Forlì, Musei San Domenico, 13 Febbraio – 26 Giugno 2016
Piero della Francesca. Indagine di un Mito

Tra proporzione e verità
Il filo ideale che lega le precedenti mostre ospitate negli spazi dei Musei San Domenico a Forlì, che hanno visto nel tratten- giare un riuscitissimo ciclo sulle arti figurative del XX secolo l’avvicendarsi di ricognizioni che hanno spaziato dalla spe- cificità dell’opera di Adolfo Wildt, alla vasta complessità del Novecento, così come dalla multiforme stagione del Liberty, alla particolarità della poetica di Giovanni Boldini, non poteva, infi- ne, condurre che a Piero della Francesca e ai suoi molti riflessi prodotti all’interno dell’arte dell’intera Modernità.

Un’opera, quella di Piero, vocata per la sua stessa essenza, alla massima complessità e che pur essendo dopo Giotto, quella capace di riunificare la figuratività italiana, non rinuncia ad esse- re una fonte inesauribile di splendide contraddizioni.

La sua attenzione prospettica e geometrica di matrice scientifica, non nega mai l’attenzione data all’imprevedibilità della natura, dove la tridimensionalità dei cieli fa da sfondo a volti e corpi che appaiono angelici, ma anche sanguigni e popolani, ad indicarci quella sua doppia anima intellettuale e quotidiana. Nelle sue opere, pur registrando la nostalgia di valori antichi, è comunque prepo- tente il soffio dell’innovazione, come se il suo guardare alla storia non fosse mai quell’interesse archeologizzante su cui si è costruita buona parte del Rinascimento, bensì, un flusso dialettico tra una lingua e una parola che costantemente si corrodono a vicenda. Quel suo essere artigiano ma anche teorico, quel suo essere forma ma anche colore, staticità e movimento, composizione e dinami- smo, hanno da sempre stimolato sulla sua produzione, un prolifico pensiero critico, soprattutto concentrato nei primi decenni del No-
cenque, quando parvero maturi i tempi per attribuire proprio alla sua pittura, l’incarnazione di un’idea che da molto tempo veniva inseguita nell’arte, ovvero, il fatto che prima di essere visione del mondo e impresa di narrazione, essa potesse essere anche sola pura armonia di colore e di forma. A quella sintesi prospettica di forma-colore ben stigmatizzata da Roberto Longhi e che un po’ andava ad affiancarsi alla visione di quella linea-forza attraverso la quale molta pittura fino ad allora veniva interpretata, si aggiungeva, tuttavia, da parte di Bernard Berenson, quella che egli definì come la privazione di qualunque eloquenza da parte della pittura di Piero, quasi un’impersonalità o una non emotività presente nella sua opera. Come se fossero sullo stesso piano di attenzione, i volti e le roccie, gli alberi e le pietre, i corpi e gli oggetti, l’architettura e la natura, insomma, le figure e lo sfondo, tutti partecipi di un medesimo senso di concretezza. Se questo può stupire, in realtà, il solo significare proprio delle cose, delle persone, dei gesti, a ben vedere, può consegnarci una realtà priva di qualunque valore aggiunto, spietata o bellissima a seconda dei casi, ma priva di sovrastrutture che la adornano e che la ideologizzano. Questo, anche quando la sua pittura è contrassegnata in maniera evidente dal simbolo, rimane capace sempre di apparirci sgravata da ogni significato ulteriore e mostrarsi per quello che è, quindi una pittura fautrice di sola verità. Quella stessa verità come portatrice di bellezza che sarà poi alla base dell’arte dell’intero Novecento, dove dietro a gesti, sguardi, figure e composizioni, si registra implacabile quel qui e ora, frutto dell’interazione di uno spazio e di un tempo che caratterizzerà molta parte della filosofia dello scorso secolo. Ecco allora apparire nei vari capitoli della mostra, i compagni di strada di Piero, precursori e non, tutti quelli inseriti nel suo raggio d’azione e in qualche maniera posti con lui in relazione. Tutti quelli che sono stati semi dai quali qualcosa in lui è germogliato e tutti quelli per i quali lui è stato seme, in una continuità che attraversa quasi sei secoli di storia. In questo ampio panorama, particolare attenzione è stata data alla rivoluzione formale e prospettica da
decades of the 20th century, when his painting was attributed an idea which art had been pursuing for some time, that is the fact that before being a worldview and a narrative, it could be pure harmony of colour and form. To the perspectival synthesis of form and colour described by Roberto Longhi, which added to the vision of line-force through which painting had often been interpreted up to that time, Bernard Berenson contributed what he defined as the absence of any eloquence in Piero della Francesca’s painting, an almost impersonal or unemotional quality present in his work. As though faces and rocks, trees and stones, bodies and objects, architecture and nature, in other words figures and backdrops, were all on the same plane of attention, all involved in a same sense of concreteness. This may seem surprising, yet the pure significance of the things themselves, of the people, the gestures, may provide us with a representation of reality void of any added value, either ruthless or beautiful, depending on the case, but empty of the superstructures that adorn it and ascribe to it ideological meaning. This is true even when his painting is evidently marked by symbolism, since it somehow manages to appear empty of any further significance, and to present itself exclusively as what it is. It is therefore a painting which advocates pure truth. This truth is the carrier of a beauty that lies at the basis of 20th century art, which behind gestures, gazes, figures and compositions, is relentlessly registered in the here and the now, the result of the interaction between space and time that characterises much of last century’s philosophy. The exhibition includes references to Piero della Francesca’s fellow travellers, some of which were his precursors, and all however related to his work in some way. All of those who planted a seed which blossomed in him, and all of those in which he planted a seed himself, in a continuity which unfolds over almost six centuries of history. In this wide panorama, a special attention is placed on the formal and perspectival revolution initiated by him, received with great intensity within the architecture developed in those years in Romagna, such as in Alberti’s Tempio Malatestiano.
lui compiuta e recepita mai con la medesima intensità come dall’architettura sviluppata in quegli anni in terra di Romagna, come l’albertiano Tempio Malatestiano ci testimonia. In questo orizzonte a cavallo tra arte e scienza, è da leggersi il prezioso contributo che Ulisse Tramonti dà all’impostazione generale della mostra. Egli ci ricorda, come l’Alberti richiedesse ai pittori un’assoluta padronanza delle leggi matematiche attuata attraverso la geometria. Geometria grazie alla quale ogni soggetto rappresentabile poteva essere riconducibile alla composizione di solidi elementari dotati di precise proporzioni reciproche. Ma anche al di là della raffigurazione dei suoi solidi proiettati nello spazio come veri e propri edifici, la pittura di Piero afferma sempre più il coinvolgimento di una vera e propria albertiana “Ars edificatoria” quale oggetto-soggetto della sua capacità di raffigurazione. A testimonianza di questo percorso, valga fra tutti, l’affresco firmato e datato 1451 all’interno della Cappella delle Reliquie del Tempio Malatestiano, il quale si inserisce e si sovrappone all’architettura reale del Tempio, mentre nel ciclo aretino della Leggenda della Vera Croce, nell’Annunciazione, Pietro riporta in maniera evidente nella figura di Maria, la metafora architettonica della colonna. O ancora, nell’Incontro di Salomone con la Regina di Saba, la reggia è il primo esempio di uno spazio interno reso volumetricamente in prospettiva e reso solidale alle figure umane che lo abitano, da rapporti scalari di reciproca relazione proporzionale. Insomma, tra le infinite vie di lettura attribuibili all’opera di Piero, si può evidenziare e comprendere al meglio proprio una delle forme più nobili di quella che in definitiva rappresenta la più ineffabile delle categorie albertiane, ovvero quella della concinnitas che non solo dona accordo ed armonia tra le parti e il tutto ma diviene come lo stesso Alberti ci ricorda, compagna dell’animo e della ragione.

Fabio Fabbrizzi