



Giovanni Battista de La Salle, 1990. Proprietà Fratelli delle Scuole Cristiane, Villa Flaminia, Roma

G. B. de La Salle e il sacro nell'arte di Ottavio Mazzonis

Nel 1990-91 l'attenzione di Ottavio Mazzonis si soffermò sulla figura del santo Fondatore Giovanni Battista de La Salle in occasione della realizzazione del grande olio su tela commissionatogli dall'Istituto dei Fratelli delle Scuole Cristiane, riportato nella tavola IX e al n. 471 del catalogo dell'opera dell'Artista curato da Giuseppe Luigi Marini e pubblicato nel 1993 per i tipi di Allemandi. Nello stesso catalogo al n. 474 è riprodotto un ritratto del Santo, realizzato ad olio su tela. Un inchiostro di piccolo formato datato 25.2.90 è conservato presso la Collezione De Caria Taverna di Torino.

L'opera definitiva è di grande suggestione ed è il risultato di una profonda meditazione e del lungo percorso artistico compiuto dal Maestro, all'epoca attorno alla settantina. Ci soffermeremo qui sull'esito artistico: dagli archivi emergeranno le vicende della commissione del lavoro. E' la stagione in cui l'Artista è giunto, per via di "prosciugamento" progressivo di ogni particolare superfluo, ad una pittura dalla sostanza "aerea", quasi senza corporeità; la sua pittura costantemente fedele alla lezione rinascimentale e barocca mostra qui chiaramente il cammino percorso di una progressiva decantazione che giunge al punto di estremo equilibrio fra la resa della figura, pur sempre individuabile e solidamente costruita, con accentuazione dei particolari che consentono l'identificazione, e la dissolvenza di quanto sta attorno e non è strettamente necessario.

Se si pongono in relazione opere come *Martire cristiana* del 1950, *La cacciata dal tempio* e *Anunciazione* del 1951, *Gesù e Nicodemo* del 1960, *Il beato Sebastiano Valfrè in gloria* del 1972, *Composizione* del 1982 - per gli anni Ottanta si nota nel catalogo generale dell'opera dell'Artista una assenza di opere a carattere sacro - per giungere a *G. B. de La Salle* del 1990 conservato all'Istituto Villa Flaminia a Roma e all'olio con il ritratto del Santo dello stesso anno, preceduto da bozzetti a penna, si possono notare i progressivi passi compiuti dall'Artista verso l'essenzialità della raffigurazione di cui abbiamo fatto cenno sopra. Nella prima opera citata qualcuno potrebbe individuare anche una sorta di profanazione nella sostituzione del corpo femminile seminudo al corpo del



Gesù e Nicodemo, 1960, Parrocchiale, Sordevolo

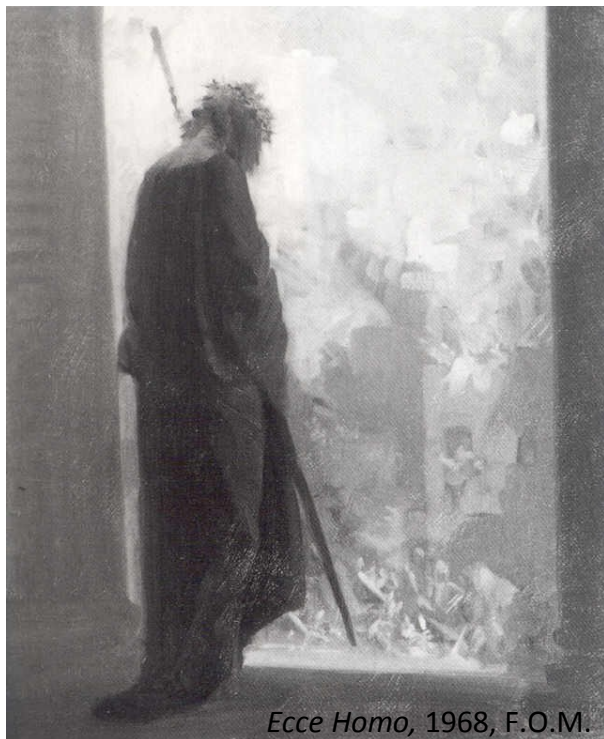
Crocefisso: se si rovescia il punto di vista, vi si potrebbe leggere una denuncia alquanto *frappante* della situazione della donna, all'epoca non ancora completamente emancipata, ma soprattutto - e rientra pienamente nelle corde dell'Artista - dell'uccisione della Bellezza nel campo dell'Arte, tema sempre più accentuato, mano a mano che l'arte contemporanea si allontanava dai modelli classico rinascimentali e accademici. Ma non è questo che importa nel nostro discorso. Ci importa il riferimento ai modelli dell'arte sacra e rilevare l'attenzione ai particolari, ai volumi ottenuti con un morbido passaggio chiaro-scuro soprattutto per quanto pertiene alla figura centrale; ai margini il dipinto è l'indistinto, come se una nebbia o la tenebra attorniasse il corpo appeso alla croce.

Se vicino a modelli settecenteschi è *La Cacciata dal Tempio* del 1951 (n. 22 cat.) per la relativa indeterminazione delle figure dell'affollata composizione - indeterminazione cui contribuisce la tecnica stessa del pastello -, una cura particolare è impiegata nella resa anche volumetrica del pannello, dei volti, delle mani delle due figure dell' *Annunciazione* dello stesso anno (n. 23). La giovane dai corti capelli (Maria) è rivestita come di una cocolla; dell'Angelo affiorano il volto e le mani; questi offre alla Vergine, come simbolo della castità, il giglio bianco, che l'iconografia diffusa attribuisce a San Giuseppe e a Sant'Antonio da Padova. Lo sfondo indistinto accentua la volumetria dei particolari sopra citati.

Il *Gesù e Nicodemo* del 1960, grande tempera della Parrocchia di Sordevolo (n. 60), è un complesso dipinto nel quale l'Artista si rifà a dipinti neoclassici con forte rilievo dei volumi delle figure con l'impiego di una forte luce radente sui due protagonisti, mentre le figure secondarie sono immerse in una progressiva penombra mano a mano che ci si allontana dal primo piano, per arrivare al paesaggio di sfondo, poco rilevato, ma nettamente delineato. La sensazione di una scena teatrale è accentuata dall'impiego delle luci - come si è accennato - dal tendone raccolto in alto a destra, ma anche dalla gestualità, ripresa dalla tradizione accademica. La compostezza è data anche dalla rigorosa struttura geometrica: un triangolo rettangolo poggiante sull'ipotenusa dello scalino racchiude le figure principali e fortemente illuminato si accampa sulla penombra dello sfondo, fra l'altro caratterizzato fortemente dalle verticali delle colonne.



La comunione della Vergine, 1961, Galleria d'Arte Moderna, Cento



Ecce Homo, 1968, F.O.M.

Una prima "variante" tecnica pare potersi individuare nel dipinto dell'anno successivo, *La comunione della Vergine*, un olio su tela di dimensioni relativamente grandi, 110x190, in cui alla compattezza dei colori riscontrabile in *Gesù e Nicodemo* dell'anno avanti si sostituisce un tocco maggiormente mosso, come si ritrova, ad esempio nel Guardi, per restare nell'ambito dei grandi cui l'artista si volse. E' una variazione tecnica - sempre ispirata alla grande tradizione - che si ritrova di frequente nei dipinti cronologicamente successivi: si possono considerare il *San Bartolomeo* e il *S. Pietro* della parrocchia di Fontane di Bossea, del '62, per giungere alle *Stazioni della via Crucis*, dipinti su cartone telato di piccolo formato, cm 45x35, della fine degli anni Sessanta, come *La cacciata dal Tempio* (1968); mentre un effetto come di dissolvenza si trova nell'*Ecce homo* dello stesso anno, altra tavola di formato

abbastanza piccolo. Merita soffermarsi su questi due insistiti soggetti.

Sul tema della *Cacciata dal tempio* l'Artista si soffermava anche nei discorsi con gli amici: il potente dipinto del 1968 rappresenta il Cristo indignato che con una frusta di corda rovescia banchetti e mercanti; da notare il linguaggio della geometria del dipinto: alla verticale mediana del Cristo si contrappone l'andamento obliquo che forma uno schema a V dei banchi dei mercanti e dei personaggi scacciati, quasi a sottolineare lo sfollarsi del mercato al sopravvenire di quel vindice sceso dall'alto, come in una pagina veterotestamentaria. C'è una grandiosità monumentale in quella tavola di cm. 60x80, dunque di dimensioni ridotte, il che sottolinea che la monumentalità in Mazzonis è intrinseca alle sue opere, a prescindere dalle stesse dimensioni.

Lo stesso tipo di tocco "sfrangiato" si trova nel *Battesimo di Cristo* (1969), un olio su tela nel quale la grandiosità della "visione" è sottolineata dall'andamento a spirale dalla terra al Cielo che rimanda a dimensioni altre, superne.

Il Beato Sebastiano Valfré in gloria,
bozzetto definitivo, 1972, F.O.M.



Allo stesso 1969 risale *Il beato Sebastiano Valfré in preghiera* - che può costituire un termine di raffronto coi ritratti del Santo de La Salle - della chiesa di San Filippo in Torino; nel dipinto il Santo, dalle fattezze affilate, scarne quali ne dipinse il De Ribera, è ritratto a piena figura, raccolto in preghiera di fronte ad un Crocefisso da tavolo, ad un teschio - da sempre simbol della Vanità e in effetti oggetto protagonista delle *vanitates* tanto diffuse nell'arte - mentre medita su un libro aperto o su un foglio manoscritto; altri volumi e fogli si ammucciano sul pavimento. Chiara la simbologia tratta dalla pittura barocca - ma con ascendenze medioevali e rinascimentali - evidente il persistere del tipo di pennellata non compatta che rende meno solidi i volumi, di cui abbiamo fatto cenno. Un atteggiamento affatto differente dai dipinti dedicati al La Salle, argomento delle nostre considerazioni. Nel ritratto del Valfré - pur noto per il rapporto cordiale con il prossimo, sull'esempio di San Filippo Neri -, si possono leggere riferimenti al suo spirito tormentato, ai sacrifici conosciuti sin dall'infanzia in una famiglia povera, agli intimi combattimenti spirituali, nonché il suo incarico di penitenziere di Vittorio Amedeo di Savoia; nel ritratto del La Salle è sottolineata piuttosto l'accoglienza cordiale dei giovani, cui viene indicata la via della Virtù e dell'Ideale.

E' pur vero che si tratta di dipinti di epoche diverse nell'esistenza dell'Artista: il *Valfré in preghiera* della fine degli anni Sessanta, è affatto differente dal *Beato Valfré in gloria* del 1972, realizzato in due varianti per la chiesa di S. Filippo di Torino e per il Santuario di Verduno, in cui il Santo ascende al cielo in una spirale di angeli, al cui vertice sono il Cristo e Maria che lo accolgono, e nel quale l'ambiente arioso è opposto all'oscurità da cui emerge l'inginocchiato con gli oggetti che si sono detti, come se il tormento del Valfré in preghiera fosse il primo atto di una vicenda che culmina nell'ascensione al cielo, fra i Santi. Il quadro con il de La Salle è degli anni Novanta.

Il tormento e la "gloria" sono i due poli fra i quali l'arte ad argomento religioso del Mazzonis si muove: del 1974 è la drammatica *Crocefissione*, nei modi, ancora, della pittura religiosa di ascendenza barocca e manieristica, dove tuttavia la luce trapassa con segno non compatto nell'ombra, in modi ripresi da *La chiesa cattolica* della fine degli anni Settanta, di fatto un Crocefisso attorniato dagli Evangelisti e da San Paolo.



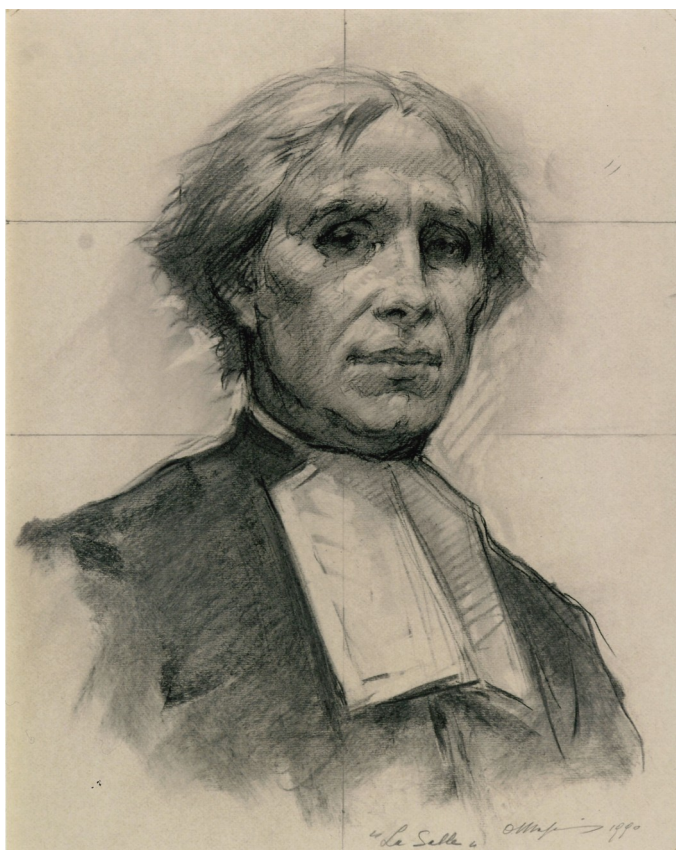
Il beato Sebastiano Valfré in preghiera, 1969, San Filippo, Torino



Giovanni Battista de La Salle, 1991,
proprietà F.S.C., Villa Flaminia, Roma

Poi un periodo relativamente lungo nel quale la pittura a tema religioso e agiografico conosce il silenzio, stando al catalogo Allemandi, per tornare a splendere proprio col *Giovanni Battista de La Salle* del 1990, di cui studio a penna è la *Testa del santo de La Salle* della collezione De Caria-Taverna, di cui abbiám detto, e nel *Ritratto di G. B. de La Salle*, in altra postura rispetto al grande dipinto, vicino a vari ritratti "laici" (*Silvia*, 1989 - 448, 449) dell'epoca. Nel ritratto del Santo del '90, dalla pennellata non compatta e dalle ombre lievi, intrise di luce, il riferimento può essere la ritrattistica settecentesca alla Hogarth. E' una postura solita nel ritratto, indipendente dal grande dipinto dedicato al Santo. Uno studio di quest'opera pare essere il disegno cui si è fatto cenno in esordio, per il volto e lo sguardo animati da profondo spirito d'accoglienza rivolti verso il basso, dove, nel grande dipinto, sono i giovani che dal Santo attendono gli strumenti della crescita e della liberazione dai vincoli dell'ignoranza.

Francesco De Caria



G. B. de La Salle, 1990, disegno preparatorio,
F.O.M.



Crocefissione, 1974, F.O.M.

Disegni preparatori per la Pala di San Giovanni Battista de La Salle, 1990





inedito, F.O.M.



inedito, F.O.M.



inedito, F.O.M.