parigino Centre Pompidou, la mostra *Matisse. La figura* (sottotitolo *La forza della linea, l'emozione del colore*) si propone di indagare, appunto, il modo in cui la figura umana, in particolare quella femminile, divenne da subito, per l'artista di Le Cateau-Cambrésis, un laboratorio del Novecento, un luogo entro cui discernere, in competizione con Pablo Picasso, la possibilità di un nuovo ordine formale, in alternativa al naturalismo impressionista. A questo scopo sono diverse le opere insigni convocate a Ferrara da importanti e meno importanti musei stranieri, a cominciare dall'*Autoritratto* (1900) del Pompidou. La scelta tematica larga dà modo di mettere in scena l'intera parabola di Matisse, dal momento *fauve*, con i colori piatti ed elettrizzanti del *Ritratto di André Derain* (1905), proveniente dalla Tate londinese, ai capolavori della fine del primo decennio, tutti incentrati sul corpo come linea fluttuante nello spazio; dalla svolta del primo dopoguerra, realizzata sotto il segno luminoso della Costa Azzurra e monumentale della riscoperta di Ingres e di Renoir, alle nuove sfide decorative degli anni trenta e quaranta, che fanno seguito al prestigioso incarico per la Barnes Foundation negli Stati Uniti. Fino al nuovo vitalismo formale del maestro anziano, non ancora pago di indicare una strada (sono di questi anni i celebri *papiers*, cui dedicherà una mostra la Tate Modern a fine aprile).

