

NovaetNovissima

Diritto Filosofia Letteratura Storia

Serie: «Studi»

Direttori

Valerio GIGLIOTTI

Università degli Studi di Torino

Paolo HERITIER

Università del Piemonte Orientale

Giacomo JORI

Università della Svizzera Italiana

Carlo OSSOLA

Collège de France

Comitato scientifico

Olivier BOULNOIS

École Pratique des Hautes Études, Paris

Paola CATTANI

Università degli Studi Roma Tre

Angela GUIDI

Università della Svizzera italiana

Mario RIBERI

Università degli Studi di Torino

Olivier-Thomas VENARD O.P.

École biblique et archéologique française de Jérusalem

Giovanni VENTIMIGLIA

Universität Luzern

NovaetNovissima

Diritto Filosofia Letteratura Storia

2 Serie: «Studi» / «Saggi»



«Il ‘nuovo’ si definisce solo rispetto a ciò che precede, ma nulla dice di ciò che verrà. I ‘novissima’, soprattutto i ‘Novissimi’, suggeriscono un orizzonte di senso ineludibile rispetto a ogni progetto di durata; ‘il nuovo’, se non include l’inquietudine dell’attesa, si reclude nella moda dei moderni: *Nova et novissima* dunque, affinché il senso sia semente».

Carlo Ossola



Il presente volume rientra nel PRIN 2022 Rediscovering European Integration through Legal Storytelling (REILS). Finanziato dall'Unione Europea Next Generation EU, Missione 4, Componente C2, Investimento 1.1., CUP: E53D2300662 0006.

L'opera è inoltre finanziata con un fondo di ricerca locale 2023 del Dipartimento di Giurisprudenza, Università di Torino.

Classificazione Decimale Dewey:

700.4554 (23.) ARTI. SOGGETTI SPECIALI. Diritto

DIRITTO E ARTE

PROSPETTIVE DI RICERCA

a cura di

**IDA FERRERO
MARIO RIBERI
MATTEO TRAVERSO**

contributi di

Boris Bernabé, Domenico di Micco, Laura Facchin,
Ida Ferrero, Matteo Maria Francisetti Brolin,
Elisabetta Fusar Poli, Massimiliano Gaj, Geo Magri,
Alberto Oddenino, Giacomo Pace Gravina,
Mario Riberi, Matteo Traverso





ISBN
979-12-218-1922-9

PRIMA EDIZIONE
ROMA 31 DICEMBRE 2025

INDICE

- 9 *Introduzione*
IDA FERRERO, MARIO RIBERI, MATTEO TRAVERSO
- 13 Piero della Francesca, Niccolò Cusano e la teoria canonica delle
presunzioni. Ipotesi di studio
BORIS BERNABÉ
- 47 Il mercato dell'arte dal Medioevo all'età moderna fra storia e
critica
LAURA FACCHIN
- 83 Tutela dell'arte e dall'arte. Linee e tratteggi di storia e diritto
ELISABETTA FUSAR POLI
- 111 Opere d'arte, certificazione e autenticazione. Riflessioni in tema
di responsabilità civile
MATTEO MARIA FRANCISETTI BROLIN
- 173 Rivoluzione digitale e *due diligence* nel mercato dell'arte. Le
nuove tecnologie a sostegno delle indagini sulla provenienza
GEO MAGRI

- 193 L'originale e la sua copia. Quella lezione dell'arte per il metodo del comparatista
DOMENICO DI MICCO
- 211 Cultural Heritage and Market Integration. Lessons from Commission v Italy (Case 7/68)
IDA FERRERO, MATTEO TRAVERSO
- 239 Market Unity and Legal Fragmentation. The Deutsche Grammophon Case
MASSIMILIANO GAJ, MARIO RIBERI
- 267 Originalità, autenticità e creatività nell'era dell'intelligenza artificiale generativa. Sfide giuridiche ed etiche a tutela dell'umano
ALBERTO ODDENINO
- 289 «Via dal mio core sì vil pensiero!». Diritto, arte, storia nel cosiddetto *Trittico della Vendetta* di Francesco Hayez
GIACOMO PACE GRAVINA
- 315 *Autrici e autori*

INTRODUZIONE

Il presente volume nasce dall'esigenza di interrogare il rapporto tra diritto e arte non come settore omogeneo e specialistico, ma come campo di ricerca plurale, nel quale metodologie, linguaggi e tradizioni scientifiche differenti convergono su un insieme di problemi comuni: l'opera, il mercato, la tutela, l'autenticità, la circolazione, la responsabilità, l'innovazione tecnologica.

Ciò che accomuna i contributi raccolti non è l'adozione di un unico paradigma teorico, bensì la consapevolezza che il fenomeno artistico costituisce un oggetto giuridico complesso, comprensibile solo attraverso un dialogo costante tra storia, diritto positivo, teoria giuridica, estetica, filosofia ed economia.

Un tratto distintivo del volume è, in questa prospettiva, il differente approccio metodologico dei saggi. La storia del diritto e la storia sociale dell'arte dialogano con il diritto civile e la responsabilità, con la comparazione giuridica e con il diritto dell'Unione europea, fino a confrontarsi con le trasformazioni più recenti introdotte dalla ri-

voluzione digitale e dall'intelligenza artificiale. Il volume si configura così come un vero e proprio laboratorio di ricerca, nel quale l'arte non è soltanto oggetto di regolazione giuridica, ma anche strumento critico capace di mettere in discussione categorie giuridiche consolidate — verità, prova, valore, originalità, circolazione — e di mostrarne le tensioni interne.

Non è casuale che l'opera si apra e si chiuda con due contributi che svolgono una funzione di cornice teorica. Il saggio inaugurale di Boris Bernabé, muovendo dalla *Madonna del Parto* di Piero della Francesca e dal pensiero di Niccolò Cusano, ricostruisce il nesso tra costruzione artistica e teoria canonica delle presunzioni, mostrando come la dimensione estetica possa dialogare con la grammatica giuridica della prova e della verità "probabile". In chiusura, il contributo di Giacomo Pace Gravina sul *Trittico della Vendetta* di Hayez ricompone, con registro differente ma coerente, il rapporto tra diritto, arte e storia, restituendo all'opera d'arte il ruolo di spazio simbolico nel quale si condensano conflitti di valori, narrazioni normative e rappresentazioni del potere.

All'interno di questa cornice si sviluppano tre assi principali di riflessione.

Un primo asse ricostruisce il contesto storico e istituzionale del fenomeno artistico: il saggio di Laura Facchin sul mercato dell'arte tra Medioevo ed età moderna ne illumina la complessità economica, sociale e culturale; mentre Elisabetta Fusar Poli, in ottica storico-giuridica, mostra come la tutela dell'arte e la funzione dell'arte nel diritto si siano costruite in un rapporto di costante reciprocità.

Un secondo asse affronta il nodo cruciale dell'originale, della copia e della contraffazione, che attraversa il volu-

me come tema giuridico, estetico ed economico centrale. A esso contribuiscono l'analisi di Matteo Maria Francisetti Brolin sulla certificazione, l'autenticazione e la responsabilità civile; la riflessione di Domenico di Micco sulla lezione dell'arte per il metodo del comparatista; e il contributo di Geo Magri, che esplora l'impatto della rivoluzione digitale e delle nuove tecnologie sulle pratiche di due diligence e sulle indagini di provenienza nel mercato dell'arte.

Un terzo asse si concentra sulle tensioni tra tutela del patrimonio, mercato e integrazione europea, mettendo in luce il ruolo decisivo svolto dal diritto dell'Unione nella costruzione delle categorie giuridiche dell'arte e dei beni culturali. In questo quadro si collocano i saggi di Ida Ferrero e Matteo Traverso su *Commission c. Italy (7/68)* e di Massimiliano Gaj e Mario Riberi su *Deutsche Grammophon*, che analizzano alcune delle decisioni fondative della giurisprudenza europea in materia di circolazione dei beni culturali e prodotti culturali. Tali contributi si inseriscono nel più ampio progetto di ricerca PRIN 2022 "Rediscovering European Integration through Legal Storytelling (REILS)", diretto dal prof. Amedeo Arena in qualità di Principal Investigator, che rilegge il periodo fondativo dell'integrazione europea attraverso il metodo PAN (Process–Actors–Narratives), volto a ricostruire i casi nella loro dimensione giuridica e insieme nei loro contesti storici, politici, sociali ed economici, valorizzando il ruolo degli attori e delle narrazioni che hanno accompagnato la formazione dei principi del diritto dell'Unione.

In questa traiettoria si inserisce infine il saggio di Alberto Oddenino, che affronta le nozioni di originalità, autenticità e creatività nell'era dell'intelligenza artificiale generativa, mostrando come le categorie giuridiche tradizionali

siano oggi attraversate da una sfida che è al tempo stesso tecnica, giuridica ed etica, e che coinvolge direttamente la tutela dell'umano.

Nel loro insieme, i contributi qui raccolti non offrono soluzioni univoche, ma aprono percorsi di ricerca, mettendo in comunicazione campi disciplinari diversi e proponendo nuove chiavi di lettura per comprendere le trasformazioni del diritto nella società contemporanea, là dove l'arte continua a rappresentare uno dei luoghi privilegiati in cui tali trasformazioni si rendono visibili.

PIERO DELLA FRANCESCA, NICCOLÒ CUSANO E LA TEORIA CANONICA DELLE PRESUNZIONI IPOTESI DI STUDIO*

BORIS BERNABÉ

1. La *Madonna del parto*, Piero della Francesca, Niccolò Cusano

Nel mezzo della pianura, lungo la strada che conduce da Arezzo a Città di Castello, si erge, su un piccolo promontorio, Monterchi. Il borgo toscano, discretamente fortificato e costruito a spirale intorno alla sua piazza centrale sormontata da un campanile, vide nascere Romana di Perino, madre del celebre pittore e matematico rinascimentale Piero della Francesca (ca. 1412-1492). Nel 1459, dopo un viaggio a Roma su richiesta di papa Pio II, e avendo appreso la morte della madre, Piero tornò a Monterchi e ottenne di decorare, in sua memoria, la parete d'altare della chiesa di

* Il presente contributo costituisce la traduzione in lingua italiana del saggio *Piero della Francesca, Nicolas de Cues et la théorie canonique des présomptions. Hypothèse d'étude*, pubblicato in *Rerum novarum ac veterum scientia. Mélanges en l'honneur de Brigitte Basdevant-Gaudemet* (a cura di M. Bégou-Davia, F. Demoulin-Auzary e F. Jankowiak), Parigi, Mare & Martin, 2020, tomo 1, pp. 145-165. Si ringraziano i curatori e l'editore per averne gentilmente autorizzato la riedizione.

Santa Maria di Momentana. Rimandò però l'esecuzione dell'affresco agli anni 1463-1465, essendo impegnato a concludere il ciclo della *Leggenda della Vera Croce* che orna il coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo. Quella morte, sopraggiunta mentre egli stesso si avvicinava alla cinquantina, gli ispirò uno dei suoi affreschi più complessi e compiuti: *La Madonna del Parto*, la Vergine "partoriente", colta nell'imminenza del parto. La cappella *in silvis* si trova assai più in basso rispetto al borgo, nella pianura verso Citerna, dall'altra parte della strada: un punto di confine tra Toscana e Umbria. Nel 1911, miracolosamente conservato su una parete di un edificio ormai gravemente danneggiato, l'affresco fu staccato e collocato su un supporto mobile. Fino al 1993 l'opera conobbe diversi spostamenti, finché non venne esposta, in via provvisoria, nell'ex scuola comunale di Monterchi, un edificio degli anni Trenta. Ne seguì una battaglia giudiziaria tra il comune e la diocesi circa la proprietà del dipinto. Nel 2009 l'affresco fu definitivamente collocato proprio in quella scuola, che costituisce oggi il suo anacronistico e malinconico scrigno.

Sistemata in una stanza buia, la pittura è protetta da un'enorme lastra di vetro e illuminata artificialmente; un monitor interattivo, posto nell'angolo opposto, offre al visitatore un riassunto delle più recenti scoperte geometriche riguardanti la composizione dell'opera. Seduti lì, a Monterchi, davanti all'affresco, nella penombra di quella modesta aula scolastica, rischiarata solo dalla luce del dipinto, è impossibile coglierne pienamente la complessità costruttiva. Eppure si avverte confusamente che un meccanismo implicito, invisibile, la fa funzionare. In piedi, di tre quarti, la Vergine ci guarda, svelata dai *velarii*: è una rivelazione. Il drappo sollevato per un istante ci lascia intrave-

dere una parte del mistero, mentre il gesto della Vergine monumentale rimanda a un altro disvelamento, nel cuore del suo corsetto. Inevitabilmente, la visione di questo doppio velo richiama l'*Esodo* (26, 31-34)⁽¹⁾, quando Jahvè ordina la costruzione dell'Arca della Testimonianza: «Farai anche il velo di porpora viola e di porpora rossa, di scarlatto e di lino ritorto. Lo farai ornato di cherubini, opera d'artista. Lo porrai sopra quattro colonne d'acacia rivestite d'oro, con ganci d'oro su basi d'argento. Metterai il velo sotto i fermagli, e là, all'interno del velo, introdurrà l'Arca della Testimonianza. Il velo sarà per voi la separazione tra il Santo e il Santo dei Santi⁽²⁾». Lo stesso velo ricompare nelle *Cronache* (II, 3, 14), quando Salomone edifica la Casa del Signore: «[Nell'edificio del Santo dei Santi] fece anche il velo di porpora viola e di porpora rossa, di scarlatto e di bisso; vi fece rappresentare dei cherubini⁽³⁾». È il medesimo velo che, nel Nuovo Testamento, si squarcia al momento della morte di Cristo sulla croce: «Era circa l'ora sesta, e si fece buio su tutta la terra fino all'ora nona; il sole si oscurò, e il velo del santuario si lacerò nel mezzo» (Lc 23, 44-45). «Ma Gesù, emesso un forte grido, spirò. E il velo del santuario si squarciò in due, dall'alto in basso» (Mc 15,

(1) I richiami all'*Esodo* sono stati individuati da G. Pozzi e da M. Calvesi. G. Pozzi, *Maria tabernacolo*, «Italiamedioevale e umanistica», XXXII (1989), pp. 263-326. M. Calvesi, *Il vero significato di un capolavoro enigmatico. Nel grembo dell'arca*, «Art dossier», n. 33, numero speciale Piero. Studi e riscoperte (marzo 1989), pp. 16-20. Entrambi sono citati da H. DAMISCH in *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Parigi, Seuil, coll. «Librairie du XXe siècle», 1997, p. 94 s. Sulla *Madonna del parto* cfr. anche il noto saggio di Piero Calmandrei, ora tradotto anche in francese con una postfazione di Carlo Ossola: P. CALAMANDREI, *Rencontre avec Piero della Francesca*, a cura di A. Guidi e L. Marignac, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2023.

(2) *La Bible. Ancien Testament*, trad. Éd. Dhorme, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1956.

(3) *Ibid.*

37-38). «E Gesù, avendo di nuovo gridato a gran voce, rese lo spirito. Ed ecco che il velo del santuario si squarciò in due, dall'alto in basso; la terra tremò, le rocce si spaccarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono» (Mt 27, 50-52⁽⁴⁾). E a Monterchi, di sepolcri, ce n'erano: Santa Maria di Momentana era la cappella del cimitero. Togliere il velo, rivelare: la simbologia di una simile apocalisse è chiara. Nei Vangeli, il mistero si svela alla morte di Cristo; Piero, nella *Madonna del Parto*, lo pone all'alba della nascita. Nessuna contraddizione: la nascita annuncia la morte, la morte è la vera nascita. Ma al di là dell'*Esodo* e delle *Cronache*, al di là persino dei Vangeli sinottici, l'affresco rimanda a un riferimento più profondo, meno immediatamente evidente ma infine abbagliante: la *Lettera agli Ebrei*. L'autore, anonimo, vi spiega agli Ebrei i termini dell'Alleanza stipulata da Dio con la casa d'Israele, in cui Mosè è designato come l'architetto del Tabernacolo, dimora dell'Arca dell'Alleanza o della Testimonianza, luogo del sacrificio: «Si costruì una prima tenda, detta il Santo, dove si trovavano il candelabro, la tavola e i pani dell'offerta; poi, dietro il secondo velo, una tenda detta il Santo dei Santi» (Eb 9, 2)⁽⁵⁾. Tuttavia, l'autore abbandona la liturgia ebraica e si concentra sulle corrispondenze tra l'antica alleanza e la nuova, stabilita da Cristo e superiore alla prima: «Cristo, sommo sacerdote dei beni futuri, è venuto attraverso un tabernacolo più grande e più perfetto, non fatto da mano d'uomo, cioè non appartenente a questa creazione. Egli è entrato una volta per sempre nel santuario, non con sangue di capri e vitelli, ma con il proprio sangue, procurandoci una redenzione eterna». E aggiunge:

(4) Trad. M. Léturmy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

(5) Trad. J. Grosjean, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

«Fratelli, poiché il sangue di Gesù ci dà la libertà di entrare nel santuario per la via nuova e vivente che egli ha inaugurato per noi attraverso il velo, cioè la sua carne, e poiché abbiamo un grande sacerdote sulla casa di Dio, accostiamoci con cuore sincero e con fede piena, purificati nel cuore da ogni cattiva coscienza e lavati nel corpo con acqua pura⁽⁶⁾».

Così, in un'ammirevole *mise en abyme*, Piero della Francesca ci mostra la morte redentrice di Cristo nell'imminenza della sua nascita: l'offerta futura del sangue che sta per venire al mondo, e che è, singolarmente, anche il sangue della Vergine — già simboleggiata dal bastone secco di Aronne fiorito di mandorli nel Santo dei Santi⁽⁷⁾. La Vergine è un tempio, il santuario dello Spirito Santo incarnato, l'Arca della nuova alleanza — un'immagine tradizionale⁽⁸⁾: «La Vergine che, nell'affresco di Monterchi, sostituisce o rappresenta il tabernacolo, mentre si impone il richiamo ai Vangeli apocrifi, secondo i quali Maria, al momento dell'Annunciazione, stava filando la porpora per il velo del Tempio⁽⁹⁾». «Maria-tabernacolo», *habitatio Filii Dei*, dimora — come il Tabernacolo dell'*Esodo* lo era per l'Arca dell'Alleanza — del *Verbum infans*, del Figlio che, con il suo sacrificio, sarà, come dice san Paolo, il mediatore di una nuova alleanza o di un nuovo testamento (*diathèkè*,

(6) *Ibid.*

(7) J. M. SALVADOR GONZÁLES, *In virga Aaron Maria ostendebatur. Nueva interpretación del ramo de lirios en La Anunciación gótica española a la luz de fuentes patrísticas y teológica*, in *Anales de historia del arte*, n° 24, 2014, pp. 37-60.

(8) J. M. SALVADOR GONZÁLES, « "O Virgo, templum Dei sanctum". Simbolismo del templo en imágenes de la Virgen María en los siglos XIV-XV según exégesis patrísticas y teológicas », *Revista de ciencias de las religiones*, n° 22, 2017, pp. 359-398.

(9) H. DAMISH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997, p. 115 : « Protoévangile de Jacques, 10-11 ; cf. *Évangiles apocryphes*, réunis et présentés par France Quéré, 1983, pp. 75-76. »

Eb 9, 15)⁽¹⁰⁾. Idealmente, ci troviamo dunque in una chiesa (Santa Maria di Momentana), al cui fondo è dipinta la Chiesa stessa, fatta di un *velum* di lino porpora e scarlatto (per quanto ne resta visibile — forse il tetto della tenda era blu?), ornato di fiori di melograno, simbolo dell'unità della Chiesa, che accoglie la Vergine, tempio dei templi, Santo dei Santi, nel cui grembo si è incarnato, nel suo sangue, lo Spirito Santo, il Cristo, ultimo “velo che è la sua carne”, all'interno della carne della Vergine. Ma di fronte alla *Madonna del Parto* in quella malinconica scuola comunale, lontano dal cimitero che le dava parte della sua ragion d'essere, è impossibile astrarsi tanto, percepire la vertigine dei veli che si sollevano fino all'ultima e incandescente verità che il pittore, con gesto devoto e filiale, ha tracciato. D'altra parte, questo svelamento — come osserva Hubert Damisch — è sempre ambiguo, poiché contraddetto dal gesto della mano destra della Vergine: «Quel gesto che nasconde tanto quanto mostra, che mostra nascondendo, quella mano che gioca sull'opposizione tra presenza e assenza, possesso e mancanza, tra pudore e impudicizia [...] quella mano che insieme copre e indica⁽¹¹⁾». Nella pittura vi è infatti un appello accompagnato da una restrizione, un invito congiunto a un'esclusione: si può entrare e vedere, ma solo fino a un certo punto. Come se la verità dipendesse dal suo stesso restare segreta — una verità che si sottrarrebbe incessantemente alla propria verifica, per non trasformarsi in errore o in verità parziale, frammentaria.

Decisamente posta sotto gli auspici della *Lettera agli Ebrei*, la *Madonna del Parto* affronta il tema della verità e dei limiti umani della sua conoscenza, limiti che la fede

(10) H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, cit., 114-115.

(11) Ivi, p. 160.

viene a correggere: «La fede è fondamento delle cose che si sperano, prova di quelle che non si vedono» (*Lettera agli Ebrei*, II,1⁽¹²⁾). Ebbene, fino a un certo punto, Piero della Francesca ci permette di vedere più lontano dei limiti consueti della visione stessa, attraverso la costruzione del suo affresco. Certo, quando ci si trova per la prima volta di fronte alla *Madonna del Parto* — e lo stesso accade osservandola su carta — non si presta attenzione alla geometria della rappresentazione. È persino difficile immaginare che ve ne sia una. Ci si accorge piuttosto presto che gli angeli, che fanno funzione di *velari*⁽¹³⁾, sono disposti in modo perfettamente simmetrico. Ma occorre un esame assai più approfondito e un occhio esperto perché la geometria dell'affresco si riveli d'improvviso. Questa geometria è di duplice natura: è al tempo stesso piana (si esercita sulla superficie della rappresentazione) e prospettica (offre una visione in profondità dello spazio rappresentato). Naturalmente, in uno sforzo matematico magistrale, Piero ha fatto in modo che le due geometrie si rispondano. Basta stampare una fotografia dell'opera e, con compasso e righello, tracciare in pochi secondi le linee essenziali e rivelatrici della composizione. I punti immediatamente identificabili nell'immagine giocano un ruolo decisivo: gli occhi della Vergine e degli angeli, naturalmente, la punta delle dita della mano destra della Vergine, e, in modo più sottile, la punta inferiore della fessura bianca del suo corsetto. Il primo gesto geometrico che s'impone è dunque il tracciato di un triangolo i cui vertici corrispondono agli occhi dei tre personaggi: l'occhio sinistro della Vergi-

(12) Trad. J. Grosjean, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

(13) Cfr. H. DAMISH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, cit., p. 105.

ne (A), l'occhio sinistro dell'angelo di sinistra (B), l'occhio destro dell'angelo di destra (C). Ebbene, questo triangolo (ABC), con sorpresa, risulta perfettamente isoscele, avendo come vertice principale l'occhio della Vergine (A). Tracciamo, con l'aiuto del compasso, l'asse di simmetria del triangolo passante per quest'occhio. Per farlo, occorre determinare il punto opposto (D) rispetto al vertice principale del triangolo isoscele. La figura così disegnata è un rombo isoscele (ABCD) che, unendo i vertici A e D, permette di individuare l'asse verticale di simmetria della composizione. Nella parte inferiore della figura — e non è un dettaglio arbitrario — l'asse incontra il punto determinato dall'intersezione tra la veste e il piede destro della Vergine (mentre, nella parte superiore dell'affresco danneggiato, la linea si perde). Questa linea verticale di simmetria (la bisettrice AD) taglia perpendicolarmente la base del triangolo originario (ABC) in un punto (O). Questo punto è letteralmente il cuore della figura: il centro geometrico della rappresentazione, che coincide con il cuore della Vergine. È poi possibile tracciare più cerchi aventi come raggio la distanza OA (dal cuore all'occhio della Vergine). Limitandosi a un solo esempio, si osserva che un cerchio di centro O rivela che il punto (X), formato dalla punta inferiore della fessura del corsetto della Vergine, vi è inscritto. Anche qui, nulla è arbitrario: conoscendo il talento matematico di Piero della Francesca, una costruzione tanto rigorosamente geometrica non sorprende. Essa possiede, inoltre, un significato che conviene tentare di decifrare. Individuare la prospettiva della pittura è molto più difficile, per la semplice ragione che non vi compare alcuna linea architettonica, come invece si vede abbondantemente nella *Flagellazione di Cristo*, per esempio: nessun pavimento a mattonelle,