

Percorso espositivo

Se è vero che Piero della Francesca inizia presto a viaggiare e per tutta la vita trascorre lunghi periodi presso le corti più importanti dell'Italia centrale ed adriatica è altrettanto certo che egli non si legherà mai in modo definitivo ad un signore e manterrà sempre uno stretto rapporto con la sua città natale, tanto da firmare le sue opere come "*Pietro da Borgo*", quasi a sottolineare con orgoglio la sua provenienza.

E appunto *Petrus de Burgo* s'intitola la prima sezione della mostra, in cui i tratti caratterizzanti della figura del maestro e della sua poetica, così come il legame con la sua terra, sono suggeriti fin da subito attraverso tre opere chiave: la **Madonna con il Bambino**, prima opera di Piero, rintracciata eccezionalmente in collezione privata dopo oltre cinquant'anni di assenza, il **Trattato de abaco** compiuto nel corso degli anni sessanta e il **San Girolamo con Girolamo Amadi**, prestato dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia, databile intorno alla fine degli anni quaranta del Quattrocento.

L'affascinante anconetta della *Madonna* già in collezione Contini, che tanto Longhi quanto Salmi avevano considerato primizia del giovanissimo Piero – il che oggi, al luce di quanto si sa sulla data di nascita del maestro, significa ben prima della collaborazione con Domenico Veneziano o almeno ai suoi inizi – riappare nella mostra di Arezzo dopo molti anni durante i quali se ne erano perdute le tracce e, grazie alle innegabili novità del dipinto, contribuisce a ridefinire – tra i principali problemi sollevati dalla mostra – il ruolo avuto da Piero nella formazione della civiltà ferrarese e padovana e quanto egli avesse già appreso da Firenze, prima del suo passaggio a Ferrara.

L'*Abaco*, proposto in mostra nelle due versioni manoscritte dell'epoca – quella dalla Biblioteca Medicea Laurenziana e la versione autografa della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – ricorda da subito, invece, l'importante attività teorica che Piero svolge, congiuntamente alla pittura, nel corso di tutta la sua vita.

L'*abaco* è un manuale d'aritmetica, indispensabile per far di conto, che contiene però anche problemi di algebra ed una sezione dedicata ai solidi geometrici che prepara il più tardo trattato latino. L'amore di Piero per la geometria e la matematica risale alla giovinezza e alla formazione ricevuta da ragazzo, quando fu avviato a studi considerati indispensabili per il figlio di un mercante. E proprio ad un mercante di Sansepolcro è dedicato questo, che è il primo testo di Piero.

La sua attività speculativa non si esaurirà qui e la ricerca di regole scientifiche che governino la realtà e dunque la costruzione interna dei dipinti, il bisogno di armonia, lo studio delle proporzioni, l'applicazione delle leggi matematiche all'ideazione delle opere d'arte costituiranno una costante della ricerca artistica di Piero.

Il dipinto infine con il *San Girolamo* – a Venezia almeno dagli inizi dell'Ottocento, parte della collezione Renier – da un lato mostra, con la veduta di San Sepolcro che domina l'orizzonte, come le opere di Piero riconducano costantemente ai colori e ai paesaggi delle sue terre, dall'altro indica il grande debito di Piero nei confronti della pittura fiamminga. Il devoto in abito rosso di dimensioni quasi superiori a quelle del santo cui sta di fronte – probabilmente lo stesso personaggio orante sotto il mantello della *Madonna della Misericordia* di Sansepolcro – "è quanto di più legato ai modelli fiamminghi Piero abbia mai dipinto", mentre mai come in questo caso l'artista mette a punto un complesso gioco di luci: ulteriore suggestione del mondo fiammingo. E', nota Paolucci, la "dolce luminosità diffusa" del "Battesimo" di Piero, ora a Londra.

La prima volta che Piero si allontana dal suo paese natale è per recarsi nel 1438 a Perugia, per lavorare con Domenico Veneziano nel palazzo dei Baglioni, la famiglia allora dominante.

Da Perugia, Piero aveva poco da imparare. Anche il pittore senese **Domenico di Bartolo**, che nel 1433 aveva firmato un piccolo capolavoro all'avanguardia come la *Madonna dell'Umiltà* – presente in mostra – quando lavorò cinque anni più tardi a Perugia, dovette arrendersi al gusto del gotico tradizionale.

Ciò che invece fu determinante per il pittore di Sansepolcro fu la sua associazione con **Domenico Veneziano**, suo maestro da alcuni anni.

I due condivisero molti interessi comuni. Entrambi stavano sperimentando la nuova scienza della prospettiva, entrambi avevano abbandonato il mondo notturno del gotico per i colori brillanti, solari. Inoltre, Domenico veniva da una cultura che Piero ignorava.

Nella sua gioventù, Domenico – di cui troviamo esposti in mostra una grande porzione d'affresco con un *Uomo illustre*, dalla Galleria Nazionale dell'Umbria, e un altro importante affresco conservato presso il Museo dell'Opera

di Santa Croce a Firenze, raffigurante San Francesco e Giovanni Battista – era stato discepolo di Pisanello ed aveva familiarizzato con la cultura sofisticata delle corti dell'Italia Settentrionale, con cui Piero dovette confrontarsi in futuro.

L'anno successivo, cioè nel 1439, entrambi i pittori furono ingaggiati per affrescare la chiesa di Sant' Egidio, annessa all'ospedale di Santa Maria Nuova, a Firenze. Gli affreschi andarono perduti, in mostra è però esposto un frammento della sinopia.

Ora Piero era nella culla del Rinascimento e l'incontro con il clima cosmopolita della Firenze della fine degli anni Trenta, produsse una svolta fondamentale nel suo percorso figurativo.

“Non abbiamo bisogno di molta immaginazione – scrive Carlo Bertelli – per pensare a quello che vide e a chi incontrò. I capolavori della generazione di Brunelleschi, Donatello e Masaccio erano tutti là, e Ghiberti, Angelico, Luca della Robbia, per ricordarne solo alcuni, erano tutti occupati con nuove commissioni.”

Oltre a ciò, quella città potente era stata scelta per le sessioni del Concilio ecumenico; circostanza che diede a Piero l'occasione eccezionale per incontrare gli umanisti che erano con papa Eugenio IV (anch'egli umanista e patrono delle arti) e dargli modo di ammirare l'imperatore Bizantino e il suo seguito.

La vista della **corte Bizantina** rimase impressa nella mente di Piero come attuale e viva manifestazione di quella che era stata la gloria dell'impero romano. **Pisanello**, forse a Firenze o, un anno prima, a Ferrara, aveva fatto una serie di *disegni* che documentano l'abito dell'imperatore e dei suoi ufficiali, con lo scopo di realizzare una *medaglia*: opera quest'ultima proveniente da Parigi che rievoca in mostra le suggestioni ricavate da quell'evento. Più tardi, Piero ricorderà l'aspetto della corte greca nella *Flagellazione*, negli affreschi di Arezzo, dove diede lo stesso copricapo sia all'imperatore vincente Costantino che al suo avversario Massenzio, come rivelano le copie precedenti il terremoto che danneggiò gli affreschi, qui esposte e provenienti da Dramstadt.

Nel 1446-1447 è Ferrara alla corte di Lionello d'Este.

Ferrara offrì una scena piuttosto diversa da quella di Firenze. Nella città toscana, il movimento rinascimentale era stato di dominio pubblico, grazie alla costruzione dello spettacolare Duomo, al patronato delle associazioni, alla presenza di artisti progressisti, anche negli ordini religiosi: Beato Angelico nelle file dei domenicani, **Filippo Lippi** – di cui la mostra espone la famosa *Madonna dell'Umiltà tra gli angeli e i santi*, detta *Madonna Trivulzio* – in quelle dei Carmelitani.

Nel nord, il movimento rinascimentale richiese l'appoggio delle corti. E la corte di Lionello, un centro di studi umanistici, fu fervida con numerose iniziative.

Nella sua villa di Belfiore, Lionello stava creando una stanza speciale dedicata al suo riposo tra gli oggetti più preziosi della sua collezione. I muri dello Studiolo, la piccola stanza di studio, dovevano essere coperti con le immagini delle Muse dipinti da pittori sia di Ferrara che di Siena. Non sembra che Piero ne dipinse alcuno, ma l'ignoto autore della “Musa Urania”, fu chiaramente influenzato dal maestro.

L'influenza di Piero nei pittori ferraresi fu profonda e durevole.

Basta guardare quel che resta degli affreschi della cappella Ovetari a Padova per vedere come **Bono da Ferrara** abbia subito profondamente l'impatto di Piero così come risulta, del resto, nelle opere di Bono in mostra: la bellissima *Madonna col Bambino* da Budapest e il *San Giovanni Evangelista*, in collezione privata a Roma.

Ferrara fu, anche per Piero, una grande sfida.

La presenza ispiratrice alla corte era a quel tempo l'umanista Guarino Guarini, ricordato nel percorso espositivo da una *medaglia* con la sua effigie, di **Matteo Pasti**. Secondo lui, un buon ritratto doveva portare tanti dettagli quanti un buon scrittore potesse descrivere; Piero pensava l'opposto. Dipingere, scrisse più tardi, non è altro che “disegno, proporzione di misure, colore”. A spingere Piero tuttavia verso la concentrazione sui problemi esclusivi della pittura, o meglio della forma, doveva contribuire fortemente l'esperienza visiva che egli ebbe presso la corte estense.

Uno dei capolavori ammirati nel guardaroba di Lionello d'Este, stando alla testimonianza di **Ciriaco d'Ancona** (di cui è in mostra il *Commentario*), era una “Natività” dipinta da Rogier van der Weyden. L'opera è perduta, ma è evidente che questo incontro introdusse Piero alle qualità altrimenti impensabili della pittura ad olio, alla sua lucentezza e trasparenza, alla sua capacità di dare luminosa evidenza ad ogni particolare. “Il confronto tra i capelli della Maddalena, nel *Compianto sul Cristo morto* di **Rogier van der Weyden**, qui esposto, e quelli della giovane donna ai piedi della Vergine della Misericordia, nel polittico di Piero della Francesca a Sansepolcro – scrive Bertelli - indica chiaramente quale fosse la posta in gioco. Nel dipinto di van der Weyden, i capelli hanno una loro naturale

lucentezza e appaiono vivi e mossi, rilevati da riflessi ramati, mentre nel dipinto di Piero – ora e come accadrà a lungo in seguito – si dispongono in ciocche spesse e innaturali, più da scultore che lavora con la creta che da pittore”. Anche se Vasari sostiene che in Sant’ Egidio Domenico Veneziano aveva usato l’olio tra i leganti del suo affresco, le risorse della pittura a olio, così come emergevano degli esempi fiamminghi, erano tutt’altre e si proponevano come autentici mezzi espressivi.

Una parentesi di grande fascino è dedicata, nell’ambito della sezione ferrarese, al **tema della battaglia**. Cultore di letteratura cavalleresca come dei classici, Lionello commissionò a Piero due affreschi nel palazzo estense – poi distrutti – che si pensa dovessero rappresentare due battaglie, o due episodi d’una battaglia, tra Scipione ed Annibale. Di entrambi si conservano due copie parziali dovute a pittori ferraresi databili intorno al 1520, l’una a Londra e l’altra a **Baltimora** – quest’ultima in via eccezionale prestata alla mostra di Arezzo. Intanto non è inverosimile che Piero avesse potuto vedere quando era a Firenze nel 1439 le due tavole della “Rotte di San Romano” di Paolo Uccello, e che vi avesse apprezzato la novità degli scorci dei combattenti caduti e delle lance spezzate. Ma poiché, lavorando nel clima dotto della corte estense, attribuì ai combattenti costumi romani, i suoi caduti non furono giocattoli meccanici, come i catafratti al suolo di Paolo Uccello, bensì uomini sanguinanti e sofferenti. Né fu così spericolato, nei cavalli, come il maestro fiorentino, il quale si era probabilmente servito di modellini tridimensionali articolati.

Gli esempi che Ferrara poteva additare a Piero erano gli arazzi fiamminghi e gli affreschi con scene di battaglia, non così infrequenti nelle dimore patrizie dell’Italia Settentrionale, nonché l’esempio di **Pisanello** – presente alla corte estense – che aveva affrontato lo stesso tema a Palazzo Ducale di Venezia e a Mantova; e proprio da Mantova giungono ad Arezzo due brani importanti degli affreschi di questo artista: un *fregio con l’insegna delle S* ed uno con *figura di donna*]. Come a Mantova così a Ferrara il combattimento si sfregia in una moltitudine di duelli, in una mischia accanita. Del resto, nella tela di Baltimora sembra persino evocata una figura scosciata, sempre di scorcio, che vediamo tra i caduti nell’affresco di Mantova, E’ grazie a Lionello inoltre, nell’appassionante ambiente umanistico della corte estense, che il mondo antico si rivelò agli occhi di Piero. Era iniziata la lunga riflessione che l’avrebbe condotto a studiare i monumenti di Roma e a realizzare le scene di battaglia di Arezzo.

A Ferrara si stabilirono alcune costanti dell’arte di Piero: la verifica, alla luce della più rigorosa prospettiva, delle varianti narrative; il rapporto di figure gigantesche con il paesaggio; l’inizio di una lunga ricerca sulla pittura a olio che lo porterà ai risultati sublimi del polittico degli Agostiniani e alla *Madonna di Senigallia*; la scoperta d’un’interiorità che non concede confidenza; il primo rapporto con l’antico. Se ripercorriamo il cammino di Piero dai perduti affreschi di battaglie – per quel tanto che dalle copie possiamo dedurre – sino alla precoce affermazione del *Battesimo*, avvertiamo la maturazione che in lui era avvenuta a Ferrara, in una riflessione attentissima sulla tradizione della pittura di Pisanello, cui l’aveva indirizzato l’amicizia con Domenico Veneziano, nella ricerca di un’autonomia dell’immagine pittorica basata sui fondamenti prospettici e proporzionali, con riferimenti filtrati, rielaborati e resi misteriosamente lontani alle fonti letterarie.

Tra gli artisti che Piero ha modo di vedere all’opera nella città degli estensi, vi è anche un grande intarsiatore del legno come **Cristoforo Canozzi da Lendinara**, impegnato, nel 1449, nella decorazione dello studiolo dedicato alla Muse a Palazzo Belfiore: numerose le opere in mostra dell’artista, tra le quali la suggestiva tavola con *Sant’Ambrogio*, inserita in una cattedra settecentesca, proveniente dal Duomo di Modena. Questo tipo di decorazione – l’intarsio – che giocava a creare effetti illusionistici facendo uso della prospettiva, è evidentemente un ulteriore elemento utile, per tentare di ricostruire la formazione dello stile di Piero ma anche la sua capacità di influire profondamente nel contesto artistico del tempo. In quegli anni Piero fu anche a Loreto per eseguire un lavoro insieme a Domenico Veneziano presso la basilica che era sotto la diretta amministrazione papale. Domenico e Pietro si divisero, ma Pietro tornò ancora a lavorare nella ragione.

Un documento trovato di recente lo segnala nel 1450 a dipingere una cappella ad Ancona con l’importante famiglia Ferretti e dunque conferma quella presenza operosa di Piero nelle Marche di cui più volte si avverte l’impatto in maestri lontani da Urbino e legati invece alla corte dei da Varano. E a dimostrare l’influsso esercitato da Piero nei pittori marchigiani, in mostra giunge da Camerino anche un’opera di quel dotato **Girolamo di Giovanni** che poi andrà a lavorare a Padova, nel cantiere della cappella Ovetari – *Madonna della Misericordia, Santi Venanzio e Sebastiano*

– che chiaramente ricorda il *Polittico della Misericordia* del maestro. A Camerino per altro, nel 1467, sarebbe divenuto priore del convento di San Giorgio un asciutto maestro, forse più miniatore che pittore, **Giuliano Amadei**, proprio colui che, su disegno di Piero, aveva eseguito a Sansepolcro la predella e i contrafforti del polittico della Misericordia.

Suggerzioni che ricorrono anche nei lavori di **Luca Signorelli**. Allievo di Piero della Francesca, Signorelli che operò anche nelle Marche, a Loreto e a Fabriano, sarà presente in mostra con un suo straordinario lavoro, proveniente da New York, e raffigurante la *Presentazione di Gesù al Tempio*.

Di **Melozzo da Forlì**, che con Signorelli partecipò alla decorazione pittorica della Santa Casa di Loreto nel 1480 e che probabilmente soggiornò anche ad Urbino subendo chiaramente l'influsso del grande Piero, in mostra ricordiamo (nella sezione dedicata all'influenza sulla pittura di Modena e Ferrara) *Il pestapepe*, grande porzione degli affreschi distrutti nell'ultima guerra della Cappella Feo, in San Biagio a Forlì.

Stando a Vasari, Piero lavorò anche a Pesaro quindi di nuovo ad Ancona, in San Ciriaco, all'altare di san Giuseppe, ove dipinse in una storia bellissima lo "Sposalizio di Nostra Donna".

Non si è conservato nulla di ciò che Piero eseguì né a Pesaro né ad Ancona, ma fu attraverso quelle opere a noi sconosciute che i pittori veneziani conobbero la sua maniera "dolce e nuova", secondo la definizione di Vasari ripresa da Longhi, e soprattutto "il fondamento de la prospettiva" che il Boschini riconosceva a **Giovanni Bellini**, di cui la mostra propone uno stupendo dipinto – *Santa Giustina dei Borromei* – della collezione Bagatti Valsecchi.

La sezione dedicata a **Sigismondo Malatesta** fa spiccare quello straordinario profilo dedicato al signore di Rimini (città ove Piero è nel 1451), proveniente dal Louvre di Parigi, che il grande artista realizza in quegli anni chiaramente influenzato dai profili degli Este di Pisanello e dalla pittura fiamminga: il fondo nero, i ricami dell'abito, lo straordinario effetto naturalistico raggiunto grazie ad attento studio della luce, che crea sottili riflessi nei capelli castani. A Rimini poi Piero incontra **Leon Battista Alberti**, il più grande teorico dell'architettura del Quattrocento, cui Malatesta affida il progetto del grande mausoleo – il Tempio Malatestiano – che vuol far erigere per sé e per i suoi discendenti e ove Piero è chiamato a dipingere un bellissimo affresco ora staccato. In mostra alcune *medaglie* di **Pisanello** e di **Matteo de Pasti**, che ebbe la direzione dei lavori, e una scultura in pietra con un *Angelo reggi stemma*, di **Agostino di Duccio** – che realizzò gran parte dei rilievi scultorei dell'edificio – ricordano l'importante committenza. Con l'Alberti Piero ebbe numerosi incroci e confronti – lo incontrerà anche a Firenze, Roma e forse Urbino – e molte delle teorie sulla pittura del grande architetto e teorico influenzeranno l'evoluzione della cifra stilistica del maestro.

Piero fu a Roma, e lavorò in Vaticano, nel 1455 sotto Niccolò V, e ancora tra il 1458 e il 1459, sotto Pio II. Forse anche sotto Callisto III (1455-1458).

Le basiliche paleocristiane che avevano impressionato, per il loro luminoso classicismo cristiano, l'Angelico, Benozzo Gozzoli, Fouquet, non poterono non essere ammirate da Piero, che nel Battistero Lateranense, nell'abside di Sant' Agnese, nella basilica di Giunio Basso, ritrovò quelle mura ricoperte di lucenti specchi e tarsie di marmo che tanto l'avevano interessato a Rimini nel 1450. L'arco di Costantino celebrava avvenimenti che toccavano direttamente il suo impegno, già preso nel 1452, in San Francesco ad Arezzo. Ma, con perfetta intelligenza dei valori dell'antico, trascurò il rilievo della *Battaglia di ponte Milvio* dell'età di Costantino e considerò invece i grandi frammenti traianei inseriti nell'arco. Li prese a modello, come fece anche per i cavalli del Quirinale, che nella tarda rielaborazione romana ancora serbavano il ricordo del lontano modello greco. La Colonna Traiana e i sarcofagi scolpiti gli misero sott'occhio tutta la crudeltà d'una vera antica battaglia romana.

Sempre a Roma pare che Piero abbia lavorato anche nell'antica basilica pontificia di Santa Maria Maggiore. Nel 1455 dirigeva i lavori Francesco del Borgo, quasi conterraneo di Piero, cultore di studi matematici, bibliofilo e probabilmente architetto, persona di grande influenza e prestigio in curia, e forse non estraneo alla chiamata di Piero a Roma. Sin dalla monografia del 1927 Roberto Longhi sostenne l'attribuzione a Piero degli affreschi superstiti nella volta, notando "la bellezza messa a nudo di un tracciato iniziale che il pittore, una volta tanto, pare aver condotto, senza spolvero, direttamente sull'intonaco". Oggi, specialmente dopo il restauro del 1981, le esitazioni che l'attribuzione di Longhi aveva incontrato vanno senz'altro sciolte.

Gli affreschi vaticani lasciarono un'impressione profonda sui pittori romani. Innanzi tutto su **Lorenzo da Viterbo** – la cui bella *Madonna con Bambino tra San Michele e San Pietro* giunge da Palazzo Barberini in – cui è stata attribuita anche la volta della cappella di Santa Maria Maggiore. Poi su **Antoniazio Romano** il cui inedito *Ritratto di prelato* del 1460 circa, proveniente da collezione privata può essere confrontato in mostra con il *Ritratto di Sigismondo*

segue

Malatesta di Piero del Louvre.

A Roma il Maestro copia di suo pugno e illustra la traduzione latina del *Trattato* di Archimede sulla spirale, qui esposto, dimostrativo non solo della sua conoscenza del latino, ma indizio del suo progetto di scrivere un intero trattato illustrato sulla prospettiva pittorica, di cui donerà in seguito un esemplare alla biblioteca ducale di Urbino.

La prima visita documentata di Piero ad Urbino – una delle più significative capitali rinascimentali del tempo – avvenne nel 1469. Fu ospite di Giovanni Santi, non ancora padre di Raffaello. Era stato invitato a dipingere un'enorme pala d'altare per una confraternita. Non lo fece, ma certamente incontrò il conte Federico da Montefeltro – se non l'aveva già incontrato nella corte di Lionello, a Ferrara – e sua moglie Battista Sforza. In realtà, già verso la metà degli anni sessanta Piero potrebbe aver soggiornato ad Urbino, il cui volto si stava ammodernando sotto la regia di **Fra Carnevale** – ricordato in mostra con due significative tavole – e proprio a quegli anni potrebbe risalire la straordinaria pala d'altare che Piero dipinse per Federico, ora a Milano alla Pinacoteca di Brera, e che non è stata richiesta per questa mostra, considerandola inamovibile. Una datazione anticipata che sembrerebbe confermata dalla data, 1466, iscritta sotto la *Madonna con Bambino* di **Giovanni Boccati** conservata a Seppio di Pioraco, che – come nota Emanuela Daffra – sembra eseguita “avendo negli occhi la solenne Vergine braidense”. I possibili modelli fiamminghi sono richiamati nella Pala di Brera nella costruzione luministica: neppure Piero del resto fu indifferente alle raffinate soluzioni pittoriche iberico-fiamminghe, innestate nella cultura prospettica italiana dalla presenza ad Urbino del fiammingo Giusto di Gand e dello spagnolo **Pedro Berruguete**, di cui la mostra propone un bellissimo *Cristo morto tra due angeli*, datato 1470, proveniente della Pinacoteca milanese. “A Urbino, scrive Paolucci, il pittore di Borgo deve aver ritrovato il piacere della discussione, il gusto della sperimentazione e del confronto, il fervore intellettuale che nasce dalla consapevolezza di essere parte di una grande stagione dello spirito”.

Lo stesso cartone per il ritratto di Federico utilizzato per la pala destinata alla chiesa di San Bernardino fu usato di nuovo da Piero per il *Dittico dei duchi di Urbino* omaggio postumo dal Duca a sua moglie, Battista Sforza, morta nel 1472. Con libertà straordinaria, Piero dipinse l'espressione del Duca nell'ombra, proiettando la luce alle spalle. Alla faccia ansiosa e abbronzata del duca, corrisponde il viso immobile della duchessa. “Quest'ultimo – scrive Carlo Bertelli - è privo di qualsiasi espressione, come una faccia fatta di marmo, se la sua pelle non fosse imbiancata dal chiaro di luna. Lei appare priva di preoccupazioni, come se venisse da un altro mondo, impassibile e misteriosa. Il panorama in distanza, dove la nebbia mattutina si alza nelle valli e le barche navigano su acque calme, presenta un intenso riferimento al mondo quotidiano, rendendo l'apparizione della coppia silenziosa, immerso nella contemplazione reciproca, ancora più astratta. I sentimenti personali ed un'idea idealizzata di autorità si mescolano assieme. Sul retro delle tavole due carri sono in marcia e stanno per incontrarsi. Se emerge l'immobilità degli altri lati dei pannelli, le iscrizioni monumentali ed enormi, comparabili come sono agli epitaffi incisi sulle tombe, ci riportano a guardare all'eternità e alla gloria transitoria. La gloria del vittorioso generale è comparata all'encomio della donna virtuosa, e la sua ammirazione rimarrà per sempre sulla bocca degli uomini”. Dopo questa celebrazione impassibile, Piero giocò su una chiave diversa. La *Madonna di Senigallia*, che probabilmente dipinse su richiesta di Federico da Montefeltro in occasione del matrimonio di sua figlia con Giovanni della Rovere, medita sulla monumentalità mediterranea e la vita familiare settentrionale. E lo fa con un uso sofisticato della prospettiva e dei colori. Un piccolo triangolo sotto il gomito della Vergine è sufficiente per capire la distanza tra primo piano e sfondo, rivelando il gioco che rende questo spazio splendido e nello stesso tempo semplice.

Ad Urbino Piero continua a seguire anche la sua attività teorica e speculativa e al duca di Montefeltro dedica il suo *De Prospectiva pingendi*, presente in mostra nelle due versioni manoscritte.

Piero non fu mai stipendiato da nessuna corte. Non si sposò mai e la sua attività si svolse nell'amministrazione di una famiglia ricca.

Naturalmente, lavorò anche per le confraternite, le piccole chiese di paese, il municipio della sua città. Era spesso in ritardo nel finire i suoi lavori, ma i suoi patroni tendevano ad essere tolleranti. Con loro, trovò un compromesso tra tradizione e innovazione, impegno intellettuale e accenti popolari. Morì all'età di 80 anni e nei suoi ultimi giorni diventò cieco. Ma nel 1492, probabilmente verso i 70 anni, stava ancora comprando una casa, con un frutteto ed un pozzo, a Rimini.