

Elisa Destefanis

Da Piero della Francesca a Emilio Tadini.

Distanza e prospettiva tra Rinascimento e contemporaneo

ABSTRACT: *The topic of distance is central in the Renaissance and in the contemporary discussion on pictorial perspective. In the 15th century, Piero della Francesca offered the first definition of perspective as a 'science of distances'. However, Piero recognized the limits of central perspective, which are defined by the distance of the observer from the art work and the dimensions of the pictorial surface. Facing the problem of the so-called 'marginal aberrations', Piero produced a more unstable and dynamic perspective in order to maintain the truthfulness of perspective itself in the gaze of an active observer. This 'virtualized' perspective is one of the main interests of contemporary Avant-garde and especially of cubism, and reaches, also through Post Avant-garde, Emilio Tadini. In the 20th century, Tadini proposed a new reflection about the relationship between distance and perspective. His essays and paintings show some analogies with Piero della Francesca's mathematical and art work, even if in them the destabilization of perspective produced by Piero is brought to its extreme, and distances are rethought almost completely in a nonlinear sense and as depending mainly on the visual-intellectual action of the observer, thanks also to the references to the oniric language and to the narrative structure of the fairy tale.*

KEYWORDS: *Piero della Francesca, Emilio Tadini, distance, perspective, Renaissance.*

Nel pensiero rinascimentale il tema della distanza è oggetto di specifica trattazione soprattutto in rapporto al problema della prospettiva pittorica¹. Già nel *De pictura* (1935), Leon Battista Alberti rileva come, nella produzione dell'apparente alterazione di superficie resa possibile dalla costruzione prospettica, "la distanza [...] molto vale alla certezza del vedere"². Tuttavia, è solo con Piero della Francesca, considerato da Luca Pacioli "monarca" della pittura e della prospettiva alla fine del Quattrocento³, che la prospettiva viene definita, si potrebbe dire, come 'scienza delle distanze'. Si legge infatti nel suo trattato *De prospectiva pingendi* (1470-1480 ca.):

1 Sulla rivalutazione rinascimentale della distanza in riferimento alla prospettiva pittorica cf. Panofsky 1961, 37-46.

2 Alberti 1975, 20-23 (I.8).

3 Cf. Banker 2010, 215-216.

dico che la prospectiva sona nel nome suo commo dire ‘cose vedute da lungi, rapresentate socto certi dati termini con proportione, secondo le quantità de le distantie loro’, sença de la quale non se pò alcuna cosa degradare giustamente. Et perché la pictura non è, se non dimostrazioni de superficie et de corpi degradati o acresciuti nel termine, posti secondo che le cose vere vedute da l’occhio socto diversi angoli s’apresentano nel dicto termine, et però che d’ogni quantità una parte è sempre a l’occhio più propinqua che l’altra, et la più propinqua s’apresenta sempre socto maggiore angolo che la più remota nei termini assegnati, et non posendo giudicare da sé lo intellecto la loro misura, cioè quanto sia la più propinqua et quanto sia la più remota, però dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de ogni quantità per forza de linee⁴.

La prospettiva risulta “necessaria” alla pittura proprio in quanto dispositivo di *commisurazione* delle distanze⁵, che consente di produrre il senso della profondità e dunque di conferire tridimensionalità alla rappresentazione spaziale realizzata sulla superficie bidimensionale della tavola – o della parete – pittorica. Tale messa in opera della prospettiva, chiarisce Piero, è tuttavia legata alla precisazione preliminare dei “termini”, ossia dei limiti ottico-geometrici della rappresentazione, senza la quale si incorre in quelle distorsioni prospettiche che prendono il nome di ‘aberrazioni marginali’⁶. A questo proposito è stato notato come nella costruzione pierfrancescana sia la stessa finestra pittorica a racchiudere in sé un “doppio valore di limite”⁷: da un lato, il limite espresso dalla larghezza del dipinto; dall’altro, il limite della distanza che intercorre tra lo spettatore e il dipinto medesimo⁸. La distanza, pertanto, oltre a essere l’oggetto della misurazione prospettica, è anche condizione di possibilità della prospettiva, l’elemento fondante la stessa “proporzione degradata”, ossia la regola generale della costruzione prospettica per cui “mutando termine, se muta proportione”⁹.

In questo contesto diventa determinante la posizione dello spettatore, dal cui movimento dipende il mutamento del “termine” e quindi della prospettiva. Soprattutto nelle sue opere pittoriche, Piero mostra di riconoscere che, per evitare una percezione distorta del lavoro prospettico, occorre “far giocare” la prospettiva, abbinando alla considerazione della distanza variabile dello spettatore una maggiore ambiguità rappresentativa e dunque un parziale “nascondimento” della costruzione prospettica lineare; un nascondimento che tuttavia non pregiudica la correttezza della prospettiva impiegata e che è reso possibile tramite il riferimento agli altri valori di superficie della rappresentazione – ossia alle altre parti della

4 Piero della Francesca 2016, 190 (III.0.3-4).

5 *Commensuratio* è il primo termine con cui Piero indica nel suo trattato la prospettiva. Come ha osservato Chiara Gizzi sulla scorta di Carlo Bertelli, esso “‘si riferisce alla proiezione geometrica sul piano ed è la latinizzazione del greco *symmetria* usato da Vitruvio’, quasi a indicare la preminenza della rappresentazione geometrica sull’ottica” (cf. Gizzi 2016, 19; Bertelli 1991, 152).

6 Piero della Francesca 2016, 135-138 (I.30.0-12).

7 Damisch 1985, 21.

8 Cf. Piero della Francesca 2016, 135, 137-138 (I.30.0, I.30.10-13).

9 Cf. Piero della Francesca 2016, 96-97 (I.11.11-14).

pittura: il *desegno* e il *colorare*, che nella teoria pierfrancescana comprende anche la distribuzione dei lumi¹⁰.

Il confronto con il problema pratico-applicativo delle aberrazioni marginali è pertanto ciò che conduce Piero a operare quella che Jean Petitot, nel suo commento a un contributo di Thomas Martone¹¹, ha definito come una “doppia negazione” della prospettiva: “la doppia negazione consiste nel fatto che mentre la prospettiva è di fatto una negazione della struttura piana, attraverso il gioco dei punti di vista Piero costruisce proprio attraverso la prospettiva una negazione della visione tridimensionale e ritorna alla struttura piana”¹². Petitot rileva come il sistema di appiattimento della profondità adottato da Piero si basi sull’individuazione di specifici



Fig. 1. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo* (1445 ca.), tempera su tavola, National Gallery, London.

punti di vista, per i quali a un’unica forma rappresentata corrisponde la percezione da parte dello spettatore di più forme diverse. È ciò che i matematici chiamano il “punto di vista non-generico”, generatore di una situazione visiva altamente instabile che costituisce “il centro organizzatore, come una sorta di sintesi virtuale, delle sue possibili stabilizzazioni”, “una specie di ‘riassunto’ delle situazioni stabili che è capace di generare”¹³. Se molti sono gli artisti che nel Rinascimento giocano con il punto di vista non-generico, il caso di Piero, afferma Petitot, “è più complesso”, in quanto il gioco sulla non-genericità del punto di vista giunge a negare il modello prospettico legittimo¹⁴. L’adozione di questo punto di vista comporta la realizzazione in opera di una simmetria bilaterale stretta, che, come sottolinea Martone, pone in minore evidenza la profondità visiva, così da indurre lo spettatore a variare la propria distanza dal dipinto e, tramite un’operazione di investigazione intellettuale dell’opera, a

raggiungere la ‘corretta’ visualizzazione della prospettiva¹⁵.

Questo ripensamento della prospettiva in chiave dinamico-metamorfica emerge con particolare evidenza in alcune opere del pittore toscano. Nel *Battesimo* (1445 ca., Fig. 1), per esempio, gli alberi raffigurati segnalano una profondità che ad un primo sguardo appare appiattita, ma il dettaglio della città di Borgo San

10 Cf. Martone 1985, 173-186; Petitot 1985, 207-210. Sulla tripartizione della pittura in Piero cf. Piero della Francesca 2016, 81 (Proemio, 0.1-4).

11 Cf. Martone 1985, in particolare 179-180.

12 Petitot 1985, 208.

13 Petitot 1985, 209.

14 Petitot 1985, 210.

15 Martone 1985, 180.

Sepolcro ritratta sullo sfondo, con la sua micrologia funzionale, consente di visualizzare la ‘reale’ distanza spaziale misurata dalla prospettiva¹⁶.

Anche nella *Flagellazione* (1450-1470 ca., Fig. 2) si trova un’analoga soppressione della profondità, che si rende manifesta solo dopo aver colto la sproporzione tra le figure in primo piano e le figure sullo sfondo, la quale invita lo spettatore ad assumere una distanza dal dipinto tale da consentirgli di cogliere la “forza de le linee” deputate a suggerire in maniera subliminale la costruzione prospettica, ottenendo così di poter percepire e misurare le distanze spaziali rappresentate. Tramite l’inserimento di ciò che a tutti gli effetti possono essere considerati dei frammenti indiziali della *commensuratio* nascosta nel dipinto, Piero riesce pertanto a evidenziare il carattere concettuale della prospettiva, a fronte di un effetto ottico sostanzialmente piatto¹⁷.

Questa combinazione di *trompe l’oeil* e *trompe l’intelligence*¹⁸ si riscontra anche nelle *Storie della vera Croce* di Arezzo. Nella scena della *Verifica della vera Croce* (1452-1454 ca., Fig. 3), l’apparente sproporzione tra le lesene della chiesa è smentita dalla presenza, percepibile diminuendo la distanza d’osservazione dell’affresco, di una linea bianca, quasi invisibile da lontano, che rivela come le due parti siano in realtà della stessa larghezza. Impiegando la stessa tonalità di bianco per la decorazione delle lesene, della torre e della casa intravedibile sullo sfondo, Piero



Fig. 2. Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* (1450-1470 ca.), tempera su tavola, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



Fig. 3. Piero della Francesca, *Ritrovamento e verifica della vera Croce* (1452-1454 ca.), affresco, San Francesco, cappella Bacci, Arezzo.

16 Cf. Martone, 176-177.

17 Cf. Martone 1985, 177.

18 Cf. Petitot 1985, 208.

ha compresso sulla superficie pittorica una profondità di circa cinquanta metri¹⁹. Qui l'operazione intellettuale attribuita allo spettatore, come spiega Martone, è quella di ricostruire l'intervallo spaziale della profondità "come in un disegno dello stesso spazio visto dall'alto"²⁰.

Un altro espediente impiegato dall'artista per comprimere la profondità spaziale rappresentata è dato dalla luce. Sempre guardando alle *Storie* aretine, nel *Ritrovamento* (1452-1454 ca., Fig. 3) Piero ha potuto controllare il senso della profondità conferendo ai piani sulla sinistra del paese, che dovrebbero essere in ombra, la stessa intensità luminosa dei piani sulla destra colpiti dal sole. In questo modo, la percezione della profondità del caseggiato del paese, reso in forme cuboidali, nel complesso resta ambigua per via della soppressione delle strutture lineari, per poi emergere, a un esame più ravvicinato dell'opera, nella sua vera misura²¹.

Il *Polittico di Perugia* (1460-1468 ca., Fig. 4) è però il caso più eloquente della doppia negazione prospettica messa in opera da Piero. Peculiare di questa pala d'altare è la compresenza dei diversi espedienti pittorici messi in atto da Piero nelle sue opere precedenti, per i quali la dimensione del visibile viene a costituire il punto di partenza per l'attività intellettuale²². Riprendendo uno degli esempi offerti da Martone, si può notare come la campitura nera della pietra e delle bande poste dietro e sopra la Vergine crei l'illusione che la sua posizione sia all'esterno della struttura architettonica. Tuttavia, l'esame ravvicinato dello stipite, a cui lo sguardo dello spettatore giunge seguendo gli indizi grafici (i numeri romani, un frammento della superficie laterale della loggia) evidenziati dai raggi luminosi che li colpiscono, mostra che la sua base si sovrappone al mantello della Madonna, rivelando che la sua posizione è interna all'edificio²³.

Ciò che Piero realizza con questo gioco delle distanze è pertanto una forma di *destabilizzazione prospettica*, che è anche, allo stesso tempo, una forma di *virtualizzazione della*



Fig. 4. Piero della Francesca, *Polittico di Sant'Antonio* (1460-1468 ca.), tecnica mista su tavola, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

19 Cf. Martone, 174-175.

20 Cf. Martone, 175.

21 Cf. Martone 1985, 175.

22 Cf. Martone 1985, 180.

23 Cf. Martone 1985, 180-181.

prospettiva, per la quale risulta promossa l'azione intellettuale dello spettatore e, con essa, la potenza narrativa della pittura:

Alberti aveva messo lo spettatore in grado di poter penetrare un muro con l'occhio fisico. Però Piero, soltanto con un indizio sottile, ha messo in grado l'occhio dell'intelletto di vedere prospettive ugualmente profonde, benché concettuali, senza essere legato alle limitazioni e alle condizioni artificiali del sistema albertiano. [...] Piero, confermando la realtà della bidimensionalità del muro e di uno spettatore attivo, ha raggiunto un senso più profondo di verosimiglianza, cioè *una prospettiva più naturale*²⁴.

Il parziale ritorno alla bidimensionalità della superficie pittorica, la soppressione delle linee prospettiche e la manipolazione della dinamica visiva tramite l'uso dei frammenti e del colore mettono in luce la presenza, nell'arte di Piero della Francesca, di un carattere che, se da un lato è stato qualificato dai suoi contemporanei come "antico", dall'altro figura ai nostri occhi come anticipatore di alcune tendenze dell'avanguardia e della post-avanguardia novecentesca. Per quanto riguarda il concetto di distanza, si assiste nella pittura pierfrancescana all'integrazione della concezione lineare di distanza con una concezione non lineare, che ha consentito agli studiosi di metterla in relazione soprattutto con la pittura di Paul Cézanne e con il cubismo²⁵. Così non stupisce che, come ricorda Martone, Pablo Picasso "abbia passato delle ore di fronte agli affreschi di Arezzo, anzi, proprio nel suo periodo del cubismo analitico in cui l'ambiguità lineare era divenuta fine a se stessa"²⁶.

Cézanne e Picasso costituiscono d'altra parte un riferimento imprescindibile dell'arte di Emilio Tadini (1927-2002), pittore e scrittore che, cinque secoli dopo Piero della Francesca, propone una nuova riflessione sul rapporto tra distanza e prospettiva in cui le istanze già presenti nell'arte pierfrancescana vengono approfondite alla luce delle acquisizioni moderne e contemporanee, dall'impressionismo di Degas al surrealismo di Chagall, fino alla Pop Art inglese, per quanto concerne l'ambito artistico, da Nietzsche al postmoderno, passando per il relazionismo – quale formulato in particolare da Enzo Paci a Milano – e la pareysoniana teoria della formatività, in ambito filosofico²⁷. Tadini è fautore di un "realismo integrale", il cui principale obiettivo è la "liberazione della ragione espressiva" dalle vecchie gerarchie rappresentative²⁸. Come osserva Giacomo Raccis, ciò richiede innanzitutto "di sostituire la 'forma' con la 'formazione', con l'adozione

24 Cf. Martone 1985, 182. Utilizzando ancora una categoria contemporanea, si potrebbe dire che dal punto di vista dello spettatore la fruizione dell'opera si presenta come un'esperienza di realtà aumentata (ringrazio la dottoressa Carola Del Pizzo e il dottor Lorenzo Santolini per avermi suggerito questa espressione, in continuità con le mie considerazioni sulla virtualizzazione della prospettiva operata da Piero).

25 Cf. Longhi 2012, 139 e Berenson 2007, 11-16.

26 Martone 1985, 176.

27 Per una panoramica sulle influenze artistiche, filosofiche e letterarie che hanno ispirato la produzione tadiniana cf. Quintavalle 1995, Quintavalle 2001, Casadei 2009, Raccis 2017.

28 Cf. Raccis 2017, 16.

cioè di una ‘concezione laboratoriale’ del lavoro artistico, condotto attraverso un confronto inesauribile e mai definitivamente risolto tra la molteplicità degli stili e la molteplicità dei valori che determinano la consistenza del reale”²⁹.

Tale confronto avviene in maniera esplicita ne *L’occhio della pittura* (1995), in cui l’autore, analizzando le opere di alcuni artisti (i già citati Cézanne e Picasso, a cui si aggiungono Degas, Van Gogh e Chagall), delinea la propria riflessione sul rapporto tra distanza e prospettiva. L’avvio è quantomai ‘pierfrancescano’: “è sulla distanza che si fondano grammatica e sintassi del vedere”³⁰. Tadini definisce la prospettiva sulla base del paradigma rinascimentale, come “sguardo” produttore di una “fondamentale ‘logica delle distanze’” che, a partire dalla definizione di un “centro”, impone un ordine alla visione dell’“occhio” naturale³¹. Accanto alla norma rigorosa e fissa della prospettiva centrale, Tadini rileva tuttavia, nei dipinti degli artisti considerati, una “sovertimento” dell’ordine visivo³², che si esprime nella contrapposizione tra simmetria e asimmetria, proporzione e sproporzione, tra visione ‘centrale’ e visione ‘acentrica’ (in Degas e Cézanne); tra immobilità del disegno geometrico e “danza” metamorfica dei colori (soprattutto in Van Gogh); tra resa unitaria dello spazio e spazio “alterato” e frammentato, tra pittura come produzione di senso – si potrebbe dire, di *profondità* – e pittura come materialità riottosa e priva di senso, come pura *evidenza di superficie* (in Picasso e Chagall). Insomma, ciò che Tadini mette in rilievo è la tensione tra una prospettiva stabile, rigida e lineare, soggetta a controllo razionale, e una prospettiva instabile, fluida e non lineare, che consente di produrre “un ordine di relazioni elastico-‘emozionale’”³³, una rappresentazione libera di dimensioni e distanze capace di stimolare l’azione visiva – e, insieme, intellettuale – dello spettatore³⁴. Una tensione che, come si è visto, emerge almeno in parte già all’interno del modello prospettico rinascimentale, di cui Piero della Francesca rappresenta il principale teorico.

Queste considerazioni costituiscono la base del discorso condotto da Tadini nel saggio *La distanza* (1998). Qui la riflessione sul rapporto tra distanza e prospettiva si inserisce nel quadro di un’ontologia immanentista ed estetica, in cui il concetto matematico-prospettico e quello soggettivo-emotivo di distanza vengono considerati come l’“epifenomeno” di una distanza fondamentale, la “Distanza”:

si potrebbe incominciare con il dire: ogni distanza è rappresentabile da un segmento di linea, misurabile in quanto limitato da due punti. Si potrebbe anche dire: la distanza è ciò che è definito nello spazio da una serie di gradi misurabili di lontananza o di prossimità fra due punti, o cose, o persone. [...]

29 Raccis 2017, 21.

30 Tadini 1995, 16.

31 Tadini 1995, 9.

32 Tadini 1995, 9.

33 Tadini 1995, 162.

34 Cf. Tadini 1995, 44, 149.

Ma qual è la distanza che separa un uomo che sta nella sua stanza al primo piano di una casa da un altro che sta al quinto piano? È una retta – o piuttosto una linea tortuosa che passa per porte aperte e chiuse, corridoi, pianerottoli e scale? Calcola e indica, questa distanza, un percorso pensato insieme a un percorso compiuto da tutto il corpo? E questa distanza cambia in qualche modo, se i due uomini in questione non si conoscono o se sono amici intimi? [...]

Forse noi sentiamo che intorno a noi, e anche dentro di noi, si dà qualcosa che ci è consentito di chiamare “la Distanza”. La Distanza in se stessa, pura e semplice, incommensurabile. Non soltanto un’astrazione, un concetto. Addirittura una specie di entità. Attiva, e potente³⁵.

All’interno di questa cornice teorica, la prospettiva dei “vecchi pittori”³⁶ si configura come “un congegno inventato [...] per colonizzare la Distanza riducendola a un sistema simbolico di distanze rigorosamente misurabili e rappresentabili”³⁷. Pur collocandosi in posizione critica rispetto a questo paradigma tutto rinascimentale, Tadini ne condivide l’assunto per cui è solo misurando le distanze ‘reali’, fisiche e psichiche, tramite una *rappresentazione*, che si rende possibile un’esperienza della Distanza: all’ontologia della distanza è pertanto strettamente connessa un’ontologia della misura, per cui ogni figura rappresentata è “misura gettata nella distanza”³⁸.

Nell’ottica tadiniana, pertanto, una misura della complessità del reale si dà solo riconoscendo i limiti della prospettiva centrale, quali vengono segnalati per esempio da Pollock e Bacon, nei cui dipinti la prospettiva “si toglie” oppure “viene ridotta ai minimi termini”³⁹. Alla luce di questa parziale o totale negazione del paradigma prospettico tradizionale, Tadini invita a ripensare la prospettiva come “una architettura – ma fluida – di distanze”, tramite cui poter “misurare [...] anche ciò che sembra rifiutare ogni misura”⁴⁰, ossia offrire una “ricomposizione non sostanziale, ma formale-simbolica” del reale⁴¹. Laddove in Piero della Francesca questa ‘fluidità’ veniva raggiunta tramite lo studio della geometria e dell’ottica medievale⁴², ma anche prendendo in esempio la struttura narrativa di opere artistiche e letterarie a carattere devozionale⁴³, in Tadini il riferimento è soprattutto al linguaggio del sogno e della fiaba, in cui “si colmano in un attimo distanze immense, si attraversano a lungo distanze tortuose”⁴⁴.

35 Tadini 1998, 3-6.

36 Tadini 1995, 169.

37 Tadini 1998, 117.

38 Tadini 1998, 55.

39 Tadini 1998, 117-118.

40 Tadini 1998, 175.

41 Tadini 1998, 141.

42 Cf. soprattutto lo studio delle trasmutazioni geometriche condotto da Piero nel *Libellus de quinque corporibus regularibus* (1460-1480 ca.). Su questo tema cf. Sorci 2001.

43 Cf. Martone 1985, 180.

44 Tadini 1998, 21.

Il discorso condotto nei due saggi sopra menzionati viene tuttavia anticipato dalla produzione pittorica dell'artista⁴⁵. Dal *Saggio sul nazismo* (1960, Fig. 5) alla serie di dipinti intitolati *Vita di Voltaire* (1967-68), è ancora l'“*esprit de géométrie*” a dominare la misurazione delle distanze nella rappresentazione pittorica⁴⁶. Queste opere costituiscono tuttavia il primo esempio della messa in opera di un “dispositivo d'interrogazione e critica a livello visivo”⁴⁷, che si mostra in parte debitore della tecnica brechtiana dello straniamento⁴⁸. Mantenendo una discrepanza tra realtà e finzione, in questi “teatri d'idee” Tadini intende porre un limite al coinvolgimento emotivo dello spettatore, al fine di favorire la sua attività razionale e intellettuale.

Tuttavia, questa separazione tra dimensione emotiva e dimensione intellettuale dell'esperienza estetica successivamente viene in parte superata. Come risulta con maggiore evidenza nelle serie *Color & Co.* (1969) e *Paesaggio di Malevič* (1971), l'artista predispone le sue “macchine per pensare”⁴⁹ già secondo una parziale ridefinizione del ‘sistema’ prospettico, che in questi dipinti non appare più rigido e immobile, bensì caratterizzato da una certa fluidità e dinamismo.

Una chiara analogia inizia a delinearci con l'arte di Piero della Francesca: l'unità della composizione risulta destabilizzata tramite il ritorno ai valori di superficie, alla bidimensionalità della tavola pittorica e all'uso del colore; inoltre, anche Tadini ricorre – seguendo una tendenza fondamentale dell'arte contemporanea – al frammento come indizio di una misurazione non lineare delle distanze, di un sistema prospettico che si nutre dell'azione intellettuale dello spettatore. A partire da *Color & Co.*, la materialità della pittura e il suo collocarsi nella realtà viene dunque riaffermata con decisione, tramite l'accostamento di forme geometriche e forme ‘naturali’, nonché un utilizzo del colore che, se osservato da lontano, tende a dissolvere tutte le forme in una pura “sinfonia”⁵⁰. Come nell'arte di Piero, però,



© Opere di Emilio Tadini (Archivio Emilio Tadini – via Jommelli 24 Milano)

Fig. 5. Emilio Tadini, *Saggio sul nazismo* (1960), tempera e inchiostri su tela su tavola.

45 In questa analisi tralascio ogni riferimento alla produzione letteraria di Tadini, che tuttavia appare inscindibile dalla sua attività di pittore. Su questo aspetto dell'attività tadiniana cf. in particolare Casadei 2009.

46 Cf. Jouffroy 2001, 15.

47 Jouffroy 2001, 14.

48 Sul debito di Tadini nei confronti di Brecht cf. Quintavalle 1995, XXXIX; Eco 2001, 11.

49 Cf. Jouffroy 2001, 16.

50 Eco 2001, p. 11.

questo “continuo ripensare la tradizione del moderno”⁵¹ non inficia la capacità della pittura di caratterizzarsi come “portatrice di senso”, come “una forma attiva del pensiero”, soprattutto in virtù della sua forza narrativa – ed è qui che il pittore e lo scrittore si incontrano⁵².

Disordine in un corpo classico (1982, Fig. 6) appare già un frutto maturo del progetto tadiniano “di realizzare un *equivalente* della realtà che non perda di vista la sua incoerenza e varietà esteriore, ma nello stesso tempo non abdichi alla ricerca di principi unificatori”⁵³. Un equivalente che, come in Piero della Francesca, richiede all’artista di porre la prospettiva sul piano della *virtualità*, di quella “realtà-non reale” che lascia spazio alla libera interpretazione dello spettatore.

Nelle serie intitolate *Città italiane* (1988) e *Inno alla notte illuminata* (1991), la realtà è quindi rappresentata come “un mondo in cui ogni *distanza* fra le cose e gli esseri viventi è opinabile, modificabile, insomma soggetta alla deformazione dovuta allo sguardo dell’osservatore”⁵⁴. Alain Jouffroy ha rilevato come a questo punto le opere di Tadini abbiano presentino un livello di potenza espressiva, di destabilizzazione e di ambiguità prospettica che non conosce precedenti nella sua produzione:

la creatività di Tadini non aveva mai raggiunto, di quadro in quadro e di trittico in trittico, un tale grado d’intensità e di potenza pittoriche. Costruzioni di spazi incrociati, spazi che si urtano violentemente, spazi il più delle volte rovesciati, in cui la sinistra affonda verso la destra, la destra verso la sinistra e il basso verso l’alto, tutto qui si rivolta contro l’inquadramento, la forza di gravità e il limite [...]”⁵⁵.

Questa potenza è portata al suo estremo tramite il riferimento al linguaggio onirico e alla struttura della fiaba, in cui l’artista rintraccia un’ulteriore possibilità “di ridisegnare le distanze, di ridisporre il reale”⁵⁶. In questo contesto, non si tratta più solo di destabilizzare lo spazio fisico nel quadro della sua stessa fisicità: si tratta di realizzare pienamente la penetrazione di spazio fisico e spazio mentale in un’unica e continua metamorfosi.



© Opere di Emilio Tadini (Archivio Emilio Tadini – via Jommelli 24 Milano)

Fig. 6. Emilio Tadini, *Disordine in un corpo classico* (1982), acrilici su tela.

51 Sono le parole dello stesso Tadini riportate da Flaminio Gualdoni: Gualdoni 1999, 12.

52 Jouffroy 2001, 15.

53 Casadei 2009, 211.

54 Casadei 2009, 213.

55 Jouffroy 2001, 18.

56 Casadei 2009, 216.

La composizione di *Fiaba. Magie/Image* (1999, Fig. 7) testimonia forse nella maniera più completa il raggiungimento di questo scopo da parte dell'artista. La profondità della rappresentazione, segnalata dalla distribuzione del colore e dalla posizione delle figure nello spazio, appare compressa sulla superficie pittorica; gli abituali rapporti spaziali risultano completamente ridefiniti, per cui la figura umana può sedersi sul vuoto o restare sospesa in aria, nonché presentare dimensioni maggiori di quelle di una città. In quest'opera lo spazio mentale si trasforma e si confonde con lo spazio fisico – questo è quanto viene segnalato dalla trasformazione del caseggiato cittadino nel cappello della figura collocata nella parte bassa del dipinto. L'immagine diventa la “magia” che, come suggeriscono le differenti direzioni di sguardo rappresentate, consente di ripensare ogni distanza e ogni prospettiva secondo una pluralità di punti di vista. In questo modo Tadini, come osserva Silvia Pegoraro, crea uno “spazio analogico” in cui il visibile “è insieme *finto* – frutto di una *fiction*, che è finzione e manipolazione, figurazione, creazione [...] – e iper-vero, quanto mai *fantasmatico* e quanto mai *concreto*: tale da convincerci della propria realtà con la forza di una penetrante retorica onirica”⁵⁷.

Concludendo: come in Piero della Francesca, anche in Tadini la destabilizzazione della prospettiva e il mutamento del paradigma prospettico da statico a dinamico sono legati al riconoscimento della funzione fondativa della distanza in relazione alla prospettiva. Laddove nel pittore burgense il gioco delle distanze, se da un lato permette di ‘salvare’ la prospettiva centrale, dall'altro però la destabilizza, rendendola più ambigua e dinamica, in Tadini la comprensione di tale gioco consente di condurre la destabilizzazione di questa prospettiva all'estremo, producendo di fatto una sua totale negazione. Ciò, come si è visto, comporta un appiattimento ancora più marcato della profondità sulla superficie, per cui la prospettiva, da mera visione naturale o artificio pittorico, diventa un dispositivo intellettuale di produzione di senso che integra il reale, rendendone allo stesso tempo possibile la comprensione.



© Opere di Emilio Tadini (Archivio Emilio Tadini – via Jommelli 24 Milano)

Fig. 7. Emilio Tadini, *Fiaba. Magie/Image* (1999), acrilici su tela.

Un *fil rouge* unisce la riflessione rinascimentale a quella contemporanea: accanto al suonatore di tromba degli affreschi di Arezzo⁵⁸, la testa di pagliaccio che soffia la parola *Magie...* Entrambe queste figure segnalano che la prospettiva si configura come un *dire* ‘*cose vedute da lungi*’: una proiezione, una magia, che, nella distanza, nell’immagine, trova la propria realtà e il proprio posto nel reale.

Bibliografia

- Alberti, Leon Battista. 1975. *De pictura*. Roma-Bari: Laterza.
- Banker, James. 2010. *Luca Pacioli e Piero della Francesca* in *Pacioli 500 anni dopo*, Giusti Enrico, Martelli Matteo, a cura di, 205-219. Sansepolcro: Centro Studi Mario Pancrazi.
- Berenson, Bernard. 2007. *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente*. Tr. it. L. Vertova. Milano: Abscondita.
- Bertelli, Carlo. 1991. *Piero della Francesca. La forza divina della pittura*. Milano: Silvana.
- Casadei, Alberto. 2009. “La distanza e il sistema. Letteratura, pittura e filosofia nelle opere di Emilio Tadini”. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 38, n. 3: 207-220.
- Damisch, Hubert. 1985. *La perspective au sens strict du terme* in *Piero teorico dell’arte*, Calabrese Omar, a cura di, 11-36. Bari: Gangemi.
- Eco, Umberto. 2001. *Su Tadini* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 11. Milano: Silvana.
- Gualdoni, Flaminio. 1999. *Per Emilio Tadini* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 12-13. Milano: Silvana.
- Jouffroy, Alain. 2001. *Emilio Tadini: pittore della rivoluzione interiore contro il nichilismo planetario* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 14-18. Milano: Silvana.
- Longhi, Roberto. 2012. *Piero della Francesca*. Milano: Abscondita.

⁵⁸ Questa figura compare nella *Battaglia tra Eraclio e Cosroe*, raffigurata nel registro inferiore delle *Storie della Vera Croce* e ripresa da Hubert Damisch per sottolineare la compresenza di metrica e retorica nella prospettiva pierfrancescana: cf. Damisch 1985, 30-31.

- Martone, Thomas. 1985. *Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto* in *Piero teorico dell'arte*, Calabrese Omar, a cura di, 173-186. Bari: Gangemi.
- Panofsky, Erwin. 1961. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*. Tr. it. E. Filippini. Milano: Feltrinelli.
- Pegoraro, Silvia. 2001. *Emilio Tadini, o del "disordine delle favole"* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 22-31. Milano: Silvana.
- Petitot, Jean. 1985. *Osservazioni in margine alle relazioni di Thomas Martone e Louis Marin* in *Piero teorico dell'arte*, Calabrese Omar, a cura di, 207-210. Bari: Gangemi.
- Piero della Francesca. 2016. *De prospectiva pingendi*, Gizzi Chiara, a cura di. Venezia: Ca' Foscari.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 1995. *Emilio Tadini*. Milano: Fabbri.
- Raccis, Giacomo. 2017. *Emilio Tadini, critico integrale* in *Emilio Tadini. Quando l'orologio si ferma... Scritti 1958-1970*, Raccis Giacomo, a cura di, 10-25. Bologna: il Mulino.
- Sorci, Alessandra. 2001. "La forza de le linee". *Prospettiva e stereometria in Piero della Francesca*. Tavernuzze: Sismel – Edizioni del Galluzzo.
- Tadini, Emilio. 1995. *L'occhio della pittura*. Milano: Garzanti.
- . 1998. *La distanza*. Torino: Einaudi.

Si ringrazia l'Archivio Tadini per la gentile concessione delle immagini e la Fondazione Marconi di Milano per la cortese collaborazione.