

Cosa dicono gli ansiosi silenzi di Piero della Francesca*

di Elvira Cassa Salvi

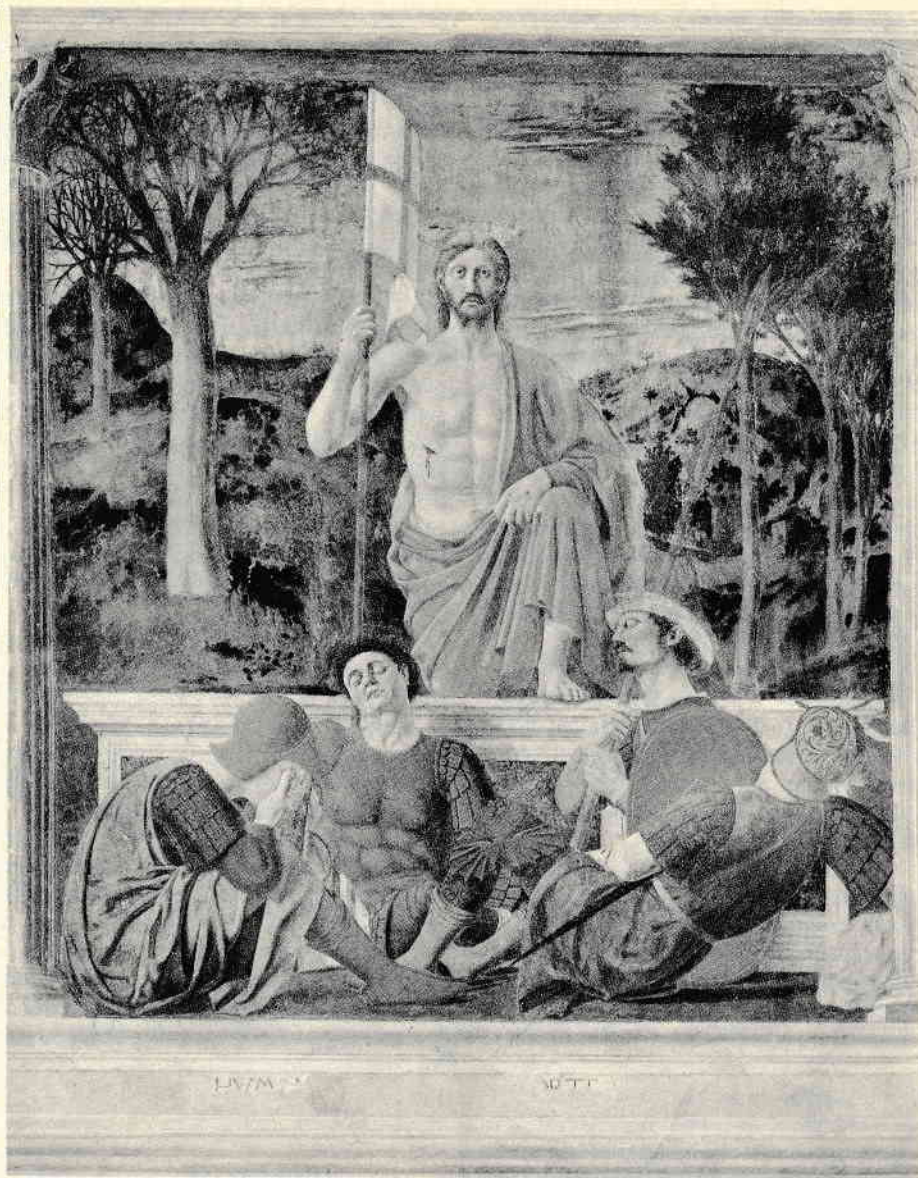
La bellezza classica ha a che fare essenzialmente con la vita, con i suoi archetipi: l'architettura del tempio sull'Acropoli delle città greche e la immobilità viva, per supremo equilibrio delle tensioni interne che reggono le forme e le coscienze degli antichi dei di marmo.

Ma è di Piero della Francesca che vorrei dire qualcosa: quel qualcosa che lo fa unico, che fa unica la bellezza del suo classicismo rinascimentale: che è già altra cosa in confronto a quello antico. Occorre partire da quello: è il classicismo greco, certo, che fa lezione innanzitutto; ma qui si dà qualcosa in più. Si dà qui la coscienza assillante di una verità che non ha figura, e si legge ovunque lo sforzo di render presente, come è possibile, questa assenza; solo lui, Piero, intuisce la possibilità di far vedere, in certo modo, l'invisibile.

Il segno più evidente, noto, celebrato, e in tutta l'opera dominante, lo si legge in quell'alto silenzio, in quella immobilità tenace e invincibile delle figure, e in quella relativa somiglianza dei volti tra loro, posseduti come sono dal tipo più che dalla particolarità del personaggio. Ma poi, quando la verità lo esige, come si fanno diversi e inconfondibili e indimenticabili nella loro particolarità anche i volti: il Cristo della *Resurrezione* di Urbino, la *Maddalena* in San Francesco ad Arezzo; per far esempi.

E infatti sono altri i segni che più premono. Le immagini di Piero non sono "belle" come lo sono quelle di Raffaello o di Botticelli; non sono affatto illusionistiche d'una realtà perfetta che s'avvicini, con suprema ambizione, ad una supposta immobile verità metafisica. Le immagini di Piero sono, dirò così, sinopie, sono trasparenze che aggiungono alla bellezza del visibile, barlumi di un'altra bellezza: quella appunto che tenta l'impossibile presenza della verità profonda. Il "grazioso", sia pure nel suo significato più alto, è quasi sempre assente dalle figure, dai volti, dalle immagini di Piero; è assente sempre a beneficio di quella verità che è pur figura e quindi, in certo modo, è realtà; ma una realtà scorporata d'ogni identità formale casuale. È la mancanza del grazioso che costringe a guardar dentro alla bellezza: dentro a quei volti a quelle figure dove, è pur vero, il personaggio primo, fondamentale, è sempre l'immobilità; il segno che differenzia, la vita della verità da quella della realtà vivente. Quella specie di irrealtà dunque che toglie ogni possibilità di leggere azioni, drammi in corso, appena suggeriti con tutte le possibili cautele; quella specie di irrealtà che si legge, che s'impone persino nelle architetture e nei paesaggi – gli ultimi paesaggi – è sempre legato allo strenuo sforzo di offrire non immagini staccate provvisoriamente dall'azione, dal movi-

*Nel quinto centenario della morte (più che settantenne) di Piero della Francesca si sono susseguiti "Itinerari francescani", da Urbino a San Sepolcro Aretino (patria dell'artista), ad Arezzo e infine a Firenze (dove la mostra durerà fino al 10 gennaio '93).



Piero della Francesca, Resurrezione, Sansepolcro, Museo civico.

mento, ma anzi situazioni nelle quali il movimento non può entrare: come non può entrare appunto nella verità.

Guardiamo solo la *Resurrezione* della Pinacoteca di Sansepolcro: Gesù si erge dal sepolcro, ma resta immobile; non si dà cenno di movimento, neppure s'allude al volo celeste.

Basta a questo Cristo la posizione eretta, con un piede saldamente posato sul bordo della tomba e un viso che, assieme alla evidente impronta lasciata dalle pene del supplizio, esprime il dolente perdono della vittima, vittoriosa nonostante tutto. Il resto del quadro è suprema prova di composizione immersa nel silenzio, nello stupore, dove il sonno delle guardie è molto più d'un sonno fisico, perché in esso vive l'assenza dell'umanità reale, esattamente nel momento, nell'istante in cui prende figura - non figura reale, appunto da vedere, ma figura profonda, pensata, da leggere - la vittoria dell'umanità morale.

Si prova un certo strano disagio se, davanti a questa immagine, cui basta un piede, posato forte e deciso sul bordo della tomba, si pensa a tutti i voli, gli slanci, i contorcimenti imposti al povero Cristo per fornirgli il segno della sua destinazione ultra terrena.

Piero non accenna a voli, perché, nella immobilità sovrana che domina, che invade l'intera scena, la vittoria sulla morte assume un significato di proclama, d'una tale potenza che nessun volo, nessuno sfondamento di nubi o altro di simile, potrebbe neppure alla lontana, significare.

Ovunque il disegno, l'intreccio delle immagini - come nella cappella aretina - il disegno degli abiti e dei gesti dà prova della massima, irraggiungibile capacità di far polifonico il canto di una scena; anche qui grazia ed eleganza non dominano affatto; come in una pagina di sublime contrappunto bachiano affiora, invece, una potenza compositiva fatta per fissare in quella immobilità che obbliga a intravedere nel geroglifico una traccia di quella sistematicità concettuale che costituisce il proprio della verità.

Dicevo di sinopie, di immagini in trasparenza della verità. Cosa si intuisce, si sospetta guardando in quei suoi occhi chia-

ri l'Angelo che sta alla destra della *Madonna di Sinigaglia*, che cosa dice quel suo volto che par fatto solo di immobilità, di silenzio e di accennato stupore? Come si può chiamarlo questo qualcosa di cui ci parla il silenzio, solo il silenzio? Non è questa la verità che sta nascosta dietro ad ogni cosa, in ragione della quale, soltanto, ogni cosa è così necessaria e così, apparentemente, priva di ragione?

E per restare a Urbino quale discorso può esaurire lo sviluppo dei rapporti che intercorrono tra i protagonisti, in secondo piano, della vera e propria *Flagellazione*, e i tre augusti personaggi del piccolo Sinedrio che, in primo piano, volgono le spalle alla scena del dolore e della ignominia, come se in quella scena si proiettasse il realizzarsi della loro sentenza di giudici, soddisfatti, confacenti ai "sepolcri imbiancati", ben noti alla vittima della loro sevizie.

(Ho citato la cappella aretina di San Francesco; che peraltro proprio in questi mesi di celebrazioni dedicato a Piero è inaccessibile al pubblico. Sacrosanti i restauri ma era davvero impossibile imporsi una pausa di pochi mesi per i visitatori richiamati dalla ricorrenza?)

Certo Piero della Francesca dice l'essenziale anche con una opera sola: dice che è possibile impegnare la bellezza, le più alte, sovrane prove del bello per dire quel qualcosa che sta dietro, nel profondo, negli abissi della bellezza - o, se si vuole, sopra, oltre le vette negli spazi siderali che la contengono. E nessuno lo dice con una intensità comparabile alla sua.

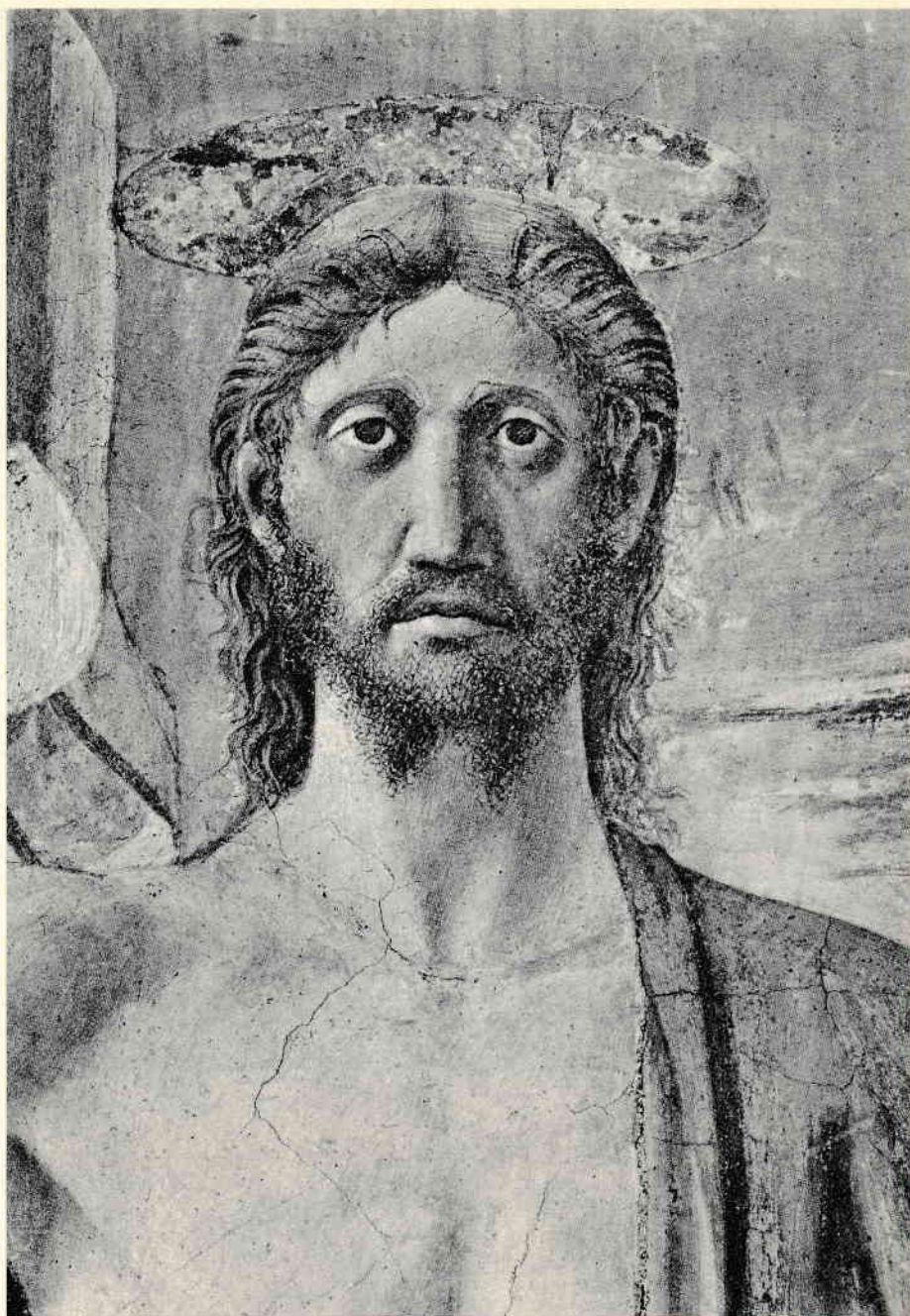
* * *

È il confine più entusiasmante e doloroso al tempo stesso quello che lega e divide al tempo stesso la bellezza e la verità. Quel confine che nessuno conobbe e sul quale nessun artista impegnò il suo lavoro con una lucidità, un assillo paragonabili a quelli di Piero della Francesca.

Quanti, sul confine tra bellezza e verità muovono i loro passi, devono muoverli con l'emozione dell'artista e con la caparbietà intellettuale, razionale del filosofo-teologo; tale necessità si esprime nei



Piero della Francesca, Madonna di Senigallia, Urbino, Galleria nazionale.



102 *Piero della Francesca, Il Cristo, particolare della Resurrezione di Sansepolcro.*

concetti stessi che su quel confine si legano e si combattono. Senonché così parlando di bellezza e di verità si corre il rischio di far pensare ad un elogio che va quasi agli antipodi del verismo. Eppure non occorre forse un discorso lungo per avvertire che la verità di cui qui si parla come limite inattingibile, che profila i vertiginosi itinerari della bellezza, non è certo realtà apparente dei veristi.

Belle rappresentazioni, che son sempre illusorie, anzi ingannevoli; quanto più son veristiche e perciò legate alla contingenza fugace, effimera del fatto. Il verismo degli impressionisti, vale ad esempio eccelso. Ma oggi vale ad esempio anche il riscoperto neoclassicismo di diverso accento.

Non occorre insistervi ora, quando, non solo la classicità autentica dell'Acropoli ateniese o d'altra città greca, ma gli echi postumi della classicità, quelli che

s'ammirano nelle opere di Antonio Canova trovano un favore inatteso e insospettabile fino a pochi anni fa.

Cito subito Canova proprio per poter dire che, quando si parla di classicismo rinascimentale e, nella fattispecie, del sublime, inimitabile classicismo di Piero, tutto ciò non ha nulla a che fare con il neo-classicismo, neppure con le sue manifestazioni più elette. Il neo-classicismo ha a che fare, come il suo rivale - per dirla in breve - l'impressionismo, con la realtà delle cose, non con quella verità che costituisce il grande, diretto, assillante termine di confronto del classicismo antico e rinascimentale.

Non per caso il neo-classicismo ha a che fare, per natura sua, più con la morte che con la vita delle cose: con la loro vera finitezza. Non per caso una parte eminentissima del neo-classicismo vive nelle sculture dei cimiteri.