

Piero della Francesca

a cura di

Filippo Camerota

Francesco Paolo Di Teodoro

Luigi Grasselli

tra arte e scienza

Il disegno

SKIRA

*Sotto l'Alto Patronato
del Presidente
della Repubblica Italiana*

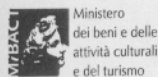
Piero della Francesca

Il disegno tra arte e scienza

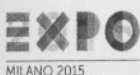
Reggio Emilia, Palazzo Magnani

14 marzo – 14 giugno 2015

Con il Patrocinio del



*nell'ambito degli eventi culturali
Expo Milano 2015*

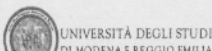
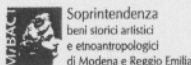


*La mostra è uno degli
appuntamento principali
del progetto di "Reggio Emilia
per Expo 2015"
promosso dal Comitato locale
che riunisce le istituzioni
del territorio reggiano*

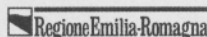


WE A-RE \ Reggio Emilia per EXPO 2015

Mostra promossa da



con la partecipazione di



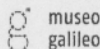
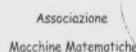
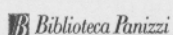
DIOCESI REGGIO EMILIA - GUALTALLA
UFFICIO BENI CULTURALI e NUOVA IDEOLOGIA DI CULTO



Mostra organizzata da



in collaborazione con



*Ideazione del progetto e
coordinamento scientifico*

Filippo Camerota
Francesco Paolo Di Teodoro
Luigi Grasselli

Comitato Scientifico

Piergiorgio Odifreddi
(Presidente)
Maria G. Bartolini Bussi
Filippo Camerota
Stefano Casciu
Enrico Maria Davoli
Francesco Paolo Di Teodoro
Mons. Tiziano Ghirelli
Luigi Grasselli
Roberto Marcuccio
Massimo Mussini

Cura della mostra e del catalogo

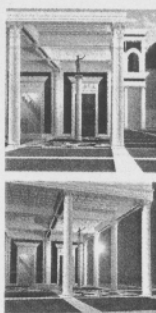
Filippo Camerota
Francesco Paolo Di Teodoro
Luigi Grasselli

Saggi in catalogo

James Banker
Filippo Camerota
Francesco Paolo Di Teodoro
Luigi Grasselli
Roberto Marcuccio
Piera Giovanna Tordella
Emanuela Vai

Schede in catalogo

Raffaella Ausenda
James Banker
Maria Giuseppina Bartolini
Bussi
Lucia Bertolini
Alessandra Bigi Iotti
Stefania Buganza
Filippo Camerota
Cristina Cándito
Luisa Caporossi
Flavia Carderi
Costantino Ceccanti
Francesca Chieli
Paolo Clini
Michele Danieli
Mark Gregory D'Apuzzo
Daniela De Ritis
Francesco Paolo Di Teodoro
Giovanni Maria Fara
Vincenzo Farinella
Emanuela Ferretti
Federico Fischetti
Isabella Friso
Sabine Frommel
Emanuele Frontoni
Valeria Emanuela Genovese
Chiara Gizzi
Luigi Grasselli
Wolfgang Jung
Mario Lazzari
Giovanna Lazzi
Roberto Marcuccio
Marino Marini
Curzio Merlo
Vanina A. Miguel
Cosimo Monteleone
Tommaso Mozzati
Massimo Mussini
Jens Niebaum
Michel Paoli
Roberto Pierdicca
Paola Poggi
Nicoletta Pons
Ramona Quattrini
Catarina Schmidt Arcangeli
Laura Teza
Piera Giovanna Tordella
Chiara Travisonni
Giulio Zavatta



VI.6a

L'architettura della Flagellazione

Addentrando nella riflessione sul linguaggio architettonico e sulla sensibilità per la resa dello spazio costruito di Piero della Francesca, uno snodo significativo si riconosce nella *Flagellazione*, opera ritenuta quasi un manifesto dell'arte pierfrancescana e dunque ampiamente celebrata per la sua emblematicità da una stratificata e complessa storiografia: da Roberto Longhi a Bernard Berenson, da Kenneth Clark a Eugenio Battisti, da Mario Salmi ad Arnaldo Bruschi, solo per ricordare alcuni studiosi che si sono soffermati sul dipinto. Circoscrivendo alcune osservazioni riguardo al linguaggio architettonico – lasciando da parte le importanti questioni prettamente prospettiche e i significativi elementi che pertengono alla resa tridimensionale dello spazio (a partire da Carter, Wittkower 1953; vedi cat. VI.6) – si propongono alcune considerazioni su singoli aspetti della composizione.

La storiografia è ormai concorde nel riconoscere un legame privilegiato con Leon Battista Alberti e con la cultura architettonica fiorentina degli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento (Bruschi 1996; Pacciani 1996; Ceriana 1997; Di Teodoro 2002a). In questa cornice, la complessità del vocabolario e della sintassi architettonica di Piero, radicata in un articolato palinsesto di archetipi antichi e modelli contemporanei, nella *Flagellazione* si manifesta soprattutto nella morfologia dell'ordine architettonico, con particolare riguardo ai capitelli composti delle colonne della loggia, a tre registri di foglie e otto volute (Verga 1976b; Basto 1996), o a quelli delle paraste che arricchiscono il registro superiore dell'edificio in secondo piano, a volute frontali a "s", definiti anche "salomonici" (Morolli 1996), legati a esempi albertiani. Altrettanto significativo è il capitello ionico della colonna del martirio di Cristo, avvicinabile al capitello di una del-

le quattro colonne del tabernacolo del *Crocifisso* di San Miniato al Monte di Michelozzo (Verga 1976b; Pacciani 1996, p. 313), a sua volta legato all'architettura di Leon Battista (Morolli 1998). I caratteri dell'*ornamentum* declinati nel dipinto pierfrancescano sono stati dunque oggetto di specifici approfondimenti, utili a evidenziare gli assi su cui si incardina la cultura architettonica dell'artista. Alcune considerazioni aggiuntive si possono proporre relativamente a particolari elementi della scena architettonica, che permettono di individuare ulteriori riferimenti, al pari di puntuali citazioni. La superficie pavimentale non materializza soltanto il reticolo prospettico di base ma dialoga da vicino con la pavimentazione della rosselliniana piazza di Pienza (Finelli 1979, p. 21), cuore del progetto di papa Pio II Piccolomini, iniziato nel 1459: tale preziosa campitura pavimentale si può leggere anche come una raffinata rielaborazione dei trecenteschi riquadri di piazza della Signoria a Firenze, dove rettangoli o quadrati di mattoni a spinapesce erano bordati da liste di pietra (Rubinstein 1995, pp. 81-85; Trachtenberg 1997, pp. 94-95), come emerso dagli scavi e come si vede nel dipinto del *Supplizio del Savonarola*, attribuito a Francesco Rosselli, presso il Museo di San Marco. La pavimentazione così visualizzata prosegue anche sotto il magniloquente loggiato marmoreo che inquadra l'episodio centrale della *Flagellazione*. Qui i riquadri cambiano materiale e si complica la geometria delle specchiature interne: dal contrasto fra il rosso del cotto e il biancore litico delle liste si passa a un *opus sectile* dove elementi triangolari e quadrati, in porfido (Aronberg Lavin 1990, p. 28; Del Bufalo 2010), delineano un ricco 'tappeto' marmoreo, dominato dal grande disco in serpentino sul cui centro si dispone la colonna del martirio di Cristo: tale elemento circolare era già utilizzato da Brunelleschi nella tomba di Giovanni di Bicci nella Sagrestia Vecchia a

San Lorenzo (li in porfido, citazione dall'architettura imperiale e strumento di visualizzazione dell'*omphalos* della composizione), e più tardi concettualmente richiamato nella tomba di Cosimo il Vecchio da Andrea del Verrocchio. La pavimentazione delineata da Piero è un *sectilium pavementum* che, per le dimensioni degli elementi modulari che lo compongono, sembra essere più vicino alla tradizione imperiale che a quella tardo-antica e paleocristiana (Guidobaldi 2009). La serrata razionalità del pavimento in questo settore del dipinto è amplificata dall'assetto dell'intradosso del solaio di copertura, che ribadisce in alzato la regolarità dell'architettura e il suo stretto legame con la classicità. Si dovrà, infatti, sottolineare lo spirito quasi archeologico della delineazione di tale superficie intradosale: travi di marmo incrociate creano dei lacunari scolpiti a cassettoni con cornici rientranti e un rosone centrale. Questo tipo di decorazione si ritrova nei Propilei dell'Acropoli di Atene, celebrati da Pausania e descritti da Ciriaco d'Ancona in una lettera del 1444 all'amico Andreolo Giustiniani (Bordignon 2009): Ciriaco li vede ormai inclusi nel palazzo del fiorentino Nerio Acciaiuoli, duca di Atene. Per la riproposizione di un solaio marmoreo a lacunari all'antica si deve attendere la cappella Carafa (1497-1508) nel succorpo della Cattedrale di Napoli, cantiere che si apre nell'ultimo decennio del Quattrocento per cui è stata ipotizzata una partecipazione di Bramante (Bruschi 2002, p. 51) o di Giuliano da Sangallo (Del Pesco 2001; Frommel S. 2014a). Nell'ambito dell'architettura dipinta, invece, oltre alla straordinaria rappresentazione che ne dà Piero nella *Flagellazione*, si possono ricordare altre significative testimonianze, datate al terzo quarto del Quattrocento: oltre alla *Nascita di Maria* di Fra Carnevale (Ceriana 2004), di particolare rilievo è il soffitto trabeato a lacunari che compare in uno dei disegni dell'album attribuito alla cer-

nell'atto di essere flagellato. Mentre l'assetto compositivo corrisponde a quello di una *Flagellazione* realizzata nel 1450 nella bottega del Beato Angelico (1395-1455), nota a Piero (Roeck 2007, pp. 89-90), la colonna è l'unico elemento che da essa differisce, presentando qui un fusto scanalato e non più liscio e un capitello dalle caratteristiche molto più vicine all'ordine ionico che a quello composito raffigurato dal pittore di Sansepolcro. La restituzione qui proposta della pavimentazione del loggiato, in corrispondenza del Palazzo Pretorio, risulta dunque più congrua con quella ipotizzata dal Casalini (1968) piuttosto che con la precedente versione eseguita da Wittkower e Carter (1953). E dunque basandosi ancora una volta sugli studi effettuati dal Casalini e dalla Lavin, e grazie alla regolarità geometrica della pavimentazione, è stato possibile individuare la più corretta posizione del Palazzo Pretorio e del muro che cinge lo spazio aperto.

L'unica porta di accesso al Palazzo Pretorio, volutamente aperta, lascia intravedere una scala protetta da balaustra alle spalle della figura di Pilato. Con le sue 28 alzate che permettono di passare dal calpestio terraneo al primo piano, tale scala sarebbe un esplicito richiamo della cosiddetta Scala Santa presso San Giovanni in Laterano (Roma), che per la tradizione cristiana altro non è se non la rampa percorsa da Gesù per raggiungere l'aula in cui avvenne l'incontro con Pilato, prima della crocifissione.

Le dimensioni, proporzionate secondo la base della colonna cui il Cristo è legato, e il decoro del portale d'accesso rimandano a stili e motivi decorativi già impiegati non solo a Mantova e a Firenze dall'Alberti ma, soprattutto, nel Palazzo Ducale di Urbino (Roeck 2007, p. 120).

Un'ultima considerazione riguarda i capitelli del loggiato, che mostrano un complesso ordine proporzionato secondo le direttive indicate dall'Alberti e da Vitruvio per

la costruzione del capitello ionico e corinzio (Basto 1996, pp. 77-94). Isabella Friso

Bibliografia: Wittkower, Carter 1953, pp. 292-302; Casalini 1968, pp. 62-95; Aronberg Lavin 1972, pp. 26-48; Londei 1991, pp. 29-66; Kemp 1990 (ed. 1994); Basto 1996, pp. 77-94; Roeck 2007, pp. 89-90.



VI.7

Piero della Francesca
Sacra Conversazione
1472-1474

tempera e olio su tavola,
251 x 172 cm
Milano, Pinacoteca di Brera

L'architettura

La tavola è entrata nelle collezioni di Brera il 10 giugno 1811 (per il dipinto, la sua datazione, i significati e la fortuna si vedano almeno: Longhi 1927; Meiss 1954; Venturi/Spaggiari 1954; Meiss, Jones 1966; Hendy 1968; Shearman 1968; Aronberg Lavin 1969; Clough 1970; Battisti 1971; Meiss 1971; Parronchi 1976; Bertelli 1991; Aronberg Lavin 1992; Lightbown 1992; Di Teodoro 1996a; Daffra 1997; Daffra, Trevisani 1997; Angelini 2014, pp. 320-330 e qui il saggio di James Banker), ma proviene dalla chiesa urbana di San Bernardino. È verosimile che la chiesa stessa – realizzata a partire dall'inizio degli anni Ottanta del Quattrocento e conclusa forse tra il 1491 e il 1496 (Burns 1993) – fosse stata concepita da Francesco di Giorgio poco prima della morte di Federico da Montefeltro (10 settembre 1482) pensando di dover accogliere la pala di Piero (Di Teodoro 1996a, p. 12).

La scena è ambientata all'interno di un edificio sacro classicheggiante – una cappella? un mausoleo? la porzione di una fabbrica più grande? – di cui vengono mostrati la crociera a pianta quadrata, i quattro archi (parzialmente) che la delimitano (o forse, meglio, le quattro volte che da essa principiano) e che introducono ad altri ambienti: i due bracci di un ipotizzabile transetto, una navata dove tutti i personaggi sono collocati, un quarto vano coperto da una volta a botte cassettonata conclusa da un'abside semicilindrica sormontata da un catino. Quest'ultimo, a sua volta, ospita una conchiglia dal cui umbone, tenuto da una catenella d'oro, pende un uovo di struzzo. L'intero presbiterio è sopraelevato di un gradino; una pedana si protende

verso la navata e su di essa sta la Vergine a mani giunte con il bambino dormiente sulle gambe, accolta da una *sella plicatilis*.

Nulla è dato sapere relativamente alle dimensioni e forma dell'ipotetico transetto e della navata (che certamente è pensata con finestre centinate, dal momento che due di esse si riflettono sullo spallaccio dell'armatura di Federico da Montefeltro), né, soprattutto, riguardo alla copertura della crociera (l'edificio si interrompe in alto con un architrave a tre fasce e l'accento a un fregio di porfido verde o di serpentino), mentre è lecito ipotizzare delle volte a botte cassettonate nella navata e nei bracci del transetto, non solo per analogia con il vano frontale (Di Teodoro 1996a, p. 30), ma per i rapporti tra le porzioni di volta visibili, le lesene/pilastri e le dimensioni delle specchiature di marmi policromi tra un sostegno verticale e l'altro. A eccezione delle ricostruzioni di Millard Meiss, 1971, e di Arnaldo Bruschi, 1996, che si limitano a restituire quanto è mostrato dal dipinto, gli impianti planimetrici suggeriti da John Shearman, 1968, G. Ugolini, 1985 e Marcello Sorteni sono ipotesi non verificabili.

La luce proviene da sinistra e dall'alto (verosimilmente Piero ha realizzato un modello privo di copertura esponendolo alla luce solare), illuminando l'interno concepito come completamente marmoreo. L'effetto luminoso è esaltato dal trasparire dell'imprimitura soprattutto in corrispondenza dell'architettura (Bertelli 1991).

Lo spazio architettonico, pensato come accostamento di volumi (Bruschi 1996), è unificato dalla trabeazione composta da un architrave tripartito – senza tondini tra una fascia e l'altra – con cimasa a semicavetto, un fregio di porfido a imitazione di quello del Pantheon concluso da un motivo a gola rovescia, una cornice con dentelli, ovoli e dardi, un gocciolatoio, una cimasa formata da una gola rovescia e una dritta in suc-

cessione, separate da un tondino. Le pareti sono scandite da coppie di *columnae quadrangulae*, scanalate e rudentate, con sei scanalature su ciascuna faccia, collocate ai quattro angoli della crociera, e da semipilastri (molto più che paraste, di limitato spessore, alla maniera brunelleschiana) che sporgono di una quantità pari a tre scanalature, ricreando un'orditura verticale potente che ha come riferimento il registro inferiore delle facce esterne del Battistero fiorentino di San Giovanni.

I semipilastri e le *columnae quadrangulae* hanno una base attica che poggia su piedistalli (come, per esempio, nel Tempio Malatestiano) uno dei quali è ben visibile all'altezza del fianco destro del Battista.

I capitelli, con volute a "S" divergenti dall'asse, hanno pertinenza con quelli d'ambito fiorentino di metà secolo (ad esempio: Tempietto del Santo Sepolcro in San Pancrazio), originatisi dai capitelli impiegati da Michelozzo nella facciata di Sant'Agostino a Montepulciano.

Tra un elemento verticale e l'altro sono ospitate specchiature di marmi colorati, eredi di una tradizione cromatico-ornamentale che, a partire dal Due-Trecento, è dato riscontrare in molta pittura d'ambito fiorentino – e non solo – del Quattrocento (dall'Angelico ad Andrea del Castagno a Filippo Lippi a Francesco del Cossa), nei monumenti funebri di Leonardo Bruni (1446 circa) e di Carlo Marsuppini in Santa Croce (completato nel 1459), l'uno di Bernardo Rossellino, l'altro di Desiderio da Settignano, oltre che nelle tavole e negli affreschi dello stesso Piero antecedenti alla *Sacra Conversazione* (dall'*Incontro di Salomone con la regina di Saba* e dall'*Annunciazione* di Arezzo allo scomparto centrale della porzione inferiore del *Polittico di Sant'Antonio* e all'*Annunciazione* della sua cimasa cuspidata con profilo a linee spezzate) (per le fonti dell'architettura pierfrancescana, vedi anche Smith 1995, Fiore 1996, Pacciani 1996).

È singolare riscontrare soluzioni simili a quelle di Piero (paraste molto sporgenti e specchiature di vistosi marmi policromi) in opere di Jean Fouquet, nutritosi, durante la sua permanenza nella penisola italiana – tra il 1443 e il 1447 – della stessa cultura pittorica dell'artista altotiberino; penso al *Dittico di Melun*, 1452-1455 circa, e al *Livre d'heures* di Étienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, ms. 71, ad esempio: cc. 4r e 5r (*Étienne Chevalier presentato alla Vergine e al Bambino*), c. 13r (*Incoronazione della Vergine*), c. 22r (*La fontana degli Apostoli*).

Nella concavità dell'abside i semipilastri mancano, allo stesso modo in cui non ve ne sono nella convessità del Tempietto del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai di Alberti (1461-1467). Il trattamento delle specchiature, in questo caso, rinvia al *Tabernacolo di Mercanzia* (1423-1425 circa) di Michelozzo e Donatello.

La conchiglia del catino, un evidente *Pecten jacobaeus*, ben si adatta alla conformazione a quarto di sfera. Però, mentre conchiglie (ora dritte, ora rovesce) sono presenti nei catini di nicchie nella scultura, nell'architettura e nella pittura del Quattrocento, e quasi sempre occupano l'intera superficie a disposizione trasformandosi in ornamento geometrico, quella di Piero si connota per un forte carattere realistico, diversificandosi, perciò, dal puro volume che la ospita, poggiando con il margine inferiore della valva sulla cornice e sporgendo dall'archivolto con le pinne e l'umbone. Donato Bramante l'avrebbe riproposta, alla maniera di Piero, sia nella *Stampa Prevedari* sia all'interno del Tempietto di San Pietro in Montorio.

La volta a botte cassettonata con il "vuoto in asse" – avendo un numero dispari di lacunari (nove) lungo ciascun semianello, differendo, perciò, dall'*exemplum* massiccioso della *Trinità* (vedi qui cat. III.6-6a) – e con rosoni nei cassettoni rinvia agli archi trionfali di Tito e di Settimio Severo,

chia di Baccio Baldini o a Maso Finiguerra del British Museum (1889,0527.11v, 1470-759, Colvin 1970; Whitaker 1992), *corpus* grafico che costituisce una preziosa attestazione della ricchezza di scambi e connessioni fra gli artisti nella Firenze di Cosimo il Vecchio (Collareta 2013).

Le molteplici riflessioni che sono state condotte e chi si potranno ancora condurre sulla rappresentazione dell'architettura nella *Flagellazione*, come accaduto per la pala di Brera, aprono spazi di interpretazione e offrono chiavi di lettura per comprendere la complessa cultura architettonica di Piero della Francesca.

Emanuela Ferretti

Bibliografia: Salmi 1945; Clark 1951; Carter, Wittkower 1953; Berenson 1954; Bruschi 1969; Battisti 1971; Ginzburg 1981; Verga 1976b; Aronberg Lavin 1990; Bertelli 1991, pp. 115-123; Moroli 1991; Ciardi Dupré Dal Poggetto 1992b; M.C. Castelli, scheda 23 in *Piero e Urbino* 1992, pp. 118-121; Gambuti 1992; Bruschi 1996; Pacciani 1996; Marchi 2005, pp. 183-185; Ronchey 2006.