



il Cittadino

L'incarnazione della pittura del '400

Nel 1492 Cristoforo Colombo scopriva l'America e morivano Lorenzo il Magnifico e Piero della Francesca.

A cinquecento anni di distanza questi eventi sono ampiamente celebrati con manifestazioni culturali di vario genere, che si susseguono nel mondo e non sempre senza polemiche: dalla storia, infatti oggi filtrano luci ed ombre.

Forse solo Piero, nonostante il trascorrere del tempo, continua a librarsi alto nella sfera privilegiata dell'arte e la sua personalità, indagata dai più grandi critici e storici dell'arte, si staglia sempre più nitida, eppure enigmatica, nel suo fulgore: «incarnazione della pittura» del nostro pieno Quattrocento.

La fortuna critica, la biografia, le opere di Piero della Francesca sono state rivisitate ed abbracciate in una visione densa di affascinanti risonanze dal prof. Gian Alberto Dell'Acqua, insigne storico dell'arte ed eminente critico, che ha tenuto due lezioni a Milano per il Circolo Filologico presso Palazzo Clerici, nell'ambito del corso storico-artistico diretto da Mario Mirabella Roberti. Ne abbiamo tratto indicazioni e continui riferimenti.

Piero concepì la pittura strettamente legata «inviscerata» alla geometria e comunemente è considerato «l'inventore» della prospettiva su cui teorizzò anche nei suoi scritti («De perspectiva pingendi», «Libellus de quinque corporibus regularibus»; «De abaco»), sviluppando la ferma convinzione che «la commensurazione quale diciamo prospettiva costituisce con il disegno e il colorare il caposaldo della pittura».

In realtà la prospettiva nacque ai primi del '400 con il Brunelleschi, architetto, come «modo di misurare lo spazio riferendolo all'occhio dello spettatore secondo un sistema di relazioni proporzionali», fu ben definita anche da altri maestri, come Leon Battista Alberti, applicata da Masaccio nelle sue drammatiche rappresentazioni (ad esempio nella «Trinità» in S. Maria Novella e nel «Tributo» al Carmine di Firenze) e anche dal Beato Angelico (predella del Trinitico dei Linaioi e «Giudizio Universale» — Museo di S. Marco a Firenze). Essa rappresentava una forma di conoscenza del reale, che venne adottata in seguito anche da Leonardo, ma in una visione cosmica ancora diversa.

La fortuna critica di Piero conobbe momenti di oblio, ma si può far risalire fino ai suoi esordi: Giovanni Santi, padre di Raffaello già lo nominava tra i grandi dicendolo «antico» (nel senso di emergente dal tempo) e Luca Pacioli, grande matematico e suo conoscente lo definì «monarca della pittura». Poi la fama di Piero si attenuò e solo alla metà del '500 il Vasari scrisse passi elogiativi nella sua biografia. Dimenticato nel Seicento, verso la fine del '700 venne ricordato dall'abate Lanzi. Nell'Ottocento lord Dennis e G.B. Cavalcaselle espressero qualche giudizio su di lui, ma fu alla fine del secolo e ai primi del Novecento che meglio fu compresa la sua arte dal Berenson e da A. Venturi.

Nel 1914 Roberto Longhi pubblicò sulla rivista «L'arte» il saggio «Piero dei Fran-

Nell'immagine sopra il titolo: l'interno della basilica di S. Francesco, ad Arezzo, edificio che ospita alcuni dei capolavori di Piero. Sotto, il celeberrimo autoritratto del pittore, all'interno dell'affresco «Incontro di Salomone con la regina di Saba», sempre in S. Francesco d'Arezzo

testi di Valeria Sciarretta Mammano

Enigmi intorno a Piero

A cura del Centro culturale S. Carlo di Milano Carlo Bertelli, docente di Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università di Losanna, per otto anni Sovrintendente ai Beni culturali e artistici di Milano, autore tra le molte pubblicazioni di una recente monografia su Piero della Francesca, con una brillante conferenza presso il Teatro S. Babila ha svelato alcuni «Enigmi intorno a Piero della Francesca».

Per riuscire ad ascoltare la voce di Piero e comprenderne la singolarità, dando soluzione ai suoi o, meglio, ai «nostri» enigmi, è importante accostarsi attraverso la conoscenza della sua vita, dei suoi scritti, e delle sue opere.

Piero «dei Franceschi» (questa forse è la denominazione più giusta) apparteneva ad un'attiva famiglia bolognese, che investiva i suoi proventi nell'acquisto di terreni, in parte coltivati con erbe impiegate nella tintoria.

Ne derivava notevole reddito e ciò doveva consentire al pittore di mantenere una certa libertà rispetto ai committenti. Nacque e visse molti anni a Borgo San Sepolcro, centro dalla storia politica piuttosto varia: dapprima (alla nascita di Piero) dipendeva dai Malatesta, quindi (quando Piero aveva 11-12 anni) passò al Papa e, successivamente, a Firenze. Fu certamente suggestionato dagli eventi che accompagnarono il Concilio (1439) a Firenze, in occasione del quale assistette a spettacolari cortei di dignitari dai costumi esotici. Molti particolari del ciclo di affreschi di Arezzo lo confermano. E nella «Flagellazione di Cristo» con analogo riferimento c'è un chiaro esempio della sua attenzione rivolta alle diverse etnie: Pilato indossa un copricapo simile a quello dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo, accanto vi è un indiano con turbante, mentre un funzionario sfoggia un cappello simile a quello adottato da Piero in un suo autoritratto.

Queste osservazioni non sono marginali — sottolinea il prof. Bertelli — infatti sono indizi che hanno un significato profondo, non esplicito, che sta a noi decifrare: Pilato ha già ordinato la flagellazione e assiste con aria impassibile, ma assorta, al di là di quanto accade. Il personaggio, con quel copricapo, vuole significare la presenza dell'Impero; non è solo Pilato, ma qualcosa che trascende quel semplice governatore. I minimi particolari s'inseriscono in un racconto epico di grande respiro, che contiene una riflessione storica sul destino umano e sulla Redenzione, nel suo significato universale. Nella pittura di Piero è frequente il «tema della sospensione del tempo che si eternizza», talvolta reso attraverso il «tema del sonno»: ad esempio nel Bambino della Pala di Brera, accompagnato dal solenne silenzio degli astanti (quasi a non turbare la tranquillità che sembra reggere il destino di Fembra da Montefeltro, inginocchiato a mani giunte); e ancora nella «Resurrezione di Cristo» (dipinto per una sala civica di Borgo San Sepolcro), ai piedi del Cristo tra i soldati dormienti vi è un autoritratto di Piero, distaccato in quel sonno, durante il quale sembra concepisca la sua creazione artistica. Nello sfondo c'è un paesaggio con una torre dei Malatesta, individuabile presso San Sepolcro, il Borgo invece è nascosto dal corpo di Cristo, in cui risulta «assimilato» con evidente richiamo allusivo al nome della località. Il senso profondo di quel paesaggio è l'immagine di Gerusalemme, il luogo della Resurrezione. Non per questo gli alberi che vi sono rappresentati, alcuni con le foglie e altri senza, hanno un valore simbolico della Resurrezione; secondo il prof. Bertelli la «filosofia di Piero» è che la natura non va forzata in allegorie, ma colta e osserva-

ta nelle sue connotazioni realistiche; in questo caso infatti gli alberi con le fronde sono cipressi e quelli spogli sono noci, tipici in quella valle e ancora privi di foglie tra marzo e aprile.

Il tema della «sospensione del tempo» si ritrova nel «Battesimo di Cristo». Secondo un'antica leggenda le acque del Giordano in quel momento solenne smisero di scorrere. Piero rappresenta il fenomeno, infatti sotto i piedi di Cristo il letto del fiume è asciutto, mentre si scatenava una serie di eventi che sottolineano l'arresto del tempo: una colomba si libra sul suo capo intanto oltre la riva alcuni personaggi avvertono qualcosa di misterioso ed uno di loro indica verso il cielo, un neofita si sveste, nello stesso momento gli angeli si accingono a cantare: uno con la palma protesa dà l'avvio e gli altri due si tengono per mano in atto d'intonare all'unisono.

Nel fondo è raffigurato Borgo San Sepolcro (di nuovo assimilato a Gerusalemme).

Il presentimento, il senso di un avvenimento che sta per compiersi è avvertibile persino in alcune figure di animali: «cani con dignità di personaggi» sono quelli dell'affresco di Rimini. Ci rendono avvertiti che il grande silenzio che circonda l'incontro di Sigismondo Pandolfo Malatesta è un attimo destinato a concatenarsi ad una storia più vasta e, come una rivelazione, interviene un richiamo al mondo esterno: uno scorcio con il castello di Rimini racchiuso in un tondo (una finestra? Uno specchio? Uno scudo dipinto?).

Seguendo attentamente le orme di Piero, Bertelli ha sciolto altri «enigmi» attraverso un'analisi minuziosa condotta ad esempio sulla «stratificazione storica del paesaggio» pierfrancescano. Nel Dittico (Uffizi-Firenze), che contiene il «Ritratto di Battista Sforza», sullo sfondo è raffigurata Volterra, la città conquistata dal consorte Federico da Montefeltro nello stesso giorno in cui Federico aveva ricevuto la notizia della nascita del figlio e, insieme, quella della morte della sua sposa. La malinconia che traspare dal «Ritratto di Federico» contrapposto a quello di Battista, non è dunque solo «virtù di sovrano», tradisce una riflessione sui casi della fortuna, colui che può dare e togliere nello stesso istante.

Nel «Ritratto di Federico», Piero di fronte al committente dimostra «un'indipendenza mentale» straordinaria, trattandolo come un «oggetto», lo rischiarò alle spalle, con una luce che scorre obbediente solo alle proprie leggi, libera ed autonoma. Indipendente come la matematica, su cui Piero fonda costantemente la sua pittura.

E le opere di Piero sono sempre concepite con rigore geometrico, complesse costruzioni impostate su una scelta di «prospettiva centrica», di fronte alla quale talvolta possiamo sentirci «bloccati», perché ci appaiono incontrovertibili: nulla vi potrebbe essere opportunamente cambiato. Dunque il pittore incerto, secondo il Vasari, se darsi alla matematica o alla pittura è riuscito a conciliare l'una e l'altra nella sua arte, singolare, in cui ha saputo sempre manifestare un'indiscutibile autonomia mentale e personale.

ceschi e la pittura veneziana», seguito dalla monografia del 1927. «Una sintesi prospettica di forma colore» fu da lui definita la pittura di Piero, indagata con un testo di notevole sapienza critica e di preziosa qualità letteraria. Grazie a Longhi molti pittori capirono Piero e si rifecero al suo esempio ormai avviato in senso moderno. Una mostra allestita presso il Museo Civico di Sansepolcro (luglio-ottobre 1991) dal titolo «Piero della Francesca e il Novecento» ha cercato di evidenziare i riflessi dell'arte pierfrancescana su alcuni maestri del Novecento nel rigore compositivo e nella limpida stesura cromatica, pur nelle declinazioni personali del colore luce date da singoli artisti: De Chirico, Severini, Morandi, Casorati, Campigli, Capogrossi, Mafai e altri (forse troppi). In mostra erano presentate le due grandi copie di Charles Loyeux dal «Ciclo della Leggenda della Vera Croce» che, depositate presso l'École des Beaux Arts di Parigi molto verosimilmente influenzarono due pittori come Cézanne e Seurat che, per vie diverse, avevano cercato il superamento dell'attualità propria dell'Impressionismo alla ricerca di più definiti valori strutturali. Tra le opere fondamentali scritte su Piero vanno ricordate quelle dell'inglese Clark e di Eugenio Battisti (1971) e la recentissima rilevante monografia di Carlo Bertelli. Negli ultimi anni sono proliferati studi ed interpretazioni diverse con tesi di lettura iconologica che per molti aspetti dimostrano come questo terreno sia ancora aperto.

La fortuna dell'artista non si limitò alla storia dell'arte, si dilatò e trovò eco anche nella letteratura: ad esempio nella «Città del silenzio» di D'Annunzio c'è un sonetto con un elogio ad Arezzo («giardino di colore») e a Piero.

Pier Paolo Pasolini (allievo di Longhi) dedicò un saggio al grande pittore, da cui certamente trasse qualche stimolo figurativo, non solo per i costumi, nel suo famoso film: «La Passione secondo Matteo».