

Quando l'antico diventa avanguardia

L'artista senza tempo

La lezione di Piero della Francesca
per i protagonisti del Novecento

DI MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO

Nell'estate di sei anni fa si svolse a Sansepolcro la mostra *Piero della Francesca e il Novecento*, con l'accorta regia di Paola Barocchi. Quando la studiosa mi chiamò a collaborare all'elaborazione vera e propria della mostra, mi resi subito conto della difficoltà del compito, ma anche dell'occasione straordinaria che esso offriva. Difficoltà, perché sarebbe stato indispensabile punta-



re sui capolavori dei più importanti artisti italiani, e quindi sfidare collezionisti gelosi, assicurazioni deliranti, richieste particolari, trasporti. Straordinaria, perché, una volta realizzata, l'esposizione avrebbe dimostrato una tesi storica, quella elaborata sulla carta dagli allievi di Paola Barocchi, prima fra tutti Maria Mimmita Lamberti che figurò peraltro come corresponsabile della mostra.

L'ipotesi di lavoro era semplice: Giotto e Paolo Uccello, Signorelli e Piero della Francesca, che praticamente non esistevano più nel primo decennio del nostro secolo, sono tornati alla luce grazie a quel gusto critico proprio della ricerca italiana, del tutto opposto rispetto alla solida (ma ottusa) filologia tedesca. E allora, ecco alcune domande che mi sono poste progettando la mostra: sarebbe nato il libro di Lionello Venturi (*Il gusto dei primitivi*, 1926) se non fossero apparsi dieci anni prima su "La Voce" i contributi d'un futurista pentito come Carlo Carrà a proposito di Giotto e Paolo Uccello? E Roberto Longhi, senza

la sua curiosità per l'avanguardia (penso al bel testo sulla scultura di Boccioni o su Severini), sarebbe giunto a discernere il problema Piero? E gli storici universitari avrebbero mai potuto sentirsi autorizzati a occuparsi di nuovo di Quattrocento (i pre-raffaellisti, si diceva allora) senza il dibattito nutrito dalle scoperte dei pittori e dagli interventi di letterati come Massimo Bontempelli?

Insomma, dovrebbe

apparire chiaro che questi nostri artisti non erano dei nostalgici rivolti all'antico, semplicemente perché quell'antico allora non esisteva, ed anzi lo stavano costruendo loro, riscoprendo i territori d'una nuova imprevedibile *avant-garde*. De Chirico non si arrendeva, subendola, alla pittura del museo (Bellini, Piero, Signorelli), ma anzi era lui a indicarne il valore per l'uomo del 1920. Di Luca Pacioli non si sarebbe interessato nessuno, senza lo scavo d'un ex futurista come Gino Severini. Insomma, la stessa storia dell'arte sarebbe forse andata diversamente senza l'apporto di questi pittori e tecnici dell'immagine.

Per comprendere questo momento, breve ma ben definito, della cultura italiana (altrove ho cercato di aprirlo con la chiave del realismo magico) è necessario tornare a Massimo Bontempelli quando, parlando degli artisti del Quattrocento, osservava come il loro realismo preciso appare avvolto in un'atmosfera di lucido stupore: "... stupore, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura



del Quattrocento. Di qui quelle atmosfere in tensione, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia. (Questo è puro novecentismo, che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose”).

La fine della guerra mondiale portò a un ripensamento globale, quello che in Francia si chiamò *rappel-à-l'ordre*. E Piero della Francesca rappresentò per i metafisici o i futuristi un approdo sicuro ma anche un nuovo punto di partenza.

Il lavoro per la mostra iniziò nel 1990. Con i miei collaboratori cercai di individuare i quadri più significativi per rispecchiare quel clima: le tele della svolta di De Chirico e Severini, le nuove opere di Morandi e Casorati. Un posto notevole fu riservato al realismo magico di matrice romana, da Virgilio Guidi a Carlo Socrate, da Riccardo Francalancia a Edita Broglio, fino al grande Antonio Donghi. Si cercarono anche opere sintomatiche di Ardengo

Soffici e Ferruccio Ferrazzi, e si ottenne il *Pino sul mare* di Carrà, il capolavoro appartenuto al compositore Alfredo Casella, esempio magistrale del ritorno all'*antico*.

Giorgio de Chirico fu presente con *La partenza degli Argonauti*, il quadro riprodotto nel manifesto e nella copertina del catalogo della mostra: un capolavoro del periodo in cui l'inventore di nuovi mondi si recluso nel museo a copiare umilmente l'antica pittura; fu anche l'opera del *Pictor Classicus* più difficile da ottenere (e dal costo assicurativo più alto).

Di Giorgio Morandi, il grande interprete della metafisica degli oggetti più comuni (come disse De Chirico presentandone l'opera nel 1922 alla Fiorentina Primavera), ritenemmo necessario presentare quattro quadri che hanno segnato il canto fermo della qualità e il tempo dell'assenza di tempo: la natura morta appartenuta a Longhi (tra il rosa e il giallo-antico, come un muro dipinto); un elementare paesaggio già esposto nella Prima mostra del Novecento italiano (in occasione della quale un quadro fu acquistato dal Capo del Governo, Benito Mussolini); una natura morta luminosa e severa e, a fianco, un paesaggio del 1927 (dalla collezione della Camera dei Deputati) che approfondisce il tonalismo e il colore-luce.

Anche Gino Severini è in quegli anni a Parigi e lo agitano le stesse problematiche. Già nel 1916 era arrivato a dipingere *La maternità*, nello spirito d'un toscano di secoli prima, proprio mentre l'amico poeta Guillaume Apollinaire scriveva che "la classicità è nella sostanza e non nelle apparenze", oppure "la regola deve essere conosciuta anche se si deve o si vuole violarla". I suoi quadri presenti in mostra (anche questi ottenuti con difficoltà) verificarono questi principi di rigore e di libertà allo stesso tempo. Di Felice Casorati, stabilitosi fin dal 1918 a Torino, città "illuminata da una luce argentata" dove egli scopre una nuova forma pittorica "quadrata e squadrettata", fu espo-



Virgilio Guidi,
Il pittore all'aria aperta
(1924): la natura
pierfrancescana.

A sinistra:
Alberto Ziveri,
Composizione (1933):
la figura nei gesti ieratici,
fuori del tempo.

Sopra: Giorgio De Chirico,
Paesaggio Italiano
(1921-22 ca.): il ritorno
all'antico. Nella pagina
a fianco, in alto:
Giuseppe Capogrossi,
Il poeta del Tevere (1934):
l'arcaismo e lo spazio
quattrocentesco, il ritorno
al muro affrescato.
Nella pagina precedente,
La partenza degli
argonauti (1920),
di Giorgio De Chirico.

sta quella *Silvana Cenni* che trionfa nel panorama della pittura italiana dell'epoca del classicismo come un idolo pierfrancescano (al punto che la congiunzione *Silvana-Piero* è divenuta perfino ovvia). Dipinto nel 1922, il quadro ha la perfezione del diamante, pur essendo soltanto una scheggia della tela progettata in origine; anche Gobetti riuscì a leggervi il riferimento a Piero della Francesca. Una geometria assurda, che stravolge perfino i lineamenti per farli somigliare a un'equazione: l'estraniata perfezione dell'uovo, la logica della linea funzionale e dei valori tattili, ma con in più la notazione (sottilmente germanica) della Malin-



conia. Il valore del paesaggio suggerisce un passo indietro: verso i valori lombardo-toscani di Carlo Carrà e la riscoperta toscana di Ardengo Soffici. Sono loro che avevano portato l'Italia in Europa, con i loro soggiorni precoci a Parigi, con la rottura (necessaria) del futurismo, con il contatto avanguardistico (i cubisti, ma anche i costruttivisti russi e i neoplastici). E ora riportano l'Europa in Italia, in Versilia e al Poggio. E veniamo a Roma, la città di quei pittori che furono definiti neoclassici o preraffaelliti.

Virgilio Guidi è cosciente delle sue fonti: "Durante il periodo romano mi piaceva stabilire la relazione tra la sen-

Longhi dixit

Il *Piero della Francesca* di Roberto Longhi uscì nell'estate del 1927 per le romane Edizioni di Valori Plastici. Subito tradotto in francese e inglese, il libro rivoluzionò il campo degli studi e le gerarchie dei valori. Esso apparve ai lettori come la più autorevole interpretazione retrospettiva di quelle ricerche che, a partire dall'inizio del decennio, avevano condotto a una visione metafisica (o magica) della realtà. Tuttavia, invitato molti anni dopo a chiarire le radici 'contemporanee' della sua riscoperta di Piero, Longhi rispose polemicamente che la propria cultura moderna, "assodatasi sugli anni attorno al 1910, si fondava (...) non già sul momento cubistico, né, tanto meno, su quello, ancora da venire, della 'metafisica', ma sul momento del post-impressionismo ricostruttivo di Cézanne e di Seurat che, con la loro facoltà di sintesi tra la forma e il colore per via prospettica diedero entrambi il via non già alla confusione estetica degli ultimi cinquant'anni d'arte, ma almeno a una ricerca critica in grado di recuperare la storia di una grande idea poetica sorta nella prima metà del Quattrocento. Criticamente insomma, Piero è stato riscoperto da Cézanne e da Seurat (o da chi per loro) non già dal geniale rapsodo Picasso". Quanto ai pittori, essi ripartirono dalle tavole in eliotipia del *Piero* longhiano alla scoperta di figure presto divenute mitiche: il giovane catecumeno nel *Battesimo di Cristo* della National Gallery, nell'atto di sfilarsi la camicia, lo ritroviamo inconfondibile in alcune opere di quegli anni: *La spiaggia* di Alberto Ziveri (1934), *i neofiti* di Corrado Cagli (1933) e *Fine d'estate* di Giovanni Colacicchi (1932). In uno scritto del 1972 Alberto Ziveri ricorda l'importanza di quel libro: "Lo straordinario studio del Longhi finiva d'illuminare la coscienza della nostra generazione (la quale sembrava ancora incerta tra Classicismo e Romanticismo, tra Impressionismo e Cubismo, tra Liberty e Futurismo). Con la visione critica, con le riproduzioni scandite e il disegno rigoroso delle necessità storiche ed espressive, Longhi dava così a una parte dei suoi contemporanei l'apertura verso un Umanesimo nuovo, contenuto in figurazioni di trascendenza metafisica, quasi un appello alla grandezza storica e artistica del nostro Paese. Con l'evocazione della nuova realtà, Longhi apriva senza dubbio alla fantasia un nuovo mondo, col quale buona parte dei giovani artisti riuscivano a reagire all'esaurito e ormai decaduto gusto floreale e al naturalismo impressionistico sfaldatosi troppo nella forma". Ma non meno sorprendente fu l'effetto che suscitò la qualità tutta particolare dell'affascinante scrittura longhiana, tra metafisico e tonale: "A noi, ricercatori di genuine voci in tema di storia dell'arte - ebbe a notare Francesco Trombadori - ha procurato una freschezza e una gioia inusitata (...) la tipica tessitura seducentissima di codesta prosa (...) accurata, logica, nuova, con impasti sonori e velature delicate"; e Oppo riconobbe che la "lavoratissima prosa diventa geometrica e prospettica, e un poco magica a simiglianza della pittura di Piero".



Giorgio Morandi in una fotografia del dopoguerra. Sul tavolo il Piero della Francesca di Roberto Longhi.



sazione fisica della luce e la luce di Piero e dei Veneziani. Riflettei la prima volta sul sentimento meridiano della luce in Piero, sulla luce di riverbero dei Veneziani". Tra i quadri esposti, il suo *Pittore all'aria aperta* è un ritorno agli Impressionisti, ma come solidificato nella geometria descrittiva. In esso, letteralmente, il pittore sta dipingendo la luce della

natura, un po' Doganiere e un po' Piero. Un altro esponente del ritorno all'antico è Carlo Socrate: *La portatrice di frutta* (1924), già appartenuta a Longhi, sembrò il quadro ideale per rappresentarlo nella mostra.

È ancora Longhi ad accompagnare la pittura di Francesco Trombadori, parlando di "inclinazione nordica, all'olandese", ma anche dell'idea di natura illuminata. Il pittore ricompensò lo storico dedicando al suo famoso libro su Piero un bell'elzeviro: "Enorme diventa l'importanza di Piero per merito di Roberto Longhi, il quale, riuscendo a diradare l'intrico foltissimo della pittura toscana, fa oggi rilucere di nuova straordinaria potenza la figura di Piero, la cui grande ombra, attraverso l'arte veneziana, si distende su tutta la pittura moderna e contemporanea".

Un altro protagonista della mostra fu Antonio Donghi, pittore coltissimo, che avevo ritenuto un povero naif all'inizio dei miei studi. È stato proprio il suo colloquio con Piero a mediare natura e geometria. Ecco uno scambio di cartoline avvenuto nel luglio del 1925: "Caro Donghi, grazie della cartolina da Arezzo. Che ne pensa del grande Piero? Ugo Ojetti". "Caro Ojetti, Mi ha impressionato: so-



no stato sorpreso di trovare tanto realismo in un pittore della sua epoca". Una pittura – quella di Donghi – come enigma e attesa, ma anche come raffinata alternativa tonale. Pittura che indica un futuro guardando al passato. Fu proprio Longhi a intuirne questa capacità quando intitolò un articolo su di lui *Un pittore di valori*, sottolineando che, a furia di sfolire la natura, Donghi sembra "giungere addirittura a un'arte astratta".

Dopo quella della riscoperta di Piero e del ritorno all'ordine, la mostra presentava un'analisi del momento della pittura murale, una grande illusione degli anni Trenta, che si richiamava soprattutto a Piero e a Giotto: utopia di una

**Franco Gentilini,
Giovani sul fiume
(1934).**

**Accanto, Corrado
Cagli, I neofiti
(1933 ca.).**

**Sotto: Giovanni
Colacicchi,
Fine d'estate
(1932). A fronte:**

**Ferruccio
Ferrazzi, Lezione
di nuoto (1933).**

**Tutte le opere
traggono
ispirazione dalla
figura del neofita
nel Battesimo
di Piero, oggi alla
National Gallery
di Londra.**



rinnovata arte per la società. Miti grandiosi, auspicava Sironi, prevedendo, attraverso la sintesi della pittura murale, perfino un rinnovamento dell'architettura. Quanto a lui, continua quella scissione sottolineata da Arturo Martini ("Credeva di essere fascista, invece era d'animo bolscevico e quasi abissale. Tutti i suoi quadri sono di ordine nordico, che veniva dal Belgio: i minatori, la famiglia del povero, e sanno di camicia e di pezze da piedi"), mentre prende corpo l'utopia: "È ovvio che l'ideale mediterraneo, solare, del risorgimento dell'affresco, del mosaico, della grande arte decorativa, non possa raggiungersi sotto certi aspetti che in Italia".

Il *Manifesto della pittura murale*, firmato da Sironi, Funi, Campigli e Carrà, apparso nel 1933 nella rivista "Colonna" diretta a Milano da Alberto Savinio, si apre proprio con un'immagine di Piero della Francesca: il guerriero, asse e implacabile, che sgozza col pugnale un nemico. L'allusione al muro dipinto (gessoso, calcinato, pompeia-