

MILANO • PALAZZO MARINO

PIERO DELLA FRANCESCA

La Madonna della Misericordia

Frammenti di un polittico: breve itinerario in Sansepolcro sulla pittura ai tempi di Piero della Francesca

A cura della Direzione del Museo Civico di Sansepolcro

Le vicende che riguardano Borgo Sansepolcro – e la sua erezione a “città” mercé il riconoscimento quale sede vescovile – nascono, nella storiografia ufficiale, con il passaggio al dominio di Firenze. Superata la fase malatestiana e la breve parentesi pontificia, dal 1441 il Borgo godrà dell’età dell’oro fiorentina, e si renderà partecipe della Rinascita: “Nel cinquecentoquattresimo anno dall’origine del Borgo, che fu il 1441 dall’incarnazione, durante l’undicesimo anno di pontificato di Eugenio IV e il secondo di impero di Federico III, nel millecinqucentoventiseiesimo anno dalla fondazione di Firenze, come fu notato, passati dunque cinquecento anni, il Borgo, per privilegio i Eugenio IV fu affidato al governo del popolo fiorentino”¹.

Nella stessa narrazione, una fortunata agiatezza consentì allora importanti interventi urbanistici e architettonici, dando impulso alla loro decorazione: “Furono infatti edificati gli antemurali e le difese delle mura lungo tutto il percorso, riparato e ricostruito; fra le mura i luoghi santi furono resi più belli con splendido ordine, le rocche e gli edifici pubblici fortificati, consolidati, restaurati e ricostruiti; le case private dei ricchi e dei poveri, con grande spesa, costruite. Tanti e tali benefici non ci furono mai fatti da nessuna altra dominazione...”².

È questo l’*humus* dal quale – retorica a parte – fiorisce la figura eccezionale di Piero della Francesca. Salvo, nell’epoca che viviamo, accogliere più aggiornate istanze storiografiche, accettando – e questo è il problema – che alla “fortuna” di Sansepolcro concorsero allora componenti culturali eterogenee, tipiche di un’area di confine, che, lungi dal confondere le carte in tavola, contribuirono ad arricchire quella che si configura come una “cultura di confine”, permeata da vari influssi, ma in grande misura originale e autonoma, dominata infine, sin nell’attuale immaginario collettivo, dalla figura e dall’opera di Piero della Francesca. Indagare su quale brodo di cultura avesse dato vita questo secolo felice, tramite l’innegabile scintilla fiorentina, è compito che ha impegnato almeno tre generazioni di studiosi, e che non può considerarsi esaurito.

A partire dalla fine dell’Ottocento fu la “riscoperta” di Piero della Francesca a determinare, tra le sue varie conseguenze, l’avvio di studi storico-artistici sul secondo Trecento e il primo Quattrocento: sulla base degli orientamenti allora dominanti, era necessario delineare le linee di sviluppo dell’arte nell’Alta Valle del Tevere, per trovare un contesto e una ragione all’avvento dell’arte aggiornatissima e innovativa del maestro biturgense. Urgeva rintracciare per lui uno o più maestri locali, o, in alternativa, negare ogni possibilità di filiazione del suo genio dalle personalità artistiche che avevano lasciato traccia in quei territori sino ad allora poco noti. Si trattava, in definitiva, di cercare le radici di Piero “in questa piccola patria” dove “le caratteristiche spirituali della Toscana e dell’Umbria si confondono, e attraverso la frontiera appenninica giungono influssi dalla Romagna e dalle Marche”. La definizione è quella che dell’Alta Valle del Tevere dava nel 1951 Achille Bertini Calosso nella prefazione a uno studio di Vera Chiasserini dal titolo esplicito: *La pittura a Sansepolcro e nell’Alta Valle Tiberina prima di Piero della Francesca*. Con queste parole, alla metà del secolo che ci precede, nel Maestro si identificava apertamente una cesura necessaria tra un *prima* e un *dopo*³. Attorno a lui, si andava delineando nel frattempo una grande ricchezza di influssi e presenze, una complessità di scambi che già sembrava escludere la netta prevalenza di una delle due scuole artistiche, tradizionalmente contrapposte: quella fiorentina e quella senese.

Con il patrocinio del



Una mostra promossa da

PALAZZO REALE

In collaborazione con



Organizzazione



Catalogo



Partner istituzionale



Con il sostegno di

laRinascente



MILANO • PALAZZO MARINO

PIERO DELLA FRANCESCA

La Madonna della Misericordia

Negli studi su Piero, la ricerca di maestri, compagni e allievi *locali* va tuttora seguendo linee di percorso che, negli ultimi anni, hanno portato a notevoli risultati. Prova ne siano gli approfondimenti sui rapporti giovanili con Antonio d'Anghiari – condotti con tenacia da Frank Dabell e James Banker⁴ – e su quelli, successivi, con Matteo di Giovanni, o Pietro di Giovanni d'Ambrogio, e infine i lavori dedicati a una fitta serie di aiuti ed epigoni, da Giovanni di Piamonte a Lorentino d'Andrea⁵. A Sansepolcro, dell'“incolore e modesta serie della pittura locale del Trecento”⁶ la storiografia novecentesca salvava alcuni degli affreschi “giotteschi” e “spinelliani”, e – soprattutto – il Polittico oggi sull'altare maggiore della Cattedrale, databile alla metà del XIV secolo, riconosciuto a Niccolò di Segna, nipote di Duccio di Boninsegna ed esponente non secondario della cultura artistica senese (figg. 1-2). La fortuna della grande opera lignea è legata all'iconografia: la *Resurrezione*, raffigurata nello scomparto centrale, costituisce l'immagine emblematica del comune ed è stata a più riprese raffrontata con il celeberrimo affresco pierfrancescano del Museo Civico di Sansepolcro, del quale costituisce uno degli innegabili precedenti⁷. Ma l'apporto del polittico di Segna nella storia della produzione artistica al Borgo riguarda anche materiale, tecnica esecutiva e composizione. La pala, esplicitamente senese,“ rivela forme di aggiornamento nei confronti della pittura di Pietro Lorenzetti”⁸ e costituirà una delle tappe fondamentali nella pittura locale su supporto ligneo. Coinvolta, alla fine dell'Ottocento, nella capillare attività di reperimento ed esportazione di “anticaglie”⁹, tale produzione è oggi testimoniata da alcune opere, nella maggior parte smembrate e disperse nei musei di mezzo mondo. Il secolo di Piero si apre con l'impresa del polittico eseguito da Stefano di Giovanni, detto “il Sassetta”, entro il 1444, per la chiesa biturgense di San Francesco¹⁰. Nella complessa struttura le scene devozionali si susseguivano intorno alle figura centrali della Vergine in trono e di Francesco, rappresentato a braccia aperte in forma di croce, a mostrare le stimmate, quale *alter Christus* (fig. 3). La pala era dipinta su ambedue le facce. Sarà la Confraternita della Misericordia che, nel 1445, avvierà i contatti con Piero della Francesca per la realizzazione di un analogo polittico per la propria chiesa, sita lungo le mura, a est. Si tratta dell'opera di cui è in mostra a Milano il mirabile scomparto centrale con la Vergine che accoglie nel mantello i confratelli. La lettura di questo elemento centrale – come quella del San Francesco del Sassetta oggi ai Tatti – non può e non deve prescindere da una visione d'insieme. Quest'ultima, pressoché vanificata dalla dispersione del *Polittico di San Francesco*, è stata riproposta dialetticamente nella recente ricomposizione dell'opera di Piero al Museo Civico¹¹ e non corrisponde a un progetto organico e puntuale, dettato *ab origine*. In ambedue i casi le scelte iconografiche furono affinate in corso d'opera, risentendo di fattori diversi, quali l'acquisizione di “nuove” devozioni: è il caso, per Piero, dell'inserimento della figura di san Bernardino, canonizzato solo nel 1450¹². La ricchezza del testo iconografico è resa possibile, in ambedue i casi, dalla complessità dell'apparato ligneo, che, sin dalle prime intenzioni dei committenti, riceve una specifica attenzione¹³. Alla carpenteria del *Polittico della Misericordia* si provvede nel 1428, molto prima che entri in gioco Piero della Francesca. La struttura, già progettata da Ottaviano Nelli, sarà realizzata da Bartolomeo di Giovannino d'Agnolo, lo stesso legnaiolo utilizzato per l'opera in San Francesco, e dovrà essere analoga a quella utilizzata dal Sassetta, con pilastri laterali fino a terra¹⁴.

All'interno del complesso, predella compresa, le figure centrali – la *Madonna della Misericordia* per Piero, la *Madonna in Maestà* e il *San Francesco*, sulle due facce, per il Sassetta – fungono da baricentro di un sistema scandito dalle architetture e abitato da raffigurazioni realizzate in base a una scala solo apparentemente eterogenea: “nella partizione architettonica del polittico a centine perfette, si dispongono codesti santi come sotto gli archi di un portico albertiano abbagliato dal sole e divengono essi medesimi tempio e misura del tempio”¹⁵.

Con il patrocinio del



Una mostra promossa da

PALAZZO REALE

In collaborazione con



Organizzazione



Catalogo



Partner istituzionale



Con il sostegno di



MILANO • PALAZZO MARINO

PIERO DELLA FRANCESCA

La Madonna della Misericordia

Se la lettura di tale equilibrio compositivo appare ancora *intuibile* nel *Polittico della Misericordia* – nel quale, peraltro, agli aiuti appaiono affidati solo la predella e le figurine dei pilastrini laterali – la questione diviene estremamente complessa con il disperso *Polittico di San Giovanni* in Val d’Afra, del quale lo scomparto centrale, con il *Battesimo di Cristo* dipinto da Piero, oggi alla National Gallery di Londra, “continua a essere in sostanza un quadro autonomo, non già il segmento mutilato di un fastoso polittico gotico progettato come tale”¹⁶, mentre la quasi totalità dell’impianto, che è ancora a Sansepolcro, esposta al Museo Civico (fig. 4), è opera di Matteo di Giovanni.

Va sottolineato che la percezione della tavola centrale come *opera in sé*, anche in questo caso, non solo ne snatura la lettura, ma la configura, in quanto pala centinata *autonoma*, come espressione anacronistica di “un genere che in sostanza si sviluppò più tardi, verso il 1470 e oltre”, e allora inesistente¹⁷.

Le due grandi figure di *San Pietro* e *San Paolo*, quelle dei pilastrini laterali e la predella furono eseguite prima del 1456 da Matteo, biturgense di nascita ma di formazione senese, per i Graziani di Sansepolcro, il cui stemma è presente sulla base del pilastri di sinistra¹⁸. A Sansepolcro sono tuttora presenti, nella chiesa dei Servi di Maria, i tre scomparti di un altro polittico dello stesso Matteo di Giovanni, raffiguranti l’*Assunzione della Vergine* e due coppie di santi, *Filippo Benizzi* e *Giovanni Battista* e *Paolo e Lucia*, al di sotto di due medaglioni includenti le figure dell’*Angelo Annunciante* e della *Vergine Annunciata* (figg. 5-6)¹⁹. In questo caso la scomposizione in tre tavole non può essere imputata a dispersioni successive: dalla documentazione giunta sino a noi si evince che l’insieme previsto nel progetto originario, risalente al 1487, non fu mai allestito. La morte colse il pittore tra il 1497 e il 1499, prima che potesse perfezionare l’opera (*ipse magister Matheus tempore sue vite dictam tabulam aliqua in parte fecerit et pinxerit, non tamen perfecit et finierit et morte prevenctus complere non potuerit nec compleverit*); gli eredi furono pagati per quanto eseguito, e le tavole furono comunque provvisoriamente montate sull’altare maggiore, in attesa che fosse allocato a un altro pittore il completamento dell’insieme²⁰. Un altro dei protagonisti del Quattrocento al Borgo – riferibile, stavolta, a un ambito fiorentino – è da identificare nel camaldolese Bartolomeo della Gatta, al secolo Piero Dei. A lui spetta l’esecuzione dell’affresco con la *Crocifissione e Santi* nella Cattedrale, allora abbazia camaldolese (fig. 7). La sistemazione attuale, all’interno di un’arcata a tutto sesto, risale al secolo scorso: studi recenti hanno dimostrato che in quel punto sorgeva la cappella di Jacopo Anastagi, costruita tra il 1453 e il 1456 e terminata dagli eredi con la decorazione pittorica dopo il 1469, forse intorno al 1480, all’epoca dell’abate Simone Graziani²¹. Gli stessi studi hanno permesso l’identificazione dei personaggi raffigurati ai piedi della Croce e nell’intradosso dell’arco: si tratta, oltre che della Vergine, di santa Chiara, della Maddalena e di san Giovanni Evangelista, dei santi Filippo e Giacomo Maggiore (titolari della cappella), di san Francesco e san Benedetto e dei santi Sebastiano e Bernardino, questi ultimi frammentari. L’affresco, pur coinvolto in vicende che ne hanno determinato la parziale perdita, rappresenta tuttora, dopo i restauri conclusi nel 2000, una delle più significative testimonianze di quella “pittura di luce” che caratterizza la cultura artistica fiorentina del Quattrocento e che presenta palesi contatti con l’opera di Piero della Francesca, la cui *Madonna col Bambino e Santi*, oggi a Williamstown, secondo un’ipotesi mai del tutto confutata, poteva allora essere presente nella cappella vicina, dedicata alla Vergine²². Con l’ambito senese, invece, ci sembrano presentare assonanze anche gli affreschi con *Storie benedettine*, altrimenti assegnati a maestranze umbre²³ eseguiti intorno agli anni ottanta del secolo, verosimilmente per decisione dello stesso Simone Graziani, nel chiostro allora eretto nell’Abbazia camaldolese a ribadirne le origini monastiche poco prima che, nel 1520, essa divenisse Cattedrale (fig. 8)²⁴.

Con il patrocinio del



Una mostra promossa da

PALAZZO REALE

In collaborazione con



Organizzazione



Catalogo



Partner istituzionale



Con il sostegno di



MILANO • PALAZZO MARINO

PIERO DELLA FRANCESCA

La Madonna della Misericordia

Nella stessa Cattedrale – per tornare alle presenze fiorentine – sono recentemente state allestite nella Cappella di San Leonardo al Monacato – che accolse, nel 1492, le spoglie di Piero della Francesca – aperta sul chiostro, due tavole erratiche dipinte con figure di santi, di incerta origine. I due dipinti sono stati attribuiti a Bicci di Lorenzo, il pittore che precedette Piero della Francesca nell'impresa della decorazione della Cappella Bacci in San Francesco ad Arezzo²⁵.

NOTE

1 *Historia Burgi Sancti Sepulcri*, in G.P.G. Scharf, *Cronisti borghesi del Quattrocento*, Selci-Lama 2011, pp. 30-143: 131.

2 Ivi, p. 135.

3 V. Chiasserini, *La pittura a Sansepolcro e nell'Alta Valle Tiberina prima di Piero della Francesca*, Firenze 1951. Si veda anche M. Salmi, *Un'ipotesi su Piero della Francesca*, "Arti Figurative", a. III (1947), pp. 78-84. Sulla varietà delle componenti artistiche nella zona, cfr. P. Refice, *Al di qua e al di là dell'Appennino: Valdichiana e Valtiberina, senesi e romagnoli*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 79-96: 87-96.

4 Per la bibliografia sull'argomento si rimanda a J. Banker, *Documenti fondamentali per la conoscenza della vita e dell'arte di Piero della Francesca*, Selci-Lama 2013; A. De Marchi, *Antonio da Anghiari e gli inizi di Piero*, in *Arte in terra d'Arezzo, il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 99-106; per l'avvio degli studi F. Dabell, *Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca*, "Paragone" 417 (1984), pp. 73-94. Gli studi vanno tracciando in questi ultimi anni un corpus della pittura di Antonio d'Anghiari al quale viene accostato, tra l'altro, un affresco con la Madonna col Bambino e Santi del Museo Civico di Sansepolcro, strappato nel 2013 da un'abitazione privata di Falcigiano, nel territorio biturgense (De Marchi, *Antonio da Anghiari e gli inizi di Piero*, p. pp. 103-106).

5 F. Dabell, *Piero della Francesca e i pittori prospettici*, in *Arte in Terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, cit., pp. 107-130: 121-130.

6 Chiasserini, *op. cit.*, p. 11.

7 P. Refice, *La Resurrezione: questioni iconografiche*, in *Indagini sulla Resurrezione*, catalogo della mostra (Sansepolcro, 2016), numero speciale di "1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca", a. VI (2013) n. 2, a. IX (2016), n. 1, a cura di S. Magnani, P. Refice, pp. 15-33: 21 e 33, n. 29, con bibl.

8 L. Fornasari, in *Il Duomo di Sansepolcro 1012-2012. Una storia millenaria di arte e fede*, a cura di L. Fornasari, Sansepolcro 2012, pp. 236-238: 236.

9 Per tutti si veda L. Bassignana, *Mercanti e "falsari" tra la Valtiberina e Firenze*, in *Arte in terra d'Arezzo. L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, Firenze 2006, pp. 195-212.

10 Sull'opera del Sassetta: *Sassetta, the Borgo Sansepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, Harvard University Press, Firenze 2009; G. Fattorini, *Quattrocentisti senesi tra l'Alta Valle del Tevere e la Val di Chiana*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, cit., pp. 77-98: 77-80.

11 R. Cavigli, A. Gori, P. Refice, *Il Polittico della Misericordia di Piero della Francesca. Diario del recupero di un'immagine*, "Pagine Altotiberine", anno XX (2016) 57/58, pp. 194-201.

12 M. Israëls, *Commissioni parallele e narrazioni insolite: Piero della Francesca e il Sassetta a Borgo Sansepolcro*, in *Ripensando Piero della Francesca. Il Polittico della Misericordia di Sansepolcro. Storia, studi e indagini tecnico-scientifiche*, a cura di M. Betti, C. Frosinini e P. Refice, Firenze 2010, pp. 99-116: 100-104.

13 A. Di Lorenzo, *I Pichi di Sansepolcro e le loro commissioni artistiche nel Quattrocento*, ivi, pp. 85-97: 86-87.

14 J.R. Banker, *Documenti relativi alla Compagnia di Santa Maria della Misericordia e alla tavola di Piero della Francesca*, ivi, pp. 15-30: doc. n. 11, p. 21 (con bibliografia precedente); C. Gardner von Teuffel, *Piero della Francesca: la Madonna della Misericordia. I contratti artistici: esame e contestualizzazione*, ivi, pp. 71-84; Israëls, 2009, cit., p. 100.

15 R. Longhi, in R. Bellucci, C. Frosinini, *La pianificazione dell'opera e il disegno preparatorio nel Polittico della Misericordia*, ivi, pp. 189-202: 190.

16 A. De Marchi, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Afra*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, "Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sansepolcro 1998", a cura di D. Gasparotto, S. Magnani, Montepulciano 2002, pp. 57-75: 57.

17 *Ibidem*.

18 Fattorini, *Quattrocentisti senesi*, cit., pp. 87 ss.

19 D. Franklin, *Matteo di Giovanni's High Altarpiece for S. Maria dei Servi in Sansepolcro*, ivi, pp. 129-137; P. Refice, in *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra (Siena, 2006), a cura di C. Alessi, pp. 56-59; Fattorini, *Quattrocentisti senesi*, cit., pp. 89-91.

20 Atto rogato il 19 agosto 1504 da Bartolomeo Manfredini, Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano, 12728: ivi, pp. 135-136.

21 C. Martelli, *La Cappella di Jacopo Anastagi*, in A. Di Lorenzo, C. Martelli, M. Mazzalupi, *La Badia di Sansepolcro nel Quattrocento*, Selci-Lama 2012, pp. 45-71; A. Di Lorenzo, C. Martelli, M. Mazzalupi, *La Cattedrale di Sansepolcro nel Quattrocento: altari, patronati, opere d'arte*, Selci-Lama 2012, pp. 101-125: 115-121; L. Fornasari, ivi, pp. 222-223; C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze 2013, pp. 68-84 e 318-319, scheda n. 8.

22 Di Lorenzo, Martelli, Mazzalupi, *La Cattedrale*, cit., pp. 106-107.

23 Ivi, pp. 132-133.

24 Alla famiglia Graziani si deve anche la realizzazione, allo scorcio del secolo, delle terracotte robbiane presenti in cattedrale, di cui la più antica è il tabernacolo da muro, attribuito ad Andrea della Robbia, originariamente destinato alla cappella di San Biagio, sita a *cornu epistolae*, accanto alle più tarde statue oggi in controfacciata: ivi, p. 123; Fornasari, ivi, pp. 246-247.

25 Di Lorenzo, Martelli, Mazzalupi, *La Cattedrale*, cit., pp. 124-125; M. Mazzalupi, *Altari, patronati, opere d'arte*, in *La Badia di Sansepolcro*, cit., pp. 1-44: 41-44.

Con il patrocinio del



Una mostra promossa da

PALAZZO REALE

In collaborazione con



Organizzazione



Catalogo



Partner istituzionale



Con il sostegno di



Milano