

## Parcours de l'exposition

Piero della Francesca commença à voyager très tôt et pendant toute sa vie, il passa de longues périodes auprès des cours les plus importantes de l'Italie Centrale et de l'Adriatique, mais il ne se lia jamais de manière définitive à un seigneur et conserva toujours un rapport étroit avec sa ville natale, au point de signer ses œuvres comme "*Pietro da Borgo*", afin de souligner ses origines avec orgueil.

La première section de l'exposition s'intitule justement *Petrus de Burgo*, où les traits de caractère du Maître, sa poétique, ainsi que son lien avec sa terre, sont suggérés dès le début grâce à trois œuvres importantes: la Vierge à l'Enfant, première œuvre de Piero, retrouvée dans une collection privée après avoir disparu pendant plus de cinquante ans, le "*Trattato d'Abaco*" réalisé au cours des années soixante et le *San Girolamo avec Girolamo Amadi*, prêté par les Galeries de l'Académie de Venise, que l'on peut dater aux alentours de la fin des années quarante du 15<sup>ème</sup> siècle. Le fascinant retable de la *Madone* appartenant anciennement à la collection Contini, que Longhi et Salmi avaient considéré comme faisant partie des prémices du jeune Piero – ce qui aujourd'hui, grâce à ce que l'on sait sur la date de naissance du maître, signifie qu'il a été réalisé bien avant sa collaboration avec Domenico Veneziano, ou tout au moins à ses débuts – réapparaît à l'exposition d'Arezzo après avoir disparu pendant plusieurs années. Les nouveautés se dégageant de cette peinture contribuent à redéfinir – parmi les principaux problèmes soulevés par l'exposition – le rôle joué par Piero au niveau de la formation de la civilisation ferraraise et padouane et tout ce qu'il avait déjà appris à Florence avant son passage à Ferrare.

L'*Abaco*, proposé à l'exposition dans les deux versions manuscrites de l'époque – celle de la bibliothèque "*Medicea Laurenziana*" et le manuscrit original de la bibliothèque nationale de Florence – rappelle immédiatement l'importante activité théorique que Piero effectua tout au long de sa vie en même temps que la peinture. L'*Abaco* est un manuel d'arithmétique indispensable contenant aussi des problèmes d'algèbre et une section dédiée aux solides géométriques qui prépare le traité latin. L'intérêt de Piero pour la géométrie et la mathématique remonte à sa jeunesse et à la formation qu'il a reçue lorsqu'il fit les études qui étaient considérées comme indispensables pour un fils de commerçant. Le premier texte de Piero est justement dédié à un commerçant de Sansepolcro. Son activité spéculative ne s'arrêtera pas là et la recherche de règles scientifiques qui gouvernent la réalité et donc la construction interne des peintures, le besoin d'harmonie, l'étude des proportions, l'application des lois mathématiques pour la conception des œuvres d'art constitueront une constante dans la recherche artistique de Piero. Enfin, la peinture avec le *San Girolamo* – à Venise au moins depuis le début du 19<sup>ème</sup> siècle, pièce de la collection Renier – montre, avec la vue de San Sepolcro dominant l'horizon, la manière dont les œuvres de Piero rappellent constamment les couleurs et les paysages de sa terre natale, et indique l'important tribut que Piero a reçu de la peinture flamande. Le dévot vêtu de rouge, d'une dimension presque supérieure à celle du saint auquel il fait face – probablement le même personnage priant sous le manteau de la *Madone de la miséricorde* de Sansepolcro – est ce qui ressemble le plus aux modèles flamands que Pietro n'ait jamais peint, alors que, selon Paolucci, pour la "douce luminosité diffuse" du "Baptême" – se trouvant à présent à Londres - l'artiste met au point un jeu de lumières complexe, une autre suggestion du monde flamand.

La première fois que Piero s'éloigne de sa ville natale, c'est pour se rendre à Pérouse en 1438, pour travailler avec Domenico Veneziano dans le palais des Baglioni, la famille dominante de l'époque.

Piero avait peu à apprendre à Pérouse. Même le peintre siennois Domenico di Bartolo qui, en 1433, avait signé un petit chef-d'œuvre d'avant-garde comme la *Madone de l'humilité* – présent à l'exposition – dû aussi s'adapter au style gothique traditionnel quand il travailla à Pérouse cinq années plus tard. Par contre, l'association avec Domenico Veneziano, son maître depuis quelques années, fut déterminante pour le peintre de Sansepolcro. Ils avaient plusieurs intérêts en commun. Ils expérimentaient la nouvelle science de la perspective, ils avaient délaissé le monde nocturne du gothique pour les couleurs brillantes et solaires. De plus, Domenico provenait d'une culture dont Piero ignorait tout.

Dans sa jeunesse, Domenico – dont on peut admirer à l'exposition une grande partie de la fresque un *Homme illustre* en provenance de la Galerie Nationale de l'Ombrie, ainsi qu'une autre fresque importante conservée au Musée de l'Opéra de Santa Croce, représentant Saint François et Jean-Baptiste – avait été disciple de Pisanello et s'était familiarisé avec la culture sophistiquée des cours de l'Italie du Nord que Piero aurait fréquentées plus tard. L'année suivante, en 1439, les deux peintres furent engagés pour réaliser une fresque dans l'église de Sant'Egidio, à côté de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence. Les fresques n'existent plus, mais un fragment de sinople est toutefois présent à l'exposition.

Piero se trouvait dans le berceau de la Renaissance et la rencontre avec l’ambiance cosmopolite de la Florence de la fin des années trente, produisit un tournant fondamental dans son parcours figuratif. « Il n’y a pas besoin de beaucoup d’imagination », écrit Carlo Bertelli, « pour penser à ce qu’il vit et qui il rencontra. Les chef-d’œuvres de la génération de Brunelleschi, Donatello et Masaccio étaient tous là, et Ghilberti, Angelico, Luca della Robbia, pour n’en rappeler que quelques-uns, étaient tous occupés avec de nouvelles commandes. » De plus, cette ville puissante avait été choisie pour les sessions du Concile œcuménique. Cette circonstance donna à Piero l’occasion exceptionnelle de rencontrer les humanistes qui accompagnaient le pape Eugène IV (lui aussi humaniste et patron des arts) ainsi que d’admirer l’empereur byzantin et sa suite.

La vue de la cour byzantine restera imprimée dans l’esprit de Piero comme la manifestation vivante et actualisée de ce que devait être la gloire de l’empereur romain. Pisanello, peut-être à Florence ou à Ferrara une année auparavant, avait fait une série de *dessins* qui documentaient l’habit de l’empereur et de ses officiers, dans le but de réaliser une médaille : cette œuvre provient de Paris et évoque les suggestions tirées de cet événement. Plus tard, Piero rappellera l’aspect de la cour grecque dans la *Flagellation*, dans les fresques d’Arezzo où il donna le même chapeau à l’empereur vainqueur Constantin et à son adversaire Maxence, comme le révèlent les copies précédant le tremblement de terre qui abîma les fresques exposées ici et provenant de Darmstadt.

En 1446-1447, il est à Ferrare, à la cour de Lionel d’Este.

Ferrare offrit un scénario très différent de celui de Florence. Dans la cité toscane, le mouvement de la Renaissance était de notoriété publique, grâce à la construction du Dôme spectaculaire, au patronat des associations, à la présence d’artistes progressistes, même dans les ordres religieux : Beato Angelico, dans les rangs des dominicains, Filippo Lippi – dont l’exposition présente la fameuse *“Madone de l’humilité parmi les anges et les saints”*, dite la *Madone Trivulzio* dans ceux des carmes.

Dans le nord, la Renaissance dû recevoir l’appui des cours. A ce niveau, la cour de Lionel, un centre d’études humanistes, fut très fervente avec de nombreuses initiatives.

Dans sa villa de Belfiore, Lionel était occupé à créer une pièce spéciale dédiée à son repos parmi les objets les plus précieux de sa collection. Les murs du petit cabinet de travail devaient être tapissés avec les images des muses peintes aussi bien par les peintres de Ferrare que ceux de Sienne. Il semble que Piero n’en ait peint aucun, mais l’auteur inconnu de la “Musa Uriania”, fut clairement influencé par le maître.

L’influence de Piero sur les peintres ferrarais fut profonde et durable.

Il suffit de regarder ce qu’il reste des fresques de la chapelle Ovetari à Padoue, pour se rendre compte de l’impact de Piero sur les œuvres de Bono da Ferrara, comme on peut le constater sur celles qui sont exposées : la très belle *Madone à l’enfant* arrivant de Budapest et le *Saint Jean l’Évangéliste*, d’une collection privée de Rome.

Pour Piero, Ferrare fut également un grand défi.

A cette époque, la présence inspiratrice à la cour était celle de l’humaniste Guarino Guarini, commémoré dans le parcours de l’exposition par une médaille de Matteo Pasti à son effigie. Selon lui, un bon portrait devait présenter tous les détails qu’un bon écrivain pouvait décrire ; Piero pensait le contraire. Peindre, écrit-il plus tard, n’est autre que dessins, proportions de mesures et couleurs. Cependant, l’expérience visuelle qu’il eut à la cour des ducs d’Este contribua fortement à pousser Piero à se concentrer sur les problèmes exclusifs de la peinture, ou mieux, de la forme. D’après le témoignage de Ciriaco d’Ancona (dont l’exposition présente le *Commentaire*), un des chef-d’œuvres admirés dans le vestiaire de Lionel d’Este était une *“Nativité”* peinte par Rogier van der Weyden. L’œuvre est perdue, mais il est évident que cette rencontre rapprocha Piero des qualités de la peinture à l’huile, à son brillant et sa transparence, à sa capacité de donner une évidence lumineuse à chaque détail. « La comparaison entre les cheveux de Marie Madeleine dans la *“Lamentation sur le Christ mort”* de Rogier van der Weyden, exposée ici, et ceux de la jeune femme aux pieds de la *Madone de la Miséricorde*, dans le polyptique de Piero della Francesca à Sansepolcro », écrit Bertelli « indique clairement quel était l’enjeu. Dans la peinture de van der Weyden, les cheveux ont leur brillant naturel et semblent vivants et ondulés, relevés par des reflets cuivrés, alors que dans la peinture de Piero – maintenant et comme cela sera le cas longtemps par la suite – ils sont disposés en mèches épaisses et artificiels, se rapprochant plus du style d’un sculpteur travaillant avec l’argile que d’un peintre ». Même si Vasari soutient que pour Saint’Egidio, Domenico Veneziano avait utilisé l’huile parmi les liants de sa fresque, les ressources de la peinture à l’huile, telles qu’elles ressortaient des exemples flamands, étaient toutes autres et se proposaient comme d’authentiques moyens d’expression.

Une parenthèse fascinante est dédiée au thème de la bataille dans le cadre de la section ferraraise.

Amateur de littérature chevaleresque comme des classiques, Lionel commanda à Piero deux fresques pour le palais des ducs d’Este – qui furent ensuite détruites – qui devaient représenter deux batailles ou deux épisodes d’une bataille entre Scipion et Hannibal. Deux copies partielles, datant plus ou moins de 1520, dues à des peintres ferrarais sont conservées respectivement à Londres et à Baltimore et cette dernière a été exceptionnellement prêtée à l’exposition d’Arezzo.

Etant donné qu’il se trouvait à Florence en 1439, il est peu vraisemblable que Piero ait pu voir les deux tableaux de la *“Bataille de San Romano”* de Paolo Uccello et apprécier les nouveautés des croquis des combattants jonchant le sol et des lances brisées. Vu qu’il travaillait dans le climat érudit de la cour des ducs d’Este, il affubla ses combattants de costumes romains et ses morts n’étaient pas des jouets mécaniques, comme les cataphractes au sol de Paolo Uccello, mais bien des hommes ensanglantés et souffrants. Il ne fut pas aussi téméraire au niveau des chevaux, que ne le fut le maître florentin qui s’était probablement servi de petits modèles articulés en trois dimensions. Les exemples que Ferrare pouvait montrer à Piero étaient les tapisseries flamandes et les fresques montrant des scènes de bataille, assez fréquentes dans les demeures de la noblesse de l’Italie du Nord, ainsi que l’exemple de Pisanello – présent à la cour des ducs d’Este – qui avait affronté le même thème au Palais Ducal de Venise et à Mantoue ; et c’est justement de Mantoue que deux morceaux importants de fresques réalisées par cet artiste sont arrivées à Arezzo : une *décoration avec l’emblème S* et une autre avec *un visage de femme*. A Mantoue comme à Ferrare, le combat défile avec une multitude de duels, dans une mêlée acharnée. Du reste, la toile de Baltimore semble même évoquer une figure croquée en raccourci que nous pouvons voir parmi les morts dans la fresque de Mantoue.

C’est d’ailleurs grâce à Lionel et à l’atmosphère humaniste passionnante de la cour des ducs d’Este, que le monde antique se révéla aux yeux de Piero. La longue réflexion qui le conduira à étudier les monuments de Rome et à réaliser les scènes de bataille d’Arezzo avait commencé.

Quelques constantes de l’art de Piero s’affermissent à Ferrare : la vérification, à la lumière de la perspective la plus rigoureuse, des variantes narratives ; le rapport de figures dominant le paysage ; le début d’une longue recherche sur la peinture à l’huile qui aboutira aux résultats sublimes du polyptique des augustins et à la *Madone de Senigaglia* ; la découverte d’une intériorité qui ne concède aucune confiance ; le premier rapport avec l’antique. Si nous parcourons le chemin de Piero à partir des fresques de batailles disparues – pour ce que nous pouvons en déduire par rapport aux copies – jusqu’à l’affirmation précoce du *Baptême*, nous percevons la maturité qu’il a acquise à Ferrare, avec une réflexion attentive sur la tradition de la peinture de Pisanello qu’il avait découverte grâce à son amitié avec Domenico Veneziano, dans la recherche d’une autonomie de l’image picturale basée sur des perspectives et des proportions, avec des références filtrées, retravaillées et mystérieusement éloignée des sources littéraires. Parmi les artistes que Piero a eu l’occasion de voir à l’œuvre dans la ville des ducs d’Este, il y a aussi un grand marqueteur comme Cristoforo Canozi da Lendinara, occupé en 1449, à décorer le cabinet de travail dédié à la Muse au Palazzo Belfiore : l’exposition contient de nombreuses œuvres de l’artiste, parmi lesquelles le tableau suggestif avec *Saint Ambroise*, inséré dans une chaire du 18<sup>ème</sup> siècle provenant du Dôme de Modène. Ce type de décoration – la marqueterie – qui jouait à créer des effets d’illusion en se servant de la perspective est évidemment un autre élément utile, pour tenter de reconstruire la formation du style de Piero, mais aussi sa capacité d’influencer profondément le contexte artistique de l’époque. Ces années-là, on retrouve aussi la trace de Piero à Loreto qui s’y trouve pour exécuter un travail avec Domenico Veneziano dans la basilique qui était sous l’administration directe du pape. Domenico et Piero se séparèrent, mais Piero retourna encore pour travailler dans la région. Un document récemment retrouvé le signale en 1450 en train de peindre une chapelle à Ancône pour la famille Ferretti, ce qui confirme la présence active de Piero dans les Marches où, à plusieurs reprises, on perçoit son impact chez des maîtres distants d’Urbin et plutôt liés à la cour des *da Varano*. Comme preuve de l’influence exercée par Piero sur les peintres des Marches, l’exposition accueille également – en provenance de Camerino – une œuvre du talentueux Girolamo di Giovanni qui ira ensuite travailler à Padoue, sur le chantier de la chapelle Ovetari – *la Madone de la Miséricorde*, Les *Saints Venanzio et Sébastien* – qui rappelle nettement le *Polyptique de la Miséricode* du maître. D’autre part en 1467 à Camerino, Giuliano Amadei, justement celui qui avait exécuté sur un dessin de Piero, la prédelle et les contreforts du polyptique de la Miséricorde à Sansepolcro, serait devenu prieur du monastère de San Giorgio. On peut également remarquer des influences récurrentes au niveau des travaux de Luca Signorelli. Elève de Piero

della Francesca, Signorelli qui travailla aussi dans les Marches, à Loreto et à Fabriano, sera présent à l'exposition avec un de ses travaux extraordinaires, en provenance de New York et représentant la *Présentation de Jésus au Temple*. Dans la section dédiée à l'influence sur la peinture de Modène et de Ferrare, l'exposition présente aussi, *“le pestapepe”* de Melozzo da Forlì dont une grande partie des fresques de la chapelle Feo à San Biagio, Forlì, furent détruites lors de la dernière guerre. Celui-ci participa, avec Signorelli, à la décoration de la Santa Casa de Loreto en 1480. Il séjourna aussi probablement à Urbino et subit de manière évidente l'influence du grand Piero. D'après Vasari, Piero travailla aussi à Pesaro, puis de nouveau à Ancône, à San Ciriaco, à l'autel de San Giuseppe, où il peignit le “Sposalizio di Nostra Donna”.

Rien de ce que Piero a réalisé à Pesaro et à Ancône n'a été conservé, mais ce fut à travers ces œuvres qui nous sont inconnues, que les peintres vénitiens connurent sa manière “douce et innovante”, selon la définition de Vasari reprise par Longhi, et surtout “le fondement de la perspective” que Boschini reconnaissait à Giovanni Bellini, dont l'exposition nous montre une toile superbe – *Santa Giustina dei Borromei* – de la collection Bagatti Valsecchi. La section dédiée à Sigismond Malatesta met en exergue le profil extraordinaire dédié au seigneur de Rimini (ville où se trouvait Piero en 1451), en provenance du Louvre de Paris, que le grand artiste réalisa, manifestement influencé par les profils des Este de Pisanello et par la peinture flamande : le fond noir, les broderies de l'habit, l'extraordinaire effet naturaliste obtenu grâce à une étude attentive de la lumière qui crée des légers reflets dans les cheveux châtains. A Rimini, Piero rencontra ensuite Leon Battista Alberti, le plus grand théoricien de l'architecture du 15<sup>ème</sup> siècle à qui Malatesta confia le projet du grand mausolée – le Temple des Malatesta – qu'il souhaitait faire ériger pour lui et pour ses descendants et où Piero fut appelé pour peindre une très belle fresque, à présent détachée.

L'exposition présente quelques *médailles* de Pisanello et de Matteo de Pasti, qui reçut la direction des travaux, ainsi qu'une sculpture en pierre présentant *un ange portant des armoiries* d'Agostino di Duccio – qui réalisa une grande partie des relevés sculpturaux de l'édifice – rappelant l'important commanditaire.

Piero rencontra souvent Alberti – à Florence, Rome et peut-être à Urbino – et plusieurs théories du grand architecte sur la peinture influencèrent l'évolution du style du maître.

Piero se rendit à Rome et travailla au Vatican en 1455, sous l'égide de Nicolas V et encore entre 1458 et 1459, sous Pie II. Peut-être aussi sous Calliste III (1455-1458).

Les basiliques paléochrétiennes dont le lumineux classicisme chrétien avaient impressionné l'Angelico, Benozzo Gozzoli et Fouquet, ne purent être admirées par Piero que dans le baptistère de Latran, dans l'abside de Sainte Agnès et dans la basilique de Giunio Basso, où il retrouva ce mur couvert de miroirs brillants et de marqueterie de marbre qui l'avaient tant intéressés à Rimini en 1450. L'arc de Constantin célébrait des événements qui touchaient directement son engagement, déjà pris en 1452, à Saint François à Arezzo. Mais avec une parfaite connaissance des valeurs antiques, il négligea le relief de la *Bataille du pont Milvius* de l'époque de Constantin et prit en considération les grands fragments trajans insérés dans l'arc. Il les prit comme modèle, tout comme les chevaux du Quirinal qui, lors de la réélaboration romaine conservaient encore le souvenir du lointain modèle grec. La colonne de Trajan et les sarcophages sculptés lui firent comprendre toute la cruauté d'une véritable bataille romaine antique. Toujours à Rome, il semblerait que Piero ait également travaillé dans l'antique basilique pontificale de Sainte Marie Majeure. En 1455, Francesco del Borgo - provenant presque du même endroit que Piero - dirigeait les travaux. Il était expert d'études mathématiques, bibliophile et probablement architecte, il jouissait d'une grande influence et d'un grand prestige auprès de la curie et n'était peut-être pas étranger à la présence de Piero à Rome. Dans sa monographie de 1927, Roberto Longhi attribue à Piero le reste des fresques de la voûte, en remarquant la “beauté mise à nue par un tracé initial que, pour une fois, le peintre semblait avoir exécuté sans ponçage, directement sur le plâtre”. Aujourd'hui, spécialement après la restauration de 1981, les hésitations que l'attribution de Longhi avait suscitées n'existent plus.

Les fresques du Vatican laissèrent une empreinte profonde sur les peintres romains. Avant tout, sur Lorenzo da Viterbo – dont la belle Vierge à l'enfant entre Saint Michel et Saint Pierre arrive de Palazzo Barberini - à qui la voûte de la chapelle de Sainte Marie Majeure a également été attribué. Puis, sur Antoniazzo Romano, dont l'inédit Portrait de prélat réalisé aux alentours de 1460, en provenance d'une collection privée, peut être comparé avec le Portrait de Sigismond Malatesta de Piero, venant du Louvre.

A Rome, le maître copia de sa main et illustra la traduction latine du Traité d'Archimède sur la spirale, exposé ici, démontrant sa connaissance du latin et qui fut surtout un indice de son projet d'écrire un traité illustré complet

sur la perspective en peinture, dont plus tard, il fera don d'un exemplaire à la bibliothèque ducale d'Urbino.

La première visite documentée de Piero à Urbino - une des plus importantes capitales de la Renaissance - remonte à l'année 1469. Il fut l'hôte de Giovanni Santi, alors qu'il n'était pas encore le père de Raphaël. Il avait été convié à peindre un énorme retable pour une confrérie. Il ne le fit pas, mais rencontra certainement le conte Frédéric de Montefeltro - s'il ne l'avait pas déjà rencontré auparavant à Ferrare, à la cour de Lionel - et son épouse Battista Sforza. En réalité, déjà aux environs des années soixante, Piero pourrait avoir séjourné à Urbino, dont le visage se modernisait sous la régie de Fra Carnevale - commémoré à l'exposition avec deux tableaux significatifs - et c'est justement à ces années que pourrait remonter l'extraordinaire retable peint par Piero pour Frédéric, qui se trouve à présent à la pinacothèque de Brera à Milan. Celui-ci n'a pas été sollicité pour cette exposition vu qu'il est considéré comme inamovible. Une datation anticipée qui semblerait confirmée par la date, 1466, inscrite sous la Vierge à l'enfant de Giovanni Boccati conservée à Seppio di Pioraco qui - comme le note Emanuela Daffra - semble exécutée “en ayant la Vergine braidense sous les yeux”. Les modèles flamands sont rappelés dans le retable de Brera au niveau de la construction luministe: Piero ne fut pas non plus indifférent aux solutions picturales ibérico-flamandes raffinées, introduites dans la culture de la perspective italienne par la présence à Urbino de Juste de Gand et de l'espagnol Pedro Berruguete, dont l'exposition présente une très belle toile, le Christ mort entre deux anges, datant de 1470 et provenant de la pinacothèque milanaise.

“A Urbino, écrit Paolucci, le peintre de Borgo doit avoir retrouvé le plaisir de la discussion, le goût de l'expérimentation et de la confrontation, la ferveur intellectuelle qui naît de la conscience de faire partie d'une grande mouvance de l'esprit”. Le même carton que pour le portrait de Frédéric, utilisé pour le retable destiné à l'église de San Bernardino, fut à nouveau utilisé par Piero pour le diptyque des ducs d'Urbino, hommage posthume du duc à son épouse, Battista Sforza, décédée en 1472. Piero peignit l'expression du duc dans l'ombre avec une extraordinaire liberté, en projetant la lumière par derrière. Le visage anxieux et bronzé du duc contraste avec le visage immobile de la duchesse. “Ce dernier - écrit Carlo Bertelli - est figé et sans expression et si sa peau n'était pas éclairée par la lune, il semblerait fait de marbre. La duchesse semble dénuée de toute préoccupation, comme si elle venait d'un autre monde, impassible, mystérieuse. Le paysage distant, où le brouillard matinal se lève dans les vallées et les bateaux naviguent sur les eaux calmes, présente une référence intense à la quotidienneté, rendant l'apparition du couple silencieux, immergé dans une contemplation réciproque, encore plus abstraite. Les sentiments personnels et une idée d'autorité se mélangent entre eux. A l'arrière des tableaux, deux chars sont en route et vont se rencontrer. Si l'immobilité des autres côtés des panneaux apparaît, les inscriptions monumentales et énormes, comparables aux épitaphes gravées sur les tombes, nous invitent à réfléchir sur l'éternité et sur la gloire éphémère. La gloire du général victorieux est comparable à la louange de la femme vertueuse, et son admiration restera pour toujours dans la mémoire des hommes”.

Après cette célébration impassible, Piero joua sur un ton différent. La Madone de Senigaglia qu'il peignit probablement sur demande de Frédéric de Montefeltro à l'occasion du mariage de sa fille avec Giovanni della Rovere, médite sur la monumentalité méditerranéenne et la vie familiale septentrionale. Il le fit avec un usage sophistiqué de la perspective et des couleurs. Un petit triangle sous le coude de la Vierge suffit pour faire comprendre la distance entre le premier plan et le fond, en révélant le jeu qui rend cet espace splendide et à la fois très simple. A Urbino, Piero continua a suivre aussi son activité théorique et spéculative et il dédicâca au duc de Montefeltro son De Prospectiva pingendi, présent à l'exposition dans ses deux versions manuscrites. Piero ne fut jamais payé par aucune cour. Il ne se maria jamais et son activité se déroula dans le cadre de la gestion d'une famille riche.

Naturellement, il travailla aussi pour les confréries, les petites églises de village, la mairie de sa ville. Il était souvent en retard pour finir ses travaux, mais ses commanditaires avaient tendance à être tolérants. Avec eux, il trouva un compromis entre tradition et innovation, engagement intellectuel et accents populaires. Il mourut à l'âge de 80 ans et il perdit la vue à la fin de sa vie. En 1492, alors qu'il était probablement âgé de 70 ans, il acheta encore une maison à Rimini, avec un verger et un puit.

