La diffusione dell'Arte Rinascimentale : Urbino e Roma

Urbino e **Roma** configurarono un **modello** di **sviluppo artistico** profondamente **diverso** da quello **fiorentino**.

A **Firenze** si era sviluppata rapidamente una **scuola artistica** "**d'avanguardia**", che poteva contare sul **supporto finanziario** di una **pluralità di committenti**, laici ed ecclesiastici, pubblici e privati.

A **Urbino** e **Roma**, invece, lo **sviluppo artistico** dipese dalle rispettive **corti**, quella dei **Montefeltro** e quella del **papa**, nessuna delle quali seppe dar vita a una valida scuola artistica locale, dovendo perciò **richiamare gli artisti da altri centri**, vicini e lontani.

La **qualità** e la **magnificenza** delle realizzazioni dipendevano dunque dall' **impegno finanziario** e **culturale** della **corte**, ma anche dalla continuità delle commissioni.

I risultati furono perciò differenziati.

Da quando divenne **Duca d'Urbino** nel **1444 Federico da Montefeltro** (1422-1482), fu **uno dei più attivi mecenati** che l'Italia abbia mai conosciuto: egli riuscì a impiantare **uno dei più raffinati centri** dell'**Umanesimo** in una città che, sino ad allora, era stata ai margini delle vicende culturali dell'epoca.

Federico voleva erigere un **grande Palazzo** per la **corte**, voleva accanto a sé **architetti**, **pittori**, **letterati,** ma a **Urbino non ve n'erano**.

Tuttavia, **chiamandoli da fuori**, riuscì nel suo intento, creando così un **centro culturale** dotato di un proprio inconfondibile carattere.

Accordo metrico ed equilibrio compositivo nella pittura di Piero della Francesca

Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro (Arezzo) - 1420-1492) è una **figura cardine** dell'**Arte Rinascimentale**, per l'**estrema chiarezza** con cui formulò la **sua poetica**, accogliendo e riproponendo alcune delle proposte fondamentali emerse col XV secolo, ma scartando altre perché diverse rispetto ai suoi ideali artistici.

Piero propose **immagini** fondate su una cristallina **essenzialità monumentale**, su un accorto **calcolo** di **rapporti metrici** e **accordi coloristici.**

Ebbe **larga fortuna** e, col **suo esempio**, mutò il corso della storia dell'arte in centri fondamentali come **Urbino**, **Roma**, **Ferrara**, **Venezia**, influenzando i migliori pittori della **seconda metà del secolo**.

Da **Masaccio** riprese la **maestosa plasticità** delle **figure**, ma ne **rifiutò la drammatica attualizzazione delle scene sacre**.

L'immagine dipinta, per Piero, doveva essere la **sede** del **dominio razionale** degli **elementi figurativi**, non uno studio della psicologia umana.

Per questo rifiutò anche le strade battute da Donatello e da Filippo Lippi. **Al suo spettatore non chiedeva un coinvolgimento emotivo, ma intellettuale.**

Piero **meditò sull'architettura**: ciò che rende **bello** un **edificio**, anche se esso non descrive una storia come un dipinto, è il **ritmo** che lega le parti tra di loro e all'insieme, è **l'accordo metrico**, l'impaginazione compositiva.

Erano le idee che **Leon Battista Alberti** teorizzava nei **suoi trattati** e manifestava nei suoi **progetti architettonici**.

Perché dunque non calare tali regole anche nella pittura, con **maggior rigore** di quanto sino ad allora era stato fatto? **Senza rinunciare al colore**.

Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia* , tecnica mista su tavola (273x330 cm), 1445 - 1460, Museo Civico di Sansepolcro

Vittorio Sgarbi così scrive *: ''Piero della Francesca è un pittore grande come Raffaello: egli, intorno alla metà del Quattrocento, indica ciò che tutti conoscono non come una scoperta, ma come sua impronta principale: la prospettiva.*

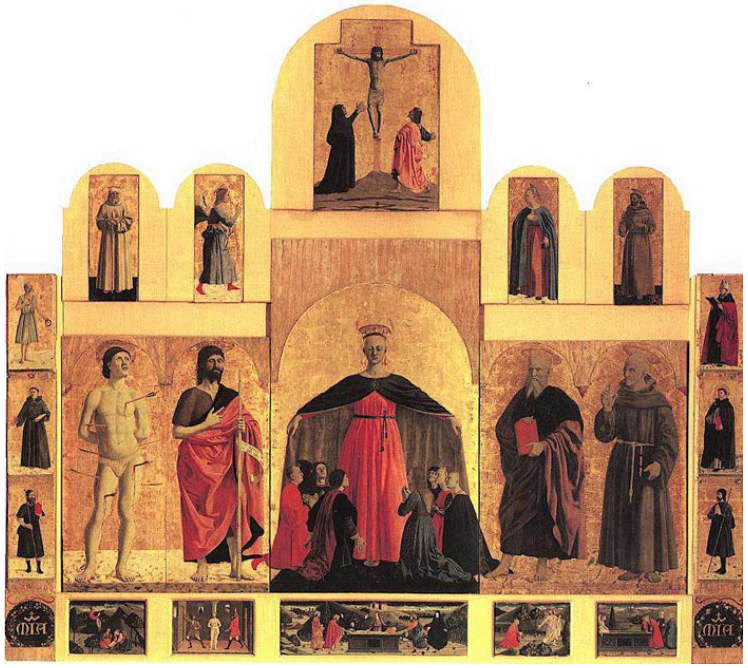
Mettere in prospettiva una composizione significa costruire un racconto con personaggi, che sono in uno spazio analogo alla realtà.

La pittura antica presupponeva che il fondo delle opere non fosse un paesaggio, non fosse un'architettura, non fosse una prospettiva, ma fosse l'oro.

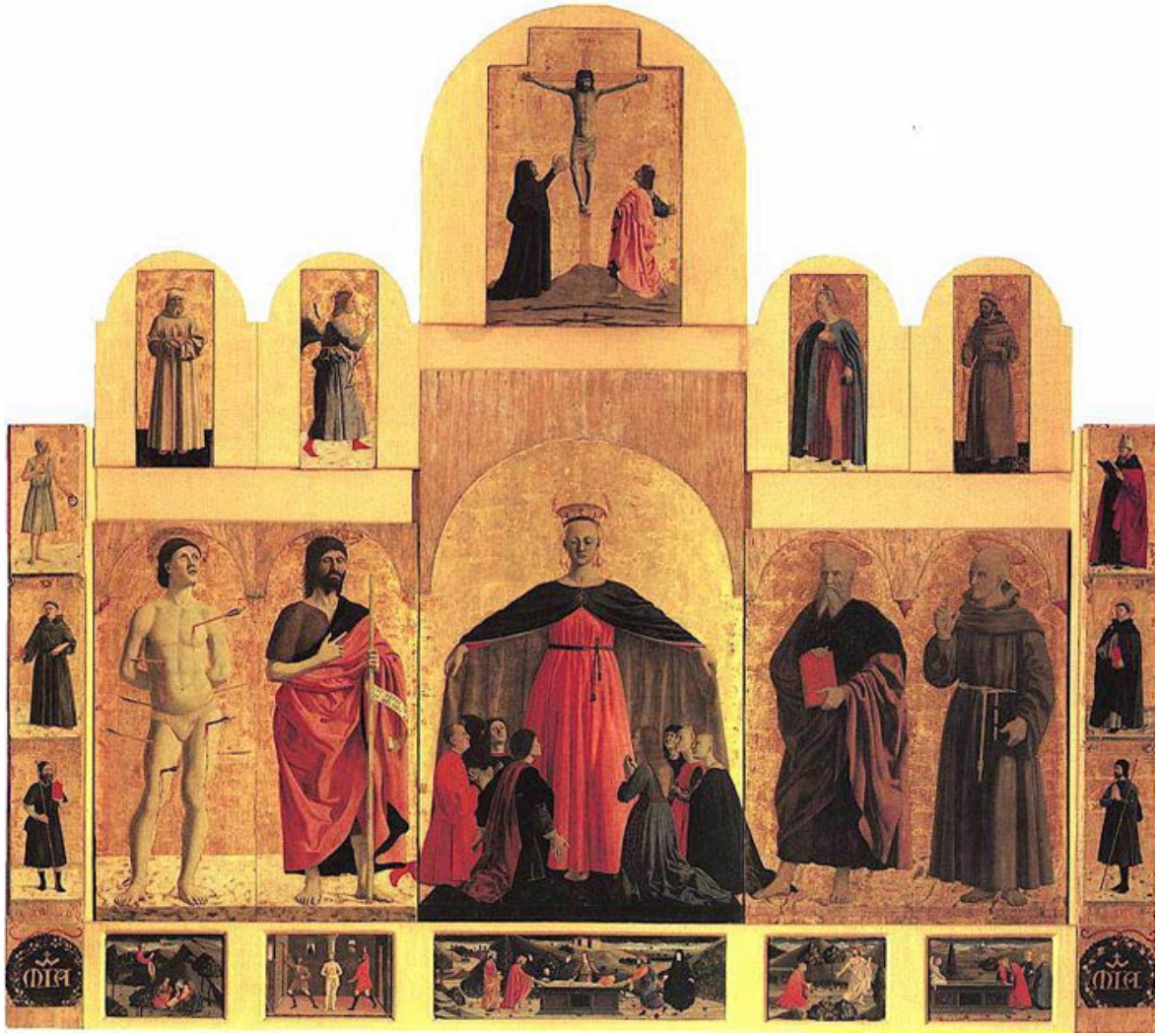
Che cos'è l'oro? L'oro è la luce di Dio. Il fondo oro è la cifra del mondo bizantino, delle icone, ad esempio e, soprattutto, dell'arte italiana del Duecento, del Trecento e del Quattrocento, quando pure la prospettiva inizia a muovere i suoi passi più decisi con Masaccio, Paolo Uccello, Mantegna, Domenico Veneziano.
Ma, chi la porta a compimento, è Piero della Francesca, nato a Borgo Sansepolcro, nel 1412 circa. Per lo stesso Piero, come si vedrà, c'è, però, un momento di passaggio, 'un interregno' in cui convivono esigenze nuove, con il fondo oro e con la forma del polittico.

Cos'è un polittico? È una composizione che non è contenuta in un unico spazio, ma divisa in scomparti, ognuno dei quali autonomo.

Consideriamo il ''Polittico della Misericordia'' di Piero, a Borgo Sansepolcro, opera che ha perduto la cornice, ma che fortunatamente, non è stata smembrata, come è accaduto per altri polittici.



Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia*, tecnica mista su tavola (273x330 cm), 1445 - 1460, Museo Civico di Sansepolcro



Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia* , tecnica mista su tavola (273x330 cm), 1445 - 1460, Museo Civico di Sansepolcro.

''Una cornice gotica, tutt'intorno ai comparti, chiudeva gli spazi bianchi e creava una gabbia.

Cosa significa quella 'gabbia'?

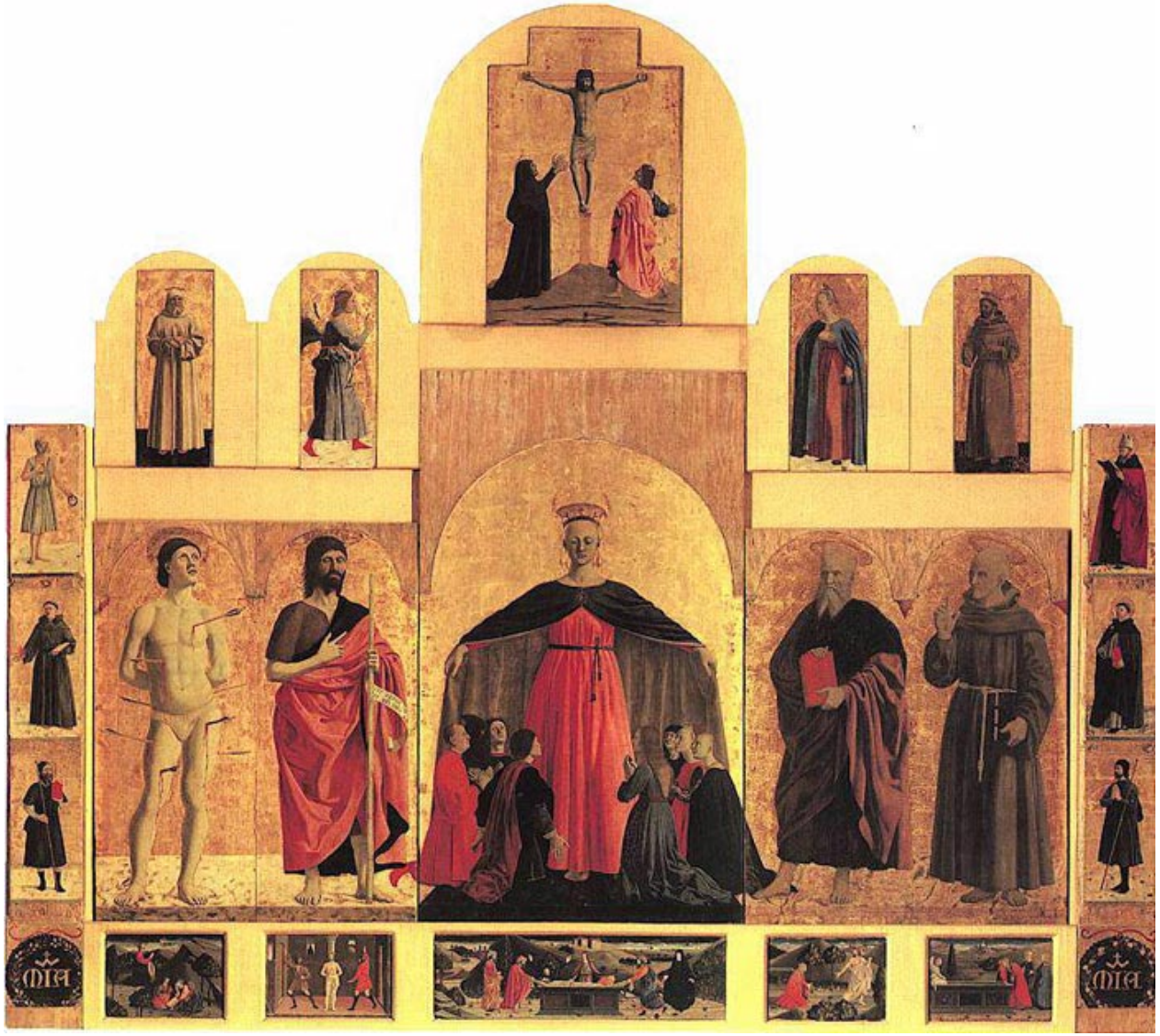
La 'gabbia' rappresenta una chiesa a tre o a cinque navate, ovvero un trittico o un polittico, rispettivamente.
Nel ''Polittico della Misericordia'' sono cinque 'gabbie': una navata centrale, quattro navate laterali.

Tra l'una e l'altra bisogna immaginare una colonnina o un pilastrino – che svolgevano la funzione dei colonnati in una chiesa – a separare i santi: dunque, San Sebastiano è separato da san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista è separato da san Bernardino.

Ognuno ha il proprio spazio.

I personaggi non dialogano, non parlano, non conversano.
All'interno di questo schema, Piero della Francesca sente l'urgenza di creare uno spazio nuovo, ed ecco allora che inventa i basamenti di marmo, dove poggiano i piedi dei santi e li colloca in una posizione prospettica, che fa sentire il volume delle figure, come se fossero sculture.

Dunque Piero dipinge con un doppio linguaggio: quello tradizionale del fondo oro e quello moderno della prospettiva''.



Piero della Francesca,*Polittico della Misericordia*, tecnica mista su tavola (273x330 cm), 1445 - 1460, Museo Civico di Sansepolcro

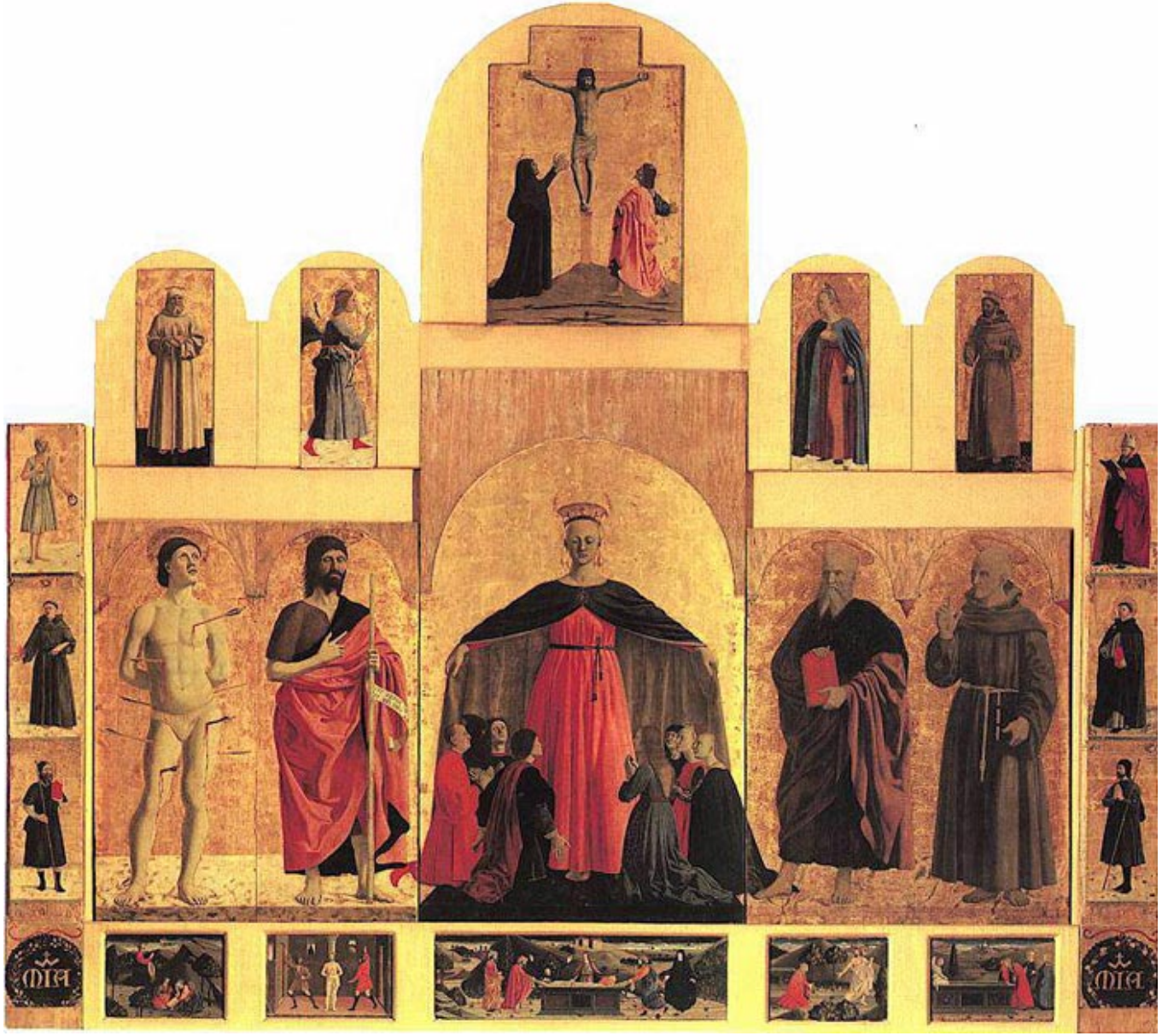
La prima **opera documentata** di Piero della Francesca è il ***Polittico della Misericordia*** in **23 scomparti**, commissionato nel **1445**, ma portato **a termine** con lentezza, alternandolo ad altri lavori, nei **quindici anni successivi** e con l'aiuto dei **collaboratori**, cui competono, secondo il critico Roberto Longhi, la **predella** e **6 tavolette** di **santi** alle **estremità laterali**.

Sono invece di **Piero**, attorno al **1445**, la ***Crocifissione*** e i maggiori santi di sinistra, ***San Sebastiano*** e ***San Giovanni Battista***, dove è evidente **l'influenza** di **Masaccio**.

Nel **1442** Piero risultava abitante, dopo alcuni viaggi, di nuovo a **Borgo Sansepolcro**, sua **città natale**, dove era uno dei "consiglieri popolari" nel consiglio comunale.

L'11 gennaio 1445 ricevette dalla locale **Confraternita della Misericordia** la **commissione** di un **polittico** per **l'altare** della loro chiesa: il **contratto** prevedeva il compimento dell'opera in tre anni e la sua completa autografia, oltre all'obbligo di controllare, ed eventualmente restaurare, il dipinto nei dieci anni successivi.

Il ***Polittico della Misericordia*** è, **grazie a questo contratto, la prima opera documentata di Piero della Francesca,** che ci sia pervenuta.



Piero della Francesca,*Polittico della Misericordia*, tecnica mista su tavola (273x330 cm), 1445 - 1460, Museo Civico di Sansepolcro.

Sansepolcro era un **piccolo centro** dove la riflessione artistica non era certo d'avanguardia, per cui la **commissione** al pittore fu di **tipo tradizionale**, con un'impaginazione **a più scomparti** indicati dagli **archetti** della **cornice** e con un uso massiccio di **colori preziosi**, come **l'oro** sullo **sfondo**.

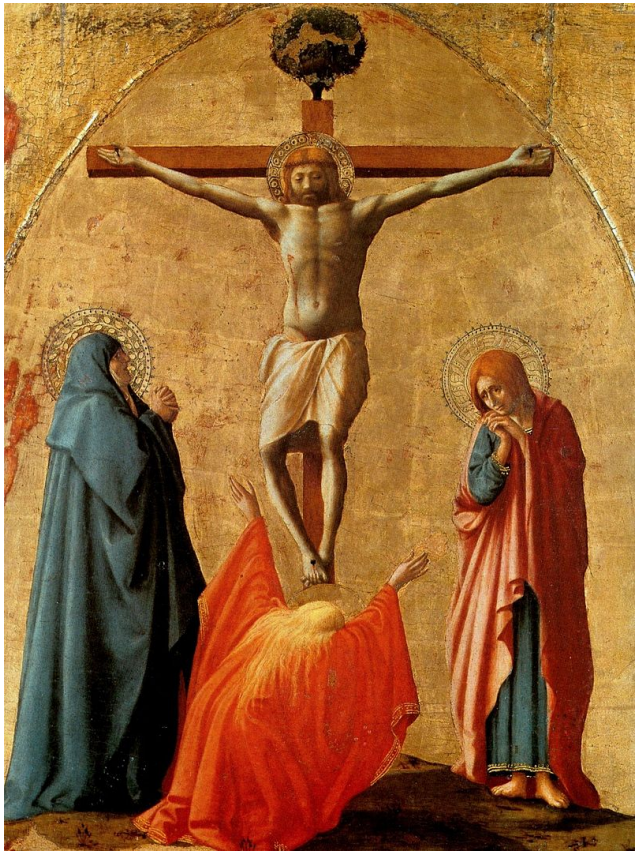
Nonostante queste limitazioni, Piero riuscì a creare un'opera di forte modernità, tramite alcuni espedienti, quali la **fusione spaziale** in un unico pannello principale, della ***Madonna della Misericordia*** e dei **quattro santi**, ai piedi dei quali corre un unico **gradino marmoreo** e **con dettagli,** quali le **vesti** dei fedeli inginocchiati, che **sporgono** negli attigui scomparti.

Forse **nell'impaginazione** Piero imitò da vicino quella del ***Polittico di Pisa*** di **Masaccio**.

Piero della Francesca*, Crocifissione*, particolare, dal *Polittico della Misericordia*, 1445 ca.-1448, tempera e olio su tavola, 81x52,5 cm., Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

La ***Crocefissione*** è la tavola dove si nota una **maggiore dipendenza** da **Masaccio,** con il **Cristo** rappresentato **di scorcio** ottimizzato per una **veduta dal basso**, migliorando, però, il tentativo sperimentale, poco riuscito,della ***Crocifissione*** **di Masaccio,** del Polittico di Pisa.

I **gesti** della **Vergine** Maria e di **Giovanni**, ai lati della croce, sono ampi e drammaticamente **espressivi**, ricordando da vicino il ***pathos*** dell'analoga **tavola** di **Masaccio**.



Masaccio, *Crocifissione,* tempera su tavola dal Polittico di Pisa, 83x63 cm, 1426, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli

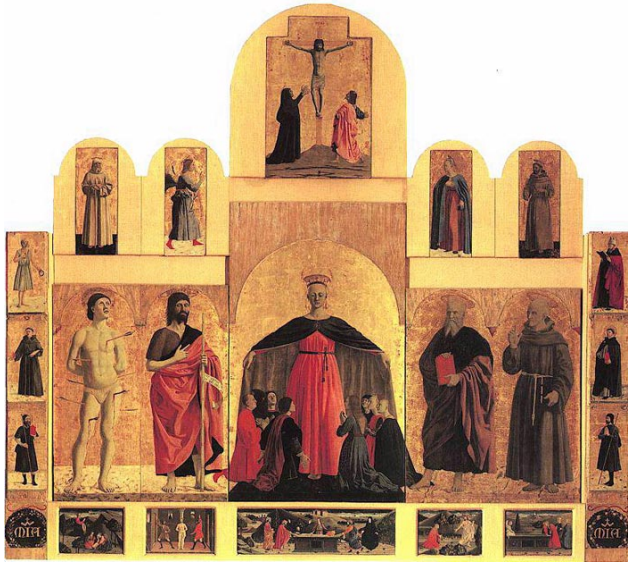
Piero della Francesca, *San Sebastiano e San Giovanni Battista*, particolare, dal *Polittico della Misericordia*, 1445 ca.-1448, tempera e olio su tavola, 108x45 cm., Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

Ai **lati** della **Vergine**, nel registro principale, si trovano, da sinistra, ***San Sebastiano***, trafitto dalle frecce, e ***San Giovanni Battista***, con la veste marrone da **eremita** nel deserto, la **barba**, il **bastone** e il **cartiglio** con *Ecce Agnus Dei, Ecce qui tollit pecc*[ata mundi].

Dal punto di vista iconografico, la presenza di **San Sebastiano** è legata alla **protezione** dalle **pestilenze** e, per questo, di numerose confraternite.

Fin dal primo Rinascimento, **il santo** veniva di preferenza **raffigurato nudo** e **trafitto** di **frecce**, offrendo agli artisti l'occasione per mettere in pratica gli **studi di anatomia**.

'Masaccesche' sono nei due santi le **espressioni** dei volti, nettamente squadrati, e la **pesante materialità** dei **corpi**.

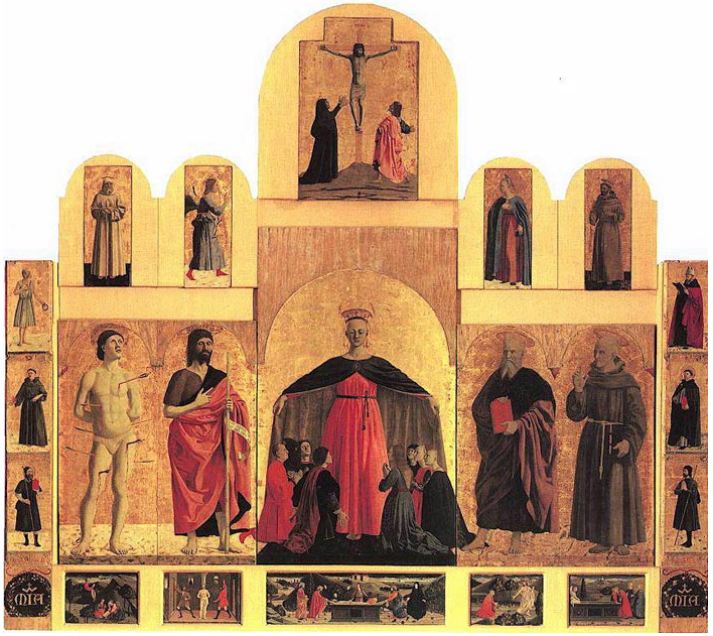


La **tavola centrale** del Polittico, La ***Madonna della Misericordia*** , eseguita molto probabilmente intorno al **1460**, ha le caratteristiche delle **opere mature** del pittore: il **plasticismo** derivato da **Masaccio** non è scomparso, ma è **sottoposto** a una **severa regolarizzazione geometrica**.

La **Vergine**, statica e maestosa, **allarga il mantello,** come a formare una **cupola emisferica,** che accoglie i **devoti** della **Confraternita** della **Misericordia**, raccolti attorno a lei e prospetticamente rivolti alle gambe della Madonna.

Le **figure**, come già si è visto nelle opere di Paolo Uccello, diventano **nitidi corpi geometrici** (tipiche di Piero le **teste** dalla **netta forma ovale**) rilevati dalla **luce**.

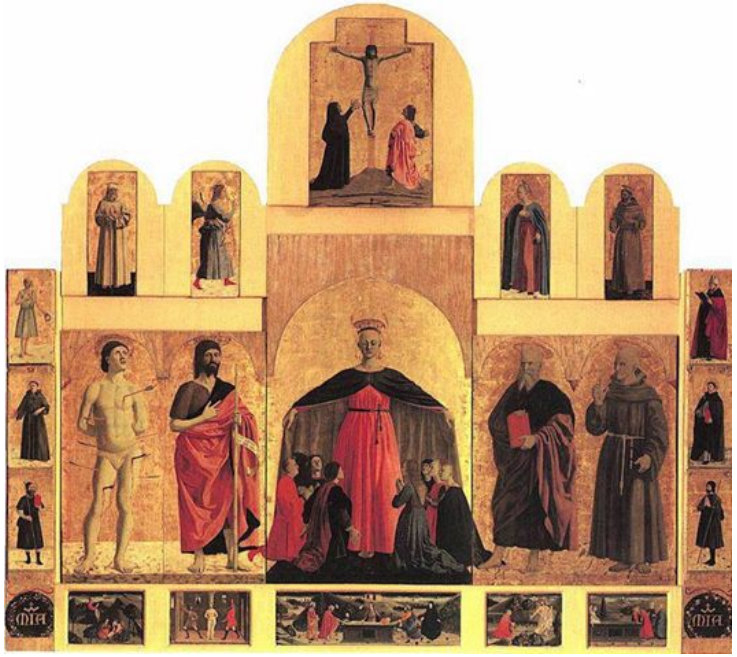
L'essenza della **poetica** di Piero è **già manifesta** con piena evidenza: la ricerca di una **maestosa staticità** , la **subordinazione** della **narrazione** al **ritmo geometrico** , la **plasticità** evidenziata dalla **luce** e dal **colore**.

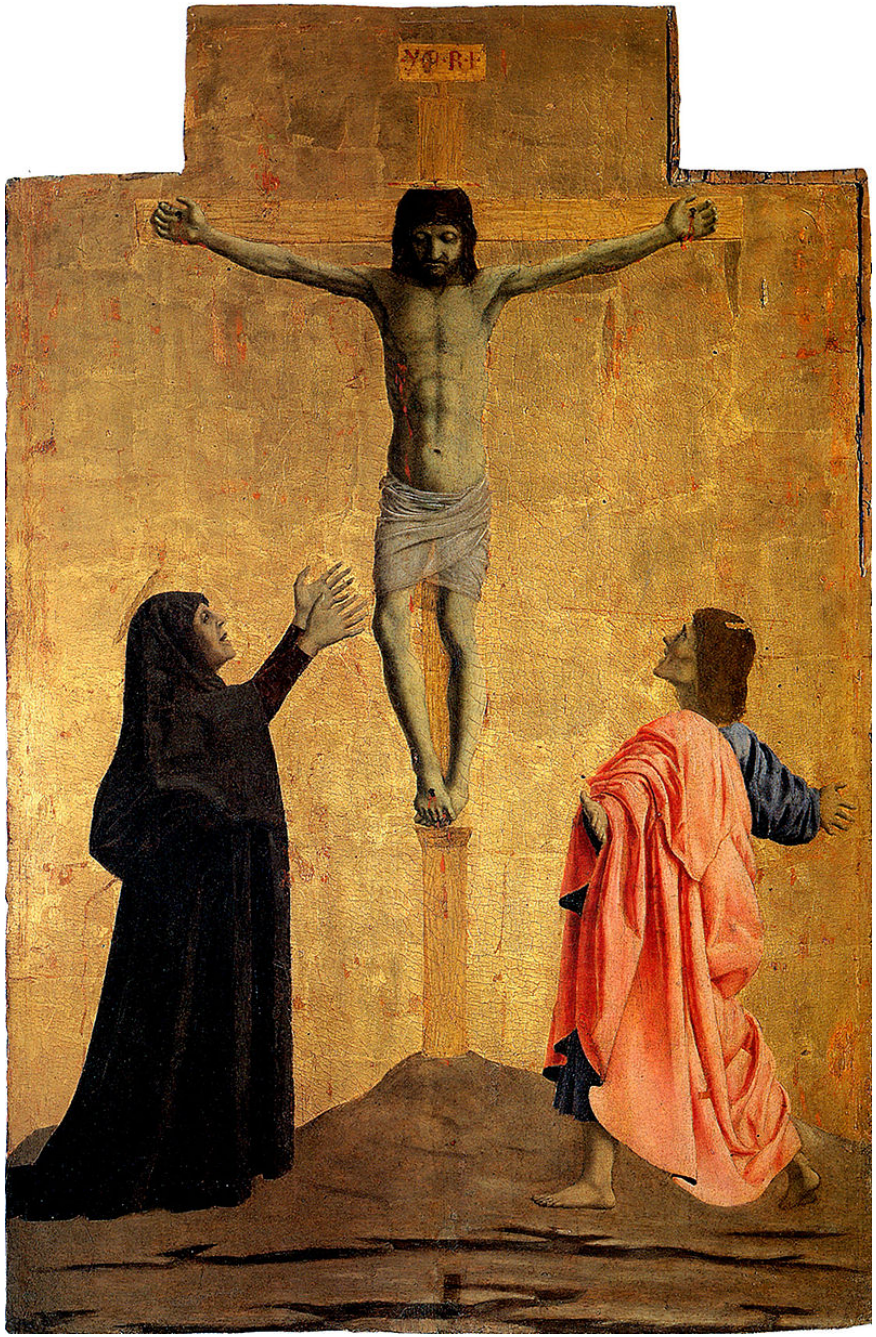


Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia* , Tavola centrale, particolare, tecnica mista su tavola (273x330 cm), 1445 - 1460, Museo Civico di Sansepolcro.

Così scrive Sgarbi: ‘’ *Nella parte centrale, Piero obbedisce allo stesso schema: rimane il fondo oro, ma crea una Madonna meravigliosa, solenne come una regina e accogliente come una madre, che apre il suo manto, formando una sorta di rotonda, dentro cui si collocano i cittadini di Borgo San Sepolcro, le donne da una parte e gli uomini dall’altra, in una posizione circolare, determinata dal gesto misericordioso, di protezione della Madonna, che è certamente già uno spazio prospettico.*

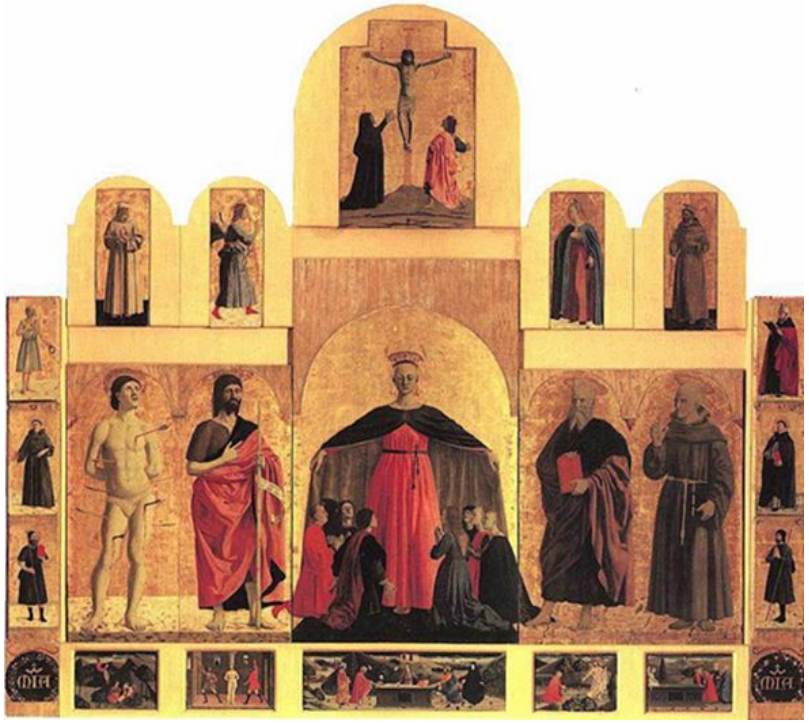
Piero, poi, è costretto a patire un ulteriore elemento della tradizione, la gerarchia (le proporzioni gerarchiche): la Madonna è più importante dei devoti, quindi è più grande. Dunque, mentre c’è il tentativo di creare uno spazio reale, prospettico, nel contempo c’è la ‘’follia’’ di una proporzione irreale, anche se concettualmente giustificata.





Piero della Francesca*, Crocifissione*, particolare, dal *Polittico della Misericordia*, 1445 ca.-1448, tempera e olio su tavola, 81x52,5 cm., Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

''La parte superiore del polittico rafforza questa tensione: si vede un meraviglioso Cristo, ''vero'', sofferente, con la Madonna, che urla il suo dolore ai piedi della croce, con le mani in prospettiva e il san Giovanni Evangelista è messo di traverso, tale da creare una diagonale prospettica, in contraddizione con gli elementi tardogotici del fondo oro e della proporzione gerarchica dello spazio centrale''.



Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*, particolare, dal *Polittico della Misericordia*, 1460 ca., tempera e olio su tavola, Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

La **Vergine Maria** che apre il mantello per dare riparo e protezione alle persone che la venerano, deriva dalla **consuetudine medievale** della "**protezione del mantello** ", che le **nobildonne** altolocate potevano **concedere** a perseguitati e bisognosi d'aiuto.

I **fedeli** sono **gerarchicamente più piccoli** e sono disposti a **semicerchi**, quattro per parte (uomini a sinistra e donne a destra), lasciando un ideale posto al centro per l'osservatore.

Tra di essi si vede un **confratello incappucciato** , un **ricco notabile** vestito di rosso e, secondo una lunga e plausibile tradizione, **l'uomo voltato verso lo spettatore,** accanto alla veste di Maria, sarebbe un **autoritratto** del pittore.

La **Madonna** poggia su una **base scura** organizzata **prospetticamente** , che richiama l'attenzione sulla figura centrale.

Ben evidente è l'interesse di Piero per la **geometria**, nell'accumularsi di **forme regolari**, quali il **cilindro** del **mantello**, il **tronco di cono** dell'**aureola** e la **corona** della Vergine, le **forme ovali** dei **visi**.

La **cintura** di Maria è **annodata,** in modo da formare una **croce.**

Piero della Francesca, Il *Battesimo del Cristo*, tempera su tavola (167x116 cm), 1450 ca., National Gallery, Londra.

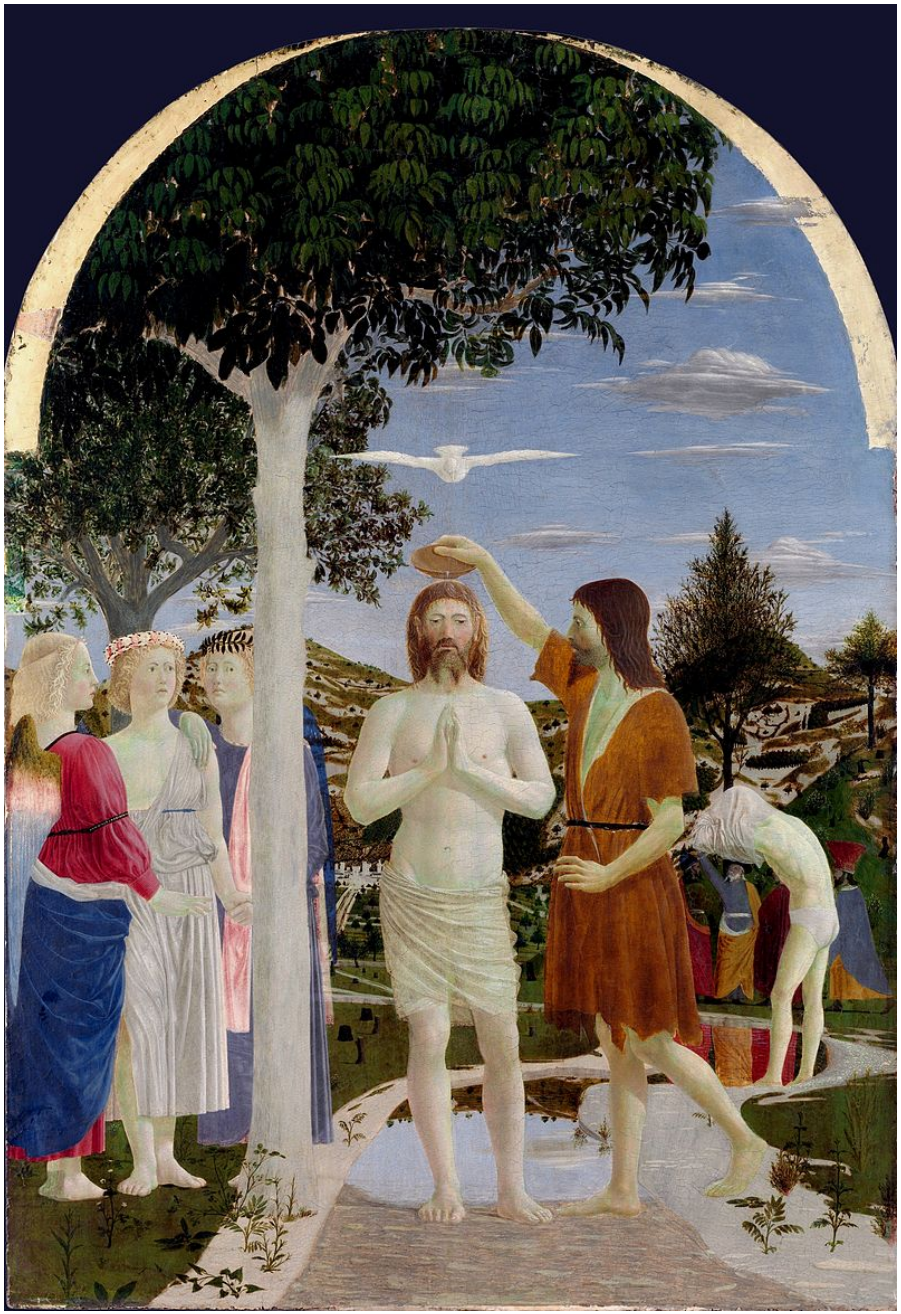
La **tavola** venne commissionata dall' **abbazia camaldolese** di **Sansepolcro**, città natale e residenza del pittore, come **tavola centrale** per un **polittico,** terminato negli scomparti centrali e, nella predella, da **Matteo di Giovanni** verso il **1465**, quando probabilmente decorava l'altare maggiore.

Forse nella committenza ebbe un ruolo **Ambrogio Traversari** , **priore dell'abbazia,** nonché celebre **teologo** ed umanista, che grande importanza aveva avuto nel **Concilio di Firenze** del **1439**, morendo in quello stesso anno.

Gli **altri scomparti del polittico** sono oggi conservati nel **Museo Civico di Sansepolcro** .

La **composizione** , caratterizzata da uno **schema apparentemente naturale** , ma in realtà **dominata** da precise **regole matematiche** , dà un senso di **calma** e **serenità**, in cui **l'azione** è **sospesa,** nel momento in cui **l'acqua** sta per discendere sul **capo** di Cristo.

Gesù, in **posizione frontale** , immobile **sta ricevendo** il **battesimo** da San Giovanni Battista nel Giordano, mentre **dal cielo** è comparsa, in conformità col **racconto evangelico** (Matteo 3,16), la **colomba** dello **Spirito Santo** .



Piero della Francesca, Il*Battesimo del Cristo*, tempera su tavola (167x116 cm), 1450 ca., National Gallery, Londra.

A sinistra , accanto a un **grosso albero** dal fogliame fitto, assistono alla scena **tre angeli** .

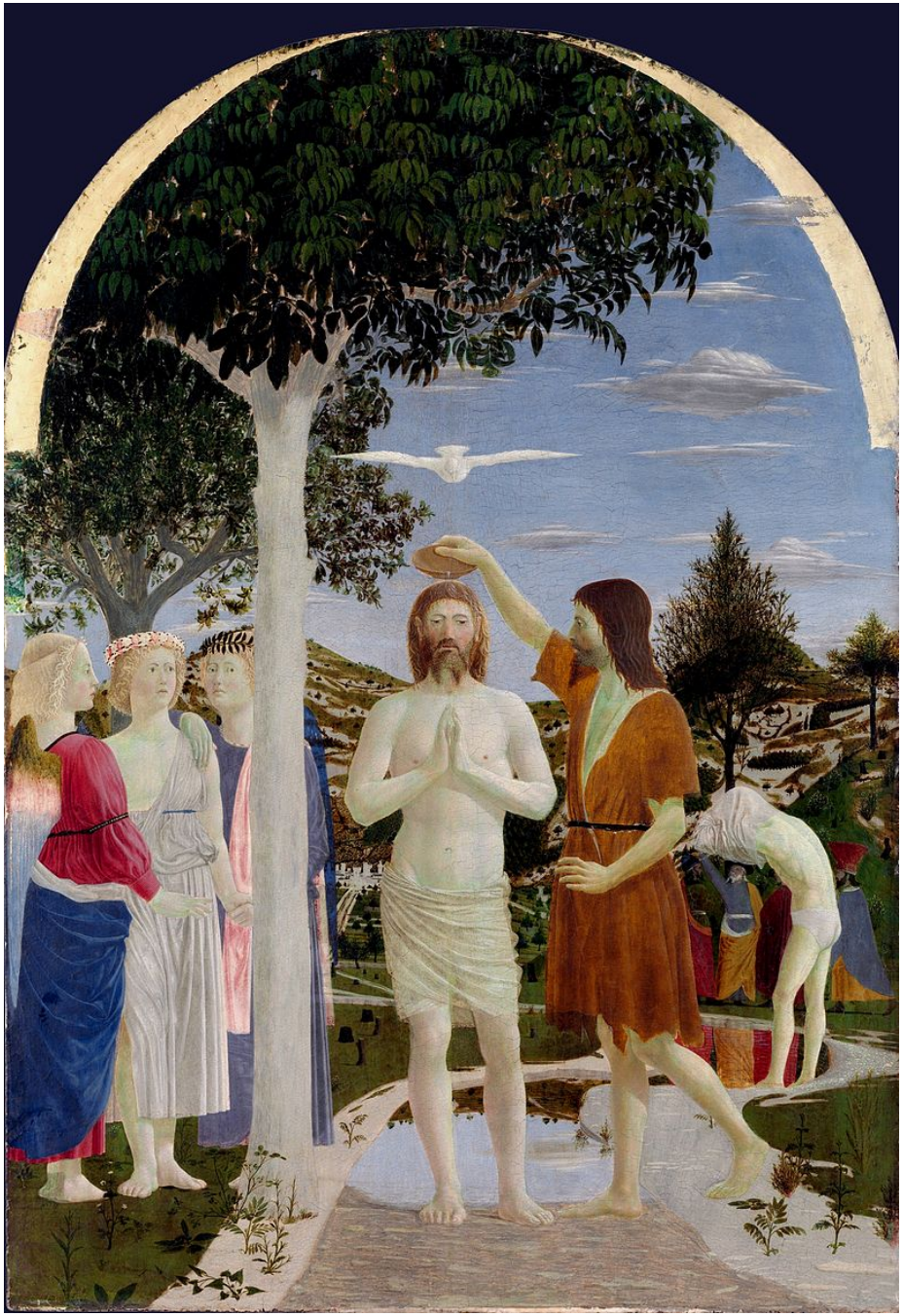
Piero della Francesca, Il*Battesimo del Cristo*, particolare, tempera su tavola (167x116 cm), 1450 ca., National Gallery, Londra.

A **destra,** più in lontananza, un **uomo** si sta spogliando, per essere battezzato, mentre **sullo sfondo** passa un gruppo di **sacerdoti greci**, uno dei quali **indica**, stupefatto, il **cielo**:

si tratta, probabilmente, di un **espediente** per alludere al **passo evangelico**, in cui si parla del "**cielo spalancato"** dal quale discese la **colomba**, un prodigio altrimenti difficile da rappresentare.

Il **gesto**, **incorniciato** dalla **schiena arcuata** del **discepolo,** che si **spoglia** e dal **fianco** del **Battista**, è posto in rilievo dalla ricorrenza di **linee forza**, identificabili sia col **braccio** del **Battista**, che appare come un **prolungamento** del **gesto** del **sacerdote**, sia con la sua **stessa gamba** che, piegandosi, si **dispone parallelamente** a quel gesto.

I **dignitari greci e l'uomo che si spoglia** sono stati messi in relazione con una **possibile interpretazione storica** del dipinto, legato alle **trattative di avvicinamento tra le Chiese ortodossa e latina, avvenute nel Concilio di Firenze** del **1439.**



Piero della Francesca, Il *Battesimo del Cristo*, tempera su tavola (167x116 cm), 1450 ca., National Gallery, Londra.

Lo **sfondo** è composto da un **paesaggio collinare**, con un piccolo **borgo fortificato** alle pendici: si tratta verosimilmente di **Borgo San Sepolcro**, figurata come ‘’ **Nuova Gerusalemme’’** .

L'albero è un **noce**, probabile richiamo alla **leggenda** di **fondazione** della **città**, quando i due santi pellegrini, Egidio e Arcano, ebbero una visione, in quella che allora era chiamata " **valle di Nocea**", ove fondarono la **prima chiesa** .

La **citazione,** inoltre, esprime il profondo inserimento di **Piero della Francesca** nel **tessuto culturale cittadino** , che proprio attorno ai decenni centrali del **XV secolo**, recupera l'identità civica attorno **all'idea di ‘’Nuova Gerusalemme’’** .

La **Nuova Gerusalemme** è una **città simbolica** descritta nella **Bibbia** (principalmente nel **libro dell'Apocalisse**) che rappresenta la **dimora eterna** di **Dio** con **l'umanità salvata** .

Una **realtà spirituale** non terrena.

Non si riferisce alla Gerusalemme storica, ma a una città celeste preparata come una sposa, simbolo della piena comunione tra Dio e i credenti.

Piero della Francesca, Il *Battesimo del Cristo*, particolare, tempera su tavola (167x116 cm), 1450 ca., National Gallery, Londra.

I **tre angeli**, in **abiti di differenti colori**, derogando dalla tradizione iconografica, **non reggono le vesti di Cristo**, simbolo di vita nuova, dopo i quaranta giorni trascorsi nel deserto.

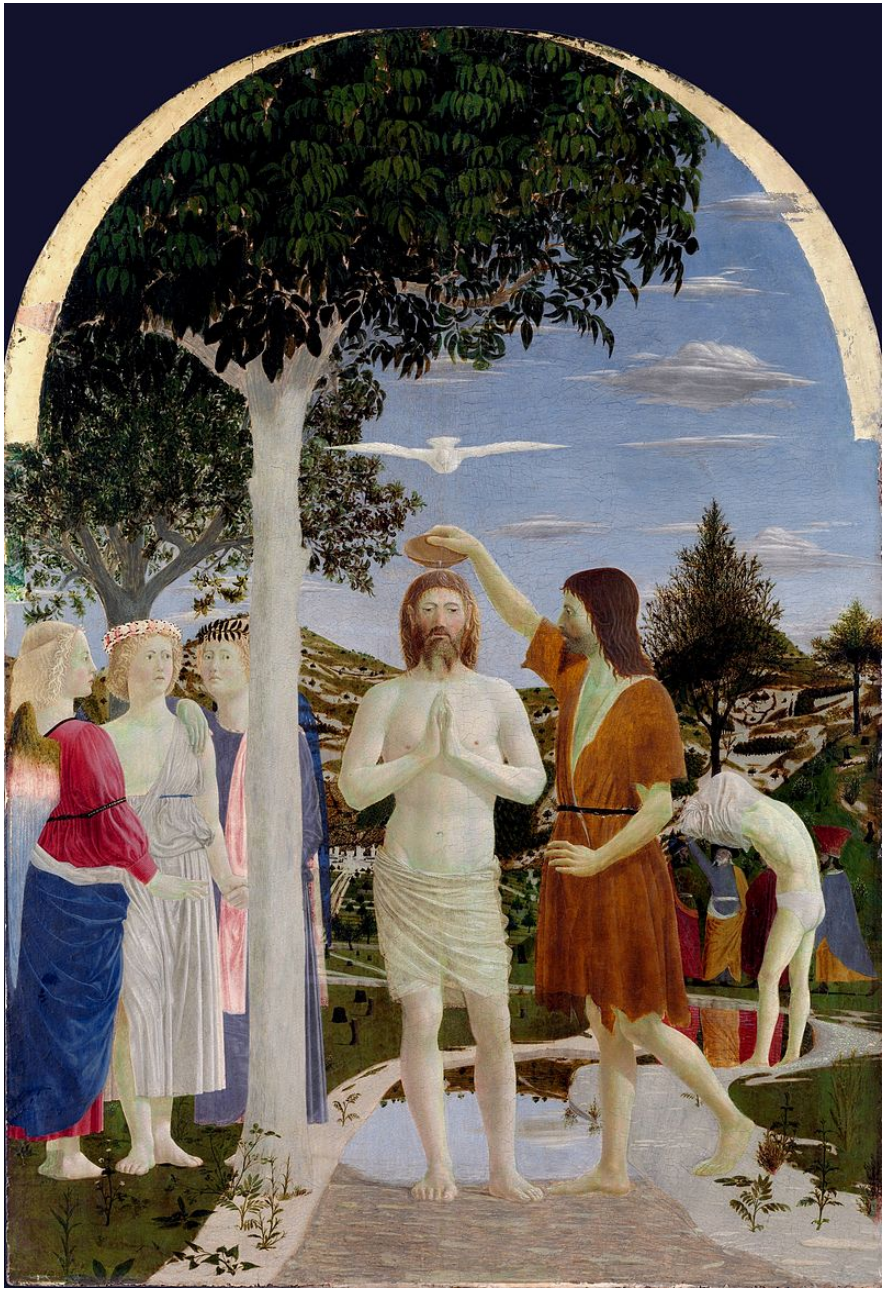
A meno che, si vogliano identificare **tali vesti** col **drappo rosa,** che ricade dalla spalla dell'angelo di destra.

Tenendosi per mano in segno di concordia, essi alluderebbero, a giudizio di molti critici, al recente **Concilio di Firenze del 1439** e al **tentativo di riunificazione della chiesa d'Occidente con quella d'Oriente**.

Tale ipotesi sembrerebbe **suffragata** dalla **presenza**, dietro il giovane che si accinge a denudarsi per il battesimo, di **personaggi** vestiti alla **maniera orientale.**

L'angelo di destra, che **guarda** fuori dal dipinto in **direzione** dello **spettatore**, è la figura chiamata " **festaiuolo** ".

A questa figura, analogamente al **narratore** che, nel **teatro rinascimentale**, presentava e commentava le rappresentazioni, spettava il compito di **richiamare l'attenzione dell'osservatore** e dirigerla, tramite il **gioco di sguardi** degli altri due angeli, al **Cristo** che **viene battezzato**.



Piero della Francesca, Il *Battesimo del Cristo*, tempera su tavola (167x116 cm), 1450 ca., National Gallery, Londra.

Risalta il **ferreo rigore compositivo** della pala, il reciproco valorizzarsi delle **tinte**, l'atmosfera rischiarata da una **luminosità solare**.

Il **Cristo,** frontale, occupa **l'asse centrale** del quadro, lungo il quale sono disposti, più in alto, anche l' **ampolla** retta dal Battista e la **colomba** che scende dal cielo.

Attorno a questo **asse,** tutta la **composizione** è **bilanciata,** secondo un accorto calcolo di pesi, non uguali, ma equivalenti: così il **tronco** dell'albero **equilibra** la figura del **Battista,** i **tre angeli**, il **battezzando**, che si spoglia e i **pagani** in abiti **orientali,** nello sfondo a destra.

La **testa** di **Cristo**, stagliata davanti al cielo e isolata dal profilo dei colli, è il **centro focale** della tavola.

Come nel ***Polittico della Misericordia*** , anche in quest'opera, Piero usa gli **strumenti della geometria per accentuare la sacralità**.

Piero della Francesca
Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo, **affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.**

La **chiesa di San Francesco** di **Rimini** era il tradizionale luogo di sepoltura del Malatesta e, tra il 1447 e il 1450, **Sigismondo Pandolfo Malatesta** lo fece trasformare in un **mausoleo classicheggiante,** un vero e proprio **tempio dinastico** , su progetto di **Leon Battista Alberti**.

Il progetto, sebbene incompiuto, ridefinì completamente l'edificio, che da allora venne chiamato **Tempio Malatestiano.**

Intorno al **1450** Piero della Francesca si trovava a **Rimini** alla corte di **Sigismondo Pandolfo Malatesta** e lavorò al cantiere del Tempio, lasciando il **monumentale affresco votivo** di ***Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo*** nella **Cappella di San Sigismondo** .

Allo stesso periodo appartiene il ***Ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta*** , tecnica mista su tavola, oggi al **Louvre**. Il **ritratto** del **sovrano** nelle due opere **è molto simile** e fu probabilmente ispirato dall'immagine su una **medaglia** di **Matteo de' Pasti** .

Piero della Francesca ***Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,*** **particolare, affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.**

Piero della Francesca, Il ***Ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta*** **, olio e tempera su tavola (44,5x34,5 cm),1451, Museo del Louvre,Parigi .**

La ***medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta*** **(verso)** ***e Castel Sismondo*** **(recto)** fu realizzata in **bronzo fuso** da **Matteo de' Pasti** nel **1446** e misura 8,2 cm di diametro.

Esistono almeno **quattro versioni** diverse della medaglia.

Piero della Francesca *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,* affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.

L'**affresco** è di **forma rettangolare** , incorniciato da **finti rilievi marmorei** di **cornucopie e girali,** con agli angoli, gli **stemmi** di **Pandolfo** e, in basso, un'**iscrizione** lacunosa.

Al **centro** esatto dell'affresco sta **inginocchiato Sigismondo Pandolfo Malatesta,** ritratto di **profilo** e con le mani giunte, **mentre prega San Sigismondo**, re dei Burgundi (popolazione germanica dell'Est) e **suo protettore** , ritratto **seduto in trono** al di sopra di un gradino nella **parte sinistra dell'affresco** e **reggente** in mano i **segni della sua dignità regale** : lo **scettro** e il **globo**, oltre alla **berretta** sopra la quale si trova **un'aureola scorciata** in **prospettiva** .

Piero della Francesca, ***Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a san Sigismondo,*** **particolare, affresco, Tempio Malatestiano di Rimini (1451).**

Le **fattezze** del **santo** e la particolare **berretta** (sopra la quale si trova **l'aureola scorciata** in **prospettiva**), ricordano quelle di **Sigismondo di Lussemburgo, l'imperatore** che, nel **1433**, investì il Malatesta, come Cavaliere, e ne legittimò la successione dinastica, **ratificandone la presa di potere su Rimini.**

L'affresco aveva quindi una valenza tanto religiosa quanto politica .

Pisanello (attr.), ***Ritratto di Sigismondo di Lussemburgo,*** **1432-1433 ca. tempera su pergamena applicata su tavola (58,5x42 cm), Kunsthistorisches Museum di Vienna.**

Piero della Francesca *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,* affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.

Dietro Sigismondo Pandolfo si trovano, nell'estremità destra inferiore, **due cani levrieri** accucciati, uno **bianco** ed uno **nero**, di estrema eleganza formale, **ritratti dal vero** , con molta cura.
Essi simboleggiano la **fedeltà** (quello bianco) e la **vigilanza** (quello nero).

Piero della Francesca *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,* affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.

Lo **sfondo scuro**, molto lacunoso, fa **risaltare** le **figure**, in particolare il **profilo** del **sovrano**, ed evidenzia una **linea ascendente,** che va dal profilo del cane bianco, all'orlo del mantello del Malatesta, fino alla figura troneggiante di san Sigismondo, secondo uno **schema asimmetrico** , che è però regolarizzato dall' **impianto geometrico** delle **paraste** sullo **sfondo**, tra le quali sono appese **ghirlande di fiori** e, al centro, uno **stemma** Malatesta.

Piero della Francesca *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,* affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.

Volutamente non corrispondente, da un punto di vista ottico, è l **'intelaiatura architettonica** della scena:

le **paraste** sembrano reggere l'architrave della cornice ma, a uno sguardo più attento, **esse fanno parte dello sfondo** , come si vede dalle basi, che partono dal **pavimento scorciato** .

Questo effetto inscena una " **drammaturgia spaziale** ", cioè crea una raffinata tensione che **fa indurre lo spettatore a soffermarsi con attenzione sulla scena.**

Piero della Francesca
***Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,* affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.**

In questo affresco vediamo come il pittore sapeva piegarsi alle esigenze di una **clientela aristocratica**.

Il **committente** è **inginocchiato**, al centro, ma profilato e **smaterializzato** secondo le convenzioni del **ritratto di corte**, davanti a un'architettura anch'essa appiattita.

Invece il **Santo** è seduto diagonalmente, dunque **plasticamente rilevato** e bonariamente **rivolto** verso il suo protetto: dunque **l'uomo** è reso con un'**immagine idealizzata**, mentre al **Santo** è conferito **peso corporeo**.

Piero della Francesca
Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,
particolare, affresco (257x345 cm), 1451,Tempio Malatestiano, Rimini.

All'estrema destra si trova un **tondo**, in posizione ribassata, per **bilanciare la composizione**, lungo la linea mediana orizzontale e **mostrare l'orizzonte**, attraverso il quale si vede la **fortezza malatestiana** di **Castel Sismondo** immersa in un terso cielo cristallino.

Piero della Francesca ***Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo,*** **affresco (257x345 cm), 1451, Tempio Malatestiano, Rimini.**

La monumentalità, il " **quieto carattere statuario** " dei **protagonisti** , la **luce** chiara e cristallina preludono agli affreschi della ***Leggenda della Vera Croce*** di Arezzo, che **Piero iniziò** l'anno dopo, nel **1452.**

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*** **, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

La **datazione** esatta dell'opera è incerta e oscilla in genere **tra il 1455 e il 1465**, in contemporanea comunque con gli affreschi delle ***Storie della Vera Croce*** di Arezzo.

Tradizionalmente l'affresco viene fatto risalire **agli anni Cinquanta del Quattrocento** e al fatto che la **madre** del pittore era nativa di **Monterch**i.

L'affresco era destinato all'antica chiesa di Santa Maria di Momentana, già di Santa Maria in Silvis, località di campagna alle pendici della collina di Monterchi.

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*** **, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

Non si conoscono le ragioni per cui il **pittore, già famoso** , avesse dipinto un soggetto così impegnativo in una **chiesetta di campagna** e se ne ignora il committente.

La **destinazione originaria** dell'affresco era la **decorazione** di un **altare laterale** , dedicato a **sant'Agostino** , di cui era titolare il vescovo di Sansepolcro.

La ***Madonna del Parto*** era spesso visitata dalle partorienti per avere **protezione durante il travaglio** , le quali compivano un **breve pellegrinaggio** dal paese arroccato fino alla chiesa posta a valle.

Piero della Francesca , *Madonna del parto* , affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.

Tra il 1784 e il 1786 il sito della chiesa venne scelto per la costruzione del cimitero di Monterchi, e la chiesa venne demolita per due terzi e riadattata a cappella funebre.

In tale occasione l'affresco venne tagliato "a massello" (segando l'intero spessore del muro su cui era il dipinto) e spostato entro una nicchia centinata sull'altare maggiore, l'unica zona superstite della costruzione originaria.

Nel 1789 si verificò un terremoto che danneggiò la cappella.

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*** **, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

L'affresco fu trascurato fino alla **riscoperta** che ne fece l'erudito **Vincenzo Funghini** , quando, l'8 gennaio **1889**, durante una visita al luogo, la **riconobbe come opera di Piero della Francesca** , ridestando così l'interesse degli studiosi **.**

Nel 1911 la Regia Soprintendenza ai Monumenti decise, per ragioni di tutela e conservazione, lo stacco dell'affresco dalla parete, ricollocando l'opera su un supporto di gesso e rete metallica.

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*** **, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

Il violento **terremoto del 26 aprile 1917** costrinse le autorità a mettere l'opera al riparo: prima in un deposito in località Le Ville, dove rimase fino al 12 giugno 1919, poi nel **Museo Civico di Sansepolcro** , dove fu esposta fino al **13 settembre 1922.**

In quella data l'opera di Piero **tornò nella Cappella di Momentana.**

Dal 16 marzo 1992 l'affresco, dopo il restauro effettuato in occasione del quinto centenario della morte di Piero della Francesca, **venne ricollocato in una teca climatizzata visibile all'interno di un'esibizione speciale che ebbe sede, per tutto il 1993, nella ex-scuola media di Via Reglia,** un edificio di epoca fascista alle porte del borgo antico**, che venne attrezzato come museo per una sola opera.**

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

Benché la sistemazione nell'ex-scuola fosse stata pensata solo come un evento temporanea, **al termine della mostra si aprì un contenzioso, tuttora in corso, fra il Comune di Monterchi, la Soprintendenza e la Diocesi per il possesso dell'opera e la scelta della sua sede definitiva.**

Piero della Francesca , *Madonna del parto* , affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.

Così scrive Vittorio Sgarbi:
''Non avrebbe apprezzato, l'imperturbabile Piero, il destino incerto, ovvero la destinazione precaria, di quello che aveva concepito come il suo affresco più semplice, nel luogo più discreto.

E, non volendo immaginare lo strappo – nel duplice senso di distaccato e portato via, da quel luogo di devozione e pellegrinaggio, che era la piccola cappella del cimitero di Monterchi – oggi non crederebbe ai suoi occhi:

quei muri male intonacati e mal restaurati ai confini della recinzione del cimitero, tutto rinfrescato e anonimo, ma anche disabitato …

Dentro la cappella, infatti, oggi la parete di fondo è bianca.
La Madonna non c'è più. E non è il tempo ad averla ferita o sciupata: sono gli uomini, che l'hanno portata via, con il pretesto di salvarla dallo spazio angusto e inospitale della piccola cappella.

È stata portata via per vederla e conservarla meglio. Così è iniziato un calvario, per quella che era stata fonte infinita di consolazione.

Quale destino l'attende e quale perversione l'ha sottratta al suo luogo naturale!

Piero della Francesca , *Madonna del parto* , affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.

"Certo, ora è possibile vederla con più spazio e, fra mille premure, in una teca che sembra volerne sottolineare la potenza taumaturgica di icona.

M a è proprio questo che Piero non vorrebbe, perché ne tradisce la natura profondamente popolare.
La Madonna pensata da Piero e disegnata su quel povero muro, per sottolineare i legittimi propositi del devoto pellegrinaggio, è un'amica rassicurante: vicina, non distante; non una Santa e neppure la madre di Dio.

È una donna incinta, la cui condizione è svelata da due angeli danzanti.
Lei, con il suo portamento, allontana ogni sconcerto e ogni preoccupazione.

Il suo ventre morbido ha bisogno che l'abito si allenti, per respirare meglio.
Una mano è sul fianco, l'altra indica la dolce curva della pancia.
Nella condizione di partoriente c'è maestà, non disagio, né difficoltà.
La Madonna di Piero è rassicurante, regale e popolare insieme, ma quello status non deve essere distante: deve rappresentare, per la donna che attende un figlio, uno specchio della propria condizione.

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

''Questa era l'intenzione di Piero, questo interpretava. E il trasferimento dell'affresco, dunque, ha rappresentato un tradimento.
L'affresco era stato concepito per la chiesa di Santa Maria in Silvis, in mezzo alla campagna, probabilmente nell'anno della morte della madre, quando Piero si recò a Monterchi per i funerali.

E fu probabilmente la natura dell'invenzione, così diretta, così scoperta, così dichiarata, con il volume del corpo della regale madre, a determinare le consuetudini delle partorienti di chiedere protezione alla Madonna, per i travagli del parto.
Già tra il 1784 e il 1786, quell'area suburbana dominata dalla piccola chiesa fu scelta come sede del cimitero di Monterchi.
In quell'occasione, la chiesa fu demolita per due terzi e convertita in cappella funebre.
L'affresco beneaugurante fu tagliato a massello e spostato in una nicchia sull'altare maggiore della superstite e rinnovata cappella.

Piero della Francesca , *Madonna del parto* , affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.

''Negli anni successivi fu dimenticato e, un secolo dopo, un erudito curioso e fortunato, Vincenzo Funghini, lo riscoprì come purissimo capolavoro di Piero della Francesca.

Ma fu un terremoto, quello del 26 aprile 1917, a determinare lo spostamento dell'opera, prima in un deposito della frazione di Le Ville, poi nel Museo Civico di Sansepolcro, dove rimase fino al 1922.
In quell'anno il destino la riportò nella originaria cappella.

Nel 1956, altre trasformazioni della chiesetta costrinsero allo spostamento dell'affresco, divenuto mobile.
Da allora, per la ''Madonna del parto'' è iniziato il calvario degli spostamenti eventuali, ritenendosi provvisorio quello nell'ex scuola media di via Reglia.
Il dibattito su altre destinazioni stringe il cuore, perché sembra segnare una vita diminuita dell'opera, in coincidenza con il suo trasferimento dal cimitero.
Pietosamente, negli scontri fra sovrintendenza, comune e diocesi, l'architetto Paolo Zermani ha concepito una sobria cappella, per contenere quella che è ormai diventata reliquia di devozione e di arte.

Piero della Francesca , *Madonna del parto* , affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.

''Piero forse apprezzerebbe lo sforzo di Zermani, ma non potrebbe che essere sconcertato del destino che ha travolto la sua idea assoluta di madre, in ricordo della madre perduta.
E ora, impensabilmente, dispersa.

La sua Madonna, letteralmente, appare: si esibisce su un palcoscenico, il cui sipario è sollevato da due angeli gemelli, con gli abiti dai colori alternati.

Anziché frontale, la figura è orientata in una lieve diagonale, proprio per dare maggiore evidenza alla propria condizione, al volume del corpo.

L'espressione del volto è imperturbabile e riservata: mentre gli angeli ci guardano con gli occhi sbarrati, la Vergine li orienta verso il basso, con il movimento delle palpebre.
Il corpo è prorompente, lo sguardo ritroso; nella sua condizione, la madre di Cristo non può incrociare lo sguardo con nessuno, non può dialogare.

Deve riflettere sul proprio stato: specialissimo in quanto madre di Dio, ordinario e naturale in quanto madre.

Piero della Francesca , ***Madonna del parto*, affresco (260x203 cm), databile al 1455-1465 circa, e conservato in un museo appositamente predisposto nel comune di Monterchi, proveniente dalla cappella di Santa Maria di Momentana.**

''Piero non conosce, né poteva immaginare il destino della sua opera più sensibile e più personale, costretta a una precarietà, che ne contraddice lo spirito e la finalità.

Ma, nel 1986, un suo innamorato lo ha vendicato:
Tonino Guerra (poeta, scrittore e sceneggiatore) ispirando Valerio Zurlini nel film ''La prima notte di quiete'' immagina una lezione del protagonista, un professore, all'allieva di cui è innamorato, condotta davanti all'affresco di Piero della Francesca.

Film ''La prima notte di quiete'' (1986) di Valerio Zurlini

Film ''La prima notte di quiete'' (1986) di Valerio Zurlini

La suggestione, così come l'intenzione poetica e amorosa, sono insuperabili.

Ma, chi osserva il film con attenzione, si accorge che il problema della sede è risolto, prima che si sia posta nell'attuale confusione.

L'affresco, infatti, non è né nella cappella superstite e mortificata del cimitero, né nella scuola che, ancora oggi, in una resistente provvisorietà, lo ospita.

Lo vediamo, piuttosto, in una bellissima chiesa protorinascimentale, non grande, ma con tre navate separate da colonne, su una parete che sembra concepita per aspettarlo.

La Madonna di Piero è lì – naturalmente e convenientemente apparsa .

L'attuale sede, (ex-scuola media di Via Reglia) dell'affresco di Piero della Francesca ''La Madonna del parto''.

Film ''La prima notte di quiete'' (1986) di Valerio Zurlini

''Il poeta Tonino Guerra non ha avuto il cuore di mandare i due innamorati nella intristita cappella del cimitero e ha pensato uno spazio nuovo, ma perfettamente adeguato e potentemente evocativo.

Così ha fatto preparare una riproduzione perfetta dell'affresco e l'ha collocata in una remota, piccola chiesa di Pennabilli, dove ancora, in effigie, la ''Madonna del parto'' è visibile.

Nell'illusione del film, quel luogo fittizio è il luogo naturale e la finzione cinematografica lo fa diventare tale.

Se esiste un aldilà e da lì Piero vede le cose del mondo, il suo disappunto si sarà trasformato in compiacimento e soddisfazione per la soluzione trovata nel mondo delle idee, rispetto all'inadeguatezza della realtà.

D'altra parte, nell'universo dell'arte, anche la ''Madonna del parto'' più che alla realtà cui si ispira, appartiene al mondo delle idee ''.

La Cappella Maggiore di San Francesco, Arezzo

Le ***Storie della Vera Croce*** è un ciclo di affreschi conservato nella **Cappella Maggiore** della **Basilica di San Francesco** ad Arezzo.

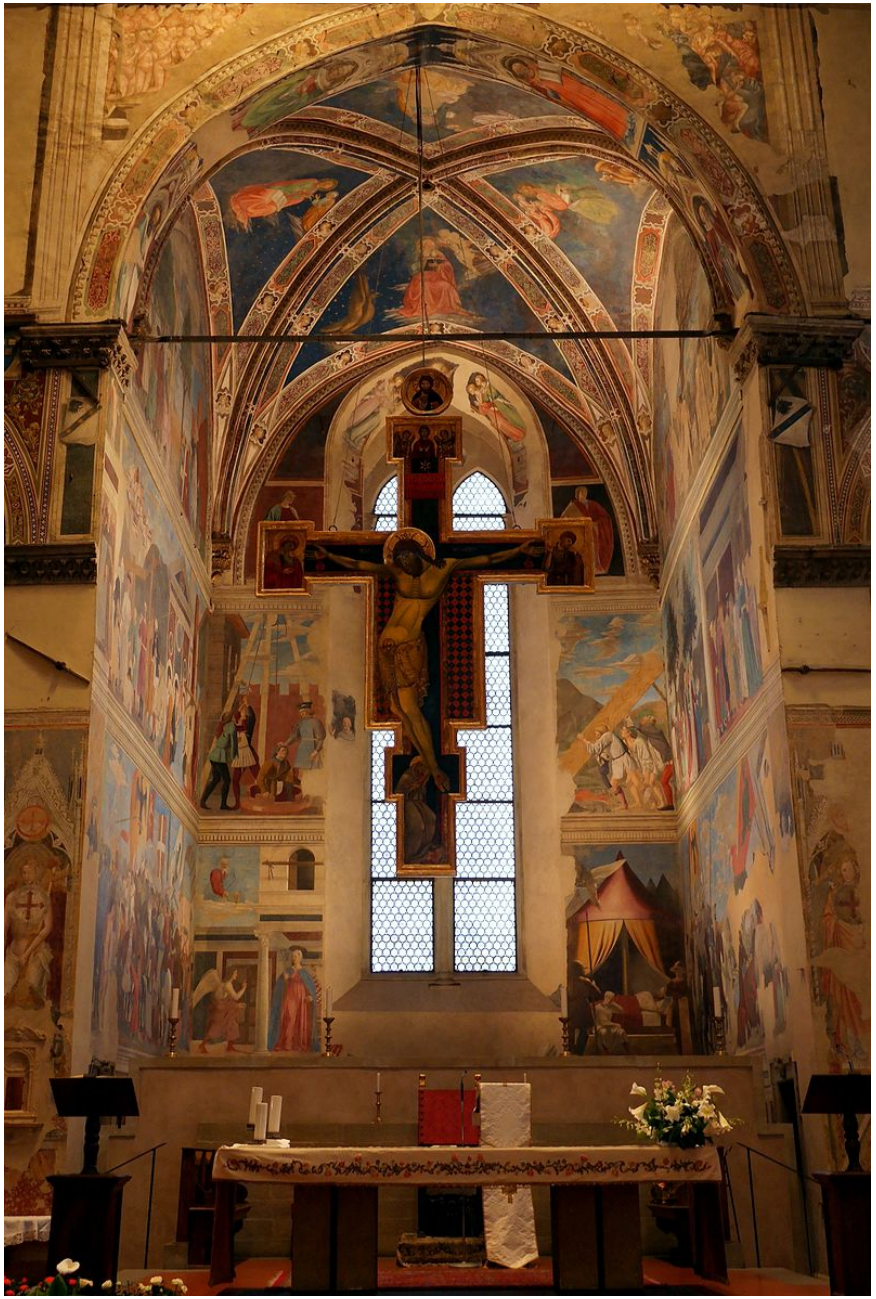
Iniziato da **Bicci di Lorenzo**, venne poi dipinto in gran parte da **Piero della Francesca**, tra il **1452** e il **1466**, che ne fece uno dei capolavori di tutta la pittura rinascimentale.

Nel **1417** era morto **Baccio di Maso Bacci**, un **ricco mercante** appartenente a un'importante famiglia aretina, nelle cui **disposizioni testamentarie** era previsto un **generoso lascito** per la **decorazione** del **coro** della **basilica francescana**, patronato dalla famiglia stessa.

Iniziative del genere non erano infrequenti **nei testamenti** tra Medioevo e Rinascimento, ed erano una **sorta di riconciliazione religiosa** di **individui** di **successo**, che si erano **arricchiti** in maniera non del tutto tollerata dalla Chiesa, come il **prestito** e il "**cambio**", che all'epoca erano considerati **peccato di usura**.

Le **disposizioni testamentarie** vennero messe in pratica dagli eredi solo **trent'anni dopo**, quando, nel **1447,** Francesco Bacci affidò all'attempato artista fiorentino **Bicci di Lorenzo**, maestro di una delle più attive botteghe della città toscana, ma dallo **stile** piuttosto **ancorato** al **passato**, che non abbracciò mai, se non superficialmente le novità dell'arte rinascimentale.

Bicci di Lorenzo iniziò a dipingere i **pennacchi** della **volta** (quattro *Evangelisti*), la parte superiore del sottarco della cappella (due *Dottori della Chiesa* : *Gregorio e Girolamo*) e il **prospetto esterno** dell'**arco trionfale** (*Giudizio Universale*), ma nel **1452** si ammalò gravemente **morendo** di lì a poco.



La Cappella Maggiore di San Francesco, Arezzo.

Presumibilmente **Giovanni Bacci** , figlio di Francesco, che aveva intensi rapporti con i **circoli umanistici aretini,** chiamò allora **un artista** della **nuova corrente artistica** , scegliendo **Piero della Francesca**, che era ormai **ben noto** oltre i confini della sua terra natia (Sansepolcro) ed **aveva già lavorato per corti importanti quali Ferrara, Rimini e Urbino**.

Come risulta da un documento notarile, i **lavori** furono **interrotti** negli anni **1458-1459**, quando **Piero** fu a **Roma**, alla corte papale di **Niccolò V**, dove eseguì nel Palazzo Apostolico affreschi ben documentati ma oggi perduti.

Qui entrò **in contatto** con artisti di altre scuole, in particolare **fiamminghi**, che influenzarono il suo stile, come si legge nelle caratteristiche diverse degli **affreschi aretini** della seconda fase, **dipinti dopo il soggiorno romano** .

Gli **affreschi** della ***Vera Croce*** risultavano terminati entro il **1466**, quando la **confraternita aretina** della Nunziata commissionò a Piero uno **stendardo** con l'***Annunciazione*** , nel cui **contratto** si faceva riferimento al **ciclo ben riuscito** , che aveva orientato la scelta su di lui.

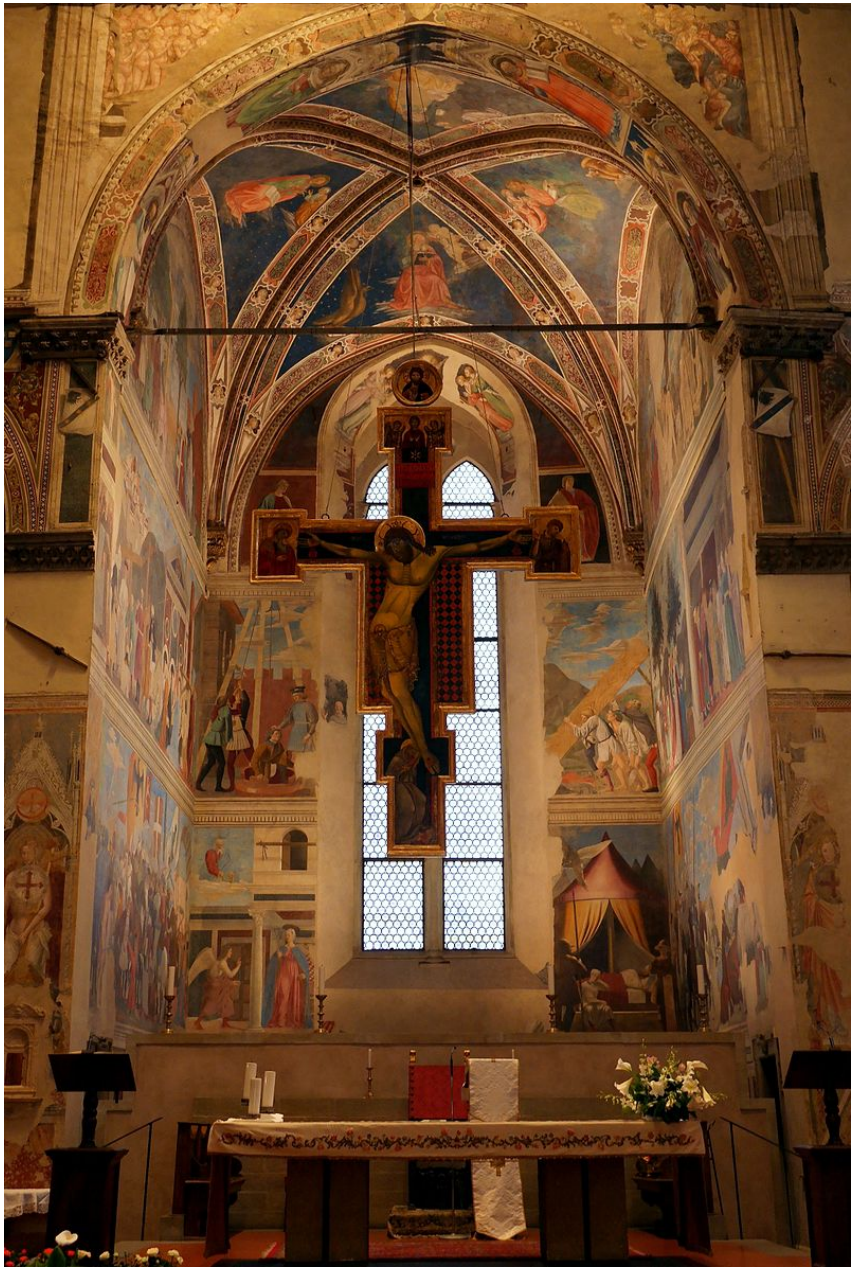
Quello stesso anno Piero dipinse l **'affresco** di ***Maria Maddalena,*** nel **Duomo di Arezzo** .

Piero della Francesca, *Maria Maddalena* , affresco, (190x105 cm), 1460-1466, Cattedrale di San Donato, Arezzo, navata sinistra vicino alla porta che conduce alla sagrestia.

L'opera è strettamente l**egata** agli **affreschi** delle ***Storie della Vera Croce*** della Chiesa di San Francesco, eseguiti da Piero in due fasi: dal **1452** al **1458** e dal **1459** al **1466**.

L'affresco della ***Maddalena,*** in particolare, viene messo in relazione, di solito, a una **fase finale** degli affreschi, da alcuni è addirittura indicata come la prima opera **dopo il completamento del ciclo**.

L'affresco è ricordato da **Giorgio Vasari** , assieme a molte opere aretine perdute, nella biografia di Piero nelle ***Vite*** (1550): « ***Fece nel Vescovado di detta città una Santa Maria Maddalena a fresco, allato a la porta della sagrestia*** ».



La Cappella Maggiore di San Francesco, Arezzo.

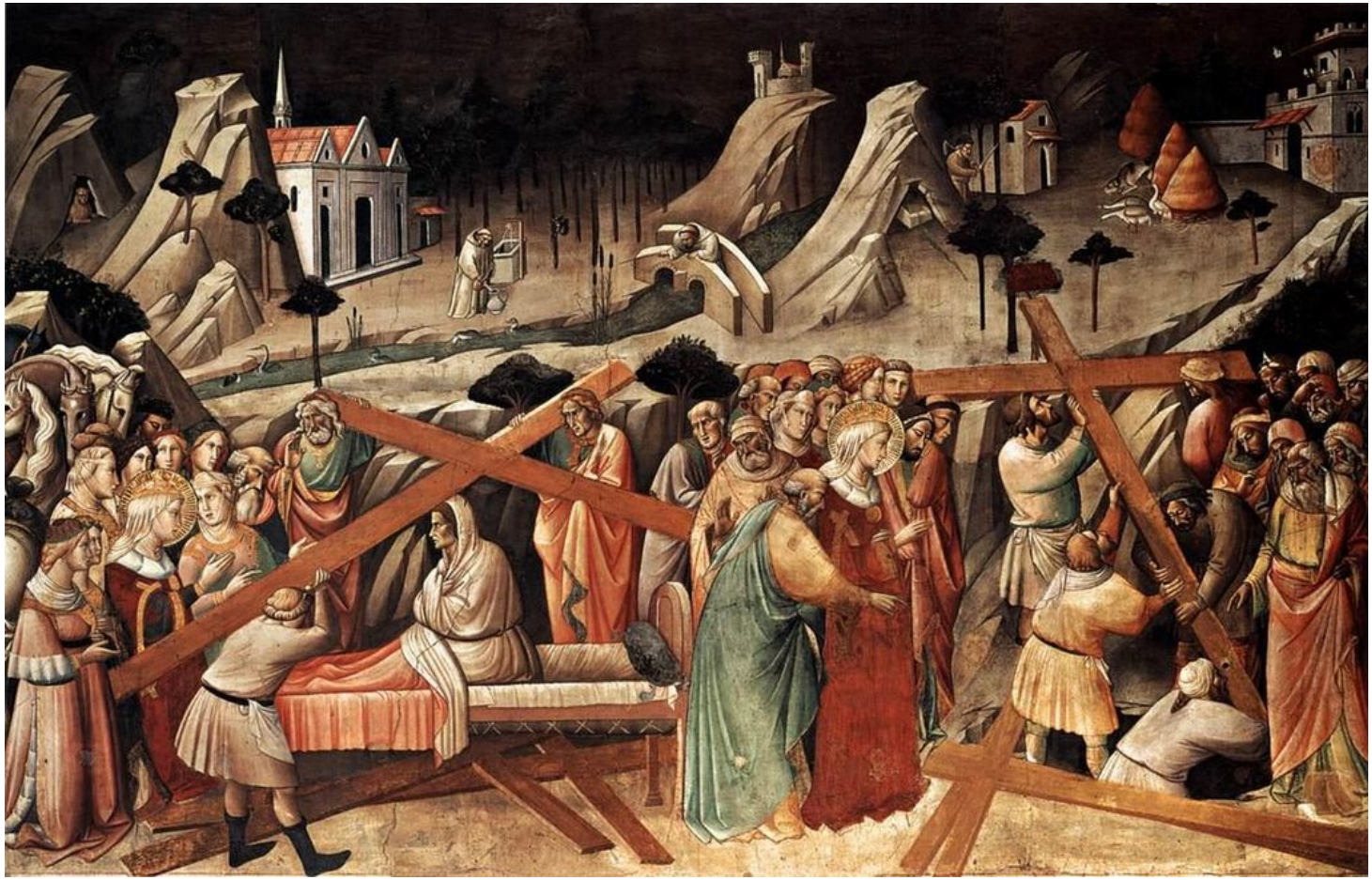
Gli **affreschi** sono posti su **tre livelli** sulle **pareti laterali** e sul **fondo**, senza alcuna intelaiatura architettonica.

Le ***Storie della Vera Croce*** sono narrate dagli avvenimenti della ***Genesi*** fino all'anno **628**, quando il **Crocifisso**, dopo essere stato rubato, venne riportato a **Gerusalemme**.

Le **fonti** delle ***Storie*** sono la **Bibbia** e la ***Legenda Aurea*** di Jacopo da Varagine, raccolta di **agiografie** (***Vite di santi***) estremamente **popolare** nel **Medioevo** e nel **Rinascimento,** scritta dal vescovo ligure tra il **1224** e il **1250**.

Da un punto di vista **iconografico,** Piero aveva a disposizione come **modelli** gli affreschi, con le ***Storie della Vera Croce***, di **Agnolo Gaddi,** nel **coro** di Santa Croce a Firenze; quelli di **Cenni di Francesco** nella cappella della Croce di Giorno della chiesa di San Francesco a Volterra e quelli di **Masolino** nella **cappella di Sant'Elena,** nella chiesa di Santo Stefano a Empoli (chiesa in cui aveva lavorato anche il suo predecessore Bicci di Lorenzo) **, purtroppo oggi in gran parte perduti.**

La scelta del soggetto è legata alla **lunga tradizione di adorazione della Croce** negli ordini **francescani**; la visione del **Cristo sulla Croce** da parte di **Francesco d'Assisi** era stata infatti il culmine della sua vita religiosa, premiandolo con il contrassegno delle celebri **stimmate**, per la prima volta nella storia cristiana.

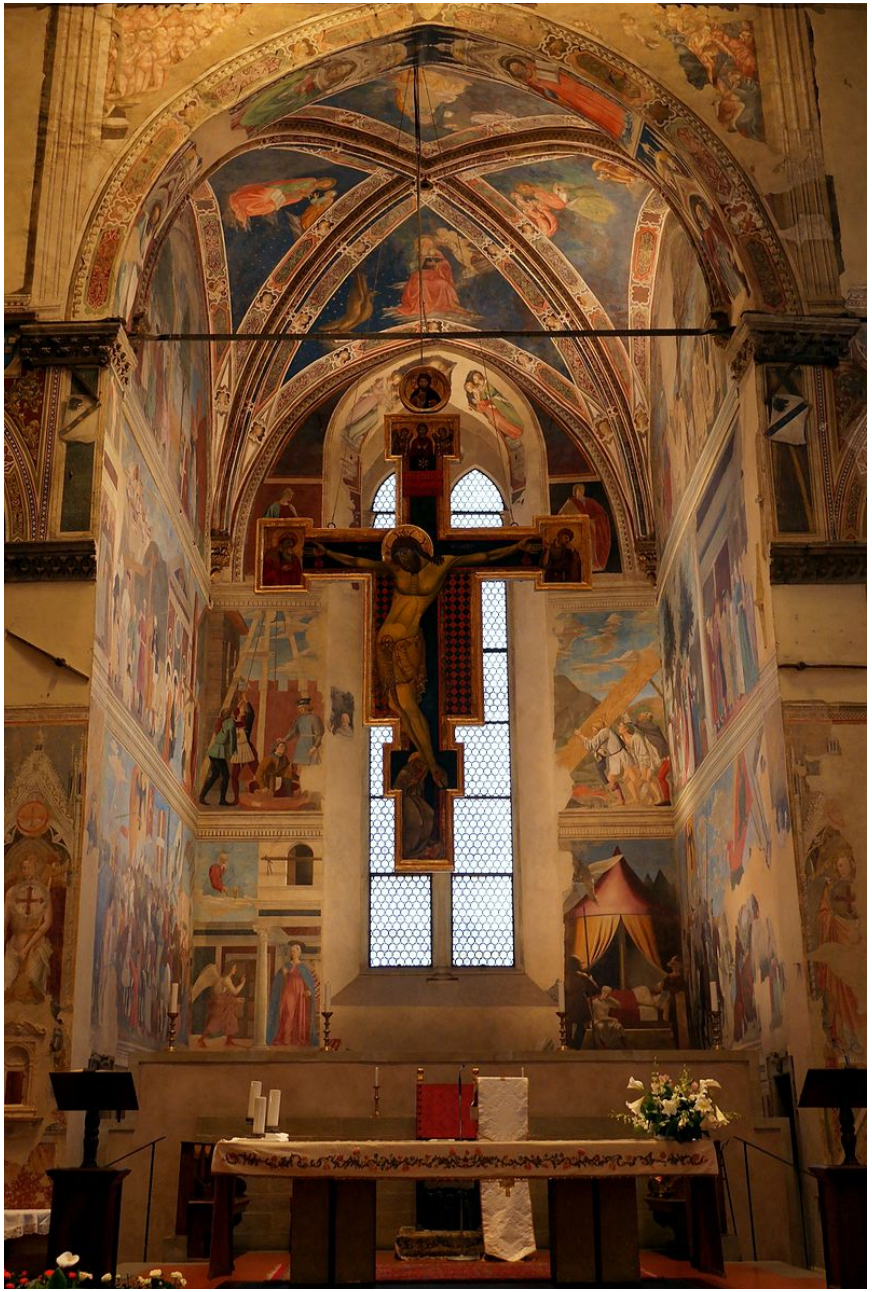


Agnolo Gaddi , ***Il ritrovamento della Vera Croce da parte di sant'Elena*** , **partic., seconda metà del XIV sec., dalla *Leggenda della Vera Croce* , Cappella Maggiore della Chiesa di Santa Croce, Firenze.**

Agnolo Gaddi affrescò, su commissione di Jacopo degli Alberti **la Cappella Maggiore della Chiesa di Santa Croce a Firenze con la *Leggenda della Vera Croce*** , seguendo la duecentesca ***Leggenda Aurea*** **di Jacopo da Varagine** (molto cara ai francescani).

Agnolo Gaddi (1350 circa – 1396) è stato forse il **principale discepolo** di **Giotto**, aggiornato con **qualche suggestione tardogotica**

Francesco Cenni,*Il ritrovamento della Vera Croce da parte di san'Elena*particolare,*Storie della Vera Croce*, 1410 ca., affresco, Chiesa di San Francesco, Cappella della Croce di Giorno, Volterra.



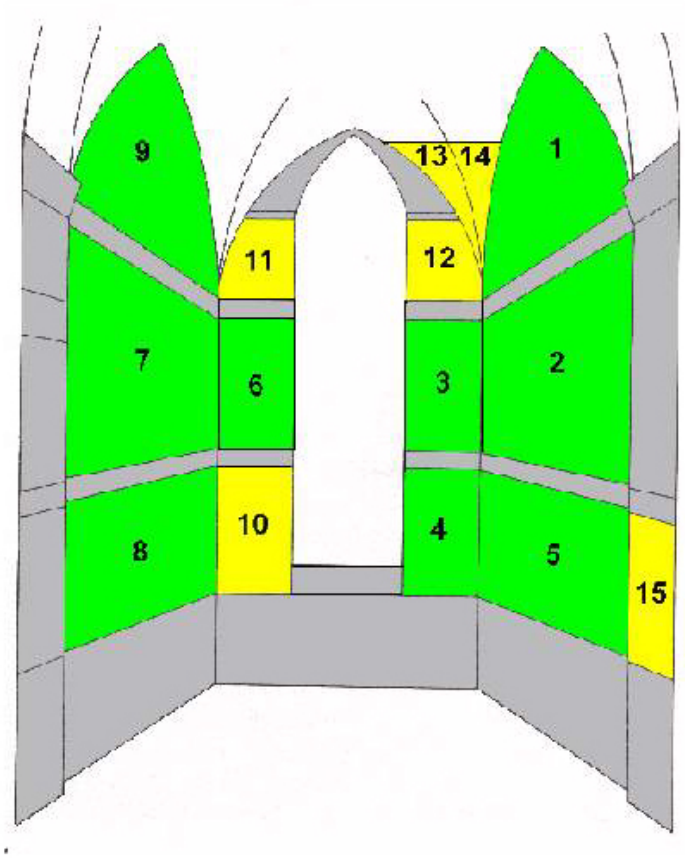
La Cappella Maggiore di San Francesco, Arezzo.

Piero si discostò comunque dai modelli precedenti, sia a livello di **scelta delle storie** (alcune sono trattate individualmente, come quella del *Sollevamento della Croce*), sia a **livello iconografico** (*Adorazione della Croce e incontro di Salomone e la Regina di Saba*, *Sogno di Costantino* , *Battaglia di Costantino e Massenzio*).

Egli inoltre non si curò dell'andamento cronologico, **privilegiando un criterio meramente estetico-formale** , che creasse **effetti di simmetria** , senza per questo impedire rispondenze filosofico-teologiche, tra scene che si fronteggiano.

In alto ad esempio, sia nella parete sinistra, che in quella di destra è rappresentata una **scena all'aperto**, mentre nel **registro mediano** si trovano due **scene** di **corte** su sfondo architettonico, e, in **basso**, due **battaglie.**

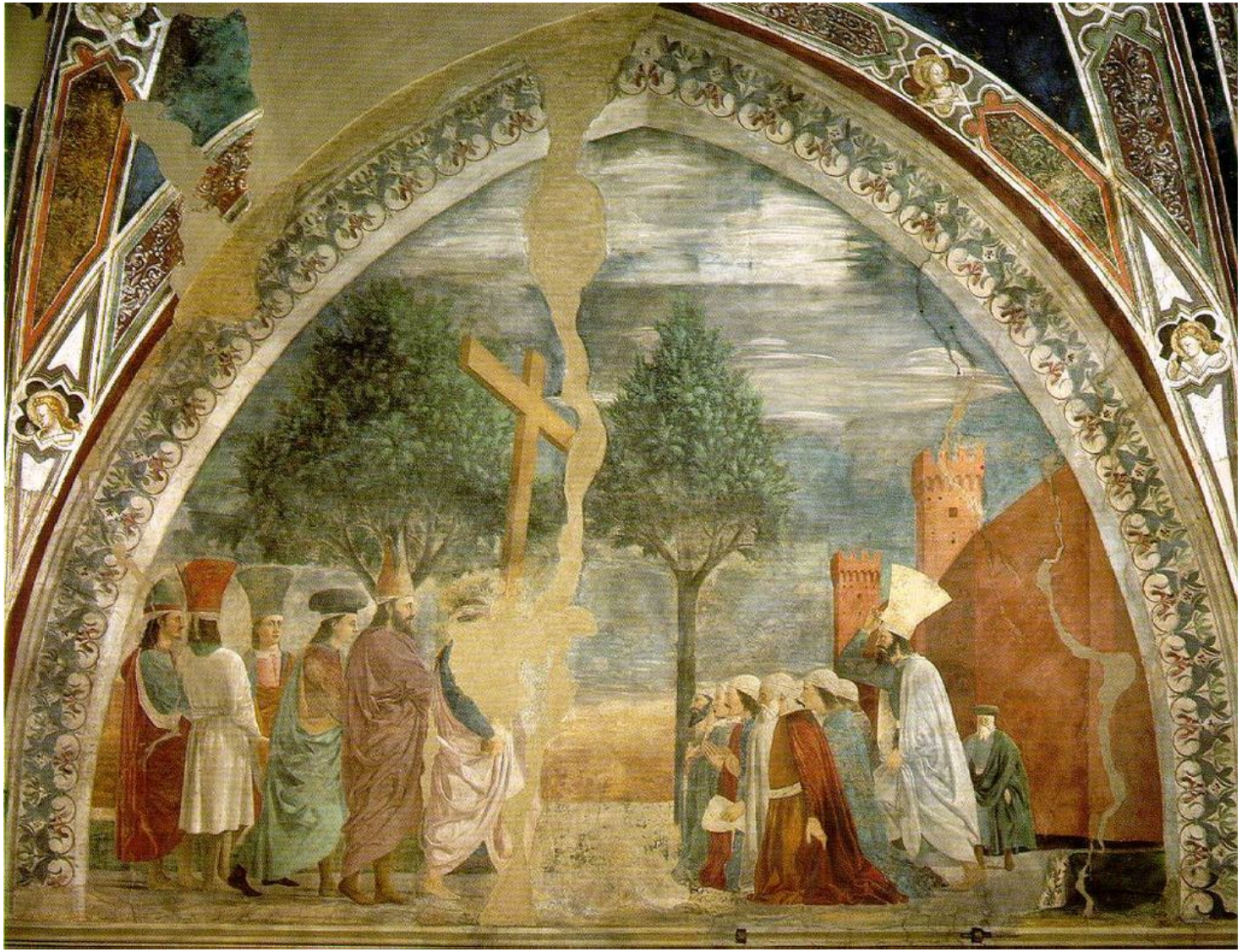
A determinate scene **dell'Antico Testamento** inoltre si contrappongono altre del **Nuovo Testamento** .



Schema degli affreschi nella cappella

Le scene **possono esser quindi lette** in un **ordine cronologico** o **nell'ordine di lettura naturale** , che va **dal registro superiore** a sinistra **(lunette**), alle **due scene** sulla **parete centrale,** ai lati della finestra, fino alla **parete destra,** riprendendo poi nel **registro mediano** e in quello **inferiore,** con lo stesso ordine.

L'ordine di lettura cronologico, invece, inizia nella **lunetta destra** e termina, ciclicamente, nella **lunetta sinistra** .

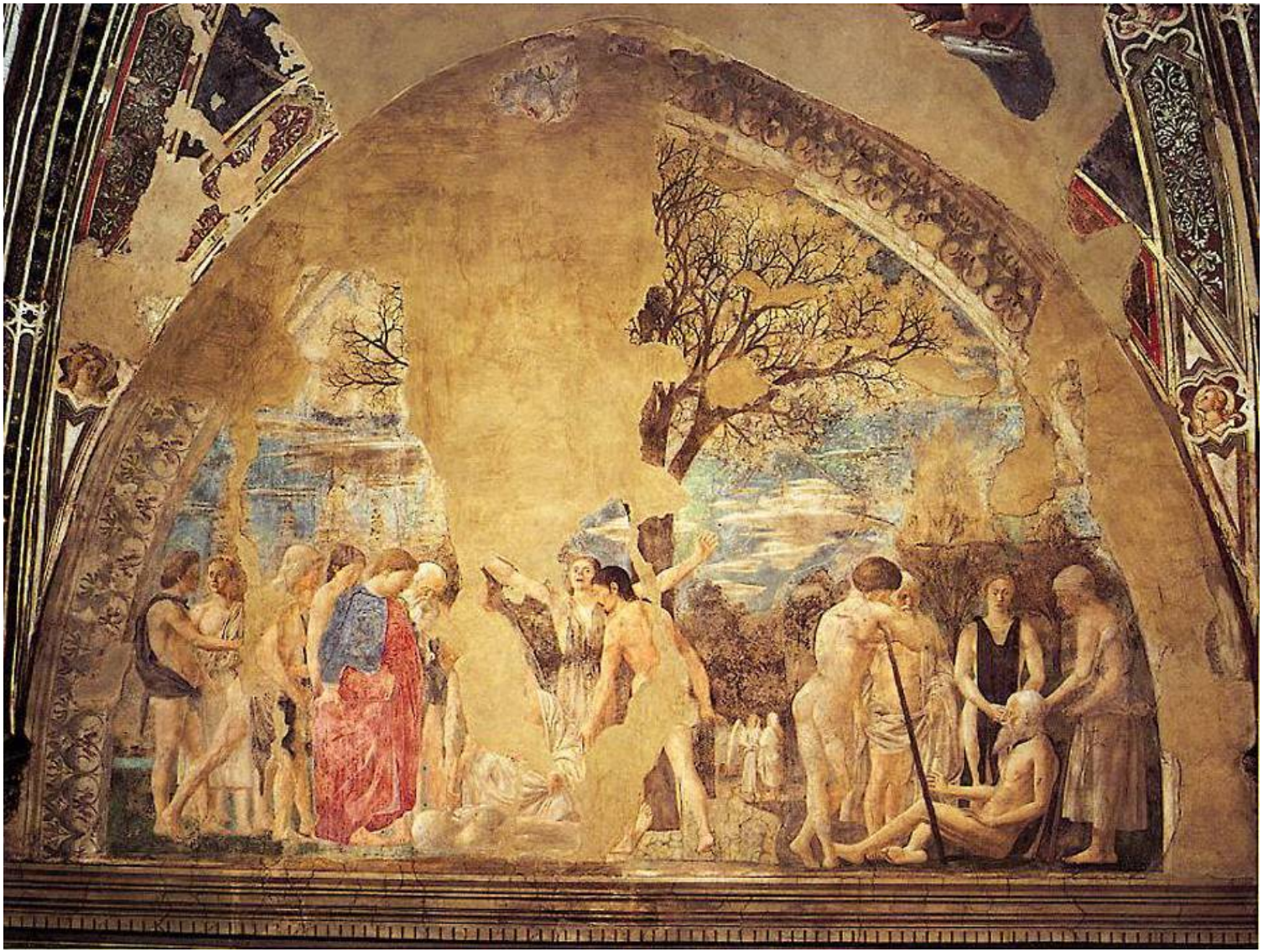


Piero della Francesca , ***Esaltazione della Croce,*** **affresco (390x747 cm), particolare,** delle ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

Eraclio I, (imperatore bizantino), (purtroppo la sua **figura** è **perduta**), dopo la riconquista della **Croce**, la **riporta a Gerusalemme** , in un pellegrinaggio, che fa **scalzo**, come Cristo sulla strada del Golgota.

Fedeli accorrono dalla città e si **inginocchiano** davanti alla **sacra reliquia** .

Si tratta della **scena conclusiva** del ciclo, dipinta nella **lunetta superiore sinistra**, sul lato opposto della lunetta della ***Morte di Adamo,*** da cui il ciclo comincia .



Piero della Francesca , La ***Morte di Adamo*** , affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*** nella **Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458** .

L'affresco fu probabilmente il **primo ad essere dipinto** da Piero **nel ciclo,** sicuramente prima del soggiorno romano (1458-1459) **ed è anche quello da cui iniziano cronologicamente le storie narrate** .

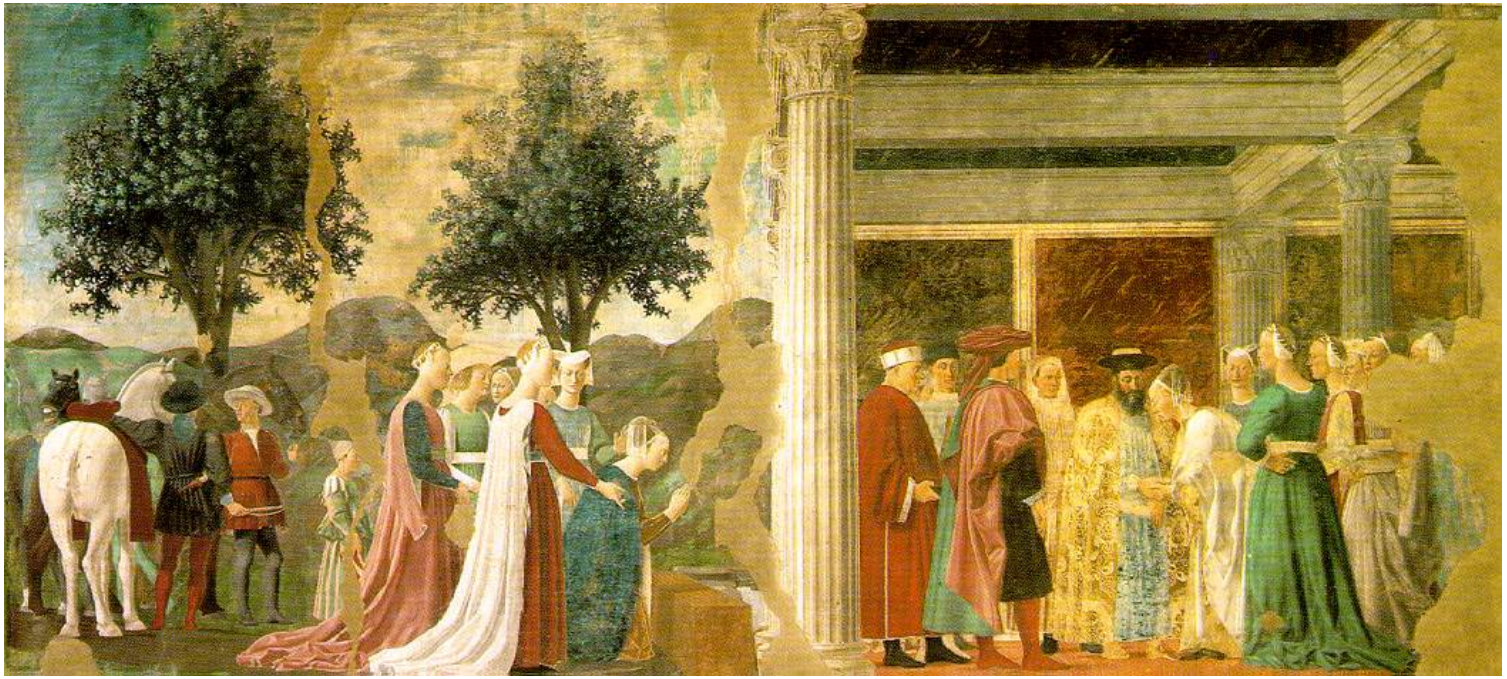
Nella ***Leggenda della croce***, scritta da **Jacopo da Varagine** (XIII secolo), si narrava come il ***Sacro Legno***, cresciuto sulla **tomba di Adamo** e venerato poi dalla **regina di Saba** (la **regina** del regno di Saba è citata nella **Bibbia** e nel **Corano**), fosse stato usato per **crocifiggere Gesù**; sarebbe stato poi **ritrovato** da **Elena**, **madre di Costantino**, e **rubato** dal persiano **Cosroe**.

Eraclio, imperatore bizantino d'Oriente, avrebbe riportato il ***Sacro Legno*** a **Gerusalemme**, dopo aver sconfitto **Cosroe** in battaglia.

Piero della Francesca illustrò episodi non direttamente funzionali alla storia, perché **allusivi** all'ideale della **Crociata,** che si voleva intraprendere per **liberare Costantinopoli**: ***L'incontro di Salomone con la regina di Saba***, che **ricorda** (come già nella formella di uguale tema, fusa da Ghiberti per la Porta del Paradiso) l'**unione** delle **Chiese d'Occidente** e **d'Oriente**; il ***Sogno di Costantino*** e la sua ***Vittoria su Massenzio*** celebrano una **vittoria armata** del **cristianesimo** sul paganesimo.

Anche il **ciclo** di **Arezzo**, come la ***Flagellazione*** (La ***Flagellazione di Cristo*** è un dipinto, tempera su tavola creato nel **1453 circa** e conservato nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino) allude a **temi politici** discussi nel **1439**: questo aiuta a precisare la **dibattuta cronologia degli affreschi**.

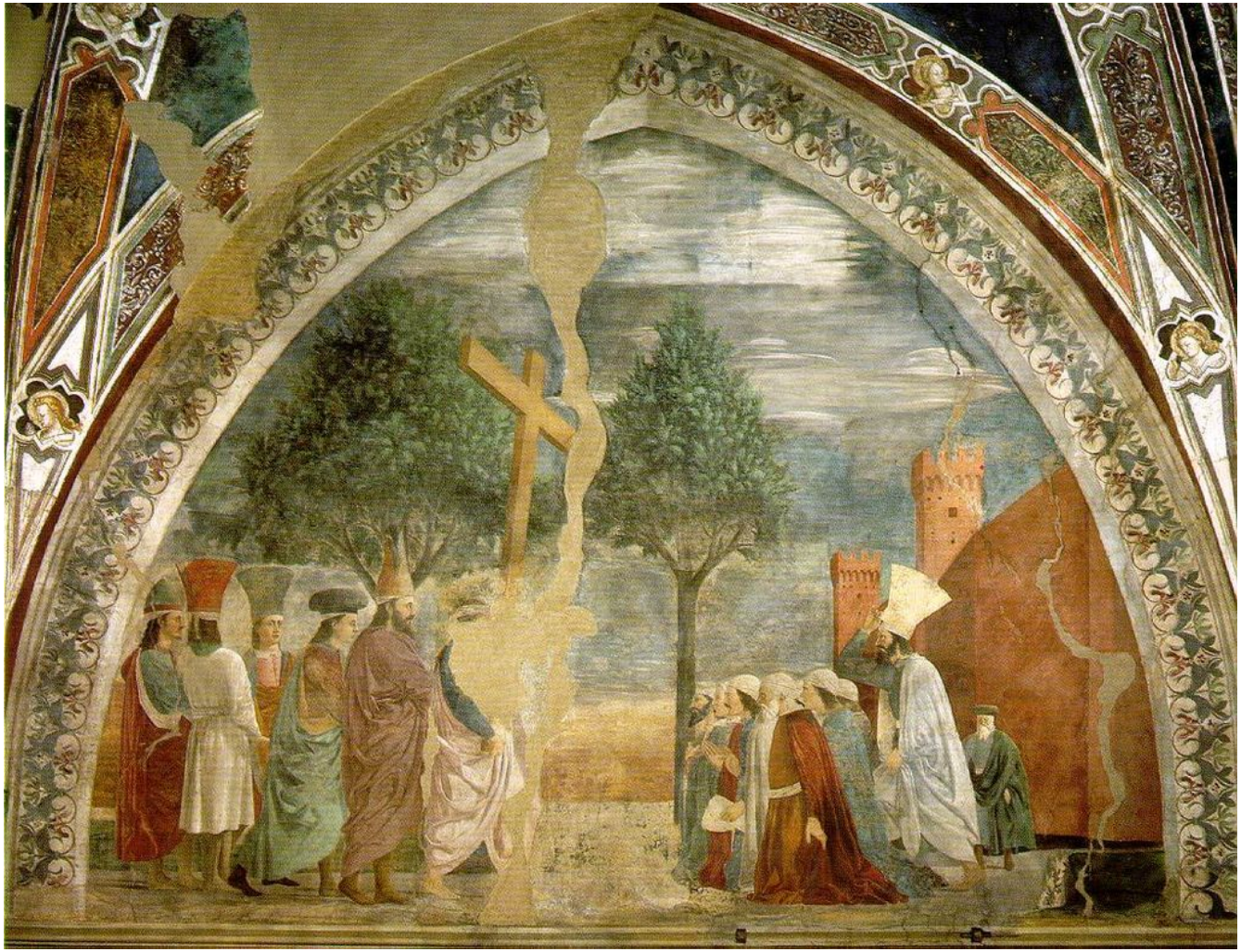
Prima del viaggio a **Roma**, Piero eseguì probabilmente le **scene** del **livello più alto**; **tornato da Roma** e messo a punto il programma iconografico, **completò** il resto, entro il **1466**.



Piero della Francesca e aiuti, *Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*, affresco (336x747 cm), particolare, dalle *Storie della Vera Croce,* Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458.

Lorenzo Ghiberti, ***Incontro tra Salomone e la regina di Saba*** **,** ***Porta del Paradiso,*** **porta est del Battistero di Firenze, 1425 e il 1452.**

La scena ha una **doppia valenza**, sia come **matrimonio ideale tra Cristo e la sua Chiesa,** sia come **celebrazione** del **successo** politico dei **Medici** nel **riunire la Chiesa d'Occidente e quella d'Oriente durante il Concilio di Firenze del 1439.**



Piero della Francesca , ***Esaltazione della Croce,*** affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*** **,** Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.

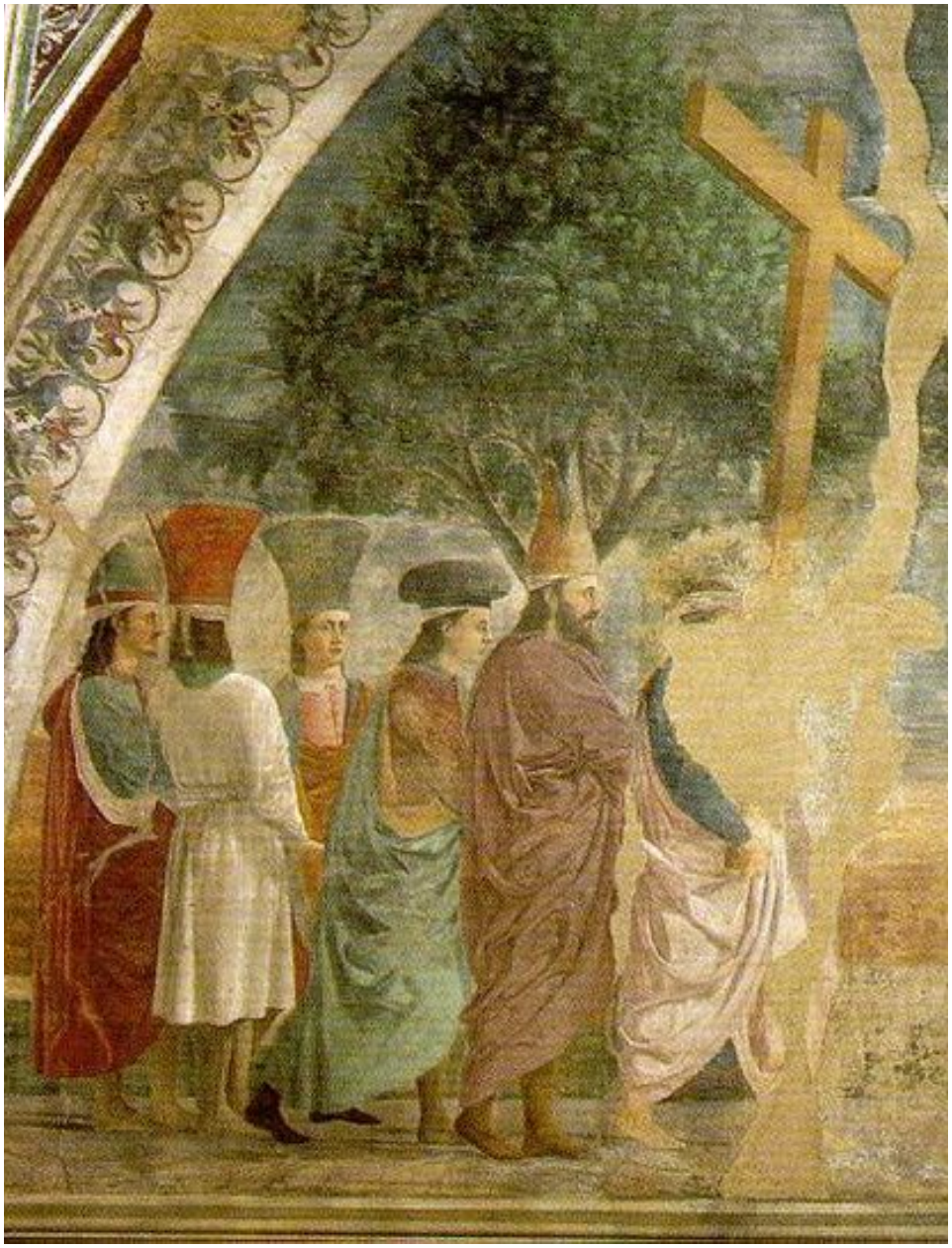
La **scena** che **chiude** le ***Storie*** mostra la finale esaltazione delle Croce, cioè il suo rientro a Gerusalemme dove può essere issata di nuovo per la devozione.

L'imperatore Eraclio I (la sua figura è perduta) dopo aver ripreso la Croce a Cosroè (scena precedente) si appresta a riportarla in città, ma un a **ngelo** lo **interrompe** sulla via e ferma la sua parata trionfale:

il vescovo Zaccaria lo esorta allora a un atteggiamento d'umiltà, infatti **solo entrando scalzo, come Cristo sul Golgota,** <u>l'imperatore può riportare la Croce a Gerusalemme.</u>

L'affresco mostra quindi la **parata del rientro** della **Croce**, mentre dalla città un **gruppo** di **fedeli si fa incontro e si inginocchia in adorazione** . Questo episodio era ricordato dalla **cerimonia religiosa dell'Esaltazione** .

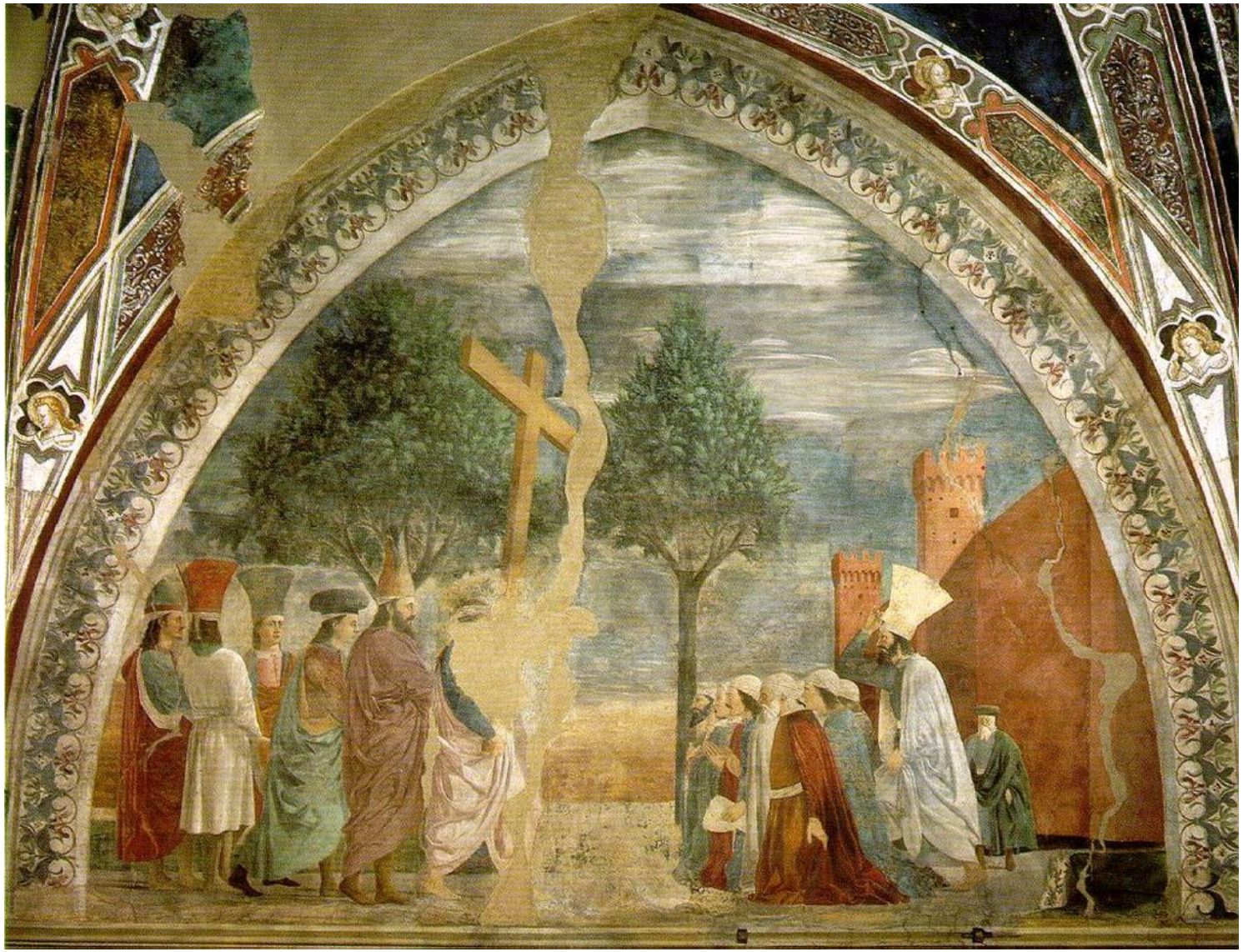
Dietro l'imperatore, si trovano una serie di **dignitari,** <u>con vesti e mantelli all'antica e</u> con **vistosi cappelli,** che erano in uso nella **corte bizantina** e che vennero **visti da Piero** e da altri artisti, durante il **Concilio di Ferrara-Firenze** (1438-1439).



Piero della Francesca , ***Esaltazione della Croce,*** affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*****,** cappella maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.

Dietro l'imperatore Eraclio I si trovano una serie di **dignitari** .

Il secondo dopo Eraclio, con la mitria di profilo, è il **vescovo Zaccaria**.



Piero della Francesca , ***Esaltazione della Croce,*** affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*** **, cappella maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

La **parte destra** , all'ombra delle imponenti mura della città dove si levano **due torri fortificate** , ha il carattere di un' **istantanea** .

Piero della Francesca , ***Esaltazione della Croce,*** **affresco (390x747 cm), particolare, delle *Storie della Vera Croce* , Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

Infatti **non tutti i personaggi sono arrivati** : alcuni sono già inginocchiati, con la testa fasciata come si usava portare sotto i copricapo, **uno si sta per inginocchiare togliendosi il vistoso cappello alla bizantina** (un motivo essenzialmente geometrico), mentre **un altro sta accorrendo** (la sua fisionomia di **anziano** col naso schiacciato è frequente in Piero e si trova **in altre scene** degli affreschi.

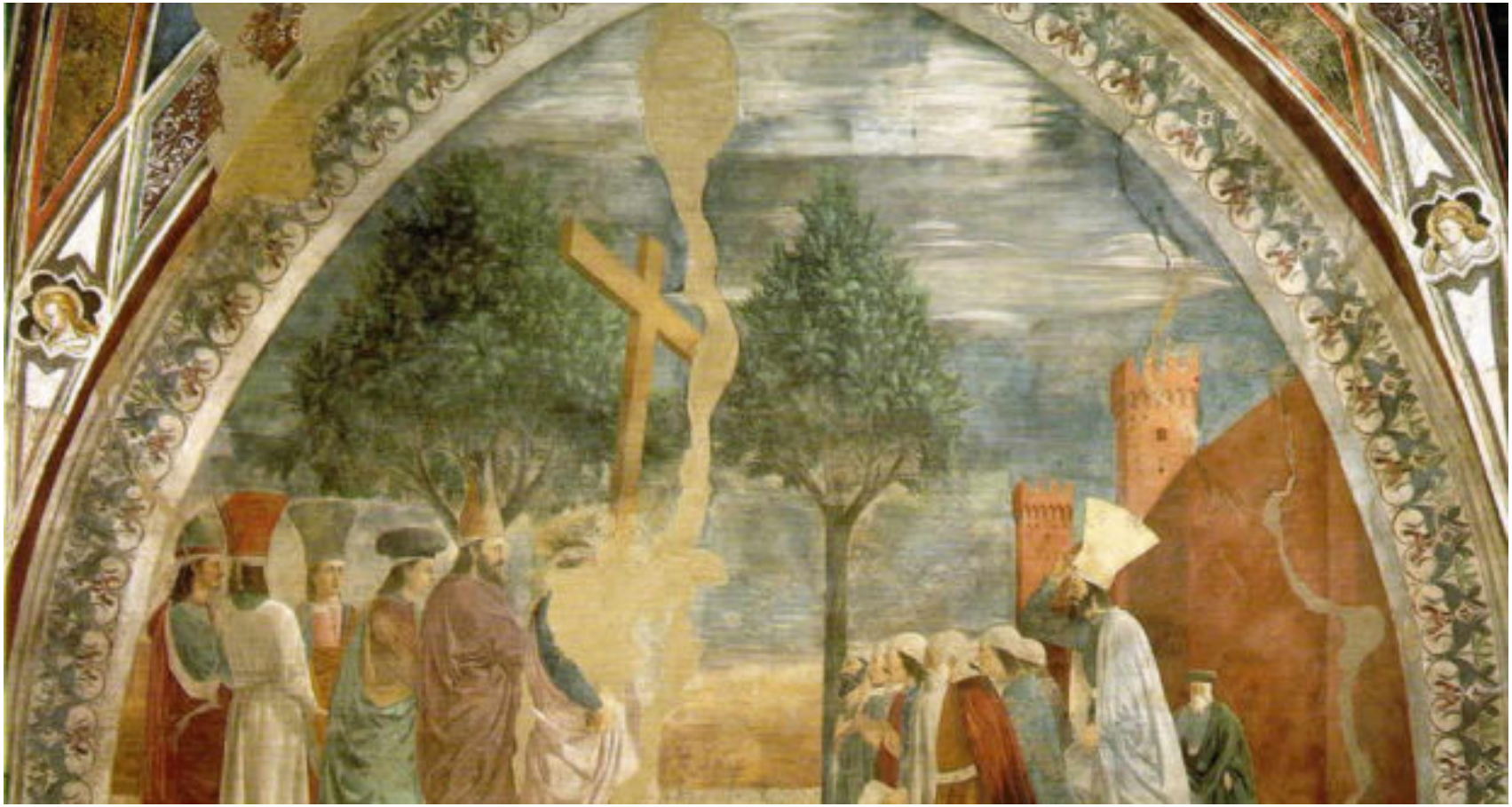
L'allineamento degli **oranti** o dei **partecipanti** alla processione convoglia l'attenzione dello spettatore sui **singoli volti** , che sono **ritratti** con varie inclinazioni in ossequio al principio della ***Varietas*** .

Ad esempio, tra le **figure inginocchiate,** una **barbuta** è vista dal basso,con la **testa inclinata** a sinistra, secondo uno **schema** che Piero studiò nel trattato ***De prospectiva pingendi*** .

Piero della Francesca ,
Esaltazione della Croce,
affresco (390x747 cm),
particolare, delle ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

Piero della Francesca ,
Esaltazione della Croce, affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*** **,** Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.

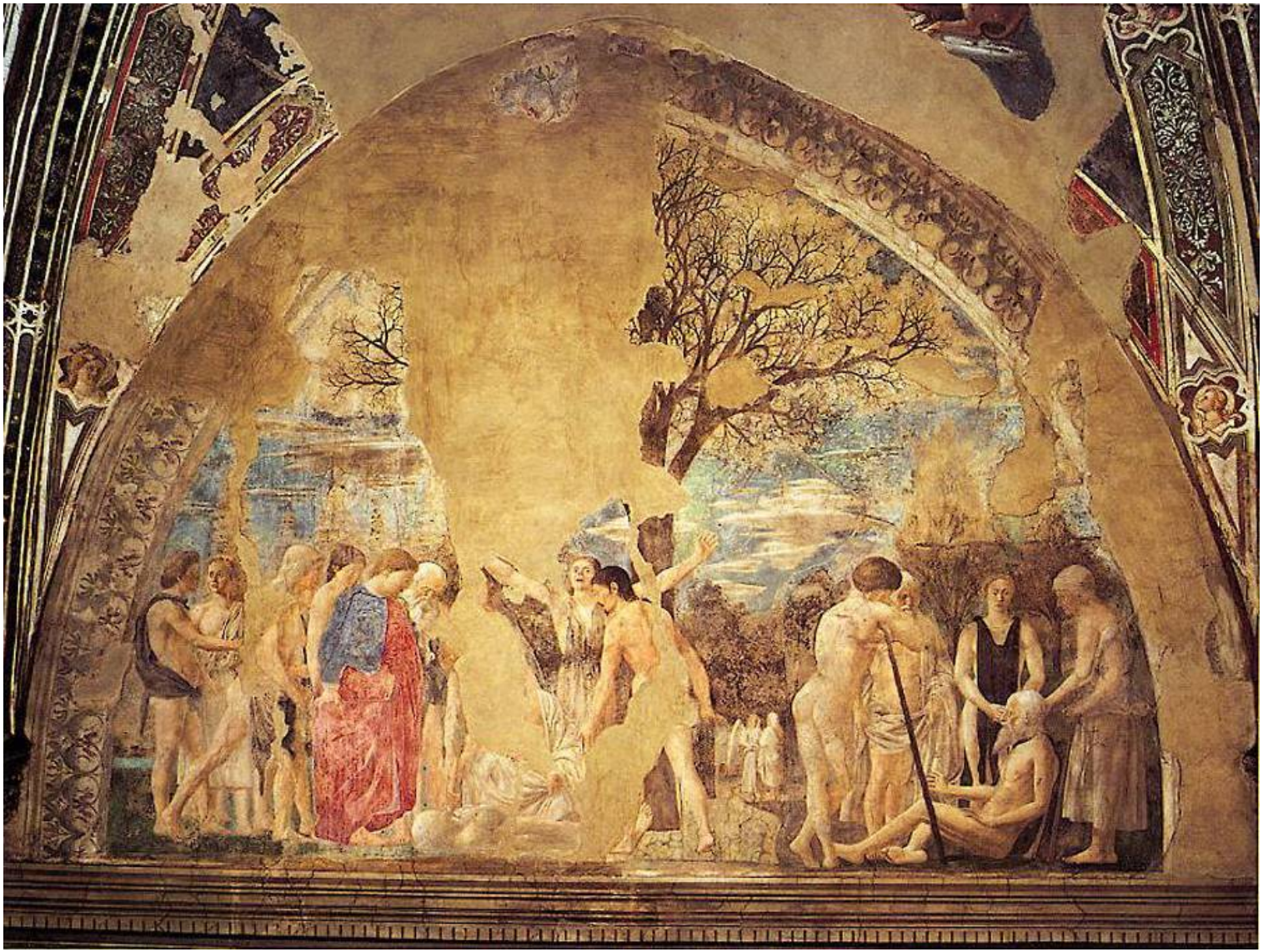
Il particolare del personaggio che si sta per inginocchiare togliendosi il vistoso cappello alla bizantina (un motivo essenzialmente **geometrico**).



Piero della Francesca, ***Esaltazione della Croce,*** **affresco (390x747 cm), particolare, delle** ***Storie della Vera Croce*****, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

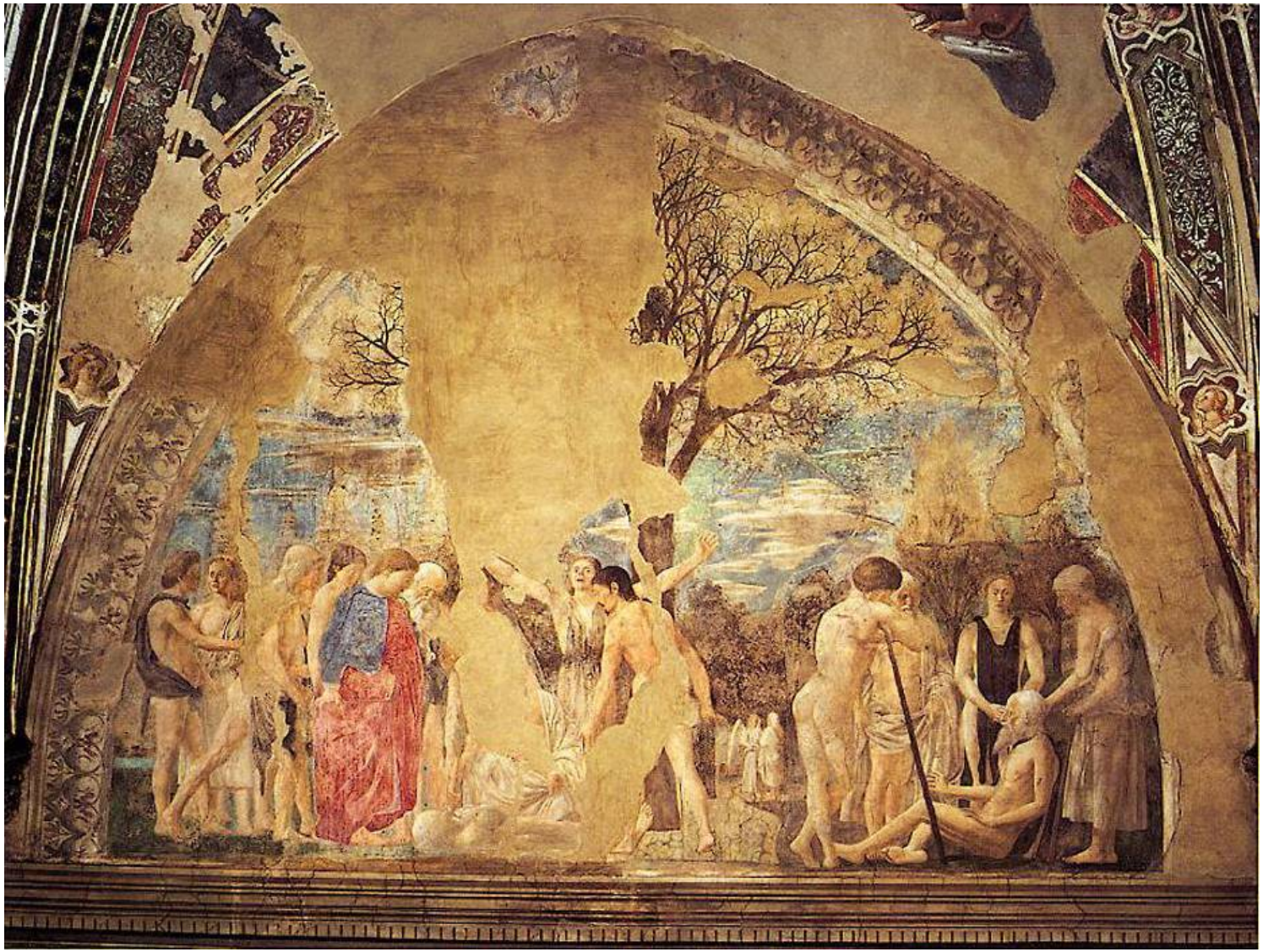
Gli **alberi sul fondale** riempiono la **parte verticale** della **lunetta** e si **ricollegano** all'altra lunetta con la ***Morte di Adamo***, ambientato in uno scenario simile **all'aperto**, accomunati dall'**assenza di fondali architettonici**

Le **nuvole sfumate "**a cuscinetto" sono una **caratteristica** tipica dell'arte di Piero della Francesca. Un **tramonto**, tenuemente sfumato all'orizzonte, **chiude il ciclo** sullo sfondo.



Piero della Francesca , La ***Morte di Adamo*** , affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*****, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458.**

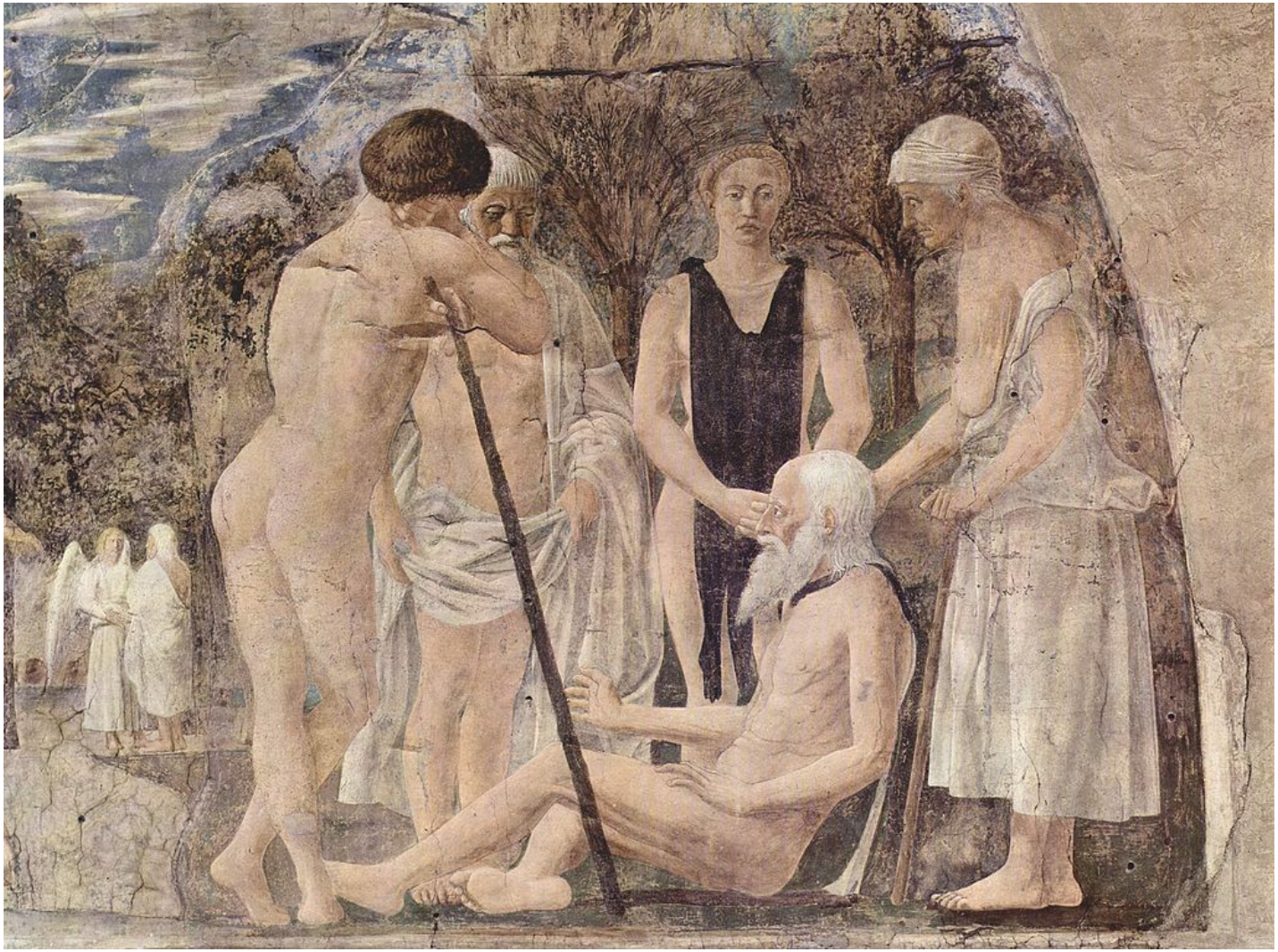
L'affresco fu probabilmente il **primo** ad essere dipinto da Piero nel ciclo**, sicuramente prima del soggiorno romano** (1458-1459) ed è anche quello da cui **iniziano cronologicamente le storie narrate** .



Piero della Francesca , La ***Morte di Adamo*** , affresco (390x747 cm), particolare, delle ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458.**

La **storia** descritta è tratta dalla ***Leggenda Aurea*** di **Jacopo da Varagine** ed è legata all'***Albero della Conoscenza,*** da cui sarebbe stato **preso il legno** per la **Croce** della **crocifissione** di Cristo, della quale si parla nelle altre storie.

L'affresco occupa **l'intera lunetta** della parete destra e racconta di come **Adamo**, ormai anziano, è morente (**gruppo di destra**), assistito dall' **anziana Eva** e da altri discendenti.



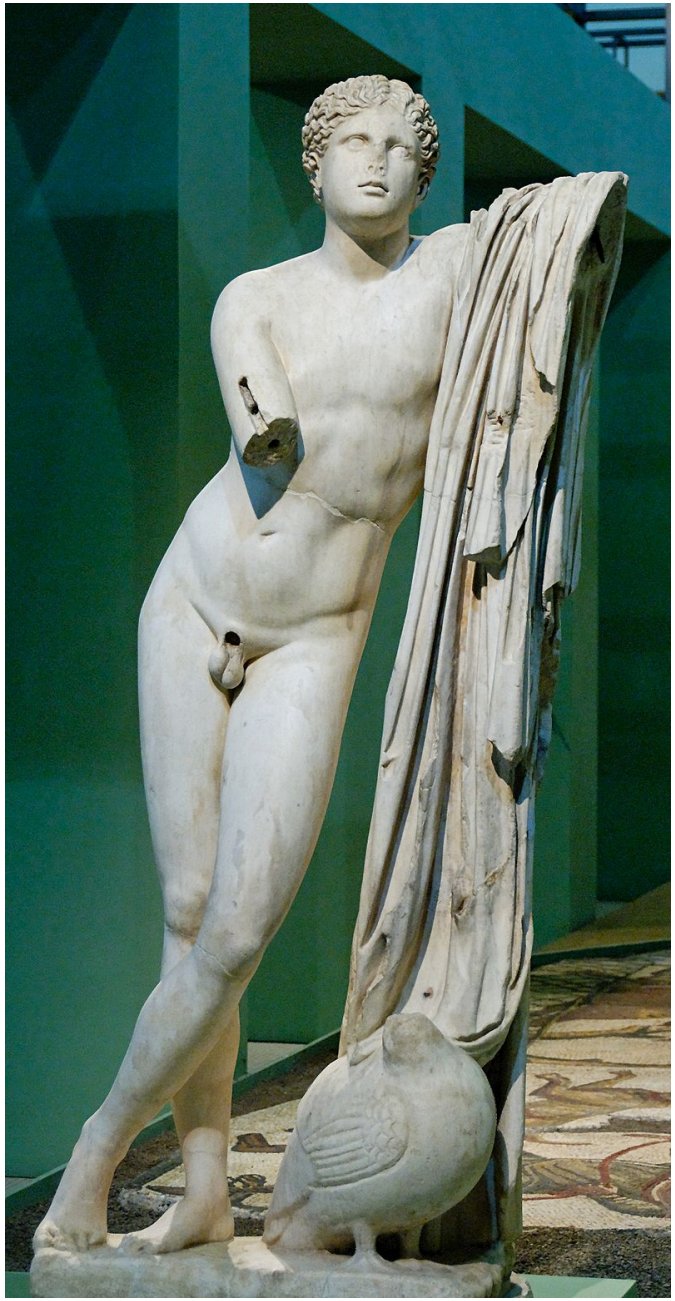
Piero della Francesca , La ***Morte di Adamo*** , **affresco (390x747 cm), particolare, (il gruppo di destra) delle *Storie della Vera Croce* , Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458.**

Adamo, ormai **anziano**, è **morente** (gruppo di destra), assistito dall'anziana **Eva** e da **altri discendenti** .
Tra questi si riconosce **l'uomo anziano** usato spesso da modello da Piero.

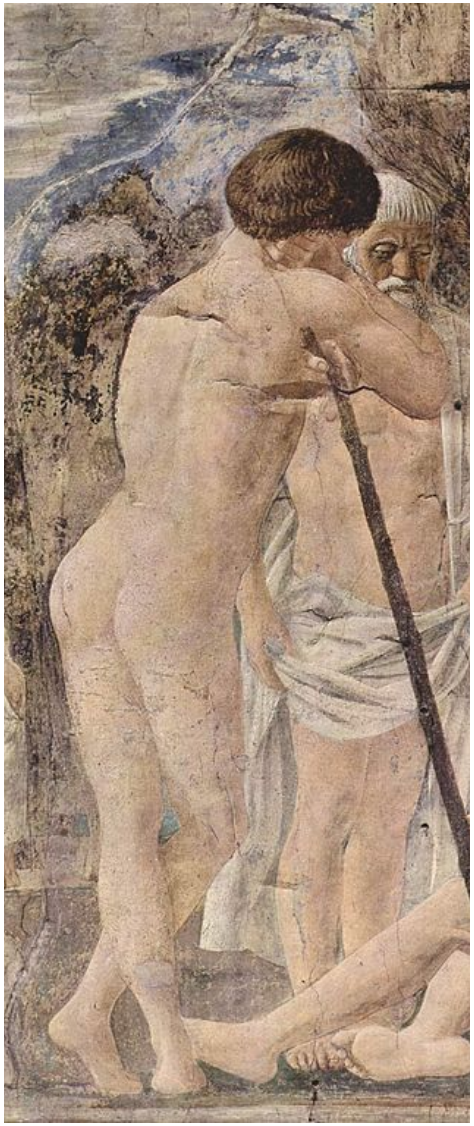
Il **giovane ignudo** di **spalle** è una citazione classica del ***Pothos* di Skopas** (visto probabilmente in un disegno proveniente da Roma).

Sullo **sfondo,** suo figlio **Seth** è a colloquio con l **'Arcangelo Michele**, per chiedergli l'Olio della Misericordia.

Ne riceve invece il **germoglio dell'Albero della Conoscenza** , che sarebbe cresciuto fino "ai tempi di Salomone".



Il ***Pothos*** è una scultura di **Skopas**, databile al **330 a. C.** circa e conosciuta da una serie di **repliche marmoree dell'epoca romana** , tra cui la migliore è considerata quella *di via Cavour* (altezza 180 cm) nella Centrale Montemartini dei Musei Capitolini a Roma.



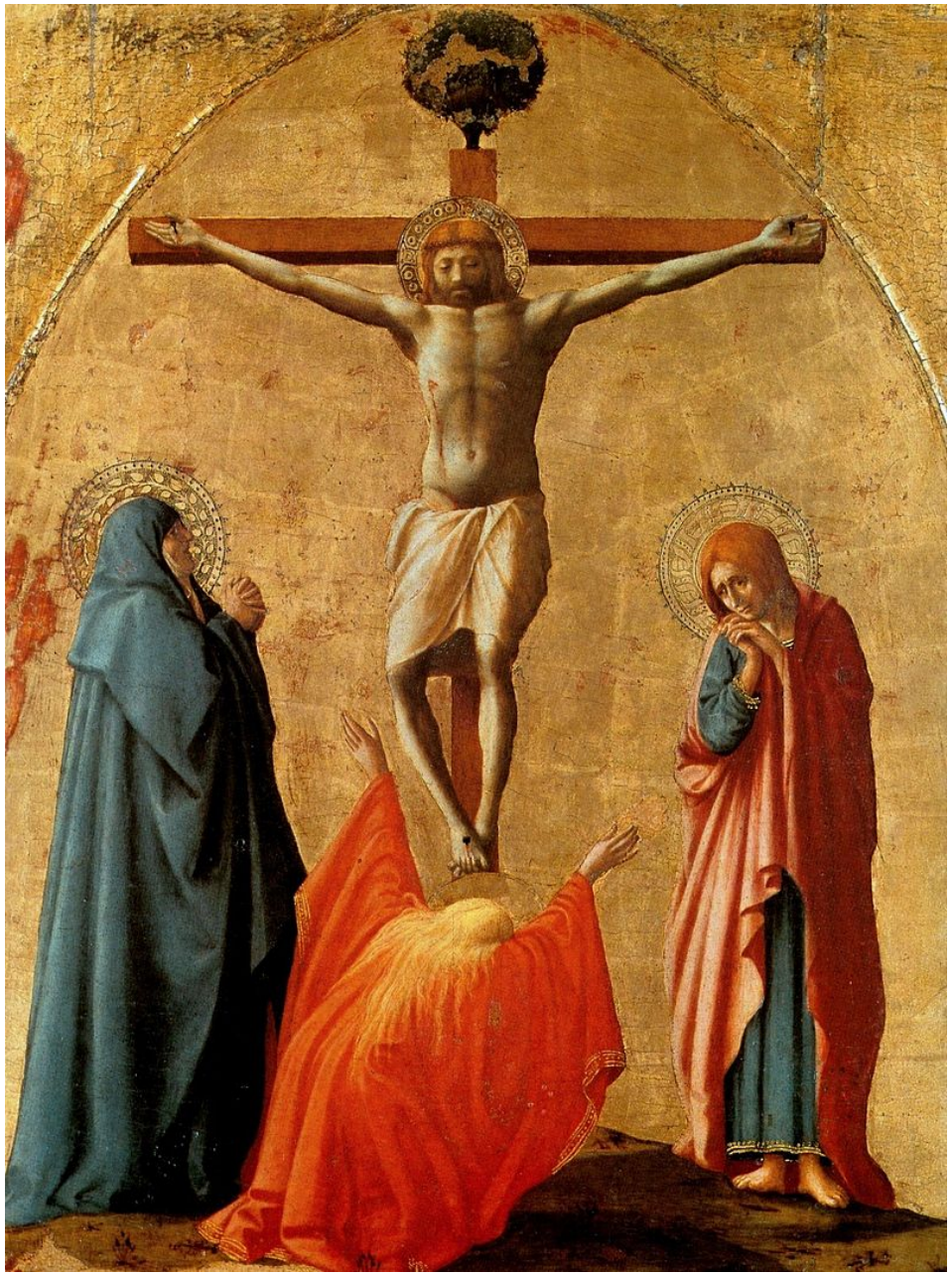
Piero della Francesca, La ***Morte di Adamo***, **affresco (390x747 cm), particolare, (il gruppo centrale) delle *Storie della Vera Croce*, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458.**

Nella **parte centrale** avviene la **morte di Adamo**, con una **donna** che **apre le braccia urlando di disperazione** (e richiamando l'attenzione dello spettatore sul centro del dipinto), mentre **Seth** (quasi completamente cancellato dal cattivo stato di conservazione) **sta piantando nella bocca di Adamo il germoglio dell'Albero** .

La **rappresentazione drammatica** del **lutto**, è ripresa dalla **Maria Maddalena** nella ***Crocifissione*** del ***Polittico di Pisa*** di **Masaccio**.

Un'altra citazione **da Masaccio** è quella dell' **uomo voltato di schiena** nel gruppo centrale, somigliante al **gabelliere** del ***Tributo*** nella Cappella Brancacci.

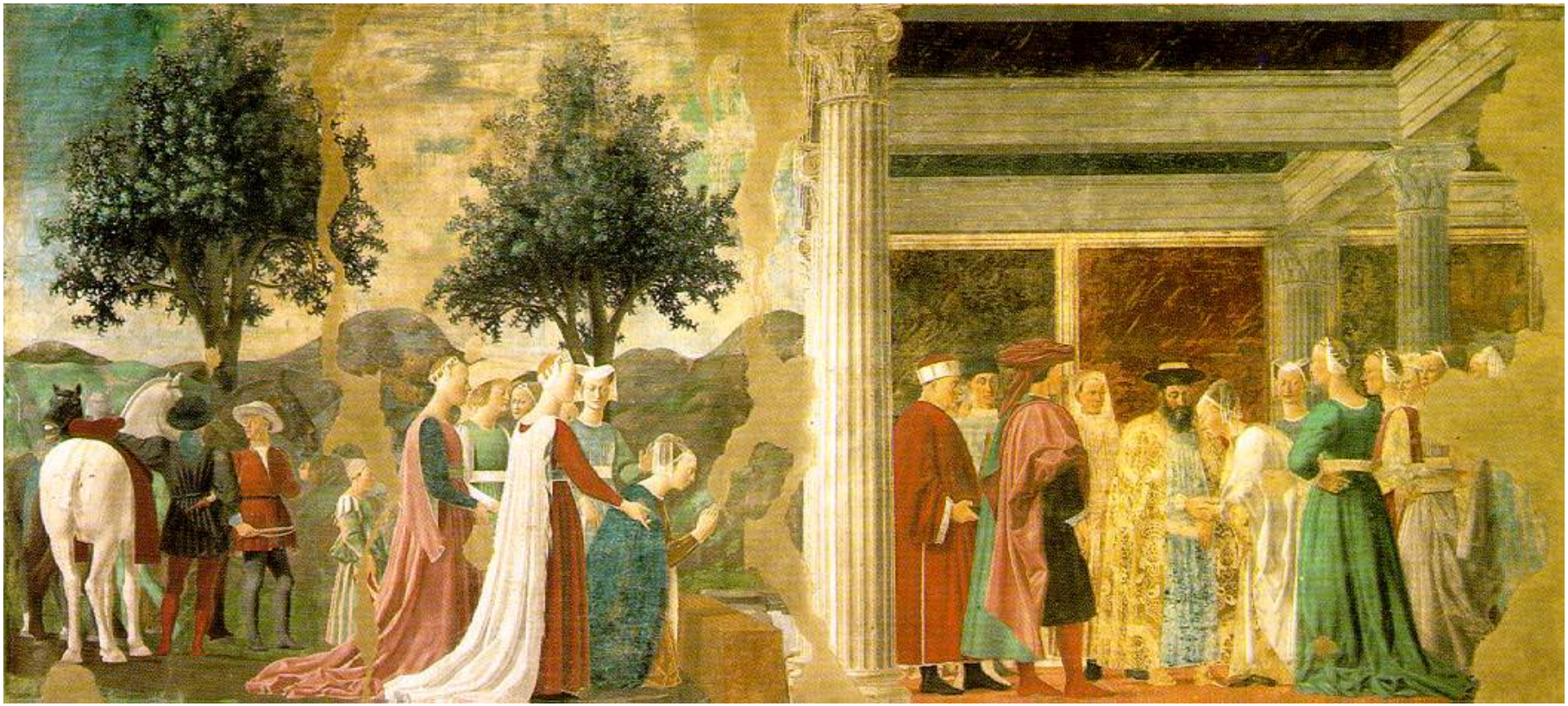
All'estrema sinistra si trovano **due giovani**, che sembrano **estranei all'evento.** La rappresentazione delle **figure nude** è vigorosamente **plastica,** con un chiaroscuro incisivo, spesso rimandante ad **esempi scultorei**, accentuato dalla cromia spenta.
Notevoli sono gli **accenti naturalistici, come la rappresentazione degli anziani, tratti con acutezza dall'osservazione quotidiana** .



Masaccio, *Crocifissione*, tempera su tavola, dal Polittico di Pisa, 1426, Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.

Masaccio, *Pagamento del tributo*, affresco, 255×598 cm., 1425 ca., chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze.

Piero della Francesca, La ***Morte di Adamo***, **affresco (390x747 cm), particolare, (il gruppo centrale) delle *Storie della Vera Croce*, Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458.**

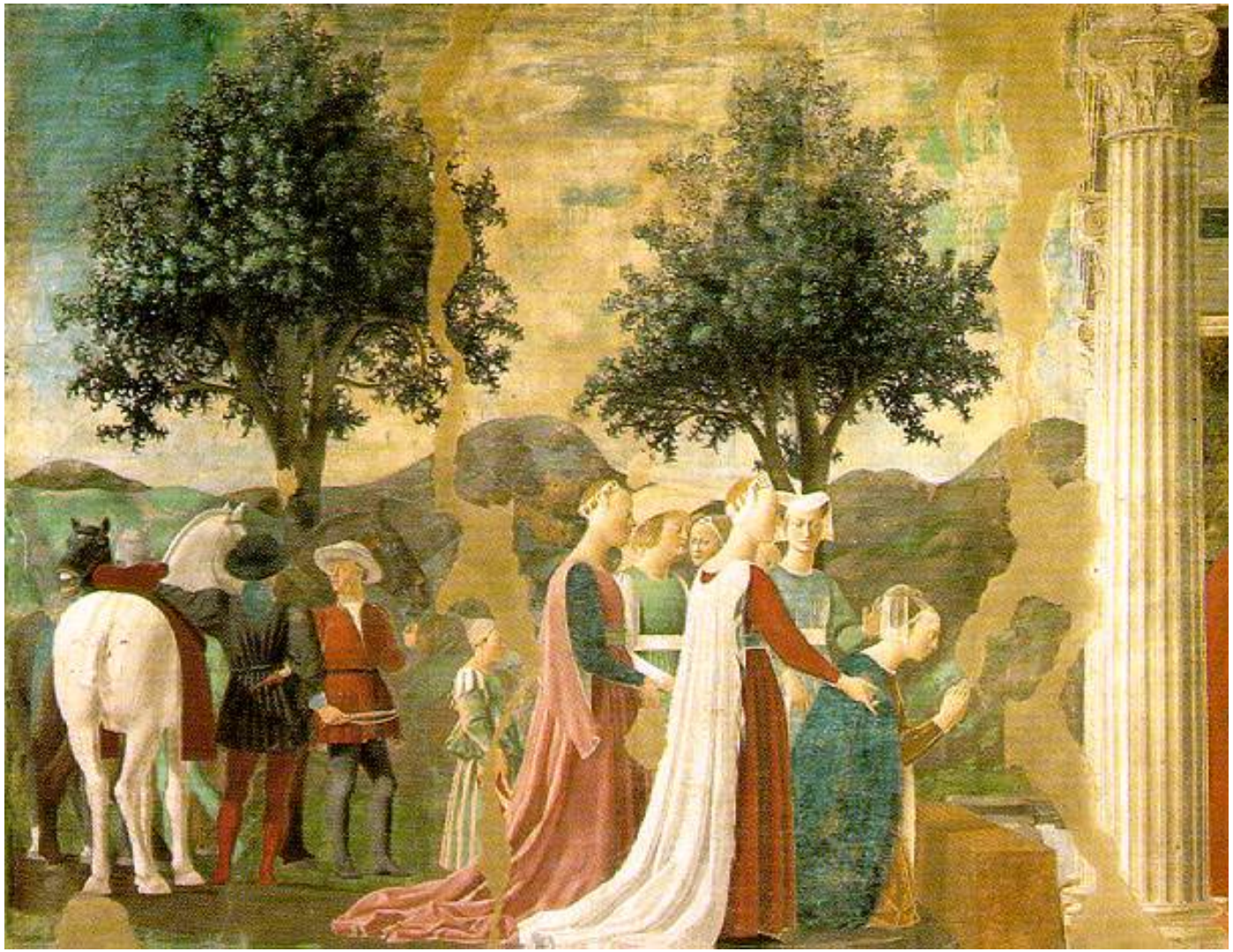


Piero della Francesca e aiuti, ***Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*** **, affresco (336x747 cm), particolare, dalle** ***Storie della Vera Croce,*** **Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458** .

L'affresco fu probabilmente il **secondo** ad essere **dipinto** da Piero nel **ciclo**, ed è anche il **secondo** della **disposizione cronologica** delle ***Storie***.

L'affresco ha un **ritmo lento e solenne** , da **cerimonia liturgica** , accentuato dalle **rispondenze simmetriche** , dalla **semplificazione** delle **forme** (come i **volti perfettamente ovoidali**), dai **panneggi** che cadono a piombo accentuando la staticità delle figure.

Anche i **gesti più semplici** appaiono nobilitati dalle **concordanze** e dalle **rispondenze** con le **architetture** e il **paesaggio**.



Piero della Francesca e aiuti, *Adorazione del Sacro Legno* , affresco (336x747 cm), particolare, dalle *Storie della Vera Croce,* Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458 .

In quell'epoca **l'albero** era stato **tagliato** ed usato per fare la trave di un ponte, ma la **Regina di Saba** , nel viaggio compiuto per incontrare il Re, **riconobbe il legno prodigioso** e, con la sua corte, **si inginocchiò** per **adorarlo** : questo episodio è raffigurato nella metà sinistra dell'affresco, in un paesaggio aperto.

L'estremità sinistra è, poi, colmata da **due palafrenieri** che tengono i cavalli della corte reale.
Uno dei **cavalli** si **innervosisce** e mostra il **morso**, una citazione forse dall'*Adorazione dei Magi* di **Gentile da Fabriano** .

Tipica di Piero è **l'alternanza di colori**, in questo caso tra i **cavalli** e i **cappelli** dei palafrenieri, impostati a un **bianco/nero** che si alterna. Anche le **sopravvesti** hanno colori alternati, marrone/nero

Piero della Francesca e aiuti, *Adorazione del Sacro Legno* , affresco (336x747 cm), particolare.

Uno dei **cavalli** si innervosisce e mostra il morso, una citazione forse dall' ***Adorazione dei Magi*** di Gentile da Fabriano.

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi* (dettaglio), 1423, tempera e oro su tavola, Uffizi, Firenze

Piero della Francesca e aiuti, *Adorazione del Sacro Legno* , affresco (336x747 cm), particolare, dalle *Storie della Vera Croce,* Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458 .

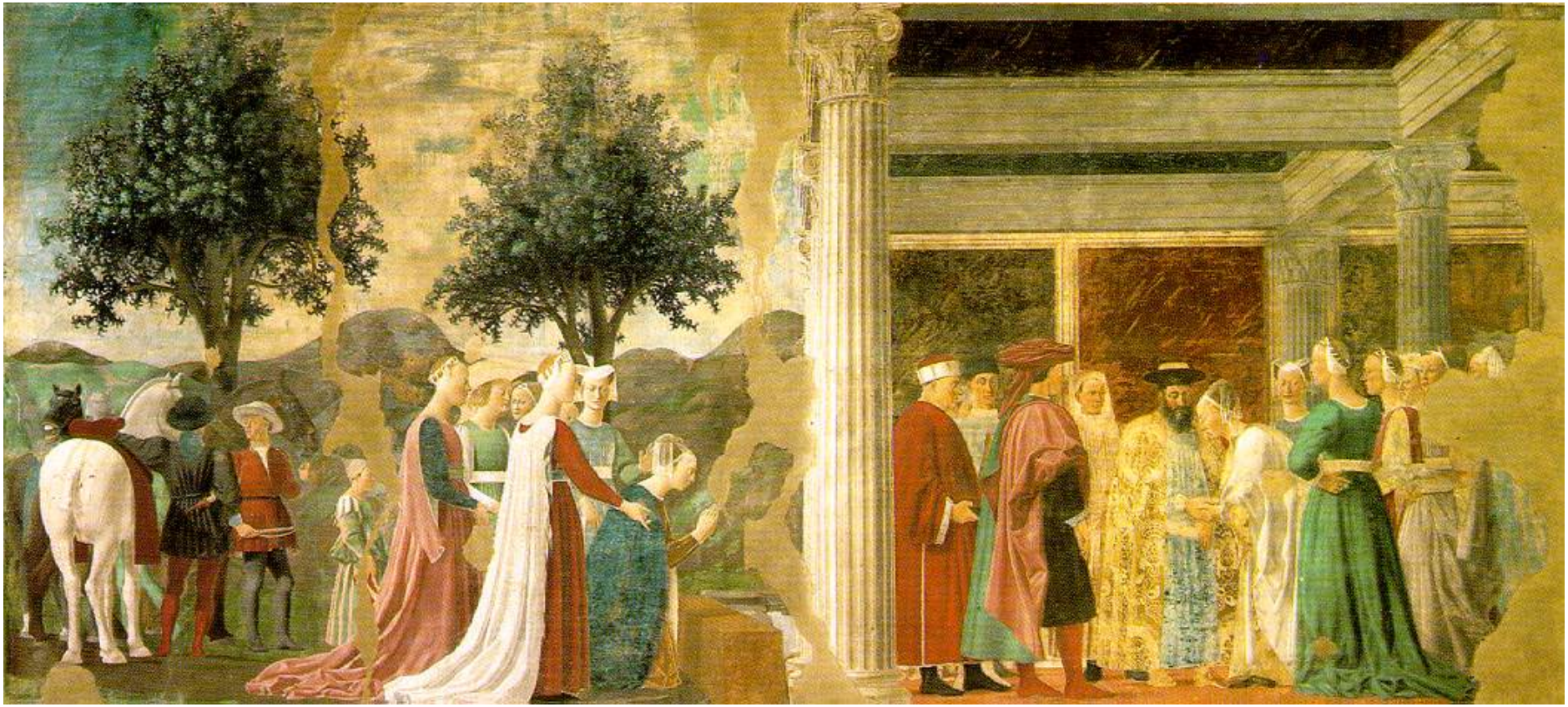
Nel **corteo** figurano **sei damigelle** con **eleganti acconciature,** tipiche dell'epoca di Piero (tra cui le altissime **fronti rasate** coperte da veli, citate, tra l'altro, anche da Pisanello).

La composizione alterna **toni caldi e freddi** nei **colori** delle vesti, che sono attentamente graduati per ottenere equilibrio.

La **posa** della **dama dietro la Regina indica il sacro legno** , indirizzando l'occhio dello spettatore, mentre la figura della **regina inginocchiata** ha un preciso **riferimento simmetrico** sulla parete opposta, dove nella **scena *Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce*** fa un gesto analogo **l'imperatrice Elena**.

Piero della Francesca e aiuti,*Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce*1452-1459.

Nel ***Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce)*****'imperatrice Elena**fa un gesto analogo a quello della**dama dietro la Regina, che indica il sacro legno**



Piero della Francesca e aiuti, ***Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*** **, affresco (336x747 cm), particolare, dalle** ***Storie della Vera Croce,*** **Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458** .

La **parte destra** della scena mostra ***l'incontro tra la Regina di Saba e Salomone*** , che avviene entro un **palazzo classicheggiante** , con **specchiature marmoree**, **colonne scanalate** , **capitelli compositi** e **architravi articolate a fasce** .

Piero della Francesca e aiuti, *Incontro tra Salomone e la Regina di Saba*, affresco (336x747 cm), particolare, dalle *Storie della Vera Croce,* Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458.

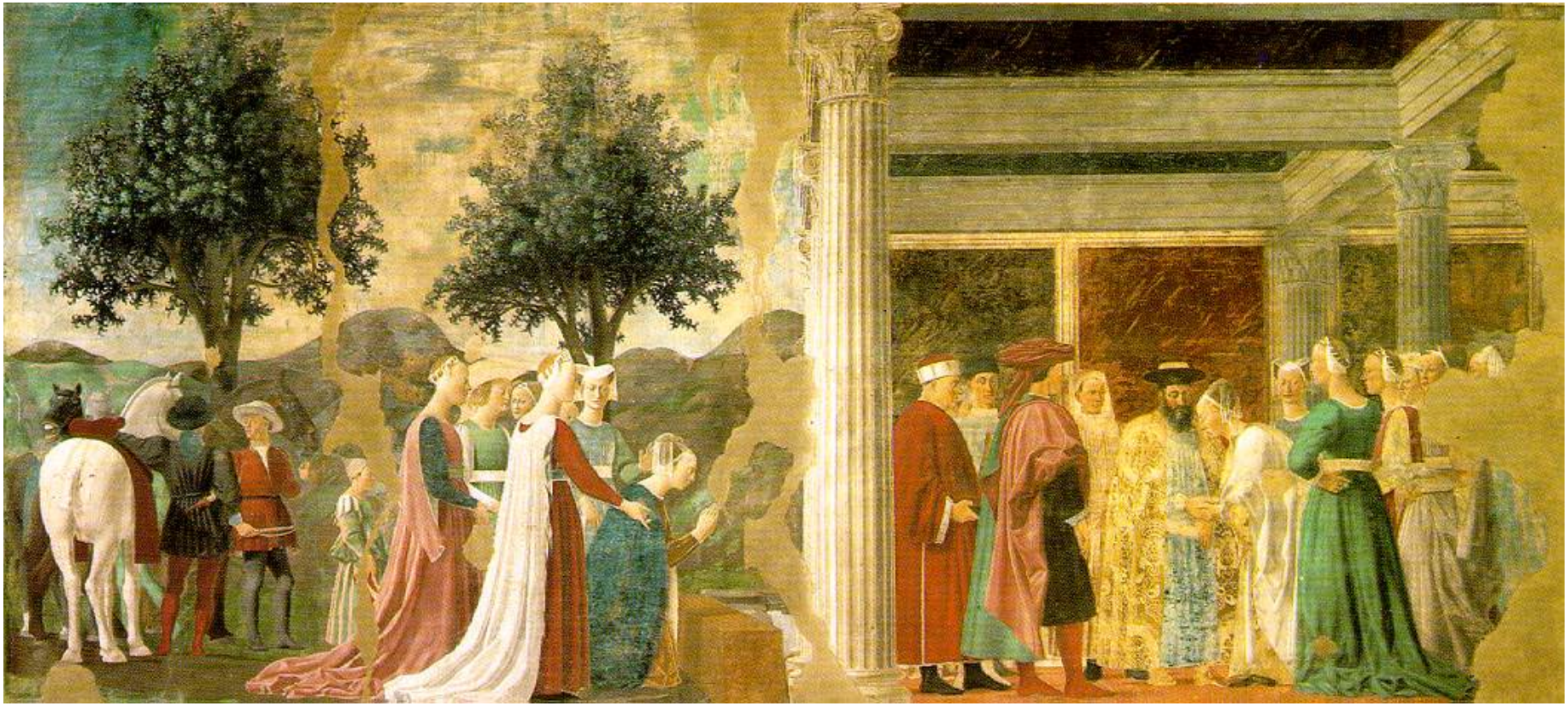
La **metà sinistra** è composta dagli uomini, cioè **Salomone** e i **suoi accompagnatori**, mentre quella **destra** è dominata dalle **donne**, con la **Regina** e il **suo seguito**.

La **Regina** è rappresentata **nell'atto di inchinarsi,** in segno di **umiltà** e **sottomissione**, un **gesto** che nell'arte dell'epoca (come nella Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti) **simboleggiava** la **riunione tra Chiesa latina e Chiesa greca,** avvenuta durante il **Concilio di Firenze del 1439**.

Piero della Francesca e aiuti, ***Incontro tra Salomone e la Regina di Saba****,* **affresco (336x747 cm), particolare, dalle** ***Storie della Vera Croce,*** **Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458** .

Salomone e la Regina di Saba **, dettaglio**

La **Regina profetizzò come quel legno avrebbe portato la rovina del giudaismo e per questo re Salomone diede l'ordine di seppellirlo (scena successiva** del ***Sollevamento della Croce***).



Piero della Francesca e aiuti, ***Adorazione del Sacro Legno e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*** **, affresco (336x747 cm), particolare, dalle** ***Storie della Vera Croce,*** **Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1452-1458** .

La **scena** è dominata da un **grande equilibrio** , con uno **stile sobrio** ma **maestoso** e ricco di **contrasti di colore** .

I **due eventi**, che si svolgono in **momenti successivi** , sono **unificati** ma rappresentati in **luoghi distinti** . Molti sono gli **elementi speculari** che tessono una fitta rete di **rapport**i tra le **due metà** : in particolare il **doppio inchino** della **Regina** e le **due nobildonne** dietro di lei, eseguite con lo stesso identico cartone ribaltato.

Notevole è la **cura** nei **dettagli** dei **tessuti** degli **abiti** dei **sovrani**, decorati da un'opulenta **damascatura** , che si ritrova anche in **altre opere di Piero** , come il **tendaggio** della ***Madonna del Parto*** .

Le scene di battaglia: la dinamicità di Paolo Uccello e la ritualità di Piero

Nelle **scene belliche** del **registro inferiore** del ciclo di Arezzo, la ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** e la ***Battaglia di Eraclio e Cosroe*** , era maggiore il rischio di sfociare nella drammaticità. Ma anche in questa occasione **Piero non tradì la sua poetica** , delineando, per così dire, **battaglie "viste al rallentatore**".

Piero della Francesca e aiuti , La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

Piero della Francesca e aiuti, La ***Battaglia di Eraclio e Cosroe*** **, affresco (390x747 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **nella Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

Piero della Francesca e aiuti , La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

L'affresco fu probabilmente dipinto nella **seconda parte** dei l**avori**, dopo il **soggiorno del pittore a Roma** (1458-1459), dove probabilmente **vide** la **Colonna Traiana** e gli **antichi sarcofagi** , da cui trasse ispirazione per le due **scene di battaglia** del ciclo affrescato.

Un'altra fonte di ispirazione potrebbero esser gli **arazzi fiamminghi** , caratterizzati da una **densità compositiva** simile a quella dei **fregi romani** , che Piero aveva probabilmente avuto modo di vedere a **Rimini.**

Piero della Francesca e aiuti , La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

Costantino ha le fattezze e **l'inconfondibile berretta** dell'imperatore bizantino **Giovanni VIII Paleologo** , che venne in Italia per il **Concilio** di Ferrara-Firenze del **1438-1439** .
In quell'occasione venne **effigiato** da **Pisanello** su una **famosa medaglia** , dalla quale Piero trasse il profilo, usato anche in altre opere come la *Flagellazione di Cristo* .
La presenza della **citazione** va spiegata nel quadro storico della **riunione** tra **Chiesa latina e Chiesa greca,** promosso proprio dal Concilio, che vedeva nel simbolo dell **'imperatore** colui che avrebbe **salvato l'Europa** dalla **minaccia ottomana** .

L'affresco poteva quindi essere **letto** come **un'esortazione a una nuova crociata** contro i **Turchi,** dopo la **caduta di Costantinopoli (1453),** fortemente **promossa** , pur senza successo, da **Pio II**, con il quale Piero ebbe molteplici contatti.

Pisanello, *Giovanni VIII Paleologo* , Verso, 1438

Recto

Piero della Francesca e aiuti , La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

In questo affresco **l'esercito di Massenzio** è in **fuga** disordinata al di là del Tevere, **davanti alla Croce sollevata da Costantino** (quest'ultimo particolare è ormai perduto).
Nella **scena precedente** del ***Sogno di Costantino*** , un **angelo aveva consegnato all'imperatore Costantino una piccola croce,** simbolo della Vera Croce di Cristo (*In hoc signo vinces*), con il quale **affrontare la battaglia decisiva** contro il rivale Massenzio (**battaglia di Ponte Milvio del 28 ottobre 312**).

In seguito a tale vittoria, Costantino, secondo la leggenda, si sarebbe convertito al Cristianesimo ed avrebbe dato libertà di culto in tutto l'impero (editto di Milano, 313).

Piero della Francesca e aiuti , La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

Al **centro** si trova un **suggestivo paesaggio fluviale** del **Tevere**, che divide le due metà e **spinge lo sguardo dello spettatore in profondità** .

Anche in questo caso, come nel ***Battesimo di Cristo*** o in altre opere, Piero trattò la **superficie dell'acqua a specchio** , dove si riflettono il cielo, gli alberi e le case.

Il paesaggio è estremamente **sereno e idilliaco (con viandanti sulla riva, uccelli che galleggiano sull'acqua),** in netto **contrasto** con la **battaglia** in primo piano.

Come nel *Battesimo* il **fiume si interrompe** innaturalmente **in primo piano** , senza riflettere i personaggi principali: la presenza del corso d'acqua è solo suggerita dal cavallo che vi è affondato e cerca di riguadagnare la riva.

Al **centro della scena di battaglia** (***La Vittoria di Costantino su Massenzio)*** **si trova un suggestivo paesaggio fluviale** del **Tevere**

Piero della Francesca e aiuti, La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle *Storie della Vera Croce*, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

I **soldati** sono rappresentati a **cavallo**, raggruppati fittamente in un **groviglio** dal quale spuntano i **fastosi cimieri** degli elmi ed una foresta di **lance** e di **bandiere colorate** .

L'insegna araldica dell'**aquila** simboleggia il **potere imperiale** , e la sua stessa figura, in campo oro con verso rosso, è rivolta minacciosa contro il nemico, con il becco aperto. La bandiera del **drago** degli **avversari** ha i colori invertiti: recto rosso e verso oro. La **lancia** più avanzata **dell'esercito di Costantino**, di **colore bianco**, si trova **davanti all'imperatore** stesso e ne esalta elegantemente il **profilo**.

Nell'insieme la battaglia non dà un effetto dinamico , come d'altronde **non lo dà** il suo più concitato ***pendant*** sulla parete opposta con la ***Battaglia di Eraclio e Cosroè*** .

Questa scena in particolare **assomiglia** più a **una parata**, con movimenti solenni e rallentati, che si **congelano** soprattutto **al centro**, nel **braccio teso** e nello **sguardo fisso** di **Costantino**, per spegnersi completamente nel **paesaggio centrale** .

Piero della Francesca e aiuti, La *Battaglia di Eraclio e Cosroe* , affresco (390x747 cm), particolare dalle *Storie della Vera Croce* nella Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.

La **scena di battaglia** fa da ***pendant*** con quella sulla parete opposta della ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** . L'affresco cronologicamente precedente è quello del *Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce* , ambientato ai tempi di sant'Elena imperatrice (IV secolo), mentre in **questa scena** si compie un salto di circa **due secoli**.

Nel **615 l'Imperatore persiano Cosroe II** conquista **Gerusalemme**, impossessandosi anche della **reliquia** della ***Vera Croce***. Con questa **egli si fa adorare in maniera blasfema,** come dio vivente.

L'imperatore bizantino Eraclio lo sfida quindi **in battaglia** (627), **vincendolo** e, in seguito, **giustiziandolo mediante decapitazione** .

Piero della Francesca e aiuti, La *Battaglia di Eraclio e Cosroe* , particolare, *Esecuzione di Cosroe* , affresco (390x747 cm), dalle *Storie della Vera Croce* nella Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.

Un quarto circa della scena è occupato, **nell'estremità destra,** dal **baldacchino** sotto il quale si sta svolgendo **l'esecuzione** dello **sconfitto Cosroe** .

L'ambiente, nonostante mostri un episodio successivo alla battaglia, è **rappresentato in maniera continua** , con le **zampe** di un **cavallo al galoppo** che invadono la **parte inferiore** .

Piero della Francesca e aiuti, La *Battaglia di Eraclio e Cosroe* , affresco (390x747 cm), particolare dalle *Storie della Vera Croce* nella Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.

la ***Battaglia di Eraclio e Cosroe*** è un fitto **groviglio** di uomini, armi e cavalli, che occupa i **tre quarti** della scena.

Lo stesso **imperatore Eraclio,** al **centro**, a **cavallo,** con l'uniforme, **brandisce l'arma** per colpire un **fanciullo** appiedato, che **tenta di difendersi** con lo scudo.

Pienamente godibile è la **concertazione** dei **dettagli**, che sono di per sé dei **capolavori** fruibili anche indipendentemente. Numerosi i **particolari macabri**, con la **morte** che sembra ghermire soprattutto **combattenti** nel **fiore degli anni.**

Lo sgozzamento del figlio giovinetto di Cosroe

Piero della Francesca e aiuti , La ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** **affresco (322x764 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, databile al 1458-1466.**

Se confrontiamo questi episodi con le tavole della ***Battaglia di San Romano*** di **Paolo Uccello (1438)**, vediamo che sia Piero, sia Paolo regolarono le immagini in base a **esigenze prospettiche e geometriche** , ma le tavole di Paolo Uccello sono ricche di un estro fantasioso e dinamico, mentre **Piero** conferì alle **scene** di guerra un **tono** di **ritualità sacrale** e la **maestosità** degna di una **pala d'altare**.

Piero della Francesca e aiuti, La ***Battaglia di Eraclio e Cosroe*** **, affresco (390x747 cm), particolare dalle** ***Storie della Vera Croce*** **nella Cappella Maggiore della Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.**

Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini,* 1438, tecnica mista su tavola 180×316 cm.,National Gallery, Londra

Le tavole di Paolo Uccello sono ricche di un estro fantasioso e dinamico.

Paolo Uccello, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda* , 1438, tecnica mista su tavola, 182×323 cm, Uffizi, Firenze .

Piero della Francesca, Il *Sogno di Costantino* , affresco, particolare dalle *Storie della Vera Croce* , Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1458-1466.

La **terza parete** del **coro** della **Basilica San Francesco** , occupata da una **finestra**, lasciava spazio libero soltanto a **scene minori,** in parte svolte da aiuti.
Ma completamente **autografo** è l'indimenticabile ***Sogno di Costantino,*** il **primo notturno** della **pittura italiana** : sull'imperatore dormiente cade un **raggio di luce** – una **luce divina**, invisibile ai suoi attendenti – che squarcia le tenebre e accende di misteriose penombre l'interno della sua tenda.

L'affresco fu probabilmente dipinto nella seconda parte dei lavori, dopo i contatti con la **cultura fiamminga** e **Roma**, dalla quale Piero sviluppò un ancora **più forte senso della luce** .

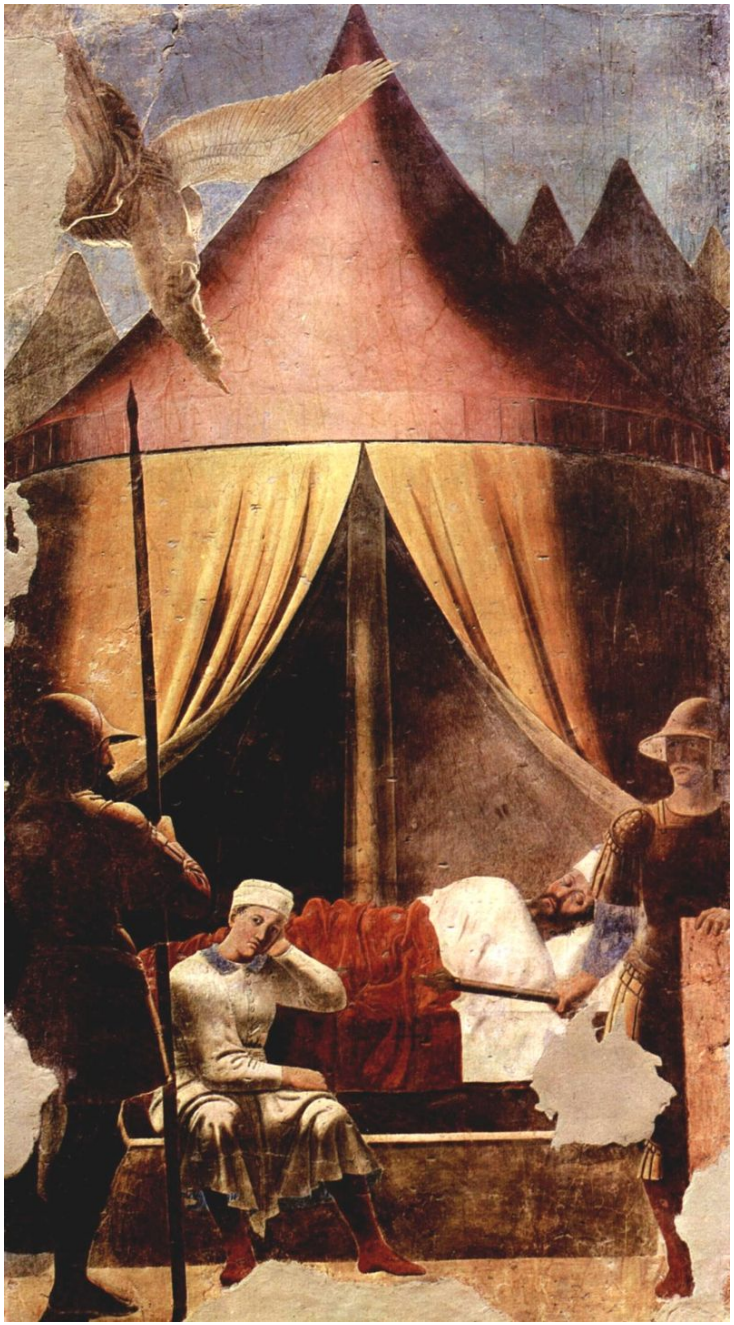
Rispetto alle scene precedenti (il *Sollevamento della Croce* per la sepoltura, ambientata ai tempi di Salomone, e l' *Annunciazione*) è stato fatto un notevole **salto temporale in avanti** .

La **profezia** della **Regina di Saba** si è infatti nel frattempo avverata, **Gesù** è stato **crocifisso** sul legno da lei indicato, il regno dei Giudei è stato dissolto e **Gerusalemme distrutta** .

Si **arriva così** al **IV secolo**, quando l'imperatore romano **Costantino** sta per scontrarsi nella **battaglia decisiva** contro il suo rivale **Massenzio**.

Ecco che **di notte**, nel suo accampamento, un **angelo** gli porta in sogno la **rivelazione della Croce** (***In hoc signo vinces*),** con la quale **sconfiggerà** l'avversario **Massenzio** (scena successiva della *Battaglia di Ponte Milvio*);

in seguito all'evento prodigioso , secondo la tradizione, **Costantino** poi concesse la **libertà di culto** ai **cristiani** (**Editto di Milano, 313**) ed i suoi successori avrebbero poi fatto del Cristianesimo la religione di Stato (editto di Tessalonica, 380).



Piero della Francesca, Il *Sogno di Costantino* , affresco, particolare dalle *Storie della Vera Croce* , Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1458-1466.

La **scena** è ambientata alle **prime luci dell'alba** nell'accampamento romano, con la **tenda di Costantino** in primo piano, protetta da **due guardie**.

La tenda è **aperta** e ci lascia vedere **l'imperatore addormentato**, mentre un **valletto** veglia sul suo sonno, seduto ed appoggiato al letto.

Il suo l**egame** con l'**imperatore** è sottolineato dai **colori** alternati della sua veste (**bianco/rosso**) che sono gli stessi del lenzuolo e delle coperte del letto imperiale.

Il **ruolo** di questa **figura** non è pienamente chiarito e forse si tratta più che altro di uno **stratagemma compositivo**: egli, **guardando verso lo spettatore** , richiama la sua attenzione (figura del " **festaiuolo** ", come veniva chiamata allora), per poi direzionarne lo sguardo, tramite le linee di forza dei suoi arti, verso la **lancia** della **guardia** in **penombra**, la quale indica a sua volta l'**angelo**.

L'angelo, che **appare di spalle** con una suggestiva **illuminazione** in **controluce**, reca in mano una **piccola croce**, simbolo della ***Vera Croce***, che fa cenno di porgere all'imperatore addormentato.

A fianco di Costantino il **soldato** tende la **mazza** verso il braccio dell'uomo vestito di bianco, **chiudendo così la composizione** in un **circolo continuo**.

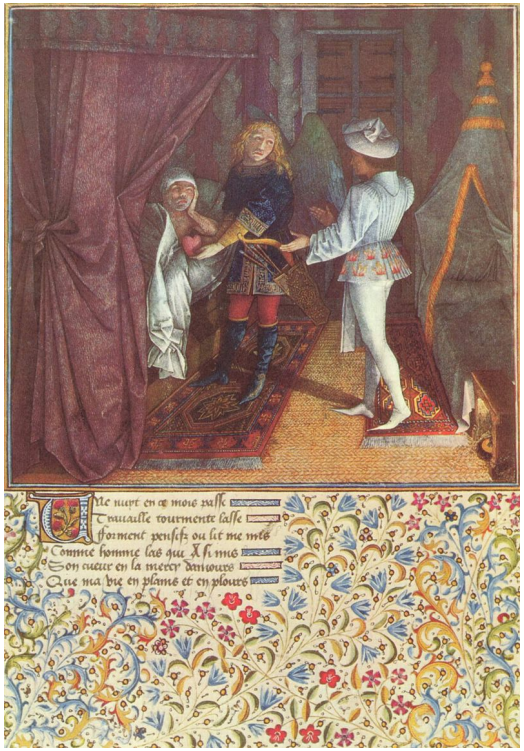
Piero della Francesca, Il *Sogno di Costantino* , affresco, particolare dalle *Storie della Vera Croce*, Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1458-1466.

Vera **protagonista** della scena è la **luce**, che sembra emanare dalla croce stessa, accendendo la **tenda** e il **giaciglio imperiale** , lasciando invece in ombra i soldati e lo sfondo.

Si tratta di una **luce "mistica** ", come si trova in altre opere di Piero (quali la *Flagellazione* di Urbino): si tratta infatti di un passaggio tra l'" **ombra**" del **paganesimo** e la "**luce**" della **ragione cristiana** , che trasfigura l'apparizione come un evento essenzialmente luminoso.

Nel campo della **luce** erano da tempo riconosciuti ispiratori e **maestri** i **fiamminghi** .

Infatti il **notturno** non fu un invenzione di Piero, bensì era già stato accennato da **Van Eyck**, e poi ripreso dal miniatore **Barthélemy d'Eyck,** noto come il **maestro di re Renato (d'Angiò)**, per trionfare nella ***Natività di Gesù,*** di **Geertgen tot Sint Jans** .



Barthélemy d'Eyck, Miniatura dal *Livre du coeur d'Amour épris*, raffigurante *Amore dona a Desiderio il cuore del re malato*, Vienna, 1465 ca., Österreichische Nationalbibliothek

Piero della Francesca, Il *Sogno di Costantino* , affresco, particolare dalle *Storie della Vera Croce* , Cappella Maggiore, Basilica di San Francesco, Arezzo, 1458-1466.

Piero **si ispirò** sicuramente a **opere fiamminghe** : ne aveva già viste a Ferrara, nel 1450 e molte ne ritrovò a Urbino nel corso degli anni Sessanta.

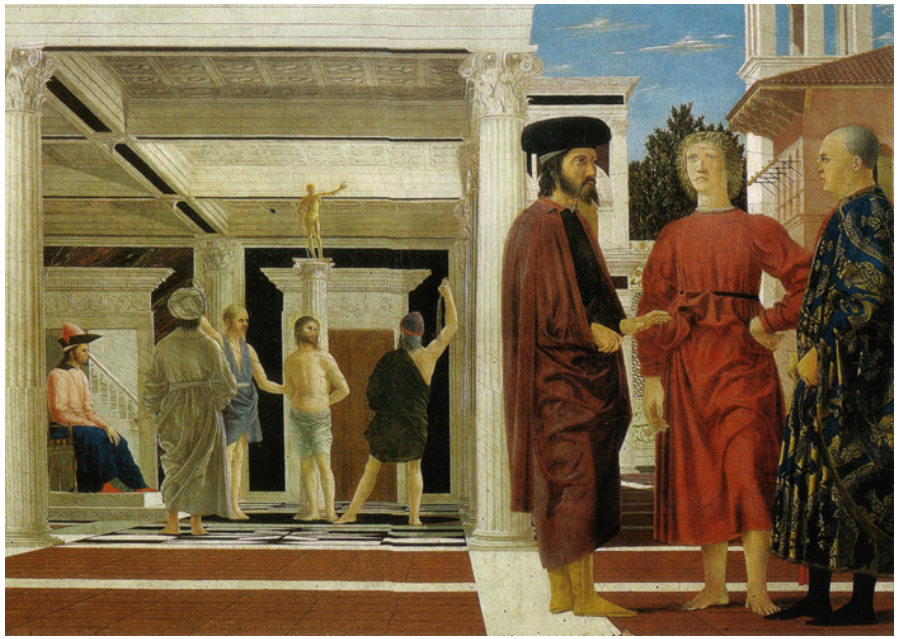
Piero si propose così l'arduo obiettivo di **coniugare** il **rigore geometrico** e la **prospettiva** appresi a Firenze, con il **luminismo** e il **naturalismo** tipici dei **fiamminghi** .

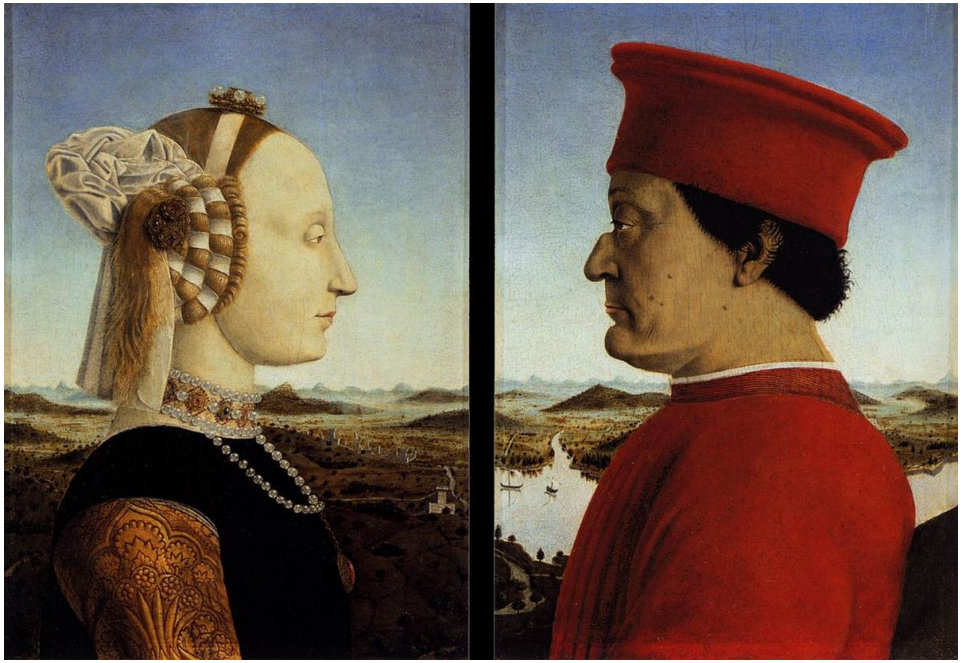
Geertgen tot Sint Jans, *Navità di Gesù* (*Natività di notte* o *Presepe di notte*), olio su tavola, 34×25.3 cm., National Gallery, Londra.

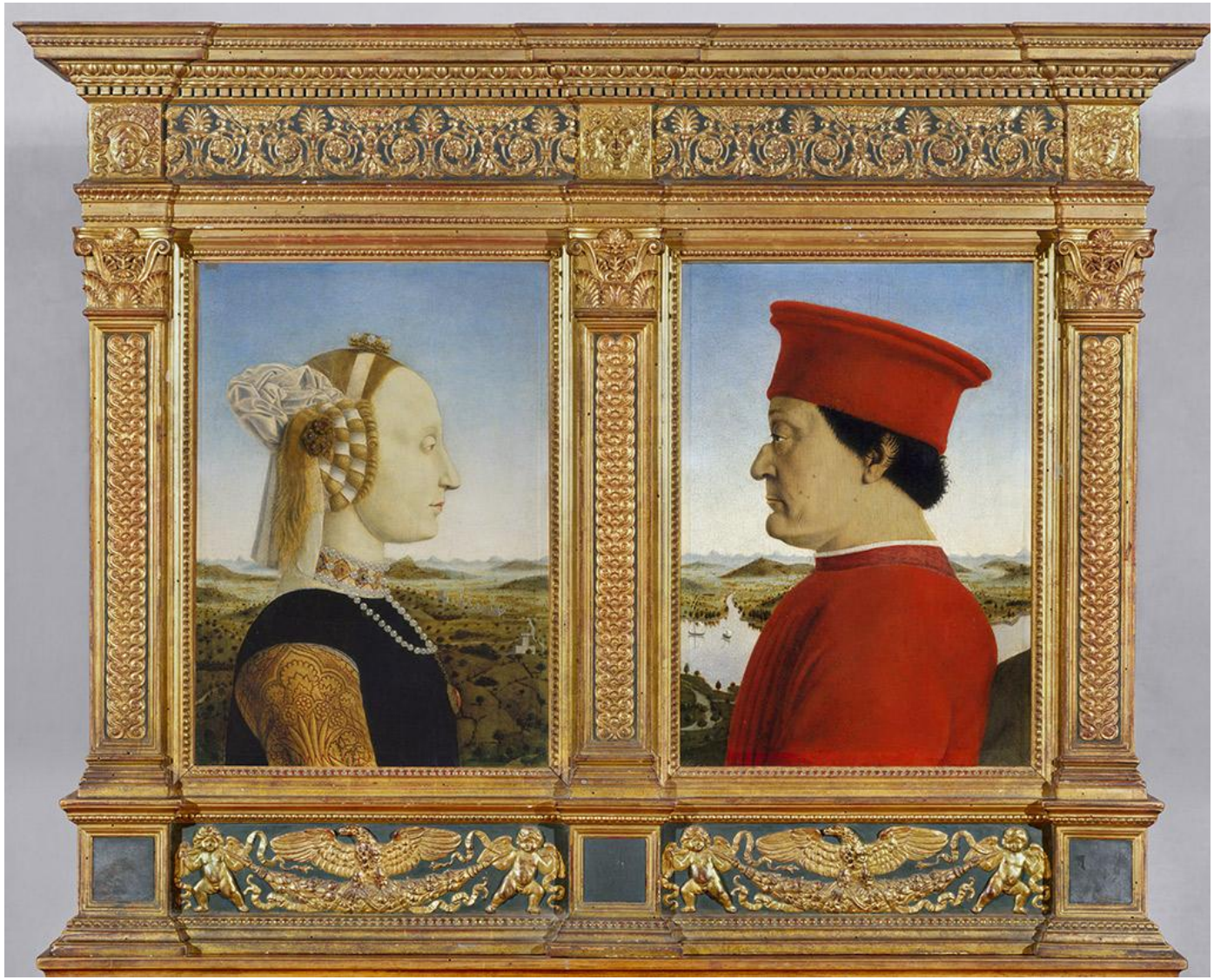
Piero della Francesca alla corte di Federico da Montefeltro

L'inserimento di **Piero** tra gli intellettuali e gli artisti operanti a **Urbino** per **Federico da Montefeltro** è oggetto di un **dibattito** tra storici e critici d'arte.

Se la ***Flagellazione*** si presenta come uno dei quadri più **enigmatici** e **controversi** dell'arte italiana, pienamente **inserite nel contesto urbinate** sono invece altre opere, dal ***Dittico coi ritratti di Federico da Montefeltro e di sua moglie Battista Sforza*** .

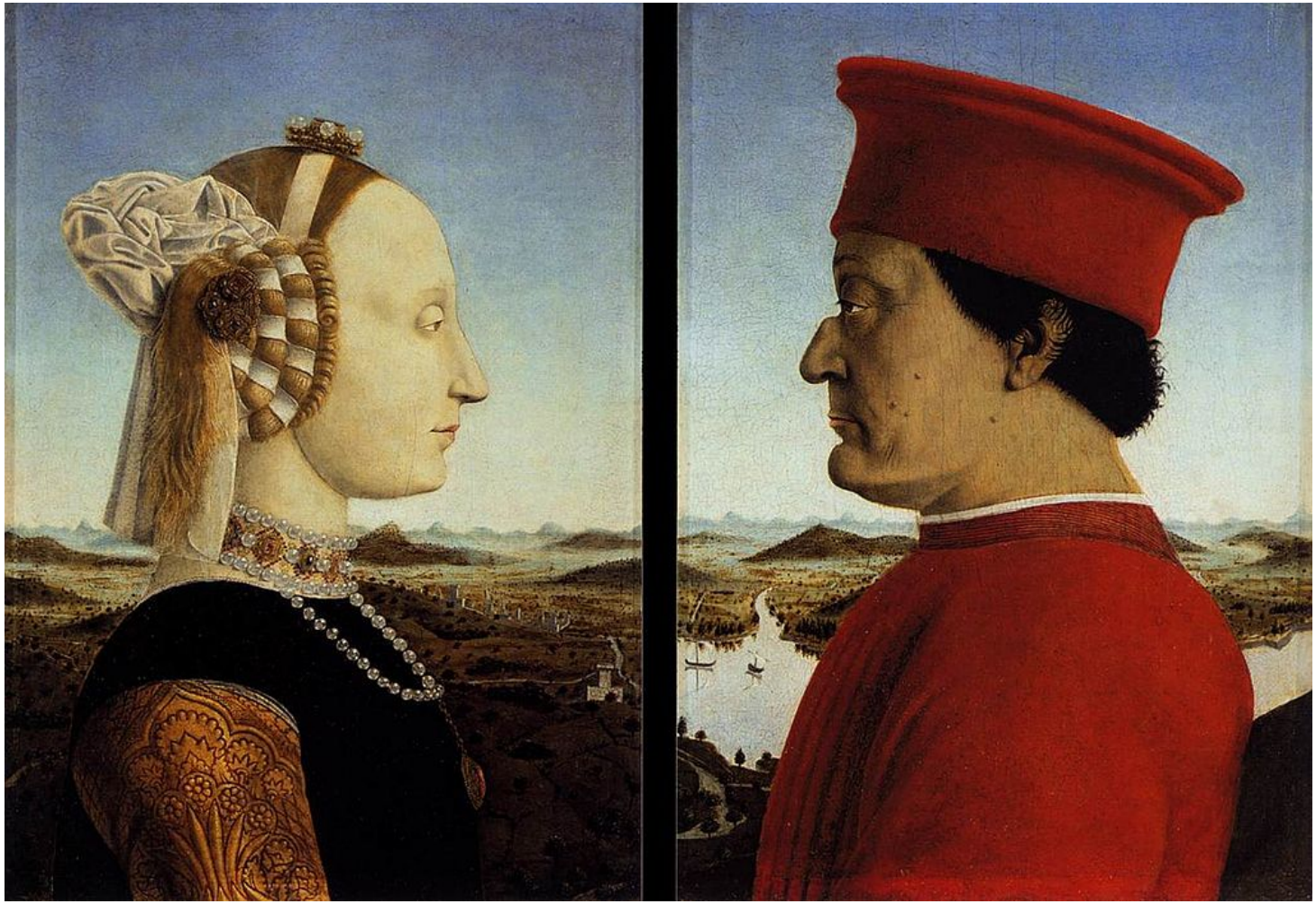






Il ***Doppio ritratto dei duchi di Urbino*** è un **dittico**, **olio su tavola** (47×33 cm ciascun pannello), con i ritratti dei coniugi Federico da Montefeltro e Battista Sforza, databile al **1465-1472** circa e conservata nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

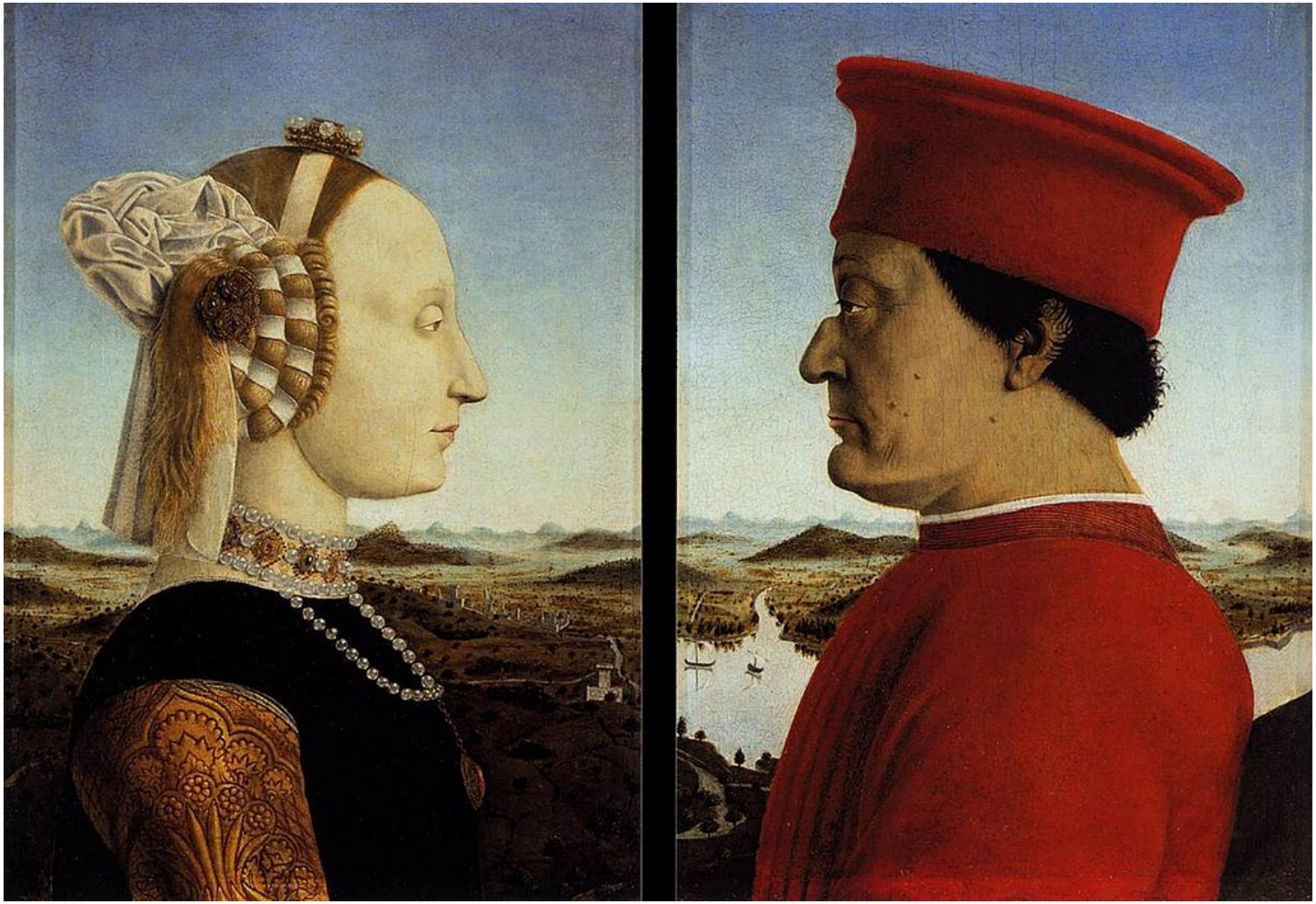
I due dipinti sono oggi separati, ma anticamente collegati da un un'unica cornice .



Piero della Francesca, ***Doppio ritratto dei duchi di Urbino,*** **olio su tavola, 1465-1472** ca., **Galleria degli Uffizi, Firenze.**

Il **doppio ritratto** , tra le effigi più celebri del Rinascimento italiano, venne dipinto a Urbino in un momento imprecisato: pare che il **ritratto di Federico** fosse già completato nel **1465** (come farebbe pensare l'assenza di insegne onorifiche), mentre quello di **Battista Sforza** sia postumo (come farebbe intendere l'iscrizione, al passato), quindi databile a dopo il **1472,** anno della sua morte, avvenuta dopo il parto del figlio Guidobaldo, a soli 27 anni.

Dal punto di vista della **tecnica**, l'uso della **tecnica a olio** è innovativo per il pittore, sebbene in opere precedenti sia usata una tecnica mista, olio e tempera. Ciò può essere **derivato** dal contatto con i pittori **fiammingh**i della corte urbinate, quali **Giusto di Gand** .



Piero della Francesca, ***Doppio ritratto dei duchi di Urbino,*** **olio su tavola, 1465-1472** ca., **Galleria degli Uffizi, Firenze.**

I **duchi di Urbino** sono raffigurati di **profilo**, come nelle **medaglie**, in un'**immobilità solenne** , sospesi in una **luce chiarissima** davanti a un **lontano e profondo paesaggio** a perdita d'occhio, che accentua le figure in primo piano.

L'infinitamente lontano e l'**infinitamente vicino** (rappresentato dalla cura dei particolari nei ritratti) sono **mirabilmente fusi** , dando origine a una realtà superiore e ordinata, dominata da **leggi matematiche** che fanno apparire gli **esseri umani** non più come mortali ma come **idealmente eterni** , grazie alla loro superiorità morale.

Nel **paesaggio** la **luce è calda** , tanto da arrossare le curve dei colli.

Il **ritratto di Battista** ha una **colorazione chiara**, con la pelle di un candore ceruleo come imponeva l'etichetta del tempo: una **pelle chiara** era infatti **segno** di **nobiltà**, in contrapposizione all'abbronzatura dei contadini che dovevano stare all'aperto.

La **fronte** è **altissima**, secondo la moda del tempo che imponeva un'attaccatura molto alta (con i capelli che venivano rasati col fuoco di una candela), e **l'acconciatura elaborata** , intessuta di panni e gioielli.

Piero, al pari dei **fiamminghi**, si soffermò sulla **brillantezza** delle **perle** e delle **gemme**, restituendo, grazie all'uso delle velature a olio, il "**lustro"** (**riflesso**) peculiare di ciascuna superficie, a seconda del materiale.

L'influsso realistico fiammingo è avvertibile anche nella **minuziosa descrizione** del **nodo** dei **capelli** fissati da un monile sopra l'orecchio e soprattutto nel **paesaggio** preciso nei dettagli, profondissimo, davanti a cui è stagliato il volto.

Il **ritratto di Federico** è invece **più naturalistico** : la sua figura è **possente**, incorniciata dal forte **rosso** della **veste** e della **berretta**, che isola il profilo, mentre l'ispida calotta dei capelli accentua gli effetti di massa volumetrica.

I **capelli** sono irsuti, lo **sguardo fiero** e lontano. Il **naso adunco** aveva una cicatrice ottenuta durante un torneo in cui **aveva perso** anche **l'occhio destro** : per questo si faceva sempre ritrarre di profilo sinistro.

La **pelle** è dipinta nei **minimi particolari,** con distaccata oggettività, dalle **rughe** e ai piccoli **nei**, riprendendo i **modi dell'arte fiamminga** .

La **corte di Federico,** dopotutto, proprio negli **anni Sessanta** del **Quattrocento** viveva l'**apice** del suo **splendore**, con **artisti italiani e fiamminghi** che lavoravano fianco a fianco **influenzandosi reciprocamente** .

Il **paesaggio** è di chiara **derivazione fiamminga** , dove la **foschia** schiarisce le cose più lontane (prospettiva aerea) e il cielo sfuma verso l'orizzonte, come all'alba.

Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e due angeli (* La *Madonna di Senigallia)* ,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.

Il nome dell'opera deriva dalla collocazione più antica conosciuta, la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Senigallia.

Ancora la **luce** è magistralmente rappresentata, anzi **materializzata** , mentre irrompe da una finestra in una stanzetta scura nella mirabile ***Madonna col Bambino e due angeli (Madonna di Senigallia).***

L'opera presenta numerose **affinità** formali e stilistiche con la ***Pala di Brera*** (databile al 1472 circa), perciò viene spesso ipotizzato che le due tavole siano state **dipinte a breve distanza l'una dall'altra** , commissionate entrambe da **Federico da Montefeltro** .

La ***Madonna di Senigallia*** in particolare venne forse fatta dipingere in occasione del **matrimonio** di **Giovanna**, figlia di Federico, con **Giovanni** della Rovere, **signore di Senigallia**, celebrato pro-forma nel 1474 (poiché la sposa era giovanissima) e di nuovo nel 1478.

Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e due angeli (* La *Madonna di Senigallia)* ,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.

La scena mostra una **Madonna** col **Bambino** tra due angeli, all'interno di un'abitazione.

Il **taglio** del dipinto è **insolito** e mostra i **protagonisti** come **mezze figure,** tagliate dal margine inferiore del dipinto.

Il **Bambino**, in **atto di benedire** , tiene in mano una **rosa bianca** , simbolo della purezza della Vergine, mentre al collo ha una **collana di perle rosse** con un **corallo**, un **simbolo arcaico di protezione** degli infanti che, nel caso delle **scene sacre** , acquistava anche un valore di **premonizione** della **Passione** per via del **colore rosso-sangue** .

Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e due angeli (*La *Madonna di Senigallia)* ,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.,

Gli **angeli,** dalle tenui **vesti** di **colore grigio** e **rosa salmone** , sono fedelmente ripresi dalla ***Pala di Brera*** , tanto che alcuni ipotizzano l'intervento di allievi che copiarono le fisionomie dell'opera precedente .

Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e due angeli (* La *Madonna di Senigallia)* ,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.

Sullo **sfondo** si vede **a destra** un **armadio a muro** con mensole inquadrato da una **cornice scolpita** con una **candelabra** (motivo ornamentale simile a un candeliere), come ne esistevano nel **Palazzo Ducale di Urbino** , mentre **a sinistra** si apre, alla **maniera fiamminga** , un **altro ambiente** da dove proviene un **doppio raggio di sole** tramite una **finestra aperta** , rifrangendosi sulla parete ombrosa non prima di aver illuminato il **pulviscolo atmosferico** lungo la traiettoria.

La **luce** disegna poi **riflessi** sui rilievi della decorazione della nicchia, sulle **piccole nature morte** del **cestello** con il panno di lino e della scatola cilindrica d'avorio nell'armadio, e poi nei **capelli**, nelle **vesti** e nei **gioielli** dei quattro protagonisti. Marchi scrisse: "*come in nessun'altra opera di Piero la luce vi svolge un ruolo fondante* ".

La **luce**, che attraversa il vetro lavorato a rondelle senza romperlo, è anche una **metafora** del **mistero** dell'**Incarnazione** , <u>che attraversa il corpo di Maria, nella concezione e nel parto, senza violarlo.</u>

Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e due angeli (* La *Madonna di Senigallia)*,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.

La **mancanza** di **punti di appoggio,** tra le figure e lo spazio, impedisce di determinare la distanza reciproca, facendo apparire i **protagonisti vicinissimi** allo **spettatore**.

Nonostante la ricchezza di **analogie** con la ***Pala di Brera*** **,** la *Madonna di Senigallia* ha un **carattere** molto diverso, più **intimo**, con l'allusione alla **camera dal letto** dell'**Incarnazione** (presente tradizionalmente nelle raffigurazioni dell'Annunciazione).

Di **derivazione fiamminga** sono anche l'uso del **legno di noce,** al posto del consueto pioppo, (per quanto riguarda il **supporto materiale** del dipinto), la **tecnica pittorica** con un largo uso di **leganti oleosi**, nonché i **delicati effetti materici** nella pittura, come il **velo** sulla testa della Madonna, le **luccicanti** rotondità dei **gioielli** degli **angeli** e le **pieghe** plastiche e luminose dei **panneggi**.

Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e due angeli (* La *Madonna di Senigallia)* ,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.

In quest'opera vediamo come **Piero**, nella **tarda maturità**, assorbiva sempre più i germi del **naturalismo**, senza per questo rinunciare a un **saldo dominio geometrico** della composizione:

la **Vergine** maestosamente **ovale**, l'**erculeo Cristo Bambino** benedicente, gli **angeli** **simmetrici**, ma **diversamente disposti**, uno frontalmente, l'altro di tre quarti, allo scopo di **bilanciare l'immagine** .

La ***Pala di Brera***, o ***Pala Montefeltro*** (***Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*** **),** è un'opera di **Piero della Francesca**, **tempera e olio su tavola** (248x170 cm), databile al **1472-1474** circa e conservata nella **Pinacoteca di Brera a Milano**, che le dà il nome.

Alcune parti della pala , in particolare la raffigurazione del duca di Montefeltro,i è da attribuire ad un intervento da parte di **Pedro Berruguete**, pittore alla corte di Federico da Montefeltro.

La *pala di Brera* è un vero e proprio **manifesto,** esemplare delle **ricerche prospettiche** compiute dagli artisti del centro Italia nel secondo Quattrocento.

Essa può ben essere considerata un vero e proprio **manifesto dell'Umanesimo matematico trionfante alla corte di Federico da Montefeltro.**

Si tratta di un'opera **estremamente monumentale**, con un trattamento magnifico della **luce**, astratta e immobile, e un **repertorio iconografico** di **straordinaria ricchezza** .

Innanzitutto sono **inconsuete** sia le **dimensioni,** sia **l'assenza di scomparti laterali,** come nei tradizionali polittici, risultando la **prima *Sacra Conversazione*** sviluppata prevalentemente **in verticale:** numerose tavole da altare, in tutta l'Italia centrosettentrionale, vi si ispirarono.

Piero della Francesca,*Pala di Brera*, o *Pala Montefeltro*(*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Così scrive Sgarbi: ‘’ *In quest’opera Piero deflagra, compiendo una rivoluzione assoluta, dipingendo il più bel quadro del Quattrocento.*

Questo dipinto oggi è a Brera, ma originariamente fu dipinta per la chiesa di San Bernardino di Urbino e, più precisamente, per il mausoleo dei duchi disegnato da Bramante.

Napoleone la porterà alla Pinacoteca di Brera, come opera imprescindibile, nel percorso della grande arte italiana, che voleva raccogliere a Milano.

In questa pala lo spazio è più che prospettico: si entra dentro una chiesa, nel presbiterio, si fronteggiano la luce e l’ombra, le luci battono sui marmi come specchi, la conchiglia con un uovo pendente fa sentire l’aria che circola, i volumi, gli spazi.

Ci sono i transetti, per cui si può immaginare che sia possibile entrare e uscire liberamente.
È, insomma, uno spazio ‘’vero’’ quello in cui Piero colloca la Madre con suo Figlio.
L’abbiamo definita pala d’altare, perché si colloca sull’altare, ma si tratta, tecnicamente di una Sacra Conversazione.

Perché? Perché i personaggi sono in condizione di parlarsi. Mentre nel ‘Polittico della Misericordia’ sono separati e incomunicanti, qui convivono nello stesso spazio: Battista potrebbe parlare con Bernardino e Girolamo, Francesco con Pietro Martire e così via.

Piero della Francesca,*Pala di Brera*, o *Pala Montefeltro*(*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

"Francesco, poi, apre con grazia la tunica, mostra le stimmate sul costato e, con una mano di qualità pittorica assoluta, porge in avanti la croce in cristallo di rocca.
La Madonna non è più grande degli altri, sta su un piedistallo appena rialzato, ma è un essere umano. È protetta alle spalle da quattro angeli meravigliosi, con ornamenti, rubini, perle.

Il Bambino sulle sue ginocchia è non soltanto quello che noi sappiamo essere, cioè il Figlio di Dio, che lei ha portato in grembo, ma è nella posizione che assumerà, in una sorta di temporalità schiacciata, quando, adulto, sarà sulle ginocchia di sua madre, nella posizione della 'Pietà', come nella 'Pietà Vaticana' di Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti, *Pietà,* 1497- 1499, marmo, Basilica di San Pietro in Vaticano

Piero della Francesca,*Pala di Brera*, o *Pala Montefeltro*(*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Nel suo sonno, c'è la prolusione, l'emancipazione della sua morte.
Questi sono, comunque, elementi di natura iconografica, vero è che questi personaggi sono tecnicamente in una 'sacra meditazione' perché ognuno medita, però potrebbero conversare, perché sono nella condizione di parlarsi, da cui il nome 'Sacra Conversazione', che fa capire che sono nello stesso spazio.

In quello spazio vuole entrare prepotentemente il duca di Urbino, il quale non c'entra niente, non è stato concepito da Piero della Francesca, infatti è stato dipinto da Pedro Berruguete, il quale, di fronte alle richieste del duca – d'altra parte era il mausoleo dei duchi – lo inserisce, con questa armatura abbastanza d'effetto, con le mani rustiche, con il profilo tagliato, perché gli mancava un occhio: è una figura realistica, un inserto. **(*Pedro Berruguete è stato* artista di corte di Federico dal 1474 al 1482).**

l dipinto è certamente meraviglioso per le figure, ma questo spazio vuoto è una specie di dimensione concettuale, un pensiero assoluto, pura architettura.
Dobbiamo immaginare Raffaello, a nove, dieci anni, recarsi a San Bernardino, inginocchiarsi davanti a questo capolavoro, cogliendo lo spirito assoluto, il pensiero di Piero.

Tra l'altro, il fratello di Giovanni Santi, padre di Raffaello, era il priore della chiesa.
Vedo Raffaello introdursi nella chiesa, di notte e di giorno, per trovarsi davanti a se stesso trent'anni prima, perché Raffaello tradurrà questo spazio di Piero nello spazio della 'Scuola di Atene' nelle Stanze Vaticane, moltiplicando e ingigantendo l'architettura della 'Pala Montefeltro'.

Piero della Francesca, *Pala di Brera*, o *Pala Montefeltro* (*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

***''Raffaello è il pittore che meglio ha compreso il pensiero di Piero, anche rispetto a Perugino, a Signorelli e agli allievi più prossimi dello stesso Piero*.'' (V. Sgarbi)**

Raffaello Sanzio, *Scuola d'Atene,* affresco, 1509-1511 circa, Stanza della Segnatura, Stanze Vaticane, Musei Vaticani, Città del Vaticano

Piero della Francesca, *Pala di Brera*, o *Pala Montefeltro* (*Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

La **scena** è **ambientata** davanti a un' **abside monumentale** che si trova molto indietro rispetto alle figure, come dimostra lo **studio** delle **proporzioni architettoniche** .

Entro un **monumentale arco di trionfo** , retto da **paraste** al di sopra di **un'elaborata trabeazione,** con una **fascia** continua di **marmo rosso**, si sviluppa una **volta a botte** con **cassettoni scolpiti** con **rosette**.

Il **numero** dei **cassettoni** su ciascuna fila è **dispari**, come nell' **architettura classica** , ma diversamente dalle opere dell'Alberti o dalla stessa *Trinità* di Masaccio, che trae ispirazione da Brunelleschi.

Archi analoghi sono impostati **sui lati**, come in un **ipotetico transetto** .

Nella **parte inferiore** si trovano **specchiature marmoree policrome** , accordate su toni delicati che fanno risaltare le figure, amplificando la sacralità e la monumentalità.

L'impianto prospettico è **esaltato** dai **contrasti** fra **luce** e **ombra** che si creano nei **cassettoni** della **volta a botte** .

Piero della Francesca, ***Pala di Brera*** , o ***Pala Montefeltro*** (***Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*** **), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.**

L'opera presenta al **centro** la **Madonna in trono,** in posizione di adorazione, con le **mani giunte,** verso **Gesù Bambino addormentato** sul suo grembo.

La sua figura domina la rappresentazione e il **suo volto** è il **punto di fuga** dell'**intera composizione** .

Il **trono** si trova **poggiato** su un prezioso **tappeto anatolico,** un oggetto raro e prezioso ispirato a dipinti analoghi dell' **arte fiamminga** .
Attorno vi è una schiera di angeli e santi.

La **particolare disposizione** del **gruppo sacro centrale** è rara, ma documentata già nella bottega di Murano dei **Vivarini** o in un **polittico** di **Antonio Alberti da Ferrara** presente nella **chiesa urbinate di San Donato** dal **1439**.

Antonio Alberti da Ferrara, Polittico di San Donato (Madonna con Bambino e santi), 1439, tempera su tavola.

Piero della Francesca, ***Pala di Brera*** , o ***Pala Montefeltro*** (***Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*** **), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.**

In **basso a destra** si trova, inginocchiato e in armi, il **duca Federico** .

Fa da **sfondo** alla composizione l **'abside** di una **chiesa** dalla struttura architettonica classicheggiante.
Il **Bambino** ha appeso al collo un **ciondolo di corallo (** come nella ***Madonna di Senigallia***), che cela rimandi al **rosso** del **sangue** , simbolo di **vita e di morte** , ma anche della **funzione salvifica** legata alla resurrezione di Cristo.

La stessa **posizione addormentata** era una **prefigurazione** della **futura morte sulla croce.**

Federico è esposto **più all'esterno** , fuori dall'insieme degli angeli e dei santi, come prescriveva il **canone gerarchico** dell'iconografia cristiana rinascimentale.

Piero della Francesca, ***Madonna col Bambino e due angeli (*****La** ***Madonna di Senigallia)*****,olio su carta riportata su tavola di noce (61x53,5 cm),Galleria Nazionale delle Marche. 1470 -1480 ca.**

Piero della Francesca, ***Pala di Brera*** , o ***Pala Montefeltro*** (***Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*** **), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.**

L'impianto prospettico del dipinto converge in un **unico punto di fuga centrale,** collocato all'altezza degli **occhi** della **Vergine,** il cui **volto ovale** si pone perfettamente **in linea con l'uovo di struzzo** che **pende** dal **catino absidale** , di cui riproduce la **forma perfetta** .

L'**armonia** della **composizione** è ottenuta attraverso la **ripetizione** di un **modulo circolare** : la **volta a botte** in alto, lo **sfondo** scandito da **pannelli di marmo** e i **santi** disposti intorno alla Vergine sottolineano la **struttura semicircolare dell'abside** .

Piero della Francesca, ***Pala di Brera*** , o ***Pala Montefeltro*** (***Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*** **), tempera e olio su tavola (248x170 cm), 1472-1474 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.**

In fondo alla nicchia si trova un' **esedra semicircolare,** dove colpisce la geometrica purezza della **calotta** della **semicupola,** nella quale è scolpita una **conchiglia** (esempi simili si trovano nell'arte fiorentina dell'epoca, a partire da **Donatello nella nicchia della Mercanzia in Orsanmichele,** del 1425 circa), magnificamente **evidenziata** dalla **luce**, al culmine della quale è appeso un **uovo di struzzo,** che sembra fluttuare sulla testa di Maria **.**

In architettura, un' **esedra** è un **incavo semicircolare** , sovrastato da una **semi-cupola** .
Posto spesso sulla facciata di un palazzo, ma usato, come in questo caso, come apertura in una parete interna).

Donatello, ***San Ludovico di Tolosa*****, 1423-1425, Bronzo dorato,** realizzato per il **tabernacolo nella chiesa di Orsanmichele**, oggi è conservato nel refettorio del **Museo di Santa Croce a Firenze.**

L'uovo è messo in **risalto** dalla **luce** su uno **sfondo in ombra** , proiettandosi otticamente in **primo piano** . La **conchiglia, emblema di fertilità,** ha rivestito per tutto il Medioevo un significato proprio legato all'acqua, ma anche alla resurrezione

L'uovo di struzzo, che è anche **emblema** della **perfezione divina** , è collocato in una **posizione leggermente sfalsata rispetto all'asse mediano** del **quadro,** come **simbolo** della **superiorità** della **Fede** rispetto alla Ragione.

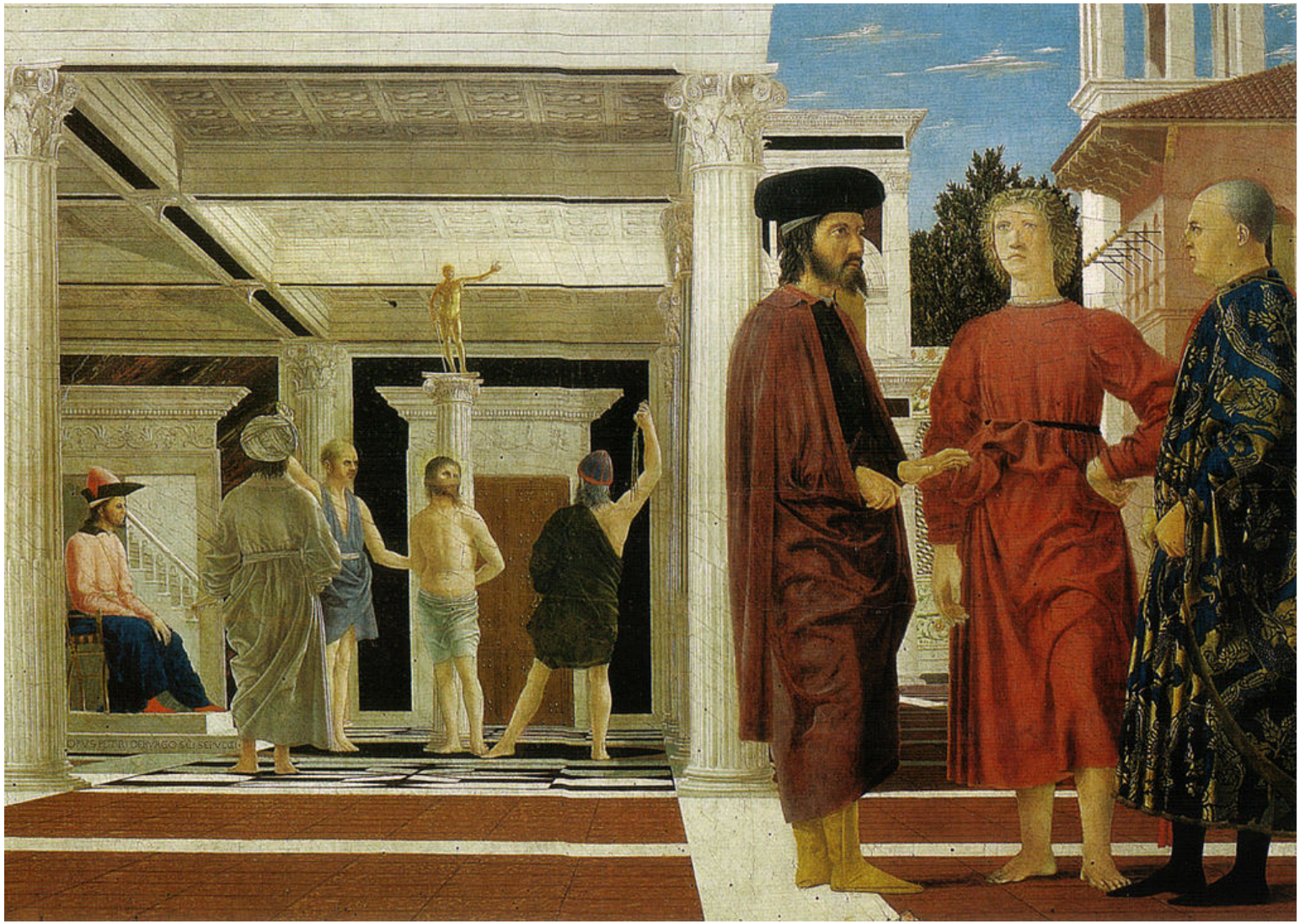
L'uovo è un complesso **richiamo** al **dogma** della **verginità** di **Maria**, che doveva essere noto agli umanisti del XV secolo.

Si rifà alla storia di **Leda**, sposa del re di Sparta, e dove si trovava appeso in un tempio un analogo uovo: **Leda** venne fecondata da **Zeus** sotto forma di **cigno**, **precorrendo** la **fecondazione** di **Maria,** tramite i raggi divini emanati dalla colomba dello Spirito Santo.

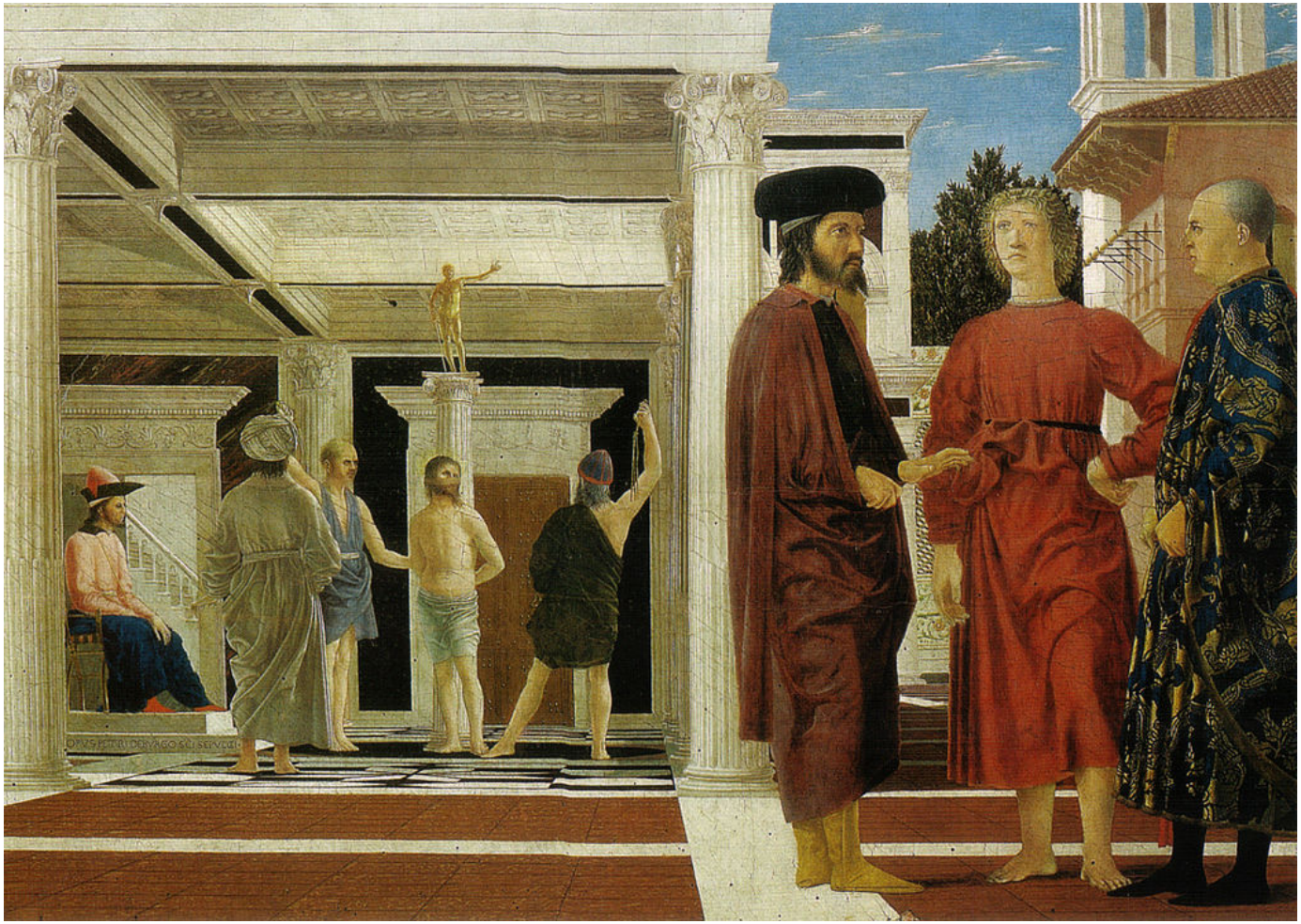
L'uovo era anche inteso comunemente come **simbolo** di **vita**, della Creazione . In numerose **chiese** dell'**Abissinia** e dell'**Oriente cristiano-ortodosso** viene spesso **appeso** nel **catino absidale** un **uovo** proprio con quest'ultimo valore, come segno di **vita**, di **nascita** e **rinascita**.

Proprio **questa valenza** rimanderebbe alla **nascita del figlio del duca** , tanto più che lo **struzzo** era uno dei **simboli** della **casata** del **committente**.

Inoltre **l'uovo**, illuminato da una **luce uniforme**, esprime l'idea di uno **spazio centralizzato** , armonico e geometricamente equilibrato: " **centro e fulcro dell'Universo** ".



La ***Flagellazione di Cristo*** **è un dipinto, tempera su tavola (58,4x81,5 cm) di Piero della Francesca, creato nel 1460 circa e conservata nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.**



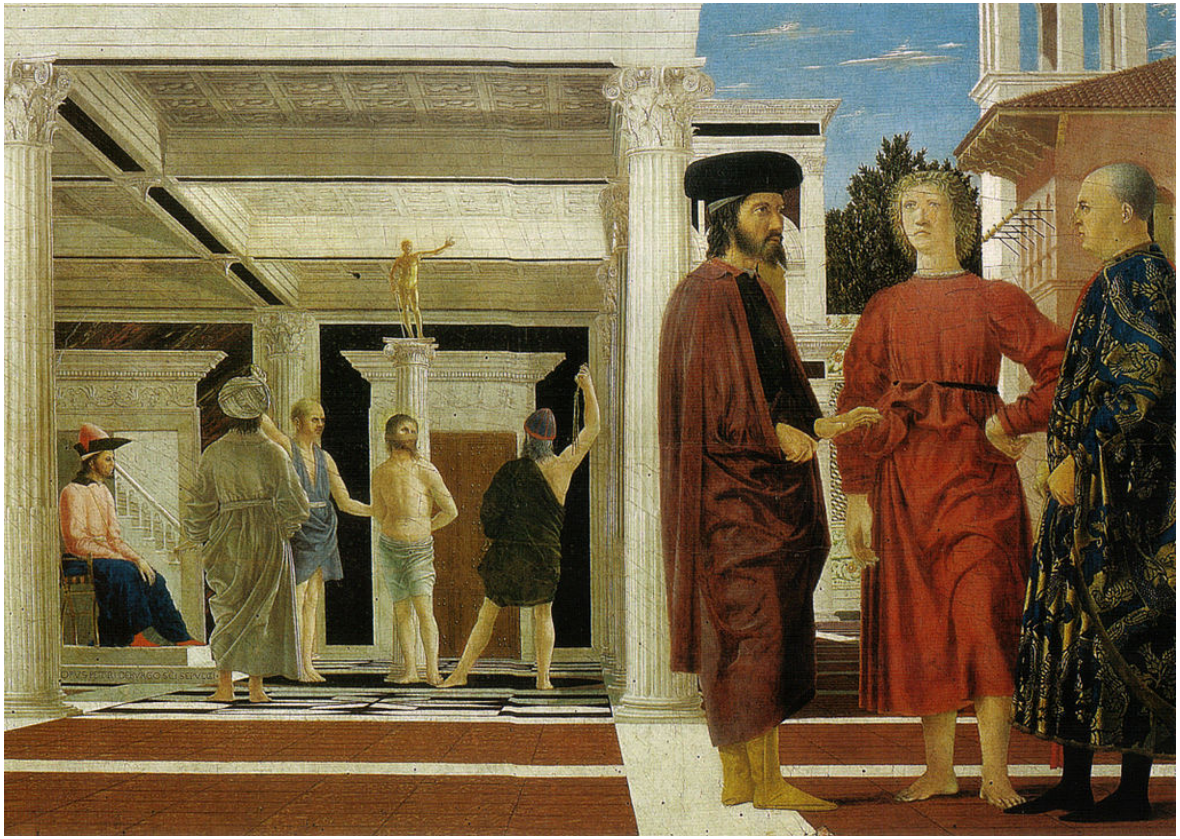
Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

Niente si sa della commissione o della destinazione originale della tavola, che però era **ricordata** tradizionalmente come **dono** del **Duca Federico da Montefeltro** .

Non è citata negli inventari di Palazzo Ducale e non entrò mai nell'eredita dei Della Rovere, mentre **è registrata** in un **inventario settecentesco** del **Duomo di Urbino** (codice 93 della Biblioteca Universitaria di Urbino).

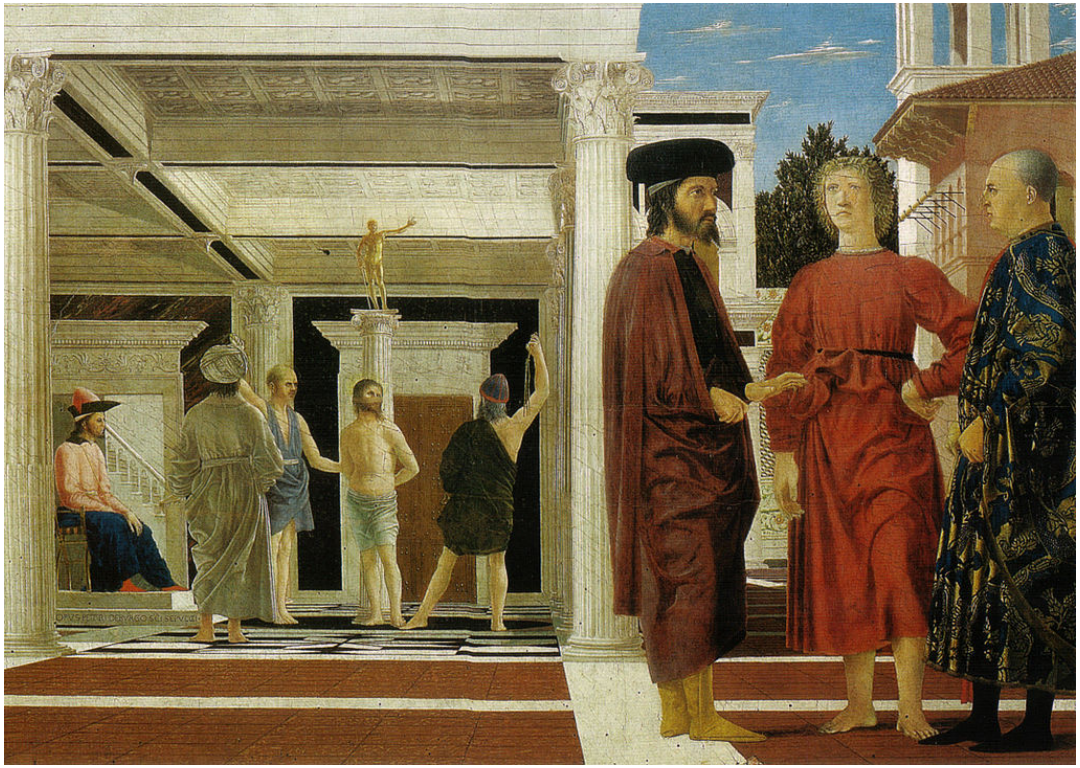
La **datazione** della **tavola**, come della maggior parte delle opere di Piero della Francesca in generale, è un **tema molto controverso** e dibattuto dagli storici dell'arte, ed **oscilla in un arco di quasi trent'anni**, dal **1444** (Longhi) al **1472** (Battisti).

La **prima data (1444)** è oggi in genere **scartata**, perché il carattere prettamente “albertiano” dell'architettura o lo si immagina come invenzione di Piero, oppure va collocato **dopo il 1447** (inizio del **Tempio Malatestiano** o anche il **1457** (tempietto del Santo Sepolcro), **ipotizzando** anche la **conoscenza** tra **Piero** e l'**Alberti**, che avrebbe potuto mostrare studi e disegni in anteprima.



Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

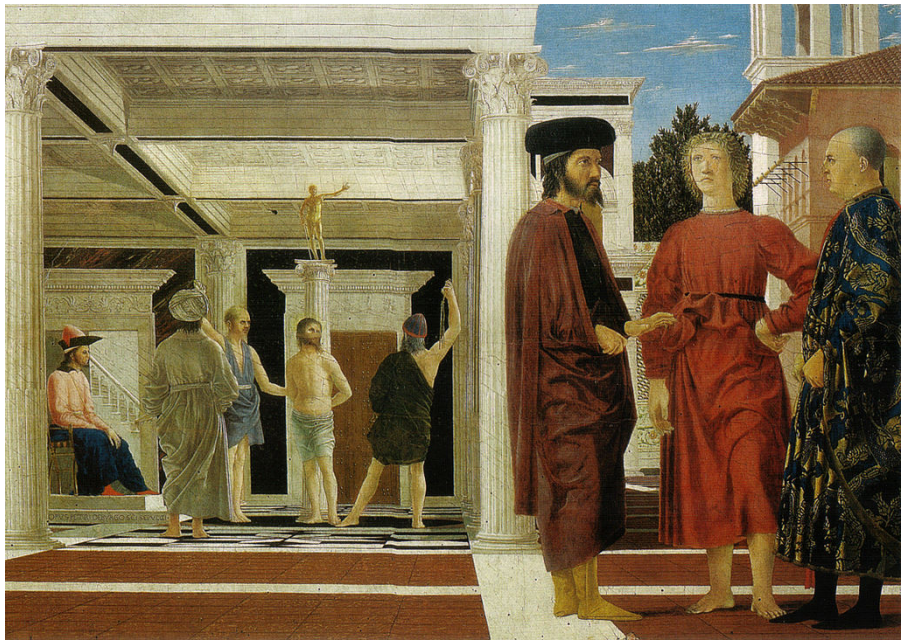
Clark osservò la **somiglianza** tra il **giovane biondo** della *Flagellazione* e un **angelo** del ***Battesimo di Cristo***, che datava intorno al **1460**, quindi una **datazione** attorno al **1458-1459**, proposta dalla maggior parte degli studiosi, sarebbe coerente.



Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

La tavola sarebbe quindi da collocarsi subito dopo il viaggio a Roma, con **alcune similitudini** nelle **architetture** di alcuni degli affreschi aretini (***Incontro di Salomone e la Regina di Saba*** e ***Ritrovamento e verifica della Vera Croce***) e in talune **fisionomie**, come l'evidente ritratto di **Giovanni Paleologo** nella ***Vittoria di Costantino su Massenzio*** e il **giovane** al **centro** degli astanti della *Flagellazione* con il ***Profeta Geremia***.

Il ***Profeta Geremia*** è un **affresco** (245x165 cm) di **Piero della Francesca e aiuti** , facente parte delle ***Storie della Vera Croce*** nella Cappella Maggiore della **Basilica di San Francesco ad Arezzo**, 1458-1466.
Si trova nel **registro superiore** della parete centrale, a destra della vetrata centrale e fa ***pendant*** con il ***Profeta Ezechiele*** sul lato opposto.
Geremia è considerato **autografo** di **Piero della Francesca** , mentre *Ezechiele* venne dipinto dall'assistente Giovanni da Piamonte.



Inoltre, la **composizione "dicotomica** « (suddivisa in 2 parti) riecheggia la scena del ***Sogno di Innocenzo III*** negli affreschi di **Benozzo Gozzoli** a Montefalco (terminati nel 1452), dove Piero avrebbe potuto fermarsi all'andata o al ritorno da Roma.

L'influsso romano si coglie inoltre in alcuni **dati stilistici**, come l'affinamento della padronanza prospettica, l'accresciuta **monumentalità**, l'**assimilazione** dei **modelli antichi**.

Benozzo Gozzoli, ***Il Sogno di Innocenzo III e l'Approvazione della regola***, **1452, affresco, chiesa di San Francesco, Montefalco.**

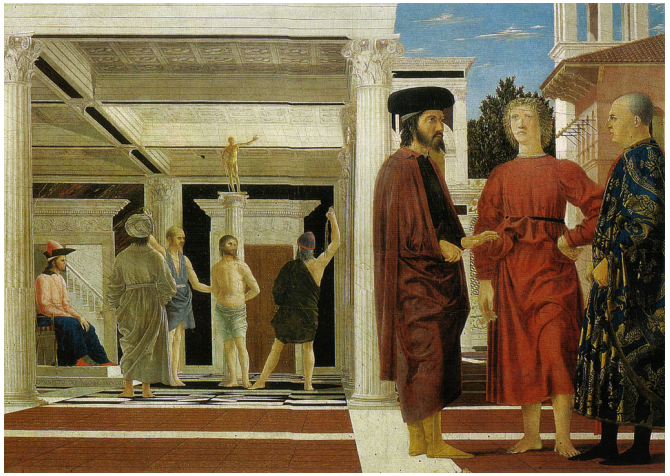
Benozzo Gozzoli, *Il Sogno di Innocenzo III e l'Approvazione della regola* , affresco, 1452, chiesa di San Francesco, Montefalco.

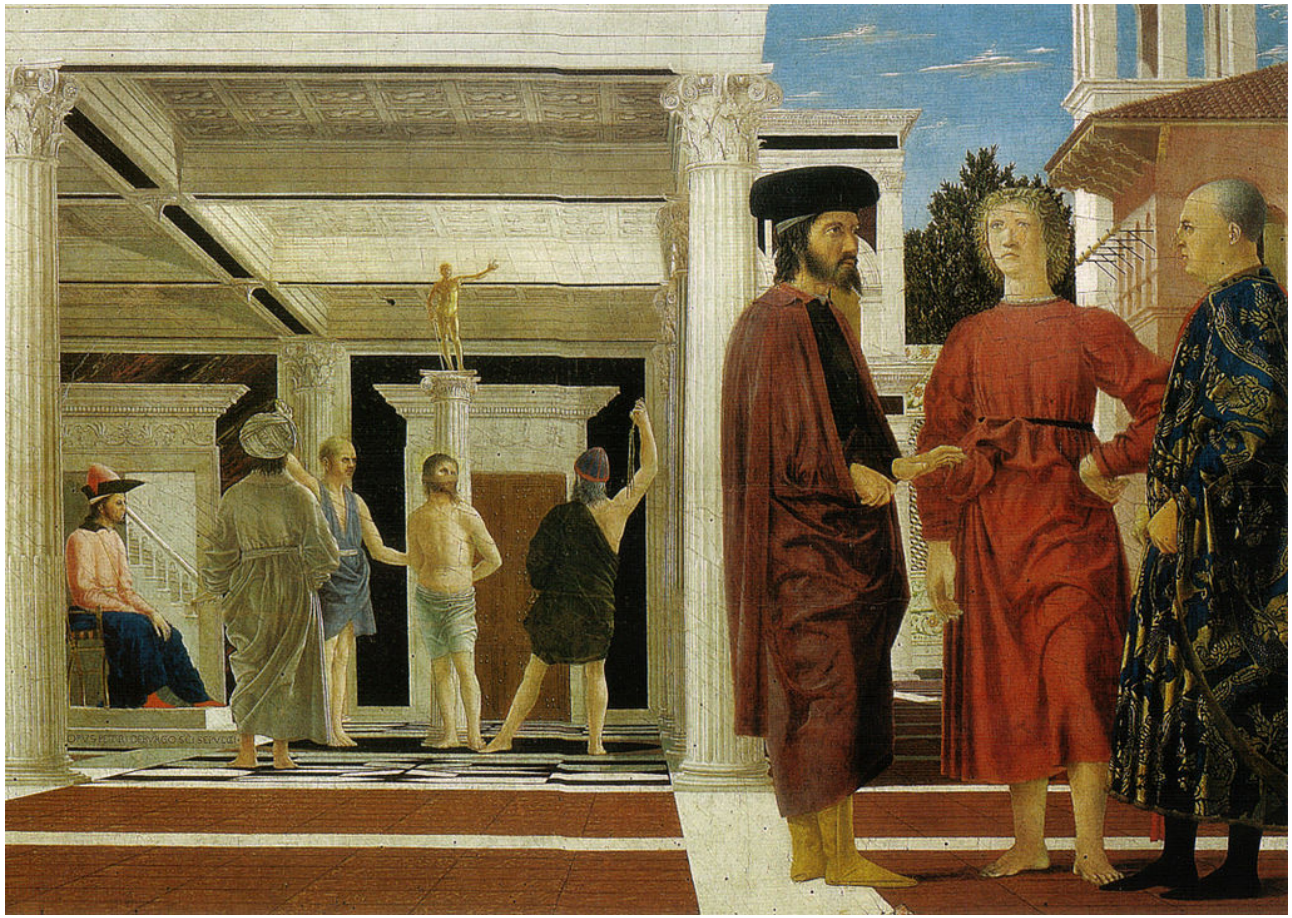
In **questo stesso riquadro** sono raffigurati **due episodi**: il ***Sogno di Innocenzo III*** e **l'*Approvazione della regola***.

Il **primo episodio** illustra papa **Innocenzo III** che ha la visione della **Basilica Lateranense** in atto di **crollare** e **del povero Francesco che si affanna per sostenerla.**

Questa '**premonizione**' è la **conseguenza** del **racconto** narrato **a destra**, la bella scena con papa **Onorio III** (successore di Innocenzo) che nel **1223** con la bolla ***Solet annuere*** approvò la **Regola** dei **Frati Francescani.**

Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino





Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

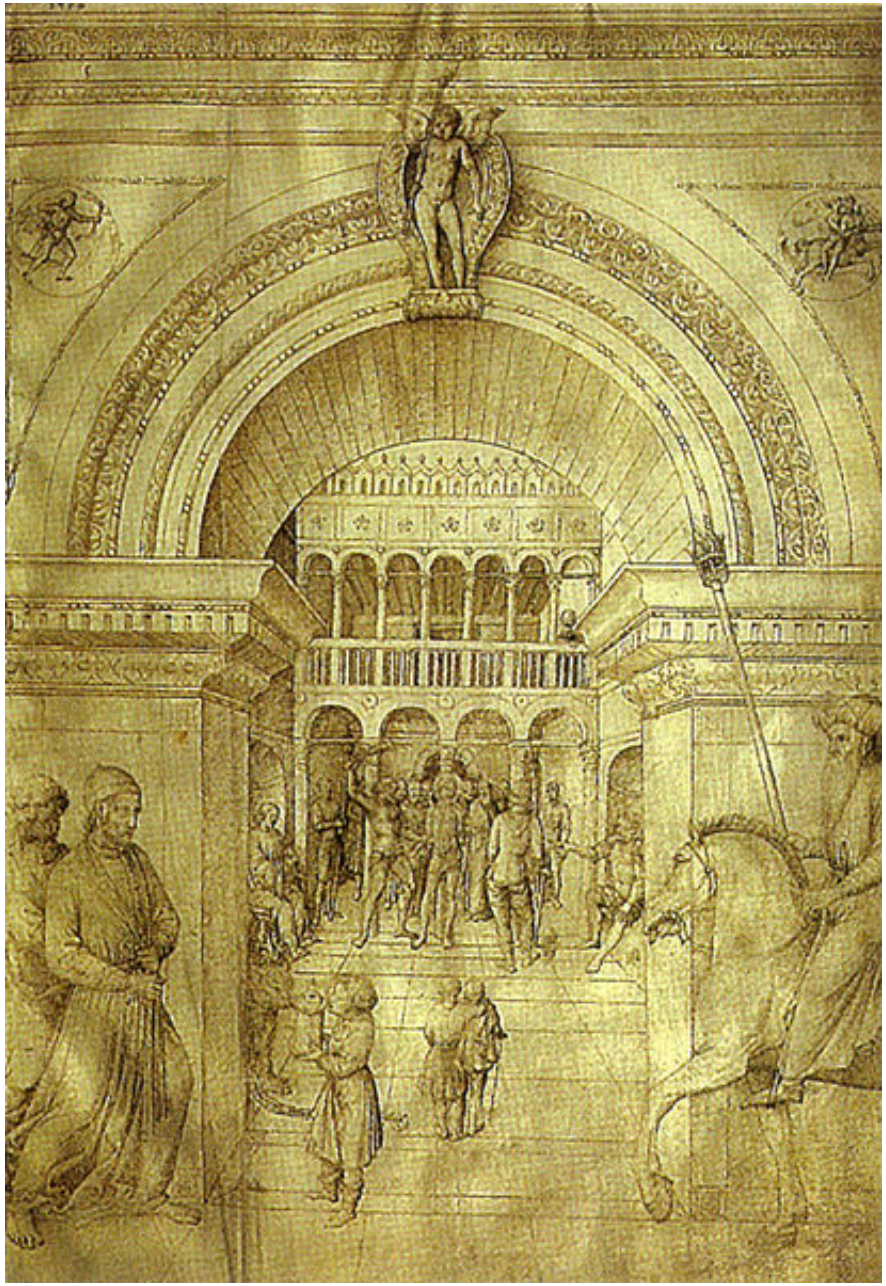
La **datazione tarda** , al **1470**, si basa soprattutto sull'**interpretazione storica** della tavoletta: ad esempio vedendo, nel gruppo del raduno, i **principi chiamati da Federico da Montefeltro** a **rifondare** una **nuova lega** dopo il decadimento della Pace di Lodi, un progetto risalente appunto a quegli anni.

L'opera è danneggiata da tre lunghe fenditure orizzontali e da alcune cadute di colore .

La scena mostra la **Flagellazione di Cristo** , un tema inconsueto come **opera a sé stante** , facente più spesso parte di predelle o tutt'al più dipinto all'interno di cicli su storie della Passione o della Vita di Gesù in generale.

Le **uniche** altre rappresentazioni di una ***Flagellazione*** **isolata** si hanno tra i **disegni** al Louvre di **Jacopo Bellini** o nella **tavola** alla Pinacoteca di Brera di **Luca Signorelli** (1475-1480), allievo per altro di Piero.

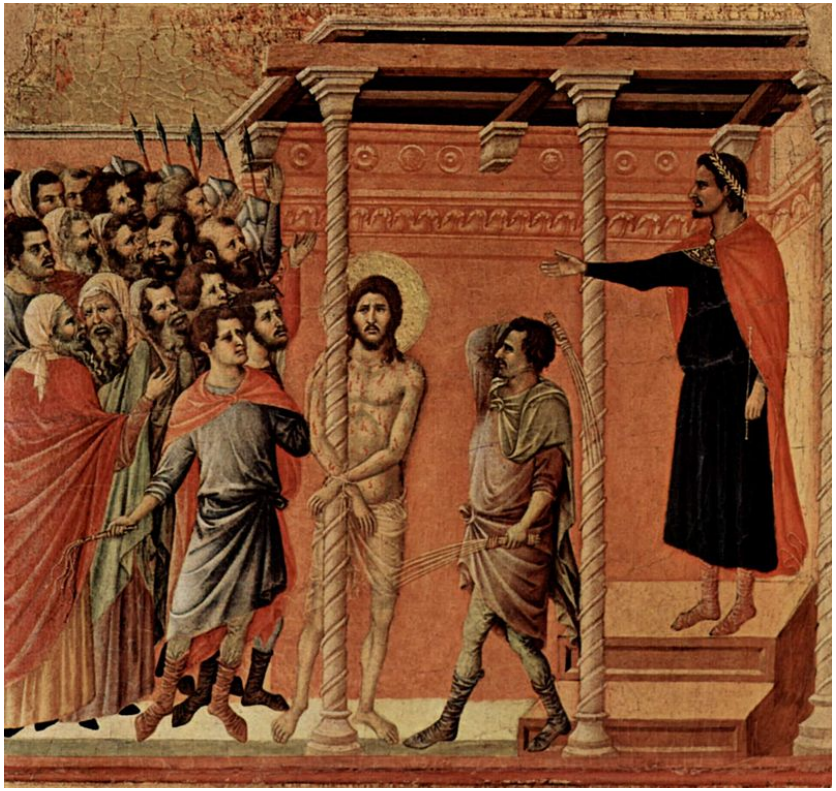
Come **modell**i Piero aveva potuto vedere lo **scomparto** di **predella** della **pala trecentesca** di **scuola senese** nel Duomo di Sansepolcro (simile posizione dei flagellatori), che aveva a sua volta come **prototipi** la scena nel **retro** della ***Maestà*** *del Duomo di Siena* di **Duccio di Buoninsegna** o un **affresco** nella Basilica inferiore di Assisi di **Pietro Lorenzetti** .



Jacopo bellini, *Flagellazione* , 1450, Louvre, Gabinetto dei Disegni.

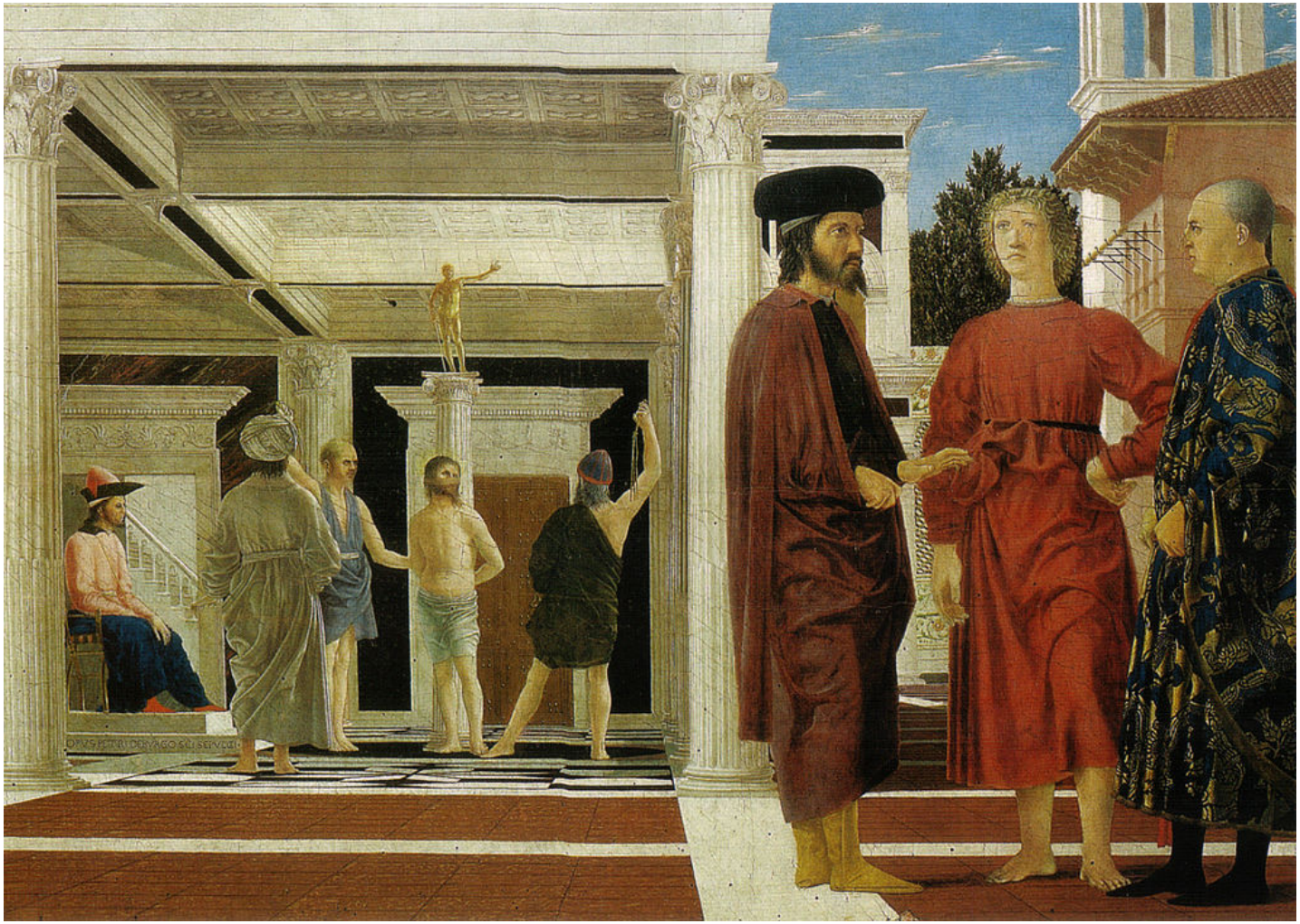
Luca Signorelli, Lo *Stendardo della Flagellazione* ,tempera su tavola (84x60 cm), 1475 ca., Pinacoteca di Brera, Milano.

Questa tavola di Luca Signorelli, allievo di Piero, è l'esempio di "***Flagellazione***" **isolata** e non facente parte di predella o all'interno di altre storie.



Scena della ***Flagellazione di Cristo*** nel **retro** della ***Maestà*** *del* **Duomo di Siena** di **Duccio di Buoninsegna, 1308-1311 ca.**

Pietro Lorenzetti, La ***Flagellazione davanti a Pilato*** , **affresco dalle** ***Storie della Passione di Cristo*** **nel transetto sinistro della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Il ciclo è databile al 1310-1319 circa.**



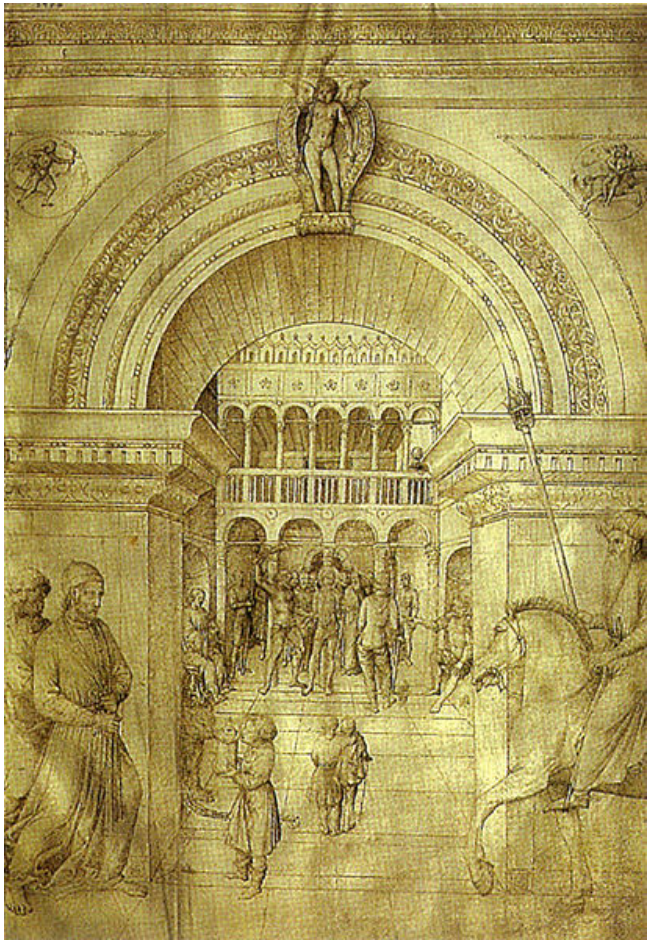
Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo,* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

Ancora **più originale** è la composizione della scena, **divisa in due parti** , con tre figure in primo piano a destra, sullo sfondo di una via cittadina all'aperto, e la ***flagellazione* vera e propria** che avviene a **sinistra,** più distante, al di sotto di un **edificio classicheggiante** .

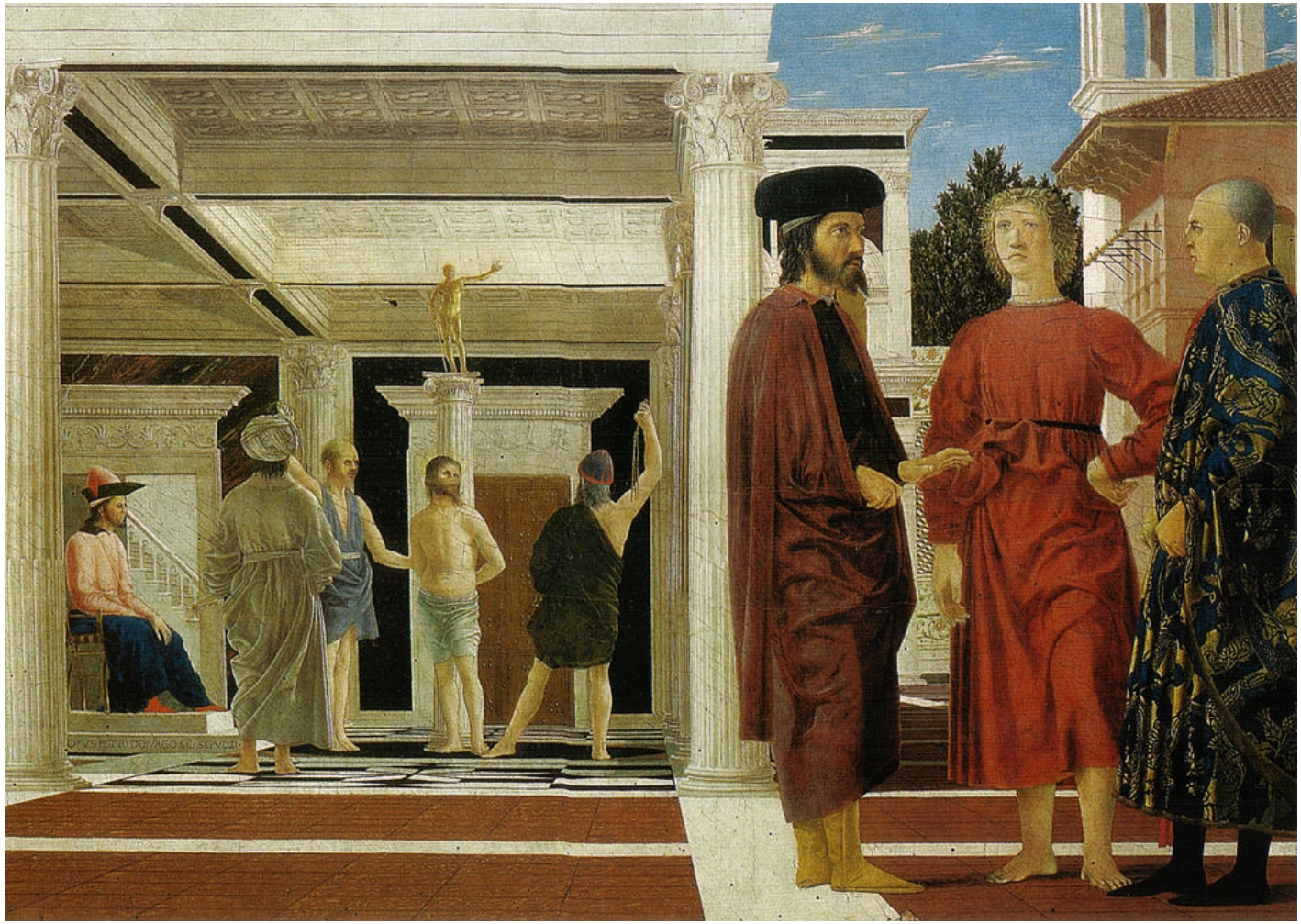
Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo,* particolare, tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

Due colonne in primo piano **inquadrano** la **scena** e, soprattutto quella in **posizione semicentrale**, fanno da **spartiacque** con il **mondo esterno,** regolato da una diversa concezione e illuminazione.

Anche nella ***Flagellazione*** di **Bellini l'evento sacro** si svolge in **profondità** con figure diverse in primo piano, ma in quel caso la **scelta** sembra del tutto **episodica**, legata a un capriccio compositivo, senza un diretto rapporto reciproco.



Jacopo bellini, *Flagellazione* , 1450, Louvre, Gabinetto dei Disegni.

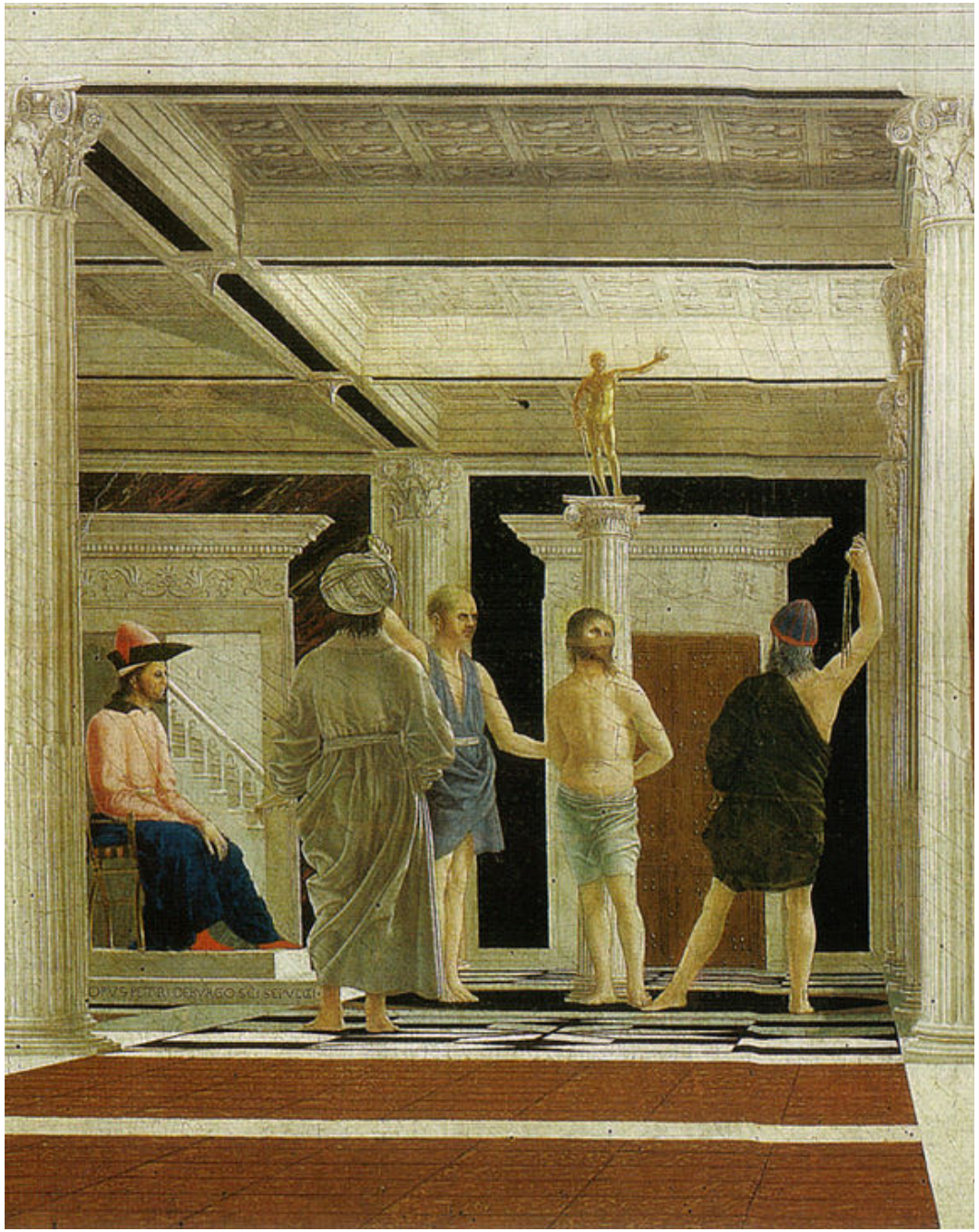


Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo,* tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

Nella *Flagellazione* di Piero le **due aree rettangolari** stanno fra loro in **rapporto aureo** .
Delle **tre figure** a **destra,** quella **centrale** è un giovane vestito di rosso, con i piedi scalzi;

quello di **sinistra** è un uomo maturo barbuto, con un **cappello alla bizantina** (come si vedono anche negli **affreschi** di **Arezzo**, derivati dalla visione dei partecipanti al Concilio di Ferrara-Firenze), i calzari da viaggio e un mantello bruno avvolto all'antica, ritratto mentre sembra accennare una richiesta di silenzio per iniziare a parlare;

il **terzo,** a **destra**, è un uomo in età più avanzata, con la **capigliatura rasata** e con un **sontuoso vestito broccato azzurro ed oro** .



Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo,* particolare, tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

La **parte sinistra** è ambientata in un **edificio aperto** posto più in profondità, retto da **colonne scanalate classicheggianti** , con un sistema di **travi ortogonali,** tra le quali si trovano **lacunari** con **rosette.**

Il **pavimento** è finemente **decorato** da **intarsi marmorei**, magistralmente scorciati.

Dell'edificio si vedono **sei** "**campate**", intese come riquadri composti dalla griglia delle travi e del pavimento.

Sotto la "campata" centrale della fila di destra si svolge la **flagellazione vera e propria** , con il Cristo alla colonna martoriato da **due individui abbigliati all'antica**.

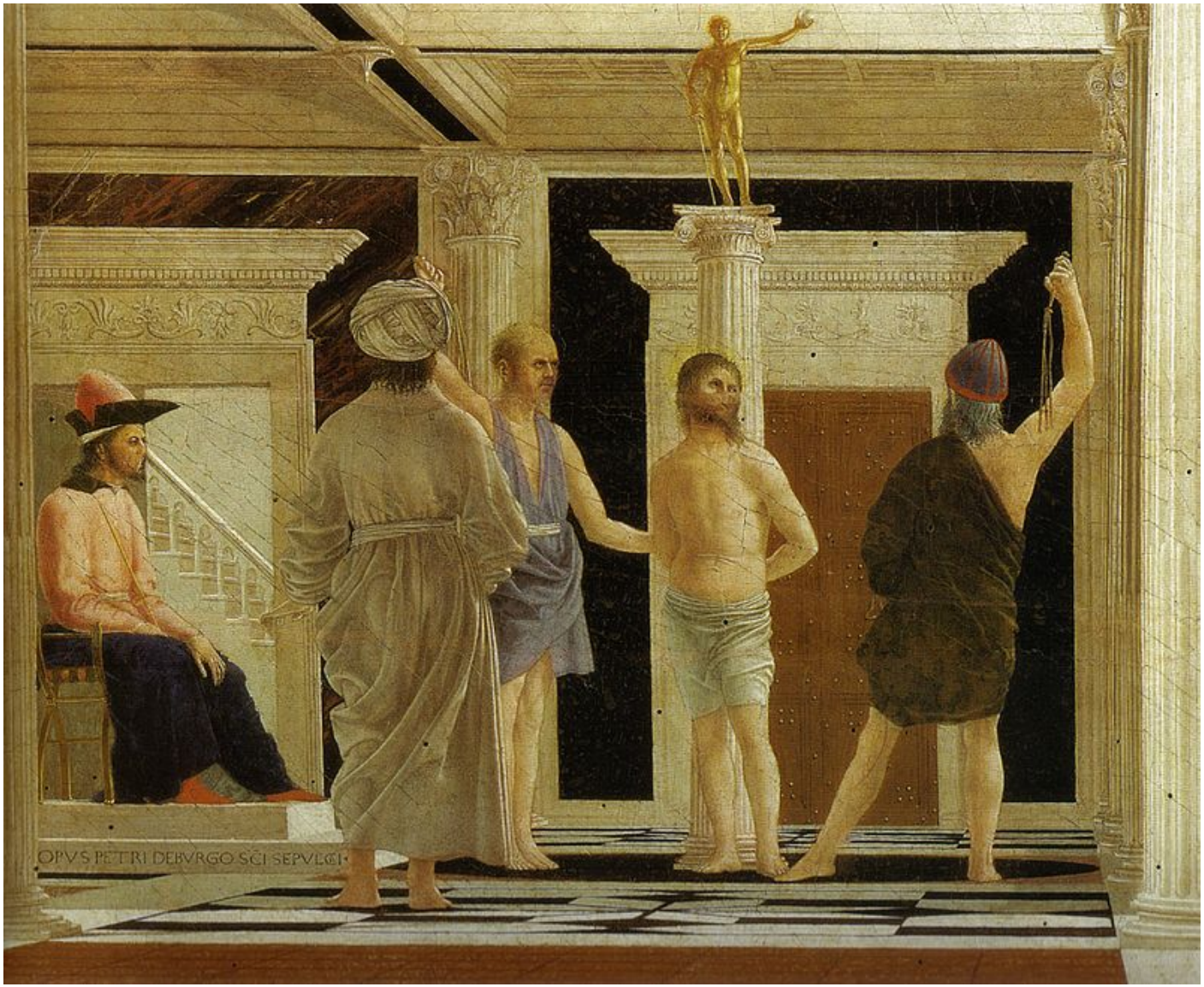
Quello di **sinistra** ha le gambe unite e muove solo il braccio, quello di destra ha una posa plastica con le gambe aperte a compasso. Sulla **colonna** si trova una **statua dorata** .

Assistono alla scena un **uomo col turbante** di **spalle**, e un **uomo assiso in trono** , simboleggiante **Pilato**, con la berretta e i calzari rossi che lo rendono identificabile con l'imperatore bizantino **Giovanni VIII Paleologo** , venuto in Italia per il **Concilio** del **1439**, di cui resta un'effigie analoga su una famosa **medaglia di Pisanello** .

L'uomo assiso in trono , simboleggiante **Pilato**, ha la berretta e i calzari rossi, che lo rendono identificabile con l'imperatore bizantino **Giovanni VIII Paleologo** , venuto in Italia per il concilio del 1439

Pisanello, ***Medaglia di Giovanni VIII Paleologo,*** **bronzo, 1438, verso**

Recto



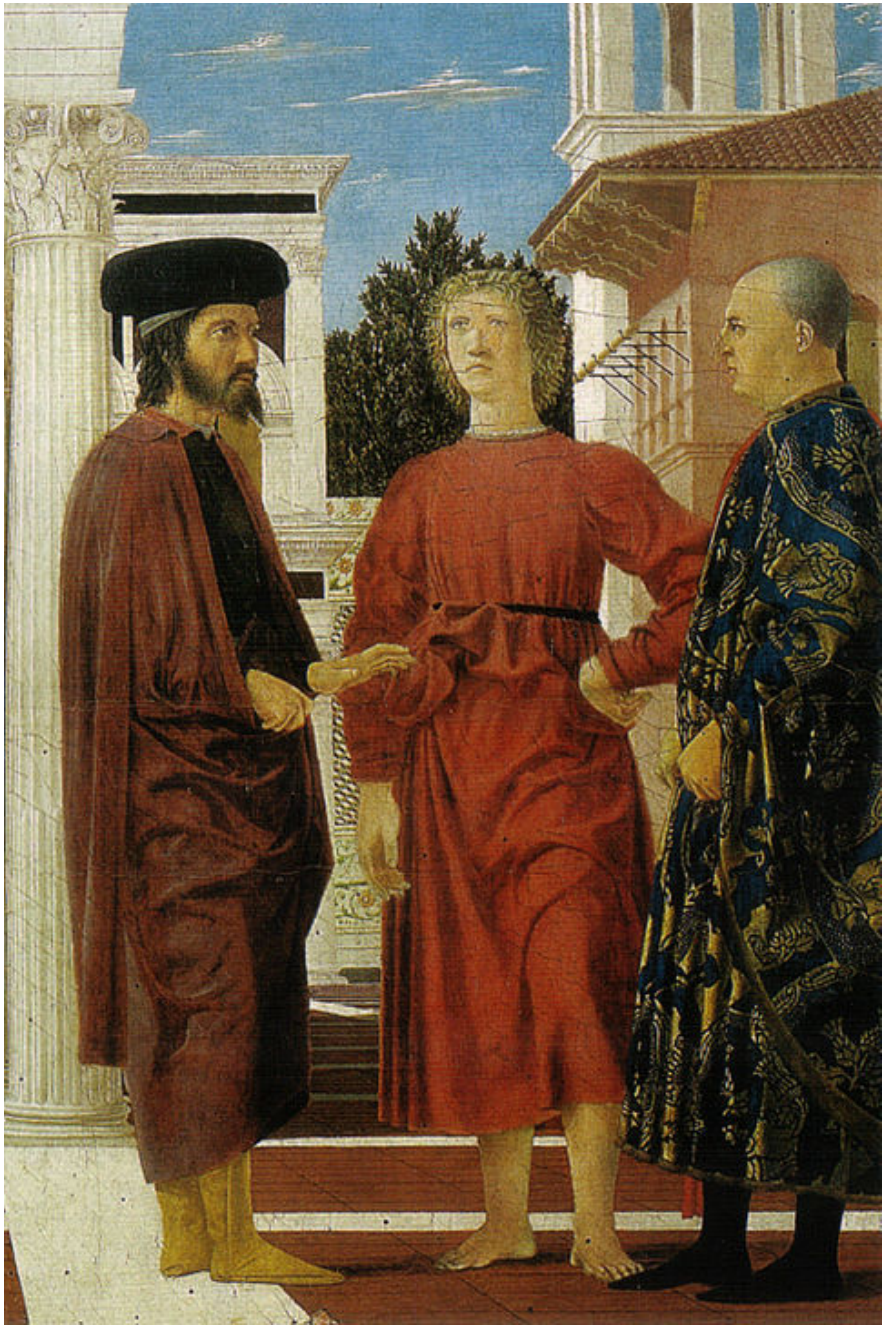
Sui **gradini** del **trono** dove è seduto Pilato si legge la **firma dell'autore** in lettere capitali romane: **OPVS PETRI DE BVRGO S[AN]C[T]I SEPVLCRI.**

L'uomo di **spalle,** invece, di solito rappresenta il **consigliere giudeo di Pilato.**
Dalle radiografie si è scoperto che Piero dedicò **particolare cura** alla pittura del **turbante,** disegnato a parte e poi riportato sulla base preparatoria tramite un piccolo cartone, su cui eseguì lo spolvero;

ciò farebbe pensare alla **volontà di rappresentare con precisione il copricapo**, magari ripreso dalle descrizioni dei **turchi ottomani**, ai quali si potrebbe riferire il personaggio stesso.

L'architettura rigorosa della tavola permette di comprendere i rapporti spaziali e di proporzioni tra le due metà.

Sullo **sfondo** si trovano **due portali**: quello di **destra**, che si trova dietro Cristo, è chiuso da un portone con borchie metalliche; quello di **sinistra**, dietro l'uomo seduto, è aperto e mostra una scalinata con balaustra.



Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo,* particolare ,tempera su tavola (58,4x81,5 cm), 1460 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

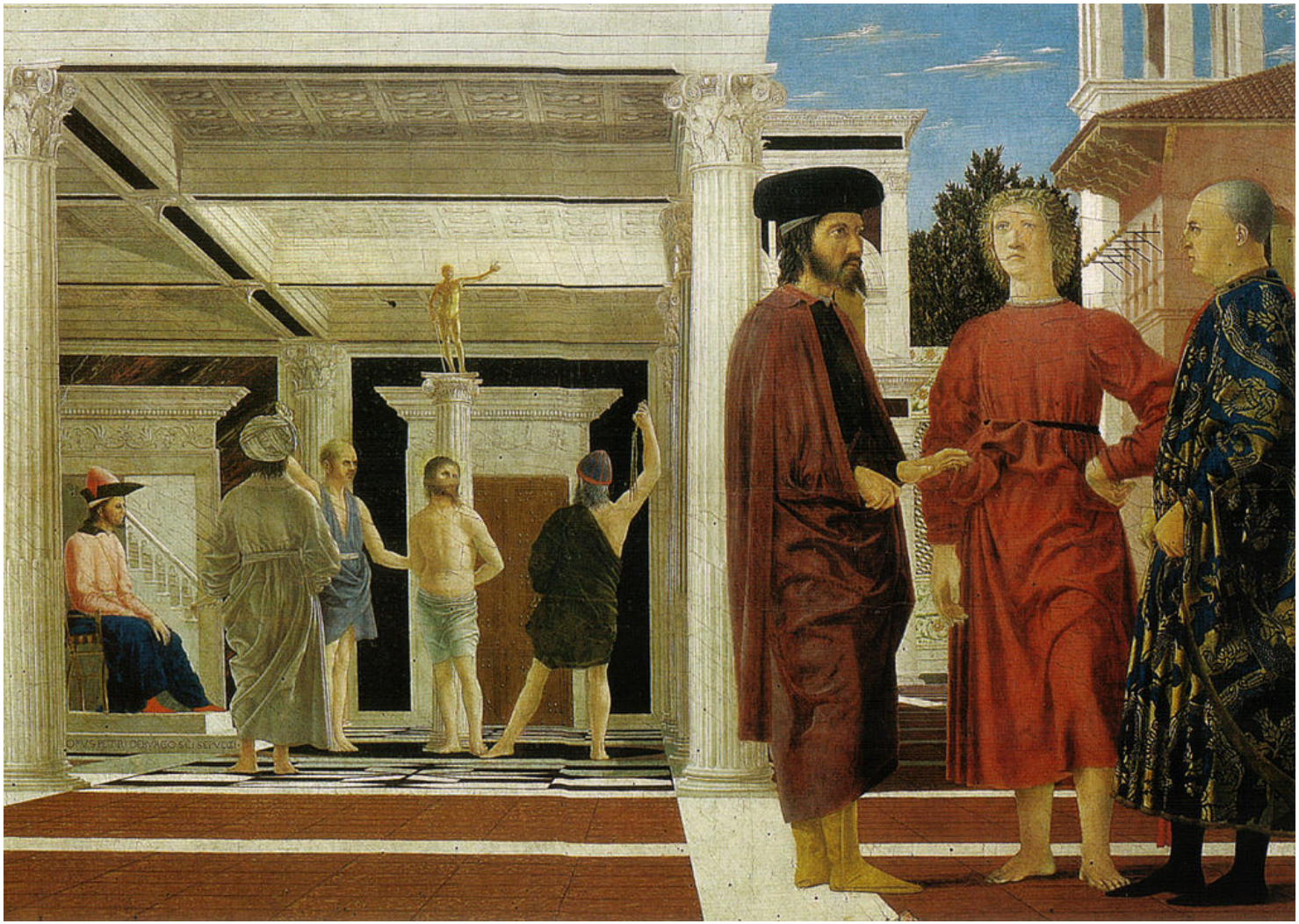
La **parte destra** è ambientata in una sorta di **piazza all'aperto** , lastricata in **grandi riquadri di cotto** incorniciati da una **griglia** in **pietra bianca** .

Dietro ai **3 personaggi** si vede un elegante **palazzo,** con il tetto in forte aggetto e una **torre**, entrambi non ricostruibili esattamente perché in parte coperti dai tre uomini.

Si ritiene normalmente che siano edifici di stile italiano, di epoca trecentesca o quattrocentesca, destinati a rappresentare uno **scenario contemporaneo a Piero.**

Dietro la parete si leva un **alto albero** , forse un lauro, che fa pensare a un giardino recintato e, più prosaicamente, **incornicia** la **testa** del **giovane** al **centro** del gruppo in primo piano, evidenziandone poderosamente il ritratto.

In alto splende un **cielo cristallino** che, come è tipico nelle opere di Piero, **si schiarisce verso l'orizzonte** ed è punteggiato da nubi.



La ***Flagellazione*** è uno dei migliori esempi, nell'arte di Piero, di s**intesi tra naturalezza e rigore matematico**.

La tavoletta è impostata tridimensionalmente secondo accurate **leggi geometrico-matematiche**, che testimoniano l'interesse di Piero sull'argomento e la sua volontà di pervadere l'opera di **simbolismo matematico**.

La corrispondenza più evidente è l'uso del **rapporto aureo,** nel proporzionare le **due metà** del **dipinto**, quella in primo piano e quella del pretorio (il luogo dove Cristo venne flagellato), oppure **nell'elaborato disegno del pavimento di marmo**, perfettamente scorciato in prospettiva.

Il dipinto come si presenta oggi sulla tavola priva di cornice

Il **senso iconografico** di questo dipinto è tuttora un **mistero** anche per la critica contemporanea.

Uno dei motivi delle dispute è rappresentato dal fatto che ci troviamo di fronte a **due episodi** rappresentati insieme, ma che sono **avvenuti in tempi fra loro lontanissimi** :
la **flagellazione** del **Cristo,** e l'**epoca contemporanea** a Piero, cioè il **Quattrocento** .

Ma questo in realtà non è un problema , in quanto è prassi pittorica usuale inserire in una medesima tela avvenimenti tra loro molto distanti nel tempo:
il vero problema è riuscire a discernere il significato simbolico.

Questo dipinto potrebbe essere u**n'accusa di Piero** nei confronti **dell'Impero,** che utilizza il **cristianesimo,** per realizzare i propri scopi venali e del **ceto dirigente** delle società umane, che rimangono **indifferent** i, in quanto anch'esse interessate a **sfruttare il cristianesimo,** per i loro fini di lucro.

Il **Palazzo Ducale di Urbino** , situato al fianco della cattedrale, è uno dei **più interessanti esempi architettonici** ed **artistici** dell'intero Rinascimento italiano ed è sede della **Galleria Nazionale delle Marche** .

Il progetto più ambizioso di **Federico da Montefeltro** , uomo **coltissimo e raffinato** , fu la costruzione del **Palazzo Ducale** e di pari passo, la **sistemazione urbanistica di Urbino** , facendone **la città "del principe** ".

Prima degli interventi di Federico, la residenza ducale era un semplice palazzo sul colle meridionale.

Palazzetto della Jole: La fiancata di Palazzo Ducale ingloba il ***Palazzetto della Jole.***

Il **nome** deriva dalla **figura mitologica** di ***Jole***, amante di Ercole, che si trova scolpita sul camino del primo ambiente del piano nobile, opera di Michele di Giovanni da Fiesole. **Oggi fa parte, col resto del Palazzo Ducale, della Galleria Nazionale delle Marche** .

Nel **1444** Federico da Montefeltro prese il potere e, dopo un decennio circa, di assestamento finanziario, nel **1454** circa fece innanzitutto congiungere i due edifici ducali antichi, chiamando **architetti fiorentini** (capeggiati da Maso di Bartolomeo, di formazione brunelleschiana) che edificassero un **palazzo intermedio** .

Il risultato, nel corso di dieci anni, fu il **Palazzetto della Jole** , a tre piani, in stile austero, semplice e tipicamente toscano.

Cortile di palazzo Ducale di Urbino.

Al Palazzetto della Jole si aggiunse l'appartamento dei Melaranci e un abbozzo del cortile.

Cortile di palazzo Ducale di Urbino.

Dopo il 1462, la sconfitta di Sigismondo Malatesta nella battaglia di Cesano e l'acquisizione di Fano e Senigallia (1463), **aumentarono le entrate di Federico,** che divenne anche capitano generale e *arbiter* della lega italiana.

In quel periodo il progetto del palazzo venne mutato, " ***con l'intenzione di superare tutte le residenze principesche d'Italia*** *"*, e farne anche sede amministrativa e luogo dove ospitare personaggi illustri.

Dal **1464** circa e fino al **1472** i lavori passarono a un nuovo architetto, il dalmata **Luciano Laurana.**
L'architetto, che nel 1465 si trovava a Pesaro, venne forse **suggerito da Leon Battista Alberti** , che l'aveva conosciuto a Mantova.

Fulcro del nuovo assetto fu il **vasto cortile porticato** , che raccordava gli edifici precedenti. Il cortile ha **forme armoniose e classiche** , con un **portico** con **archi a tutto sesto,** oculi e colonne corinzie al pian terreno, mentre il **piano nobile** è scandito da **lesene** e **finestre architravate.**

Lungo i primi due marcapiano corrono **iscrizioni romane** , il **carattere epigrafico classico** , così come classici, per la precisione copiati da esemplari flavi, sono i **capitelli** .

Inoltre **Laurana** fortificò il palazzo e la città, usando mura oblique, in modo che i cannoni non le potessero abbattere, e altri stratagemmi militari.

Lo Studiolo del Duca

Il **Laurana** realizzò inoltre lo Scalone d'onore, la Biblioteca, la Sala degli Angeli, la Sala delle Udienze, le Soprallogge, la zona sacra con lo **Studiolo** e le cappelline.

I **14 ritratti,** oggi conservati al *Museo del Louvre* a Parigi, furono acquistati da Napoleone III e **gli altri 14** furono acquistati dallo Stato italiano, grazie a un accordo con i Barberini nel 1934, e **sono conservati nel Palazzo Ducale di Urbino** (Galleria Nazionale delle Marche).

Di notevole interesse è il famoso **Studiolo di Federico da Montefeltro** , splendida opera di *trompe-l'œil* dove restano alcune delle **più famose tarsie lignee** del **Rinascimento** .

Baccio Pontelli, Tarsie dello Studiolo

Luciano Laurana, la *Facciata dei Torricini,* 1466 ca., Urbino, Palazzo Ducale.

la *Facciata dei Torricini* , deve il suo nome alle **due torri** che affiancano la facciata alta e stretta, ma ingentilita al centro dal ritmo ascensionale di **tre logge sovrapposte** , che ripetono ciascuna lo schema dell'arco di trionfo, ispirato probabilmente all'arco di Castel Nuovo a Napoli di Don Ferrante d'Aragona, del quale Federico era comandante generale.

La ***Facciata dei Torricini*** non guarda verso l'abitato ma verso l'esterno, per questo fu possibile una maggiore libertà stilistica, senza doversi curare dell'integrazione con edifici antecedenti, inoltre **la sua presenza imponente è ben visibile anche da lontano, come simbolo del prestigio ducale.**

La rampa elicoidale, vista dal basso

Nel **1472**, alla partenza del Laurana per Napoli, subentrò nella direzione dei lavori **Francesco di Giorgio Martini** , che iniziò un nuovo sviluppo, anche in seguito alla nomina di Federico come duca e gonfaloniere della Chiesa da parte di Sisto IV.

Francesco, che lavorò fino alla morte di Federico (1482) e anche oltre, sotto il reggente Ottaviano degli Ubaldino e sotto Guidobaldo da Montefeltro, **completò ampie porzioni del palazzo,** nonostante i mille impegni in cui era richiesto.

Straordinarie sono le invenzioni di **Francesco di Giorgio Martini** , spesso slegate da rigidi schemi simmetrici.

L'intervento dell'artista senese si caratterizzò soprattutto per lo **spiccato senso pittorico e scultoreo delle decorazioni** , unito a una forte capacità di sintesi e di adattamento pratico, come dimostra il riutilizzo degli ordini classici e delle forme all'antica nelle nuove parti in maniera abbreviata.

Lo Studiolo del Duca

L'ambiente più celebre del Palazzo di Urbino è lo ***Studiolo,*** che Federico da Montefeltro si fece **costruire** e **decorare** entro il **1476** con **dipint**i e **tarsie lignee** intese a **esaltare**, tramite composizioni prospettiche di ardita invenzione, l'attività intellettuale cui la stanza era destinata.

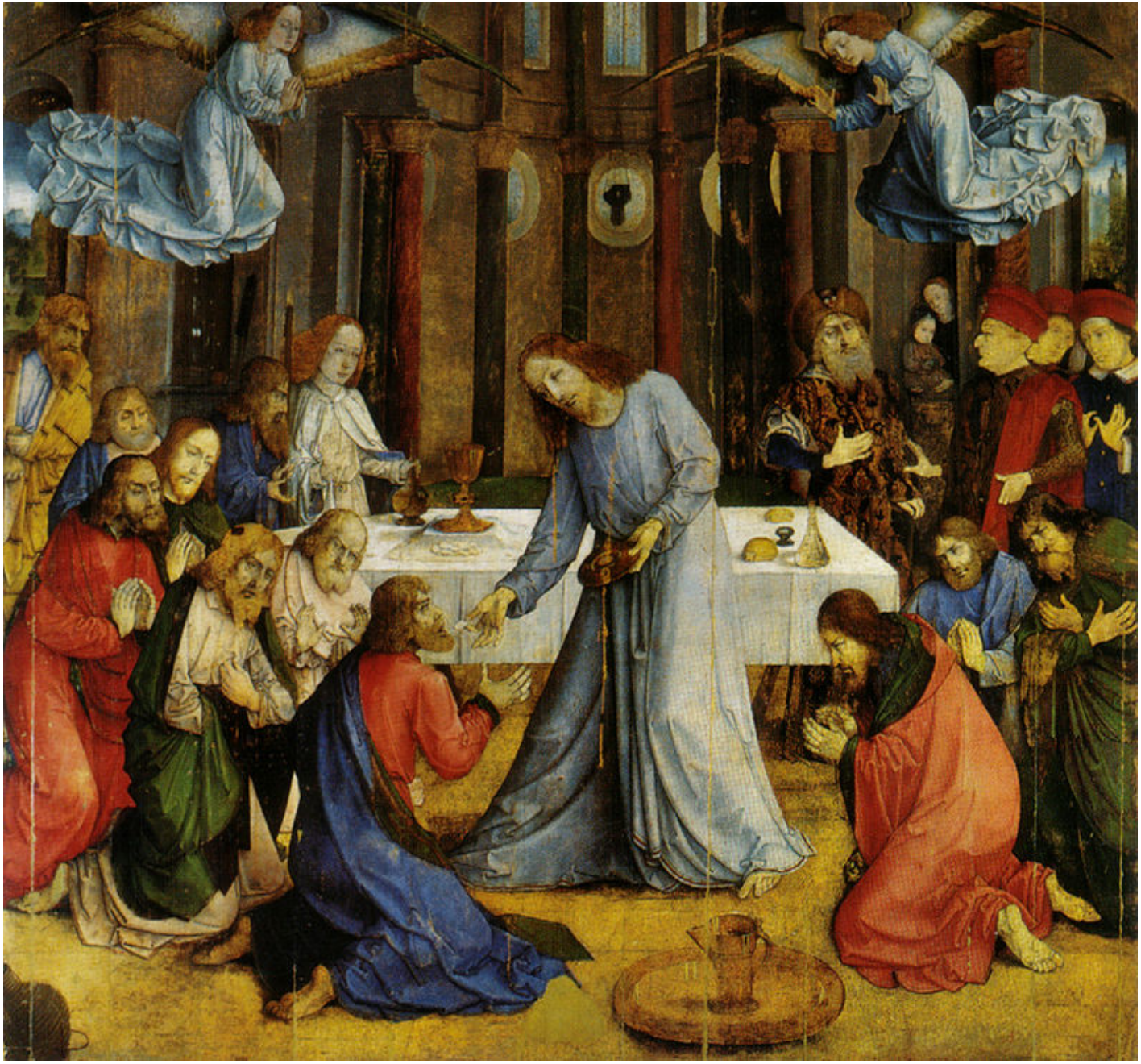
Nella **parte superiore** delle pareti correva una teoria di ritratti di ***Uomini illustri*** (sapienti, poeti, teologi, giuristi antichi e moderni) opera di due artisti stranieri, **Giusto di Gand** e **Pedro Berruguete.**

La **parte inferiore** delle pareti era decorata con un **paramento ligneo illusionisticamente intarsiato,** in modo da creare un **finto giro di panche e armadi**, tutt'intorno alla stanza, con **scansie ricolme degli oggetti più vari** , in particolare gli strumenti necessari all'attività intellettuale (libri, carte, strumenti scientifici).

Baccio Pontelli, Tarsie dello Studiolo.

Questo paramento ligneo, tutt'ora visibile in loco, è uno dei più **stupefacenti prodotti dell'intellettualismo matematico urbinate** , anche se il complesso, di fatto, è opera fiorentina, essendo i **cartoni** per le **tarsie** attribuiti a **Sandro Botticelli** , fiorentino come il perito artigiano **Baccio Pontelli** , che eseguì l'opera.

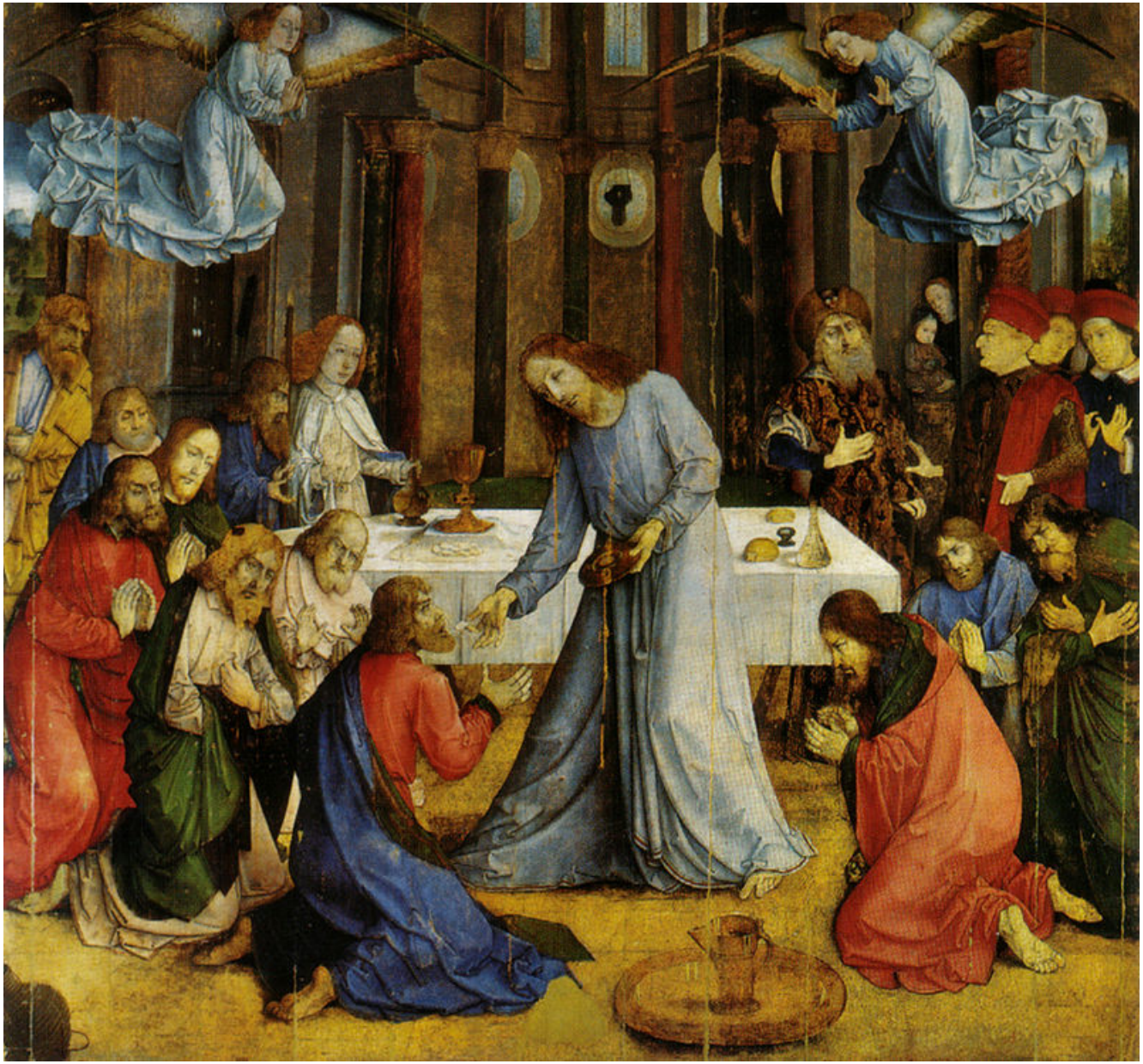
Questo dimostra con quanta intelligenza il duca sapesse impiegare, secondo i suoi scopi, le botteghe artistiche extra-urbinati .



Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, 1473-1474, tavola, 288x321 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Giusto di Gand, pittore **fiammingo**, fu a Urbino tra il 1473 e il 1475. Iniziò la serie degli ***Uomini illustri*** e dipinse anche una grande pala con la ***Comunione degli Apostoli.***

Urbino fu dunque un importante **centro di reciproci scambi tra artisti italiani** e **stranieri** e, come si è visto, anche **Piero della Francesca assorbì progressivamente elementi fiamminghi, soprattutto nelle opere posteriori all'arrivo** a Urbino.



Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, 1473-1474, tavola, 288x321 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

La pala mostra **l'*Istituzione dell'eucaristia* o *Comunione degli apostoli*.**

Secondo i Vangeli, dopo l'Ultima Cena Gesù istituì il sacramento dell'Eucaristia con le parole "Prendetene e mangiatene tutti" e distribuendo il pane consacrato (simboleggiato poi dalle ostie) agli Apostoli.

La tavola mostra la **scena di Cristo**, al centro della stanza davanti al tavolo eucaristico, che **si appresta a dare la comunione ai dodici Apostoli** disposti attorno a lui a semicerchio, nove a sinistra e tre a destra.

La **scena**, come tipico della pittura fiamminga, è **ambientata in uno sfondo architettonico,** che allude al **deambulatorio** di una **chiesa**, con alte colonne colorate che sviluppano il senso ascensionale della composizione.

In alto **volano due angeli**, con panneggi frastagliati che appartengono alle convenzioni nordiche.

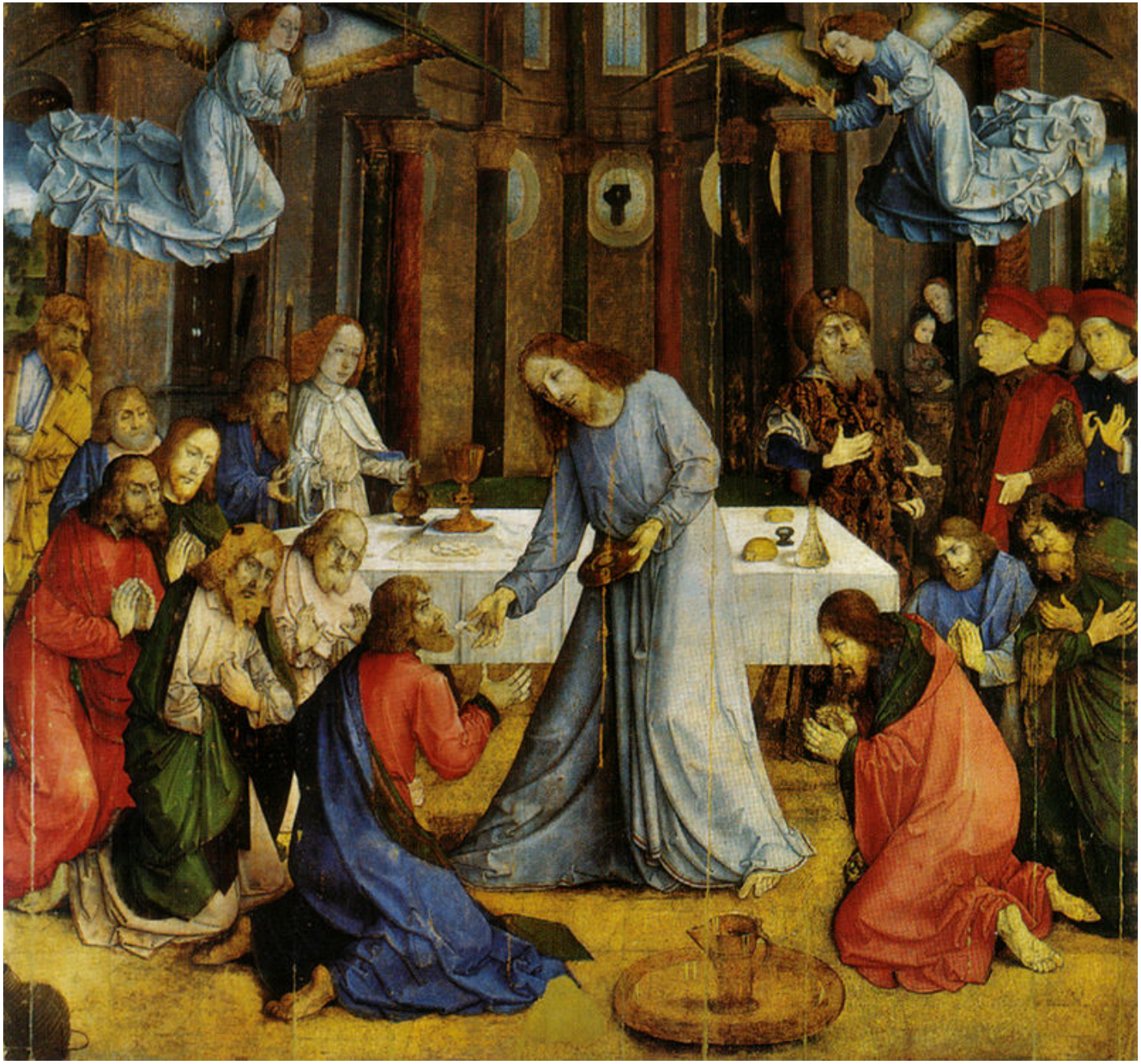
Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, Dettaglio con il ritratto di Federico da Montefeltro, 1473-1474, tavola, 288x321 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

A destra assistono alla scena un **gruppo di dignitari contemporanei** , tra cui ha una posizione preminente **Federico da Montefeltro,** ritratto come di consueto **di profilo**, col naso adunco mutilato in un torneo.

Nei ritratti Federico mostra sempre il **profilo sinistro,** poiché aveva perso anche l'occhio destro nello stesso torneo.

Il **personaggio** con la **barba biforcuta** davanti a lui, vestito all'orientale, potrebbe essere **Giovanni Bessarione** (cardinale e umanista bizantino, 1403-1472)

Più dietro ancora, **da una nicchia,** sporge una ***Madonna col Bambino,*** che sembra una **statua viva**, mentre al lato si apre **una finestra,** su un delicato paesaggio sfumato in profondità, **un'altra caratteristica dell'arte fiamminga**.



Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, 1473-1474, tavola, 288x321 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

A questa tradizione fiamminga appartengono anche il **punto di vista leggermente rialzato** della costruzione spaziale, l'attenzione ai **dettagli** (come la **bacinella metallica** in primo piano), gli effetti di **luce** e l'importanza data ai **gesti** delle **mani**, talvolta un po' artificiosi.

Tipicamente italiana è invece la **costruzione prospettica** secondo **regole geometriche**, nella quale si coglie l'influenza di un altro artista della corte di Federico: **Piero della Francesca**.

Pedro Berruguete, ***Ritratto di Federico di Montefeltro con il figlio Guidobaldo,*** **1476-1477 ca., tempera su tavola, 134,5x75,5 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.**

L'opera è forse la **più importante** dello spagnolo **Pedro Berruguete,** eseguita alla corte di Urbino di Federico da Montefeltro, dove era stato chiamato nel **1474,** assieme a un altro pittore di scuola fiamminga: **Giusto di Gand** .

Per entrambi fu importante, qui, l'incontro con l'opera degli italiani **Piero della Francesca** e **Melozzo da Forlì** .

La tavola ha un **formato verticale** ed è impostata con un punto di fuga della prospettiva, a sinistra della scena, per cui farebbe pensare a uno scomparto destro di un dittico o comunque a un'opera già in *pendant* con qualcos'altro.

Il **ritratto** di **Federico** è denso di **simboli** del **suo potere** , dei suoi interessi culturali e del suo prestigio.

È innanzitutto raffigurato con **l'armatura,** evidente simbolo del suo valore militare come capitano di ventura.
La **corazza** è rivestita da un costoso manto con **collare** in **pelliccia d'ermellino** .
Al collo indossa il collare del **Toson d'Oro** , alla vita ha legata la spada, mentre a terra si trovano appoggiati l'elmo e il bastone del comando.

Inoltre la **gamba distesa** di Federico mette in mostra la **giarrettiera,** attributo nobiliare di grande prestigio conferitogli da re d'Inghilterra.

Tra i simboli ufficiali, accuratamente identificati in tutti i dettagli, si trova anche la **mitria** tempestata di perle posta **sulla mensola lignea** traforata in alto a sinistra: è infatti un **dono personale** del sultano di Costantinopoli, che certifica, ancora una volta, il **rango internazionale del protagonista** .

gettyimages
Mondadori Portfolio
132702011

Pedro Berruguete, *Ritratto di Federico di Montefeltro con il figlio Guidobaldo,* 1476-1477 ca., tempera su tavola, 134,5x75,5 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Il duca è ritratto mentre, **seduto** su un austero sedile, una sorta di **trono**, sta studiando un **codice**, all'epoca un vero e proprio *status symbol* di **ricchezza** (erano tra gli oggetti più costosi) e di **spessore intellettuale** .

L'atteggiamento sembra quasi voler sottolineare come l'attività speculativa sia nutrimento di quella pubblica, **all'insegna dell'ideale umanistico** di **armonia** tra ***negotium*** (vita attiva) e ***otium*** (attività meditativa e speculativa).

Accanto a Federico, appoggiato al suo ginocchio destro, sta il **figlioletto Guidobaldo** , futuro duca d'Urbino, che è sfarzosamente abbigliato di gioielli e tiene già in **mano** lo **scettro** del **potere**, a sottolineare la sua futura eredità dinastica.

Tra le **notazioni stilistiche** dell'opera va sottolineata la maniera del tutto particolare di Pedro Berruguete di fondere l **'attenzione** al **dettaglio** ed ai **riflessi luminosi,** che esso produce della pittura fiamminga, con una composizione sintetica e con pause della tradizione italiana.

La padronanza della **prospettiva matematica** , una delle ossessioni della scuola urbinate, è testimoniata dall'intelaiatura della stanza e dal **soffitto**, dove sono presenti dei **lacunari lignei scorciati**.

Melozzo e l'Illusionismo

Melozzo di Giuliano degli Ambrosi , detto **Melozzo da Forlì** (1438 – 1494), è stato un **pittore e architetto** italiano, massimo esponente della **scuola forlivese** di **pittura** nel XV secolo.

Fu uno tra i grandi del Rinascimento: unì **l'uso illusionistico** della **prospettiva** , tipico di Andrea Mantegna, a **figure monumentali** rese con **colori limpidi,** vicine ai modi di Piero della Francesca.
La **luce** tersa della sua pittura richiama quella dei "pittori di luce" fiorentini, come Domenico Veneziano e Beato Angelico.

Fu il **primo** a praticare con grande successo lo **scorcio dal basso** , "**l'arte del sotto in su** , la più difficile e la più rigorosa" ottenendo quella particolare **prospettiva** che viene perciò detta **melozziana** .

Dal **1465 al 1475** fu a **Urbino** a contatto con l'opera di **Piero della Francesca** , di cui fu allievo, riprendendo **l'impostazione monumentale** delle **figure** .
La presenza di **Melozzo** ad **Urbino** lasciò una chiara influenza su **Giusto di Gand,** che vi giunse circa nel 1473, e su **Pedro Berruguete** , che vi arrivò dopo il 1474.

Melozzo alla **corte dei Montefeltro** approfondì lo **studio della prospettiva** in senso **illusionistico.**

A Urbino , si ritiene probabile, ma non certo, che abbia lavorato anche nella pittura dei **ritratti di uomini illustri** nello **Studiolo** del Duca.

Melozzo da Forlì,*Angeli e profeti,* particolare dalla cupola della Sagrestia di San Marco, 1484-1493, affresco, Loreto, Santuario della Santa Casa.

Melozzo da Forlì, *Salvator Mundi* , 1466, dipinto su tavola, 62x55 cm., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Del **periodo urbinate** è la **frammentaria tavola** con il *Salvator Mundi,* dove accanto alla fisionomia di tipo mantegnesco si nota nella **resa monumentale** delle **figura l'influenza** di **Piero,** mentre il **soggetto** è tipicamente di **origine fiamminga** .

Melozzo da Forlì, *Sisto IV consegna la biblioteca apostolica al Platina,* 1477, affresco staccato e trasferito su tela, 370x315 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana.

Lasciata Urbino, **Melozzo** andò a **Roma** al servizio di papa **Sisto IV**.
Qui, oltre alla decorazione illusionistica di una cupola, di cui restano soltanto alcuni frammenti al Quirinale (*Cristo benedicente*) e alla Pinacoteca vaticana (*Angeli musicanti*), **dipinse l'importante affresco,** ora staccato, in cui si può ammirare **Platina**, umanista e bibliotecario del papa, **inginocchiato davanti a Sisto IV, dal quale riceve in consegna la Biblioteca Apostolica** .

L'affresco è una delle effigi celebrative più note del pontificato di Sisto IV.

Proviene dalla **Biblioteca Apostolica Vaticana,** fondata dallo stesso pontefice due anni prima, il 15 giugno **1475**, e raffigura la **nomina** del **primo prefetto** della Biblioteca, l'umanista **Bartolomeo Sacchi** detto il **Platina**.

Melozzo da Forlì, ***Sisto IV consegna la biblioteca apostolica al Platina,*** **1477, affresco staccato e trasferito su tela, 370x315 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana.**

La **scena**, **scorciata** per una **vista dal basso**, mostra un **gruppo di personaggi** inseriti in una **sfarzosa architettura classica** di arcate sostenute da pilastri al di sotto di un **soffitto a cassettoni dorati** .

A destra si trova il **papa assiso** su un seggio ligneo, con davanti **inginocchiato** il **Platina**, che, nel ricevere l'investitura, **punta l'indice in basso** verso **un'iscrizione** da lui stesso composta, che **esalta** alcune **imprese edili di Sisto IV,** quali la ristrutturazione dell'Ospedale di Santo Spirito, dell'acquedotto di Trevi (o dell'Acqua Vergine), la costruzione o il restauro di alcuni ponti tra cui Ponte Sisto, l'inizio dei lavori del porto di Civitavecchia.

Tali imprese tuttavia, secondo l'iscrizione, sono secondarie se confrontate con **l'inaugurazione della nuova sede della Biblioteca Vaticana** .

Melozzo da Forlì, ***Sisto IV consegna la biblioteca apostolica al Platina,*** **1477, affresco staccato e trasferito su tela, 370x315 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana.**

Gli altri personaggi sono i **familiari di Sisto IV**, grande nepotista: i due cardinali **Giuliano della Rovere** , in piedi al centro, e **Pietro Riario**, di fianco al papa, e i due nipoti laici **Giovanni della Rovere** (fratello di Giuliano e mecenate del Platina) e **Girolamo Riario** (fratello di Pietro e protettore di Melozzo da Forlì) nella **parte sinistra**.

Particolare dell'affresco con, da sinistra, Giovanni della Rovere, Girolamo Riario e il Platina.

Melozzo da Forlì, ***Sisto IV consegna la biblioteca apostolica al Platina,*** **1477, affresco staccato e trasferito su tela, 370x315 cm., Roma, Pinacoteca Vaticana.**

La **scena** è esemplificativa della cultura umanistica della capitale dello Stato pontificio, con la **sfarzosa architettura rinascimentale,** che corrisponde solo idealmente a quella dei **Palazzi Vaticani**, facendone semmai da **modello ideale** per **sfarzo e rigore classico** .

L'affresco testimonia anche l'uso scaltro dello **scorcio prospettico** di Melozzo, che in seguito venne ulteriormente sviluppato in senso virtuoso, arrivando alle prime rappresentazioni "da sott'in su", fondamentali per la cultura figurativa che passa da Correggio e arriva all'arte barocca.

Le **figure sono monumentali e si integrano illusionisticamente con lo sfondo** .

La **luce chiara** che intride i colori e schiarisce le ombre, assieme ai **volumi solenni**, derivano dai **modelli** di **Piero della Francesca**, **addolciti però** da una maggiore **naturalezza**, soprattutto nei **ritratti**, che fu tipica del pittore forlivese.

Melozzo da Forlì, *Angeli e profeti,* particolare dalla cupola della Sagrestia di San Marco, 1484-1493, affresco, Loreto, Santuario della Santa Casa.

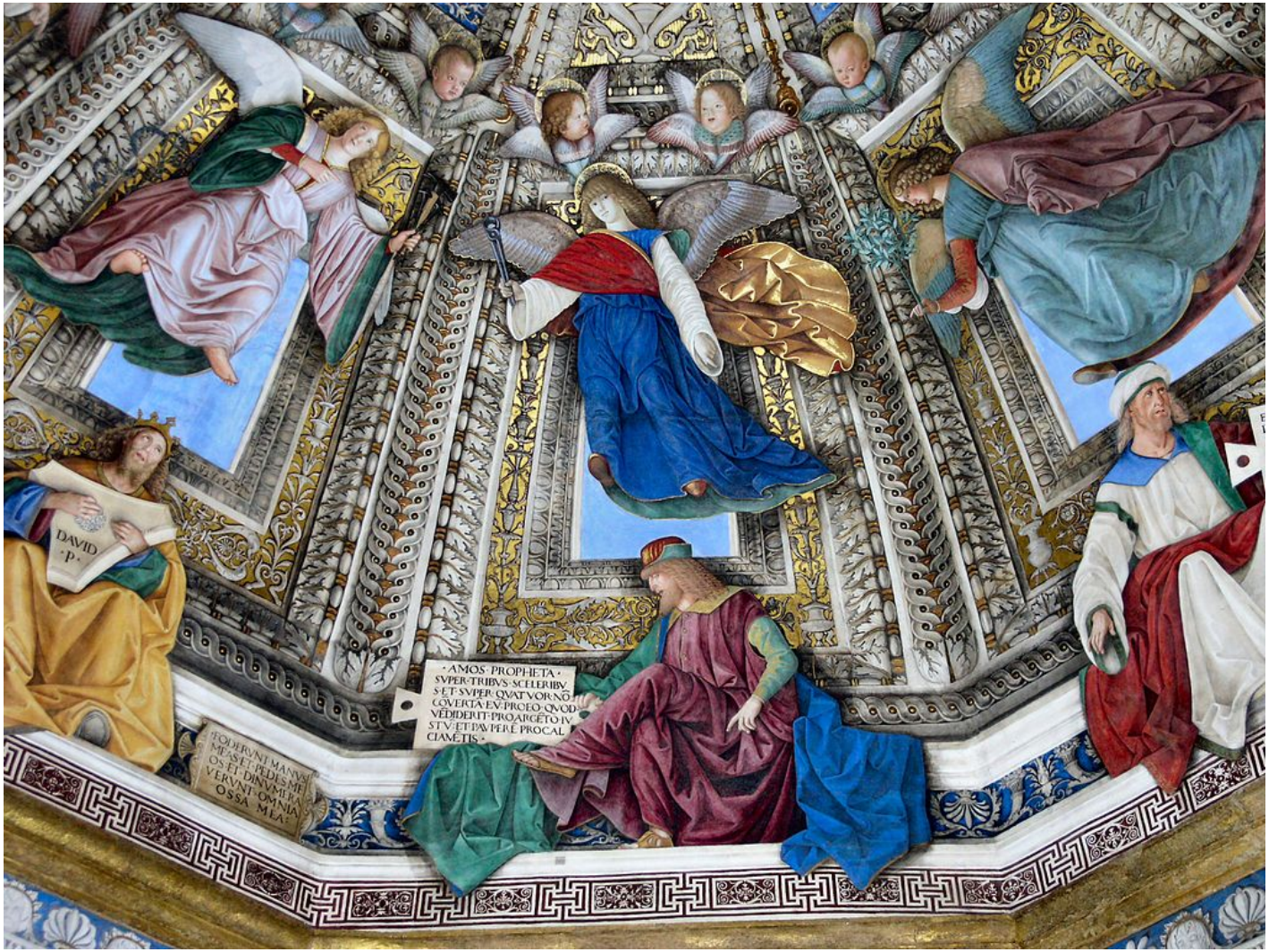
La **Sagrestia di San Marco** è una delle quattro sagrestie del santuario della Santa Casa a Loreto.
Ospita un pregevole ciclo di affreschi di Melozzo da Forlì, databili al 1484-1493.

È uno dei primi esempi di cupola decorata sia con figure sia con finti elementi architettonici illusionistici , fortemente influenzata dalla ***Camera Picta*** di Andrea **Mantegna** .

Melozzo da Forlì, *Angeli e profeti,* particolare dalla cupola della Sagrestia di San Marco, 1484-1493, affresco, Loreto, Santuario della Santa Casa.

La **volta**, a **otto spicchi,** venne decorata da Melozzo con la probabile collaborazione di Marco Palmezzano, a cui in passato l'intera opera è stata attribuita.

Essa è **divisa in otto spicchi da costoloni dipinti** , con al **centro** lo **stemma** Della Rovere circondato da una corona di foglie di quercia, da un motivo quasi a monocromo e da una **corona di serafini** .



Dettaglio della volta

Si dipartono poi **otto finte finestre,** a sfondo azzurrino, inquadrate da **massicce cornici dipinte** , ricche di decorazioni all'antica, che ricreano **l'effetto di stucchi** e **rilievi** che continuano l'architettura reale.

In ciascuna di esse si trova un **angelo in volo** , con le ali spiegate e recante uno dei simboli della Passione, **rappresentato** con la **prospettiva "da sott'in su** " di cui Melozzo era il maggior conoscitore all'epoca: ciascuno di essi mostra infatti le **palme dei piedi** ed altri elementi che evidenziano lo **scorcio dal basso** , secondo il reale punto di vista dello spettatore.

Per ottenere questo **effetto di figure sospese nel vuoto** studiò probabilmente dei modellini in cera appesi con fili, magari riflessi in uno specchio posato per terra.

Uno degli angeli

Melozzo da Forlì, *Angeli e profeti,* particolare dalla cupola della Sagrestia di San Marco, 1484-1493, affresco, Loreto, Santuario della Santa Casa.

Alla **base** della **cupola**, dipinse su ogni vela **otto *Profeti* seduti** su un cornicione dipinto, reggenti lapidi che contengono brani di profezie.
Anche queste figure sono inclinate in avanti , sporgendosi verso il basso, in modo che i volti mostrino il lato inferiore.

Nonostante **l'effetto novità** , appare chiaro che comunque **Melozzo non aveva ancora compreso** , come fecero poi Raffaello (nella Cappella Chigi nella Basilica di Santa Maria del Popolo) e Correggio (a Parma), che se la **veduta dal basso** era **adeguata** per le **figure** alla **base** della **cupola**, per **quelle** al **centro** era necessaria una **veduta assiale** .