

ART
DOSSIER

Marco
Bussagli

Piero della Francesca



GIUNTI



PI
FR

M

I
A
(
P
M
c
N
A
A
(
R
I
I

C
S
e
A
(
P
T



SOMMARIO

Marco Bussagli

PIERO ARITMETICO	5
PIERO PLATONICO	15
IL PROBLEMA CRONOLOGICO	27
LA FLAGELLAZIONE	37
PIERO E URBINO	43
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:

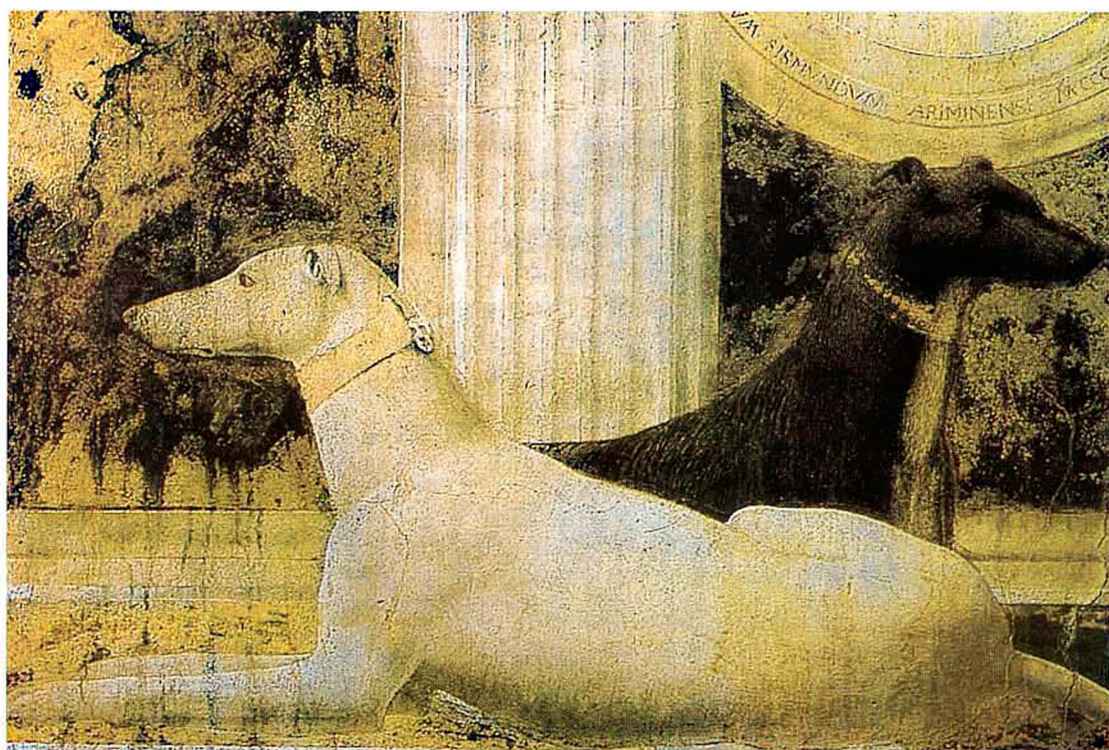
Madonna del parto
(dopo il 1459),
particolare;
Monterchi (Arezzo),
cappella del cimitero.

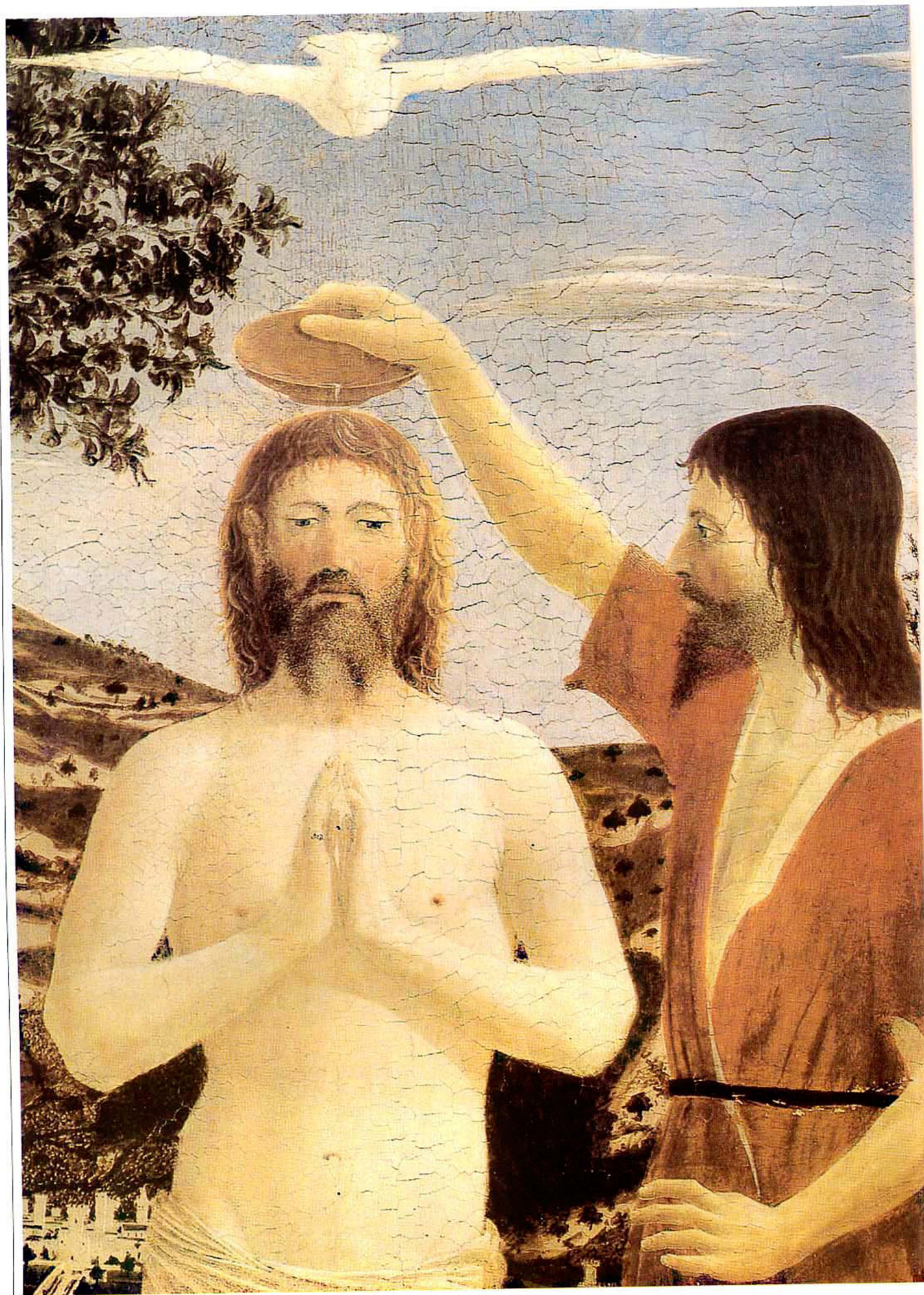
Nella pagina a fianco:

Ritratto di Sigismondo
Pandolfo Malatesta
(1450-1451);
Parigi,
Louvre.

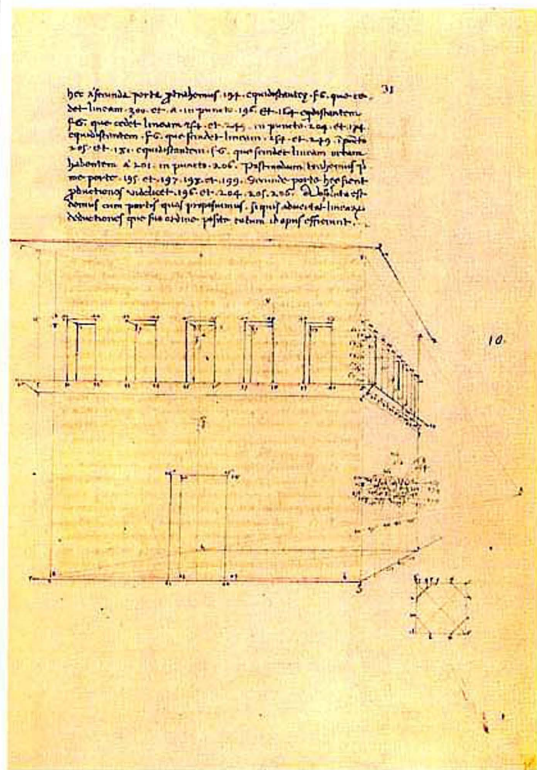
Qui accanto:

San Sigismondo
e Sigismondo Pandolfo
Malatesta
(1451),
particolare;
Rimini,
Tempio malatestiano.



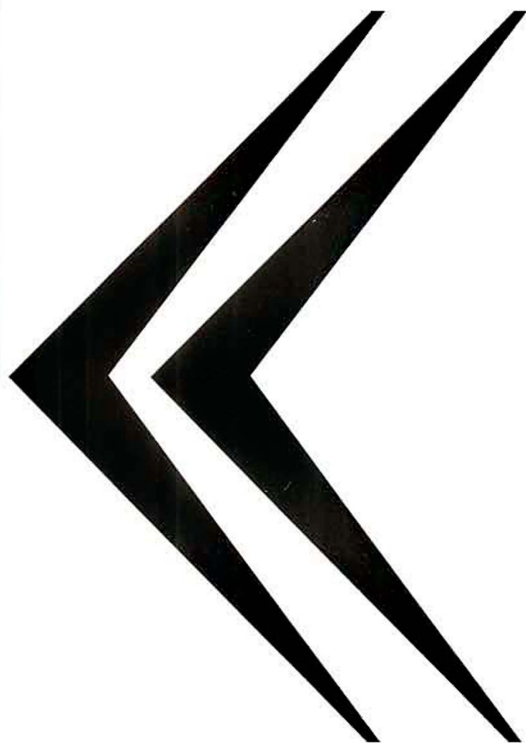


Piero aritmetico



Qui sopra:
De prospectiva pingendi
 (prima del 1482),
 cod. S.P.6 bis,
 fol. 25 v;
 Milano,
 Biblioteca
 ambrosiana.

Nella pagina a fianco:
Battesimo di Cristo
 (1459-1460 circa),
 particolare;
 Londra,
 National Gallery.



TIERRA, TIERRA»

gridò il marinaio Rodrigo de Triana, imbarcato a bordo della Pinta, quel fatidico 12 ottobre 1492 che cambiò radicalmente il corso della storia. Singolarmente, sebbene la coincidenza dei fatti non nasconda certamente il concretizzarsi di un qualche disegno del fato ma esalti, piuttosto, l'«ineluttabile» evidenza del caso, quello stesso giorno di cinquecento anni or sono qualcuno annotò sul *Libro III dei morti* della confraternita di San Bartolomeo a Borgo Sansepolcro la seguente frase: «A dì 12 oct[obre] 1492 Maestro Pier dei Franceschi famoso pictore sepolto in Badia»⁽¹⁾.

Nessuna data avrebbe potuto essere più significativa per la morte di Piero: quel giorno, nella convenzionale cronologia degli storiografi, finiva il Medioevo e aveva inizio l'Età moderna, una svolta epocale pari a quella rappresentata dall'opera del maestro di Borgo per il quale la semplice definizione di pittore o di artista risulta inadeguata a cogliere la complessa personalità di chi fu innanzitutto un intellettuale. Lo dimostra il fatto che, oltre a dipingere, Piero sentisse la necessità di stabilire in scritti teorici metodi e criteri del fare arte e nei suoi trattati si occupasse, tra l'altro, di matematica, cosa non inconsueta per un architetto del Quattrocento ma rara in un pittore del XV secolo. Perciò, anche se generalmente si parla degli scritti teorici di Piero in appendice alla sua opera pittorica, quasi costituissero un corpus di importanza secondaria, in realtà i suoi trattati permettono di intendere correttamente cosa significasse per lui dipingere e di scoprire, come rileva giustamente l'Arrighi, che «la matematica è una delle componenti della *forma mentis* di Piero della Francesca e ne è una delle più importanti»⁽²⁾. Si potrà obiettare che gli scritti teorici appartengono agli ultimi decenni di attività del maestro di Borgo, sicché i teoremi prospettici del *De prospectiva pingendi* e la descrizione matematica dei solidi regolari e dei poliedri semiregolari del *De quinque corporibus regularibus* potrebbero essere il risultato di una passione senile. Al contrario, delle «matematiche», come racconta il Vasari, Piero si occupò fin dalla sua giovinezza e perciò «ancora che d'anni quindici fusse indiritto a essere pittore, non si ritrasse però mai da quelle; anzi facen-

do meraviglioso frutto et in quelle e nella pittura»⁽³⁾.

Che Piero fosse un vero matematico è testimoniato "ad abundantiam" dal *Trattato d'abaco* di cui purtroppo non si conoscono data di composizione e committente. Secondo l'ipotesi del Salmi, l'opera sarebbe stata commissionata attorno al 1470 da un certo Bartolomeo Pichi, membro di una delle più importanti famiglie di Borgo Sansepolcro, che si sarebbe rivolto all'artista perché scrivesse «alcune cose di abaco necessarie ai mercanti»⁽⁴⁾. Diviso in «ragioni», ossia in capitoli, il trattato non solo svolge tutta l'aritmetica – come avviene nelle opere tardomedievali di questo tipo – ma passa ai radicali e all'algebra risolvendo addirittura «particolari equazioni di grado superiore al secondo e non ridicibili»⁽⁵⁾; a questo si aggiunga tutta una parte relativa ai solidi geometrici che altro non è se non la versione in volgare del *De quinque corporibus regularibus*.

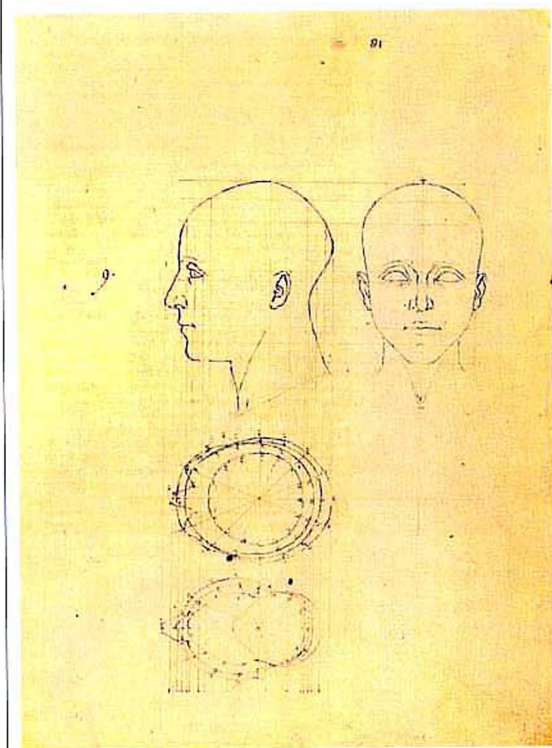
Se, nell'incerta cronologia degli scritti di Piero, proprio il *Trattato d'abaco* è verosimilmente il primo a vedere la luce, il secondo dei testi teorici sembra essere il *De prospectiva pingendi* ("La prospettiva in pittura", come potremmo tradurre). Probabilmente offerta a Federico da Montefeltro, secondo quanto si è portati a ritenere dalla dedica, l'opera appare scritta necessariamente prima della morte del duca di Urbino, avvenuta il 10 settembre 1482. Diviso in tre libri, il trattato è concepito come un manuale a uso dei pittori che, attraverso dimostrazioni matematiche, conduca per gradi alla padronanza delle leggi che regolano la prospettiva. Così, il primo libro è dedicato alla geometria piana e insegna a riportare sul piano «digradato» (vale a dire inclinato prospetticamente, secondo un determinato punto di vista), prima i punti che si sono voluti scegliere sul piano reale, poi le rette e quindi le figure geometriche piane; il secondo libro sviluppa lo stesso procedimento applicandolo alla geometria dei solidi; il terzo libro intende determinare geometricamente la visione prospettica di oggetti complessi secondo principi che vengono applicati anche alla rappresentazione della figura umana e in particolare della testa. L'impegno esemplificativo e didattico del *De prospectiva pingendi* rischia di confinare il trattato in una sorta di manualistica "da bricolage", spingendo in direzione di una valutazione incapace di comprendere la portata di un testo che inizia a "dissodare" campi d'indagine come la geometria proiettiva e quella descrittiva⁽⁶⁾. Non solo: è lo spirito stesso dell'opera a essere così frainteso, se solo si considera che nel *De prospectiva pingendi* la pratica prospettiva diventa una dichiarazione di estetica e la prospettiva stessa finisce per identificarsi con la pittura che, per l'appunto, «non è se non dimostrazioni de superficie et de corpi de gradati e accresciuti nel termine»⁽⁷⁾.

Piero, quindi, vuole procedere solo per dimostrazioni e teoremi; ma così facendo, costruisce uno spazio simile al vero e tuttavia non verosimile, in quanto un universo pittorico governato dalla ferrea legge del numero e della geometria è uno spazio solo mentale⁽⁸⁾. Per questo, in un microcosmo bidimensionale che si estende come un'illusione ottica «more geometrico demonstrata» (ossia "dimostrata secondo la geometria", per dirla con Spinoza), Piero utilizza, a scopo estetico e simbolico, aberrazioni prospettiche possibili solo in uno spazio mentale e non reale. È quanto accade in opere come il *Battesimo di Cristo* di Londra, l'affresco di Monterchi o il *Polittico di Sant'Antonio* conservato a Perugia. Basterà qui ricordare che Thomas Martone ha convincente-

In basso:
De prospectiva pingendi
(prima del 1482),
cod. S.P.6 bis, fol. 81 r;
Milano, Biblioteca
ambrosiana.

Qui sotto:
ricostruzione grafica
della scena
dell'Annunciazione
del Polittico
di Sant'Antonio.

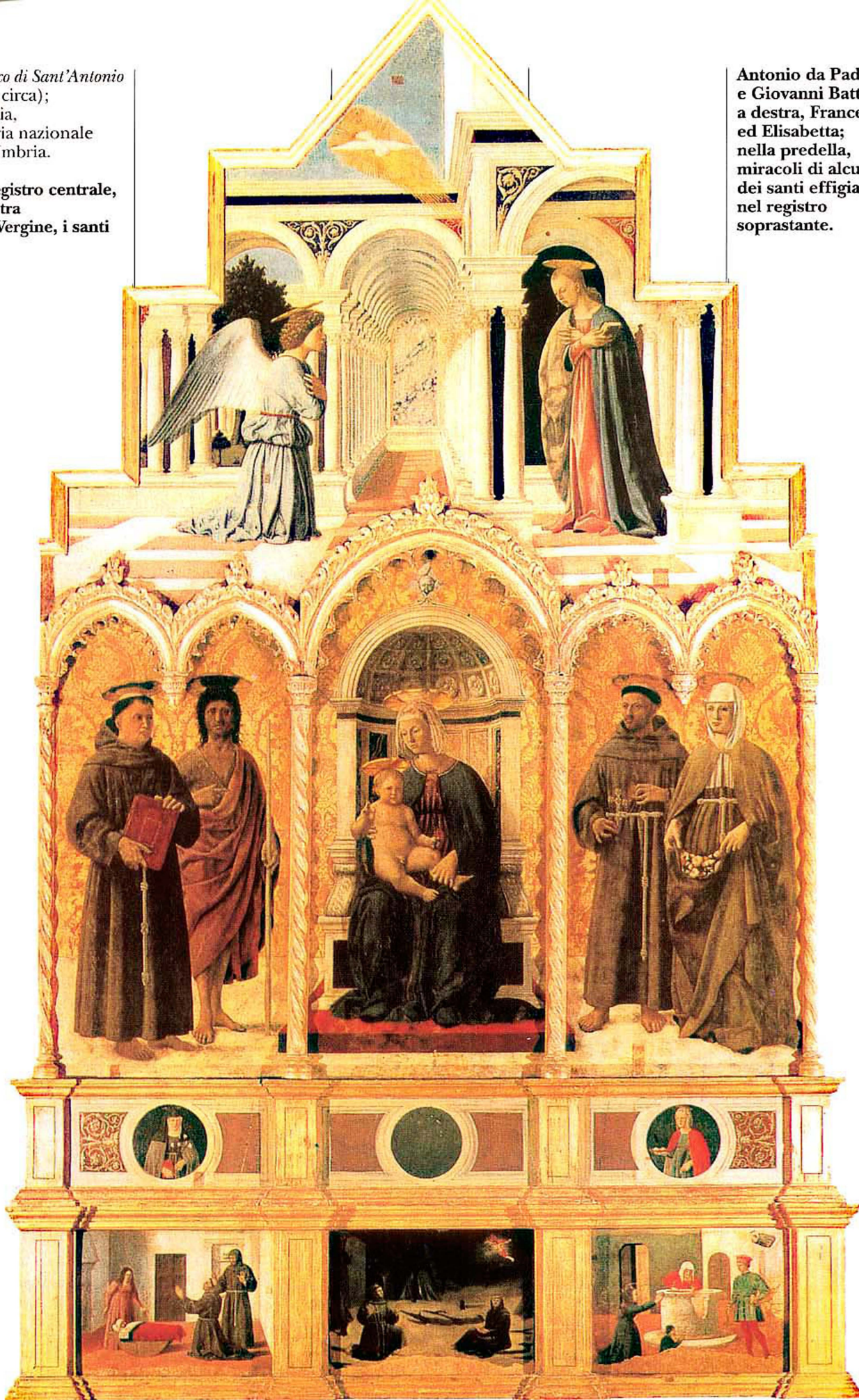
**Dal punto di vista
dell'arcangelo
Gabriele, la colonna
binata mediana
della loggetta
eccedente il porticato
si interpone
prospetticamente
tra la figura
della Vergine e quella
dell'angelo stesso.**



Polittico di Sant'Antonio
(1470 circa);
Perugia,
Galleria nazionale
dell'Umbria.

Nel registro centrale,
a sinistra
della Vergine, i santi

Antonio da Padova
e Giovanni Battista;
a destra, Francesco
ed Elisabetta;
nella predella,
miracoli di alcuni
dei santi effigiati
nel registro
soprastante.





mente dimostrato che nell'*Annunciazione* dipinta sulla cimasa del polittico perugino Piero ha creato un sottile gioco spaziale (che lo spettatore è chiamato a comprendere) per cui, ponendosi nel punto di vista dell'angelo annunciante, la Vergine viene prospetticamente "segnata" dalla colonna mediana della loggetta eccedente il porticato⁽⁹⁾. Non sarà difficile rendersene conto, notando che la loggia consta di due campate sul lato lungo (quello orientato in profondità), sicché la colonna tra le due campate si trova proprio dinanzi alla Madonna che sta sulla stessa lastra pavimentale bianca su cui è inginocchiato l'angelo. Lo schiacciamento prospettico esasperato e la cornice che copre il basamento delle colonne, a sinistra, creano una voluta ambiguità per cui, a prima vista, sembra che la Vergine sia fuori della loggia. In modo analogo, a colpo d'occhio la Vergine dipinta da Piero nell'affresco della cappella del cimitero di Monterchi (la celeberrima *Madonna del parto*) sembra al centro del baldacchino che la sovrasta. Tuttavia, paragonando la circonferenza della copertura del padiglione con quella del pavimento, assai più larga, e considerando il limite della zona d'ombra, oltrepassato di poco dai due angeli e impercettibilmente dalla Vergine, non si potrà fare a meno di constatare che la Madonna si trova fuori del padiglione.

Giustamente Martone chiama quella di Piero «prospettiva dell'intelletto» e la contrappone a quella del sistema albertiano ove l'occhio dello spettatore rimane passivo, accettando l'inganno prospettico. Nel sistema di Piero, invece, l'intelletto diviene "socio" della creazione illusoria dello spazio che, per questo, risulta simile al vero ma, come si è detto, non verosimile. In questo senso, lo spazio creato dal maestro di Borgo è, come sottolinea Calvesi, simbolico in quanto equivalente a quello reale (ossia, per Piero, con le medesime valenze numeriche e simboliche)⁽¹⁰⁾. Ma costruire lo spazio secondo prospettiva – vale a dire secondo proporzione – significa anche recuperare visivamente quel sistema filosofico di matrice neoplatonica, strettamente connesso con la Bibbia (*Sapienza*, 11, 20) e con la cabala ebraica, che vede nei valori numerici armonicamente correlati la pietra angolare su cui si fonda l'universo sensibile. Ora, in un sistema spaziale così concepito, le scelte operate da Piero non possono essere fini a se stesse. Perciò, il fatto che la Vergine del polittico di Perugia sia "segnata" proprio dalla colonna è da mettere in relazione con la simbologia medievale che postula l'equazione: colonna = "turre eburnea" = Vergine; dove, chiaramente, il riferimento alla "turre eburnea", cioè alla torre d'avorio, implica l'idea della Vergine come sede della sapienza divina, la "Sedes Sapientiae" della tradizione medievale e rinascimentale⁽¹¹⁾. Non diversamente, l'ambiguità spaziale che caratterizza l'affresco di Monterchi va ricondotta all'interdipendenza fra Vecchio e Nuovo testamento, per cui il primo è visto come una prefigurazione del secondo. Non è infatti casuale che Piero abbia voluto insistere sull'equivalenza, come rileva Martone, fra la forma del padiglione e la foggia della veste della Madonna⁽¹²⁾. Anzi, scegliendo di abbigliare la Vergine con l'abito delle puerpere dell'epoca, caratterizzato dalla possibilità di allargarsi grazie alla plissettatura interna, Piero sfrutta quella veste per meglio evidenziare l'analogia con la tenda. La puntuale ricostruzione iconologica di Calvesi rimanda al passo biblico (*Esodo*, 26, 1-14) nel quale Dio istruisce Mosè sulla costruzione della propria santa casa, l'arca dell'alleanza, sicché il padiglione di Piero finisce per identificarsi con la dimora di Jahweh e la Vergine (grazie a



Qui sopra:
Madonna del parto
 (dopo il 1459);
 Monterchi
 (Arezzo),
 cappella
 del cimitero.

Nella pagina a fianco,
dall'alto:
Adorazione del sacro
legno e incontro
di Salomone
con la regina di Saba,
 episodio

dalla *Leggenda*
della vera croce
 (1452-1466 circa),
 particolare;
 Arezzo,
 San Francesco,
 cappella Bacci.

Cristo in maestà,
 miniatura dal *Vangelo*
di Gundohino (754),
 ms. 3, f. 12 v;
 Autun,
 Bibliothèque
 Municipale.

L'arca dell'alleanza,
 mosaico (806 circa);
 Germigny-des-Prés,
 abside della chiesa.

una serie di riscontri testuali e soprattutto alla tradizione della Santa casa di Loreto che definisce Maria "foederis arca") viene a essere appunto l'arca dell'alleanza⁽¹³⁾. In virtù di quest'ultima equivalenza, gli angeli che aprono la tenda del padiglione saranno allora dei cherubini, come si deduce da un ulteriore passo, sempre dell'*Esodo*, in cui si narra che Bezaleel, lo scultore, «fece l'arca di legno di acacia [...] fece due cherubini [...] alle due estremità del propiziatorio [la copertura dell'arca su cui si immolavano le vittime sacrificali]» (*Esodo*, 37, 1-7).

E puntualmente Piero pone i due angeli alle estremità del padiglione, mettendoli manifestamente in relazione grazie a una corrispondenza che, già stretta a causa della perfetta specularità delle due figure, risulta rafforzata dall'inversione dei colori di ali, calze e vesti (ali e calze verdi con la veste rossa per l'angelo di destra, ali e calze rosse con la veste verde per quello di sinistra). Tuttavia, è noto che, secondo l'iconografia tradizionale basata sulla visione di Ezechiele, nel libro della Bibbia intitolato appunto al profeta gerosolimitano (1, 4-25; 10, 1-22), i cherubini hanno quattro ali. Esiste però anche un'altra tradizione, basata proprio sui passi dell'*Esodo* sopra ricordati, che presenta i cherubini come figure dal sembiante umano e con due sole ali. Lo dimostra il mosaico carolingio del IX secolo – voluto da Teodulfo, vescovo di Orléans, per l'abside della chiesa della vicina Germigny-des-Prés – in cui compaiono, per l'appunto, i due biblici cherubini sull'arca dell'alleanza. Il *Vangelo di Gundohino*, redatto nel secolo precedente (Autun, Bibliothèque Municipale), presenta la medesima iconografia (che si tratti di cherubini è confermato dalla scritta «Cy-rubim»), ma ci offre anche un'ulteriore indicazione. I due angeli, infatti, hanno un'ala alzata verso il Cristo, in conformità al passo biblico in cui si precisa che i cherubini «avranno le loro ali spiegate verso l'alto per coprire il propiziatorio» (*Esodo*, 25, 20). Quindi, nel *Vangelo di Gundohino* è Cristo che assume il ruolo dell'arca, quel ruolo che, nella tradizione lauretana, viene trasferito alla Vergine⁽¹⁴⁾. Non è dunque un caso che in almeno due esempi (una medaglietta conservata al Kunstgewerbe Museum di Colonia e una xilografia dell'inizio del Cinquecento) i cherubini che affiancano la Madonna di Loreto stendano le ali verso l'alto.

Verrà allora da chiedersi perché Piero non ricalchi la stessa iconografia. Probabilmente perché voleva riferirsi anche ad altro. Bisogna infatti rammentare che l'episodio dell'*Esodo* in cui Dio istruisce Mosè sul come costruire l'arca dell'alleanza segue una tipologia narrativa che ritorna puntualmente nei passi relativi alla costruzione del Tempio di Gerusalemme da parte di Salomone. Diversamente dal racconto dell'*Esodo*, però, in quei brani i cherubini non sono descritti con le ali rivolte verso l'alto ma orizzontali, in quanto spiegate «sul luogo dell'arca» (*Primo libro dei re*, 6, 27; 8, 7): indubbiamente, l'immagine creata da Piero è condizionata da entrambi i libri biblici; e che l'artista volesse riferirsi anche al racconto del *Primo libro dei re* è dimostrato dal fatto che la stoffa decorata a melograne del padiglione dipinto nell'affresco di Monterchi (interpretabile, si è detto, come dimora di Jahweh) varia solo nel colore rispetto a quella del manto di Salomone, raffigurato in uno degli affreschi della chiesa di San Francesco ad Arezzo. La scelta non può essere casuale.

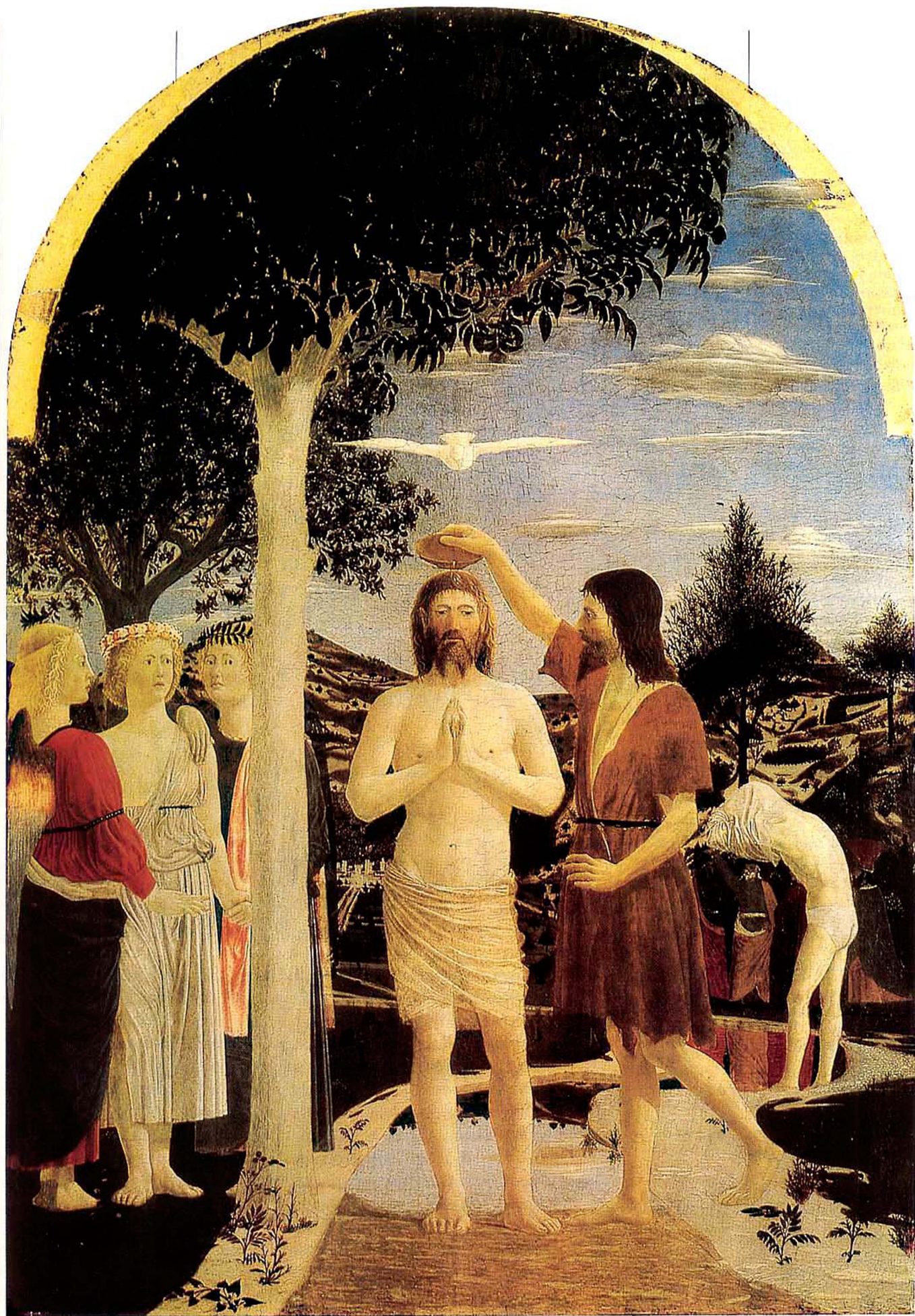
Una conferma è data proprio dall'episodio di Mosè, che come si è detto appare collegato ai brani in cui si narra della costruzione del Tempio decisa dal re di Israele. In quel primo racconto,

Battesimo di Cristo
(1459-1460 circa);
Londra,
National Gallery.

Il dipinto, messo in vendita nel 1857, entrò a far parte delle collezioni del museo londinese nel 1861.

Precedentemente costituiva il pannello centrale di un trittico i cui scomparti laterali, la predella e i due pilastri, databili al 1465, risultano opera di un altro autore, Matteo di Giovanni (1430 circa-1495), come Piero nativo di Borgo Sansepolcro. Nella porzione di cornice che sormontava il *Battesimo*, andata perduta, un tondo con *Dio Padre* rappresentava l'unico altro intervento attribuito alla mano di Piero.

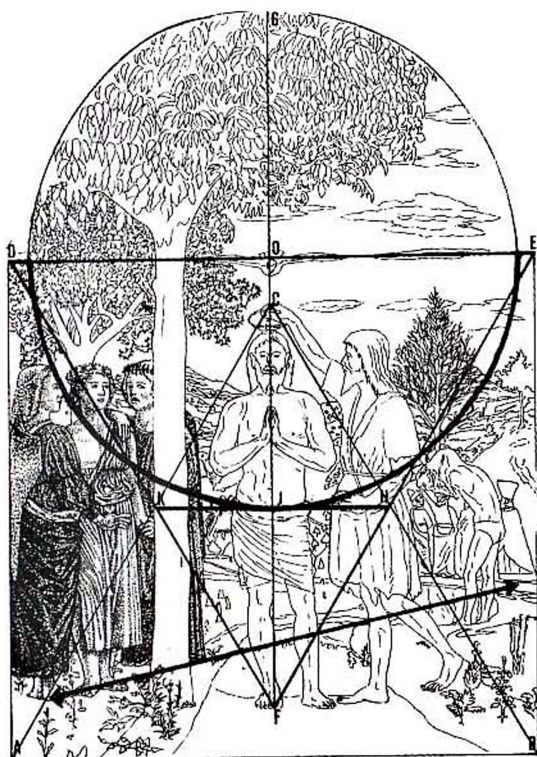
Circa la collocazione del trittico, la documentazione attendibile si limita all'anno 1629, data in cui l'opera risulta nella prioria di San Giovanni Battista a Borgo Sansepolcro.



Schema geometrico compositivo del *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra.

L'asse GF mediano è quello paradigmatico su cui è posta l'immagine di Cristo. L'asse obliquo con le frecce alle due estremità, invece, costituisce la dimensione umana che si interseca con quella divina e idealmente congiunge le figure

Il segmento OJ costituisce il raggio del cerchio in O la cui semicirconferenza superiore corrisponde alla centinatura della tavola.



degli angeli a quelle del catecumeno e dei farisei sullo sfondo. La figura di Gesù è inscritta in due triangoli equilateri: DFE e ACB. L'intersezione dei lati DF con AC e CB con EF individua i punti estremi del segmento KH che passa per il bordo superiore del perizoma e si interseca nel punto J con l'asse GF.

Nella pagina a fianco: *Battesimo di Cristo* (1459-1460 circa), particolare; Londra, National Gallery.

infatti, il sacerdote Aronne indossa un manto con «delle melograne di porpora violacea» (*Esodo*, 28, 33) ed è quindi assai probabile che Piero si sia ispirato a quel personaggio quando ha deciso di dipingere Salomone vestito di un manto che, nella trasposizione dell'artista, diventa, «modernamente», di un bel broccato di Prato. Di melograne si parla, inoltre, anche nei brani relativi alla costruzione del Tempio di Gerusalemme (*Primo libro dei re*, 7, 18-20) dove sono indicate, come elementi decorativi, allineate attorno ai capitelli delle due colonne. A questo punto, visti i continui rimandi simbolici al Vecchio testamento presenti nell'affresco di Monterchi, anche la composizione e la costruzione prospettica dell'immagine assumono un più profondo significato simbolico: la figura della Vergine emerge dal fondo, così come dal Vecchio testamento emerge la parola di Cristo.

Del resto, anche nel *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra riaffiora il motivo della compresenza dei temi vetero e neotestamentari. Le tre figure angeliche sulla sinistra, infatti, si riferiscono all'episodio biblico dell'apparizione dei tre angeli ad Abramo sotto la quercia di Mamre (*Genesi*, 18, 1-3) che qui, sia detto per inciso, diviene un bel leccio che si staglia sullo sfondo dell'alta valle del Tevere⁽¹⁵⁾.

Questo episodio veterotestamentario è stato sempre letto come una precisa prefigurazione del dogma trinitario di cui il battesimo, insieme alla trasfigurazione sul monte Tabor, costituisce la manifestazione evangelica⁽¹⁶⁾. Per questo, le tre figure angeliche vestite di quei colori che alludono alla Trinità (azzurro, rosso e bianco), rappresentano il Padre (l'angelo con il prezioso monile sulla fronte), lo Spirito santo (quello vestito di bianco) e il Figlio. Padre e Figlio, come si vede, hanno entrambi vesti che accostano il rosso e il blu (una errata ripulitura ottocentesca ha purtroppo dilavato il rosso della veste del secondo), e il Figlio appare prospetticamente «segnato» dal tronco dell'albero in primo piano (con funzione analoga a quella della colonna che inquadra prospetticamente la Vergine nel *Polittico di Sant'Antonio*) che si rivela essere un noce, uno dei simboli, per l'appunto, di Cristo⁽¹⁷⁾. Del resto, è questo l'angelo che, all'interno della composizione, è più vicino alla figura di Gesù e che ha sulla spalla sinistra quella che Bertelli individua giustamente come la veste del Salvatore⁽¹⁸⁾.

Come si può vedere, la disposizione delle tre figure ripete la medesima successione che si riscontra lungo l'asse mediano della composizione dove lo Spirito santo volteggiava sopra la testa del Cristo e quindi fra il Figlio e il Padre, che compariva nel perduto tondo della cornice. Ma alla tematica trinitaria allude l'intero schema compositivo. Infatti, nel *Battesimo di Cristo* di Londra convivono due assi ideali che condizionano l'intera composizione: uno verticale, centrale e paradigmatico, e uno orizzontale orientato prospetticamente. Il primo coordina le figure connesse all'episodio evangelico e quindi all'epifania trinitaria come rivelazione assoluta della verità cristiana. Il secondo indica la dimensione umana, quella dove scorre la Storia, che pure s'interseca con quella divina rappresentata dalla figura centrale di Cristo. Sull'asse orizzontale prospetticamente direzionato, perciò, Piero pone, procedendo dal primo piano verso il fondo della composizione, gli angeli che rappresentano la Trinità, il catecumeno che sta per ricevere il sacramento, i farisei (ma le quattro figure sullo sfondo sono caratterizzate, come si vedrà, da una notevole ambiguità semantica) ricordati dal Vangelo di Matteo (3, 7-11).



Non solo, ma un'ossatura geometrica governa la composizione, a rimandare ulteriormente alla tematica trinitaria, secondo un pensiero che nelle figure geometriche semplici e negli aspetti matematici in genere vedeva metafore dell'Assoluto: «Poiché alle cose divine si può accedere solo per simboli, ricorremo ai segni matematici come a quelli più convenienti per la loro irrefragabile certezza»⁽¹⁹⁾.

A scrivere queste parole è il cardinale Niccolò Cusano. Alle sue dipendenze Piero dovette trovarsi dal 22 gennaio 1459, quando papa Pio II lasciò la sede pontificia per recarsi al convegno di Mantova da dove bandì, senza fortuna, una crociata contro i turchi sotto il cui impeto era caduto, nel 1453, l'impero d'Oriente. Piero, a Roma da circa sei mesi per affrescare l'appartamento papale e la stanza di Goro Lori Piccolomini, finì per dipendere dal cardinale cui spettò l'incombenza di governare in assenza del papa.

(1) Pubblicato per la prima volta da F. Corazzini, *Appunti storici e filologici sulla Valle Tiberina superiore, San Sepolcro 1875*, p. 60, è stato recentemente riportato in quella miniera di dati e di idee che è E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, II, p. 242, doc. CCIX.

(2) P. Arrighi, *Piero matematico*, in AA.VV., *Piero teorico dell'arte*, a cura di O. Calabrese, Bari 1985, p. 52.

(3) G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di M. Marini, Roma 1991, p. 377.

(4) Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, Pisa 1970, p. 39. Per l'ipotesi di datazione e di committenza: M. Salmi, *Piero della Francesca*, Novara 1979, pp. 198-199. Per le connessioni fra la mentalità mercantile dell'epoca e la visione artistica del Quattrocento: M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1979, pp. 85-95.

(5) P. Arrighi, op. cit., p. 52. L'Arrighi non esita a definire Piero come il più grande matematico del suo tempo.

(6) F. Ghione, *Breve introduzione sul contenuto matematico del "De prospectiva Pingendi" di Piero della Francesca*, in Piero della Francesca, *De prospectiva Pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1984, p. XXIX.

(7) Piero della Francesca, *De prospectiva Pingendi*, cit., III, p. 128. Dell'opera di Piero ci sono giunte due copie manoscritte derivanti da un prototipo perduto. Si tratta del manoscritto autografo della Biblioteca palatina di Parma (ms. parm. 1576) che fu successivamente tradotto in latino da fra Matteo Cioni; vide così la luce l'attuale codice S.P.6 bis della Biblioteca ambrosiana di Milano. Entrambe le opere sono corredate da una serie di disegni originali. Per ulteriori notizie: L. Vagnetti, *Riflessioni sul "De prospectiva Pingendi"*, in "Commentari", XXV, 1975, pp. 14-55.

(8) Rammentiamo in proposito la questione connessa con la rappresentazione prospettica sul piano di un colonnato che corre parallelo al piano medesimo. Le colonne più laterali subiscono una deformazione che le allarga. Secondo Leonardo, la regola prospettica va temperata con l'esperienza visiva; secondo Piero, invece, il teorema prospettico va integralmente applicato perché geometricamente dimostrabile. Quello di Piero è uno spazio mentale, quello di Leonardo è verosimile. Cfr. G. Nicco Fasola, *La prospettiva nell'estetica del rinascimento*, introduzione a Piero della Francesca, *De prospectiva Pingendi*, cit., p. 26.

(9) T. Martone, *Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto*, in AA.VV., *Piero teorico dell'arte*, cit., pp.

173-186.

(10) M. Calvesi, *Sistema degli equivalenti ed equivalenze del sistema in Piero della Francesca*, in "Storia dell'Arte", 24/25, 1975, pp. 83-110.

(11) Il simbolismo della colonna in funzione della Vergine è analizzato da M. Fagiolo dell'Arco a proposito della Madonna dal collo lungo di Parmigianino. Si rimanda pertanto a questo studio, rammentando che fonte primaria è un inno medievale che così canta della Vergine: «Collum tuum ut columna, turris eburnea». Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino*, Roma 1970, p. 47.

(12) T. Martone, *L'affresco di Piero della Francesca in Monterchi: una pietra miliare della pittura rinascimentale*, in Atti del Convegno Internazionale sulla "Madonna del Parto" di Piero della Francesca, Città di Castello 1982, pp. 16-100.

(13) M. Calvesi, *Nel grembo dell'arca*, in "Art e Dossier", 33, marzo 1989, pp. 16-20.

(14) Per questa problematica: M. Bussagli, *Storia degli Angeli*, Milano 1991, p. 304, n. 12; idem, s.v. Angelo, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, p. 630.

(15) Il primo a prendere in considerazione la matrice "archeologica" delle tre Grazie fu C. de Tolnay, *Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca*, in "Arte Antica e Moderna", VI, 1963, p. 214. Bertelli ha sottolineato la vicinanza dell'impostazione con i Quattro santi coronati di Nanni di Banco: Piero della Francesca, Milano 1991, p. 58. La relazione con l'episodio veterotestamentario è stata individuata da M. Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, in "The Art Quarterly", XXXV, 1972, pp. 1-20.

(16) Cfr. per esempio: Sant'Agostino, *De tribus viris qui beato Abraham apparuerunt. Sermo V*, in J. P. Migne, *Patrologia latina*, XXXIX, coll. 1747-1749.

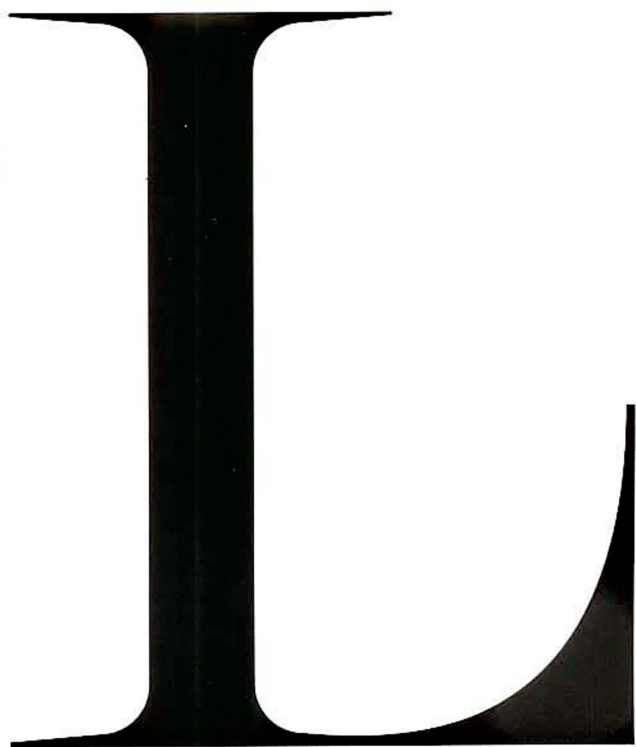
(17) M. Bussagli, *Il "Battesimo" di Londra di Piero della Francesca. Per una rilettura in chiave trinitaria*, in "Quaderni Medievali", 20, 1985, pp. 28-65.

(18) C. Bertelli, op. cit., p. 59.

(19) N. Cusano, *La dotta ignoranza*, I, XI, in *Opere filosofiche*, a cura di G. Federici-Vescovini, Torino 1972, p. 74. Sugli aspetti geometrici del Battesimo: M. Bussagli, *Il "Battesimo" di Londra di Piero della Francesca. Per una rilettura in chiave trinitaria*, cit., pp. 56-65. Un'interpretazione geometrica diversa si deve a B. A. R. Carter, *A Mathematical interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ*, in M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven 1981, pp. 149-163.



Piero platonico



O SCHEMA

geometrico del *Battesimo* sembra dunque ispirato alle idee geometrico-filosofiche espresse da Cusano nel *De docta ignorantia*, scritto nel 1440. Del resto, della componente platonica e agostiniana del pensiero di Piero nessuno può dubitare. Lo dimostra, tra l'altro, all'inizio del *De prospectiva pingendi*, la definizione della pittura come un'arte che «contiene in sé tre parti principali [...] disegno commensuratio et colorare», sicché quest'idea finisce per assomigliare alla definizione che sant' Agostino propone per la bellezza corporea, la quale consiste nella «proporzione delle parti con una certa dolcezza nei colori»⁽²⁰⁾. Ma tutto questo conduce a un'ulteriore riflessione. In un universo pittorico così lungamente pensato e scientificamente costruito, dove l'impianto geometrico e quello prospettico non sono altro che elementi simbolici per rappresentare la dimensione dell'Assoluto di cui è specchio la realtà sensibile, anche i personaggi che lo occupano e che lo popolano devono essere coerenti con esso.

Questi, infatti, incarnano dei valori assoluti: sono figure mentali che occupano uno spazio mentale, per cui sono il contrario dell'accidentale e dell'occasionale. Più chiaramente: nelle opere di Piero si avverte distintamente una sorta di repulsione per l'aneddotica spicciola, per il racconto fine a se stesso, per la narrazione proposta banalmente. Così, per esempio, nel *Battesimo* compare soltanto un catecumeno, in precisa antitesi con il testo evangelico secondo il quale turbe di pellegrini accorrevano dal Battista «e da lui si facevano battezzare nel fiume Giordano, mentre confessavano i loro peccati» (*Matteo*, 3, 6). Ma quel catecumeno, proprio in quanto unico, è assai più efficace, per esempio, dei tre che compaiono nell'affresco di identico soggetto dipinto da Masolino nel battistero di Castiglione Olona. Quelli di Masolino, infatti, si spogliano e si asciugano come fossero dei bagnanti, quello di Piero – curvo come l'ansa del Giordano – rappresenta l'umanità intera che si libera, grazie al sacramento del battesimo, del peso del peccato.

Qui sotto:
*Adorazione
 del sacro legno
 e incontro
 di Salomone
 con la regina di Saba,*
 episodio
 dalla *Leggenda
 della vera croce*
 (1452-1466 circa);
 Arezzo,
 San Francesco,
 cappella Bacci.

Per gli stessi motivi, non di rado il maestro di Borgo reimpiega, talora ribaltandoli (sinistra/destra), i medesimi disegni o cartoni da spolvero all'interno della stessa composizione. È quanto accade per gli angeli della *Madonna del parto* e se ne ha un chiaro esempio, come giustamente ha rilevato Battisti sulla scorta di Kenneth Clark, nell'*Adorazione del sacro legno e incontro di Salomone con la regina di Saba* affrescato nella cappella Bacci della chiesa di San Francesco ad Arezzo. In quest'ultimo caso, il confronto tra le due parti in cui è divisa la scena rende manifesta la ripetizione «di almeno tre spolveri»⁽²¹⁾: quello servito per la figura della regina inginocchiata



A pagina 14:
Resurrezione
 (1468),
 particolare;
 Sansepolcro,
 Museo civico.

**A pagina 15,
 dall'alto:**
Battesimo di Cristo
 (1459-1460 circa),
 particolare
 del catecumeno;
 Londra,
 National Gallery.

Masolino da Panicale,
Battesimo di Cristo
 (1435),
 particolare;
 Castiglione Olona
 (Varese),
 battistero.

fuori della reggia di Salomone, davanti al ponte, che viene ripreso per il busto della regina ritratta al momento dell'incontro con il sovrano, dentro il palazzo; lo spolvero delle due damigelle di profilo; quello dell'ancella che s'incunea fra la regina e il suo seguito. Che si tratti di un espediente per non perder tempo in un'opera il cui tempo di realizzazione – come si vedrà – è stimato dai critici in quattordici anni (1452-1466), non sembra possibile crederlo. Piuttosto, dovette essere ancora una volta un modo per sospendere la scena in una immobilità atemporale che sbalza l'episodio nella dimensione trascendente del mondo platonico delle idee.

Addirittura, talvolta Piero utilizza gli stessi tipi fisici per rappresentare personaggi diversi e sottolinearne certe consonanze ideali. Non è certo un caso, infatti, che nella pala eseguita per Federico da Montefeltro, duca di Urbino (oggi conservata nella pinacoteca di Brera, a Milano) compaia un san Gerolamo (terza figura da sinistra) che è senza barba, contrariamente all'abitudine di Piero, e in più ha il medesimo volto del san Bernardino da Siena che gli è dietro (v. pagina 42). Il fatto potrebbe sembrare una bizzarria, ma non è così se si riflette sulla vicenda biografica dei due santi (tra l'altro, il 17 maggio 1474, giorno in cui le spoglie di san Bernardino, morto all'Aquila il 20 maggio 1444, furono traslate nella chiesa appositamente costruita in quella stessa città, è una data forse non del tutto estranea alla vicenda della pala, ultimata con

**Nella pagina a fianco,
 dall'alto:**
 Filippo Lippi,
*Adorazione
 del Bambino*
 (1452 circa),
 particolare;
 Berlino-Dahlem,
 Gemäldegalerie.

Maestro di Ocrida,
Battesimo di Cristo
 (inizio XIV secolo),
 particolare;
 Ocrida (Macedonia),
 San Clemente,
 galleria delle icone.



La scure come attributo del Battista (combinato o meno con l'altro elemento canonico degli alberi abbattuti) non appartiene alla sola iconografia bizantina del santo ma entra a far parte, sebbene raramente, anche di quella occidentale. Se ne ha un esempio nel dipinto del Lippi, dove compaiono sia la scure (ai piedi di san Giovannino) che gli alberi mozzati, mentre nel *Battesimo* di Piero e in altre sue opere si trova il solo rimando dei tronchi tagliati.

ogni probabilità nell'autunno di quello stesso anno, proprio mentre a Urbino veniva completata la chiesa di San Gerolamo).

In primo luogo, san Bernardino era un contemporaneo e attribuire le stesse sembianze del predicatore senese a un campione della cristianità come san Gerolamo significava attualizzare la figura di quest'ultimo. Inoltre, entrambi gli uomini sono riconosciuti dottori della Chiesa, entrambi hanno fama di letterati, entrambi si trovano alle prese con l'eresia, entrambi sono osteggiati in vita ed entrambi fanno l'esperienza del romitaggio. Così, è come se Piero avesse voluto dire che la santità ha sempre il medesimo volto. Una santità fatta di rinunce e di solitudine: per questo accanto ai due personaggi compare il Battista (la prima figura da sinistra). Piero, d'altra parte, non era nuovo a sottolineare il legame tra san Gerolamo e san Giovanni Battista.

Nella ricordata pala londinese del *Battesimo* (v. pagina 11), i declivi erbosi che dolcemente si allontanano verso le colline dello sfondo sono costellati da tronchi di alberi abbattuti. Non sarà difficile rintracciarvi, come giustamente fa Battisti, la citazione del passo evangelico riferito a farisei e sadducei che recita: «Ogni albero che non fa buon frutto si taglia e si getta al fuoco» (*Matteo*, 3, 10). Quello che però non viene notato è che la presenza dei tronchi tagliati e della scure (ricordata da Matteo), costituisce una costante, o quasi, nella iconografia bizantina del Battista. Nella cultura figurativa occidentale, queste sono caratteristiche assai più rare, eppure le ritroviamo inaspettatamente nelle tre opere di Filippo Lippi che rappresentano l'*Adorazione del Bambino* (per esempio, in quella conservata a Berlino-Dahlem, Gemäldegalerie).

Il paesaggio dai tronchi recisi, perciò, si qualifica inequivocabilmente come un preciso riferimento al Battista. Così, quando Piero dipinge alberi tagliati nel *San Gerolamo penitente* di Berlino-Dahlem (Gemäldegalerie) o pone in primo piano nel *San Gerolamo e un devoto* di Venezia (Gallerie dell'accademia) il tronco sul quale è vistosamente piantato un crocifisso, appare evidente che vuole alludere alla sovrapposizione delle due figure di santi, così come proponeva la cultura agiografica medievale e quattrocentesca. Si capisce perciò per quale motivo, nella *Pala di Brera*, il Battista compaia accanto a san Bernardino e a san Gerolamo che si presentano con lo stesso viso. È come se si trattasse di un modello di santità che si tramanda nel tempo fino ai giorni di Piero il quale, del resto, non aveva esitato nel *Polittico della Misericordia* (Sansepolcro, Museo civico) a porre in relazione san Giovanni Battista e san Bernardino (rispettivamente, da sinistra, la seconda figura e l'ultima del registro centrale), legati dal medesimo gesto: il Battista addita con la destra alludendo al Cristo (questo l'atteggiamento tipico del Precursore nell'iconografia occidentale); il santo senese indica verso l'alto come farà, assai più tardi e sia pure con la mano rivolta, il san Giovanni Battista di Leonardo nell'omonimo dipinto conservato al Louvre.

Come per la prospettiva, perciò, i personaggi che popolano l'universo di Piero sono quasi "rime" intellettuali di "strofe" coerenti. Non stupirà allora che, a distanza di decenni, Piero ripeta le pose di certi personaggi con pochissime varianti. Così, il san Francesco ritratto nella *Pala di Brera* reca nella de-

stra la croce e con la sinistra si apre il saio per mostrare la ferita del costato, esattamente come nel *Polittico della Misericordia* o nel *Polittico di Sant'Antonio* (v. pagina 7). Corrispondenze tanto puntuali autorizzano, a mio avviso, a interrogarsi, piuttosto, sulle differenze. L'assenza della barba nel san Francesco della pala milanese, infatti, non può essere casuale (come non lo è – mi pare di averlo dimostrato – il volto glabro di san Gerolamo in quella stessa opera). Il san Francesco della *Pala di Brera* (la cui presenza è ampiamente giustificata dal fatto che Bernardino, santo titolare della chiesa urbinata in cui venne custodita la pala dopo il 1491, apparteneva all'ordine francescano) ha dato origine a una serie di ipotesi. La più banale è quella che, appunto, lo identifica con il priore del San Bernardino urbinata, la più affascinante quella che vi vede il ritratto

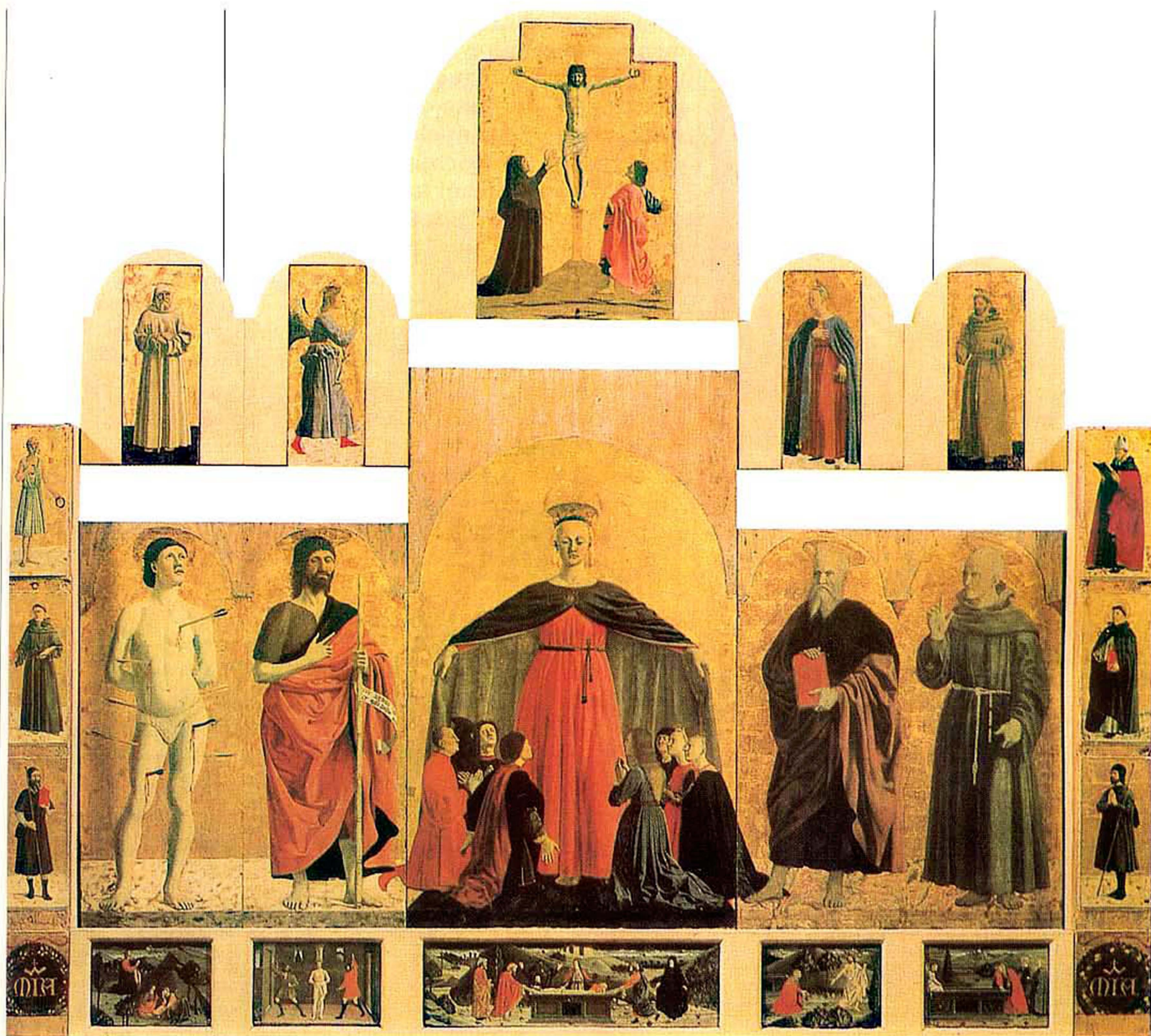


Qui accanto, da sinistra:
San Gerolamo e un devoto
(dopo il 1450);
Venezia,
Gallerie
dell'accademia.

San Gerolamo penitente
(1450);
Berlino-Dahlem,
Gemäldegalerie.

Entrambe le opere recano la firma dell'artista, apposta in tutti e due i casi alla base del ceppo sul quale è piantato il crocifisso. Nel *San Gerolamo* di Venezia, la scritta che simula un'incisione nel legno del tronco recita: «Petri de Bu[r]go S[an]c[t]i Sepulcri opus». Nel *San Gerolamo* di Berlino, un cartiglio porta la seguente iscrizione: «Petri de Burgo opus MCCCCL». Il *San Gerolamo penitente* offre dunque l'ulteriore indicazione di una data certa, una notizia preziosa nel panorama di una produzione dalla cronologia quanto mai problematica come è quella di Piero.

di Sansone da Brescia, generale dei francescani a Urbino e in contatto con Leonardo da Vinci e Luca Pacioli⁽²²⁾. E proprio a Pacioli si è pensato per il personaggio di san Pietro martire, il cui volto sbucca dietro il santo di Assisi. Generalmente, si è stupiti di vedere la figura del santo veronese in questa pala in cui è così insistita la presenza francescana. Pietro, infatti, era domenicano ed è noto che fra i due ordini ci fu sempre una certa ruggine. Ma qui la sua presenza si giustifica con il fatto che viene ricordato come il fondatore delle confraternite mariane di Milano, di Firenze e di Perugia dove venne canonizzato nel 1253. A questo si deve aggiungere la sua testimonianza di martire che gli valse il ritratto nella cappella Bacci della chiesa di San Francesco ad Arezzo. Più arduo è comprendere fino in fondo il motivo dell'identificazione con il Pacioli che sembra avvalorato (tenendo conto dell'idealizzazione della fisionomia, che in Piero è la norma) dalla vicinanza con il ritratto del matematico quattrocentesco attribuito a Jacopo de' Barbari e conservato a Napoli nel museo di Capodimonte. Forse poté accomunarli il fatto che Pietro da Verona fu convinto assertore della bontà del mondo creato, contro le sette eretiche di



Qui sopra:
Polittico
della Misericordia
(1445-1462);
Sansepolcro,
Museo civico.

A destra:
Leonardo da Vinci,
San Giovanni Battista
(1513-1516);
Parigi,
Louvre.

stampo gnostico (dagli enriciani ai catari) che brulicavano allora nell'Italia settentrionale, così come, per tutt'altri versi, Luca Pacioli cercava nel rigore matematico e nella perfezione della geometria il segreto dell'armonia dell'universo. Come si vede, si è nel campo delle congetture. Comunque sia, il legame fra Piero della Francesca e Pacioli fu assai stretto, come testimonia Giorgio Vasari che lo ricorda come «discepolo» del maestro di Borgo⁽²³⁾. Il *De divina proportionem* – l'opera illustrata da Leonardo che Pacioli scrisse sei anni dopo la morte di Piero dedicandola al duca di Milano, Ludovico il Moro – dipende interamente da quella cultura platonica di cui l'amico e maestro era imbevuto; vi si esaminano gli aspetti simbolici dei cinque solidi regolari (icosaedro, cubo, tetraedro, ottaedro, dodicaedro) che, come nel *Timeo* di Platone, corrispondono ai quattro elementi (acqua, terra, fuoco, aria) cui ne va aggiunto uno nuovo, la quinta essenza.

Tornando alla *Pala di Brera*, il terzo santo che chiude il gruppo sulla destra del dipinto è Giovanni evangelista che fa pendant col Giovanni Battista del trio di sinistra, alludendo probabilmente, in questo modo, al ciclo dell'anno solare. È





noto, infatti, che il Battista viene connesso al solstizio d'estate, mentre Giovanni evangelista simboleggia il solstizio d'inverno⁽²⁴⁾. Ma anche in questo caso la figura dell'evangelista, caratterizzata dall'attributo del libro (il Vangelo) ripropone il consueto stilema della tipologia di un personaggio ripetuta attraverso gli anni con pochissime varianti.

Ritroviamo infatti lo stesso santo, pressoché identico, tanto nel *Polittico della Misericordia* (nel registro centrale, la penultima figura da sinistra), quanto nello smembrato *Polittico di Sant'Agostino*. Lo scomparto che ci interessa è attualmente conservato nella Frick Collection di New York dove, però, il santo ha molti più capelli e tiene il libro aperto.

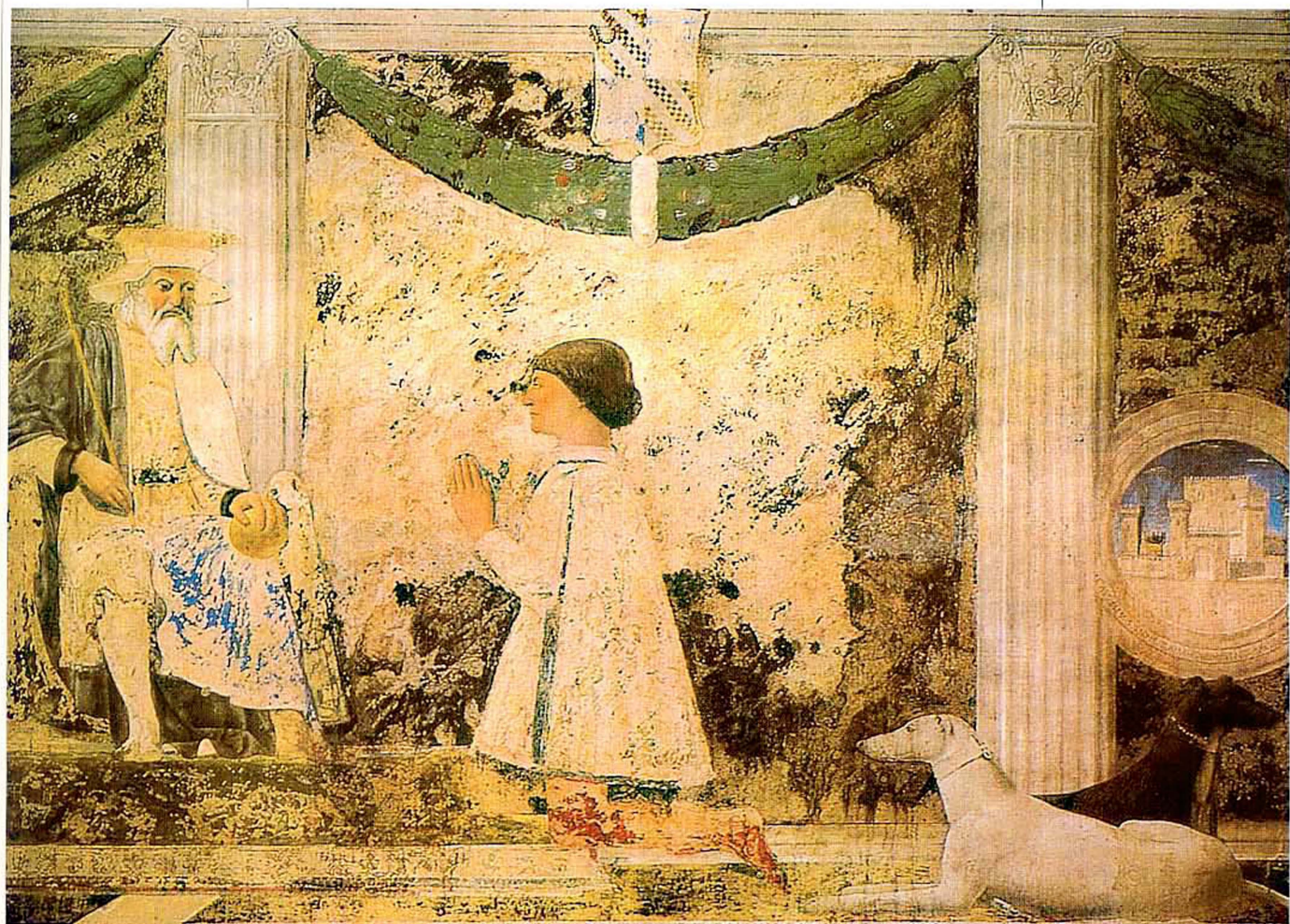
Va ancora rilevato che certe immagini di vecchi utilizzate da Piero (compreso l'evangelista) sembrano condizionate dal riferimento all'effigie dell'imperatore Sigismondo che l'artista ripropone nelle vesti di san Sigismondo nell'affresco del Tempio malatestiano di Rimini. Con varianti più o meno accentuate, il volto dell'imperatore viene sfruttato da Piero per dare corpo ai grandi vecchi della sua epopea pittorica. Così, il Dio Padre dell'*Annunciazione* della cappella Bacci nella chiesa di San Francesco ad Arezzo ha la medesima barba bifida, la stessa chioma candida e la stessa espressione di Sigismondo⁽²⁵⁾.

Ancora, nello stesso ciclo pittorico aretino, Cosroe sconfitto mostra lo stesso viso sofferente e pensieroso che abbiamo visto caratterizzare l'immagine di Dio. Non è infatti Eraclio vittorioso ad avere il volto di Dio, ma il sovrano sasanide deposto e perdente: è come se Piero avesse voluto dire che il volto dell'Eterno è nel dolore degli altri. Come si vede, una rigorosa impostazione geometrica dello spazio condiziona l'intera realizzazione dell'opera, inclusa la scelta dei personaggi e la loro rappresentazione che tende a creare una serie coerente di rimandi intellettuali.

In questo stesso senso va inteso l'impiego del presunto autoritratto. Un ritratto dell'artista ci è noto soltanto attraverso l'incisione, opera di Cristoforo Coriolano, che correda la seconda edizione delle *Vite* (1568) di Giorgio Vasari; su questa base, si è creduto di poter identificare Piero nella figura di orante che sta subito dietro l'uomo con la buffa (il cappuccio tipico di alcune confraternite) nella pala centrale del *Polittico della Misericordia*; o in una delle guardie addormentate (la seconda da sinistra) della *Resurrezione* conservata nel Museo civico di Sansepolcro; o ancora, in un personaggio dell'*Adorazione del sacro legno e incontro di Salomone con la regina di Saba*, l'uomo visto di fronte che, dentro la reggia, sbuca fra il personaggio che indossa una rossa oppelanda foderata di pelliccia (una tipica veste di gala) e l'altro col mazzocchio (il caratteristico copricapo quattrocentesco). Se in quest'ultimo caso la figura ormai matura del pittore ha lo scopo di attualizzare la scena, cosa che vale anche per i costumi dei vari personaggi, nel *Polittico della Misericordia* la sua immagine assolve alla funzione d'invocare protezione su se stesso, secondo un uso ampiamente documentato, per esempio, nell'arte tardomedievale di Duccio. La *Resurrezione*, infine, ci mostra il maestro nei panni di una delle guardie addormentate: quella il cui scorcio rammenta l'altro ugualmente ardito del milite assopito della *Resurrezione* affrescata precedentemente (1445-1450) da Andrea del Castagno nel cenacolo fiorentino di Sant'Apollonia che, a sua

volta, non può non rimandare al prototipo giottesco della cappella degli Scrovegni a Padova.

Ma la sottile trama simbolica che informa di sé l'opera di Piero fa di questa sovrapposizione, anche in questo caso, una coincidenza che difficilmente può dirsi casuale, anche se va subito rilevato che il Salmi non condivise l'identificazione del



Qui sopra:
San Sigismondo
e *Sigismondo Pandolfo*
Malatesta
(1451);
Rimini,
Tempio malatestiano.

Nella pagina a fianco,
dall'alto:
Polittico
di *Sant'Agostino*
(1454-1469),
particolare
di *san Giovanni*
evangelista;
New York,
Frick Collection.

Battaglia di Eraclo
e *Cosroe*,
particolare di *Cosroe*,
episodio
dalla *Leggenda*
della *vera croce*

personaggio in questione con il pittore perché «non s'intende come in questa figura priva di ogni luce interiore si sia voluto riconoscere l'autoritratto del maestro»⁽²⁶⁾. E l'osservazione dello studioso, come si vedrà, in certo senso è giusta, anche se la sua conclusione non sembra esserlo.

D'altra parte, Salmi contesta a ragione le interpretazioni di Clark e de Tolnay che videro nel paesaggio dello sfondo il motivo della rinascita della natura alla fine dell'inverno⁽²⁷⁾. Non sarà infatti difficile constatare che il paesaggio alla destra del Cristo (lato sinistro dell'affresco) è brullo e caratterizzato dalla presenza di alberi secchi, mentre quello alla sinistra del Redentore (lato destro dell'affresco) si mostra rigoglioso e verde. La disposizione stessa dei paesaggi contrastanti dello sfondo è di per sé indicativa, giacché rinvia a implicazioni di carattere morale, significando quello alla destra del Cristo la vita ascetica e contemplativa, mentre quello alla sua sinistra è simbolo di voluttà e di lascivia⁽²⁸⁾. Conferma questa interpretazione il fatto che la luce del sole (significativamente sorgente: è l'alba) provenga dalla zona brulla e che questa sia "segnata" dalla presenza del vessillo di Cristo. Il paesaggio primaverile,

(1452-1466 circa);
Arezzo,
San Francesco,
cappella Bacci.

Annunciazione,
particolare
di *Dio Padre*,
episodio
dalla *Leggenda*
della *vera croce*
(1452-1466 circa);
Arezzo,
San Francesco,
cappella Bacci.



In alto:
Cristoforo Coriolano,
Piero della Francesca,
xilografia tratta
dalla seconda
edizione
delle *Vite*
(1568)
di Giorgio Vasari.

Qui sopra:
*Polittico
della Misericordia*
(1445-1462),
particolare;
Sansepolcro,
Museo civico.

invece, ospita un castello (che rammenta quello di Borgo dipinto nel *Battesimo*). Da questa stessa parte, poi, il maestro dipinge le guardie con le insegne militari. Quella in primo piano, infatti, ha la spada e un elmo decorato; l'altra tiene stretta la lancia e imbraccia lo scudo su cui spiccano le lettere S.P., iniziali della sigla S.P.Q.R. («Senatus Populusque Romanus») che si riferiva al dominio di Roma⁽²⁹⁾.

È evidente, perciò, che il paesaggio fiorentino si presenta con le connotazioni negative che sogliono rimandare alle concrete quanto futili questioni di questo mondo. Il vessillo e le piaghe del Cristo risorto (ben tre di esse, compresa quella del costato) si trovano invece dalla parte del paesaggio brullo e indicano eloquentemente quale sia la via da seguire affinché l'anima possa risorgere come il suo salvatore. Certo, seguire la strada aspra e dura della salvezza è difficile; non si può dormire come fanno le guardie (una soltanto, quella in primo piano sulla sinistra, accenna a svegliarsi e si stropiccia gli occhi dinanzi alla luce abbacinante della Verità); il sonno in cui sono

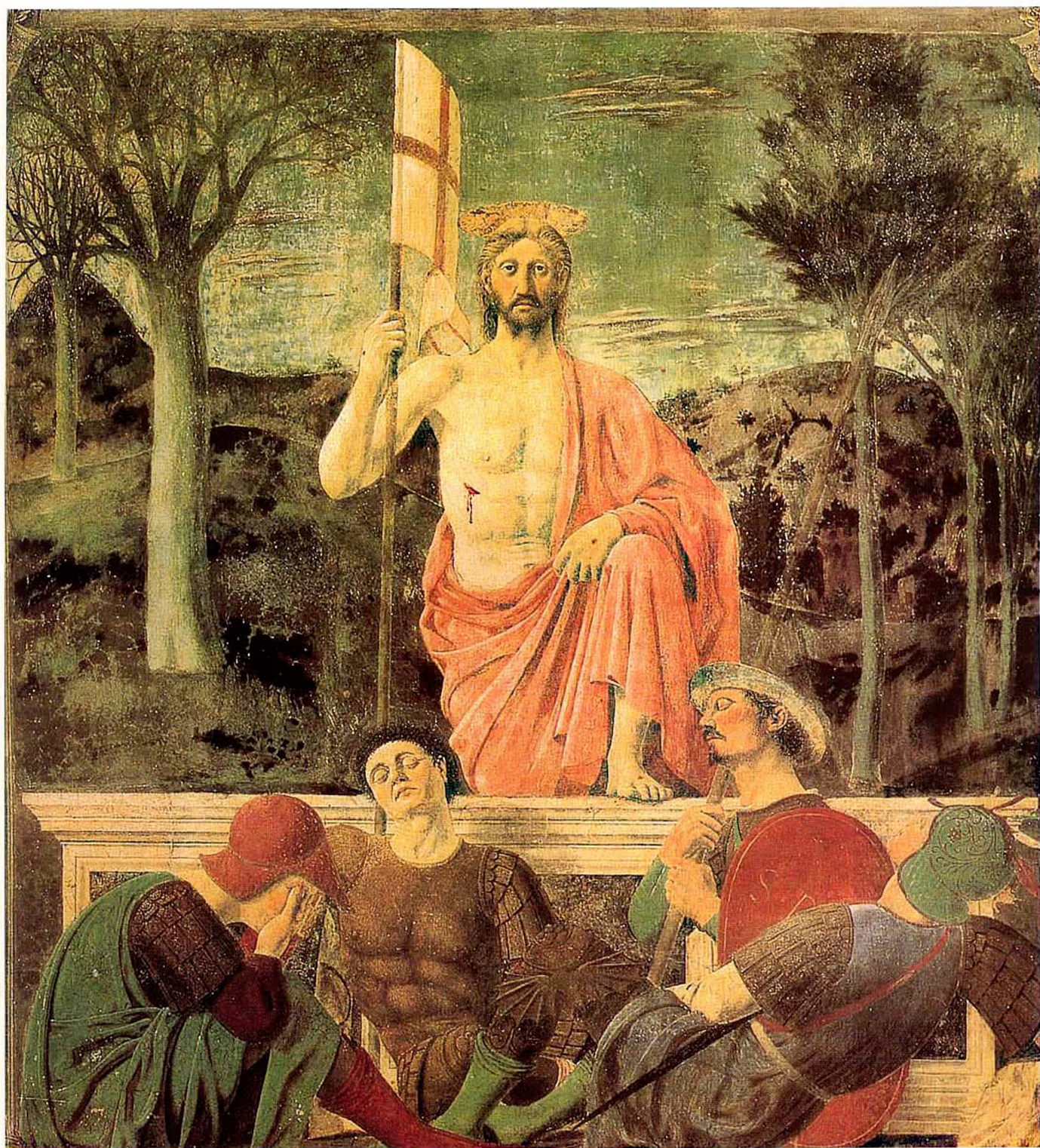
immerse non è quello benedetto di Giacobbe o di Giuseppe prima della fuga in Egitto ma quello funesto di Noè ubriaco (*Genesi*, 9, 21-27), di Sansone sulle ginocchia di Dalila (*Giudici*, 16, 19), di Oloferne decapitato da Giuditta (*Giuditta*, 13, 2 sgg.): è il sonno della morte dell'anima.

Ma c'è una sorta di gradualità negli atteggiamenti delle guardie: quelle sulla destra, con le insegne del potere, dormono profondamente, come massi, e la luce della Verità, che pure è lì davanti, non può raggiungerli; sulla sinistra si trova invece la guardia che si è risvegliata e l'altra (quella in cui l'artista sembra si sia voluto ritrarre) che giace ancora abbandonata al proprio destino di pigrizia spirituale. Così, la ricordata osservazione del Salmi appare in parte calzante, in quanto effettivamente la nota caratterizzante del presunto autoritratto è la condizione di umile peccatore della guardia, non a caso seduta per terra.

Anche nella *Resurrezione* i mezzi prospettici sono messi a disposizione dell'impianto simbolico fino a forzare la visione unitaria della scena che, come notava la Nicco Fasola, consta di due punti

di vista⁽³⁰⁾: uno nettamente frontale, caratterizzante la figura di Cristo che si pone immagine atemporale e paradigmatica, sicché questi «non appartiene in tutto a questo mondo»; l'altro, dal basso, che mostra le guardie come uomini nel flusso della vita. In questo senso non pare azzardato il paragone con la *Trinità* di Masaccio (Firenze, Santa Maria Novella) che Piero dovette senz'altro vedere verso il 1439, durante il suo soggiorno fiorentino.

L'affresco di Masaccio, infatti, pur ribaltando la situazione rispetto all'opera di Piero – in quanto raffigura dal basso la Trinità, la Vergine e san Giovanni evangelista (la componente



Resurrezione
(1468);
Sansepolcro,
Museo civico.

divina del dipinto), mentre i committenti (la componente umana) sono soggetti a un punto di vista frontale – si serve, come fa la *Resurrezione*, del nuovo mezzo prospettico per riprodurre con un linguaggio aggiornato lo scarto fra la divinità e l'uomo che la sintassi pittorica medievale esprimeva in termini di differenza dimensionale variando, per l'appunto, le misure dei diversi personaggi. Ricorderemo per tutti la *Maestà* di Segna di Bonaventura (Castiglion Fiorentino, collegiata) dove abbiamo addirittura un campionario di dimensioni: la Vergine occupa quasi tutta la lunghezza della tavola, gli angeli e i santi (san Gregorio e il Battista) hanno una dimensione intermedia

Qui accanto,
da sinistra:
Segna
di Bonaventura,
Maestà
(dopo il 1302);
Castiglion Fiorentino,
collegiata.

Niccolò di Segna,
*Madonna
della Misericordia*
(1331-1332);
Siena,
Pinacoteca nazionale.

In basso, a destra:
Andrea del Castagno,
Resurrezione
(1445-1450),
particolare;
Firenze, cenacolo
di Sant'Apollonia.

Il rapporto
tra divinità e umanità
si esprime in Piero
con soluzioni
figurative ora legate
a un tipo
di rappresentazione
ancora medievale,
ora secondo
un "modus operandi"
aperto alle tendenze
contemporanee.
Nel pannello centrale
del *Polittico
della Misericordia*
(v. pagina 19)
la figura della Vergine,
di dimensioni
notevolmente
più grandi rispetto
ai devoti accolti
sotto il suo mantello,
risponde
a un modello
medievale che risolve
il rapporto
divino-umano
in termini
dimensionali,
come esemplificano
le due tavole
trecentesche
qui riprodotte.
Nella *Resurrezione*,
invece, attraverso
Andrea del Castagno
e ovviamente Giotto,
il modello
determinante
è quello della *Trinità*
di Masaccio, dove
l'incommensurabilità
tra divino e umano
è risolta in termini
non più dimensionali
ma prospettici:
non è lecita una
stessa "inquadratura"



e i devoti sono microscopici.

Del resto, lo stesso Piero adotta il medesimo linguaggio medievale nel *Polittico della Misericordia*, dove i devoti sono di dimensioni ridotte. C'è da dire, però, che in quel caso era condizionato da una rigida impostazione iconografica: quella della Madonna della misericordia, cui dovette inevitabilmente rifarsi.

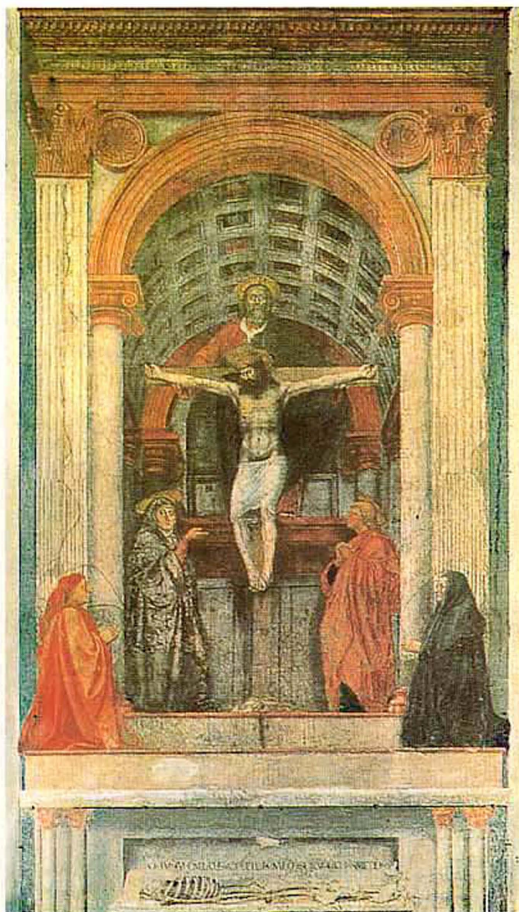
La compagnia della Misericordia, infatti, chiedeva l'adeguamento (anche se con possibili varianti) al modello della tavola, oggi perduta, che si trovava in precedenza sullo stesso altare cui il dipinto di Piero era destinato⁽³¹⁾. Del resto, l'immagine era allora già da tempo codificata e diffusa, sicché non sembra possibile individuare una fonte precisa di derivazione, tenendo conto del fatto che non possediamo la pala d'altare cui si riferisce il contratto.

Tuttavia, non mi pare si sia mai posta attenzione alla singolare affinità d'impostazione dell'opera di Piero con la *Madonna della Misericordia* dipinta da Niccolò di Segna e oggi conservata nella Pinacoteca nazionale di Siena. Raffronti sono stati fatti con l'affresco di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo, ma la tavola di Niccolò – per la veste rossa, per il manto azzurro oltremarino, per il medesimo tipo di cintura della Vergine e per il fondo oro – ricorda molto da vicino la tavola di Piero⁽³²⁾.

Niccolò – figlio di quel Segna di Bonaventura cui viene attribuito il *Cristo risorto* (Sansepolcro, duomo) nel quale Piero vide il modello iconografico di riferimento per la *Resurrezione*⁽³³⁾ – era legato alla casa di Santa Maria della Misericordia da un contratto di affitto relativo a una bottega di proprietà della confraternita. È possibile perciò, come suggerisce il Carli, che



valida per entrambi;
poco importa, poi,
se Piero ribalta
le soluzioni
prospettiche
di Masaccio:
nella *Resurrezione*
la visione dal basso
concerne le guardie,
quella frontale
il Cristo; nella *Trinità*
sono Cristo e i santi
a essere
inquadrati dal basso,
mentre i committenti
sono visti di fronte.



Qui a fianco:
Masaccio,
Trinità
(1427);
Firenze,
Santa Maria Novella.

Sotto:
Giotto,
Non me tangere,
episodio
dalle
*Storie della Madonna
e di Cristo*
(1305-1310),
particolare;
Padova,
cappella
degli Scrovegni.



l'opera, destinata alla chiesa di San Bartolomeo a Vertine in Chianti, sia nata in quel torno di tempo (1331-1332). Comunque sia, si tratta di una delle più antiche rappresentazioni di questa popolare iconografia, sicché è possibile che la tavola di Niccolò fosse vista come un prototipo sul quale probabilmente venne esemplata quella cui Piero si ispirò, forse addirittura eseguita dallo stesso Niccolò.

È chiaro che siamo nel campo delle ipotesi, tuttavia l'accostamento non pare arbitrario. Quel che è ancor più probabile, però, è che – proprio per quanto si è detto, oltretutto per l'ossequio a un prototipo medievale e per l'uso di un linguaggio ad esso adeguato – il *Polittico della Misericordia* rappresenti la prima opera importante del maestro di Borgo.

(20) Piero della Francesca, De prospectiva Pingendi, cit., I, p. 63. Sant'Agostino, Epistola III, in Ordine, musica, bellezza, a cura di M. Bettetini, Milano 1992, p. 275.

(21) E. Battisti, op. cit., I, p. 170.

(22) Ivi, p. 512, n. 445.

(23) G. Vasari, op. cit., p. 379. Non si può qui tacere dell'ingiuria che Vasari indirizza al Pacioli accusandolo di aver pubblicato a proprio nome le opere teoriche di Piero. L'accusa è stata riferita proprio al De divina proportionem che contiene il De quinque corporibus regularibus.

(24) M. Salmi, op. cit., p. 125. In realtà, la figura del santo è stata variamente identificata, senza alcun fondamento, con sant'Ubaldo, sant'Andrea o addirittura il cardinal Bessarione. Quello che rimane incontrovertibile, come giustamente nota Battisti (op. cit., I, n. 444), è che si tratta di un santo evangelista. Tuttavia, mi pare che la prudenza dello studioso possa essere ragionevolmente superata in favore di san Giovanni, considerando il fatto che la medesima figura compare in relazione con il Battista anche nel Polittico della Misericordia.

(25) Per inciso, la porta contro la quale si staglia l'angelo annunciante nell'affresco di Arezzo simboleggia, secondo un'antica tradizione, la Vergine, come certo sapeva Donatello che sfrutta il medesimo motivo nell'Annunciazione scolpita nel 1435 in Santa Croce a Firenze, opera che Piero dovette senz'altro conoscere. L'accostamento è notato per la prima volta da F. Hartr, Order and Meaning in Piero's True Cross Cycle (comunicazione al College Art Association of America, Boston 1969) e successivamente ripresa da Battisti, op. cit., II, p. 31.

(26) M. Salmi, op. cit., p. 104.

(27) Per Clark (Piero della Francesca, New York 1969, p. 57) il Cristo della Resurrezione è, sulla scia del Longhi, quasi una divinità agreste, simbolo di vita. Per de Tolnay (La Résurrection du Christ par Piero della Francesca, Essai d'interprétation, in "Gazette

des Beaux-Arts", XCVI, 1954, pp. 35-40; 62-63) l'immagine di Cristo che risorge dal sarcofago coincide con il rinnovamento cosmico della natura. Successivamente a questo concetto, de Tolnay affiancherà quello di "Sol novus".

(28) Il tema si sviluppa durante il Rinascimento (cfr. A. Gentili, Da Tiziano a Tiziano, Milano 1980, pp. 49-53), ma affonda le radici nella cultura quattrocentesca e medievale con la contrapposizione fra l'albero della conoscenza (secco) e quello della vita (verde), entrambi attributi della figura della Giustizia: cfr. Battisti, op. cit., I, n. 308. Lo studioso cita in proposito il Pèlerinage de l'âme che, riproponendo questo concetto, ebbe una certa influenza sulla cultura dell'epoca. Vedi pure: R. Wittkower, Transformation of Minerva in Renaissance Imagery, in "Journal of the Warburg Institute", 2, 1938-1939, pp. 194-205.

(29) L'assenza delle lettere Q e R viene interpretata da Battisti (op. cit., I, p. 284) come rivelatrice della raggiunta dignità cittadina da parte di Borgo Sansepolcro e della creazione della sua diocesi (ivi, II, p. 36). Questa considerazione spostata la data dell'affresco al 1464. Va infatti rammentato che l'opera assume anche un valore politico in relazione alla cittadina che lega il proprio nome, Sansepolcro, alla vicenda evangelica.

(30) G. Nicco Fasola, introduzione a Piero della Francesca, De prospectiva Pingendi, cit., pp. 51-52.

(31) Il contratto dell'11 giugno 1445 è conservato nell'Archivio di Stato di Firenze e riportato da E. Battisti, op. cit., II, p. 220.

(32) P. Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena, I, Genova 1977, pp. 76-77. Per l'iconografia della Madonna della misericordia: L. Sihy, L'origine de la Vierge de la Miséricorde, in "Gazette des Beaux-Arts", XXXIV, 1905, pp. 401-410.

(33) A. Paolucci, Piero della Francesca. Catalogo completo, Firenze 1990, p. 102; su Niccolò di Segna: E. Carli, La pittura senese del Trecento, Milano 1981, p. 74.

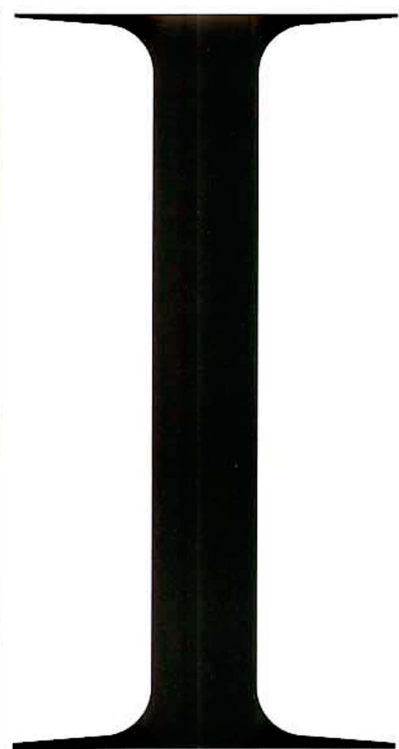


Il problema cronologico



Qui sopra:
Domenico Veneziano,
Adorazione dei magi
(1439-1441 circa);
Berlino-Dahlem,
Gemäldegalerie.

Nella pagina a fianco:
Vittoria di Costantino
su Massenzio,
episodio
dalla *Leggenda
della vera croce*
(1452-1466 circa),
particolare;
Arezzo,
San Francesco,
cappella Bacci.

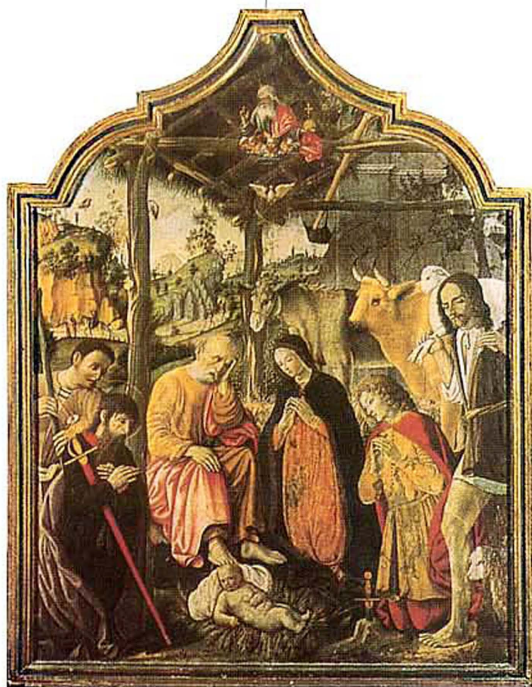


L PROBLEMA RELATIVO

alla cronologia delle opere di Piero è stato paragonato a una parete di sesto grado. Ci si trova infatti dinanzi a un artista che presenta varianti stilistiche non significative ai fini della datazione delle singole opere e a ciò si aggiunge una scarsissima documentazione storica. Lo stesso racconto vasariano non offre adeguate garanzie di affidabilità da questo punto di vista. Annota infatti lo scrittore aretino che Piero «visse insino all'anno 86 della sua vita». Dal momento che conosciamo la data della sua morte, dovremmo quindi fissare l'anno di nascita intorno al 1406. Se l'informazione del Vasari fosse esatta, però, al momento della stesura del contratto per il *Polittico della Misericordia*, ossia l'11 giugno 1445, Piero avrebbe avuto, più o meno, quarantun anni. Sarebbe stato perciò un uomo fatto, avrebbe goduto dei diritti civili e si sarebbe assunto le relative responsabilità giuridiche. Non si spiegherebbe allora come mai per Piero abbia dovuto garantire Benedetto, suo padre. L'unico motivo sembra essere che l'artista non aveva ancora raggiunto la maggiore età, quei venticinque anni che gli avrebbero permesso di sottoscrivere l'atto senza l'intervento paterno. Alla luce di quest'ultima considerazione, è perciò probabile che Piero sia nato dopo il 1420, cosa che sembra confermata dal fatto che nel 1445 non poteva certamente essere un artista affermato se gli si imponeva il rispetto di un modello predeterminato: «ad foggiam eius que nunc est», ossia «secondo la forma di quella che c'è ora», dice il contratto⁽³⁴⁾.

Comunque, a quella data Piero si era già da tempo avviato sulla via dell'arte. Nel settembre del 1439, infatti, lo troviamo a Firenze come aiuto di Domenico Veneziano che allora stava affrescando la cappella dell'altar maggiore della chiesa di Sant'Egidio, opera interrotta nel 1445 e di cui rimangono solo pochi frammenti⁽³⁵⁾. L'arte di Domenico era allora già matura, come dimostra l'*Adorazione dei magi* che precede la realizzazione finale del ciclo di affreschi e nella quale non è difficile rintracciare cifre stilistiche che presto entreranno a far parte del linguaggio di Piero. Ma il 1439 era un anno importante per Firenze e per la cristianità, giacché nella città gliata si era spostato quel concilio

Qui sotto:
Piero di Domenico,
Natività
(1510);
Siena,
Pinacoteca nazionale.



Qui sopra:
Benozzo Gozzoli,
Corteo dei magi
(1459-1463),
particolare del mago
identificato
come Giovanni VIII
Paleologo;
Firenze, palazzo
Medici Riccardi.

ecumenico di Ferrara da cui sarebbe scaturita (sia pure per poco) la rinnovata unità fra la chiesa di Roma e quella di Costantinopoli. Firenze era in quel momento il centro del mondo cristiano e il giovane Piero dovette rimanere abbagliato dalla ricchezza delle vesti e dall'esotismo delle delegazioni costantinopolitane, oltre che esaltato all'idea che proprio in quei giorni dimorasse in città l'imperatore di Bisanzio in persona, Giovanni VIII Paleologo. Tutto questo, infatti, entrò a far parte del suo mondo pittorico.

Tra i temi allora discussi dall'assemblea conciliare, i problemi trinitari e le questioni relative alla formula del sacramento del battesimo rivestivano la massima importanza. È questo il motivo che ha spinto più di uno studioso a considerare il *Battesimo di Cristo* di Londra come un'opera appartenente al periodo fiorentino⁽³⁶⁾. Se così fosse, sarebbe questa la prima grande realizzazione di Piero. Tuttavia, l'impianto stilistico e geometrico che abbiamo già esaminato depone per una data assai più tarda. Non solo, ma a questo vanno aggiunti riferimenti archeologici che rinviano a conoscenze ed esperienze possibili, per Piero, unicamente a Roma⁽³⁷⁾. E poi, i rimandi al concilio e alla problematica trinitaria sono così puntuali che non sarebbe stato possibile per il pittore concepirli a Firenze, dal momento che, riguardo a quei sottili cavilli teologici il diciottenne Piero della Francesca, come molti suoi contemporanei, era nella condizione di orecchiante. Il soggiorno romano, perciò, fra il 1459 e il 1460, appare il più probabile per collocare cronologicamente l'opera. In questo caso, però, bisognerà domandarsi perché mai Piero avrebbe dovuto concepire una pala la cui tematica rimandava a fatti di vent'anni prima. Il motivo è quello stesso che presiede alla realizzazione del *Corteo dei magi* di Benozzo Gozzoli: l'impresa della crociata voluta da Pio II per riconquistare Bisanzio caduta nelle mani di Maometto II nel 1453. Benozzo prende spunto dall'armeggeria del 1459, una sorta di torneo allestito per rendere omaggio a Pio II, di passaggio a Firenze e, sia pure per scopi diversi, finisce per far riferimento al concilio del 1439 e alla presenza in città di Giovanni VIII Paleologo, raffigurandolo nell'affresco⁽³⁸⁾. La caduta di Costantinopoli rendeva logico il riferimento a "tempi migliori", quelli del concilio, appunto, quando si credette in una ricongiunzione fra le due Chiese.

Piero, a Roma, dovette aver ben presente lo stesso tema, visto che il papa lasciava la sua sede proprio per trovare uno sbocco a quella situazione incresciosa. Così, le quattro figurette vestite all'orientale già indicate come i farisei ricordati dal Vangelo di Matteo (v. a pagina 15 i personaggi ritratti alle spalle del catecumeno), alludono, inoltre, proprio ai porporati bizantini intervenuti al concilio. Marie Tanner ha pensato di identificarli con i re magi, visto che uno addita lo Spirito santo come se fosse la stella del racconto evangelico. L'ipotesi della studiosa americana è tutt'altro che trascurabile, tuttavia le cose non sono così semplici. Il problema è che i magi, nell'iconografia dell'epoca, ormai da tempo erano senz'altro tre; inoltre la Tanner, per l'identificazione fra la stella e la colomba, sa riferirsi solo alla liturgia romana e alla catacomba dei santi Pietro e Marcellino⁽³⁹⁾. In realtà, un passo di san Tommaso appare più esplicito e accessibile a Piero: «Come lo Spirito santo discese in aspetto di colomba sul Signore che doveva essere battezzato, così apparve ai Magi in aspetto di stella» ma, si affretta ad aggiungere il filosofo di Roccasecca, «altri, vera-

Qui sotto:

Andrea di Niccolò,
Adorazione dei pastori
(1470-1480);
Siena,
Pinacoteca nazionale.

**Le opere
qui riprodotte
offrono suggestivi
spunti**

per la comprensione
di uno dei capolavori
di Piero, il *Battesimo
di Cristo* (riprodotto
a pagina 11).

Così, il *Corteo
dei magi* di Benozzo
Gozzoli, con i suoi
precisi riferimenti
al concilio di Firenze
del 1439

(ne è un esempio
l'ipotetico ritratto
dell'imperatore
Giovanni VIII
Paleologo, presente
a Firenze
in quell'occasione)
e alle dispute
dottrinarie
sul battesimo
discusse in quella
assemblea, costituisce
un valido ausilio
non solo sul piano
dell'interpretazione
ma anche su quello
della messa a punto
cronologica
dell'opera di Piero,
suggerendo
una datazione
pressoché coeva
dei due dipinti.

Le due opere
di scuola senese
illustrano invece
un tema ben
circoscritto,
la sovrapposizione
della stella che segna
il cammino dei magi
e della colomba
dello Spirito santo,
tradizione
iconografica
di cui anche
il *Battesimo* sembra
tenere conto.

mente, dicono che l'angelo che apparve ai pastori in forma umana, apparve ai Magi in forma di stella»⁽⁴⁰⁾. Molto probabilmente, si dovette generare una sorta di contaminazione fra le due iconografie, sicché in diverse opere di scuola senese, sia pure più tarde del *Battesimo* di Londra, sulla capanna o sulla grotta nella quale è rappresentato il Bambino compare, al posto della stella, la colomba dello Spirito santo. Mi riferisco, in particolare, alla *Adorazione dei pastori* di Andrea di Niccolò, alla *Natività* di Gerolamo di Benvenuto, a quella di Piero di Domenico, tutte conservate nella Pinacoteca nazionale di Siena. Va poi rilevato che nell'affresco di



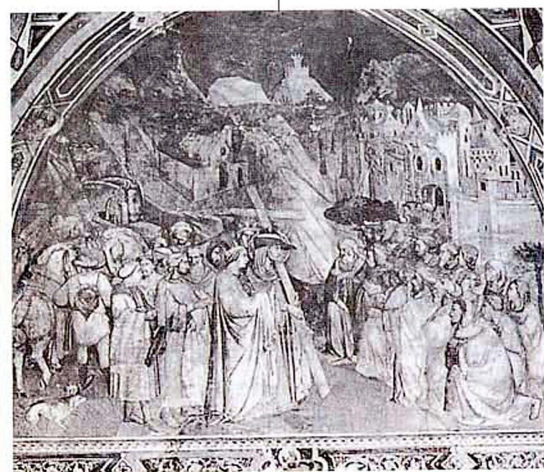
Benozzo non troviamo né la stella dei magi, né l'angelo che annuncia ai pastori, affrescati, in due gruppi divisi, sulla parete occidentale e su quella orientale. Fra le varie ipotesi circa l'identificazione della stella, c'è quella che la vedrebbe nella colomba della già citata *Adorazione del Bambino* di Filippo Lippi, oggi a Berlino, che fungeva da pala d'altare nella cappella di palazzo Medici dove è attualmente sostituita da una copia. Qui le affinità tematiche con il *Battesimo* di Piero si fanno più stringenti. L'*Adorazione* del Lippi è un'epifania trinitaria e il riferimento al sacramento battesimale è garantito dalla presenza del san Giovannino con indosso la caratteristica pelle di cammello del Battista e in mano il cartiglio che recita: «Ecce Agnus Dei qui tollit peccata Mundi». Il riferimento alla tematica del battesimo (e quindi anche alla materia conciliare) è inoltre sottolineato dalla presenza di quegli alberi mozzati di cui parla il Vangelo di Matteo e da un corso d'acqua che allude al Giordano. Se dunque, nel dipinto del Lippi, magi e pastori seguono la colomba dello Spirito santo in ossequio al testo di Tommaso, nell'opera di Piero le figure sullo sfondo dovrebbero rappresentare i pastori che additano nella colomba la luce che li condurrà alla Verità. Il che non esclude che Piero voglia giocare sull'ambiguità fra i magi che vengono da Oriente come i cardinali bizantini presenti al concilio e il fatto che questi sono, per definizione, pastori di anime; comunque sia, l'identificazione dei quattro personaggi sullo sfondo del *Battesimo* è più complessa di quanto vorrebbe la Tanner.

Come si vede, la difficoltà di collocare cronologicamente la produzione di Piero può essere solo in parte aggirata tentando di



Qui accanto:
la cappella Bacci
nella chiesa
di San Francesco
ad Arezzo.

Le dieci storie
affrescate
nella cappella
formano il ciclo
della *Leggenda
della vera croce*
per il quale Piero
si ispirò
a un fortunatissimo
testo del Duecento,
la *Leggenda aurea*
di Jacopo
da Varagine.
La sequenza inizia
dalla parete di destra,
in alto, nel rispetto
del convenzionale
ordine di lettura
in uso all'epoca,
quindi prosegue
in maniera
non del tutto lineare,
dal punto di vista
della narrazione,
probabilmente
a causa
di esigenze
compositive.



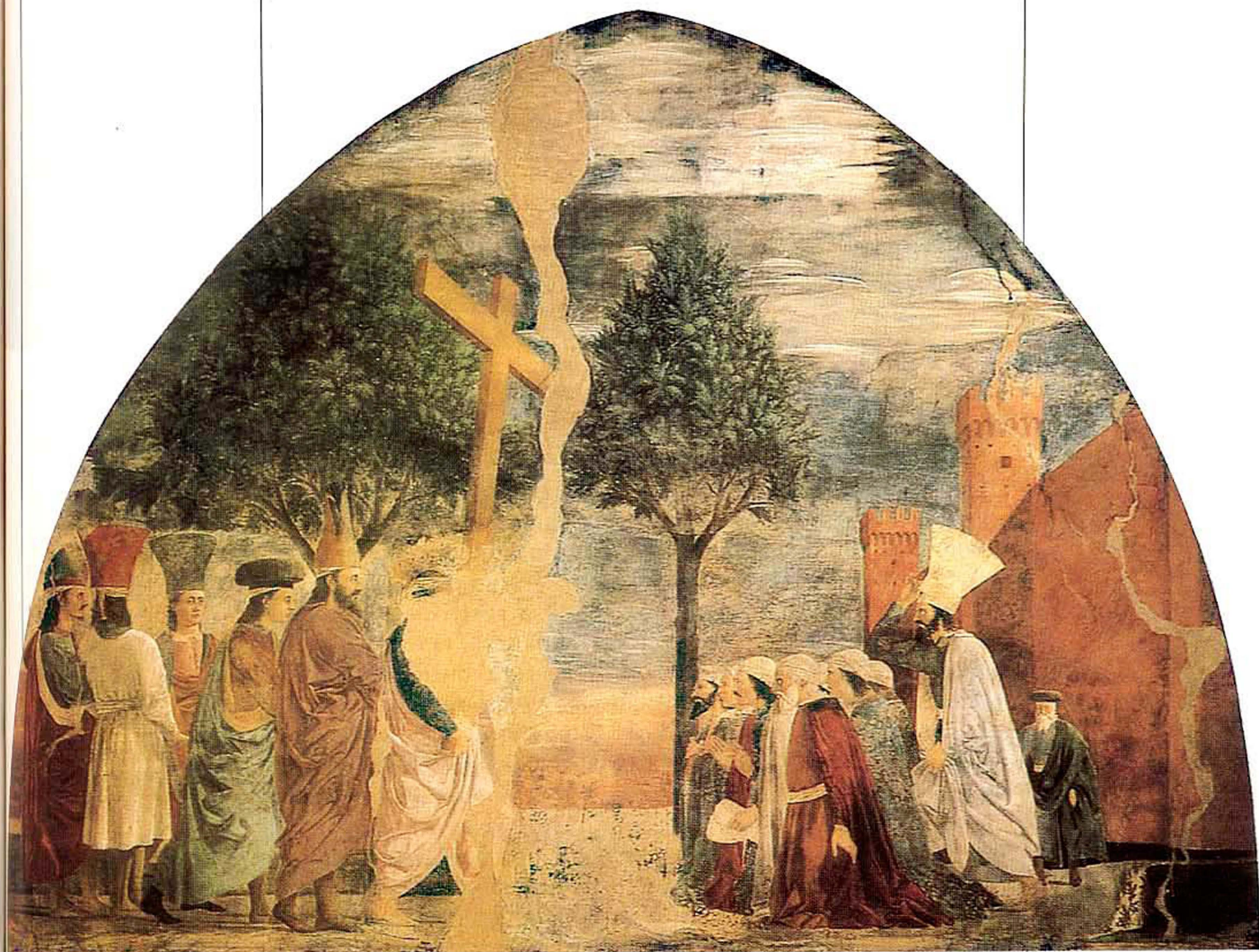
Qui sopra:
Agnolo Gaddi,
*Ingresso di Costantino
e sant'Elena
a Gerusalemme*
(1385 circa);
Firenze,
Santa Croce,
Cappella maggiore.

Come risulta evidente
dal confronto
tra l'*Esaltazione
della croce* e l'episodio
qui riprodotto,
dipinto da Agnolo
Gaddi, Piero mostra
di conoscere il ciclo
di affreschi
sullo stesso tema
che il pittore
fiorentino
aveva realizzato,
alla fine del Trecento,
per la cappella
maggiore della chiesa
di Santa Croce.

ricostruire il contesto storico all'interno del quale le diverse opere presero forma. Resta il fatto che sono pochissime le opere datate e databili: il *San Gerolamo penitente* di Berlino (firmato e datato 1450), l'affresco di Rimini (questo firmato e datato 1451), il ricordato *Polittico della Misericordia*, non ancora ultimato nel 1454. Questi i punti fermi negli anni che videro l'esordio pittorico di Piero; tutto il resto è assolutamente ipotetico.

Oggi, la grande impresa del maestro di Borgo ci sembra il ciclo pittorico di Arezzo, ma bisogna ricordare che la gran parte delle opere importanti di Piero è andata perduta, a cominciare dai cicli di affreschi realizzati a Ferrara per la corte estense, dove l'artista fu chiamato a lavorare dal duca Lionello (1449-1450 circa), per finire con gli affreschi voluti in Vaticano da papa Niccolò V (1454-1455 circa)⁽⁴¹⁾. Le pitture realizzate ad Arezzo appartengono a quella categoria di committenze di provincia che pure dovevano costituire il vero reddito dei pittori di allora, prova ne sia che non venivano affatto disdegnate. Sono i Bacci, ricchi mercan-

ti di Arezzo, a chiamare Piero perché completi la decorazione della cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco, iniziata nel 1447 da Bicci di Lorenzo. La data più probabile dello scambio appare il 1452, quando Bicci morì. L'altro termine cronologico ci è dato da un documento della compagnia della Nunziata di Arezzo, relativo alla commissione del gonfalone di quella confraternita. Datato 20 dicembre 1466, Piero vi è ricordato come colui



Esaltazione della croce, episodio dalla Leggenda della vera croce (1452-1466 circa); Arezzo, San Francesco, cappella Bacci.

che «à dipinto la chapela magiore di San Francesco d'Arezo»⁽⁴²⁾.

Nasce perciò il problema del viaggio a Roma: Piero ultimò il ciclo prima del soggiorno romano, dopo di questo o, piuttosto, interruppe i lavori nel 1459 e li riprese successivamente, portandoli avanti fino a poco prima del 1466? La critica si è divisa su questo punto senza trovare prove convincenti a sostegno di una delle ipotesi. Quel che è certo, è che con quest'opera Piero rivoluziona non solo il sistema narrativo del racconto ma anche l'organizzazione interna del ciclo basato, secondo le osservazioni di de Tolnay, su principi di analogia formale e tematica nonché di contrasto.

Per convincersene, sarà sufficiente confrontare il lavoro del maestro di Borgo con il ciclo di affreschi che Agnolo Gaddi aveva precedentemente realizzato nella chiesa di Santa Croce a Firenze, ispirandosi allo stesso soggetto affrontato da Piero nel ciclo aretino (la leggenda della vera croce narrata da Jacopo da Varagine nella *Leggenda aurea*). Sebbene esplicitamente citati nelle scene



Qui sopra:
*Battaglia di Eraclio
 e Cosroe*,
 episodio
 dalla *Leggenda
 della vera croce*
 (1452-1466 circa);
 Arezzo,
 San Francesco,
 cappella Bacci.

**Nella pagina a fianco,
 in alto:**
*Vittoria di Costantino
 su Massenzio*,
 episodio
 dalla *Leggenda
 della vera croce*
 (1452-1466 circa);
 Arezzo,
 San Francesco,
 cappella Bacci.

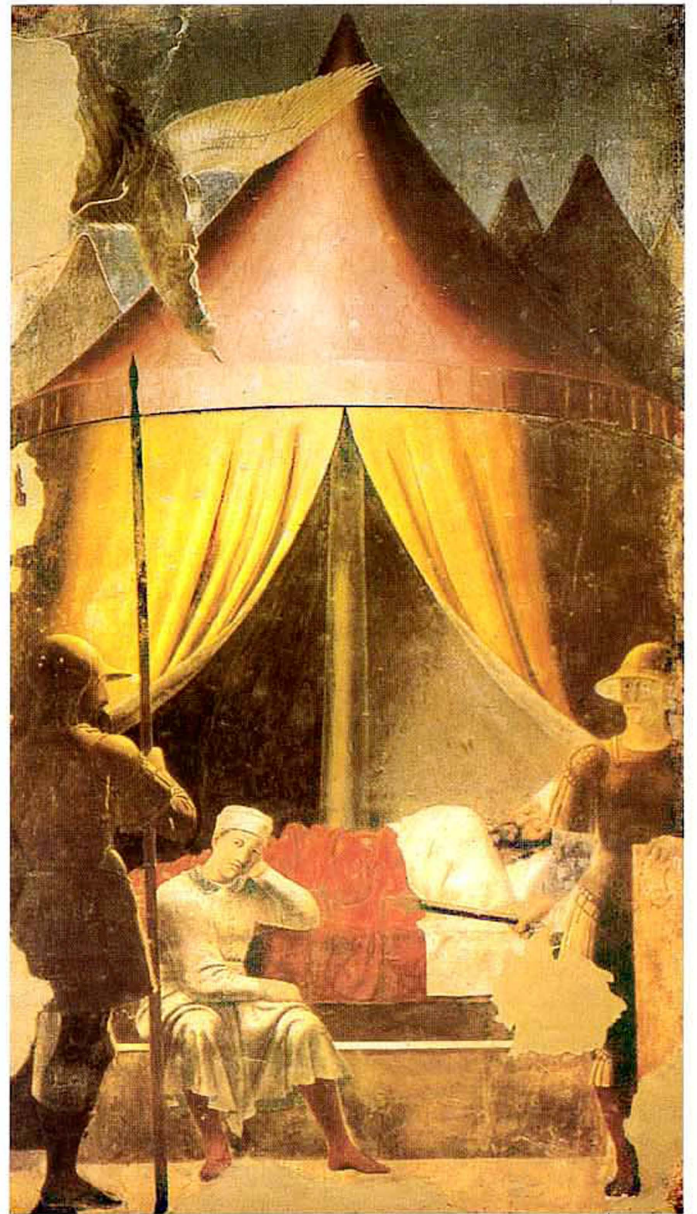
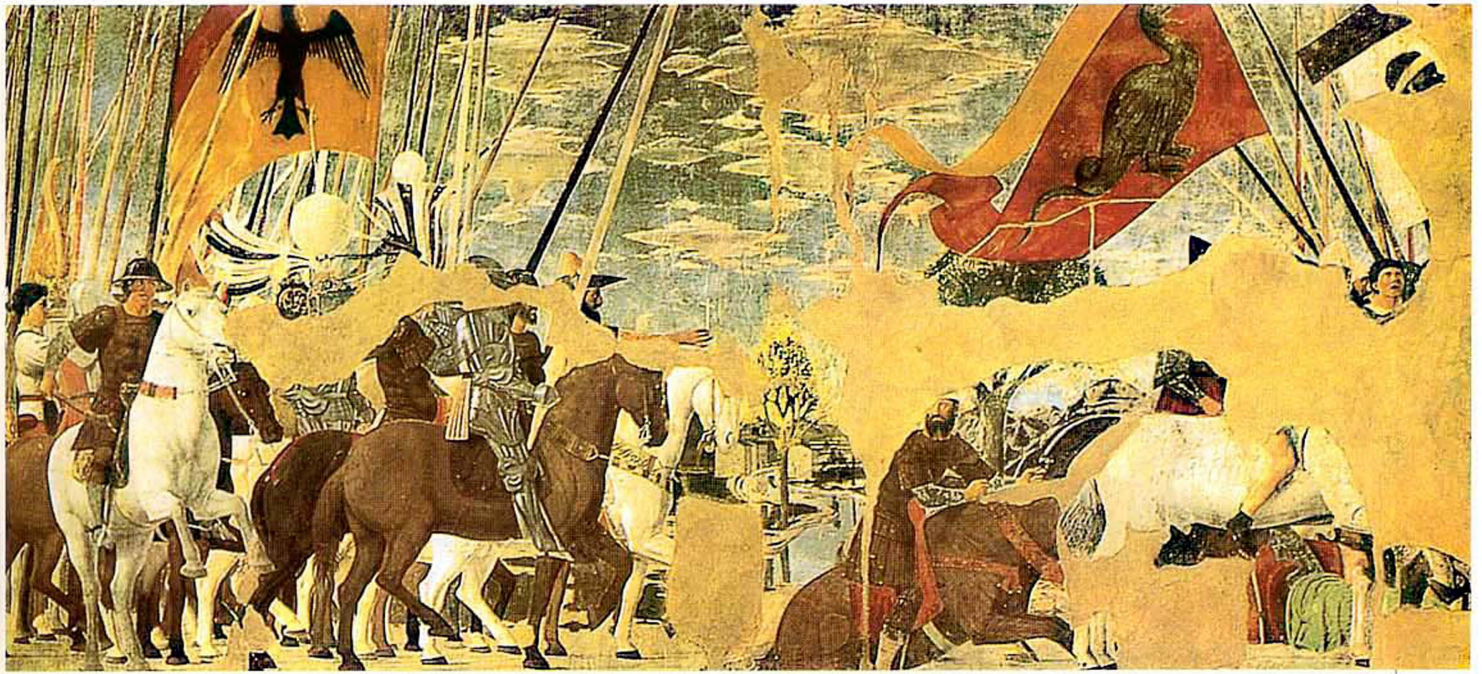
**Nella pagina a fianco,
 in basso,
 da sinistra:**
Annunciazione,
 episodio
 dalla *Leggenda
 della vera croce*
 (1452-1466 circa);
 Arezzo,
 San Francesco,
 cappella Bacci.

Sogno di Costantino,
 episodio
 dalla *Leggenda
 della vera croce*
 (1452-1466 circa);
 Arezzo,
 San Francesco,
 cappella Bacci.

della cappella Bacci (forse per desiderio del committente), gli affreschi di Agnolo hanno un incedere narrativo pedissequamente ossequioso del testo di Jacopo da Varagine da cui derivano. Piero, invece, sceglie accuratamente gli episodi da rappresentare, sicché si avverte il desiderio di non scadere nella cronaca spicciola ma di sottolineare gli elementi salienti e universalmente validi che il materiale narrativo mette a disposizione. È assai probabile che alla stesura del programma decorativo abbia partecipato lo stesso Bacci, ma quella che emerge è ancora una volta la repulsione di Piero per l'aneddotica spicciola. Lo dimostra, oltretutto, l'accostamento di episodi come l'*Annunciazione* (che non compare negli affreschi del Gaddi) e il *Sogno di Costantino*, sistemati sullo stesso registro⁽⁴³⁾: nell'un caso e nell'altro, l'angelo che porta l'annuncio modifica l'andamento della storia degli uomini, il disegno divino si intreccia con il fluire del quotidiano.

Nell'*Annunciazione*, tra l'altro, la palma nella mano di Gabriele, che ha fatto pensare al Salmi di poter interpretare l'episodio come l'annuncio della morte della Vergine, piuttosto che come l'annuncio della nascita di Cristo, va invece spiegata in un'ottica diversa. Bisogna infatti precisare che qui la palma ha il duplice valore di palma del martirio/palma della vittoria. Secondo la prima accezione, rimanda al sacrificio di Cristo sulla croce (cui è dedicato l'intero ciclo), nell'altro senso, invece, è da porsi in relazione con Costantino vincitore.

Nell'*Esaltazione della croce*, Piero raffigura l'imperatore Eraclio che restituisce la santa reliquia a Gerusalemme dopo averla strappata a Cosroe. Per questo episodio è stato giustamente notato il riferimento puntuale al testo pittorico del Gaddi che raffigura l'ingresso di Costantino e sant'Elena (madre dell'imperatore) a Gerusalemme. Nell'affresco fiorentino, l'imperatore romano imbraccia la croce come avrebbe fatto il Cristo; nell'episodio di Arezzo, Eraclio la porta come un vessillo processionale, ma è evidente che Piero voleva alludere anche al gesto di Costantino nell'affresco di Agnolo⁽⁴⁴⁾. In realtà, la "macchina narrativa" di Jacopo da Varagine è particolarmente congeniale alla sensibilità di Piero: la leggenda della croce mostra il ricorrere delle vi-





Ercole
(dopo il 1465);
Boston,
Isabella Stewart
Gardner Museum.

Dalla casa
che la famiglia
dell'artista possedeva
in via delle Aggiunte
a Borgo Sansepolcro
(dove l'affresco
fu scoperto
nella seconda metà
dell'Ottocento),
l'*Ercole* venne
trasferito al museo
di Boston nel 1908,
subendo non pochi
danni durante le fasi
di distacco
e trasporto.
L'ipotesi di un'opera
di più vasto respiro,
una teoria
di personaggi
mitologici all'interno
della quale il giovane
eroe avrebbe trovato
la sua giusta
collocazione,
non è unanimemente
accettata dalla critica.
Si tratta comunque
dell'unico
caso conosciuto
in cui Piero sceglie
di affrontare un tema
pagano.

cede e il dipanarsi del filo della Provvidenza, cosicché il pittore può imbastire tutta una serie di rimandi e di sovrapposizioni che sbalzano il racconto sul piano dell'assoluto e dell'eterno. Per questo Eraclio (che è anche Costantino) è circondato da figure vestite come i padri della Chiesa orientale, quelli che Piero da giovane vide a Firenze. Se Grohn esagera nell'affermare che il ciclo di Arezzo è strettamente collegato alla caduta di Costantinopoli, non si può non notare l'attenzione di Piero nel sottolineare, attraverso i costumi e i personaggi (la presenza dei committenti, del presunto autoritratto e così via), l'attualità delle scene, messe così in relazione con i contemporanei avvenimenti che scuotevano la cristianità⁽⁴⁵⁾. Forse, è ancora una volta il desiderio di attualizzare gli episodi leggendari narrati che spinge l'artista a inserire nella scena della *Morte di Adamo* dei personaggi vestiti di pelli (forse di leone) per alludere, probabilmente, a Ercole e, attraverso di lui, a Monterchi, luogo di nascita della madre di Piero, alle cui origini era tradizionalmente collegato il mitico eroe (l'Ercole che uccide l'idra, come ha notato il Salmi, divenne, dal XVI secolo, l'emblema della cittadina toscana)⁽⁴⁶⁾. È evidente che nell'affresco di Arezzo Piero voleva raffigurare la stirpe degli Adamiti,



Morte di Adamo,
episodio
dalla *Leggenda
della vera croce*
(1452-1466 circa),
particolare;
Arezzo,
San Francesco,
cappella Bacci.

ma il rimando a Ercole non pare casuale, come sembra confermare il fatto che l'artista ne affrescò l'immagine nella sua stessa casa di Borgo (l'opera è oggi a Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) rappresentandolo, per l'appunto, con lo stemma di Monterchi; significativo è poi il confronto fra l'*Ercole* di Boston e la prima figura sulla sinistra nell'ogiva del coro di Arezzo. Così, nell'affresco del San Francesco, Adamo muore "in terra aretina": il racconto delle storie della croce abbandona la vaghezza e la genericità di una leggenda per divenire vivo e vicino agli uomini che lo concepirono e lo ammirarono.

Un'ultima considerazione: al testo di Jacopo da Varagine Piero si ispirò anche in altre opere, per esempio nella ricordata *Resurrezione* dove il sarcofago chiuso dipende dal racconto di Jacopo: «Risorse Cristo nel terzo giorno dopo la sua morte ed in modo mirabile perché il sepolcro rimase sigillato»⁽⁴⁷⁾ e così anche l'ostentato sonno delle guardie, perché è nella *Leggenda aurea* che Piero trova l'esplicito riferimento al seguente passo paolino (dalla *Prima lettera ai corinzi*, 15, 20-21): «Cristo Signore risorse dai morti primizia dei dormienti, giacché per via di un uomo è venuta la morte e per mezzo di un uomo la resurrezione dei morti»⁽⁴⁸⁾.

(34) E. Battisti, op. cit., II, p. 220.

(35) M. Salmi, Ricerche intorno a un perduto ciclo pittorico del Rinascimento, in "Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria", n.s. I, 1943-1946, pp. 421-432, dove l'opera è ricostruita graficamente.

(36) Questa è la posizione di M. Tanner (op. cit., p. 15), ma anche del Longhi (Piero della Francesca, 1927, rist. Firenze 1975, p. 27).

(37) Le osservazioni di Battisti (op. cit., I, p. 113 e n. 162) a questo proposito si situano sulla scia di quelle di Verneulle (European Art and Classical Past, Cambridge, Mass., 1964, pp. 39-42). Va ancora rilevata la consonanza fra la figura del catecumeno di Piero e quella affrescata da Gentile da Fabriano nel San Giovanni in Laterano a Roma che ci è nota grazie a un disegno di Pisanello. Recentemente Bertelli (op. cit., p. 61) ha proposto di datare l'opera dopo il pannello sinistro del Polittico della Misericordia, ma prima del destro; ossia fra il 1445 e il 1450. Sull'opera, si veda pure C. Pizzorusso, Sul "Battesimo" di Piero della Francesca, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1991, pp. 122-133.

(38) Cfr. M. Bussagli, Identificazione di un imperatore, in "Art e Dossier", 67, aprile 1992.

(39) M. Tanner, op. cit., pp. 13-14.

(40) Tommaso d'Aquino, Summa Theologiae, III, q. 36, a. 7.

(41) Per gli affreschi di Ferrara: E. Battisti, op. cit., I, pp. 44-52 che, fra l'altro pubblica le copie della National Gallery di Londra. Per il problema delle opere in Vaticano sotto Nicolò V e la notizia vasariana: ivi, pp. 106-112.

(42) Il documento è integralmente pubblicato da Battisti, op. cit., II, pp. 226-227.

(43) C. de Tolnay, Les conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca, in "Arte Antica e Moderna", 23, 1963, pp. 205-241; inoltre, L. Marin, La théorie narrative et Piero peintre d'histoire, in AA.VV., Piero teorico dell'arte, cit., pp. 55-84, con bibliografia.

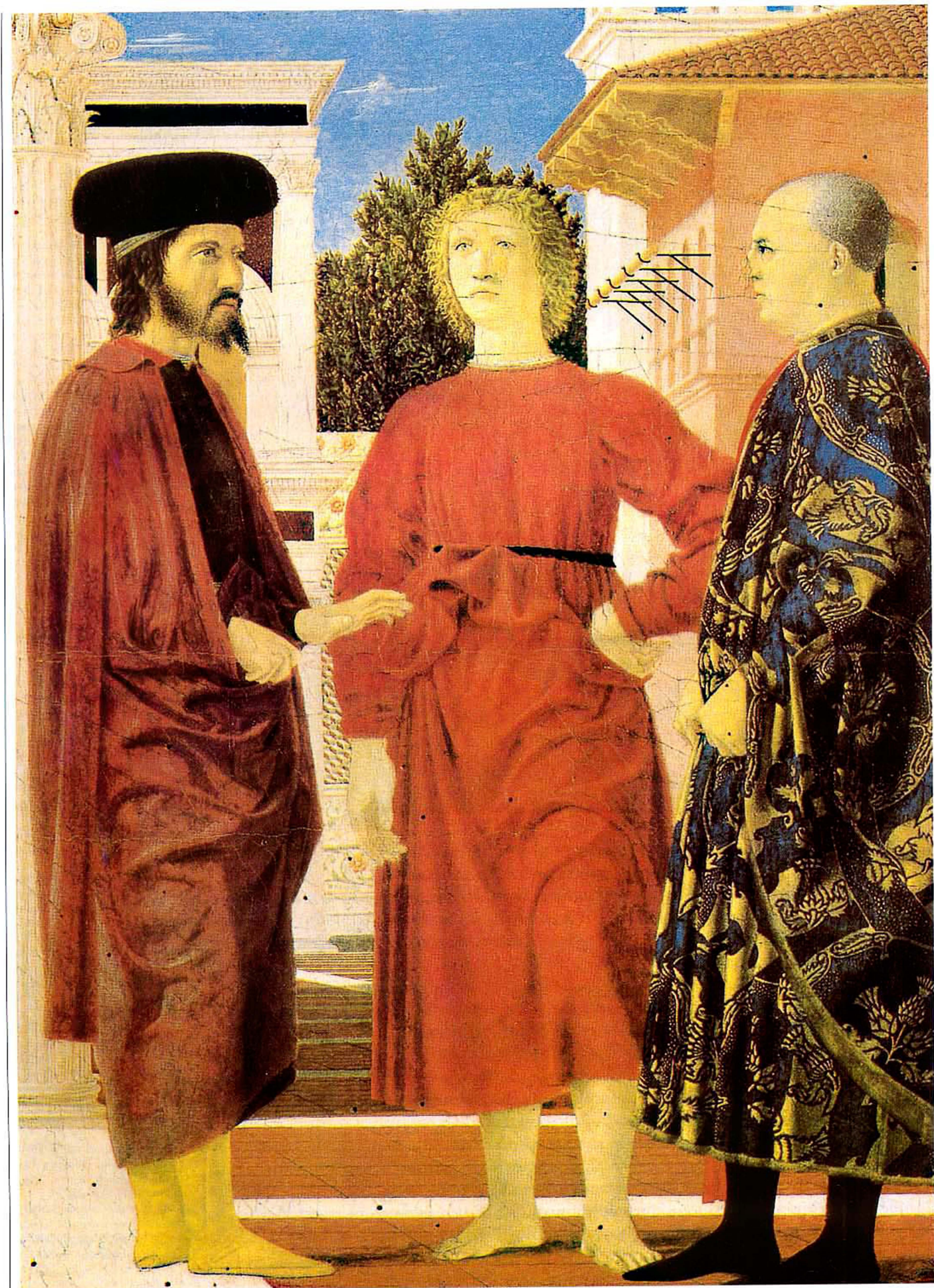
(44) D. Arasse, Piero della Francesca, peintre d'histoire, in AA.VV., Piero teorico dell'arte, cit., pp. 90 e 100.

(45) H. W. Grohn, Piero della Francesca, die Fresken in San Francesco zu Arezzo, Monaco 1961.

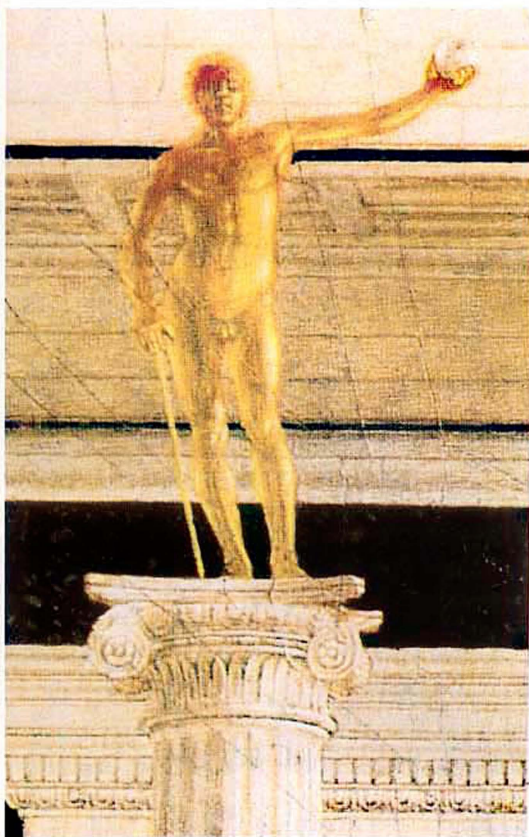
(46) M. Salmi, op. cit., p. 109.

(47) Jacopo da Varagine, Leggenda aurea, trad. di C. Lisi, Firenze 1984, I, p. 250.

(48) Il passo paolino compare nell'edizione integrale latina dell'opera di Jacopo: Jacobi a Varagine Leggenda aurea, a cura di Th. Grässe, rist. anast. Osnabrück 1963, p. 239.

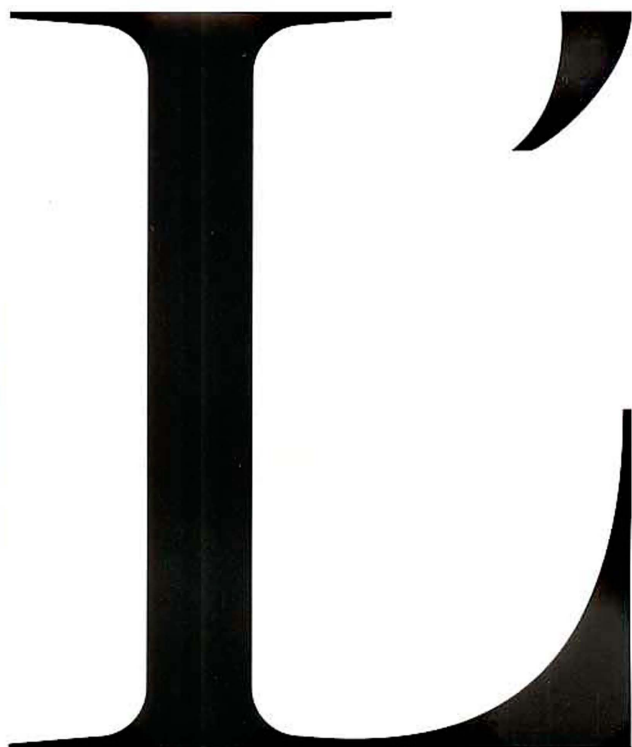


La Flagellazione



Nella pagina a fianco:
Flagellazione
(dopo il 1459),
particolare;
Urbino,
Galleria nazionale
delle Marche.

Qui sopra:
Flagellazione,
particolare;
Urbino,
Galleria nazionale
delle Marche.

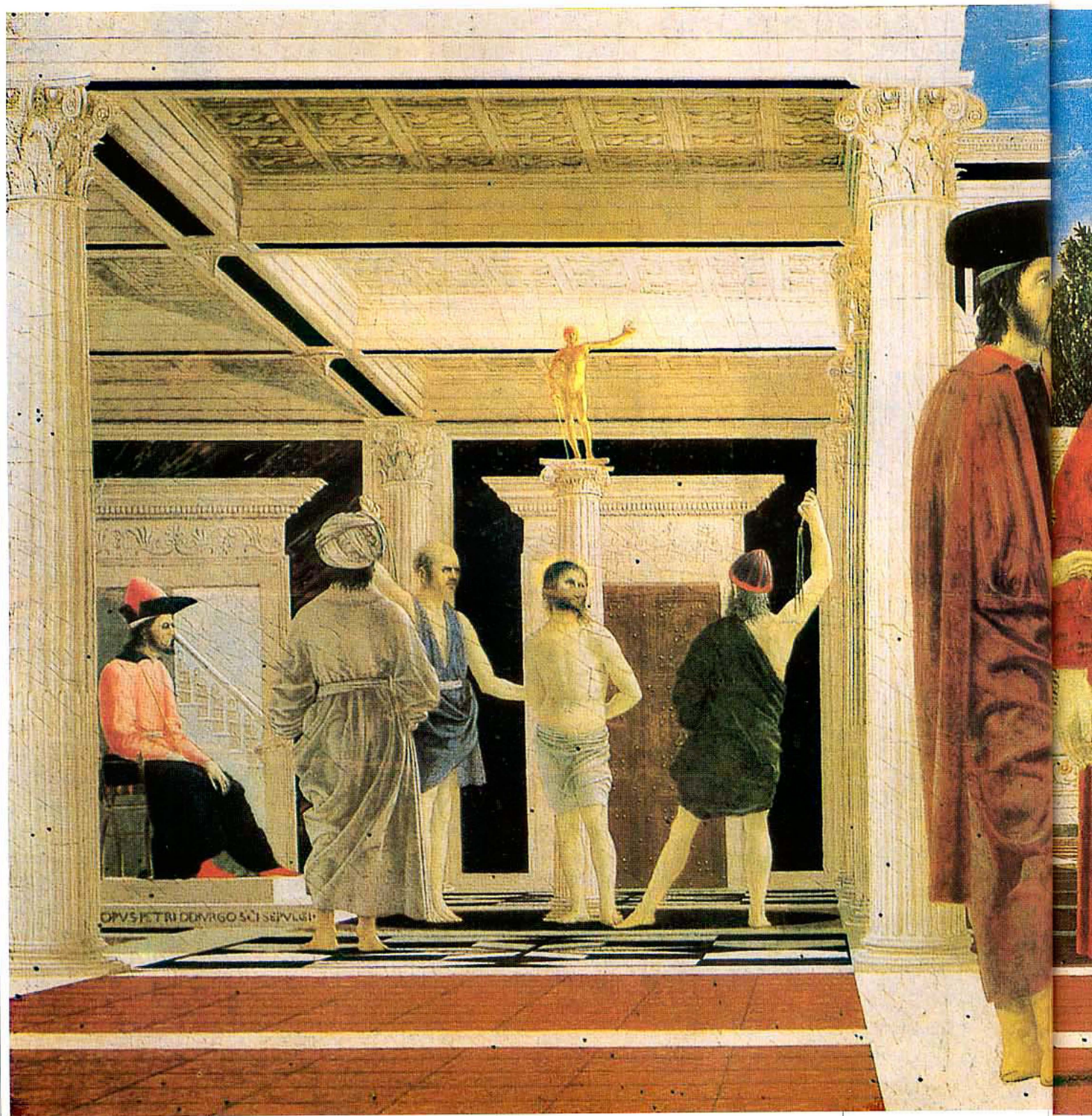


ENIGMA

della pittura di Piero si riassume in un'unica opera per la quale sono stati versati i proverbiali fiumi d'inchiostro: la *Flagellazione* conservata nella Galleria nazionale delle Marche, a Urbino. Della piccola tavola (cm 59x81,5) non si sa nulla. Data e provenienza sono ancora oggetto di discussione e l'unico dato di cui non è possibile dubitare è che si tratta di un'opera autografa: «Opus Petri de Burgo S[an]c[t]i Sepulcri» si legge infatti sull'alzata del basamento che accoglie il trono di Pilato. Le principali linee interpretative seguite dalla critica fino a questo momento sono due.

La prima, avvalorata da Roberto Longhi, si basa su un inventario del 1744 nel quale, descrivendo l'opera allora conservata nella sagrestia del duomo di Urbino, si identificano i tre personaggi sulla destra come i «duchi Oddo Ant[oni]o, Federico, e Guid'Ub[ald]o»⁽¹⁹⁾. Ma l'identificazione di due dei personaggi con Federico da Montefeltro e suo figlio Guidobaldo, le cui fisionomie sono ben note da altri ritratti, appare con tutta evidenza arbitraria. Quanto all'identificazione del giovane biondo con Oddantonio da Montefeltro, fratellastro di Federico, il riscontro con un suo ritratto conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna sembra avvalorare la notizia settecentesca. Del resto, il riferimento a Oddantonio, perito in una congiura nel 1444, potrebbe sembrare a favore di una datazione «alta» dell'opera, accettata da Longhi e altri. Invece, l'analisi stilistica si rivela questa volta un valido strumento per datare l'opera come successiva non solo all'incontro con Leon Battista Alberti, conosciuto a Rimini nel 1451, ma forse, data l'affinità con gli affreschi di Arezzo, anche al ciclo pittorico del San Francesco. Lo confermerebbe tanto la struttura architettonica che nel dipinto ospita il supplizio, estremamente simile a quella che accoglie l'incontro fra Salomone e la regina di Saba nell'affresco del ciclo aretino, quanto l'uso del motivo decorativo a dadi prospettici che compare sia in un altro degli episodi affrescati ad Arezzo, l'*Annunciazione*, sia sullo sfondo della *Flagellazione*, dietro il supposto Oddantonio. Così, la piccola tavola di Urbino dovette essere realizzata almeno dopo il 1459.

L'altra ipotesi di lavoro fa capo alla lettura del Clark che, te-



nendo conto degli elementi stilistici, connette l'opera agli avvenimenti storici del momento, ritenendo che i tre personaggi stiano meditando sulle tribolazioni della Chiesa per la caduta di Costantinopoli. Lo studioso identifica così Pilato con l'imperatore d'Oriente, Giovanni VIII Paleologo, e il personaggio barbuto, vestito alla maniera bizantina, con il fratello dell'imperatore, Tommaso Paleologo. Le date di esecuzione diventano perciò il 1459, quando Pio II si reca a Mantova per bandire la crociata, o il 1461, quando Tommaso Paleologo giunge a Roma per offrire una reliquia dell'apostolo Andrea⁽⁵⁰⁾. La tesi del Clark è stata ripresa da Battisti che modifica l'interpretazione fondendola, in parte, con quella di Longhi; per Battisti, dunque, la figura centrale del grup-



Flagellazione
(dopo il 1459);
Urbino,
Galleria nazionale
delle Marche.

po sarebbe sempre Oddantonio, quella di sinistra un ambasciatore bizantino, l'ultima Filippo Maria Visconti o Francesco Sforza; Pilato sarebbe invece Maometto II, il sultano che aveva usurpato il trono del Paleologo. Scopo dell'opera, secondo Battisti, sarebbe quello di riabilitare la memoria di Oddantonio per il mancato intervento nella crociata antiturca del 1443⁽⁵¹⁾. Il saggio di Carlo Ginzburg, che porta alle estreme conseguenze la tesi del Clark, non ha fatto che alimentare le dispute, introducendo nuovi elementi per l'identificazione dei personaggi. Ginzburg nota che la figura vestita di broccato presenta la medesima fisionomia dell'uomo con la veste rossa inginocchiato sotto il manto della Madonna nel *Politico della Misericordia* (v. pagina 19) il quale a sua volta somiglia ad altri due personaggi ritratti negli affreschi della cappella Bacci: il primo è l'uomo senza cappello che nella *Battaglia di Eracleo e Cosroe* (v. pagina 32) si trova alla sinistra del re su cui sta per abbattersi la spada del vincitore; il secondo è la figura con la rossa oppelanda che compare nell'episodio dell'incontro di Salomone con la regina di Saba (v. pagina 16). Poiché in entrambi i personaggi si è creduto di riconoscere Giovanni Bacci, uno dei committenti del ciclo aretino, a lui pensa Ginzburg anche per l'uomo vestito di broccato della tavola di Urbino, ritenendolo committente pure della *Flagellazione*; la figura barbuto sulla sinistra sarebbe invece il cardinal Bessarione, amico di Federico da Montefeltro cui forse era destinata la tavola; il personaggio centrale, infine, non sarebbe Oddantonio ma Buonconte da Montefeltro, figlioccio del porporato e figlio naturale di Federico. L'analisi continua poi individuando nell'ambiente dipinto da Piero (la scala sullo sfondo è vista come un'allusione alla Scala santa venerata a Roma nel Palazzo lateranense e nota all'epoca come "scala di Pilato") proprio la sala delle reliquie del Laterano e nella scena il riferimento alle celebrazioni del Venerdì santo⁽⁵²⁾.

Purtroppo, neanche argomentazioni tanto acute risultano probanti. Intanto va detto che la somiglianza tra il personaggio identificato da Ginzburg col Bessarione e i ritratti noti del cardinale lascia alquanto a desiderare e che l'identificazione del biondo personaggio con Buonconte appare del tutto arbitraria. Quanto alla figura del presunto Giovanni Bacci, effettivamente esiste una somiglianza col committente degli affreschi di Arezzo, ma nella *Flagellazione* Piero voleva davvero rappresentare il Bacci o, piuttosto, ne prese il volto in prestito perché impersonasse qualcun altro? Il fatto è che nella tavola di Urbino sfugge il nesso fra la scena della flagellazione e i tre personaggi in primo piano. Nel 1986, Pope-Hennessy ha proposto una lettura del tutto inedita che, pur non condivisibile, rientra però perfettamente nella logica dell'arte di Piero. Il confronto con una tavola di Matteo di Giovanni conservata all'Art Institute di Chicago spinge lo studioso americano a vedere rappresentato nella *Flagellazione* l'episodio del sogno di san Gerolamo, narrato dallo stesso santo in una lettera a Eustachio (*Epistola XXII*) e riportato ancora una volta dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. In breve: nel delirio del deserto, Gerolamo si consola con la lettura di Cicerone piuttosto che con quella dei *Salmi*. Una notte, il santo sogna di essere convocato al cospetto di un giudice che lo condanna, a causa della sua passione per la cultura classica, a essere battuto a sangue. Gerolamo chiede pietà e «tunc qui astabant precabantur iudicem, ut veniam tribueret adolescenti», ossia «allora i presenti (per Pope-Hennessy i tre personaggi sulla destra, appunto) pregarono il giudice perché conce-

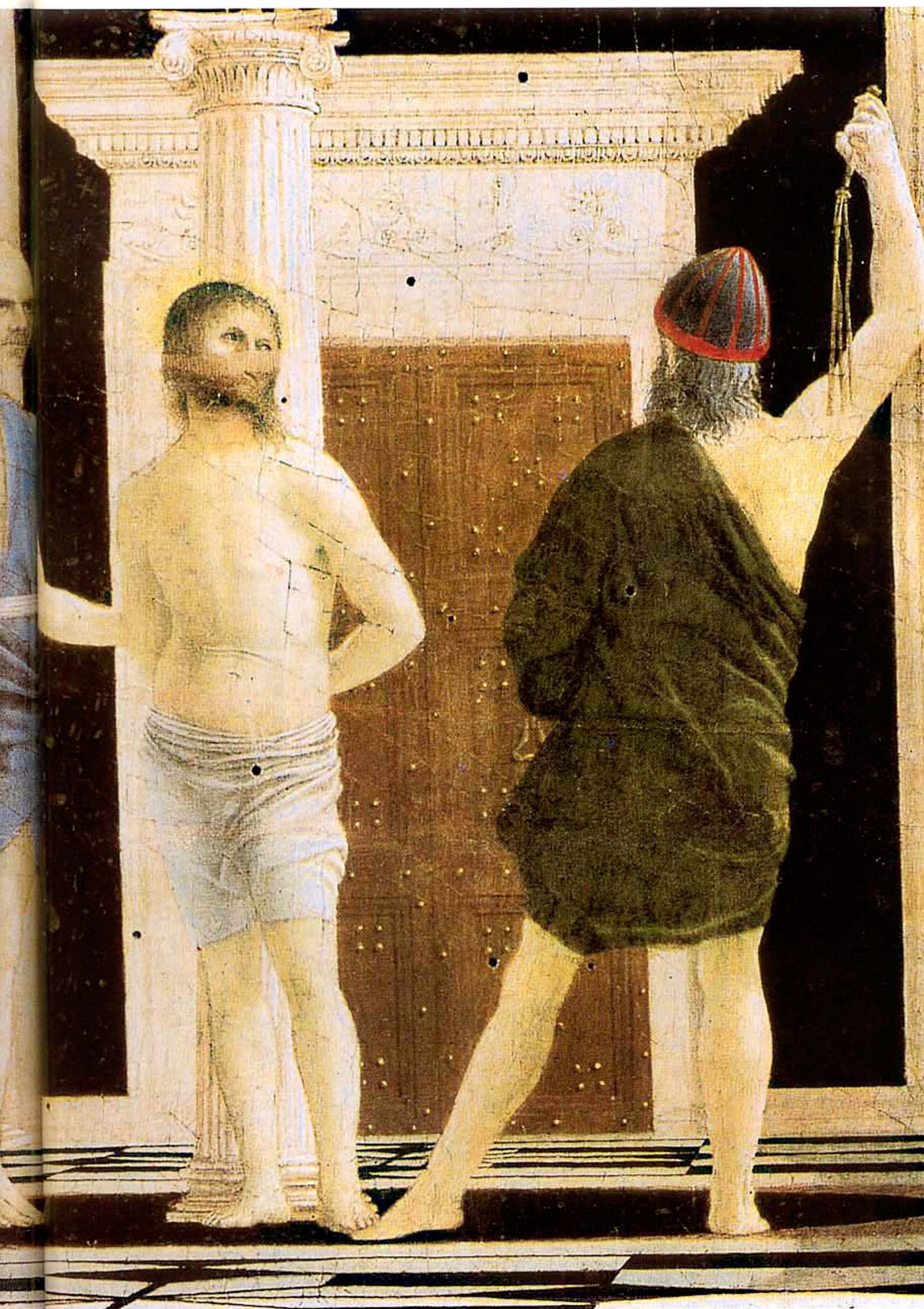
desse il perdono a quell'adolescente⁽⁵³⁾. I punti deboli di questa lettura risiedono prima di tutto nel fatto che, nella tavola di Sano di Pietro, Gerolamo non è, come può sembrare, legato alla colonna posta dietro di lui; questa fa parte dello sfondo architettonico e genera quella sensazione proprio a causa della sua posizione, ma le mani del santo sono assolutamente libere. In secondo luogo, se nel dipinto di Chicago Gerolamo è veramente un adolescente, nella tavola urbinata l'unico adolescente possibile è lo pseudo-Oddantonio, non certo il personaggio legato alla colonna del supplizio. Ciononostante, mi sembra che la lettura di Pope-Hennessy, rompendo con la linea tradizionale della critica, sia salutare. Per risolvere l'enigma della *Flagellazione* bisogna senza dubbio cercare una scena codificata che giustifichi la presenza delle figure in primo piano. Il che non vuol dire che non sia giusto vedervi un preciso riferimento alla crociata contro i turchi e avanzare nuove proposte per l'identificazione dei personaggi, come ha ultimamente fatto Calvesi che vede nel giovane biondo il sovrano ungherese



Mattia Corvino, tra i pochi ad avere aderito al progetto di crociata lanciato da Pio II⁽⁵⁴⁾.

In definitiva, sembra assodato che nella *Flagellazione* Piero si sia voluto riferire ai fatti posteriori al 1453 e che l'opera contenga precise allusioni alla crociata e al Paleologo; quel che manca è la comprensione di un soggetto che certamente non è, o non è soltanto, una semplice flagellazione di Cristo⁽⁵⁵⁾.





Qui sopra e a sinistra:
Flagellazione
(dopo il 1495),
particolari;
Urbino,
Galleria nazionale
delle Marche.

(49) R. Longhi, op. cit., p. 39. La descrizione appartiene a un manoscritto stilato da padre Pier Girolamo Vernacchia, vedi Battisti, op. cit., II, p. 50.

(50) K. Clark, op. cit., pp. 19-21.

(51) E. Battisti, op. cit., I, p. 325.

(52) C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino 1981, pp. 64-66. Sulla scorta degli studi di Wittkower e Carter (*The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, pp. 292-302), Ginzburg arriva a identificare nella colonna il modulo costruttivo dell'intera composizione e nota il riscontro proporzionale fra la cosiddetta "mensura Christi" conservata nel palazzo lateranense e la figura del Cristo rappresentata (op. cit., pp. 72-73).

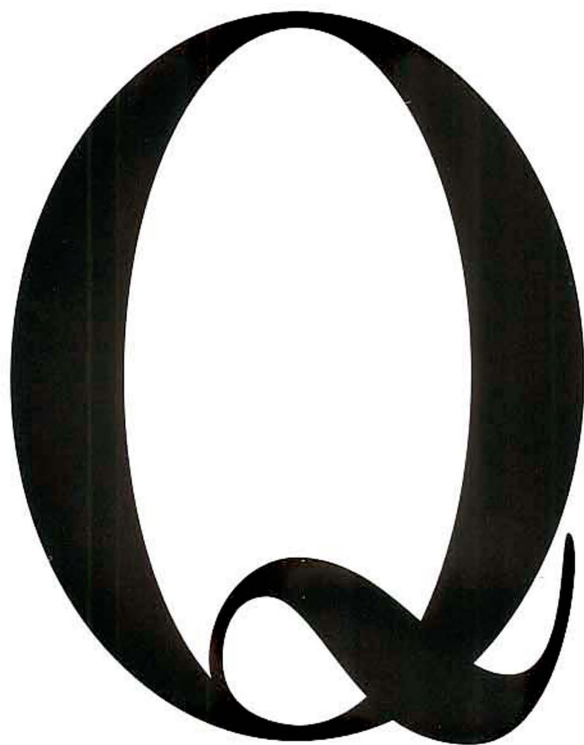
(53) J. Pope-Hennessy, *Whose Flagellation?*, in *"Apollo"*, CXXIV, 1986, pp. 162-165. Per la citazione, cfr. Jacobi a Varagine *Legenda aurea*, cit., p. 654.

(54) M. Calvesi, *Identikit di un enigma*, in *"Art e Dossier"*, n. 70, luglio-agosto 1992, pp. 27-30.

(55) Nella storia dell'interpretazione del dipinto, va ricordata la "traccia ebraica" che parte da Gombrich (*The repentance of Judas in Piero della Francesca's Flagellation of Christ*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII, 1/2, 1959, p. 172), secondo il quale l'uomo barbuto del trio sarebbe Giuda; continua con Borgo (*New Questions for Piero's Flagellation*, in *"The Burlington Magazine"*, CXXI, 1979, pp. 546-553) che fa riferimento a un testo ebraico del IX secolo nel quale sono menzionati tre oppositori di Cristo (testo del quale, purtroppo, non si ha notizia che circolasse all'epoca di Piero) e ancora, con maggiore evidenza, con Lollini (*Una possibile connotazione antiebraica nella Flagellazione di Piero della Francesca*, in *"Bollettino d'Arte"*, 65, 1991, pp. 1-28).



Piero e Urbino



UELLO CHE

emerge dalla succinta ricognizione critica sulla *Flagellazione* è il legame che Piero ebbe con Urbino e Federico da Montefeltro. I documenti al riguardo sono, inutile dirlo, piuttosto scarsi: la presenza del maestro nella città marchigiana (a ospitarlo fu Giovanni Santi, padre di Raffaello) viene ricordata solo nei registri della locale confraternita del Corpus Domini che l'8 aprile 1469 riferiscono sul «maestro Piero del Borgo [...] venuto a vedere la taula per farla a conto della fraternita»⁽⁵⁶⁾.

Per quella compagnia Piero avrebbe dovuto completare la pala di cui l'ormai settantenne Paolo Uccello aveva realizzato la sola predella. Invece, neppure Piero eseguì mai il dipinto che fu poi ultimato da Giusto di Gand. Probabilmente, Piero venne sollevato dall'incarico perché potesse attendere a ben altro impegno, quello di dipingere la grande pala che si trova oggi a Brera. Comunque, il silenzio dei documenti lascia spazio per qualsiasi ipotesi. Infatti, né i ritratti degli Uffizi, né la *Pala di Brera* sono registrati o documentati in alcun modo; si ripropone dunque, anche per queste opere, il problema della datazione.

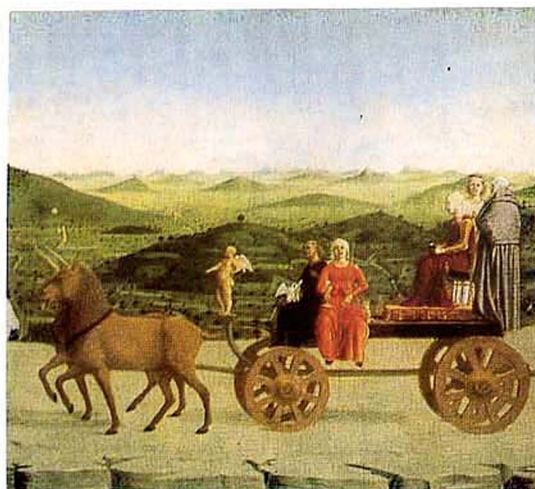
Nel luglio del 1472 Battista Sforza, moglie di Federico, muore dopo aver dato alla luce Guidobaldo, l'erede fino ad allora vanamente atteso. Le circostanze fanno così in modo che vita e morte si intreccino nel tessuto pittorico della *Pala di Brera*, che si arricchisce dei significati di ex voto di ringraziamento per la nascita di Guidobaldo, di monumento commemorativo per ricordare Battista appena scomparsa e di opera celebrativa per glorificare la potenza dei Montefeltro, valenza che non esclude un riferimento alla conquista di Volterra, avvenuta il 18 giugno 1472.

Al primo evento allude senz'altro la presenza dell'uovo, posto in asse con il Bambino e collocato all'interno della conchiglia dell'abside, quasi fosse una perla⁽⁵⁷⁾. Ma, verosimilmente, la presenza dell'uovo – il cui uso nella decorazione architettonica è stato ampiamente documentato – allude anche al concetto di resurrezione e di vita eterna, come pare di poter affer-



Nella pagina a fianco:
Pala di Brera
(Madonna col Bambino,
santi, angeli
e il duca Federico
da Montefeltro)
(1472-1474);
Milano,
Brera.

Qui sopra:
Maestro della tomba
Fissiraga,
Madonna col Bambino,
santi e Antonio
Fissiraga
(1327);
Lodi (Milano),
San Francesco.



QVE M. DVVM REBVS TENVIT SECYNDIS ·
CONIVGIS MAGNI DECORATA REIVM ·
LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA ·
CVNCTA VIRORVM ·

Qui sopra:

Trionfo di Battista Sforza (dopo il 1472), retro del ritratto di Battista Sforza; Firenze, Uffizi.

A destra:

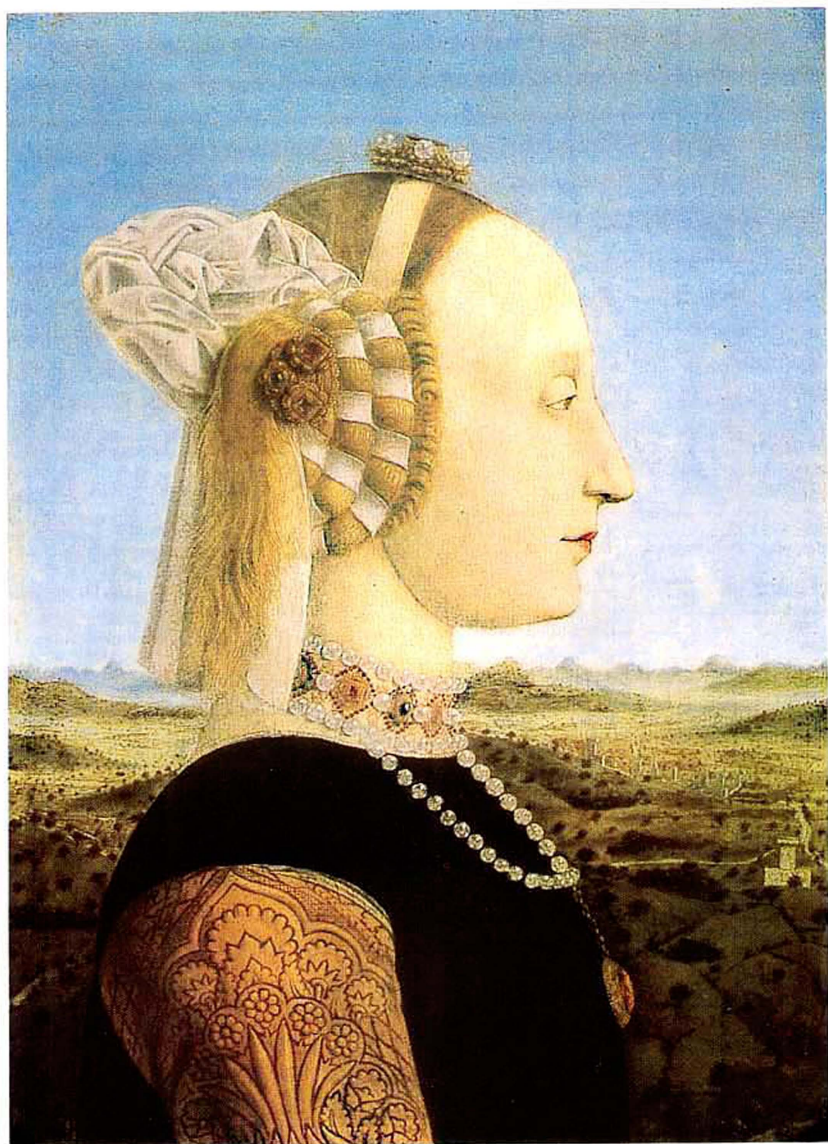
Battista Sforza (dopo il 1472); Firenze, Uffizi.

Nella pagina a fianco, a sinistra:

Federico da Montefeltro (prima del 1467); Firenze, Uffizi.

A destra:

Trionfo di Federico da Montefeltro (prima del 1467), retro del ritratto di Federico da Montefeltro; Firenze, Uffizi.



mare anche per l'affresco della tomba Fissiraga in San Francesco a Lodi⁽⁵⁸⁾. Alla duchessa, poi, dovrebbe riferirsi san Giovanni Battista, per l'evidente richiamo al nome della defunta. Quanto alla glorificazione della casata, la presenza di Federico in armi inginocchiato dinanzi alla Vergine è un'immagine troppo esplicita per doverla ulteriormente commentare. Ma la pala presenta un'altra particolarità: si tratta infatti di un'opera incompiuta, poiché le mani di Federico non furono dipinte da Piero; secondo alcuni, come Longhi e Lavin, da Pedro Berruguete, secondo Meiss dal già ricordato Giusto di Gand. Come mai? Tornano alla mente le parole di Vasari che lo descrive malato e cieco nell'ultima parte della sua vita. Quelle mani incompiute sono il tragico segno della sua malattia? Fu forse la *Pala di Brera* la sua ultima opera? Anche in questo caso si finisce per brancolare nel buio. Il fatto che il maestro abbia utilizzato il medesimo cartone che adoperò per raffigurare Federico nel dittico degli Uffizi anziché far ricorso a un nuovo ritratto, è stato interpretato come una prova che l'intera opera era stata eseguita dopo la morte del duca, avvenuta nel 1482, e che Piero doveva aver protratto l'impresa fin verso il 1488, quando ormai cieco sarebbe stato costretto a sospenderla⁽⁵⁹⁾. Ma è davvero lecito supporre, per un artista come Piero che in più di un'opera,



I ritratti del duca di Urbino e di sua moglie formavano un dittico che, in origine unito da una cerniera, si apriva e si chiudeva come un libro, lasciando all'esterno i due *Trionfi*. L'identificazione corretta dei personaggi

del grande marito»; quella sotto il *Trionfo di Federico* suona: «Colui che la fama imperitura delle virtù proclama degno di reggere lo scettro, pari ai più insigni condottieri, l'illustre è portato in grandioso trionfo». L'attenzione per i dettagli,



CLARVS IN SIGNI VEHITVR TRIVMPHO •
QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHIENNIS •
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •
SCEPTA TENENTEM •

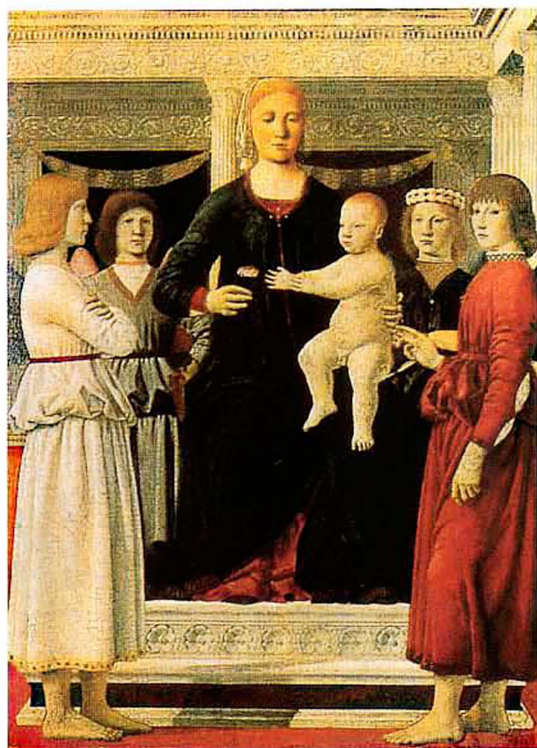
come si è visto, riutilizza i cartoni da spolvero per creare giochi simmetrici, un simile espediente? Non si sarà trattato invece del desiderio di riprodurre sempre identica l'effigie del signore di Urbino?

Il dittico degli Uffizi è concepito come una medaglia, con il profilo dei duchi su un lato della tavola e i carri allegorici dei rispettivi trionfi sull'altro. Il carro di Federico presenta il duca assiso sulla sedia gestatoria, in armi, l'elmo sulla coscia sinistra leggermente rialzata, lo scettro in pugno, come recitano i versi latini che commentano la scena. Alle sue spalle, la Vittoria – ormai assimilata quasi del tutto a un angelo – lo incorona. Nella parte anteriore del carro trainato dai candidi destrieri, le quattro Virtù: da sinistra, Prudenza, Temperanza, Fortezza e Giustizia; sul fondo, il cristallino paesaggio del lago Trasimeno. Il carro di Battista, invece, è trainato da due unicorni, simbolo di castità e di purezza. La scritta sottostante celebra la modestia della duchessa, che appare intenta alla lettura mentre Fede e Carità le siedono davanti e Speranza e Modestia le stanno a fianco. Sullo sfondo, l'ubertoso paesaggio della Valdichiana⁽⁶⁰⁾.

Al periodo urbinato dovrebbe appartenere anche la delicatissima *Madonna di Senigallia* conservata nella Galleria nazionale delle Marche a Urbino⁽⁶¹⁾. In quest'opera si comprende co-

è relativamente recente; solo nel 1834, infatti, furono abbandonate le vecchie ipotesi secondo le quali si sarebbe trattato di Francesco Petrarca e Laura o di Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, e la consorte, Isotta degli Atti. L'iscrizione latina posta sotto il *Trionfo di Battista Sforza* può essere così tradotta: «Coei che seppe conservare la moderazione in tempi favorevoli, vola sulla bocca di tutti gli uomini, adorna della lode delle imprese

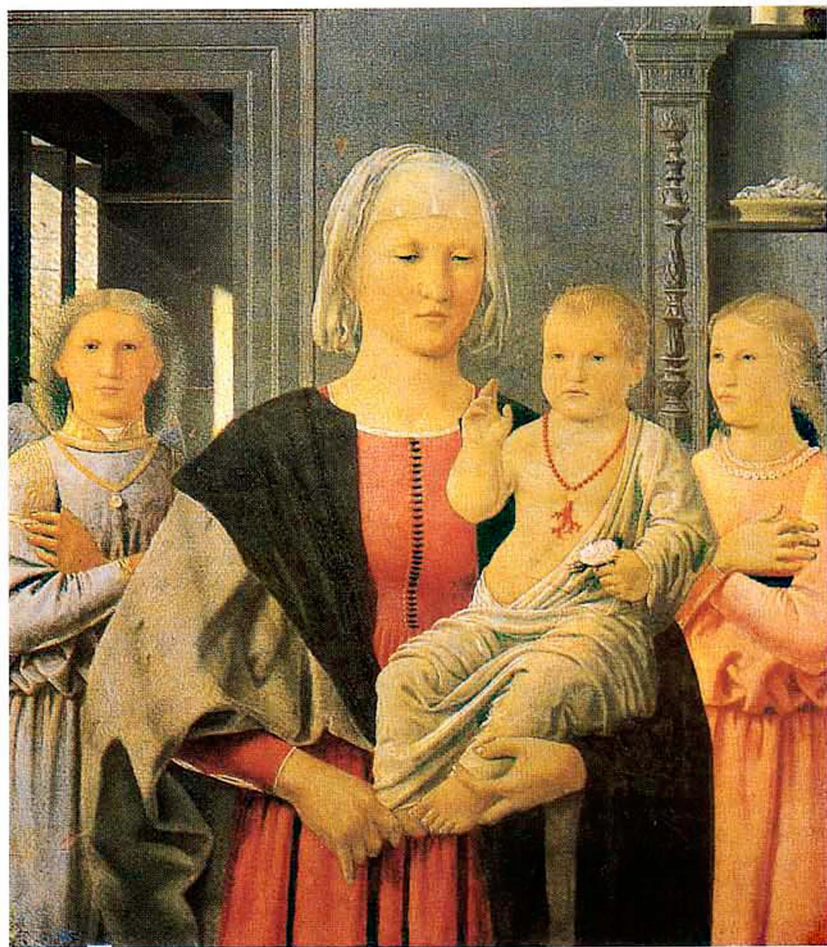
lo stagliarsi dei due profili sulla remota lontananza del paesaggio minuziosamente descritto sembrano testimoniare l'interesse di Piero per l'arte fiamminga.



Qui sopra:
*Madonna col Bambino
e quattro angeli*
(1478);
Williamstown
(Massachusetts),
Sterling and Francine
Clark Art Institute.

A destra:
Madonna di Senigallia
(1474 circa);
Urbino,
Galleria nazionale
delle Marche.

La tavola,
proveniente
dalla chiesa di Santa
Maria delle Grazie
di Senigallia
(Ancona),
è stata assegnata
dalla critica
a Piero
della Francesca
solo alla fine
del secolo scorso.
L'uso delle variazioni
della luce indiretta
per marcare
i rapporti spaziali
viene riferito
alle esperienze svolte
in quegli anni
in ambito fiorentino,
in particolar modo
alla pala di Santa
Lucia dei Magnoli
(1445)
di Domenico
Veneziano,
conservata
agli Uffizi.



me la semplicità delle cose quotidiane possa divenire, nel mondo pittorico di Piero, allegoria dei misteri della fede. Come ha dimostrato Aronberg Lavin, la scatola per le ostie posta in alto sullo scaffale allude al sacrificio eucaristico, mentre le candide pezzuole di lino nel cesto di vimini simboleggiano il ruolo sal-

vifico della Vergine e la sua assimilazione all'arca dell'alleanza, nonché un riferimento all'episodio veterotestamentario di Mosè – sorta di Cristo “ante litteram” – salvato dalle acque in una cesta di vimini. Infine, la luce che penetra dalla finestra è metafora del concepimento tutto spirituale di Maria. In questo senso, come gocce di luce credo vadano interpretati i monili degli angeli che come sentinelle mute fanno ala alla coppia divina: le pietre, trasparenti come tormaline, sono simbolo di purezza⁽⁶²⁾. La rosa in mano al Bambino (lo stesso fiore è tenuto dalla Vergine nella *Madonna col Bambino e quattro angeli* conservata allo Sterling and Francine Clark Art Institute di Williamstown) è simbolo del rosario, oltre che segno dell'amore divino.

L'ultima opera di Piero della Francesca fu forse la *Natività* conservata alla National Gallery di Londra. Sicuramente non ultimata, potrebbe forse essere identificata con la tavola che, secondo un documento del 30 gennaio 1500 nel quale sono elencati i beni del pittore, rappresentava, appunto, una *Natività* «manu magistri Petri» (“per mano del maestro Pietro”) ⁽⁶³⁾. Se le sue precarie condizioni non sono imputabili ad avventate puliture successive, come hanno ipotizzato Longhi e Clark, allora, come pensa Battisti, potrebbe veramente trattarsi dell'ultima opera di Piero, rimasta per qualche tempo nella sua casa



dopo la sua morte. Per la datazione al 1483, si è sempre fatto riferimento allo schema fiammingo della *Natività* di Hugo van der Goes, nota anche come *Trittico Portinari* (Firenze, Uffizi), databile al 1482. Ma Piero avrebbe potuto conoscere questo schema per averlo visto nella più volte ricordata *Adorazione del Bambino* di Filippo Lippi (se non nell'originale, in stampe o riproduzioni dell'opera già celebre). Senza contare che, come rileva Bertelli, gli angeli musicanti della *Natività* londinese sono malamente citati da Lorentino d'Andrea in una sua pala del 1482 conservata al Museo statale di Arezzo. Pertanto, l'opera doveva essere già stata impostata e in parte realizzata prima del ricordato *Trittico Portinari*⁽⁵⁶⁾. Il dipinto di Piero è un'opera affascinante che ha per tema le celesti armonie cantate dagli angeli che si accompagnano con liuto e ribeca. Battisti ha giustamente richiamato l'attenzione sull'asino dal manto fulvo (e perciò demoniaco) che raglia sul fondo, costituendo la nota dissonante che incrina l'armonia e annuncia l'Apocalisse⁽⁵⁷⁾. Uno dei tre pastori sulla destra indica qualcosa in alto: l'angelo, la colomba o la stella dei magi, secondo il testo di Tommaso d'Aquino? Certo è che il gesto misurato di quella figura che addeita verso il cielo è il più consono a rappresentare il significato universale dell'arte di Piero.

Natività
(prima del 1482);
Londra,
National Gallery.

(56) Cfr. E. Battisti, op. cit., II, p. 228.

(57) C. Marinesco (Echos byzantins dans l'oeuvre de Piero della Francesca, in "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1958, pp. 193-203, seduta del 17 dicembre) connette la tavola di Piero al simbolismo della perla sulla base delle opere di san Efrem il Siro, il che appare una forzatura (p. 201). Ciò non toglie, però, che Piero non abbia voluto giocare sull'ambiguità fra uovo e perla il cui simbolismo poteva essere noto al pittore attraverso il testo apocalittico di Giovanni che assimila la perla alla porta (Apocalisse, 21, 21). Vedi pur M. Meiss, *Ovum Struthionis. Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green*, Princeton 1954, pp. 92-101; per ulteriori implicazioni orientali: R. Ettinghausen, *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World*, Leida 1972, p. 34.

(58) L'accostamento con l'affresco della tomba Fissiraga è già proposto da Battisti, op. cit., I, p. 514, n. 450.

(59) P. Hendy, *Piero della Francesca and the Early Renaissance*, Londra - New York 1968, p. 155.

(60) Così lo identifica Salmi (op. cit., p. 120) con tanto di riscontro fotografico.

(61) M. Aronberg Lavin, *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca*, in "Art Bulletin", XLIX, 1967, p. 186, n. 115 e 116. Per gli altri riferimenti simbolici, E. Battisti, op. cit., I, p. 378.

(62) Per il simbolismo delle pietre negli angeli di Piero della Francesca: M. Bussagli, *Storia degli angeli*, cit., pp. 252-258.

(63) E. Battisti, op. cit., vol. II, p. 244.

(64) C. Bertelli, op. cit., p. 218.

(65) E. Battisti, op. cit., I, p. 440. Sul valore apocalittico del raggio dell'asino: M. Schneider, *El origen musical de los animales simbolos en la mitología y la mitología y la escultura antiguas*, Barcellona 1946, pp. 272-273.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Carlo V cede Borgo Sansepolcro ai Malatesta di Rimini.

1370

A Roma entra solennemente papa Martino V. Brunelleschi realizza un modello in muratura per la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze.

1420

Borgo Sansepolcro torna al pontefice Martino V. Nuova guerra tra Firenze e Milano per il possesso di Lucca, occupata da Francesco Sforza. Ad Antonio d'Anghiera viene commissionata la pala d'altare, mai eseguita, per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro; sette anni dopo l'incarico viene affidato a Sassetta.

1430

Sconfitto da Niccolò Piccinino, muore, prigioniero dei Visconti, Niccolò da Tolentino. Redazione latina del *De Pictura* di Leon Battista Alberti.

1435

Borgo Sansepolcro è occupato dalle truppe di Niccolò Piccinino. Il concilio ecumenico di Ferrara si sposta a Firenze. Donatello termina la cantoria di Santa Maria del Fiore a Firenze.

1439

Muore Masolino. Papa Eugenio IV riconquista Borgo Sansepolcro e lo cede a Firenze.

1440

Beato Angelico termina la decorazione a fresco del convento di San Marco.

1442

Domenico Veneziano abbandona gli affreschi di Sant'Egidio e termina la pala di Santa Lucia dei Magnoli. Nasce Sandro Botticelli.

1445

Nasce Lorenzo de' Medici. A Ferrara Rogier van der Weyden dipinge una *Deposizione*. Sempre a Ferrara si trova il Mantegna.

1449

L'Alberti inizia i lavori per il Tempio malatestiano di Rimini.

1450

1451

VITA DI PIERO DELLA FRANCESCA

La data è il termine "post quem" per la nascita di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro (oggi Sansepolcro), presso Arezzo, da Benedetto de' Franceschi, calzolaio e conciatore, e Romana di Perino da Monterchi. Sono sconosciute le cause del cambiamento del cognome, avvenuto già in epoca antica, in della Francesca.

Forse già a questa data inizia il suo tirocinio a Firenze presso Domenico Veneziano. Non è da escludere che, assieme a Domenico, il giovane Piero si rechi nelle Marche e in Umbria.

Il 7 di settembre è ricordato, come aiuto di Domenico Veneziano, nel pagamento per gli affreschi nella chiesa di Sant'Egidio commissionati dallo Spedale di Santa Maria Nuova a Firenze.

Riceve la commissione del grande politico per l'altare della chiesa della confraternita della Misericordia a Borgo Sansepolcro. Probabilmente inizia già a frequentare l'ambiente urbinato del duca Federico II da Montefeltro.

A Ferrara realizza per Lionello d'Este alcuni cicli di affreschi (perduti) nel castello estense e nella chiesa di Sant'Agostino.

Dipinge *San Gerolamo penitente* (Berlino-Dahlem, Gemäldegalerie).

Data iscritta nell'affresco con *San Sigismondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta* nel Tempio malatestiano di Rimini. Conosce Leon Battista Alberti. Soggiorna ed esegue alcuni lavori, tutti perduti, ad Ancona, Pesaro e Bologna.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

A Roma Federico III è incoronato imperatore romano. Ghiberti termina la *Porta del paradiso*. Muore Bicci di Lorenzo. Nasce Leonardo da Vinci.

1452

Il 29 maggio i turchi conquistano Costantinopoli. Poggio Bracciolini è cancelliere della repubblica fiorentina.

1453

La pace di Lodi apre un periodo di stabilità politica. Nasce Agnolo Poliziano.

1454

Enea Silvio Piccolomini è eletto papa col nome di Pio II. Muore Alfonso I; sul trono di Napoli gli succede Ferdinando II. Donatello è intento al gruppo della *Giuditta e Oloferne*.

1458

Benozzo Gozzoli inizia l'affresco con il *Corteo dei magi* in palazzo Medici in via Larga a Firenze. Mantegna termina la *Pala di San Zeno*.

1459

Alberti inizia la costruzione del San Sebastiano di Mantova.

1460

Il fratello del pittore, Marco di Benedetto, riceve quindici scudi di acconto per il *Politico della Misericordia*, commissionato a Piero nel 1445 ma solo da poco terminato. Piero si trova, evidentemente, in altro luogo, forse a Urbino o ad Arezzo. A Urbino entra in contatto con Luca Pacioli e Luciano Laurana.

1462

Piero de' Medici è il nuovo signore di Firenze dopo la morte del padre Cosimo, avvenuta l'anno precedente. Il Feliciano pubblica la *Jubilatio*. Antonello da Messina dipinge il *Salvator mundi*. Luciano Laurana inizia la trasformazione del Palazzo ducale di Urbino.

1465

VITA DI PIERO DELLA FRANCESCA

Subentra a Bicci di Lorenzo, morto in quell'anno, nella decorazione del coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo (ciclo della *Leggenda della vera croce*), allogata dalla potente famiglia aretina dei Bacci.

In primavera è di nuovo a Borgo, dove riceve dal Comune una balestra per partecipare a una rassegna militare in previsione della guerra tra Firenze e gli aragonesi.

Il 4 di ottobre stipula il contratto con gli agostiniani del suo paese natale per il politico da collocarsi sull'altare maggiore della loro chiesa. Poco dopo, chiamato da papa Niccolò V, si reca, verosimilmente, a Roma (Vasari), dove esegue affreschi per la chiesa di Santa Maria Maggiore (dei dipinti restano solamente alcuni frammenti).

Si reca nuovamente a Roma dove è menzionato in un documento dell'archivio pontificio come creditore della somma di centocinquanta filoni «per parte del suo lavoro di certe dipinture [...] nella camera della Santità di Nostro Signore» commissionategli da Pio II. Presumibile data d'inizio del *Battesimo di Cristo* a Londra.

Data "post quem" della *Flagellazione* di Urbino. Il 30 di ottobre è nominato, in Borgo Sansepolcro, tra i dodici provviri del collegio istituito per la riforma della pubblica amministrazione.

Il fratello del pittore, Marco di Benedetto, riceve quindici scudi di acconto per il *Politico della Misericordia*, commissionato a Piero nel 1445 ma solo da poco terminato. Piero si trova, evidentemente, in altro luogo, forse a Urbino o ad Arezzo. A Urbino entra in contatto con Luca Pacioli e Luciano Laurana.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Muore Francesco Sforza. A Firenze muore Donatello. Luca della Robbia decora la volta della cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte a Firenze.

1466

Il 20 dicembre riceve l'incarico per un perduto stendardo per la compagnia dell'Annunziata di Arezzo; dal documento si deduce che, a questa data, gli affreschi per San Francesco erano terminati.

1467

Termine "ante quem" per uno dei due pannelli del dittico degli Uffizi, quello con *Federico da Montefeltro* e relativo trionfo. A Borgo, l'artista ricopre cariche pubbliche.

1468

È a Bastia, presso Borgo Sansepolcro, per sottrarsi alla peste. Qui dipinge il perduto gonfalone per la compagnia dell'Annunziata di Arezzo, riurato il 7 novembre da Benedetto della Valle. A questa data si può far risalire la *Resurrezione*.

A Firenze muore Piero de' Medici e gli succede Lorenzo il Magnifico che poco dopo sposa Clarice Orsini. Nasce Niccolò Machiavelli. Francesco del Cossa lavora alla decorazione di palazzo Schifanoia a Ferrara.

1469

L'8 di aprile la confraternita del Corpus Domini di Urbino rimborsa al pittore Giovanni Santi 10 bolognini, spesi per le necessità di Piero della Francesca, venuto per trattare l'alloggiamento di una tavola mai realizzata. Il 14 novembre è pagato dai frati di Sant'Agostino in Borgo Sansepolcro, con denaro e terreni, per il compimento della tavola commissionata nel 1454.

Sale al soglio pontificio Sisto IV della Rovere. A Norimberga nasce Albrecht Dürer. Giusto di Gand realizza la *Comunione degli apostoli* per la confraternita del Corpus Domini di Urbino. Cosmè Tura inizia il *Polittico Roverella*.

1471

È citato fra i morosi al pagamento di una tassa comunale.

Federico da Montefeltro conquista Volterra. Muore Leon Battista Alberti. Francesco di Giorgio Martini dipinge la pala dell'*Incoronazione della Vergine*.

1472

Tra il 1472 e il 1474 è ipoteticamente collocabile la realizzazione della *Pala di Brera*.

1473

È ancora a Borgo Sansepolcro dove sottoscrive un documento di procura per il fratello. In questi anni è citato in un sonetto ferrarese composto da Niccolò Testa Cilenio.

Antonello da Messina dipinge il *Ritratto d'uomo*. Andrea Mantegna termina gli affreschi della Camera degli sposi nel Palazzo ducale di Mantova.

1474

Il 12 aprile gli vengono saldati i lavori per la chiesa di Badia a Borgo Sansepolcro. Fino al 1478 non è più ricordato in documenti borghigiani; probabilmente è a Urbino per dipingere la *Madonna di Senigallia*.

Savonarola entra nell'ordine domenicano. Muore Paolo Uccello. A Caprese nasce Michelangelo.

1475

Alcuni documenti, da considerarsi sicuramente falsificati, lo dicono autore dell'affresco vaticano raffigurante *Sisto IV e il bibliotecario Platina*, che in realtà è opera di Melozzo da Forlì.

VITA DI PIERO DELLA FRANCESCA

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Fallisce la congiura dei Pazzi contro Lorenzo e Giuliano de' Medici: Giuliano resta ucciso, ma Lorenzo si salva e consolida il suo potere. Melozzo da Forlì affresca la Biblioteca vaticana a Roma. Nasce Giorgione.

1478

La confraternita della Misericordia affida a Piero il compito di dipingere una Madonna a fresco su un muro «infra la Chiesa e lo Spedale». Non se ne ha traccia.

A Verrocchio è commissionato il monumento equestre del Colleoni a Venezia.

1479

Nel palazzo dei Conservatori di Borgo, dove oggi è allestito il Museo civico, si provvede al trasferimento della *Resurrezione* sulla parete dove ancor oggi si conserva.

A Milano Ludovico Sforza (il Moro) fa uccidere il Simonetta e conquista illegittimamente il potere. Il Ghirlandaio dipinge il *Cenacolo* e il *San Gerolamo nello studio* per la chiesa di Ognissanti a Firenze.

1480

Il Comune stanziava una somma per il restauro della parete «dove Piero aveva dipinto la *Resurrezione*». Fino al 1482 è a capo dei priori della confraternita di San Bartolomeo.

Sisto IV chiama a Roma Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio, Perugino e Pinturicchio per affrescare la Cappella sistina. Contratto per l'*Adorazione dei magi* di Leonardo.

1481

Leonardo è a Milano presso Ludovico il Moro. Nella stessa città Bramante inizia i lavori del San Sisto. Botticelli dipinge tra il 1482 e il 1483 *La Primavera*. È databile 1482 il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes.

1482

È a Rimini, dove prende in affitto una casa, con uso di orto e di pozzo, presso la gentildonna Giacosa, vedova di Ganimede Borelli.

Nasce a Urbino Raffaello Sanzio. Leonardo riceve la commissione della *Vergine delle rocce*. Botticelli dipinge la *Nascita di Venere* tra il 1483 e il 1485.

1483

A Milano Leonardo esegue alcuni progetti per il tiburio del duomo. Presunta data della *Pala di san Giobbe* di Giovanni Bellini. Filippino Lippi lavora agli affreschi della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma.

1487

Il 5 luglio, ormai in età avanzata ma «sano di mente, d'intelletto e di corpo», compare davanti al notaio ser Leonardo di ser Mario Fedeli, incaricandolo di convertire in definitivo testamento alcuni suoi appunti scritti su di un foglietto, in seguito rinvenuto dal Mancini e oggi conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, con cui chiedeva di essere sepolto nella chiesa di Badia. Di questa ultima fase della sua vita ci resta la commovente testimonianza di un certo Marco di Longaro che «quando era piccolo menava per mano mastro Piero di la Francesca, pittore eccellente, ch'era acccecato».

Il 12 ottobre Cristoforo Colombo approda a San Salvador scoprendo un nuovo continente successivamente battezzato America. A Firenze muore Lorenzo il Magnifico e prende il potere il Savonarola. Si incrina il sistema di alleanze sancito dalla pace di Lodi.

1492

Nel febbraio, assieme ai membri della sua famiglia, attende alla divisione dei beni. Il 12 ottobre nel *Libro III dei morti* della confraternita di San Bartolomeo a Borgo Sansepolcro è registrata la sepoltura in Badia di «Maestro Pier dei Franceschi famoso pittore».

BIBLIOGRAFIA

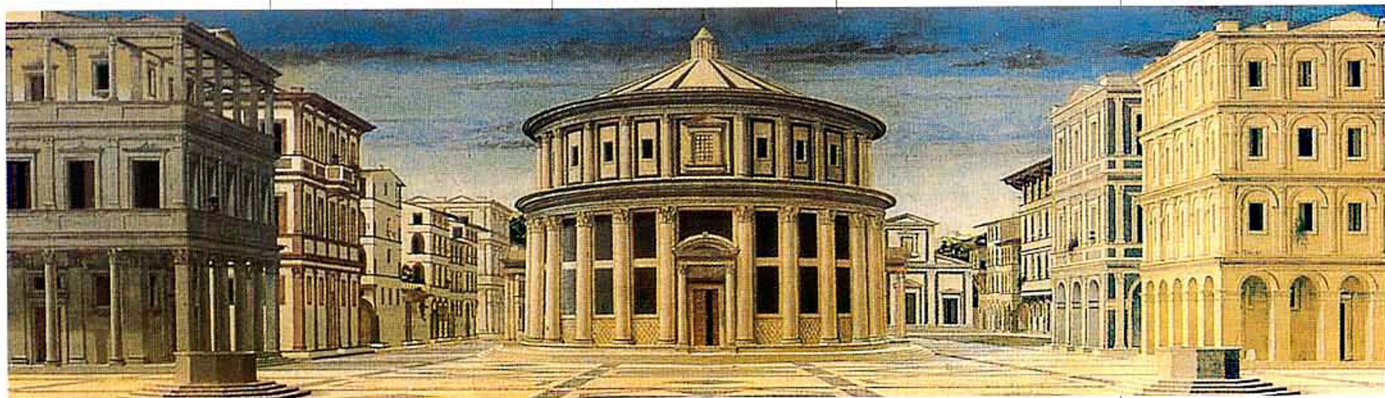


"Art e Dossier" ha dedicato a Piero della Francesca uno speciale nel n. 33, marzo 1989, con articoli di M. Moriondo Lenzini, Terapie per una leggenda; M. Seracini, All'interno della materia, con un itinerario sui luoghi di Piero della Francesca; M. Calvesi, Nel grembo dell'arca; idem, Un sodalizio nel nome di Piero; F. Benzi, Dalla chiarezza al mistero; e inoltre, articoli di V. Rivoecchi, Assolutamente Piero, nel n. 59, luglio-agosto 1991; M. Calvesi, Identikit di un enigma, n. 70, luglio-agosto 1992; infine l'articolo di E. F. Londei, Indizi di percorso, in questo numero.

Prospettiva di città ideale, attribuita a Piero della Francesca (1460 circa); Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

La bibliografia su Piero della Francesca è sterminata; tuttavia i titoli fino al 1971 sono elencati in E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, 2 voll., cui rimandiamo per le opere precedenti questa data. Vanno comunque rammentate le due versioni del 1927 e del 1950 dell'opera di Roberto Longhi, successivamente riunite in R. Longhi, *Piero della Francesca*, Firenze 1975. Brevi, ma importanti per gli orizzonti che aprirono, sono le due comunicazioni che C. Marinesco fece alla Société Nationale des Antiquaires de France: *Deux empereurs byzantins, Manuel II et Jean VIII Paléologue, vus par des artistes parisiens et italiens*, febbraio 1958; *Echos byzantins dans l'oeuvre de Piero della Francesca*, dicembre 1958, in "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", pp. 38-41 e 192-203. Altrettanto fondamentale è l'opera di K. Clark, *Piero della Francesca*, nella duplice edizione del 1951 e del 1969. Le implicazioni di carattere geometrico emersero dallo studio di R. Wittkower e B. A. R. Carter, *The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 16, 1953, pp. 292-302, che può considerarsi il capostipite di tutta una serie di studi che seguono la medesima impostazione di ricerca. Infine, ricordiamo O. del Buono, P. de Vecchi, *L'opera completa di Piero della Francesca*, Milano 1967. Lo studio di Battisti diede il via al fiorire di nuovi contributi critici per il pittore di Borgo a cominciare da: M. A. Lavin, *Piero della Francesca. The Flagellation*, Londra 1972; M. Tanner, *Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ*, in "The Art Quarterly", XXXV, 1972, pp. 1-20; P. d'Ancona, *Piero della Francesca. Il ciclo affrescato della Santa Croce nella chiesa di San Francesco ad Arezzo*, Milano 1973; F. Sangiorgi, *Ipotesi sulla collocazione originaria della pala di Brera*, in "Commentari", XXIV, 1973, pp. 211-216; C. Maltese, *Architettura ficta 1472 circa*, in *Studi Bramanteschi*, atti del congresso (Milano, Urbino, Roma 1970), Roma 1974, pp. 283-292; M. Calvesi, *Sistema degli equivalenti ed equivalenze del sistema in Piero della Francesca*, in "Storia dell'Arte", XXIV-XXV, 1975, pp. 83-100; M. Salmi, *La casa di Piero della Francesca*, in "Commentari", XXVI, 1975, pp. 276-296; G. Arrighi, *Arte e matematica in Piero della Francesca*, in "Commentari", XXVII, 1976, p. 24; M. Salmi, *Perché Piero della Francesca*, in "Commentari", XXVII, 1976, pp. 121-126; T. Gouma Peterson, *Piero della Francesca's Flagellation: an Historical interpretation*, in "Storia dell'Arte",

XXVIII, 1976, pp. 217-233; M. Daly Davis, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises: a Study of his Trattato d'abaco and Libellus de quinque corporibus regularibus*, Ravenna 1977; C. Verga, *Un pavimento di Piero?*, in "Critica d'Arte", XLII, 1977, pp. 151-153 e 100-115; M. Salmi, *Piero della Francesca*, Novara 1979; L. Borgo, *New Questions for Piero's Flagellation*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 546-553; M. Apa, *La Resurrezione di Cristo. Itinerario sull'affresco di Piero a Sansepolcro*, Sansepolcro 1980; M. A. Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven 1981; C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino 1981; AA.VV., *Atti del Convegno internazionale sulla "Madonna del Parto"* (Monterchi 1980), Città di Castello 1982; F. Gualdoni, *Piero della Francesca. La leggenda della Vera Croce*, Novara 1982; A. Turchini, *Un'ipotesi sulla Flagellazione di Piero della Francesca*, in "Quaderni Medievali", XIV, 1982; M. A. Lavin, *Piero della Francesca a Rimini*, Bologna 1984; AA.VV., *Piero teorico dell'arte*, a cura di O. Calabrese, Bari 1985; A. Angelini, *Piero della Francesca*, Firenze 1985; M. Bussagli, *Il "Battesimo" di Londra di Piero della Francesca. Per una rilettura in chiave trinitaria*, in "Quaderni Medievali", 20, 1985, pp. 28-65; G. Ugolini, *La pala di Montefeltro. Una porta per il mausoleo dinastico di Federico*, Pesaro 1985; R. Black, *The Uses and Abuses of Iconology: Piero della Francesca and Carlo Ginzburg*, in "The Oxford Art Journal", IX, 2, 1986, pp. 67-71; J. Aiken, *Renaissance Perspective: Its Mathematical Source and Sanction*, Ann Arbor 1986; J. Pope-Hennessy, *Whose Flagellation?*, in "Apollo", CXXIV, 1986, pp. 162-165; L. Bellosi, *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in "Prospettiva", 50, 1987, pp. 15-35; J. e M. Guillaud, *Piero della Francesca Poet of Form. The Frescoes of San Francesco in Arezzo*, Parigi - New York 1988; *Ricerche su Piero*, a cura di M. G. Paolini, Arezzo 1989; A. Paolucci, *Piero della Francesca*, Firenze 1989; idem, *Piero della Francesca. Catalogo completo*, Firenze 1990; G. Renzi, *Piero della Francesca, pittore teologo nella basilica di San Francesco di Arezzo*, Arezzo 1990; L. Vayer, *Problemi iconologici nel ciclo di affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 1990, pp. 161-168; C. Bertelli, *Piero della Francesca*, Milano 1991; F. Collini, *Una possibile connotazione anti-braica della Flagellazione di Piero della Francesca*, in "Bollettino d'Arte", 65, 1991, pp. 1-28; C. Pizzorusso, *Sul "Battesimo" di Piero della Francesca*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1991, pp. 122-133.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Londra, National Gallery: copertina, p. 47. Tutte le altre foto appartengono all'Archivio Giunti.

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 6679267
Fax (055) 6679287
c.c.p. 12940508
inviato a Art e Dossier,
Firenze

Art e Dossier
Inserito redazionale
allegato al n. 71
settembre 1992

Direttore responsabile
Valerio Eletti

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© Giunti
Gruppo Editoriale S.p.A.
Firenze

Printed in Italy
Stampato presso
Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato,
luglio 1996

Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

ISBN 88-09-761-7