

GRANDI OPERE
 L'opera più importante di Piero della Francesca è il ciclo di affreschi nella chiesa di San Sebastiano a Arezzo, dove ha dipinto la "Cena in Emmaus" e "San Sebastiano".

IL VINCENZO
 Piero della Francesca è stato il primo pittore a dipingere un paesaggio urbano in modo così realistico e dettagliato, come si vede in "San Sebastiano".

MADONNA DEL PRATO
 La "Madonna del Prato" è un'opera in cui Piero della Francesca ha mostrato la sua padronanza nel dipingere figure in un ambiente architettonico.

MADONNA DEL DUSTO
 La "Madonna del Dusto" è un'altra opera in cui Piero della Francesca ha mostrato la sua padronanza nel dipingere figure in un ambiente architettonico.

LA CENA IN EMMAUS
 La "Cena in Emmaus" è un'opera in cui Piero della Francesca ha mostrato la sua padronanza nel dipingere figure in un ambiente architettonico.

PIERO

DELLA FRANCESCA

NOTE BIOGRAFICHE

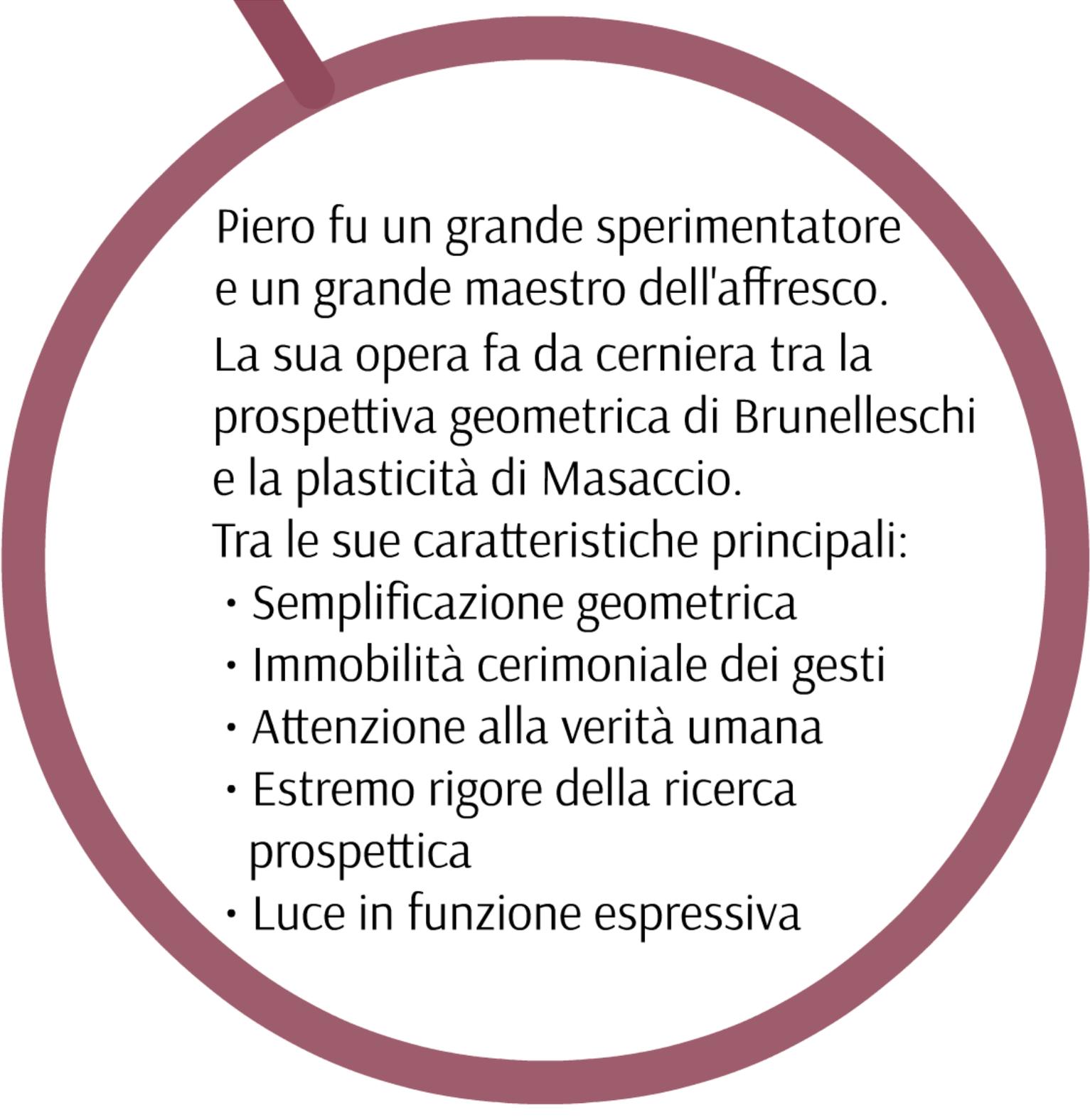
Piero della Francesca nasce a Borgo Sansepolcro, 1412 circa e divenuto cieco muore ca Borgo San Sepolcro il 12 ottobre del 1492.

È stato un pittore e matematico tra le personalità più emblematiche del Rinascimento italiano

PRESUMIBILE AUTORITRATTO



Piero della Francesca, **Particolare - Autoritratto**
La Legenda della Vera Croce, 1452-1466, ciclo di affreschi, Basilica di San Francesco, Arezzo



Piero fu un grande sperimentatore
e un grande maestro dell'affresco.
La sua opera fa da cerniera tra la
prospettiva geometrica di Brunelleschi
e la plasticità di Masaccio.

Tra le sue caratteristiche principali:

- Semplificazione geometrica
- Immobilità cerimoniale dei gesti
- Attenzione alla verità umana
- Estremo rigore della ricerca
prospettica
- Luce in funzione espressiva

POLITTICO DELLA MISERICORDIA



Piero della Francesca, **Polittico della Misericordia**,
tra il 1445 e il 1462, tecnica mista su tavola, 273x330 cm,
Museo Civico di Sansepolcro, Perugia



POLITTICO DELLA MISERICORDIA

É la prima opera documentata di Piero della Francesca che ci sia pervenuta. 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.

Il polittico si compone di 23 tavole.

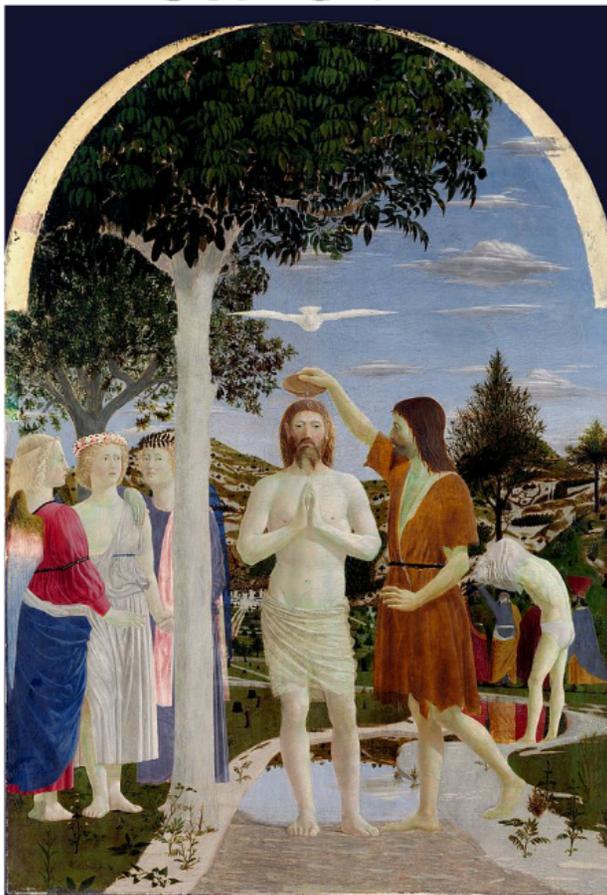
DETTAGLIO DEL POLITTICO DELLA MISERICORDIA



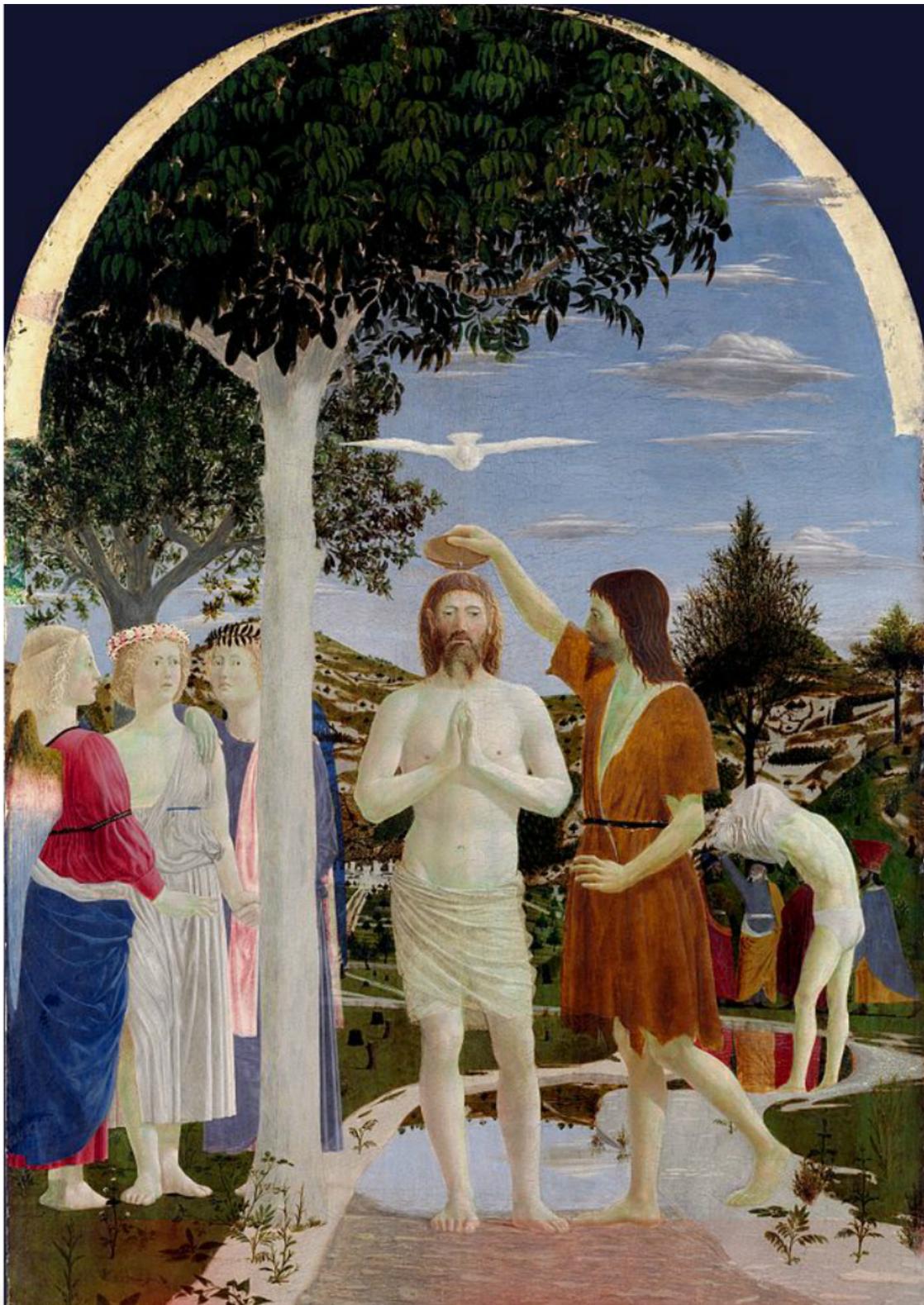
Piero della Francesca, **Polittico della Misericordia (particolare)**, tra il 1445 e il 1462, tecnica mista su tavola, 273x330 cm, Museo Civico di Sansepolcro, Perugia

Al centro si trova la Madonna della Misericordia, una rappresentazione della Vergine Maria che apre il mantello per dare riparo e protezione alle persone che la venerano, derivata 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.

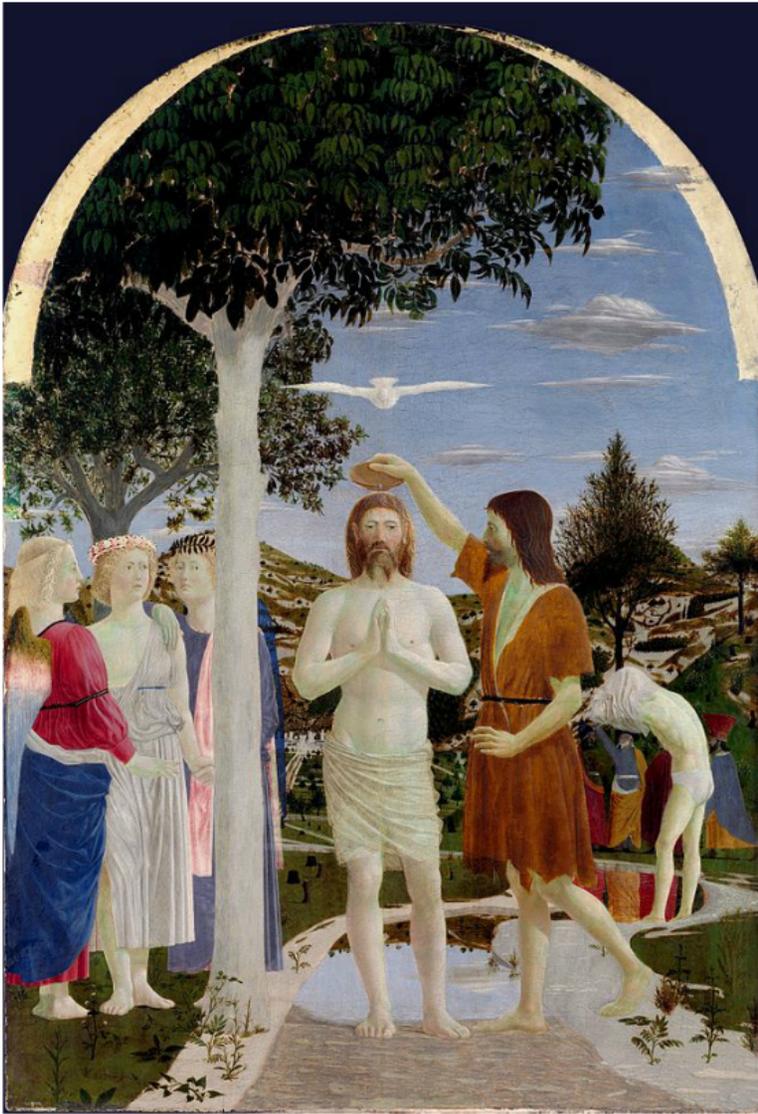
BATTESIMO DI CRISTO



Piero della Francesca, **Battesimo di Cristo**,
1445, dipinto a tempera su tavola, 167x116 cm,
National Gallery, Londra.



BATTESIMO DI CRISTO

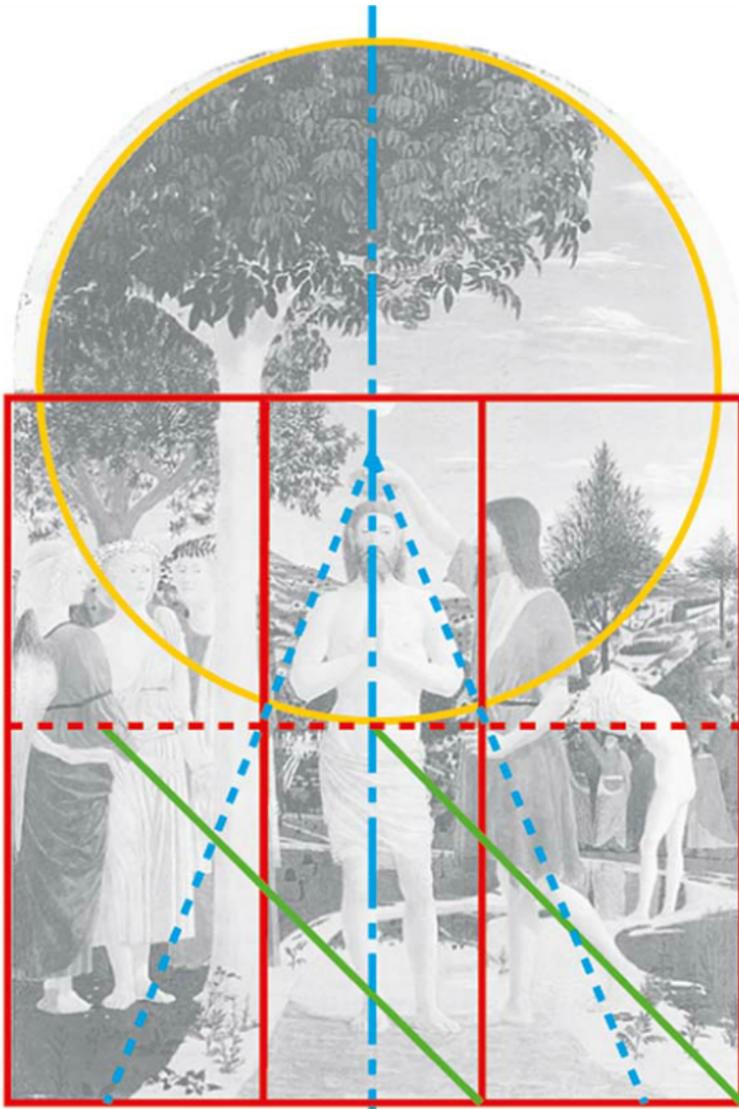


Piero della Francesca, **Battesimo di Cristo**, 1445, dipinto a tempera su tavola, 167x116 cm, National Gallery, Londra.

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.

La composizione manifesta l'idea di appartenenza dei soggetti al tutto: la colomba dello Spirito Santo è accostabile alle nuvole sullo sfondo, Gesù è assimilabile al bianco tronco d'albero che ha accanto a sé. Entrambi sono infatti dello stesso colore, definito successivamente "polpa di marmo", che dà alla carne del Cristo un senso di freddezza e solidità. La rappresentazione del Battesimo abroga alcune leggi naturali: ad esempio il fiume Giordano si interrompe ai piedi di Cristo.

BATTESIMO DI CRISTO



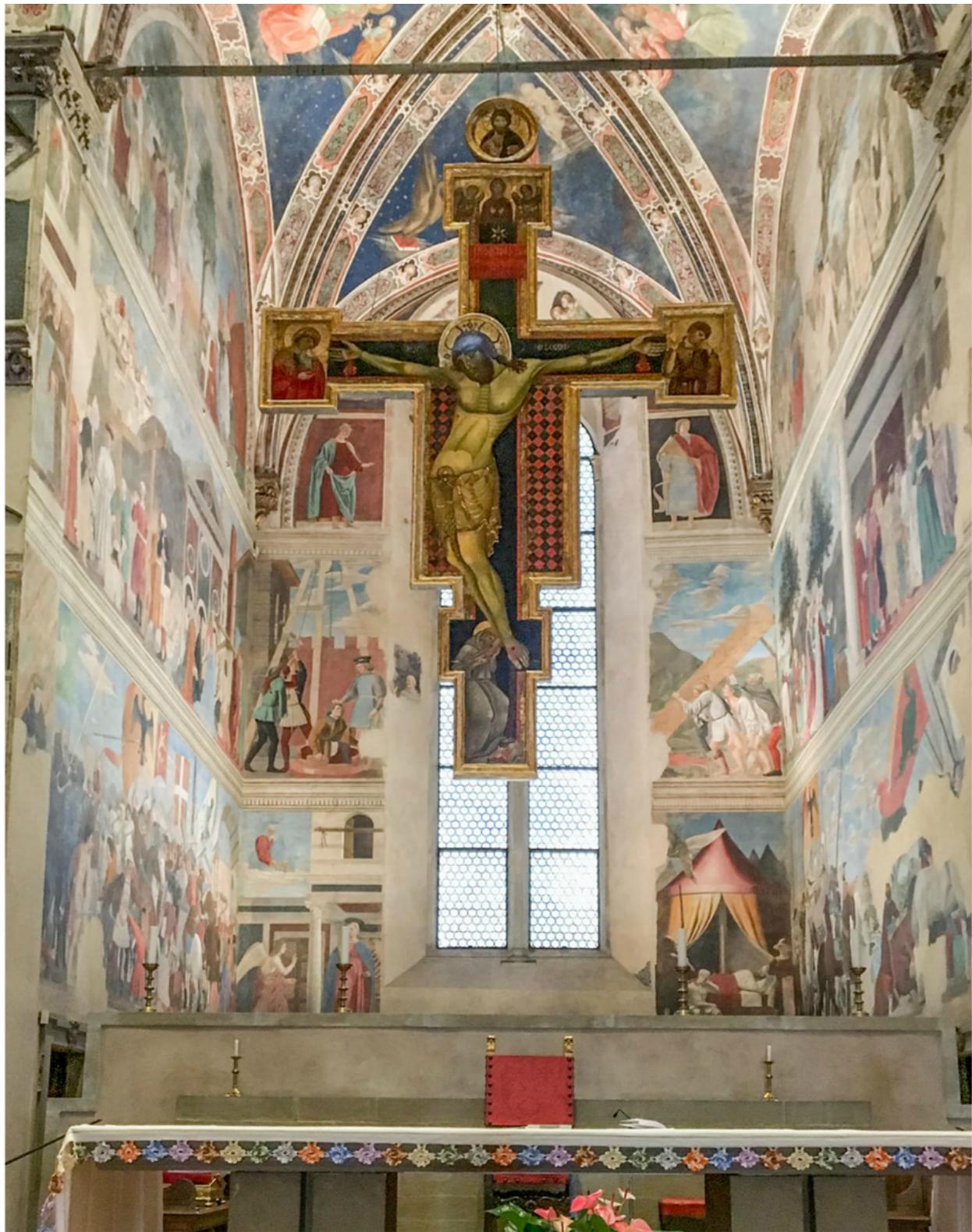
Piero della Francesca, **Battesimo di Cristo**, 1445, dipinto a tempera su tavola, 167x116 cm, National Gallery, Londra.

Il dipinto è composto secondo una rigorosa costruzione geometrica tramite l'uso di corpi platonici, se dal lato superiore del quadrato si costruisce un triangolo equilatero, il vertice inferiore coincide con il piede di Cristo, mentre nell'incontro delle diagonali del quadrato si trova il suo ombelico. Al centro del triangolo si trovano le mani giunte di Cristo e sull'asse del dipinto si allineano, con esattezza geometrica la colomba, la mano con la coppa di Giovanni Battista e il corpo di Gesù stesso. La colomba si trova sul centro del semicerchio e le sue ali sono disposte lungo il diametro.

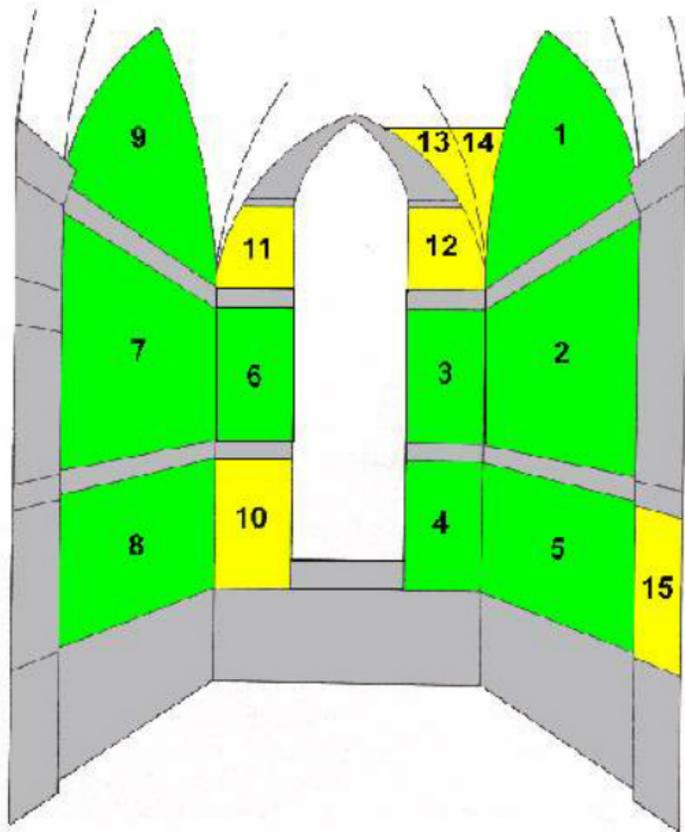
STORIE DELLA VERA CROCE



Piero della Francesca, **Storie della Vera Croce**,
1452 - 1466, ciclo di affreschi conservato nella cappella
maggiore della basilica di San Francesco, Arezzo



STORIE DELLA VERA CROCE



Piero della Francesca, **Storie della Vera Croce**, schema degli affreschi, 1452 - 1466, ciclo di affreschi conservato nella cappella maggiore della basilica 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 legno della santa Croce, dopo essere stato rubato, venne riportato a Gerusalemme. Le fonti delle Storie sono la Bibbia e soprattutto la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine.

MADONNA DEL PARTO



Piero della Francesca, **Madonna del parto**, 1455-1465, affresco staccato, 260x203 cm, Museo della Madonna del Parto, Monterchi



Piero della Francesca,
affresco
del Parto



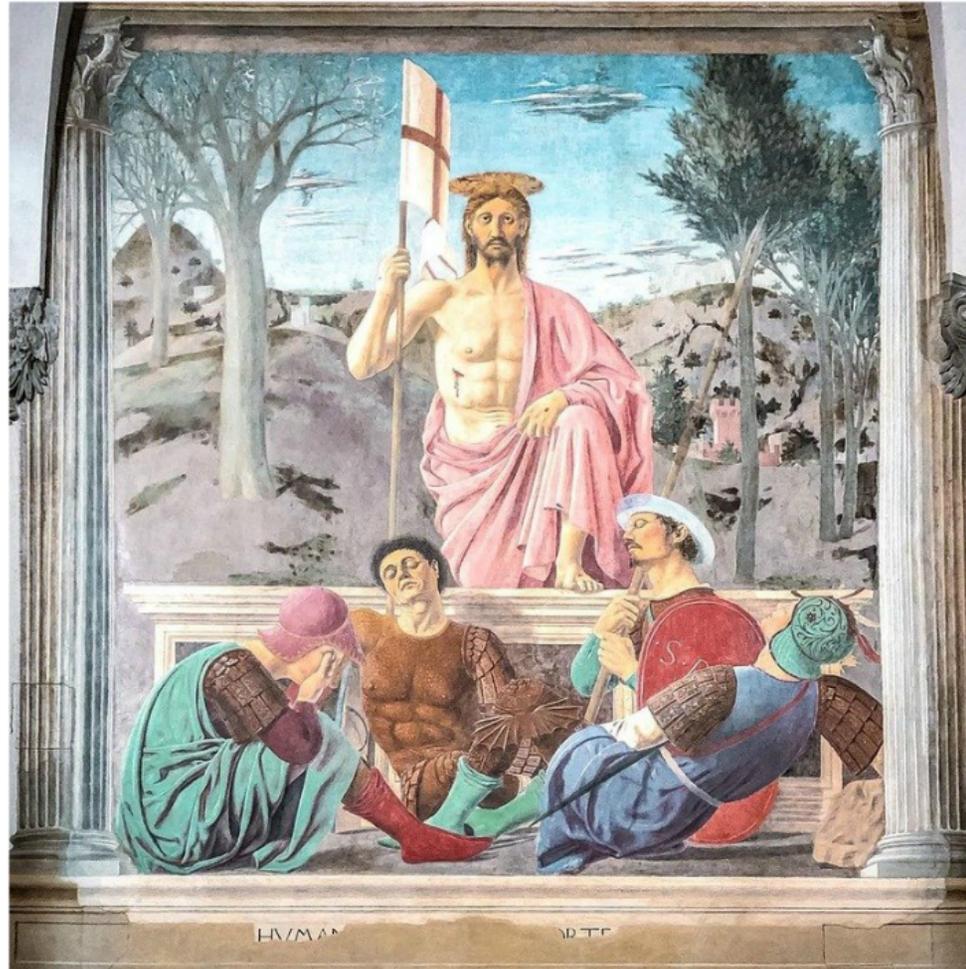


Piero della Francesca, **Madonna del parto**, 1455-1465, affresco staccato, 260x203 cm, Museo della Madonna del Parto, Monterchi

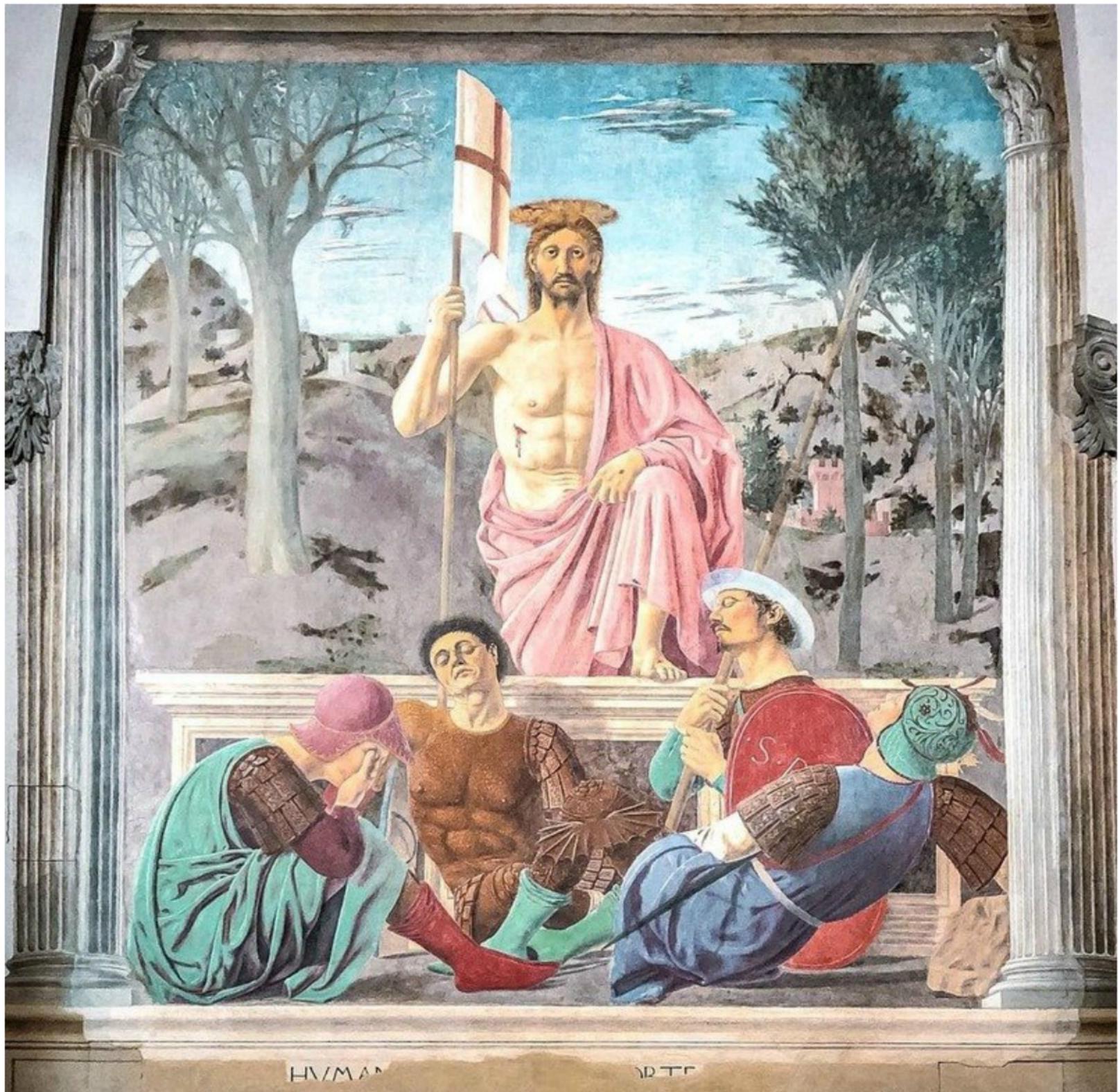
MADONNA DEL PARTO

La Vergine non possiede attributi regali, non ha alcun libro in mano ed è colta nel gesto di puntare una mano sul fianco per sorreggere il peso del ventre. **L'interesse di Piero per le simmetrie è particolarmente evidente in quest'opera, dove i due angeli che tengono i lembi del tendone discosti sono stati dipinti sulla base di un medesimo cartone rovesciato.** Nei loro abiti e nelle ali i colori sono alternati: manto verde, ali e calzari bruni per quello di sinistra, viceversa per quello di destra. Gli angeli guardano verso lo spettatore, richiamando la sua attenzione, come se stessero spalancando un sipario proprio per lui. **La Madonna è in piedi, leggermente ricurva per il ventre gonfio, che accarezza con una mano, mentre con l'altra si dà sostegno all'altezza dei fianchi.** Lo sguardo è abbassato, come per dare un tono nobile e austero, e il ritratto incide su **una dolce bellezza giovanile**, sottolineata dalla postura fiera del collo e la fronte alta e nobile (secondo la moda del tempo che voleva le attaccature dei capelli rasate o bruciate con una candela).

RESURREZIONE



Piero della Francesca, **Resurrezione**, 1450-1463, affresco, 225x200 cm, Museo Civico, Sansepolcro, Perugia



HUMAN

ARTIS

RESURREZIONE



Piero della Francesca, **Resurrezione**, 1450-1463, affresco, 225x200 cm, Museo Civico, Sansepolcro, Perugia

La scena è incorniciata da due colonne scanalate, un basamento.

Mentre quattro soldati romani dormono, Cristo si leva dal sepolcro ridestandosi alla vita. Un altro tema è quello del sonno e della veglia, con il contrasto tra la parte inferiore e terrena dei soldati e quella superiore della divinità, che sempre vigila.

La costruzione geometrica della composizione rende le figure astratte e immutabili, quasi appartenenti a un ordine di comprensione superiore. A questo effetto contribuisce la costruzione "atletica" della figura di Cristo, ben eretta e modellata anatomicamente come una statua antica, con un piede appoggiato sul bordo, a sottolineare l'uscita dal sarcofago, e la mano destra che regge il vessillo crociato, emblema del suo trionfo. Egli venne consapevolmente dipinto al di fuori delle regole prospettiche che imporrebbero una veduta dal basso, come avviene per le teste dei soldati. **Cristo appare così sottratto alle leggi terrene e più che mai vicino all'osservatore.**

DOPPIO RITRATTO DEI DUCHI DI URBINO



Piero della Francesca, **Doppio ritratto dei Duchi di Urbino**, 1465-1472
circa, olio su tavola, 47x33 cm ciascun pannello, Uffizi, Firenze



DOPPIO RITRATTO DEI DUCHI DI URBINO



Piero della Francesca, **Doppio ritratto dei Duchi di Urbino**, 1465-1472 circa, olio su tavola, 47x33 cm ciascun pannello, Uffizi, Firenze

Sono i ritratti dei coniugi Federico da Montefeltro e Battista Sforza.

I due dipinti sono oggi separati, ma anticamente collegati da un'unica cornice. La pittura su entrambe le parti farebbe infatti pensare a un oggetto privato, piuttosto che a un ritratto pubblico da appendere, o magari fu richiesto da Federico stesso come ricordo dell'amatissima moglie, come sembra suggerire anche un certo tono malinconico dell'opera.

I sovrani 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.

PALA DI BRERA



Piero della Francesca, **Pala di Brera**, 1469-1474, tecnica mista su tavola, 248x170 cm, Pinacoteca di Brera, Milano



PALA DI BRERA



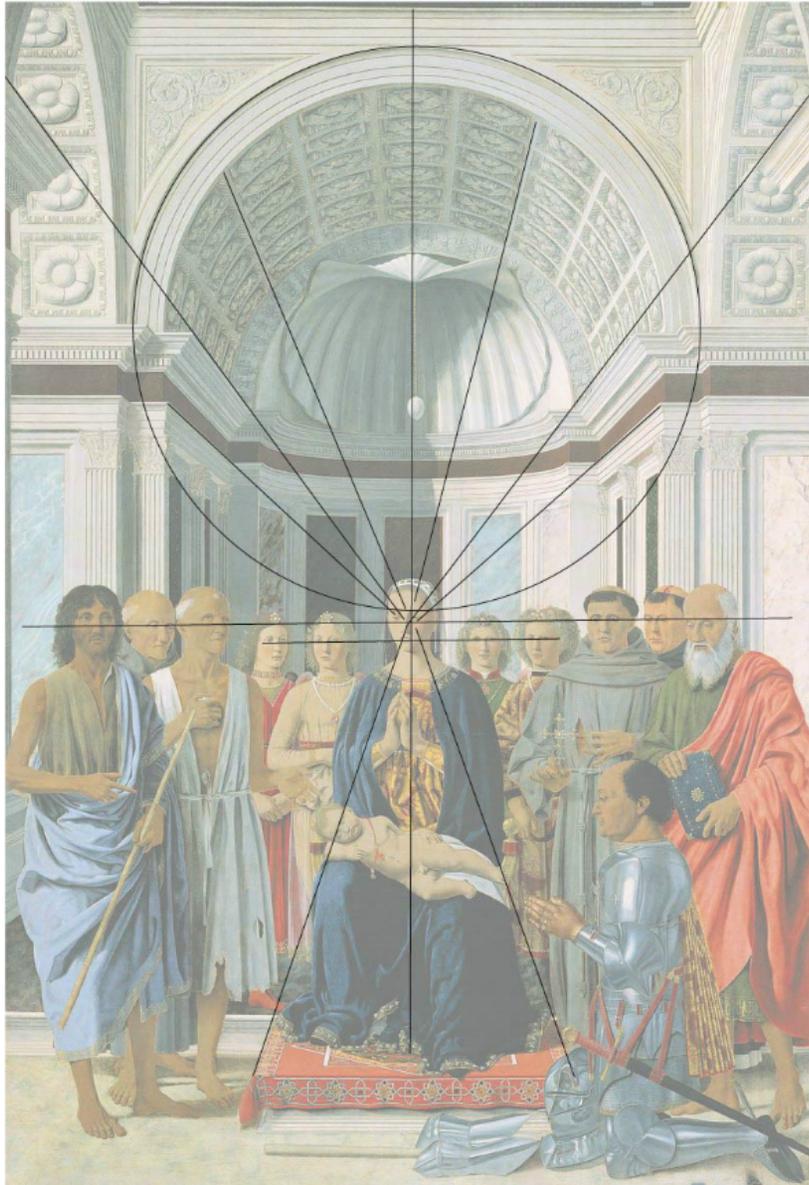
Piero della Francesca, **Pala di Brera**, 1469-1474, tecnica mista su tavola, 248x170 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

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 è documentata già nella bottega muranese dei Vivarini o in un polittico di Antonio da Ferrara presente nella chiesa urbinata di Brera. La posizione venne probabilmente scelta dal committente per il collegamento con un sentimento a lui caro, la pietà filiale. **In basso a destra si trova, appunto, inginocchiato e in armi, il duca Federico**. Fa da sfondo alla composizione l'abside di una chiesa dalla struttura architettonica classicheggiante.

Il Bambino porta al collo un ciondolo di corallo 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.

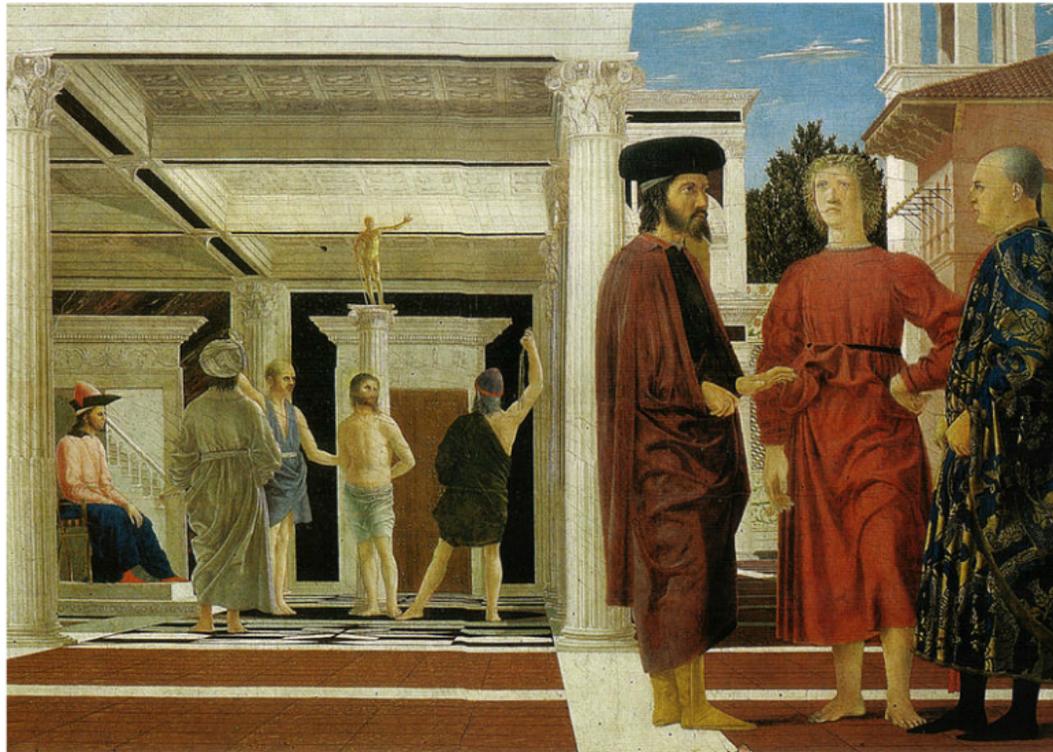
PALA DI BRERA



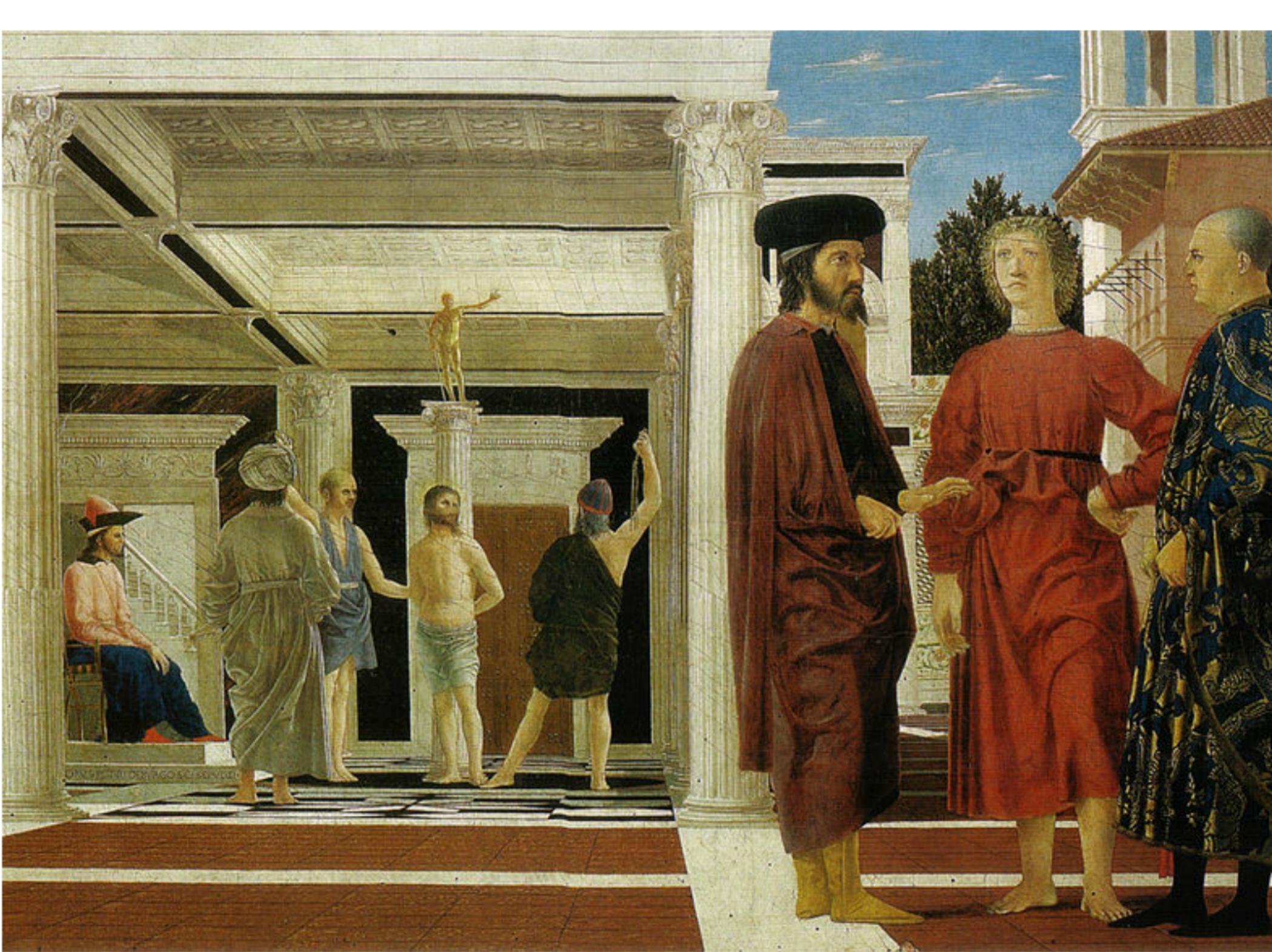
L'impianto prospettico del dipinto converge in un unico punto di fuga centrale, collocato all'altezza degli occhi della Vergine il cui volto ovale si pone perfettamente in linea con l'uovo di struzzo che pende dal catino absidale, di cui riproduce la forma perfetta. L'armonia della composizione è ottenuta 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**, impianto prospettico, 1469-1474, tecnica mista su tavola, 248x170 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

FLAGELLAZIONE DI CRISTO



Piero della Francesca, **Flagellazione di Cristo**, 1470 circa, tecnica mista su tavola, 58,4x81,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino



FLAGELLAZIONE DI CRISTO

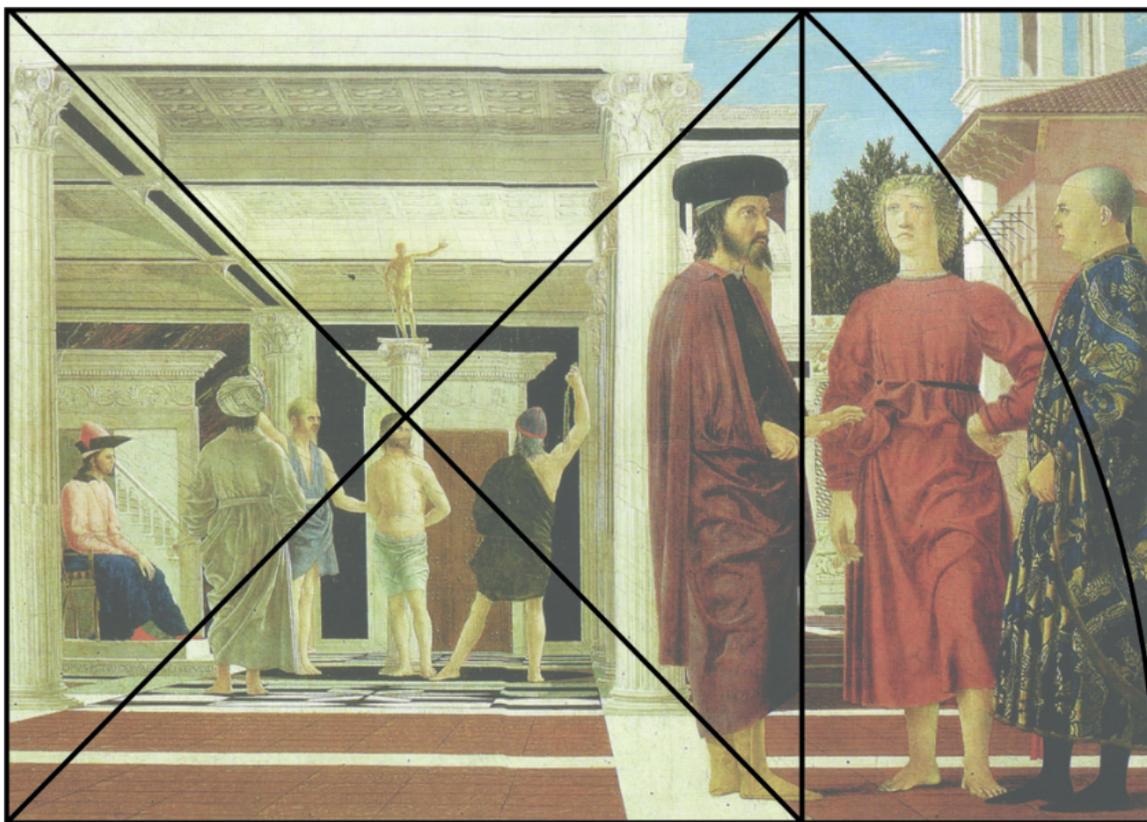


Piero della Francesca, **Flagellazione di Cristo**, 1470 circa, tecnica mista su tavola, 58,4x81,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

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.**

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. 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, 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 di broccato azzurro ed oro.

FLAGELLAZIONE DI CRISTO



Piero della Francesca, **Flagellazione di Cristo**, 1470 circa, tecnica mista su tavola, 58,4x81,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

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.

