

PAOLO TORRITI
PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO:
MODA E GIOIELLI ALLA META' DEL XV SECOLO

Abstract

Sebbene nato a Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca fu in grandissima parte fiorentino di educazione (1412ca. - 1492).

La chiara luminosità che vivifica tutte le opere di Piero e la sua straordinaria accuratezza nei particolari esecutivi - quest'ultima sicuramente fortificata dai suoi soggiorni presso la corte urbinata in stretto contatto con i "fiamminghi" Giusto di Gand e Pedro Berruguete - ha consentito di leggere con assoluta chiarezza i numerosi gioielli e le preziose stoffe raffigurate dal maestro biturgense nei suoi straordinari dipinti. È la moda del tempo quella che viene descritta da Piero della Francesca, quella delle signorie e delle corti italiane, piena di naturalezza, grazia e preziosità.

La bibliografia sui gioielli e sulla moda, due aspetti in strettissimo rapporto e complementarietà, è cresciuta enormemente negli ultimi anni, ma raramente è stato preso in considerazione il Rinascimento italiano, un periodo nel quale gioielli e moda hanno avuto un ruolo fondamentale nella società. Il presente testo analizzerà quindi i gioielli dipinti da Piero nelle sue opere, in particolare nelle *Storie della Vera Croce* in S. Francesco ad Arezzo.

Credo che uno studio sulle opere di Piero della Francesca e la rappresentazione dei gioielli nel Rinascimento possa essere di grande interesse per dei potenziali lettori cinesi ma anche per tutto il settore turistico di Arezzo.

Despite being born in Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca was largely Florentine by education (1412ca. - 1492).

The clear luminosity that enlivens all of Piero's works and his extraordinary accuracy in the executive details - the latter certainly strengthened by his stays at the Urbino court in close contact with the "Flemish" Giusto di Gand and Pedro Berruguete - made it possible to read with absolute clarity the numerous jewels and precious fabrics depicted by the Biturgense master in his extraordinary paintings. It is the fashion of the time that is described by Piero della Francesca, the one of the Italian lordships and courts, full of naturalness, grace and preciousness.

The bibliography about jewelry and fashion, two closely related and complementary aspects, has grown enormously in recent years, but the Italian Renaissance has rarely been taken into consideration, a period in which jewelry and

PAOLO TORRITI

fashion played a fundamental role in society. The present text will therefore analyze the jewels painted by Piero in his works, in particular in the Stories of the True Cross in S. Francesco in Arezzo.

I believe that a study on the works of Piero della Francesca and on the representation of jewels in the Renaissance can be really interesting for potential Chinese readers but also for the entire Arezzo tourist sector.

PAOLO TORRITI
PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO:
MODA E GIOIELLI ALLA META' DEL XV SECOLO

Il termine Rinascimento possiede oggi un significato più ampio di quanto non lo abbia avuto in passato. Non è certo solo la “rinascita” di quella civiltà classica di fronte alla cosiddetta “barbarie del Medioevo”, troppo originali furono infatti le forme che distinsero l’antichità romana dal Rinascimento, né tantomeno i padri di questa nuova era poterono trascurare un millennio di storia medievale e cristiana che stava loro alle spalle. Sarà per questo sufficiente ricordare i capolavori di Giotto e dei Pisano, nel campo delle arti figurative, e di Dante e Petrarca, in quello delle lettere. Il Rinascimento non fu quindi solo una rielaborazione dell’arte antica, ma piuttosto una nuova e originale concezione dei rapporti fra l’uomo e la natura; un nuovo pensiero che non fu tanto ricerca di filosofi quanto manifestazione di artisti. Alla base del Rinascimento sta proprio l’arte figurativa, poiché furono proprio alcuni artisti fiorentini che, per primi, divulgarono, o meglio, diedero inizio alla nuova civiltà: il Brunelleschi (1377-1446) con le sue “fabbriche”, Donatello (1386-1466) con i suoi marmi, Masaccio (1401-1428) con le sue pitture.

Il Medioevo aveva inteso il rapporto fra l’uomo e il mondo in senso trascendentale, ponendo l’uno e l’altro sullo stesso piano di fronte al Creatore, basti pensare alla trascendentalità gotica, a quel perdersi nelle mille guglie delle sue cattedrali o negli incantati giardini delle sue favolose rappresentazioni pittoriche. Il Rinascimento affronta subito il problema di tali rapporti, ponendo l’uomo, da dominatore, al centro dell’universo. L’individuo ora indaga razionalmente i misteri della natura, ponendosi di fronte a nuove domande e a nuove esperienze fino ad allora impensabili; darà così inizio alla magnifica era delle scoperte. La prima conquista sarà quella dello spazio che lo circonda, elemento percepito nella sua concretezza e quindi misurabile mediante la prospettiva e il rigore delle sue leggi;

quella terza dimensione che, scartata dal metafisicismo medievale, sarà invece riscoperta dal Rinascimento.

Possiamo certamente affermare che negli affreschi di Masaccio nella cappella Brancacci in S. Maria del Carmine a Firenze venga spalancata la porta a una nuova era pittorica. Gli avvenimenti irreali sono ormai collocati in un ambiente che sembra quasi essere il logico amplificarsi di quello nel quale si trova l'osservatore. Gli effetti prospettici delle singole scene sono infatti rapportati al nostro occhio e la luce che cade sulle parti illuminate è subordinata allo stesso coerente rigore scientifico di quella che scaturisce dalla finestra che illumina la cappella del Carmine. Gli episodi narrati sembrano addirittura vivere nelle stesse piazze della Firenze di quei tempi o tra le colline del Valdarno. Ma l'umanità dei protagonisti appartiene a un mondo di pionieri tutti assorti nell'incrollabile consapevolezza della propria missione.

Da Firenze, il primo Rinascimento si irradia ben presto in tutta Italia, accolto con entusiasmo dalla crescente, raffinata grandezza delle signorie e dei principati: gli Estensi a Ferrara, i Gonzaga a Mantova, gli Aragonesi a Napoli, i Visconti e gli Sforza a Milano, i Montefeltro a Urbino, i Medici a Firenze, i papi a Roma, riempiranno di artisti le loro corti, ammantando così la loro feconda attività di un illuminato e splendido mecenatismo.

Tra i pittori fiorentini della prima metà del Quattrocento sono da ricordare il Beato Angelico (doc. dal 1417 - 1455), Filippo Lippi (1406 - 1469) e Andrea del Castagno (ante 1419 - 1457), ma, in particolare, Paolo di Dono detto Paolo Uccello (1397 - 1475) e Domenico Veneziano (doc. dal 1438 - 1461), che interpretarono in maggior misura il problema della concezione prospettica dello spazio e della luce e che, come noteremo, avranno un ruolo non di poco conto nella formazione di Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro, 1412ca. - 1492). Il concetto di spazio di Paolo Uccello, partito da una esatta applicazione delle regole scientifiche, anziché creare le condizioni ambientali entro le quali trovano un metro terreno le scene umane e divine (come in Masaccio), finì per isolare nel vuoto ogni volume, considerato addirittura come un *unicum* a sé stante. Già nel monumento equestre a Giovanni Acuto, affrescato nel 1436 all'interno della Cattedrale di Firenze, Paolo di Dono esalta i volumi, tra loro goduti in armonia di corrispondenze, che affrancano il solenne personaggio dalla banale vita quotidiana per conferirgli un indelebile significato astratto. Tale prerogativa ritornerà ancora

prepotente nel trittico con le tre “battaglie”, da lui eseguite poco prima del '40, per commemorare la vittoria dei fiorentini contro i senesi a San Romano. Nelle tre tavole, divise oggi tra gli Uffizi, la National Gallery e il Louvre, le figure umane ed equestri, colte nei più bizzarri punti di vista, isolate in uno spazio rarefatto, creano una visione d'insieme, quasi una somma di tante singole astrazioni volumetriche e cromatiche. Tali sintesi formali raggiunte da Paolo Uccello avranno, come ricordato, una risonanza molto importante nello sviluppo artistico italiano e forniranno soprattutto fertilissimi suggerimenti a Piero della Francesca. Quel “Petrus de Burgo” che, già nel 1439, risulta a Firenze, quale collaboratore di Domenico Veneziano negli affreschi della chiesa di Sant'Egidio, presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova. Nonostante l'origine veneziana, la formazione di Domenico dovette essere avvenuta interamente a Firenze. A questa città comunque il Veneziano non fu solamente debitore di insegnamenti preziosi, ma, a sua volta, additò per primo il magico potere di una luce chiara e trasparente che si diffonde rasserenando ed esaltando tutto: personaggi, architetture, natura e colori. Pensiamo solo alla pala di Santa Lucia dei Magnoli (1445ca.), firmata «DOMINICI DE VENETIIS», nella quale la sintesi luce-colore del maestro è un fatto certamente insolito al mondo fiorentino.

Questi sono i presupposti che devono aver generato in Piero della Francesca la sua particolarissima sensibilità alle forme e alla luce.

Sebbene nato a Borgo San Sepolcro intorno al 1412, Piero fu in grandissima parte fiorentino di educazione. Recatosi ad apprendere il mestiere a Firenze, nel 1439, come già notato, risulta collaboratore di Domenico Veneziano, dal quale erediterà la predilezione per una luce limpida, mattinatale, che si posa sui colori chiari e tersi: fu questo per lui uno spunto di grande rilievo, come pure decisivo dovette essere l'incontro con gli affreschi del Carmine di Masaccio e con l'esaltazione geometrica dei volumi di Paolo Uccello. Domenico Veneziano, lo stesso Paolo Uccello, il Beato Angelico e Andrea del Castagno, insieme ad altri artisti del tempo, daranno vita a quella particolare corrente fiorentina non a caso denominata da Luciano Bellosi “Pittura di luce”¹. Insegnamenti tutti che Piero assimilò

¹ *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*,

e trasformò per creare un suo modo poetico di eterna bellezza, distintivo e particolare. Occorre infatti mettere in evidenza come il temperamento artistico del maestro biturgense fosse agli antipodi di quello, ad esempio, di Raffaello, il quale fu, per natura, sempre attento e vigile a quanto, in un periodo fervido di altissime invenzioni artistiche, si veniva creando intorno a lui. Piero della Francesca, invece, come avremo modo di sottolineare, si dedicò, durante la sua lunga operosità, a chiarire e ad approfondire, dopo il periodo di formazione giovanile, il proprio e inconfondibile linguaggio espressivo.

Una visione umana unica, originale e, diciamolo pure, non facile da comprendere a prima vista, tanto questo linguaggio è schivo da banali allettamenti: ché, anzi, la sua fu decisamente una predilezione per una tipologia tutta particolare (di un'umanità dal viso ovale, dal naso quasi camuso, dagli occhi di taglio orientale) che potrebbe anche non apparire fisicamente gradevole.

Questi caratteri, aggiunti a un'apparente freddezza espressiva dei suoi personaggi, non hanno sempre giovato alla comprensione della sua arte che, mai come oggi è stata invece apprezzata in tutta la sua potenza; da quando, cioè, si è capita la fondamentale distinzione critica tra bellezza fisica e bellezza formale; tra espressione artistica ed espressione sentimentale.

Creata questa altissima idealizzazione della realtà, Piero le fu sempre fedele e le sue opere ci apportano non molte sostanziali varianti stilistiche, ma piuttosto un continuo e rinnovato godimento spirituale. Certo è che l'opera di Piero costituisce nell'arte universale uno dei momenti più alti di sintesi tra la pittura rinascimentale italiana e quella fiamminga, con la sua chiara luminosità e la sua attenzione lenticolare verso i particolari.

Nel 1442 Piero della Francesca è documentato di nuovo a Sansepolcro, dove attese alla pala con *il Battesimo di Cristo* per la chiesa di S. Giovanni in Val d'Arca (oggi alla National Gallery di Londra). È il primo capolavoro dell'artista biturgense, dove il chiarore assoluto, dettato da una luce zenitale che illumina la scena, plasma i volumi e imperla i colori. Tre anni dopo, la Compagnia

catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio - 20 agosto 1990), a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, 1990. Vedi anche: *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, a cura di L. Bellosi, Venezia, Marsilio, 1992.

della Misericordia di Borgo Sansepolcro affida a Piero il prestigioso incarico di dipingere il noto *Polittico della Misericordia*, destinato all'altare della chiesa dell'omonima confraternita e attualmente esposto presso il Museo Civico della città. Commissionato dunque nel 1445, il monumentale complesso fu ultimato dal maestro solo nel 1462², impegnato nel frattempo in altri importanti incarichi, tra i quali il ciclo con *Storie della Vera Croce* in S. Francesco ad Arezzo.

Fra i lavori per la corte di Urbino, da Piero assiduamente frequentata, ricordiamo la *Flagellazione*, oggi alla Galleria Nazionale delle Marche. Nel dipinto, realizzato intorno al 1452, le tre figure solenni, in primo piano a destra, gravano con tutto il peso del loro volume sul suolo, ma non sembrano accorgersi di quanto le circondi, né della tragedia che si sta compiendo a pochi passi da loro, né della natura in cui vivono, che è pur gioiosa per i colori freschissimi come riflessi in uno specchio d'acqua. I tre sembrano vivere in un mondo di perfezione ideale - senza tempo - sublimato dall'armonizzarsi dei colori e dei volumi. È proprio dall'intima e reciproca relazione tra figure e architettura che scaturisce, sottolineata dal colore e, in particolar modo, dalla luce, la poesia della *Flagellazione*. Qui l'astratto investe interamente la composizione perché tutto è architettonico e l'architettura è per eccellenza astratta, ma, nello stesso tempo, la figura umana, anche così devitalizzata, è compartecipe del dominante ordine geometrico, diffondendo una nota di enigmatica poesia.

Nel celebre ciclo con *Le storie della Vera Croce*, che Piero, dal 1452 al 1459 circa³, affrescò nella Cappella Maggiore della basilica di S. Francesco in Arezzo, i protagonisti rimangono anche qui chiusi in una specie di ermetica corazza. La loro partecipazione al

² *Ripensando Piero della Francesca. Il polittico della Misericordia di Sansepolcro. Storia, studi e indagini tecnico scientifiche*, a cura di M. Betti - C. Frosinini - P. Refice, Firenze, Edifir, 2010.

³ Sintetizzando le proposte avanzate dalla vastissima bibliografia su Piero e sul ciclo della Vera Croce, la datazione del ciclo oscilla tra gli anni 1452-55, 1452-59 e 1452-66. A titolo di esempio cfr.: E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, Milano, Electa, 1992; A.M. MAFTZKE, *Piero della Francesca*, Cinisello Balsamo (MI), Pizzi, 1998; *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 31 marzo - 22 luglio 2007), a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano, Skira, 2007; L. FORNASARI, *Il racconto della Historia Salutis del popolo cristiano: La Leggenda della Vera Croce nella cappella maggiore in San Francesco di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari - G. Gentilini - A. Giannotti, Firenze, Edifir, 2008, pp. 131-150; A. ANGELINI, *Piero della Francesca*, Firenze, Scala, 2013.

mondo della pura astrazione è dovuto, come nella *Flagellazione* di Urbino, al significato che essi assumono nella visione dell'insieme: tutto, uomini e cose, ha un preciso, calcolato valore di armonica volumetria. Si guardino i volti sferici e i colli cilindrici della *Regina di Saba e delle sue dame di corte* (fig.1), quasi resi, dalla luce chiarissima, trasparenti come vetri soffiati e si potrà comprendere, poi, con un esame attento, come essi facciano parte di un'unica e luminosa costruzione architettonica: di qui il significato più profondo della poetica di Piero. In tutte le scene del ciclo di S. Francesco il netto intersecarsi dei piani, teso alla precisa individuazione di ogni cosa e di ogni persona, si addice spontaneamente alla composizione governata da un supremo stile di astrazione, al cui raggiungimento avrebbe nuociuto il crearsi di un'atmosfera ambientale. Soppresso ogni palpito di vita quotidiana dai volti dei protagonisti, la figura umana può ormai inserirsi davvero, a parità di diritti, nel gioco compositivo degli elementi architettonici; pur isolata in un suo individuale significato statuario, può ora collegarsi al tessuto compositivo architettonico in virtù di un sottile insistere di corrispondenze e di richiami entro l'unificante prospettiva. Entro uno spazio, che mai prima d'ora nella storia della pittura era stato reso con principi così scrupolosi e scientifici. Spesso sono vere e proprie ardite invenzioni prospettiche nelle quali Piero non solo dà prova dei suoi straordinari virtuosismi pittorici, ma dimostra, convinto, la scientificità delle sue teorie: «[...] la pittura non è se non dimostrazioni de superficie et de corpi degradanti o accresciuti»⁴. Si osservi la disposizione della croce inclinata nel *Ritrovamento della vera Croce di Cristo*, oppure le gambe dei cavalli nella *Vittoria di Costantino su Massenzio*, tra le quali avvertiamo lo spazio di una profondità quasi infinita, o ancora, l'incredibile scorcio dell'angelo che piomba dal cielo nel *Sogno di Costantino*. È questa una delle scene più straordinarie e affascinanti di tutto il ciclo: la luce divina, diffusa dalla croce che l'angelo tiene in mano, estrae dall'ombra, per bloccarle nella loro solidità fisica e nella loro incomunicabilità psicologica, le figure dei protagonisti. La scena raggiunge effetti notturni solo raramente toccati dall'arte precedente, rappresentando il primo cielo stellato -astronomico

⁴ Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, Sansoni, 1974, p. 128.

e non astrologico- dell'arte occidentale⁵ e preannunciando risultati luministici e poetici godibili solamente molto più tardi nella pittura italiana e straniera (dall'ultimo Raffaello, fino a Caravaggio o a Rembrandt).

Anche nell'altra battaglia, raffigurante *Eraclio contro Cosroe*, sebbene più intensa e drammatica di quella di Ponte Milvio, l'isolamento dei singoli volumi e il bloccarsi del movimento - come in una pellicola cinematografica bruscamente arrestata - non si frantumano a scapito dell'unità compositiva, ché invece, è qui saldissima: equilibrata dal corrispondersi delle singole masse e, senza cadere nel monotono, dei due gruppi opposti delle lance e degli stendardi.

Probabilmente in contemporanea al ciclo di Arezzo, Piero dipinse uno dei suoi più celebri e ammirati capolavori, noto in tutto il mondo soprattutto per la sua particolare iconografia: la *Madonna del parto*, realizzata per la chiesa di S. Maria in Silvis a Monterchi. Esaltazione della maternità, la Vergine incinta non è comunque una rappresentazione così rara nella storia dell'arte, in particolare nell'area toscana, già dalla prima metà del Trecento⁶, ma qui Piero realizza una delle immagini più toccanti, realistiche e, al tempo stesso, spirituali della Vergine nell'arte universale. La Madonna del parto di Monterchi è un'incantevole ragazza incinta che ha sciolto i lacci della veste, ma, al tempo stesso, è anche raffinato simbolo dell'Incarnazione.

Dopo il primo viaggio a Urbino, durante il quale realizza la *Flagellazione* (1452ca.), intorno al 1463-64 Piero della Francesca sembra nuovamente soggiornare in città e riprendere i rapporti con la corte urbinata dei Montefeltro. Urbino in questo periodo si stava trasformando in un raffinatissimo centro artistico, un'isola di cultura umanista, fertile e vitale, ideata appunto da uno dei più illustri mecenati del periodo: Federico da Montefeltro (1444-1482). La città marchigiana diventò in poco tempo «un "porto" cui approdavano

⁵ V. VALERIO, *Piero e gli astri. Il primo cielo stellato nella pittura occidentale*, in *Piero della Francesca e le corti italiane* cit., pp. 81-85.

⁶ M. CESAREO, *Arte e teologia nel Medioevo: l'iconografia della Madonna del Parto*, «Arte cristiana», 88, 797, 2000, pp. 43-62; *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori del patrimonio italiano del '300 e '400*, a cura di E. M. Ronchi, Milano, Scheiwiller, 2001; M. CESAREO, *L'iconografia della Madonna del parto. Il segreto della maternità*, «Art Dossier», 177, 2002, pp. 42-47; R. MANETTI, *Le Madonne del Parto*, Firenze, Polistampa, 2005.

intellettuali da tutta Europa»⁷ (tra i quali due pittori di chiara ascendenza fiamminga, Giusto di Gand e Pedro Berruguete), e Piero non poté non prendere parte a quel clima elevatissimo di cultura che aleggiava attorno alla corte rinascimentale. Direttamente dal conte di Montefeltro il pittore biturgense ricevette la commissione del celebre doppio ritratto degli Uffizi e della *Pala di San Bernardino*, oggi conservata nella Pinacoteca di Brera.

I *Ritratti di Battista Sforza e di Federico da Montefeltro*, due primi piani stagliati su un paesaggio infinito, connessi a questo da uno spazio arioso senza partizioni architettoniche, sono, ad un tempo, la conclusione e l'anticipazione del pensiero umanistico durante il suo percorso tra il Quattro ed il Cinquecento. Sono l'esaltazione della dignità umana, individuata entro una forma rigorosamente definita, scandita dal profilo dei due principi. Nel ritratto di Federico, la classica aspirazione del duca (educato alla corte di Mantova dall'umanista Vittorino da Feltre) ad assumere l'aspetto di totale dominio delle passioni e di gelosa protezione del proprio pensiero di uomo politico, trova pienezza di espressione nel linguaggio stilistico di Piero. Il profilo aquilino di Federico risalta chiaro nella luminosità mattinata tra il volume cilindrico del copricapo, privo di ornamenti, semplice massa luminosa, e quello del vestito, anch'esso rosso, che racchiude in una sintesi di solida geometria il busto del principe; un principe che non ha più bisogno, per incutere reverente rispetto, di esibire la vigoria fisica di un Gattamelata di Donatello, tanta è quella morale espressa dalla *concinnitas* delle forme.

Nel ritratto di Battista (fig.2), Piero non poteva escludere dalla rigorosa sintassi formale l'eleganza dell'abbigliamento femminile e allora impone agli ornamenti muliebri - i gioielli, le perle, il nastro che gira intorno al capo - la funzione di coloristica scansione del volume, anche per lei concepito come sigillata custodia di sentimenti preclusi al volgo. Personalità dunque che entro un preciso contorno del profilo trova una sua conclusa definizione morale. È qui tutto il più alto significato della lezione che Piero trae, attraverso Domenico Veneziano, dalla laguna e a Venezia restituisce potenziata al massimo: il godimento del colore-luce che accomuna il paesaggio alle figure li accosta in un'armonica perfetta convivenza senza però,

⁷ E. DAFFRA, *Urbino e Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca e le corti italiane cit.*, pp. 53-67.

come avverrà a distanza di anni nella Gioconda di Leonardo, che i due mondi -quello umano e quello della natura- si confondano in un unico significato panteistico.

Nella *Madonna col Bambino e santi*, databile tra il 1472 e il 1474, un tempo esposta nella chiesa di S. Bernardino a Urbino e oggi conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano (fig.3), Federico da Montefeltro, vestito con la sua armatura, è inginocchiato, con le mani giunte, di fronte alla Vergine. Accanto a sé tiene i guanti di ferro e il suo elmo, volutamente ritratto deformato da un violento colpo, evidentemente ricevuto in battaglia. È quindi verosimile che la *Pala di Brera*, definita da Meiss «la più originale e importante Sacra Conversazione di tutto il Quattrocento»⁸, abbia avuto un carattere votivo, “per grazia ricevuta”, forse da associare alla conquista di Volterra da parte del duca di Urbino (18 giugno 1472). All’interno di una architettura albertiana, Piero dispone i santi in semicerchio intorno alla Vergine, in continuità con l’abside alle loro spalle; nulla è affidato al caso, e le stesse proiezioni delle ombre e dei riflessi sono attentamente studiati a priori, razionalmente e scientificamente. Anche il celebre uovo di struzzo, appeso alla conchiglia della tribuna, risalta splendidamente contro l’ombra della valva stessa. Simbolo dell’incarnazione miracolosa di Cristo, quell’uovo è pure immagine della proporzione -esattamente in linea con l’ovale quasi perfetto della testa della Vergine- ma anche espressione dello spazio, indispensabile per creare la profondità di tutta la composizione.

Non si può concludere una panoramica, seppur sintetica, sull’opera di Piero della Francesca, senza accennare ai trattati del pittore biturgense relativi alla teoria e alla pratica della prospettiva⁹. Dato ai primi anni settanta e senz’altro antecedente al 1482 (anno di morte di Federico da Montefeltro, a cui l’opera fu dedicata)¹⁰ è il *De Prospectiva Pingendi*¹¹. Il testo è un vero e proprio manuale di prospettiva, corredato, come tutti i manuali, da numerosi disegni, esempi e dimostrazioni pratiche. Al figlio di Federico, Guidobaldo da Montefeltro (asceso al trono del ducato di Urbino nel 1482),

⁸ M. MEISS, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, Firenze, Centro Di, 1971.

⁹ C. BERTELLI, *Scritti di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca* cit., pp. 77-79.

¹⁰ A.M. MAETZKE, *Piero della Francesca* cit., p. 289.

¹¹ *De Prospectiva Pingendi. Piero della Francesca*, a cura di C. Gizzi, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2016.

è invece dedicato l'altro trattato, il *Libellus de quinque corporibus regularibus*. Nel testo, prima opera del Rinascimento destinata alla realizzazione e alla misurazione dei poliedri ritratti in forma tridimensionale, Piero dimostra che ogni forma, pure la più articolata, «può essere ricondotta ad uno di questi cinque corpi regolari: cubo, piramide, ottaedro, dodecaedro, icosaedro»¹². L'ultimo scritto del maestro biturgense, forse redatto intorno al 1480, è il *Trattato d'abaco*, un testo tuttavia composto soltanto da nozioni di aritmetica di natura puramente mercantile.

La chiara luminosità che vivifica tutte le opere di Piero e la sua straordinaria accuratezza nei particolari esecutivi -quest'ultima sicuramente fortificata dai suoi soggiorni presso la corte urbinata in stretto contatto con Giusto di Gand e Pedro Berruguete- consentirà, come osserveremo più avanti, di leggere con assoluta chiarezza i numerosi gioielli e le preziose stoffe raffigurate dal maestro biturgense nei sui straordinari dipinti. È la moda del tempo quella che viene descritta da Piero della Francesca, quella delle signorie e delle corti italiane, piena di naturalezza, grazia e preziosità, in linea con l'equilibrata e plastica costruzione delle figure dettata dalle nuove regole rinascimentali.

Purtroppo un esiguo numero di abiti e pochissimi gioielli quattrocenteschi sono giunti fino a noi: per quanto concerne l'abbigliamento, la deperibilità dei materiali, insieme al passare delle mode, sono state certamente le cause maggiori, mentre i gioielli, come accade di solito, furono fusi o smontati per riadattare le pietre ad altri esemplari aggiornati alle tendenze del momento. Fortunatamente le numerose e attendibili testimonianze iconografiche compensano tali perdite e così, attraverso l'osservazione e lo studio delle vesti e degli ornamenti preziosi riprodotti nei dipinti di Piero della Francesca, è possibile tracciare comunque una storia del costume nel Rinascimento. Come è noto, gli abiti e i gioielli sono certamente le manifestazioni più evidenti della moda in ogni età e in ogni cultura, complementari e in strettissimo rapporto.

Nelle *Storie della Vera Croce* in S. Francesco ad Arezzo, «[...] dove sono molto belle considerazioni e attitudini degne d'esser lodate, come, verbigravia, gl'abiti delle donne della reina Saba,

¹² A.M. MAETZKE, *Piero della Francesca* cit., p. 291.

condotti con maniera dolce e nuova»¹³, i protagonisti della leggenda antica, seppur bloccati in un'astrazione senza tempo, indossano tutti abiti contemporanei a Piero, autentici e del tutto coerenti con le tendenze del momento. In un palcoscenico immaginario il pittore del Borgo fa sfilare re, regine, imperatori, uomini, donne, nani e guerrieri, in una sorta di parata sulla moda di metà Quattrocento. Negli abiti sicuramente il modulo disegnativo più raffinato e più in voga del momento è la cosiddetta "melagrana" (o forme simili, tipo fiore di cardo o pigna), usata nei due motivi ornamentali quali il "cammino" e la "griccia"¹⁴, e adoperata nei preziosi velluti operati, spesso arricchiti da numerose trame d'oro filato. Ben informato sulle mode del tempo, Piero raffigura spesso questa tipologia di vesti con la decorazione a "griccia": riprodotta in differenti motivi e colori, la ritroviamo infatti sullo splendido manto di *re Salomone* e nella veste della *regina di Saba* (fig.4), mentre nella *Battaglia di Eraclio contro Cosroe* riveste l'elmo di un soldato ucciso e il cuscino del faldistorio reale¹⁵ (fig.5). Ma in altre numerose opere di Piero possiamo riconoscere i medesimi velluti aulici, decorati con lo stesso motivo, come, ad esempio, nel sontuoso piviale di *Sant'Agostino* (fig.6) dell'omonimo polittico (vellutato blu e impreziosito da trame broccate d'oro), oppure nella veste della Vergine, in quella di un angelo e nel mantello di Federico da Montefeltro, della *Pala di Brera* (fig.3), e ancora nelle incantevoli maniche staccabili (elemento sempre più comune nell'abbigliamento del tempo)¹⁶ di *Battista Sforza* nel dittico degli Uffizi (fig.2).

Tornando alla Cappella Bacci in S. Francesco, le nobili dame, al

¹³ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Giunti, 1568, edizione consultata a cura di M. Marini, Roma, Newton, 1991, p. 378.

¹⁴ Il motivo a "griccia" si sviluppa in verticale, con un tronco sinuoso dal quale spuntano foglie (soprattutto di acanto), rosoni e fiori di vario tipo, accompagnati da melagrane o pigne. Il tronco è intervallato da grandi corolle, circondate da fiori di cardo, e al cui centro si ripete la melagrana (o pigna o fiore di cardo). Il motivo del "cammino" è simile alla "griccia", ma in questo caso si sviluppa in orizzontale ed è caratterizzato da una serie di corolle disposte in maniera geometrica, alternate a foglie (G. CANTELLI, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze, Nardini, 1996, pp. 99-110).

¹⁵ P. PERI, *Velluti auro-serici nelle opere di Piero*, in *Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca* (Arezzo, Basilica inferiore di S. Francesco, 11 luglio-31 ottobre 1992), a cura di M.G. Ciardi Dupré - G. Chesne Dauphinè Griffo, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 69-71.

¹⁶ Le maniche staccabili venivano sostituite facilmente a seconda delle occasioni, variando l'aspetto del proprio vestito senza cambiare tutto l'abbigliamento.

seguito della regina di Saba in adorazione del sacro legno (fig.1), esprimono perfettamente la moda del tempo: la fanciulla in primo piano indossa una *cotta* di colore rosso con sopra una *giornea* azzurro acqua con risvolti celesti¹⁷, mentre, dietro di lei, la sua compagna veste una *cioppa* color rosa antico con maniche blu scuro e la gonna incannucciata¹⁸. I capelli delle due dame sono intrecciati con nastri che girano intorno alla testa, tipo cercini, mentre le due fanciulle sullo sfondo sembrano acconciate con la *sella* (un bicorno derivante dal “corno alla francese”), nelle cui punte è posto solitamente un velo. Tutte le dame, infine, mostrano fiere l’ampia fronte rasata, tipica del periodo.

Anche tra gli uomini gli abiti di moda ci sono tutti, rappresentati come sempre da Piero con una straordinaria veridicità materica, tale da renderli perfettamente leggibili ancora oggi (come riferisce il Vasari, Piero utilizzava dei manichini in terracotta che rivestiva di stoffe). I giovani indossano *farsetti* con sopra *giubbe* o corte *giornee*, oppure gonnellini tagliati anch’essi ben sopra il ginocchio, mentre i personaggi più importanti e più anziani vestono generalmente abiti lunghi, come l’imponente *robone* o il più modesto *lucco*¹⁹. Ai piedi si portano di solito semplici “calze solate”. Certamente la più prestigiosa veste maschile del Quattrocento, il *robone* era riservato a personaggi di alto livello sociale, quali nobili, magistrati o medici, ed era una sopravveste realizzata con pregiato tessuto rosso, generalmente foderato di pelliccia di vaio. Lo accompagnava di solito il maestoso *tocco* posto sulla testa, qualche volta impreziosito anch’esso da un giro di pelliccia. Un esempio tra i più noti è proprio nella scena dell’*incontro tra Salomone e la regina di Saba* (fig. 4): «Veggasi a destra, in quel vecchio cortigiano di Salomone, sotto l’atrio, l’orlo verticale della casacca riprender, perfettamente parallelo, lo scannellato, rigato di lume, della colonna cui si addossa»²⁰.

¹⁷ La cotta era un abito elegante con maniche lunghe, da indossare sopra la camicia e spesso sotto la giornea. Solitamente di tessuto leggero e colori vivaci, era aperta sul davanti e sui fianchi, chiusa da una fila di bottoni o di lacci. Un esempio tra i più noti è la cotta indossata dalla Vergine nell’affresco della *Madonna del parto* a Monterchi. La giornea era invece una sopravveste senza maniche e aperta sui fianchi, dotata spesso di strascico.

¹⁸ La cioppa è forse la veste femminile più emblematica del Quattrocento. Abito da indossare sopra ad altri indumenti, ha maniche aperte per mostrare quelle della cotta sottostante di diverso colore. La gonna di solito è incannucciata.

¹⁹ G. CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO, *Gli abiti*, in *Con gli occhi di Piero* cit., pp. 49-61.

²⁰ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Milano, Hoepli, 1946, p. 52.

Ma avvicinando lo sguardo alle pareti della cappella Bacci, gli accessori che davvero rapiscono gli occhi sono indubbiamente i cappelli: ce ne sono di tutti i tipi e in tutte le tinte, dai più comuni a quelli più insoliti e bizzarri. Dal già citato *tocco* al celebre *mazzocchio* del dignitario di fronte a re Salomone²¹ (fig. 4), dalla *grecanica* di Costantino²² nella *battaglia di Ponte Milvio* (fig. 7) al cappello cilindrico del magistrato nella *tortura dell'ebreo*, fino alla favolosa parata di copricapi esotici degli alti dignitari al seguito di Eraclio nella *Esaltazione della Croce* (fig. 8): si riconoscono una mitra, una maestosa tiara, un berretto conico e un cappello del magistrato. A parte il primo, gli ultimi si ripetono pressoché identici nei tre orientali ritratti sull'estrema destra del *Riconoscimento della Vera Croce*. Sono infatti copricapi di origini bizantine, che Piero potrebbe aver visto indosso agli alti dignitari costantinopolitani durante il Concilio di Firenze nel 1439 o, ancora meglio, potrebbe aver ripreso dalla medaglia, e dai suoi progetti, raffigurante Giovanni VIII Paleologo e realizzata da Pisanello per lo stesso concilio²³.

Ma il linguaggio descrittivo e ricco di dettagli di Piero non indugia soltanto sugli abiti, anche i gioielli e le pietre preziose, che proprio in questi anni iniziano ad assumere un ruolo fondamentale nella società italiana ed europea, fanno bella mostra di sé in numerose opere del maestro biturgense. Nella *Leggenda della Vera Croce*, probabilmente condizionato dai committenti e dai severi dettami delle leggi suntuarie, Piero si limita a raffigurare solo una sottile corona in oro in testa alla regina di Saba nell'*Adorazione del Sacro Legno* e una fila di perle cucita nel manto della Vergine nell'*Annunciazione* (quale simbolo della sua purezza). Ben altri gioielli notiamo invece in altre opere del pittore, come, ad esempio, il ritratto di Battista Sforza (fig. 2), pendant dell'altra tavola raffigurante il marito Federico da Montefeltro. Conservato oggi agli Uffizi, il celebre dittico, databile al soggiorno urbinato di Piero della Francesca (1463-64

²¹ Copricapo tipico del Quattrocento, il *mazzocchio*, derivato dal turbante orientale, consisteva in un cerchio imbottito e fasciato con una banda di tessuto pregiato di cui la cima veniva portata a sinistra mentre la parte finale scendeva sulla spalla destra, girando poi dietro la schiena. Celebri sono quelli dipinti da Paolo Uccello nella *Battaglia di San Romano*, equiparati dal pittore ai geometrici poliedri scaccati.

²² La *Grecanica* è il berretto a punta tipico dei viaggiatori, presente certamente tra gli illustri prelati greci convenuti al concilio di Firenze nel 1439.

²³ S. RONCHEY, *Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze*, in *Piero della Francesca e le corti italiane* cit., pp. 13-19.

circa), in origine era collegato da una cerniera e si chiudeva a libro lasciando in vista i due *Trionfi* dipinti sul verso dei ritratti. L'abito (con quelle stupende maniche staccabili) e l'acconciatura (con la fronte alta depilata) sono assai simili alle dame ritratte nelle pareti di S. Francesco, ma Battista mostra sulla testa una *broche* in oro, impreziosita da perle, con al centro un rubino o spinello, tagliato a tavola²⁴ (fig. 9). Di lato un'altra preziosa spilla in oro sostiene l'elegante acconciatura: tre castoni a forma di fiore racchiudono un diamante e un rubino (o spinello), tagliati a tavola, mentre a sinistra è uno zaffiro *à cabochon*. La giovane contessa presenta poi un collarino composto da due file di perle che incorniciano una sequenza di castoni dove si ripetono zaffiri *à cabochon* e rubini a tavola (fig. 10). I castoni, alternati a perle, sembrano incorniciati da file di perline di corallo e, in parte, da piccoli ovali smaltati in blu zaffiro. Dal girocollo cala verso il petto una collana di perle, alla quale è agganciato un pendente in oro con al centro una gemma intagliata (una corniola?)²⁵, forse antica. Il reimpiego nei gioielli di gemme o cammei di epoca romana, dal Medioevo fino a tutto il Rinascimento, fu infatti un'operazione assai comune, dettata principalmente dal desiderio del proprietario di assicurarsi una legame culturale con il periodo classico²⁶. Certo è che quel pendente, insieme agli altri gioielli, appartenne senza dubbio a Battista Sforza, magari dono del marito Federico da Montefeltro, committente del dipinto che impose certamente a Piero della Francesca la rappresentazione delle pregiate gioie. Se nei ritratti la raffigurazione di questi manufatti era un'e-

²⁴ Le forme squadrate e l'oggettiva grandezza di tali pietre, porterebbero a pensare che si tratti appunto di spinelli nobili. Nel Quattrocento lo spinello non era comunque conosciuto e quindi la sua varietà rossa veniva scambiata solitamente per rubino, tanto che alcuni dei più grandi e famosi "rubini" sono in realtà spinelli, come, ad esempio, il "Timur ruby" di 361 carati presente sulla corona reale britannica, oppure quello di ben 400 carati incastonato nella corona imperiale russa, detto "il rubino di Caterina". Solo nel XIX secolo lo spinello è stato classificato come minerale distinto.

²⁵ La critica, da sempre, ha riconosciuto in quella straordinaria pietra centrale un rubino ma, in verità, dovrebbe trattarsi appunto di una corniola. Cfr.: R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze, Giunti, 2007.

²⁶ S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3. volume: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 373-486; P. CASTELLI, *Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), a cura di M.G. Ciardi-Dupré, Firenze, Spes, 1977.

splicita dimostrazione pubblica dello *status* della casata, attraverso la natura simbolica delle pietre venivano celebrate anche le virtù morali della persona ritratta: il Rubino era la gemma più nobile e preziosa nella scala gerarchica del Rinascimento e possedeva un forte significato simbolico. In generale era infatti simbolo di carità, concedeva inoltre spiritualità e forza a chi lo indossava, allontanando il peccato, la lussuria e la tristezza; gemma *sine macula* è chiamata dal Filarete nel suo trattato di architettura del 1464. Lo zaffiro simboleggiava invece la fede, mentre il diamante, l'unico a poter tagliare tutte le altre pietre, era attributo della forza. Se da una lato, quindi, la scelta delle pietre preziose da parte della committenza è stata sempre associata al fattore estetico e al valore economico, tale valutazione derivava spesso anche dalle proprietà e dalle virtù che il genere umano associava a queste gemme²⁷. Già nell'antichità gli influssi e i poteri misteriosi delle pietre erano stati esposti da Plinio nella sua *Naturalis Historia*, ma in particolar modo furono i *lapidarii*²⁸, trattati scientifici adoperati più che altro da medici e assai diffusi anche in epoca rinascimentale, a illustrare le virtù terapeutiche e talismaniche delle pietre preziose.

I gioielli indossati da Battista Sforza dovettero rimanere ben impressi nei ricordi di Piero, tanto che l'incantevole collarino della giovane contessa venne riproposto dal maestro biturgense al collo di un angelo nella *Pala di Brera* (fig. 11). Così la *broche* di Battista la ritroviamo, con poche varianti, sulla testa dei quattro angeli nel medesimo dipinto, commissionato anch'esso, lo ricordiamo, da Federico da Montefeltro intorno al 1472-74 (fig. 12). Le spille delle acconciature si presentano in larga parte con un modulo simile, chiaramente mutuato in diverse varianti: una rubino o spinello tagliato a tavola (in un caso è una perla) montato al centro di un supporto in oro a forma di fiore impreziosito da smalti e circondato da un giro di perle. L'angelo a sinistra della Vergine sfoggia al collo un doppio filo di perle al quale è appesa un'enorme goccia di spinello (o granato o quarzo ciliegia), mentre il suo compagno, a

²⁷ P. TORRITI, *Rinascimento prezioso. Gemme e gioielli nei dipinti di Raffaello*, Firenze, Edifir, 2020.

²⁸ Tra i lapidari più noti si ricordano il *De Lapidibus* di Marbodo di Rennes (Angers, 1035 – 1123), il *De Triplici Vita* di Marsilio Ficino, redatto a Firenze tra il 1480 e il 1489 e lo *Speculum Lapidum*, scritto da Camillo Leonardi nel 1502, in cui l'autore elenca oltre 280 pietre.

destra, indossa una collana in oro (composta da una catena classica a “nodo da marinaio” a forma di goccia) con un imponente rubino (o spinello) al centro. San Francesco mostra invece una croce gemmata in cristallo di rocca²⁹ con al centro un diamante tagliato a tavola e quattro rubini *cabochon* nei terminali dei bracci (fig. 13). Tutte gemme, queste, minuziosamente descritte da Piero della Francesca con luminosità e trasparenze talmente reali che Longhi volle così sottolineare: «[...] la mirifica scomposizione dei lumi in taluna delle pietre di più gran prezzo, rilegate in quegli esemplari unici dell’oreficeria ducale»³⁰. Infine, il Bambin Gesù della *Pala di Brera* porta al collo una collana in perline di corallo dove sono appesi una piccola sfera in cristallo di roccia con una nappa di fili d’oro e un rametto dello stesso corallo (fig. 14). Già in epoca romana il corallo era ritenuto un amuleto infantile dai poteri magici. Associato poi al sangue di Cristo, diventò genericamente un talismano che teneva lontano ogni sorta di pericolo. Ovidio nelle *Metamorfosi* narra che il corallo ebbe origine dal sangue della testa recisa di Medusa, sangue che, a contatto con le alghe marine, rese queste dure come la pietra³¹. Nei dipinti rinascimentali, dal Quattro al Cinquecento, è facile quindi imbattersi in collanine o in piccoli rametti di corallo indossati ai nobili fanciulli o al piccolo Gesù in braccio alla Vergine.

Un esempio del tutto simile alla collana del Bimbo di Brera compare infatti anche nella *Madonna di Senigallia*, sempre al collo del Bambin Gesù (fig. 15). Realizzata da Piero intorno al 1474 per la chiesa di Santa Maria delle Grazie di questa città marchigiana, la tavola è oggi conservata presso la Galleria Nazionale delle Marche ed è sicuramente una delle opere dove traspare maggiormente l’influenza della cultura fiamminga appresa certamente dall’artista alla corte urbinata. Molto si è scritto su quella straordinaria finestra del fondo, da dove la luce soffusa ritaglia sulla parete di fronte un luminoso riquadro (si pensi a tutta la pittura belga e olandese, da van

²⁹ Solitamente assegnate dalla critica a manifattura veneziana, un buon numero di queste croci tre-quattrocentesche sono giunte sino a noi, come, ad esempio, quella conservata presso il Museo Diocesano di Arezzo (cfr.: R. GENNAIOLI, *Croce astile*, in *Il cammino del sacro. Un viaggio nell’arte orafa delle chiese monumentali di Arezzo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, 7 dicembre 2007 - 3 febbraio 2008), a cura di P. Torriti, Arezzo, Letizia, pp. 51-52).

³⁰ R. LONGHI, *Piero della Francesca* cit., pp. 102-103.

³¹ G. CORSETTI, *Origine, storia e caratteristiche del corallo*, Brescia, Garatti, 2012, pp. 31-43.

Eyck a Vermeer), ma il linguaggio materico e luminoso di Piero indugia, anche in questo caso, sugli abiti e sui brillanti gioielli perfettamente leggibili. Tra questi, oltre al corallo del Bambino, spiccano quelli al collo dei due angeli dietro la Vergine, vestiti da leggeri e colorati *guarnelli*³²: a sinistra un cordone in oro (formato da una catena “bizantina”) regge un’enorme perla sferica (fig. 16), mentre a destra è un’elegante collana formata dalle stesse gemme. La perla, attributo di Venere, simbolo in Occidente di castità, di purezza e di bellezza d’animo, proveniva generalmente dall’India o dalla Persia, e divenne, come abbiamo osservato, la gemma prediletta per tutto il Rinascimento.

L’interesse di Piero per la pittura fiamminga è assai evidente anche in un altro tra i più noti lavori dell’artista biturgense: si tratta del *Polittico degli Agostiniani*, commissionato nel 1454 dai frati del convento di Sant’Agostino a Sansepolcro, ma ultimato dal maestro solo nel 1470³³. Attualmente l’opera, in origine assai complessa, risulta smembrata e i suoi vari pannelli conservati in diversi musei: il *San Michele* alla National Gallery di Londra, il *San Nicola da Tolentino* al Museo Poldi Pezzoli di Milano, il *Sant’agostino* al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona e il *San Giovanni Evangelista* alla Frick Collection di New York. Queste sono le quattro tavole laterali, mentre altri pannelli minori, facenti parte del polittico, sono conservati tra la stessa Frick Collection e la National Gallery of Art di Washington. La parte centrale con la *Madonna in trono* risulta ad oggi dispersa. Ma è nel *San Michele* di Londra (fig. 17) e nel *Sant’Agostino* di Lisbona che la veridicità materica dei contenuti e l’attenzione lenticolare verso i particolari, proprie della grande arte di Piero, si rivelano con sorprendente abilità. L’arcangelo è di una eleganza straordinaria, completamente ingioiellato con perle e zaffiri (rosa e azzurri) incastonati sulle placchette sbalzate e cesellate dell’armatura (fig. 18). E che dire della camicia in organzino di seta? Quel velo, rilevato e attraversato da una morbida luce, è di una bellezza sconcertante, impreziosito ai polsi e nel colletto dagli stessi zaffiri e chiuso lungo l’avambraccio da perline di corallo. Non da meno è la figura di *Sant’Agostino* (fig. 6), titolare del conven-

³² G. CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO, *Gli abiti*, in *Con gli occhi di Piero* cit., pp. 53 e 134.

³³ *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca*, a cura di A. Di Lorenzo, Torino, Allemandi, 1996.

to di Sansepolcro. Il vescovo indossa un fastoso piviale in velluto operato, impreziosito da trame broccate d'oro, con stolone istoriato e chiuso da un fermaglio in oro e smalti traslucidi, raffigurante la *Resurrezione di Cristo*³⁴ (fig. 19). La mitria, con al centro il *Cristo porta croce*, è completamente ricamata con perle e impreziosita da due spille in oro e pietre *cabochon* (a sinistra un rubino, a destra uno zaffiro), mentre la fascia mostra, al centro della fronte, un enorme spinello tagliato a tavola. Le pietre preziose che, come abbiamo notato, sono le protagoniste indiscusse dei gioielli del Rinascimento, fanno bella mostra di sé anche negli anelli d'oro di *Sant'Agostino* (fig. 20), disposti sopra a eleganti guanti impreziositi da due spille con zaffiri azzurri: la mano sinistra presenta un rubino, mentre la destra porta uno smeraldo, altri due rubini e, probabilmente, sul mignolo, una perla o un quarzo. Ma forse ciò che attrae in maggior misura la nostra attenzione è quel magnifico pastorale interamente formato in cristallo di rocca, una melodia che i nostri occhi assai difficilmente potranno osservare in tutta la pittura rinascimentale italiana. Il cristallo di rocca, che nel pensiero cristiano è connesso alla celebrazione del battesimo e negli antichi lapidari è considerato simbolo di purezza, è un elemento che ritroviamo spesso nei dipinti dell'artista biturgense, come, ad esempio, la croce tenuta in mano da *San Francesco* nella pala di Brera o il vasetto di *Maria Maddalena* nel duomo di Arezzo³⁵. Nell'affresco della cattedrale aretina³⁶ (fig. 21), probabilmente eseguito agli inizi degli anni Sessanta, dopo il compimento del ciclo della Vera Croce in S. Francesco, la Maddalena, raffigurata al centro di un arco classico, indossa un'elegante cotta color verde acqua con sopra un mantello rosso, mentre lunghi capelli sciolti ne caratterizzano la pettinatura e la sua tipica iconografia. Come di consueto, la santa mostra il vaso porta-unguenti, con i quali, alla cena in casa del Fariseo (o di Betania), unse i piedi di Cristo asciugandoli poi con i propri capelli (fig. 22). È questo

³⁴ Iscritto in una cornice polilobata, il fermaglio è una citazione puntuale delleoreficerie tre-quattrocentesche. Assai più moderna appare invece la spilla del manto della *Madonna della Misericordia* nel polittico omonimo di Sansepolcro. Nel gioiello una composizione floreale in oro, impreziosita da perle, incornicia un enorme rubino (o spinello) cabochon.

³⁵ D. LISCIA BEMPORAD, *Una fonte per Piero: oro, argento e cristallo di rocca nell'oreficeria liturgica dal XIII al XV secolo*, in *Con gli occhi di Piero* cit., pp. 73-79.

³⁶ S. CASCIU, *La Maddalena di Piero della Francesca nella cattedrale di Arezzo: il restauro*, «Quaderni dell'Arte», 5, 8, 1995, pp. 46-49.

senza dubbio l'oggetto più affascinante ed essenza di tutto il dipinto, nel quale Piero della Francesca dà prova delle sue straordinarie osservazioni sulla riflessione e sull'assorbimento della luce: questa, proveniente da sinistra, sbatte sulla parete convessa del cristallo di rocca tracciando quattro nitide liste di luce riflessa. La stessa, assorbita dai cristalli del quarzo, si scompone all'interno della pisside rifrangendosi, sfumata, sulla parte destra e uscendo, infine, ad illuminare il pollice della santa.

Piero muore a Borgo Sansepolcro il 12 ottobre 1492. Quel giorno Cristoforo Colombo approda a San Salvador scoprendo l'America e di lì a poco Vasco da Gama doppiierà Capo di Buona Speranza, navigando direttamente verso le Indie Orientali. Una nuova era stava iniziando.

CREDITI FOTOGRAFICI

Archivio fotografico dell'autore: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Riprodotta da A.M. Maetzche, *Piero della Francesca*, Milano, 1998: 6
Foto Stefania Martiniello, Arezzo: 21, 22



Fig. 1 - Piero della Francesca, *La regina di Saba in ginocchio di fronte al ponte sul fiume Siloe*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco.

PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO



Fig. 2 - Piero della Francesca, *Battista Sforza*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*,
Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 4 - Piero della Francesca, *L'incontro tra la regina di Saba e Salomone*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco.



Fig. 5 - Piero della Francesca, *La battaglia di Eraclio contro Cosroe*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco, particolare.



Fig. 6 - Piero della Francesca, *Sant'Agostino, Polittico degli Agostiniani*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 7 - Piero della Francesca, *La vittoria di Costantino su Massenzio*, *Leggenda della Vera Croce*, Arezzo, Cappella Maggiore, Basilica di S. Francesco, particolare.



Fig. 8 - Piero della Francesca, *L'esaltazione della Croce*,
Leggenda della Vera Croce, Arezzo, Cappella Maggiore,
Basilica di S. Francesco, particolare.

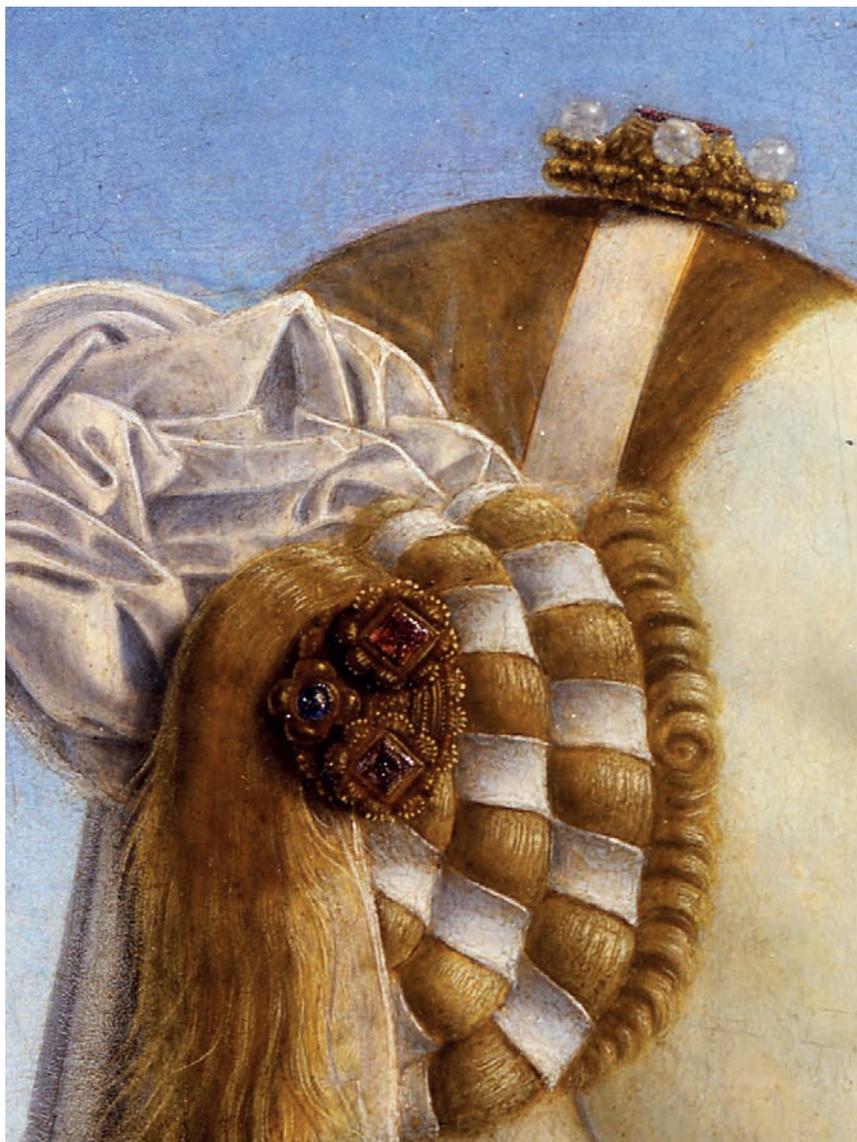


Fig.9 - Piero della Francesca, *Battista Sforza*, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.



Fig. 10 - Piero della Francesca, *Battista Sforza*, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.



Fig. 11 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*,
Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig.12 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig. 13 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*,
Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig. 14 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Fig. 15 - Piero della Francesca, *La Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare.



Fig. 16 - Piero della Francesca, *La Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare.



Fig. 17 - Piero della Francesca, *San Michele*, *Polittico degli Agostiniani*, Londra, National Gallery.

PIERO DELLA FRANCESCA AD AREZZO



Fig.18 - Piero della Francesca, *San Michele, Polittico degli Agostiniani*, Londra, National Gallery, particolare.



Fig.19 - Piero della Francesca, *Sant'Agostino, Polittico degli Agostiniani*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, particolare.

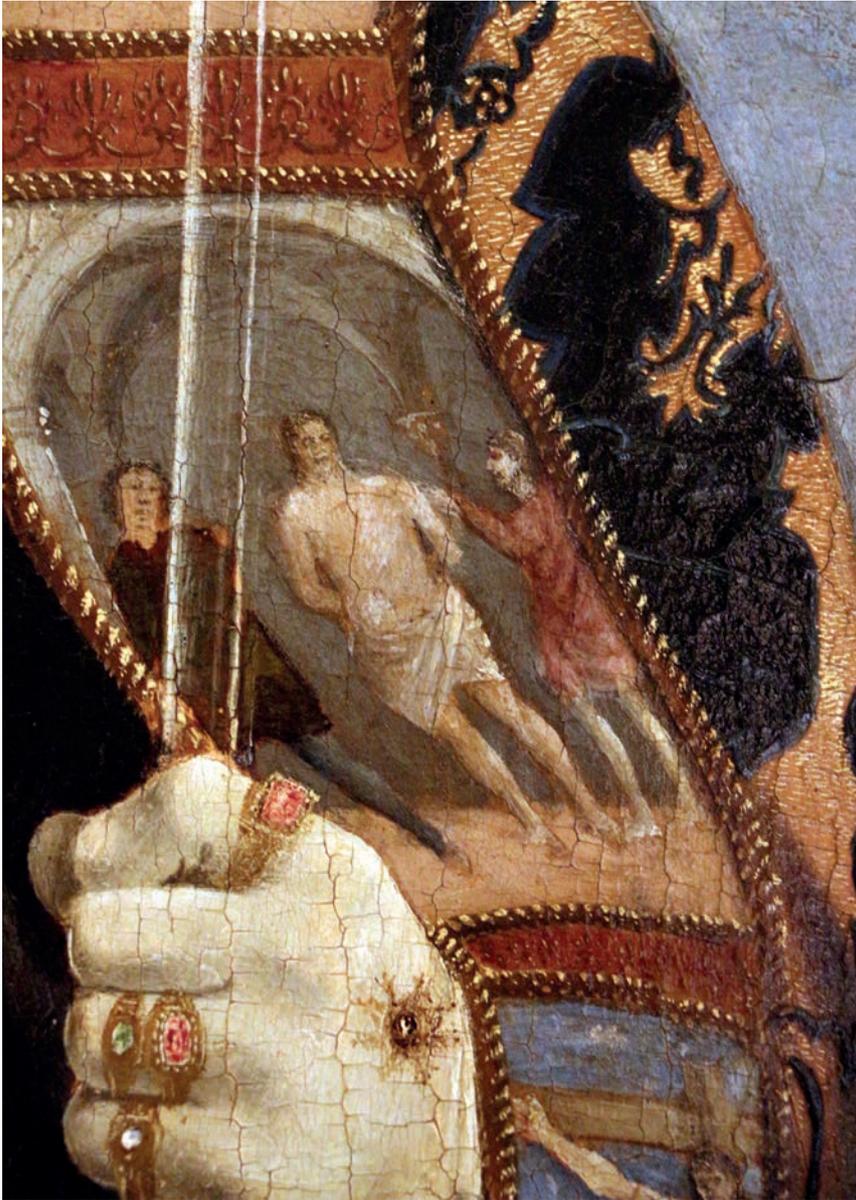


Fig. 20 - Piero della Francesca, *Sant'Agostino, Polittico degli Agostiniani*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, particolare.



Fig. 21 - Piero della Francesca, *La Maddalena*, Arezzo, Cattedrale dei Santi Pietro e Donato.



Fig. 22 - Piero della Francesca, *La Maddalena*, Arezzo, Cattedrale dei Santi Pietro e Donato, particolare.