

PIERO DELLA FRANCESCA

(1411/12-1492)

Piero della Francesca è uno dei maestri assoluti del Quattrocento italiano: si conservano pochi dei suoi dipinti, ma tutti di una sublime, eterna bellezza. Piero, inoltre, ha suscitato ammirazione presso i più grandi artisti moderni: Suerat, Cézanne, i cubisti, persino l'astratto Mondrian e i pittori metafisici, gli architetti e i designer che ne hanno condiviso la visione geometrica ed essenziale della realtà.

Nato a Borgo Sansepolcro, presso Arezzo, Piero si forma a Firenze, con Domenico Veneziano, poi opera in molte città dell'Italia centro-settentrionale: nel 1449 è a Ferrara, dove realizza alcuni affreschi, oggi perduti, per Lionello d'Este; nel **1451** è chiamato a **Rimini** da Sigismondo Pandolfo Malatesta per eseguire un **affresco nel Tempio Malatestiano**; l'anno successivo inizia a dipingere il **ciclo ad affresco con la *Leggenda della vera croce* nel coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo, concluso tra il 1459 e il 1460**; sempre negli **anni Cinquanta** dipinge la ***Resurrezione* a Sansepolcro** e la ***Madonna del parto*** per la cappella del cimitero di **Monterchi**; Negli **anni Sessanta e Settanta** si muove tra **Urbino**, presso **Federico da Montefeltro** (***Flagellazione di Cristo, Dittico dei duchi, Madonna di Senigallia, Pala di Brera***), Arezzo e Sansepolcro.

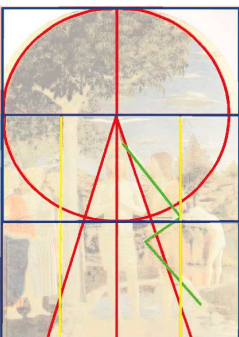
Piero attua una sintesi delle esperienze compiute in pittura nel primo Quattrocento: la precisione nel disegno, soprattutto nei profili, gli deriva da Pisanello, incontrato a Ferrara, dove ha avuto modo di conoscere anche la pittura luminosa del fiammingo Rogier van der Weiden. La razionalità geometrica e il rigore prospettico provengono dalla conoscenza di Paolo Uccello, dall'incontro fondamentale, avvenuto a Rimini, con l'opera e le teorie di Leon Battista Alberti e dagli approfondimenti degli studi matematici effettuati a Urbino. L'attenzione per gli effetti luministici, gli accordi cromatici e la cura meticolosa dei dettagli anche minimi della composizione, infine, sono frutto della conoscenza dell'arte fiamminga.

La pittura di Piero della Francesca è caratterizzata dalla luminosità dei colori e da un rigoroso ordine compositivo. La ricerca di leggi armoniche, capaci di rispecchiare la perfezione del creato, si traduce, infatti, nell'applicazione di **precisi rapporti matematici: uomini e ambiente appaiono legati da un perfetto accordo di misure; le forme sono trattate come corpi geometrici e la luce, cristallina, ne accentua la purezza**. Piero applica rigorosamente la prospettiva lineare e utilizza l'architettura per definire le **intelaiature spaziali**; contemporaneamente, l'illusione della profondità è rafforzata dall'esatta collocazione delle figure umane, fissate nello spazio con la stessa immobilità delle cose. La pittura, con la sua calibratissima costruzione rivela così un ordine astratto, che non appartiene all'esperienza sensibile.

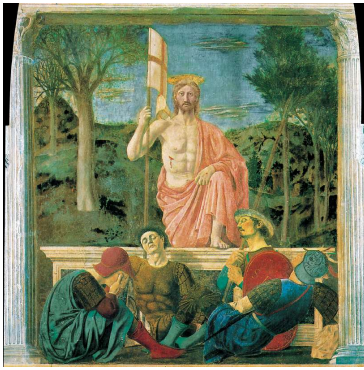
La poetica di Piero resta sostanzialmente invariata per tutta la sua carriera; se a questo si aggiunge il fatto che molto scarse sono anche le notizie documentarie, si capisce perché la datazione delle sue opere sia spesso controversa.



greto sassoso. Vi si specchiano il cielo terso solcato da nuvole sottili e gli accesi abiti dei tre sacerdoti con turbante all'orientale che discutono animatamente sullo sfondo, a destra.



Una rigida ossatura geometrica governa la composizione, secondo un pensiero che nelle figure geometriche semplici e negli aspetti matematici in genere vedeva metafore dell'Assoluto. Vi sono un asse verticale (colomba dello Spirito Santo e Cristo) e uno orizzontale (tre angeli, Cristo, San Giovanni Battista, catecumeno, sacerdote); la figura di Cristo è inscritta in due triangoli equilateri; l'intersezione dei lati obliqui dei due triangoli individua gli estremi di un segmento che passa per il bordo superiore del perizoma e si interseca con l'asse centrale; questo punto costituisce il centro di un cerchio la cui semicirconferenza superiore corrisponde alla centina della tavola.



Nella **RESURREZIONE**, realizzata prima del 1460 per il Palazzo Pubblico di Borgo Sansepolcro, sotto una luce che cade da sinistra gettando ombre brune e chiarori rosati, Cristo esce perentorio da un sepolcro di marmo variegato, poggiando sul bordo la gamba sinistra. Il vessillo che Cristo tiene saldamente in mano, simbolo della vittoria sulla morte, ricordata dal sangue vivo delle ferite, con la sua perpendicolarità serve a definire lo spazio in verticale, come le colonne scanalate che inquadrano la scena, i fusti degli alberi, la croce sulla bandiera, il canale del costato che sembra percorrere l'anatomia dal naso al ventre, realisticamente corrugato come il panneggio della veste, trattenuta dal gesto classico di un antico togato. Lo sguardo di Cristo, di una potenza magnetica, attira a sé i raggi della piramide compositiva di cui le figure dei soldati davanti alla tomba costituiscono la base. L'impianto fortemente geometrico che regola i volumi è rotto dalla lancia del legionario. Tutto accade contro un conciso paesaggio che sta rinverdendo per la resurrezione di Cristo: come per incanto gli alberi spogli (a sinistra) tornano a coprirsi di fogliame (a destra).



A partire dal 1452 Piero si occupa di un ciclo di affreschi per il coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo. Ispirandosi alla Legenda Aurea di Jacopo da Varagine, il pittore affresca 10 storie che illustrano **LA LEGGENDA DELLA VERA CROCE**, organizzandole su principi di analogia formale e tematica, nonché di contrasto; i lavori terminano nel 1466.

Il SOGNO DI COSTANTINO avviene alle prime luci dell'alba, quando le stelle risplendono ancora sull'accampamento che si estende alle spalle della tenda in cui si vigila il sonno dell'imperatore. La scena è costruita attraverso la composizione di figure geometriche solide: la tenda, derivata dalla sovrapposizione di un cilindro e di un cono, con il palo centrale a segnare l'asse, il parallelepipedo del letto di Costantino, il piano avanzato su cui siede il servo. Le due guardie, poi, sono poste in corrispondenza inversa, quasi a segnare le coordinate dello spazio aperto in primo piano; analoga funzione ha la lancia del soldato di spalle. La croce tenuta in mano dall'angelo, raffigurato nel difficile scorcio di un'acrobatica

picchiata, emana un bagliore soprannaturale che pervade la composizione di un'aura magica, accendendo i colori della tenda, del letto e del lenzuolo bianco e creando uno straordinario controluce sul soldato di sinistra. È una divina, che non rompe l'immobilità e il sospeso silenzio della scena; essa investe solo l'imperatore ed è invisibile ai suoi attendenti, i quali si dimostrano del tutto indifferenti a ciò che sta avvenendo.



La **PALA DI BRERA** è la prova più alta dello stile (dato dall'unione di misura italiana che domina lo spazio e occhio fiammingo che coglie il dettaglio) e della qualità pittorica di Piero. La Sacra conversazione è collocata all'interno di una chiesa, probabilmente al termine di una navata, davanti alla zona presbiteriale rialzata al di là della quale si trova l'abside. La costruzione architettonica rinascimentale, che ricorda un arco di trionfo romano, è resa, come sempre in Piero, con una prospettiva impeccabile e sottolineata dalla luce. La struttura architettonica accoglie, quasi abbraccia i protagonisti del dipinto, che ripropongono la configurazione semicircolare dell'abside; il rapporto tra figure architettura, tra forma, luce e colore è di perfetta armonia. Al centro, seduta su un seggio pieghevole, campeggia la figura della Madonna che ha gli occhi socchiusi e contempla in silenzio il riposo del Bambin Gesù disteso sulle sue ginocchia, orientato come le mani e la spada del committente del dipinto, il

duca Federico da Montefeltro, che è inginocchiato in adorazione sulla destra, in primo piano. Alle spalle della Madonna si trovano quattro angeli, mentre ai suoi fianchi si dispongono, partendo da sinistra: San Giovanni Battista, il precursore di Cristo, che lo indica; San Girolamo, protettore degli umanisti coerentemente con gli interessi filosofici e letterari del duca; San Bernardino da Siena che insieme a San Francesco e a San Pietro martire, a destra, denuncia l'originaria destinazione della pala per l'altare maggiore di una chiesa francescana; all'estrema destra è raffigurato Sant'Andrea o San Giovanni Evangelista.

L'uovo di struzzo che pende immobile da una catenella dorata, posto in asse con la Madonna, di cui ricalca la forma del viso, e col Bambino, si riferisce alla nascita, allude al concetto di resurrezione e vita eterna e inoltre è simbolo dei Montefeltro. L'uovo, poi, è collocato all'interno della conchiglia dell'abside, come se fosse una perla; in questo senso, poiché la conchiglia produce la perla senza bisogno di essere fecondata, esso si riferisce al concepimento virginale della Madonna. In questo contesto ufficiale si inseriscono la memoria e gli affetti del committente: la pala di Brera, infatti, anche un *ex voto* di ringraziamento per la nascita dell'erede maschio; è monumento commemorativo per ricordare Battista Sforza, la moglie del duca, morta proprio per quella nascita; infine è opera celebrativa per glorificare la forra dei Montefeltro.