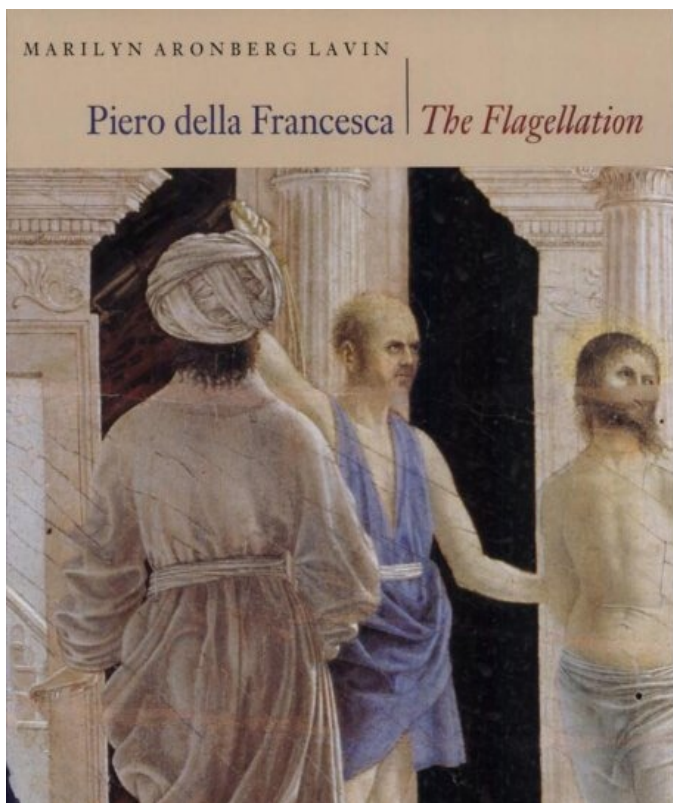


MARILYN ARONBERG LAVIN

Piero della Francesca | *La Flagellazione*



traduzione di Andrea Bonavoglia

Piero della Francesca, pittore e matematico, è registrato per la prima volta il 7 settembre 1439, ai tempi della sua collaborazione con Domenico Veneziano a Firenze. Era nato probabilmente tra il 1412 e il 1413 a Borgo San Sepolcro, oggi Sansepolcro, piccola città della Toscana dove trascorse gran parte della sua vita e nella quale fu sepolto il 12 ottobre del 1492. Suo padre era un mercante. Piero lavorò a Rimini, Ferrara, Urbino e Arezzo, dove eseguì il ciclo di affreschi della Leggenda della Vera Croce nella chiesa di San Francesco. Relativamente poche tra le opere che gli sono attribuite possiedono documentazione e nessuna reca una data, con l'eccezione dell'affresco Sigismondo Malatesta davanti a San Sigismondo, a Rimini, del 1451.

La Flagellazione è dipinta su un pannello di legno di pioppo (58,4 x 81,5 cm.) ricoperto di gesso. Eseguita probabilmente tra il 1458 e il 1466, forse per una cappella del Palazzo Ducale di Urbino, oggi è esposta nella Galleria Nazionale delle Marche, a Urbino, Palazzo Ducale.

Prima edizione: 1972, *Penguin*, Londra (nella collana *Art in Context*).

Seconda edizione: 1990, *The University of Chicago Press*, Chicago.

Traduzione italiana di A. Bonavoglia, personalmente autorizzata da

M. A. Lavin: pubblicata nel 2011, esclusivamente on line, sulla rivista *Fogli e Parole d'Arte*, ISSN 1973-2635, Roma.

Piero della Francesca: La Flagellazione

Marilyn Aronberg Lavin



<i>Prefazione</i>	<i>pag. 5</i>
<i>1. Introduzione</i>	<i>pag. 6</i>
<i>2. Storia fisica del quadro</i>	<i>pag. 12</i>
<i>3. Le fonti della composizione</i>	<i>pag. 17</i>
<i>4. L'ambientazione</i>	<i>pag. 26</i>
<i>5. I ritratti</i>	<i>pag. 48</i>
<i>6. Il soggetto</i>	<i>pag. 68</i>
<i>7. Il contesto storico artistico</i>	<i>pag. 84</i>
<i>Bibliografia. Opere scelte, 1972-1986</i>	<i>pag. 90</i>
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	<i>pag. 92</i>
<i>Appendice</i>	<i>pag. 94</i>
<i>La Consolazione come soggetto nelle arti visive</i>	

Prefazione

Nel corso del mio lavoro sulla *Flagellazione*, ho ricevuto rimborsi di viaggio e supporti finanziari dalla *American Association of University Women*, dalla *American Philosophical Society* e dall'*American Council of Learned Societies*, istituzioni cui sono profondamente riconoscente. Il risultato del mio lavoro ha grandemente beneficiato delle discussioni con tanti colleghi e amici. Desidero ringraziare in particolare Frank E. Brown, John Coolidge, Samuel Y. Edgerton, James Fasanelli, William Loerke, Elisabeth B. MacDougall, Charles Trinkhaus, e Rudolf Wittkover.

Con il prof. Pasquale Rotondi e il dottor Giovanni Urbani sono particolarmente in debito per avermi cortesemente permesso di studiare il dipinto presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, in varie circostanze e ripetutamente in un periodo di otto mesi.

L'architetto Thomas V. Czarnowski, che ha lavorato con me presso l'Accademia americana a Roma, ha disegnato le piante e le ricostruzioni qui presentate. Esse rappresentano il risultato di un fruttuoso scambio, nel quale l'entusiasmo e l'interesse di Czarnowski sono stati fattori vitali.

Il mio maggior debito è verso mio marito, prof. Irving Lavin, che mi ha incoraggiato a seguire questo argomento e le cui idee ed osservazioni hanno stimolato in molti casi le mie. A lui, con devozione, è dedicato questo libro.¹

New York, Ottobre 1969

1 La presente monografia rappresenta in qualche modo la versione ampliata dei materiali contenuti nel mio articolo *Piero della Francesca's Flagellation: the Triumph of Christmas Glory*, in: *Art Bulletin*, 1968, vol. 50, pp. 321-42. Nelle note successive indicherò questo articolo come *Lavin*.

1. Introduzione

Sebbene la *Flagellazione* di Piero della Francesca sia oggi uno dei quadri più famosi e considerati del quindicesimo secolo in Italia, la sua rilevanza nella storia dell'arte è relativamente nuova. Piccola di dimensioni e collocata nella cittadina fuori mano di Urbino, la sua stessa esistenza non era certificata prima del XVIII secolo. Quando, qualche tempo dopo, essa fece la sua prima apparizione nella letteratura storico-artistica, Piero era considerato, in modo abbastanza sorprendente, più un tecnico che un artista. Egli era ricordato innanzitutto come l'autore di tre libri nel campo della matematica teorica e della prospettiva, e la *Flagellazione* era considerata un'opera minore che rifletteva questi interessi². Solo al volgere del XX secolo la tavola cominciò ad essere apprezzata come una grande opera d'arte. Con il declino delle tendenze romantiche e l'affermarsi critico del Post-impressionismo e del Cubismo, essa acquistò subitaneamente prestigio proprio per le caratteristiche che in precedenza erano state criticate: l'espressività contenuta, la purezza del colore e, soprattutto, il perfetto equilibrio compositivo. Nel 1911 il grande storico dell'arte italiana Adolfo Venturi parlò della sua forma 'distesa come un gioiello nell'aria trasparente e nella luce d'argento'. Nel 1927 Roberto Longhi, autore della prima esauriente monografia su Piero, ne elogiò i ritmici intervalli di pieno e di vuoto. Nel 1950 l'assenza di drammaticità era motivo di

-
- 2 Gli scritti di Piero sono: *De prospectiva pingendi*, che esiste in due manoscritti, uno in italiano (ed. G. Nicco Fasola, Firenze, 1942), l'altro tradotto in latino (a cura di C. Winterberg, Strasburgo 1899); il *Libellus de quinque corporibus regularibus* (a cura di G. Mancini, *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1915); il *Del abaco*, Cod. Ashb. 359, Biblioteca Laurenziana, Firenze (a cura di G. Arrighi, Pisa, 1970). Si veda il capitolo su Piero nelle *Vite* di Giorgio Vasari, e la relativa traduzione in inglese. Cfr. anche il catalogo *Mostra di quattro maestri del primo rinascimento*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1954, n. 41, pp. 120 e segg., per riferimenti a bibliografie del XIX e XX secolo.

ispirazione, e non certo di fastidio, per Bernard Berenson, maestro del gusto americano, che proclamava la *Flagellazione* il suo preferito tra tutti i quadri di Piero.

La crescita di fama del quadro, nel susseguirsi di generazioni che si abituavano all'arte astratta, non sorprende. L'esclusione di sentimenti evidenti e l'apparente enfasi sugli aspetti formali a scapito del soggetto religioso, diedero l'impressione di poter trovare godimento estetico nell'opera senza rapporto col suo significato. Per esempio, negli anni Venti Aldous Huxley e, negli anni Sessanta, il pittore espressionista astratto Philip Guston registrarono quest'esperienza con entusiasmo e meraviglia. 'Il soggetto nominale del quadro scivola sullo sfondo' scrisse Huxley, 'e sembra che non abbiamo altro, qui, che un esperimento compositivo, un esperimento però così strano e di tale sorprendente riuscita che non proviamo rimpianto per l'assenza di drammaticità e ci sentiamo del tutto appagati'. Per Philip Guston la scena della flagellazione era 'l'unico “disturbo” nel quadro, ma collocato sul retro, come un ricordo [...]. Il quadro è diviso quasi a metà, ma le due parti sono collegate, si respingono e si attraggono, si assorbono e si integrano una nell'altra. A volte sembra che non ci sia alcuna struttura. Nessuna direzione. Ci possiamo muovere nello spazio, dappertutto, come nella vita. Forse non è un “quadro” che vediamo, ma la presenza di una legge necessaria e magnanima'³. Tuttavia, storicamente parlando, nel XV secolo non esistevano né un'arte astratta né quadri privi di soggetto o di scopo. I fattori che

3 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1911, vol. VII, parte I, p. 464; R. Longhi, *Piero della Francesca*, Milano, 1927, riedito da Sansoni, Firenze. 1980, con un ampio corredo fotografico e completa bibliografia aggiornata a quella data.

B. Berenson, *Piero della Francesca: or the Ineloquent in Art*, prima edizione italiana Firenze, 1950, edizione inglese New York. 1954, pp. 4-5.

A. Huxley, *Along the Road*, New York, 1925, p. 189.

P. Guston, *Piero della Francesca: the Impossibility of Painting*, in: *Art News*, vol. 64, 1965, pp. 38-39.

Per un sommario degli apparati critici si veda *L'opera completa di Piero della Francesca*, catalogo di P. De Vecchi (Classici dell'arte 9), Milano 1967, n. 11, p. 90.

autorizzano lo spettatore del XX secolo a leggere la *Flagellazione* come un 'opera 'senza soggetto' devono, a suo tempo, aver fatto parte del suo significato.

Rispetto all'arte tradizionale la composizione è davvero eccentrica. Nominalmente una Flagellazione di Cristo, essa viene a mancare a uno dei più sacri principi dei modelli narrativi cristiani, poiché relega la scena biblica in una posizione spazialmente secondaria. In primo piano, dove ci si aspetterebbe di trovare la storia principale, ci sono tre figure imponenti che a un primo sguardo non hanno collegamenti evidenti con l'episodio della Passione. Si è sempre riconosciuta, anche solo implicitamente, la curiosa prominenza di questi tre personaggi e ci sono state molte speculazioni in merito alla loro identità. Da principio, quando il quadro fu scoperto, i tre furono visti semplicemente come i tre successivi regnanti di Urbino nel XV secolo. All'inizio del XIX secolo il giovane biondo al centro fu identificato con Oddantonio da Montefeltro, primo duca di Urbino, gli uomini accanto a lui come i suoi malvagi consiglieri, e il quadro come un omaggio alla memoria dell'assassinio nel 1444 del giovane duca, reso simile pertanto alla Flagellazione. Benché questa interpretazione sia stata largamente accettata, e lo sia tuttora da molti studiosi come dalle guide locali di Urbino, se ne può dimostrare l'inattendibilità.⁴ Già alla fine del secolo, infatti, furono proposte altre spiegazioni. A causa dell'aspetto 'orientale' della figura barbuto in primo piano e della presunta datazione alla metà del XV secolo, il soggetto della tavola fu posto in relazione con la minaccia di invasione dell'occidente cristiano da parte delle forze musulmane che avevano conquistato il Medio Oriente e preso Costantinopoli nel 1453. C'erano state molte variazioni sul tema 'turco' nella prima metà del secolo, tutte con l'immagine della Flagellazione posta a simbolo della Chiesa in pericolo. Il gruppo in primo piano fu interpretato alternativamente come di complottatori pagani contro la Chiesa e di difensori cristiani (occidentali e bizantini) della Chiesa. Il principale contributo a quest'ultima interpretazione fu forse quello di Kenneth Clark; riferendo la tavola al Consiglio di Mantova del 1459 (tentativo di Papa Pio II di formare un esercito per combatte-

4 Cfr. Lavin, *The traditional Interpretation*, pp. 331-334.

re i turchi), Clark riconobbe la specificità del ritratto di destra del gruppo e puntò la sua attenzione sulla natura allegorica della figura centrale. Secondo una traccia del tutto diversa, Ernst Gombrich invece propose il pentimento di Giuda come soggetto delle figure in primo piano.⁵

In tutte queste discussioni, estetiche o iconografiche, non si perse comunque mai di vista la preminenza dell'impianto architettonico. Ci fu persino l'idea, a un certo punto, che esso stesso fosse il 'soggetto' del quadro - dato che la costruzione prospettica è di per sé un punto d'arrivo.⁶ Quando gli studi sulla teoria prospettica rinascimentale si estesero, cominciò anche la ricerca della chiave matematica della sua costruzione. Nuovamente fu Clark a segnare la strada: egli cercò il modulo di base tramite osservazione diretta e i suoi sforzi procedettero verso la descrizione dei rapporti armonici interni e delle relazioni numeriche. Ma il maggior risultato fu ottenuto da Rudolf Wittkower e B. A. R. Carter quando si occuparono dello spazio del quadro come se fosse un'architettura reale. Scoprirono che Piero aveva fatto lo stesso; tramite un'analisi minuziosa ricostruirono la pianta e l'alzato della scena in primo piano e del Pretorio (Fig. 11). Essi svelarono per la prima volta le vere posizioni dei personaggi in relazione con l'architettura e l'elaborato disegno del pavimento di marmo. Cosa ancor più importante, scoprirono contestualmente che Piero, mentre ritraeva con accuratezza matematica la realtà tridimensionale, impregnava la costruzione stessa di simbolismi matematici. I loro studi quindi compor-

5 La *questione turca* fu introdotta da F. Witting, *Piero della Francesca*, Strasburgo 1890, p. 122 e segg. Vedi anche C. de Tolnay, *Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca*, in: *Arte Antica e Moderna*, vol. 23, 1963, pp. 205 e segg. Il contributo di Clark si trova in *Piero della Francesca*, Londra 1951, p. 19 e segg; nell'edizione riveduta del 1969, p. 33 e segg.

Le annotazioni di Gombrich si trovano in *Burlington Magazine*, vol. 54, 1952, p. 176 e segg. e in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 22, 1959, p. 172.

6 C. Gilbert, *On subject and non-Subject in Italian Renaissance Pictures*, in: *Art Bulletin*, vol. 34, 1952, pp. 202-216; C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley, N. Y., 1968, p. 33 e segg. e p. 107.

tarono non solo una comprensione più profonda dei meccanismi interni della composizione, ma identificarono il quadro come una delle prime espressioni del pensiero teorico-mistico. Più di recente, il sistema compositivo è stato visto come un'integrazione degli scritti teorici di Piero, ora ritenuti tra i maggiori della sua epoca.⁷

Per quanto questi importanti studi abbiano aumentato le nostre conoscenze, non hanno risolto il quesito fondamentale sollevato dal quadro, e cioè quale sia la relazione tra il modo in cui è organizzata la composizione e il soggetto. Perché la scena della flagellazione è 'miniaturizzata', mentre un gruppo di tre persone si trova davanti, in evidenza? Il sistema architettonico, a parte la sua geometria, ha un qualche significato e, nel caso, in che modo contribuisce al soggetto nel suo insieme?

Nel mio tentativo di risolvere questi problemi, faccio due supposizioni: la prima, che ogni elemento visibile nel quadro partecipi di un messaggio complessivo, la seconda, che tutti gli elementi necessari per capire il messaggio si trovino dentro al quadro stesso. Il mio metodo è stato di seguire tutte le indicazioni fornite da Piero, generiche e specifiche, fin dove esse portano. Così facendo, sono giunta ad alcune conclusioni che ritengo valide. Sottolineo che le mie scoperte restano, e probabilmente resteranno, congetturali. Non ci sono documenti sulla *Flagellazione*, e quindi non esistono prove esterne. Ma ho trovato una relazione coerente tra l'organizzazione della composizione e il soggetto, che identifica il quadro come un'opera d'arte integrale. Una volta che si vedano forma e contenuto collaborare in un'unità armoniosa, le varie parti del quadro non possono più essere trattate singolarmente. Ogni

7 Cfr. J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957, 2a edizione, Boston, 1967. R. Wittkower and B. A. R. Carter, *The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1953, pp. 292-302. Mentre dimostrano la perfetta geometria della costruzione, gli autori notano la disinvolta esecuzione finale, piena di piccole e volute discrepanze. F. Casolini, *Corrispondenze fra teoria e pratica nell'opera di Piero della Francesca*, in *L'Arte*, 1968, vol. 1 (nuova serie), n. 2, pp. 82 e segg.; le conseguenti deduzioni devono essere mediate dal fatto che l'autore ritiene, erroneamente, che il pannello fosse stato accorciato sul lato inferiore (v. oltre, p. 16).

proposta alternativa alla mia ipotesi dovrà proporre un sistema egualmente completo di senso ed egualmente rispondente alle richieste interne del quadro.⁸

8 Da quando è stato scritto questo libro, una nuova proposta alternativa è stata avanzata da: C. Gilbert, *Piero della Francesca's Flagellation: The Figures in the Foreground*, in: *Art Bulletin*, vol. 53, 1971, pp. 41-51. Non c'è tuttavia una risposta alla mia sfida; l'autore, dopo aver rinunciato alla sua precedente posizione (v. sopra, nota 6), ora vede il quadro come un episodio biblico con una composizione 'normale', e lascia senza spiegazione tutte gli aspetti straordinari della sua forma e della sua organizzazione.

2. Storia fisica del quadro

La Flagellazione venne notata per la prima volta nella 'sacrestia vecchia' della Cattedrale di Urbino, durante i lavori di inventario dei quadri sopravvissuti al crollo delle volte della chiesa. Probabilmente a quel tempo la cornice originale era ancora al suo posto. Nel 1839 lo storico dell'arte tedesco Passavant annota di aver visto la frase latina *convenerunt in unum* (Salmi, II, 2) accanto ai personaggi in primo piano. Tuttavia, Crowe e Cavalcaselle affermano che quando ispezionarono il quadro, prima del 1864, 'il motto chissà come era scomparso'.⁹ Sulla superficie del dipinto una iscrizione c'è, per la precisione la firma del pittore, ma non c'è traccia di alcun'altra. La possibilità maggiore, perciò, è che la citazione biblica fosse dipinta o attaccata sulla cornice in un modo o nell'altro. Persa la cornice, scomparve anche l'iscrizione.

Al di là della perdita in sé, anche la superficie dipinta si è ridotta un po' di dimensioni. La tavola, fatta del consueto legno di pioppo, include aree vuote (in precedenza coperte dalla cornice) su tutti e quattro i lati della superficie dipinta. Come tradizione, la cornice era stata montata sulla tavola prima che essa fosse dipinta e prima che su tutta la superficie, inclusa la cornice, fosse data una base di gesso. C'è un leggero rilievo nel minuscolo spazio che si trovava tra la superficie liscia e il bordo interno della cornice. A parte alcune crepe, questo collare è intatto per tutto il perimetro della scena dipinta. (Fig. 1)

Si sono verificate alcune cadute di colore dentro la scena, soprattutto sulla faccia di Pilato e di due dei personaggi in primo piano. Un incavo profondo, a forma di piuma, ha distrutto un'area ragguardevole intorno al volto del flagellatore sulla sinistra di Cristo. Verso la fine del XIX secolo, alcuni tasselli di legno a coda di rondine furono piantati sul retro della tavola nel tentativo

9 J. D. Passavant, *Raphael von Urbino, und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839, vol. 1, pp. 432 e segg. J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *The new History of Painting in Italy*, London, 1864, vol. II, p. 564.

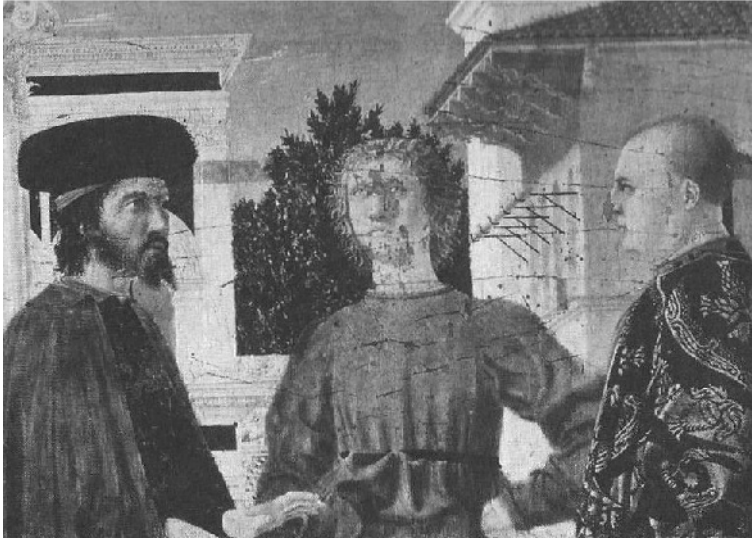
di raddrizzarne l'incurvamento. Questi inserti ottennero un effetto disastroso; la loro pressione contraria provocò tre lunghe fenditure nel senso della larghezza della tavola, passando attraverso tutti i personaggi e dividendo in due il volto di Cristo.



1. Piero della Francesca, *La Flagellazione* (dopo il restauro del 1969)

Tra il 1951 e il 1952 il quadro fu sottoposto alle cure dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma. I supporti della tavola furono rifatti, strati di vernice ingiallita e di riverniciature rimossi, e le fenditure 'riempite'. Il dipinto fu radiografato e furono eseguite serie di nuove fotografie. Molti effetti visivi precedentemente nascosti furono svelati da questa campagna di pulitura e in effetti le osservazioni qui esposte, relative alla luce e allo spazio e al loro significato, sono state fatte sulla base di queste nuove evidenze (Fig. 2).¹⁰

10 Per le note di restauro vedi: G. Urbani, *Schede di restauro*, in: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, vol. 9-10, 1952, pp. 181-182; C. Brandi, *Restauri a Piero della Francesca*, in: *Bollettino d'Arte*, vol. 39-40, 1954-55, pp. 241 e segg.

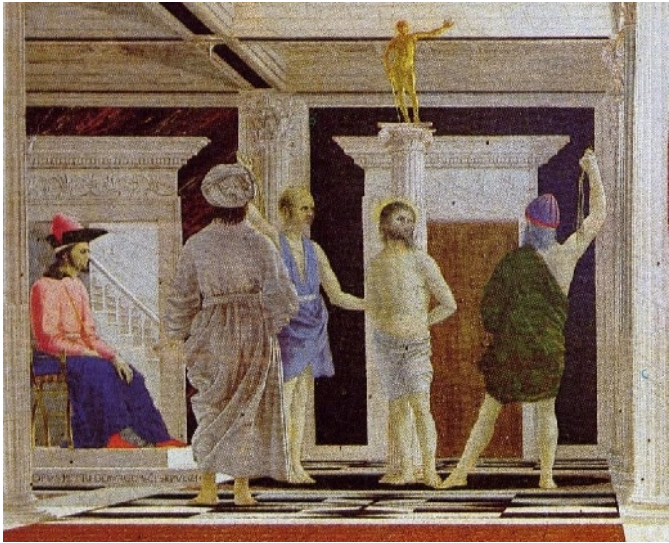


2. Piero della Francesca, *La Flagellazione*
(dopo il restauro del 1952), dettaglio

Dopo il 1952, purtroppo, i riempimenti di vernice cominciarono a sollevarsi dalla superficie. Il quadro fu riportato a Roma nel 1968 per riparazioni e ulteriori restauri. Il lavoro fu completato nella primavera del 1969 e si attende a breve la pubblicazione di un rapporto scientifico. I nuovi risultati sono sorprendenti. La freschezza e la limpidezza già così tanto ammirate vanno ora moltiplicate per dieci. Altri dettagli sono riapparsi, tra cui un numero di ombre sottili come lame che si incrociano sul pavimento del Pretorio, e che si trovano sugli spigoli delle travature sopra il trono di Pilato. Queste ombre ritrovate, sia detto per inciso, sono del tutto conformi alla ricostruzione dei flussi luminosi che si è fatta in questa sede. Oltre alle ombre dirette, sono ora visibili minuziose aree di luce riflessa e ombre secondarie, in particolare sui piedi del personaggio di profilo in primo piano. In alcune zone sono visibili le linee del disegno, ad esempio nelle rosette del soffitto e soprattutto nella mano destra del personaggio biondo in primo piano, che in passato si pensava del tutto rovinata. Queste linee si vedono bene nelle fotografie. Gran parte delle lunghe ombre a forma di lama, invece, sono così sottili e delicate che all'occhio

della macchina fotografica risultano quasi invisibili.

Probabilmente il risultato più spettacolare di questa seconda campagna, ottenuto negli ultimi mesi di lavoro, è stato la scoperta e il restauro della parte perduta del viso del flagellatore alla sinistra di Cristo. Parte del suo naso, della guancia, della bocca e del mento è stata trovata schiacciata nella profondità dell'incavo. Il minuscolo frammento, non più di qualche millimetro di larghezza, è stato estratto, raddrizzato, e rimesso a posto, rendendo l'espressione del volto nuovamente leggibile. Questo dettaglio a colori e in scala uno a uno appare sulla nostra copertina.



3. *La Flagellazione* (dettaglio)

Ben prima che il volto venisse riscoperto, avevo scelto quel dettaglio per un'altra ragione; volevo mostrare il turbante del personaggio di spalle. Miracolo di colore, luce e forme intrecciate, il turbante reca sui bordi le tracce dello 'spolvero', la tecnica per trasferire un disegno da un cartone precedentemente preparato alla superficie dipinta, tramite lo spargimento di polvere di carbone su forellini fatti nel cartone con punte di spillo. Piero ha usato qui un cartone piccolissimo soltanto per il turbante, lasciando che i numerosi puntini restassero visibili nell'esecuzione finale. Questa

tecnica, usata frequentemente da Piero nei suoi affreschi a grande scala, non si trova in altre zone del quadro. Linee guida disegnate con una punta di metallo nel gesso sono visibili qui e là nell'architettura.

È stata una felice coincidenza che questa monografia sia nata subito dopo la nuova campagna di restauro. Le nostre fotografie sono state prese quando il lavoro era stato completato, ma prima che il quadro ricevesse la sua nuova struttura espositiva e il vetro di protezione. Queste fotografie, a colori e in bianco e nero, ci offrono quindi un'immagine della *Flagellazione* più vicina a quella originale di qualunque altra disponibile. Il quadro è regolarmente esposto nella Galleria Nazionale delle Marche presso il Palazzo Ducale di Urbino.

3. *Le fonti della composizione*



4. *La Flagellazione*, dettaglio

La prima impressione che si riceve della *Flagellazione* è di uno spazio urbano ampio e uniforme, nel quale si trovano due distinti gruppi di personaggi, tre davanti in primo piano e cinque a una certa distanza all'interno di un'architettura (Fig. 1). Il gruppo più distante è riconducibile a una Flagellazione di Cristo, per via del personaggio con l'aureola legato a una colonna tra due uomini che

lo frustano (Fig. 3). Pilato, in funzione di giudice, è seduto in trono. Il gruppo in primo piano richiama come presenza quella abituale di ebrei e farisei nell'iconografia dell'episodio (Fig. 4).



5. L. Ghiberti, *La Flagellazione*, Battistero di Firenze

Questi personaggi tuttavia sono più evidenti del solito e curiosamente lontani dalla scena di cui dovrebbero essere testimoni. Visto che girano le spalle alla Flagellazione, essi se ne trovano distinti, tanto in senso psicologico quanto in senso fisico.

Allo stesso tempo, nonostante la separazione, siamo comunque colpiti dal modo in cui i due gruppi sono legati visivamente. La triade in primo piano si ripropone in quella di Cristo e dei suoi flagellatori; entrambi i personaggi centrali, sensibilmente più pallidi dei loro compagni, poggiano il loro peso sulla gamba destra e hanno il braccio sinistro piegato al gomito. Entrambi risultano enfatizzati da qualcosa che sta sulle loro teste: la statua sulla colonna al di sopra di Cristo, un albero e il cielo aperto al di sopra del giovane. Lo sguardo muto dell'uomo di profilo a destra trova un'eco a sinistra nell'espressione fissa di Pilato. La posa di tre quarti e il gesto della mano dell'uomo barbuto in primo piano trovano un'eco nelle posizioni combinate del flagellatore mancino e del personaggio di schiena col turbante sotto il portico. Questo personaggio col turbante inoltre ha con la scena della Flagellazione la medesima relazione che noi spettatori abbiamo col quadro

stesso, in particolare col gruppo di destra. Lo stesso tipo di reciprocità visiva si può notare nella disposizione dei colori e dei motivi lineari. Queste evidenti e deliberate analogie formali stabiliscono un'intensa relazione tra il gruppo in primo piano e quello sullo sfondo. Vedremo come entrambe le impressioni, quella di separazione e quella di identificazione, siano elementi significativi nella spiegazione del significato del quadro.



6. Scuola senese, *La Flagellazione*, XV secolo

Visto nel suo contesto storico, il fatto più sorprendente in merito alla composizione del quadro sta nel modo radicale in cui essa differisce dalle rappresentazioni contemporanee della Flagellazione. L'effettiva data di esecuzione da parte di Piero non è nota e le opinioni a riguardo sono sostanzialmente diverse, spaziando dal 1445 circa, per cui si tratterebbe di una delle sue prime opere, fino al 1472. Come ipotesi di lavoro possiamo assumere una data intorno alla metà del XV secolo e paragonare la composizione con altre opere rilevanti di area toscana. Lorenzo Ghiberti, Andrea del Castagno, un ignoto artista senese della metà del XV secolo, e

alcuni altri, hanno tutti rappresentato la Flagellazione all'interno del Tribunale, o Pretorio, di Pilato, raffigurato da un colonnato al centro della scena (Figg. 5 e 6). Il personaggio di Cristo legato per



7. Ambito di P. Lorenzetti, *La Flagellazione*, 1325 ca.

le mani a una colonna si trova al centro dell'architettura e un certo numero di personaggi sono disposti in gruppi ben equilibrati su ambo i lati.¹¹ Tutte queste composizioni sono quindi a schema centrale e simmetriche. Anche Piero descrive il Pretorio come un loggiato aperto, ma lo priva della sua posizione centrale, arretrandolo sulla sinistra; a destra, introduce invece un'area a cielo aperto. L'aspetto sorprendente della sua variante è che sembra deliberatamente far rivivere una tipologia dell'inizio del XIV

¹¹ La scena di Ghiberti si trova sulle porte settentrionali del Battistero di Firenze, cfr. R. Krautheimer e T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, pp. 127-132.

La *Flagellazione* di Andrea del Castagno era un affresco nel chiostro di Santa Croce a Firenze distrutto nel XVII secolo. La sua composizione fu descritta da Vasari e si ritiene che essa fosse la base di un'incisione del Maestro della Passione di Vienna (vedi A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, New York, 1938, vol. I, p. 38, vol. II, tav. 28, riprodotta anche in *Lavin*, fig. 10). È molto probabile che l'affresco nel Battistero di Siena, di solito attribuito al Vecchietta, sia stato influenzato dalla composizione di Andrea, cfr. *Lavin*, nota 9.

secolo, non più in auge da almeno cent'anni.¹²

Un esempio importante di questo tipo asimmetrico è un affresco nella volta del transetto della Basilica Inferiore di San Francesco d'Assisi, opera della scuola di Pietro Lorenzetti (Fig. 7), databile a circa il 1325. Il Pretorio, un portico arioso rivestito di intarsi e incisioni, è posizionato a sinistra, fuori asse. Rialzato su una piattaforma di due gradini, il suo spazio principale consiste di una sala a due campate che si estende verso destra a definire un'area minore coperta, popolata da ebrei e da soldati. Cristo è legato a una colonna nel centro del portico e Pilato siede in trono a sinistra, tra due consiglieri militari. Fuori dall'edificio, nell'angolo formato dai parapetti, c'è un pezzetto di terra coltivato con dei fiori. La composizione di Piero è senza dubbio collegata a questo tipo di disposizione. Tuttavia, probabilmente egli non seguì unicamente l'affresco di Assisi, ma si riferì anche a un esempio minore dello stesso schema il quale, trovandosi nella sua cittadina natale di Borgo San Sepolcro^(*), dovette essergli familiare per tutta la vita. Questa *Flagellazione* asimmetrica appare nella predella di una pala d'altare della metà del XIV secolo, originariamente nella chiesa di Santa Chiara in Borgo, oggi sull'altare maggiore della Cattedrale (Fig. 8). In forma ridotta e semplificata, la piccola tavola segue la configurazione dell'affresco di Assisi: di nuovo il Pretorio è decentrato verso sinistra e un pezzetto di terra all'aperto riempie lo spazio esterno all'edificio sulla destra.¹³

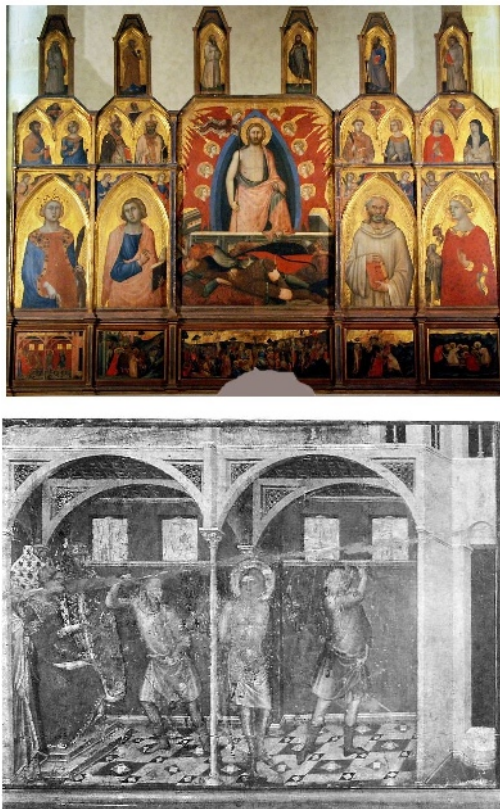
Piero riprese l'impianto di base di queste opere del XIV secolo adottandone anche parecchi dettagli. Il suo Pretorio colonnato domina in modo simile un lato del quadro, coprendo - da sinistra - i

12 La genesi di questa tradizione sembra trovarsi nella piccola rappresentazione della Flagellazione eseguita da Duccio sul retro della sua *Maestà*, 1308-1311, Opera del Duomo di Siena.

(*) *Qui e in vari punti del testo, Lavin cita Sansepolcro con il nome antico di Borgo San Sepolcro (N.d.T.).*

13 Il pannello centrale del polittico, del quale *La Flagellazione* è la predella, rappresenta un Cristo risorto, citato spesso come prototipo del celebre affresco *La Resurrezione* di Piero, nel Palazzo Comunale di Borgo San Sepolcro. Vedi i dettagli in *Lavin*, nota 15. La relazione tra la *Flagellazione* di Piero e questa predella non era stata individuata sino ad ora.

due terzi circa della larghezza della tavola. Cristo, dal corpo ancora senza lividi, è collocato di nuovo contro una colonna ben dentro lo spazio dell'edificio. Il flagellatore di destra è decisamente correlato con il suo omologo nell'affresco di Assisi; lo si vede di schiena, mentre si prepara per un colpo dall'alto verso il basso della frusta.



8. Scuola senese, *La Flagellazione* (dettaglio in basso),
nel *Polittico del Duomo di Sansepolcro*
(in alto; la *Flagellazione* è nello scomparto inferiore a sinistra), XIV sec.

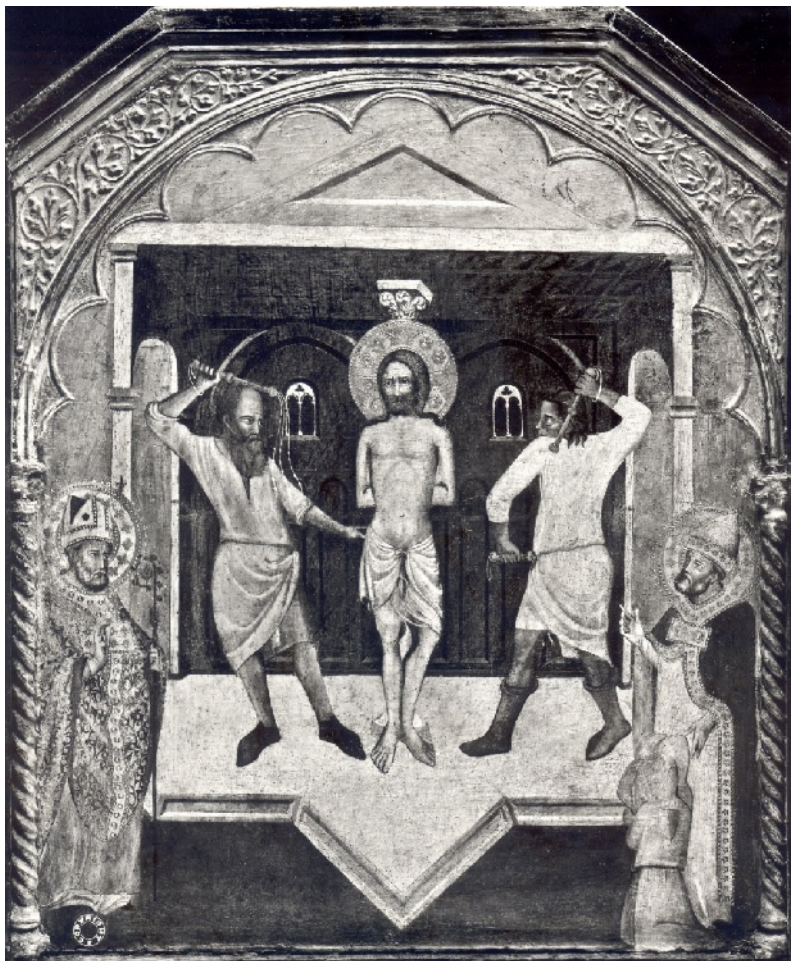
Piero ne ha portato il braccio destro più in alto. Il suo collega tocca il braccio destro di Cristo con la mano sinistra, come nell'affresco di Assisi, anche se il braccio sinistro è sollevato più o meno come quello corrispondente nella predella di Sansepolcro. In tutt'e tre le

versioni Pilato si trova a sinistra, in trono. Il consigliere col turbante, che nella predella di Sansepolcro si trova in piedi alla destra di Pilato, c'è anche in Piero; è stato trasferito dentro la loggia, con le spalle rivolte allo spettatore, ma si tira sempre il vestito con la mano destra. Allo stesso modo che nella predella, il retro del portico di Piero è perforato da aperture. Il soffitto è a cassettoni e, come nell'affresco e nella predella, il pavimento è rivestito con intarsi geometrici e policromi di marmo. A destra, e dietro il portico vero e proprio, c'è un edificio a due piani che allude al resto del palazzo di Pilato, sempre come nei due esempi precedenti. E la piazza di Piero non è altro, in fondo, che un'amplificazione dei piccoli spazi esterni che si trovano negli angoli di destra di quelle opere.

Non può pertanto esserci alcun dubbio che Piero avesse in mente la precedente tradizione pittorica quando cominciò a organizzare la propria composizione. D'altra parte, dobbiamo tenere conto che nell'aderire al sistema asimmetrico dei suoi modelli, egli ne ha modificato radicalmente e profondamente le relazioni. Tanto nell'affresco di Assisi quanto nella predella di Sansepolcro, il Pretorio coincide con la superficie del quadro; in entrambi, i personaggi sono distribuiti lateralmente lungo la scena, più o meno come in un fregio. Piero invece ha messo il suo Pretorio ben dietro la superficie del quadro e ha proiettato gli spazi esterni sia in avanti sia molto indietro. Ha introdotto una seconda serie di edifici sulla destra e, al di sopra di un muro nello sfondo lontano, ha aperto una veduta di paesaggio e di cielo. Mettendo un gruppo di personaggi in primo piano e un altro considerevolmente più arretrato, Piero ha rotto la continuità della narrativa tradizionale. Proprio per questo ha ben distinto i personaggi in primo piano dalle comparse che popolano i lati nelle scene precedenti.

Dev'essere stato il desiderio di raggiungere questo effetto che portò Piero a respingere il modello simmetrico di Flagellazione in voga ai suoi tempi. Il Pretorio collocato in mezzo a uno spazio razionale e continuo, sia vicino alla superficie del quadro o lontanissimo, impone di norma a tutti gli elementi della composizione un unico punto centrale, di tempo e di spazio. Personalmente sono a conoscenza di una sola notevole eccezione a questa affermazione, dove una composizione centrale riesce a dare la sensazione di due

ambiti distinti: *La Flagellazione* (Fig. 9) di scuola pisana che si trova su uno dei lati di una tavola del XIV secolo.



9. Scuola pisana, *La Flagellazione*, XIV secolo

Qui la flagellazione è ospitata in un piccolo edificio che si conclude bruscamente sul davanti con un gradino modanato a forma di V. Su ambo i lati davanti all'edificio ci sono due vescovi aureolati; quello di destra dirige verso la scena biblica l'attenzione

di quattro membri di una confraternita di flagellanti. Tramite ingegnosi accorgimenti di scala, di gesti e di inquadratura, l'immagine rompe la continuità spaziale e temporale e rappresenta il modello devozionale della confraternita.¹⁴ La tavola pisana diventa quindi un precedente dell'idea di Piero (vedi anche più avanti). Il nostro artista scelse comunque il formato asimmetrico e con quello creò un'immagine unificata razionalmente, con una vista senza ostacoli della flagellazione, e uno spazio separato, nel quale esistono altri elementi autonomi.

14 G. Vigna, *Pittura del Due e Trecento nel museo di Pisa*, Palermo 1959, pag. 86, nota 70. Vedi anche G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, pp. 945-946, nota 289 (b).

4. *L'ambientazione*

Per quanto infinitamente chiaro e lucido, stabile e monumentale, lo schema dell'ambientazione non è evidente al primo sguardo. Un numero di elementi verticali (i personaggi e l'architettura) coprono gran parte della superficie orizzontale, riducendo ciò che è visibile a una frazione di quanto deve essere effettivamente calcolato. La pianta della superficie visibile è mostrata nella figura 10; le tracce fornite da Piero sono pertanto minime. Scopriremo tuttavia che sono sufficienti per rendere l'ambiente razionalmente comprensibile. Che ci abbia dato delle tracce, d'altronde, è un chiaro segnale che egli intendeva che fossero seguite. I punti principali da osservare sono: 1) la regolarità del modulo di decorazione del pavimento, 2) la vista ininterrotta in profondità tra i personaggi al centro e a sinistra del gruppo in primo piano, di cui alla figura 4, e 3) le aree del terreno diversificate in base alla luce e all'ombra.

Il terreno fuori dalla loggia del Pretorio è pavimentato con piastrelle color terracotta, disposte in grandi quadrati di otto piastrelle per lato. Ogni quadrato grande è circondato da strisce di pavimentazione bianca senza interruzioni. Questi elementi quadrati sono alla base del modulo dell'intera piazza e sono ripetuti molte volte verso il fondo. Ci sono due di questi elementi di pavimentazione davanti al Pretorio, il primo dei quali – dove stanno i personaggi in primo piano – risulta incompleto laddove incontra la superficie del quadro. Sotto il tetto del portico ci sono tre elementi, ognuno decorato diversamente ma corrispondente per dimensioni a uno dei grandi quadrati rossi; il colonnato poggia su una striscia bianca di pavimentazione. La campata davanti e quella di dietro del portico presentano un motivo rosso porfido e bianco, con una stella a otto punte al centro, circondata da quadrati e altre forme geometriche. Il personaggio col turbante si trova nella campata davanti. Il pavimento della campata centrale, in mezzo alla quale si trova Cristo alla colonna, è decorato con un cerchio perfetto di marmo verde, rosaceo negli angoli. Per via della stretta prospettiva nella quale questi motivi sono presentati, essi restano indistinti

finché non vengono restituiti graficamente (Fig. 11)¹⁵. La loggia vera e propria si conclude con un muro, nel quale si trovano due porte, una chiusa e l'altra parzialmente aperta con la vista di una scalinata.

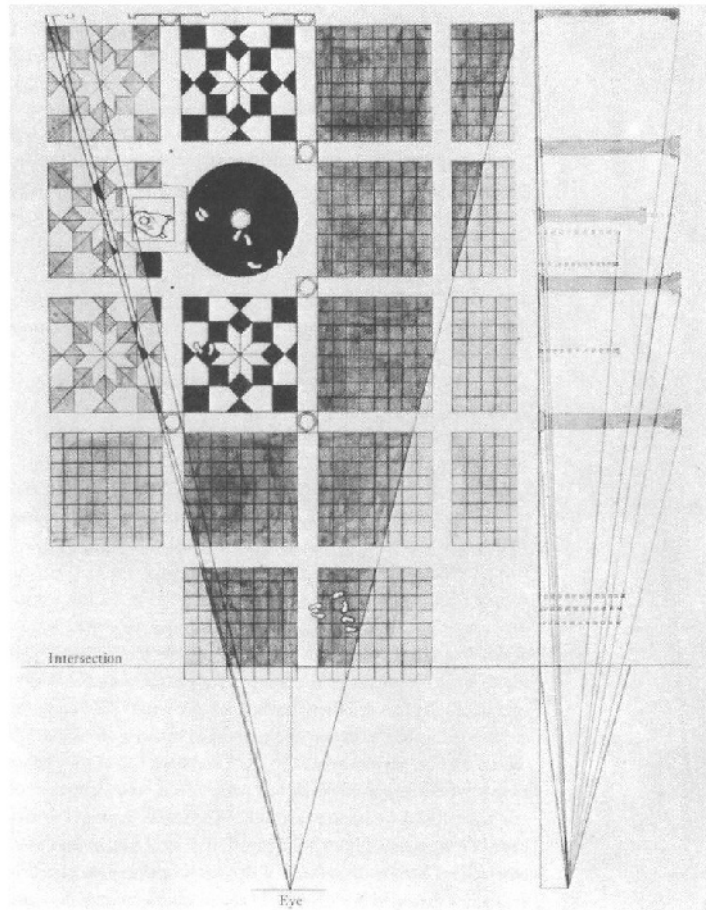


← 10. Ricostruzione della planimetria

Il primo piano del quadro è in piena luce. Questa luce fa parte di un flusso considerevole che entra nella scena da sinistra, secondo un angolo molto acuto. L'angolo misura 26° , lo si vede bene grazie all'ombra inclinata all'interno della torre a destra. Il flusso di luce determina le lunghe ombre sottili proiettate sulla parte destra del pavimento dalla prima colonna sulla sinistra e dai tre personaggi in primo piano. Si può anche osservare un'ombra più grande proiettata dal Pretorio stesso dietro ai personaggi, dove le piastrelle rosse diventano rosso scuro e le strisce bianche grigie.

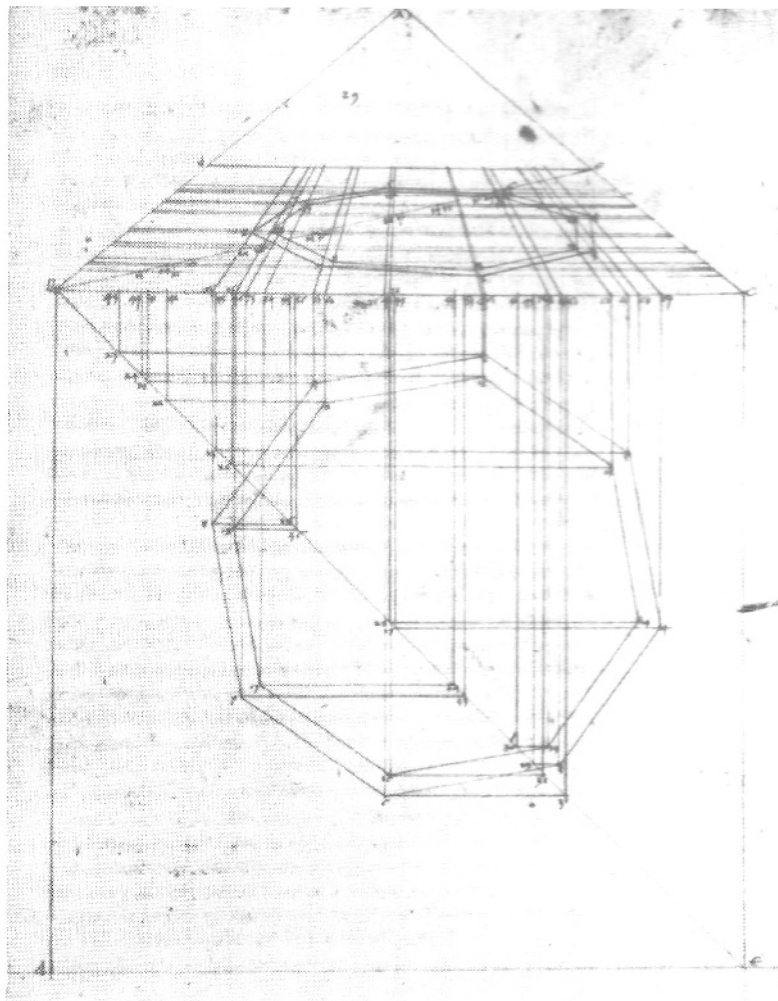
Contando le strisce trasversali in ombra scopriamo che questa zona scura è profonda sei elementi. Dato che il portico è profondo soltanto tre elementi, i tre elementi in più dimostrano la presenza di altre strutture dietro il muro della loggia.

15 La base della mia argomentazione si trova nell'analisi di R. Wittkower and B. A. R. Carter, *The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1953, pp. 292-302. La loro ricostruzione della pianta (cfr. figura 11) deve essere corretta per un aspetto: la prima e la terza sezione del pavimento decorato a sinistra non hanno quei motivi geometrici, ma lo stesso cerchio-nel-quadrato della seconda sezione a destra. Possiamo vedere come Piero costruiva simili viste grazie al disegno in prospettiva di un pavimento intarsiato (fig. 12) nel suo *De prospectiva pingendi*.



11. Ricostruzione della pianta e del prospetto laterale
(da Wittkover e Carter)

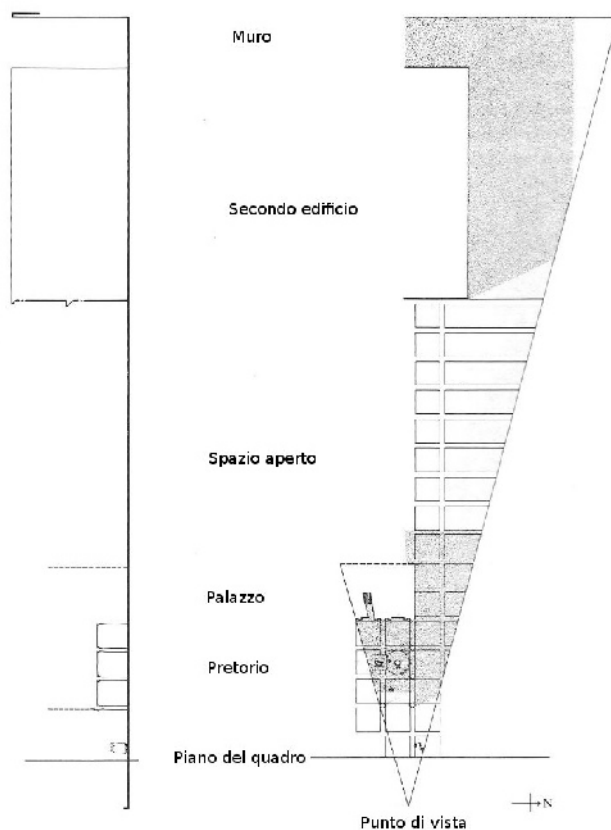
Oltre l'ottavo elemento, la piazza è di nuovo inondata di luce. Sempre grazie alla verifica delle strisce bianche, ci accorgiamo che quest'area illuminata è estesa per altri otto elementi. Solo con questa osservazione diventa davvero evidente che la struttura parzialmente visibile di due-piani-istoriati-di-marmo, che sporge alla destra del Pretorio, è un secondo edificio, indipendente, di grandi dimensioni. Anche questo edificio proietta un'ombra sul pavimen-



12. Piero della Francesca, *Prospettiva di un pavimento intarsiato*

to, scurendo quindi ulteriormente i colori dello sfondo lontano. La diminuzione prospettica a questo punto è diventata così stretta che non si può più vedere la decorazione del pavimento. Sono rappresentate solo le strisce trasversali nel loro grigio dato dall'ombra. Che una tale quantità di superficie sia ancora visibile a una simile distanza, ci assicura che si tratta effettivamente di un'area

lunghissima. La si può ricostruire tramite calcoli matematici, e consta di qualcosa come dieci elementi. L'ombra si ferma prima di raggiungere il muro in piena luce che chiude la piazza. Facendo la somma di tutti gli elementi tra la superficie del quadro e il muro, e convertendo la somma in una misura comune, la piazza risulta lunga circa 76 metri (Fig. 13).¹⁶



13. Ricostruzione di pianta e alzato

¹⁶ Cfr. ibidem, p. 300 nota 1, laddove la scala del quadro viene calcolata pari a 1:3,273

Completata la planimetria, rivolgiamoci ora all'elevazione degli edifici, articolati fino all'ultimo dettaglio. Parlando delle origini della composizione, abbiamo visto che nel dipingere il Pretorio di Pilato come un portico a colonne, Piero seguiva una convenzione largamente diffusa sulla sua forma. Mai prima, però, l'edificio era stato rappresentato in uno stile classico tanto magnifico (Figg. 1 e 3). Lo splendido colonnato è di ordine corinzio con un semplice fregio. Le pareti interne sono rivestite di porfido e di altri marmi preziosi, gli stipiti e le cornici incisi elaboratamente, i cassettoni decorati con grandi rosette. Tutti questi elementi sono sorprendenti rappresentazioni di motivi architettonici solitamente generati e sviluppati per architetture reali. Essi riflettono gli scritti e prefigurano qualcosa degli edifici veri del celebre architetto e teorico Leon Battista Alberti, con il quale Piero ebbe contatti a Rimini nei primi anni '50 del Quattrocento.¹⁷ In effetti, la brillantezza e la finitezza del Pretorio di Piero sono spesso paragonati, in particolare, alla Cappella Rucellai di Alberti nella chiesa fiorentina di San Pancrazio e alla tomba di famiglia in essa ospitata (Figg. 14 e 15).



14. L. B. Alberti, *San Sepolcro Rucellai (il Tempietto)*, Firenze, 1457-1467

Non si è abbastanza sottolineato che la relazione tra le due strutture possiede un livello di significato ben più profondo. L'uso

17 Leon Battista Alberti, *Ten Books on Architecture*, a cura di J. Ryckwert, traduzione J. Leoni, Londra, 1955.

da parte di Piero di uno specifico dettaglio preso dalla Cappella Rucellai rende questo riferimento ineccepibile. I fusti delle colonne corinzie sono rudentati nella metà inferiore; lo stesso vale per le colonne isolate di Alberti (originariamente all'ingresso della cappella, ma trasferite con tutta la trabeazione sulla facciata esterna della chiesa nel 1808). Questo tipo di fusto è unico nell'opera di Alberti, e non appare in nessun'altra architettura dipinta di Piero. Pertanto le colonne di Piero possono essere considerate una citazione diretta, allo stesso modo in cui un autore cita parola per parola il testo di un altro e indica la propria fonte. Studi recenti stimano al 1457 la fase di progettazione dell'opera di Alberti su commissione dei Rucellai. È più che probabile, considerando la conoscenza personale, che Piero potesse vedere piante e disegni della cappella mentre erano ancora in preparazione.¹⁸



15. L. B. Alberti, *Cappella Rucellai*, Firenze

¹⁸ Il progetto per i Rucellai includeva la cappella, il palazzo e una loggia separata (Figg. 14, 15, 18, 19). La costruzione della cappella fu completata nel 1467. Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Il complesso monumentale di San Pancrazio a Firenze ed il suo restauro*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* (Facoltà di Architettura, Università di Roma), vol. 13, 1966, pp. 1-66, in particolare le pp. 22, 24 e segg., e la nota 56.

K. Clark ipotizza che Piero fosse a Firenze nel 1458 in: *Piero della Francesca*, Londra, 1951, pp. 19, 33 e segg.

In tale occasione, inoltre, Piero potrebbe aver avuto notizia di un fatto singolare relativo al progetto di Alberti. La tomba Rucellai collocata nella cappella (Fig. 14), una camera indipendente con una propria copertura, doveva essere un'imitazione della tomba di Cristo nella chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Il patron di Alberti, Giovanni di Paolo Rucellai, registrò personalmente di aver mandato una spedizione di tecnici in Terra Santa al preciso scopo di verificare 'la correttezza del progetto e delle misure' del Santo Sepolcro. La tomba Rucellai fu perciò concepita come una ricostruzione ideologica, se non archeologica, con uno specifico significato simbolico. E difatti è nota^(*) da sempre come il 'Santo Sepolcro Rucellai'.¹⁹

Se ci chiediamo che cosa potesse significare questo dato per il pittore della *Flagellazione*, incominciamo a entrare dentro il senso della citazione di Piero. La Casa di Pilato, come il Santo Sepolcro, era uno dei centri del pellegrinaggio a Gerusalemme. Indicato come luogo di venerazione sin dal quinto secolo, era un rudere del quale, durante il Medio Evo, vennero registrate tre diverse posizioni geografiche. Sappiamo da varie fonti che durante il Rinascimento lo si ritenne dentro la Fortezza Antonia, nel settore nord orientale della città. Quest'area, inclusa la cappella della Flagellazione, fu occupata per gran parte del XV secolo dal Palazzo del

(*) *In realtà, in Italia la tomba è quasi sempre indicata come il "Tempietto del Santo Sepolcro" (N.d.T.).*

19 Il contributo più importante sulla Cappella Rucellai è quello di L. H. Heydenreich, *Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz*, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, New York, 1961, vol. I, pp. 219 e segg. Questo studio fu completato da M. Dezzi Bardeschi, *Nuove ricerche sul San Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze*, in: *Marmo*, vol. 2, 1963, pp. 135-161. L'uso di costruire copie del Santo Sepolcro faceva parte di una lunga tradizione risalente all'alto medioevo; cfr. R. Krautheimer, *An Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942, pp. 1-33. Vedi anche Q. Van Retgeren Altena, *Hidden Records of the Holy Sepulchre*, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser e altri., Londra, 1967, pp. 71 e segg.

Governatore musulmano, il cui accesso era proibito ai cristiani.²⁰ Pertanto non possiamo ipotizzare una delegazione che, come per il Santo Sepolcro, abbia fatto disegni e preso misure della Casa di Pilato che possano essere stati mostrati a Piero.



16. *La Flagellazione*, dettaglio

Esiste tuttavia una fonte italiana di quel tempo, che registra ciò che qualunque pellegrino in viaggio a Gerusalemme avrebbe imparato della città. Questa fonte è un inedito manoscritto della Biblioteca Vaticana, detto il 'Viaggio di Gerusalemme' e scritto per un gentiluomo di Rimini da tal Andrea. L'autore descrive dettagliata-

²⁰ H. Vincent e F. -M. Abel, *Jérusalem*, vol. II, *Jérusalem Nouvelle*, vol. II, Paris, 1922, *Le Pretoire*, pp. 562-586.

mente il suo viaggio in Terra Santa, avvenuto tra il 20 settembre 1457 e il 24 aprile 1458.²¹ Il capitolo di Andrea sulla Casa di Pilato è più che altro una lista di dati presi dalla tradizione letteraria, che descrivono gli eventi biblici accaduti in quel luogo.²²

Direttamente sull'architettura, dato che egli non poté oltrepassare la recinzione, non ha quasi nulla da dire. Ciò nonostante il suo testo chiarisce alcune nozioni di quel tempo relative all'aspetto fisico del Pretorio biblico.

Il capitolo si chiama 'Dove erano le case di Pilato'. La forma plurale implica più di un edificio. Come abbiamo visto esaminando la planimetria, l'architettura a sinistra nel quadro di Piero consiste non di una sola costruzione, ma di un complesso che comprende un edificio con il Pretorio, un cortile aperto, e una seconda grande costruzione. L'insieme potrebbe ben essere detto 'Le case di Pilato'. Il testo del 'Viaggio' descrive una scalinata sotto cui Cristo sarebbe stato incatenato e deriso e al cui vertice si sarebbe trovato il trono di Pilato. Piero si impegnò nella rappresentazione di una scalinata in diretto rapporto col trono di Pilato, aprendo una vista oltre la

21 Viaggio di Gerusalemme, Bil. Vat. MS Chigi M. VII. 150, incipit: "Questo libro contiene del viaggio di Sancta Katerina et del sepulcro di Nostro Signore Iesu Christo et di multe notabile cose"; la datazione è all'interno.

22 "DOV'É ERANNO LE CASE DI PILATO: Tuctavia andando christo p la strada trovi un terzo. et descendendo trovi sopra la strada un bello arco et qui era *le case di pilato* dove christo fu presentato. Er secondo li evangelio di nicodemo quando iesu christo intrò al pretorio di nanti ad pilato stavano VI homini i quali tenevano VI bandere. le quale bandere come christo intrò subito glie fecero riverentia in presentia di pilato. Sotto la *scala* glie dove christo fu posto in presone. et ligato ala colonna et bactuto et incoronato di spini. et beffato dicendo dio te Salve re de li giudei. Et incapo de la *scala* ad parte dextra glie la sedia dove pilato sedeva. et il populo stava in mezo de la *piazza* et gridava mora iesu et sia crucifisso. Donde pilato audendo il grande remore et havendo paura lu mise in man deli zudei et lui senelavo le mani. Et nel arco sopradicto stanno due grande prete quadre scripte di lettere greche hebraice et latine. Le quale se dice ch serranno testimonianza al di del uiditio de la morte di christo. E glie pdonanza. VII anni et LXX di," (fol. 26r., corsivo mio).

porta sulla parete di fondo del Pretorio (Fig. 16). Quei gradini, inoltre, sono probabilmente collegati con la Scala Santa, la veneranda reliquia nei pressi di San Giovanni in Laterano che, sin dall'ottavo secolo, si riteneva portata dalla casa di Pilato a Roma ad opera di Sant'Elena. La rampa di Roma consta di ventotto gradini di marmo. Nel quadro, quel che si vede attraverso la porta ci porta a completare la rampa con un numero più o meno simile.²³



17. *La Flagellazione*, dettaglio

²³ Vedi *Lavin*, nota 25.



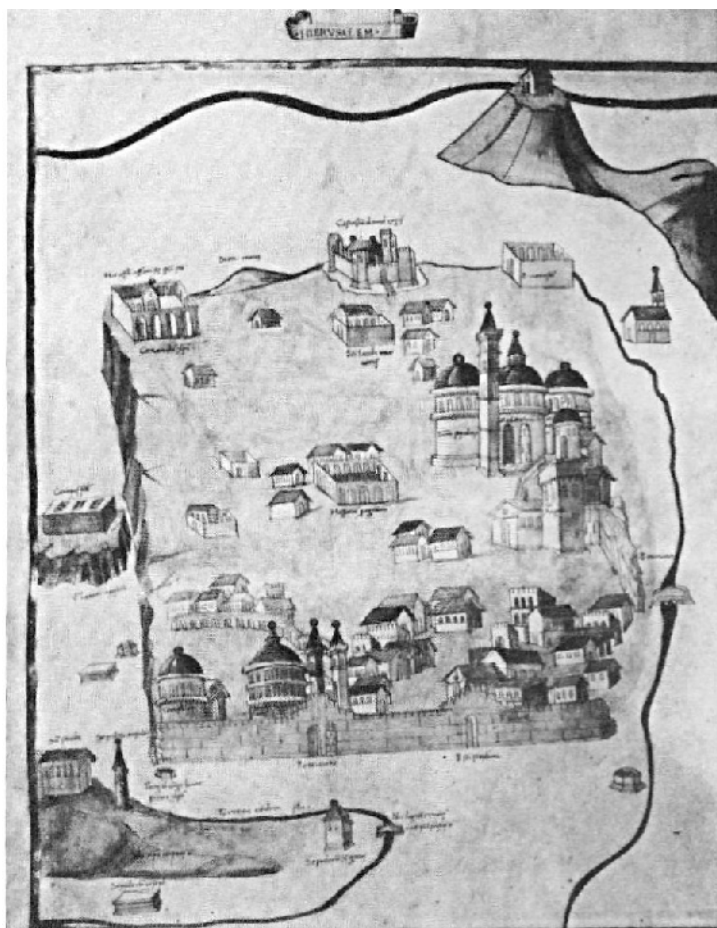
18. L. B. Alberti, *Loggia Rucellai*, prima e dopo il restauro, Firenze, ca. 1460.



19. L. B. Alberti, *Palazzo Rucellai*, 1446-1451, Firenze

Il testo del 'Viaggio' non ci fornisce spunti su come doveva apparire il resto del palazzo di Pilato. D'altra parte, Piero sembrerebbe a conoscenza di dati di diversa origine. Il suo edificio più lontano (Fig. 17) può essere genericamente descritto tramite gli elementi che si scorgono dietro il personaggio barbuto in primo piano: alto circa tredici metri²⁴, ha due livelli sovrapposti di ordine corinzio, con una copertura piana, vale a dire non a volta. Se il piano terra sia aperto o chiuso non si può dire, perché se ne scorge soltanto il pilastro d'angolo; ma il livello superiore è costituito da una serie di aperture ad arco. Poiché l'apertura visibile è provvista di uno scuro di legno chiaro (si noti la piccola apertura accanto al collo del personaggio barbuto, Figg. 17 e 33), si tratta probabilmente di una finestra con la parte superiore ad arco. I punti di origine degli archi tra due finestre sono uniti in un'unica area di imposta, determinando un sistema particolare in cui non ci sono spazi di parete intermedi. Questo dettaglio si vede dietro la collottola del personaggio barbuto. Le pareti al di sopra sono rivestite di marmi colorati. Stilisticamente questi archi richiamano, con le loro modanature concentriche, gli archi della Loggia Rucellai (Fig. 18), dove modanature simili si sovrappongono a incastro (ma si uniscono in orizzontale) sopra l'area di imposta di ogni colonna. Le lesene d'angolo di entrambi i piani dell'edificio di Piero sono simili alle lesene corinzie del San Sepolcro Rucellai (Fig. 14) e, nel rapporto proporzionale con le finestre ad arco che incorniciano, assomigliano anche alle finestre della facciata di Palazzo Rucellai (Fig. 19). Nonostante queste somiglianze, la forma del palazzo di Piero non ha riscontro in nessuna parte del complesso Rucellai. E non è neppure possibile fare riferimento a prototipi classici come, ad esempio, basiliche a due piani o portali monumentali.

24 Essendo visibili sia il vertice inferiore che quello superiore dell'edificio e potendosi calcolare la sua lunghezza grazie alle ombre proiettate, se ne può calcolare anche l'altezza.



20. Veduta topografica di Geusalemme, da un manoscritto del 1472

Ho rintracciato, comunque, qualcosa di strettamente analogo, un'altra rappresentazione della casa di Pilato. Nella Biblioteca Vaticana si trova un manoscritto splendidamente illustrato, versione latina della *Cosmografia* dell'antico scienziato greco Tolomeo. Dato 1472 e creato per Federico da Montefeltro, futuro patron di Piero della Francesca, questo manoscritto contiene molte illustrazioni di famose città e luoghi di tutto il mondo. Una è la veduta topografica di Gerusalemme che si vede in Fig. 20. Vicino alla Porta di Santo

Stefano troviamo il Palazzo di Pilato: *P[alatio]. Pilati* (Fig. 21): è rappresentato come una struttura rettangolare a copertura piana su due livelli, il primo chiuso e il secondo perforato da una sequenza continua di finestre ad arco. In altre parole, è simile alla struttura di Piero. Considerando la data e la provenienza, l'illustrazione potrebbe ben essere un riflesso dell'edificio di Piero; ma più probabilmente entrambi fanno riferimento ad una medesima fonte, peraltro ignota.²⁵



21. Casa di Pilato (dett. fig. 20)

La piazza esterna al Pretorio di Piero ha precedenti storici sia per le ampie dimensioni sia per la pavimentazione rettilinea. Non è menzionata soltanto nel 'Viaggio' del 1457-1458, ma è ricordata e nominata anche nella Bibbia. Giovanni evangelista (Giovanni, LXIX, 13) chiama *Lithostratos*, che significa pavimento, il posto in cui Pilato uscì per giudicare Cristo. In tempi moderni, è stato

25 "Cosmographiae Ptolemaei Viri Alexandrini", Bibl. Vat. MS Urb. Lat. 277, fol. 132v. Il testo originale di Tolomeo fu presentato ai circoli intellettuali fiorentini intorno al 1400; la traduzione del 1472 fu eseguita da Jacopo d'Angelo de Scarperia. Vedi anche una veduta di Gerusalemme (il Santo Sepolcro e la Moschea di Omar) in a French Book of Hours, dal miniaturista di Re Renato, intorno al 1436, Londra, British Museum, manoscritto Egerton 1070, fol. 5; recentemente riprodotto in: C. H. Krinsky, *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 33, 1970, tav. 5a.

scavato un cortile vicino alla Fortezza Antonia di circa 40 x 30 metri, pavimentato con pesanti blocchi di pietra di forma rettangolare.

Oltre la *Domus Pilati*, il pellegrino Andrea descrive nel suo testo altre due importanti reliquie della flagellazione a Gerusalemme. Erano ospitate nella Chiesa del Santo Sepolcro: la prima era un pezzo della colonna della flagellazione, esposta nella cappella del *Noli me tangere*; la seconda era una depressione del pavimento dietro l'altare di un'altra cappella, originata – secondo la tradizione – dai piedi di Cristo mentre veniva colpito. Quest'ultima cappella, dice il pellegrino, era chiamata “il posto dove Cristo fu imprigionato”; ma, essendo una replica del posto nella casa di Pilato, egli ha dei dubbi sulla verità di questa identificazione.²⁶ In ogni caso, queste notizie sono importanti perché dimostrano come reliquie della flagellazione si trovassero nella Chiesa del Santo Sepolcro, e come la Casa di Pilato e il Sepolcro di Cristo fossero espressamente collegati nelle tradizioni della Terra Santa.

Forse in questo collegamento Piero vedeva un significato molto personale. Secondo la tradizione, la sua città natale di Borgo San Sepolcro era detta così per via delle reliquie del Santo Sepolcro portate in Toscana da due pellegrini nel 934 d. C. La città si era sviluppata intorno all'oratorio costruito per ospitare i venerabili oggetti.²⁷ Forse fu per questa ragione che Piero mise la propria firma col nome completo della sua città, OPUS PETRI DEBURGO SCI SEPULCRI, ben visibile sulla base del trono di Pilato (Fig. 16).

Ma a prescindere dal riferimento personale, la relazione tra la flagellazione e la chiesa del Santo Sepolcro rivela l'importanza della citazione da parte di Piero della cappella Rucellai. In mancanza di una conoscenza esatta dell'architettura del Pretorio biblico, ma desiderando avvicinarsi il più possibile al prototipo di Gerusalemme, Piero si servì dello stile e degli specifici motivi

26 Il frammento della colonna è menzionato sul foglio 13r. del manoscritto del *Viaggio* (cfr. Vincent and Abel, *Jérusalem Nouvelle*, vol. II, p. 255); la depressione (“pozo”), sul foglio 13v. (cfr. ibidem, p. 256, 276).

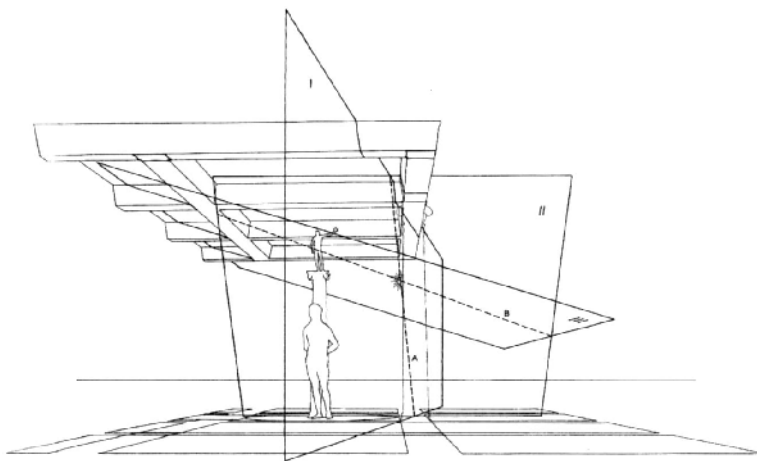
27 G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. VI, p. 55, Venezia, 1841.

della cappella Rucellai di Alberti, le cui connessioni con il Santo Sepolcro (e quindi con la flagellazione) erano note. In questo modo, egli indicava con chiarezza l'importanza archeologica della sua ambientazione e, come Alberti, ri-creava un reliquiario nello stile ecclesiastico del tempo. Il magnifico realismo della resa architettonica doveva essere inteso come espressione dell'accuratezza topografica della casa di Pilato.

Tuttavia, proprio quando siamo convinti del realismo del Pretorio, ci accorgiamo che le intenzioni di Piero vanno oltre. Tramite una serie di effetti correlati egli ci mostra che il Pretorio esiste non nel nostro mondo, ma in un'altra dimensione.

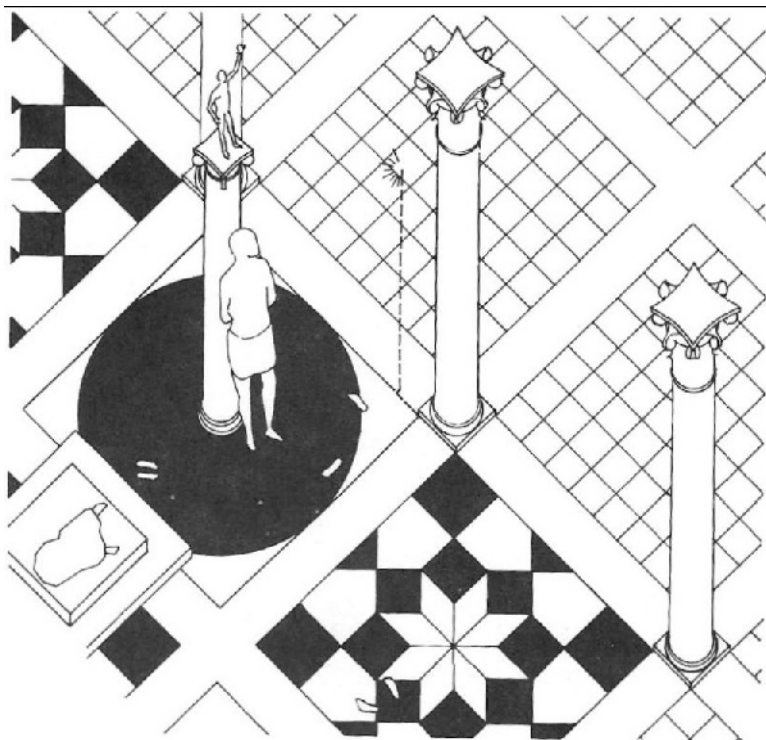
Guardando il soffitto del Pretorio notiamo che mentre la prima e la terza campata sono in ombra, la campata centrale è abbagliata dalla luce. Trattandosi del soffitto sopra Cristo, 'Luce del mondo', la associamo con la sua presenza. Eppure, la luce non emana da Cristo; l'alone di raggi dorati che gli circonda la testa è brillante ma, in senso letterale, non proietta luce. Poi, notiamo che tutti gli elementi verticali nel Pretorio, compresi Cristo, la statua sopra di lui, la parte davanti della pedana di Pilato, persino gli stipiti della porta sul fondo, sono illuminati sul lato destro. Le zone più luminose a destra sono in opposizione diretta con quella che risulta all'esterno, nella piazza dove, come abbiamo visto, le figure sono illuminate da sinistra. A dimostrare questo rovesciamento ci sono i bordi luminosi del drappaggio sul fianco sinistro del ragazzo biondo in primo piano e sul lato destro del personaggio col turbante sotto il portico. Dobbiamo quindi dedurre che la luce nel soffitto del Pretorio fa parte di un flusso consistente che proviene da una seconda autonoma fonte.

Analizzando ora molto da vicino il colonnato (Fig. 3), troviamo delle prove che sorreggono questa deduzione. Nel colonnato si verifica questa sequenza: la prima colonna è illuminata da sinistra; la seconda colonna è in ombra, come l'intradosso dell'intercolumnnio (di cui si intravede una stretta sezione, con il suo rivestimento di marmo scuro dietro il primo capitello); la terza colonna è in piena luce, come l'intradosso del secondo intercolumnnio; la quarta colonna è in ombra. Per ottenere una sequenza di questo tipo, è necessario che la luce entri nel Pretorio da un qualche punto che si trovi tra la seconda e la terza colonna.



22. Punto di origine della luce secondaria

È quindi un fatto che Piero abbia sistemato la luce come se si irradiasse da un punto preciso, e che ne abbia trattato il flusso con una logica talmente coerente che noi siamo in grado di ricostruire la posizione della sorgente. Le ombre proiettate dagli elementi architettonici nel Pretorio sono misurabili e misurando tre delle più chiare (quella sul lato destro dei cassettoni nella prima campata, quella nell'angolo di dietro a sinistra della stessa campata e quella nel soffitto sulla testa di Pilato), possiamo ricostruire i piani definiti dalle loro stesse superfici. La figura 22 mostra una rappresentazione di questi piani, numerati I, II e III. Il punto di intersezione dei tre piani individua la sorgente di luce. La posizione di questo punto nello spazio è mostrata nella nostra veduta assonometrica (Fig. 23): si trova poco dietro la seconda colonna, leggermente all'interno dell'intercolumnio, all'altezza di circa due terzi di una colonna. L'oggetto più vicino alla sorgente luminosa è il braccio del flagellatore di destra. In effetti, il suo braccio levato è uno dei punti più luminosi del quadro.



23. Veduta assonometrica

Rintracciarne la sorgente rappresenta un passo importante per comprendere il significato del secondo flusso luminoso. Dando per scontato che la luce sulla piazza sia la luce del nostro mondo, vale a dire dell'emisfero settentrionale, allora il suo flusso da sinistra verso destra ad angolo acuto (26 gradi) indica che la sinistra del quadro corrisponde al Sud e la destra al Nord. La luce nel Pretorio che giunge da destra, cioè da Nord, è perciò specificatamente non del nostro mondo. Piero ha usato una costruzione del tutto razionale per far apparire un fenomeno non naturale il più realistico possibile. Con questo mistico risultato, egli designa il Pretorio come un santuario divino, e l'evento biblico che vi si svolge dentro come

un'apparizione miracolosa.²⁸

Rivolgiamoci adesso agli edifici sul lato destro della piazza. Nello schema prospettico generale, essi sono elementi costitutivi di grande rilievo, ma allo stesso tempo possiedono caratteristiche di stile e costruzione completamente diversi da quelli che abbiamo osservato nella casa di Pilato. Le due strutture, una un palazzo di pietra rosa con il tetto di tegole, l'altra un'imponente torre bianca con aperture in cima, sono decisamente di stile non albertiano. Il palazzo è una tipica residenza aristocratica del XV secolo, non rivestito di marmo e non decorato con motivi classici. Per la struttura della torre non sono in grado di proporre precedenti storici. Inoltre, questi edifici non possono essere collocati sulla pianta: i loro bordi inferiori sono totalmente coperti dai corpi dei personaggi in primo piano. La radiografia del quadro non rivela disegni architettonici sotto i personaggi. Non potendo sapere dove gli edifici sono collocati in profondità, è impossibile stimare con esattezza quanto siano alti. Ciò è vero a dispetto del fatto che Piero non è avaro di dettagli: egli ci mostra quante sono le finestre nella facciata del palazzo (quattro), il numero delle mensole che reggono l'aggetto della copertura, e la distanza tra le mensole sul lato dell'edificio. L'unica indicazione di un qualche aiuto per stimare la scala, è la finestra parzialmente visibile dietro l'uomo di profilo (Fig. 24). Questa apertura, come quella del secondo edificio della casa di Pilato, ha uno scuro di legno socchiuso. Il diametro dell'arco posto sopra la finestra appare molto prossimo per dimensioni all'apertura lungo la piazza. I due edifici poi sembrano più o meno della stessa altezza. Possiamo allora inferire che il palazzo rosa si trovi all'incirca a quella stessa distanza, ma non si può stabilire esattamente dove. Per varie ragioni, la torre non è misurabile; anche se vediamo che si trova dietro la residenza, non siamo in grado di stimarne la posizione rispetto al muro. E dato che non se ne vedono né il fondo né la cima, possiamo dedurre soltanto che essa è, alla lettera, molto alta.

28 Abbiamo visto in precedenza questa idea nella tavola processionale di Pisa (Fig. 9): se osservata dal punto di vista dei donatori (i membri della confraternita inginocchiati), la scena della flagellazione è un'apparizione miracolosa.

Pertanto, esiste un'autentica polarità tra i due lati della piazza, e questa polarità ha lo scopo di diversificarli come due dimensioni separate. Gli edifici a sinistra rappresentano un mondo divino, con attributi sovranaturali, strutturato secondo valori immutabili. Gli edifici a destra rappresentano il mondo reale, imprevedibile e incompleto, i cui valori sono labili e il cui ordine è elusivo e oscuro.

L'ampio spazio aperto che separa queste due dimensioni ha connotazioni multiple. Esso allude al *Lithostratos* per la forma e la vicinanza al Pretorio e si relaziona altrettanto bene agli edifici mondani, come la piazza pubblica nella città rinascimentale. Piero ha concluso questo spazio con un muro; in base alla sua posizione nella costruzione prospettica, l'altezza del muro può essere approssimata a circa 13 metri. È fatto di marmo bianco e decorato con motivi colorati a girale, sia in alto sia in basso, mentre l'ampia sezione centrale è intarsiata con un motivo prospettico-geometrico. Preso come fatto architettonico, il muro è neutro. Né di uno stile né di un altro, né religioso né residenziale, esso stabilisce un limite fisico allo spazio organizzato e un collegamento formale tra le due dimensioni. Dietro il muro c'è altro spazio *en plein air*, non misurabile ma vasto, in cui un albero rigoglioso si erge ad un'altezza formidabile.



24. *La Flagellazione*, dettagli della fig. 1

Con l'intero sistema compositivo a nostra disposizione, possiamo ora addentrarci in quello che è probabilmente il suo aspetto più

notevole. I personaggi in primo piano si trovano in una sorta di spazio di nessuno, senza architetture nelle immediate vicinanze. Eppure, essi *sembrano* essere direttamente giustapposti agli elementi sullo sfondo, e con essi congiunti. Per quanto tutt'e tre i personaggi si trovino in realtà davanti al secondo edificio della casa di Pilato, ciascuno di loro appare – a causa dell'allargarsi del cono prospettico – davanti a un diverso lato della piazza: l'uomo in velluto davanti alla struttura civile, il giovane biondo davanti al muro e all'albero, il signore con la barba davanti agli edifici della casa di Pilato. Ogni lato della piazza forma un singolo fondale, ridotto a una cornice per via della profondità. Dotato di una sua 'personalità', ogni fondale fa da contraltare e da testimone del personaggio che gli sta davanti. Si spiegano così sia l'estrema profondità della proiezione, sia la posizione delle architetture. Con questa sistemazione, e solo con questa, l'ambiente diventa un mezzo espressivo nell'identificazione dei personaggi.

5. I ritratti

La mia opinione è che due dei personaggi del gruppo in primo piano possano essere identificati in base al confronto con ritratti già noti.²⁹ L'uomo sulla destra, di profilo, le mani alla cintola con i pollici dentro la cintura, guarda direttamente davanti a sé. È vestito

29 È stato spesso sottolineato che per tutta la sua carriera Piero sembra aver preferito certe fisionomie, da ripetere e variare per tutte le occasioni. E si è sostenuto che i personaggi in primo piano nella *Flagellazione* non possono essere ritratti, perché somigliano ad altri personaggi, presumibilmente generici, presenti in altri quadri sia precedenti sia successivi. Il volto del personaggio barbuto a sinistra, ad esempio, è simile a quello di Pilato e a quello di Costantino nella *Battaglia di Ponte Milvio* del ciclo di affreschi aretino. Il suo cappello a forma di fungo, il mantello e la barba a due punte si ritrovano diverse volte in quel ciclo. Il volto etereo del personaggio biondo al centro è stato paragonato a quello di uno degli angeli nel *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra, e inoltre corrisponde tipologicamente a molti ragazzi angelici in altre opere di Piero. La posizione e la fisionomia dell'uomo con i capelli grigi a destra si ritrovano - in posizione speculare - nell'*Incontro della regina di Saba con re Salomone* ad Arezzo, e molti tratti del suo profilo coincidono con quelli di uno dei membri della confraternita in preghiera nella *Madonna della Misericordia* di Borgo San Sepolcro.

D'altra parte, si può dimostrare che in varie occasioni alcuni volti, noti per essere dei ritratti, sono conformi ai tipi standard di Piero. Il celebre ritratto di *Battista Sforza, duchessa di Urbino*, agli Uffizi, è un caso esemplare perché donne di aspetto simile - forma della testa e degli occhi, portamento in generale -, appaiono ripetutamente nelle opere di Piero, sia come Madonne sia come astanti in scene narrative. Ancor più rilevante nel nostro contesto è il ritratto del committente inginocchiato nel piccolo *San Girolamo e Girolamo Amadi* (Fig. 54), all'Accademia veneziana. La testa di questo personaggio ha molti elementi in comune con l'uomo di profilo a destra nella *Flagellazione*, e la sua posizione e il vestito sono identici a quelli del devoto nella *Madonna della Misericordia*. Ciò nonostante, si tratta con certezza di un ritratto. È evidente allora che le raffigurazioni fisionomiche di Piero tendono a conformarsi secondo tipi standard, ma ciò non esclude per principio che esse siano ritratti di

elegantemente, all'italiana, dato che indossa un mantello di velluto azzurro brillante, con ricami a forma di cardo e anelli di fili dorati. Il vestito ha i bordi di pelliccia, e una sciarpa cremisi scende da una spalla arrivando fin sotto l'orlo. Ai piedi l'uomo ha stivali, o *calzoni*^(*) di morbida pelle nera (Fig. 25). É a testa nuda, i capelli grigi rasati con la sfumatura alta su nuca e basette. L'artista ha fatto dei cambiamenti alla parte superiore della testa: attraverso lo strato finale di pittura si vede l'originale, che aveva la linea superiore della testa leggermente più in alto e il profilo posteriore leggermente meno sporgente.



25. *La Flagellazione*, dettaglio

Si può fare un confronto tra questa testa e il profilo di un busto di bronzo (Fig. 26), la cui paternità è tutt'ora argomento di discussione (per quanto sia spesso attribuito a Donatello), ma che è

persone reali.

(*) *In italiano nel testo originale*

generalmente ritenuto un ritratto all'incirca del 1450 del Marchese di Mantova Ludovico III Gonzaga (1412-1478). L'identificazione è stata fatta alla fine del XIX secolo sulla base di confronti con le medaglie raffiguranti Ludovico opera di Pisanello (1447-1448) e di Pietro di Fano (1452-1457), complete di iscrizioni (Figg. 27 e 28). A queste si può aggiungere il confronto del profilo di destra e della vista frontale del busto con le analoghe immagini che appaiono nel ciclo di affreschi di Andrea Mantegna, eseguito nei primi anni Settanta del '400 nel palazzo ducale di Mantova (cfr. figg. 29, 30, 31 e 32).³⁰



26. Anonimo, *Ludovico Gonzaga* (profilo sinistro), XV sec.

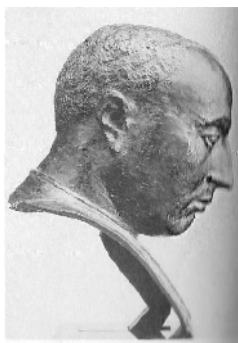
30 H. Grimm, *Italianische Portraetbuesten des Quattrocento*, in: *Preussische Jahrbuecher*, vol. 51, 1883, p. 407.
Vedi anche H. Kauffman, *Donatello*, Berlino, 1953, p. 138 e segg.
Un completo panorama degli affreschi di Mantegna si trova in E. Tietze-Conrat, *Mantegna*, Londra, 1955; furono conclusi intorno al 1474.



27. Pisanello, *Ludovico Gonzaga*, 1447-1448



28. Pietro da Fano, *Ludovico Gonzaga*, 1452-1457



29. Anonimo, *Ludovico Gonzaga* (profilo destro), sex. XV



30. A. Mantegna, *Ludovico Gonzaga*, dettaglio, sec. XV

Se poniamo la testa della *Flagellazione* accanto al bronzo (Figg. 25, 26 e 29), i lineamenti appaiono virtualmente identici. La fronte di entrambi è ampia e dolcemente tondeggiante, la sommità del capo leggermente appiattita, mentre la parte posteriore del cranio forma con il collo tre curve distinte. Gli occhi sono appena incassati, con le palpebre pesanti e le tempie larghe, alta la radice del naso e carnose le narici. Le due bocche sono severe e ferme, i menti appena sfuggenti. Entrambi hanno un pesante doppio mento che pende verso il petto e poi si risolleva secondo un'ampia curva verso l'orecchio; i capelli sono corti, rasati fino alle basette, e la linea dei capelli sulla nuca segue la stessa curva che comincia sulle tempie.

Bisogna però ammettere che il confronto presenta alcune difficoltà. Nel dipinto, un pezzo del naso è saltato via, rendendo problematico ricostruire la sua forma originale. Rimane abbastanza della radice e della piega sotto le narici per ammettere la possibilità che esso avesse il medesimo profilo elegante, lungo e appena incurvato, di quello del busto. Sollevata in modo simile, la palpebra del personaggio di Piero è più sottile e meno voluminosa di quella della scultura. Le sopracciglia non sono uguali; nel quadro sono vicine agli occhi e più folte nei pressi del naso, mancando quindi della sinuosità presente nella scultura. Queste differenze possono essere dovute non tanto a una diversa fisionomia, quanto al fatto che il primo artista dipinge una zona pelosa, mentre il secondo modella la struttura ossea sottostante.



31. Anonimo, *Ludovico Gonzaga*, ca 1450



32. A. Mantegna, *Ludovico Gonzaga*, dettaglio, ca 1470

Il contorno delle orecchie segna le differenze maggiori: mentre l'orecchio scolpito ha la forma quasi perfetta di un punto interrogativo, l'orecchio dipinto è accartocciato in cima e non ha una curva ad S in basso. Discrepanze simili tuttavia appaiono in altre raffigurazioni delle orecchie di Ludovico. La vista frontale del volto di Ludovico eseguita da Mantegna (Fig. 32) mostra un orecchio che, come quello della scultura, si allarga svasandosi nella parte superiore ed è allungato verso il lobo. Tuttavia, la vista frontale della scultura (Fig. 31) mette in evidenza che il contorno dell'orecchio è nettamente spezzato a metà altezza. E c'è una grossa differenza anche tra l'orecchio destro della scultura (Fig. 29), con la

parte superiore curva e la metà inferiore rettilinea, e l'orecchio destro dell'altro ritratto affrescato da Mantegna (Fig. 30), il cui profilo segue tre curve grossolanamente irregolari. Forse Piero ha aggiustato il contorno dell'orecchio per armonizzarlo con la curva dei capelli, così come ha ridisegnato la sommità del capo per una maggiore armonia con l'arco della finestra cui si trova giustapposta. Una spiegazione ancor più probabile è però quella suggerita dalla somiglianza con l'orecchio della medaglia di Pietro da Fano (Fig. 28), dove la parte superiore del padiglione è leggermente schiacciata dalla fascia avvolgente del berretto. Può anche darsi che il ritratto dipinto si basi su una medaglia di questo tipo.



33. *La Flagellazione*, dettaglio

In conclusione, mentre la scultura è più giovane, più energica e muscolosa, il quadro è più obiettivo, statico e impersonale: le somiglianze tra i due ritratti sono maggiori delle differenze. Nel 1460 Ludovico aveva 48 anni, un'età plausibile per il brizzolato perso-

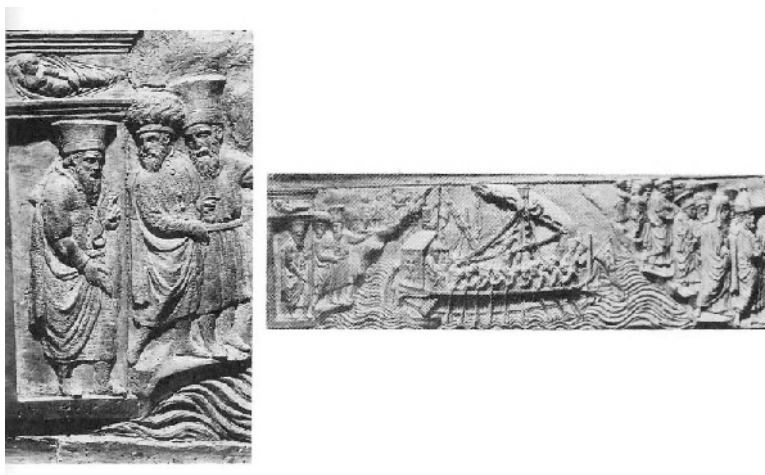
naggio del quadro. L'edificio residenziale che gli fa da sfondo lo identifica come un agiato notabile ed è coerente con l'ipotesi che egli sia il Marchese di Mantova.

Ma, si potrebbe chiedere, che ci fa il signore di Mantova in un quadro la cui provenienza, stando ai primi dati, è la città di Urbino? La risposta a questa domanda dipende dall'identità degli altri personaggi.



34. Pisanello, *Bizantini*, 1438

L'uomo a sinistra del gruppo è leggermente arretrato e si volge di tre quarti per guardare verso Ludovico (Figg. 4 e 33). Le labbra sono leggermente aperte, il palmo della mano sinistra è aperto all'altezza dei fianchi in un gesto enfatico, come se stesse parlando. Il volto è coperto da una barba nera con due punte rigide; i capelli sono lunghi sulla nuca. Indossa, sopra un turbante di stoffa chiara, un cappello dalla particolare forma a fungo, fatto di pelle di capra dal pelo nero. (Si deve fare attenzione a non prendere per nastri del cappello le strisce di marmo del rivestimento dell'edificio retrostante). La veste color lampone scuro gli scende dalle spalle con le maniche vuote esageratamente lunghe. Questo modo di vestire, che ci colpisce subito come un po' strano, corrisponde da vicino alla moda di quel tempo nell'impero bizantino, in particolare a Costantinopoli.



35. Filarete, *Arrivo dell'imperatore Giovanni Paleologo*,
San Pietro in Roma

Informazioni di prima mano sullo stile bizantino erano state acquisite in Italia tra il 1438 e il 1439, quando una grande delegazione di orientali, imperatore Giovanni Paleologo compreso, era giunta a Ferrara e poi a Firenze in occasione del Concilio per la

possibile riunificazione delle chiese orientale e occidentale.³¹ Può darsi che Piero medesimo abbia visto i delegati, quando da giovane lavorava e studiava a Firenze; in quella occasione potrebbe aver fatto degli schizzi dei costumi. Come fece Pisanello, un pittore che Piero ammirava molto e al quale spesso si è ispirato, con uno schizzo di Giuseppe II, Patriarca di Costantinopoli (Fig. 34)³², che indossa proprio la stessa veste del personaggio di Piero. Lo schizzo mostra inoltre che la barba a due punte era tipicamente bizantina. Tramite un'altra fonte egualmente a disposizione di Piero, possiamo collocare in ambito greco anche il cappello di pelliccia. In tre delle quattro scene che descrivono eventi del Concilio del 1438-1439, sulle porte di bronzo di San Pietro a Roma eseguite dal Filarete, è rappresentata diverse volte una versione più alta e più sferica del cappello (Fig. 35). Ci sono riccioli di pelliccia sulla punta del cappello e almeno in un caso esso è indossato insieme alla veste dalle lunghe maniche.³³

In verità, tutti i copricapi nella scena della Flagellazione vera e propria sono di foggia orientale. Il cappello a punta conica di Pilato, con la tesa rigirata e spaccata di lato a formare una lunga visiera appuntita sul davanti, è stato spesso correlato a quello che indossava Giovanni Paleologo in persona.³⁴ Esso è anche raffigurato nei rilievi di Filarete appena citati, come lo è il berretto conico senza tesa indossato dal flagellatore di destra, quindi a sua volta di

31 Cfr. J. Gill, *The Council of Florence*, Cambridge, 1959.

32 L'identificazione del personaggio nel disegno del Louvre MI 1062 è stata fatta da J. Fasanelli, *Some Notes on Pisanello and the Council of Florence*, in: *Master Drawings*, vol. 3, 1965, pp. 36-47.

33 Le porte risalgono al 1445; M. Lazzaroni e A. Muñoz, *Filarete scultore e architetto del XV secolo*, Roma, 1908, fig. 57 (*Paleologo lascia Costantinopoli*), fig. 58 (*Paleologo incontra Papa Eugenio IV*), fig. 60 (*Paleologo parte da Venezia*).

34 Il cappello di Paleologo è noto da varie fonti, tra cui una medaglia di Pisanello. A causa della somiglianza, il personaggio di Pilato raffigurato da Piero è stato identificato con l'imperatore greco; J. Babelon, *Jean Paleologus et Ponce Pilate*, in: *Gazette de Beaux-Arts*, Ser. 6, vol. 4, 1930, p. 365 e segg., ma vedi anche C. Brandi, *Restauri a Piero della Francesca*, in: *Bollettino d'Arte*, vol. 39-40, 1954-55, p. 248, nota 5.

foggia bizantina. Il molle turbante di stoffa del consigliere con la schiena girata, d'altra parte, può essere riferito all'Egitto, se confrontato con i rilievi di Filarete che raffigurano l'Abate Andrea e i dieci monaci di Sant'Antonio venuti a Firenze e a Roma nel 1441 come rappresentanti della chiesa etiope.³⁵



36. Joos van Ghent, *L'Astrologia*, 1475 ca.

35 Lazzaroni - Muñoz, *op. cit.*, figure 64 e 65.



36bis. Joos van Ghent, *La dialettica*, 1475 ca.

I personaggi nella scena della Flagellazione, comunque, rappresentano persone che, letteralmente, vivevano a Gerusalemme; i loro costumi medio-orientali sono pertanto giustificati storicamente e geograficamente. Ciò che rende diverso il personaggio barbuto in primo piano è che egli si trova a diretto contatto con un italiano vivo e vegeto, con il quale - per i vestiti e per l'aspetto - è in notevole contrasto.

Una persona c'era alla corte di Urbino, di alto livello, con cui Ludovico Gonzaga ebbe una relazione profonda per tutta la vita, e

che fu ritratta con barba nera e vestiti esotici: Ottaviano Ubaldini della Carda (1423 ca.-1498), nipote e coetaneo oltre che intimo amico del Duca Federico da Montefeltro. A causa di storie infamanti sulla sua attività scritte subito dopo la sua morte, Ottaviano è pressoché dimenticato dalla storia, mentre con ogni probabilità fu un promotore di primo piano dell'ambiente artistico e culturale sviluppatosi a Urbino. Nipote del Conte Guidantonio per parte della figlia Aura (o Laura) da Montefeltro e di Bernardino Ubaldini, celebre condottiero, Ottaviano era ufficialmente primo consigliere e ministro delle finanze dello Stato. Spesso, quando Federico era altrove per missioni militari, Ottaviano assumeva il pieno controllo del governo. Dopo la morte del duca nel 1482, Ottaviano assunse la reggenza nel periodo di minor età del principe Guidobaldo, di cui rimase primo consigliere fino alla morte nel 1498.

Ottaviano, che aveva ricevuto un'educazione umanista di alto livello, era un uomo di grande cultura. Conoscitore e collezionista d'arte, nelle *Cronache* in versi di Giovanni Santi egli è definito 'protettore emerito di pittori e scultori'. Già nel 1442 due poesie in onore di Pisanello erano state scritte su suo incarico. Tuttavia, la sua maggior fama risiedeva probabilmente nelle conoscenze nel campo dell'astrologia, di cui fu considerato tra i massimi praticanti del tempo. Il panegirico di Santi proclama che Ottaviano fosse tanto dotato nell'astrologia da sembrar nato per essa ('Et in astrologia docto tanto, Che veramente a quel nato pareva'). I lettori devono tenere a mente che nel Rinascimento l'astrologia era una scienza molto rispettata; alla fine del Medio Evo nelle università italiane erano state introdotte cattedre di astrologia all'interno della Facoltà di medicina. Per tutto il Rinascimento, e anche dopo, i detentori delle cattedre furono venerati studiosi, competenti non solo di astrologia, ma anche di astronomia, geografia, matematica e ottica. Possiamo aggiungere che lo studio della prospettiva ricadeva nell'ottica e pertanto finiva per essere un ramo dell'astrologia. Gli studi astrologici non erano considerati fuori dai limiti della chiesa, molti professori erano preti o membri di ordini religiosi. Il dottore e tutore del principe Guidobaldo da Montefeltro, ad esempio, era l'astrologo-matematico olandese Paolo di Middleburg, che in seguito sarebbe diventato arcivescovo di Fossombrone. Nei suoi scritti, il monaco francescano Luca Pacioli, matematico, astrologo e colle-

ga di Piero della Francesca, si riferiva a Ottaviano Ubaldini come al 'principe degli astrologi viventi'.³⁶



37. Dettaglio della fig. 36



38. Anonimo, *Ottaviano Ubaldini*, dopo il 1474

36 Per i riferimenti vedi *Lavin*, note 73, 77, 78, 80 e 81.



39. *La Flagellazione*, dettaglio

Nel 1488, Ottaviano fu scelto per stabilire tramite oroscopo la data per la consumazione del matrimonio di Guidobaldo di Urbino e Elisabetta Gonzaga (pratica frequente nel XV secolo per garantire fecondità). Il matrimonio avvenne l'11 febbraio e l'oroscopo decretò come data di consumazione il 2 maggio. La lunghezza dell'attesa, come si può immaginare, provocò costernazione da ambo le parti della famiglia, e si chiese a Ottaviano di abbreviare i tempi. Fu determinato un nuovo oroscopo che anticipava la data al 19 aprile. Purtroppo, il matrimonio rimase senza figli e la linea dei Montefeltro si estinse nel 1508. Non molto tempo dopo, il cardinale Pietro Bembo nel suo *Vita di Guidobaldo e Elisabetta*, incolpava Ottaviano del disastro. Infatti, Bembo lo accusò di nefandi crimini, affermando che con la magia aveva tolto la virilità al giovane duca impedendogli di avere eredi, con lo scopo di trasferire il ducato e le proprietà di Urbino alla famiglia Ubaldini. Oggi sappiamo che tutte queste accuse erano false, come sappiamo che l'unico figlio di Ottaviano era morto molto tempo prima, nel 1458. Si direbbe che Bembo usasse Ottaviano come capro espiatorio cui imputare la mancata possibilità di pretendere l'annessione del ducato di Mantova alle ricche proprietà di Urbino. Ciononostante, tutti i successivi storici di Urbino hanno ripreso la versione di Bembo, elaborandola fino ad accusare Ottaviano non solo di magia ma

anche di avvelenamento.³⁷

Alla fine del XIX secolo, si è ipotizzato che Ottaviano, a causa del suo talento astrologico, sia colui che veste i panni dello scienziato greco Tolomeo in un quadro raffigurante l'*Astrologia* (Fig. 36). Questo quadro fa parte di una serie sulle Arti Liberali dipinta alla fine degli anni Settanta del XV secolo da Joos van Ghent (Giusto di Gand), un artista fiammingo vissuto alcuni anni a Urbino. Il quadro, andato distrutto durante la Seconda Guerra, si trovava in origine nello studio di Federico da Montefeltro nel suo palazzo di Gubbio, in coppia con una tavola raffigurante la *Dialettica*, nella quale appariva Federico stesso.³⁸ Nella tavola dell'*Astrologia*, un personaggio barbuto dalle morbide vesti si inginocchia davanti a una personificazione dell'*Astrologia*, in trono, dalla quale riceve una sfera armillare, modello del mondo geodetico di Tolomeo. Lo si identifica ulteriormente con Tolomeo per via della corona ben visibile sugli scalini; durante il Medio Evo l'antico pensatore era stato confuso con i re egiziani dallo stesso nome.

Un confronto tra questa testa (Fig. 37) e il ritratto che, a quanto ne so, è l'unico di Ottaviano col suo nome scritto, prova definitivamente l'identificazione. Il ritratto è un medaglione di marmo che si trova nella chiesa di San Francesco a Mercatello sul Metauro, scol-

37 Petrus Bembus, *Opera*, a cura di L. Zetzueri, 1609, vol. I, De Guido Ubaldo & Elizabetha Ducibus Urbini", pp. 531-623, in particolare p. 613. L'accusa ricompare nel XVII secolo nelle caricature di Ottaviano di Bernardino Baldi, nel suo *Della vita e dei fatti di Guidobaldo I da Montefeltro, duca d'Urbino*, Milano, 1821, vol. I, pp. 21 e segg. e nel XIX secolo in F. Ugolini, *Storia dei conti e dei duchi di Urbino*, Firenze, 1859, vol. II p. 43. Il caso è rivisto e documentato a favore di Ottaviano da A. Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino, Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga*, Roma-Torino, 1893, pp. 31 e segg., pp. 77 e segg.

38 L'identificazione è stata ottenuta da A. Schmarsow, *Ottaviano Ubaldini in Melozzo's Bild ung Giovanni Santi's Versen*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. 8, 1887, pp. 68 e segg. Per l'attribuzione e l'originale collocazione del quadro si veda M. Davies, *Les primitifs flamands: The National Gallery, London*, Anversa, 1954, vol. II, pp. 142 e segg.

pito dopo che Ottaviano fu fatto conte di Mercatello nel 1474.³⁹ Visto di nuovo dal lato destro, egli rivela una fronte appena sfuggente, un naso incurvato piuttosto grande e carnoso, una bocca espressiva con il labbro inferiore pieno. Il mento arrotondato, quasi sprofondato, ha un po' di pappagorgia sotto. La postura è eretta, il retro del collo diritto. I capelli sono ondulati morbidamente e leggermente riccioluti verso la fine; tagliati appena sopra la punta dell'orecchio, sono a frangetta sulla nuca e sulla fronte. Le borse sotto gli occhi, né sporgenti né incassati, sono coerenti con l'età di Ottaviano (51enne nel 1474).

Nel ritratto eseguito da Joos (Fig. 37) la fronte è più 'intellettualmente' slanciata; il naso, per quanto più sottile, aquilino e rifinito, presenta la stessa curva verso il basso, e la bocca, sebbene rivolta in basso sugli angoli, ha la stessa espressività. Gli occhi hanno la stessa posizione, le stesse borse, ma ovviamente non sono vuoti; lo sguardo difatti è pensieroso, serio, in qualche modo triste. La differenza maggiore tra le due teste è che nel quadro il volto è barbuto e i capelli lunghi fino alle spalle. La barba veniva tradizionalmente associata agli studiosi e ai sapienti, e forse qui era stata aggiunta come attributo del ruolo da astrologo che Ottaviano sta interpretando.⁴⁰

Ma sono molto più notevoli le somiglianze che il ritratto di Joos ha con la testa barbata nel quadro di Piero (Fig. 39). In entrambi ci sono le fronti sfuggenti, le sopracciglia lievemente incurvate che si avvicinano all'angolo esterno dell'occhio e le stesse linee piegate in giù, da sotto l'occhio verso le guance cadenti. Lo sguardo di entrambi è serio, triste. Anche se visti da angoli diversi, i nasi sono prominenti e arcuati secondo la stessa curva. Le bocche hanno la medesima delicata espressività, e sono piegate agli angoli. L'unica grossa differenza sta nella foggia della barba e dei capelli.

39 E. Rossi, *Memorie ecclesiastiche della diocesi di Urbania*, Urbania, 1938, vol. II, p. 157.

40 Ancor oggi, l'almanacco annuale venduto nelle edicole di tutta Italia a Gennaio, un parallelo moderno delle profezie annuali del XV secolo, si chiama *Barbanera*. Le profezie per l'anno sono fornite in forma di dialogo tra due astrologi da fumetto, uno dei quali detto appunto "Dottor Barbanera".

Mentre in Joos sono lunghi, soffici e riccioluti, quelli di Piero sono più corti e ispidi. Questa differenza può essere dovuta interamente alle preferenze dei due artisti, perché la stessa disparità nell'aspetto dei capelli si nota tra il celebre ritratto eseguito da Piero di Federico da Montefeltro agli Uffizi, e la raffigurazione di Federico fatta da Joos nella tavola delle Arti Liberali a Gubbio citata prima. Visto che sicuramente Joos van Ghent fu molto impressionato dall'opera di Piero quando si trovava a Urbino, sembra probabile che il suo ritratto di Ottaviano con la barba sia basato sul personaggio dell'opera precedente di Piero.



40. Beato Angelico, *Adorazione dei Magi*, 1433

In conclusione, identifico il personaggio barbuto nel gruppo in primo piano di Piero come un ritratto di Ottaviano Ubaldini in veste di astrologo. Qui, a differenza che nella versione di Joos van Ghent, egli non indossa elementi simbolici direttamente legati all'astrologia. L'esotismo è puramente suggerito dalla barba e dai vestiti di foggia orientale. Il cappello a fungo era già stato usato dal Beato Angelico, un altro pittore ammirato da Piero, per ottenere un effetto del genere; in una scena minore dell'*Adorazione dei Magi* (Fig. 40), uno dei Magi, che sta stringendo le mani di San Giuseppe (e che ha anche la barba a due punte), indossa un cappello a forma di fungo, più grande e più pendente di quello di Ottaviano, ma dello stesso tipo. Riferendosi con questo dettaglio a uno dei Magi, cioè ai sapienti di oriente, Piero sicuramente intendeva fortificare l'im-

magine di Ottaviano '*Gran Mago*', come veniva chiamato dai suoi contemporanei.

Lo sfondo dietro Ottaviano collabora a questo risultato. I suoi talloni poggiano in parte sulla striscia bianca del pavimento sulla quale si trovano le colonne del Pretorio, e la sua figura copre parte della colonna e gran parte della facciata visibile del palazzo a due piani in fondo. Il risultato è di suggerire che il personaggio abbia un qualche legame con il *sancta sanctorum*, perché grazie alla sua scienza ha accesso a conoscenze superiori.

6. Il soggetto

Ottaviano Ubaldini conobbe Ludovico Gonzaga per gran parte della sua vita. Probabilmente incontrò il principe mantovano quando, da ragazzo, fu mandato a studiare alla scuola di corte dei Gonzaga, *La Giocosa*, appena fuori Mantova. La loro amicizia si rinnovò alla fine degli anni Trenta del XV secolo, quando per un certo periodo entrambi impararono il mestiere della guerra a Milano, presso la corte di Filippo Maria Visconti. Adulti rimasero sempre in contatto, come risulta dalle molte lettere conservate negli archivi locali.⁴¹ Ludovico condivise con Ottaviano una fede profonda nell'astrologia. Sappiamo da molte fonti che la corte di Ludovico aveva sempre astrologi professionisti nel suo staff e che le profezie astrologiche influenzavano tutte le sue decisioni, sia politiche sia personali. Ottaviano era di fatto al servizio di Ludovico come astrologo quando, come abbiamo visto, preparò l'oroscopo per il matrimonio della nipote^(*) del marchese. Inoltre, è conservata anche la corrispondenza su problemi astrologici tra Ottaviano e altri membri della famiglia di Ludovico.⁴²

Il collegamento tra i due uomini nel quadro di Piero è il personaggio giovanile che sta in mezzo a loro (Figg. 4 e 41). Egli è collocato frontalmente rispetto alla superficie del quadro, poggiato sulla gamba destra, il braccio sinistro sul fianco, e guarda fisso lo spettatore. È diverso dai suoi compagni in vari modi. Prima cosa, la sua età; è adulto, ma ancora nei primi anni della virilità. Non indossa abiti del suo tempo, la sua veste color gelso è una specie di peplo disadorno, a parte una cintura intrecciata color verde. Al

41 Vedi i riferimenti in *Lavin*, note 74, 75 e 76.

(*) Si intende nipote di nonno (*N.d.T.*)

42 F. Gabotto, *Bartolomeo Manfredi e l'astrologia alla corte di Mantova*, Torino, 1891.

A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano, 1913, p. 20.

A. Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino*, Roma-Torino, 1893, pp. 80 e segg.

contrario degli stivaletti di pelle morbida indossati dagli altri personaggi, egli è a piedi nudi. La parte superiore del corpo sembra sollevarsi oltre il muro di fondo e la testa è profilata contro il fogliame verde. I lineamenti del volto sono accurati, chiara le pelle, i capelli biondi e riccioluti; gli occhi sono chiari e luminosi, di un colore sovranaturale, quasi dorati.



41. *La Flagellazione*, dettaglio

Chi è dunque questo bel giovane e qual è la sua relazione con Ottaviano Ubaldini e Ludovico Gonzaga? Intorno al 1460 sia Ottaviano che Ludovico soffrirono la tragica perdita di un figlio, sul quale avevano riposto grandi speranze paterne. Nel luglio del 1458 Bernardino, figlio di Ottaviano, era stato mandato insieme a un altro nobile locale a studiare alla corte napoletana. Sulla strada, avevano fatto visita alla corte papale e, grazie alla loro preparazione umanistica e alle loro belle maniere, vi avevano lasciato una profonda impressione. Da Roma, Bernardino e il suo compagno procedettero verso Napoli, ma al loro arrivo scoprirono che la città era devastata dalla peste. Il re Alfonso era gravemente

ammalato e morì in quello stesso mese. I due ragazzi fuggirono, ma non prima di essere contagiati. Il primo giovane morì poco fuori Napoli, Bernardino proseguì il viaggio verso casa, ma peggiorando via via, finché morì nella cittadina di Castel Durante a pochi chilometri da Urbino. Esistono molte testimonianze del dolore di suo padre, la più toccante delle quali è probabilmente l'epitaffio latino scritto dall'umanista Porcellio Pandonio. Con parole ricercate la poesia esalta il figlio e rende immortale l'amore e la perdita irreparabile del padre.⁴³ Non risulta che Ottaviano abbia avuto altri figli.

Anche la perdita filiale di Ludovico avvenne per malattia. Per quanto il giovane non fosse uno dei suoi veri figli, e non morisse, sembra che la tragedia che colpì Gonzaga non fosse meno profondamente vissuta. C'era stata rivalità tra Ludovico e suo fratello minore Carlo per la successione al potere, dalla quale uscì vincitore Ludovico, divenuto marchese nel 1444. Dopo di che, Carlo si era auto-esiliato. Nonostante questa animosità, Ludovico provvide di una casa la vedova e i figli di Carlo, quando questi morì in battaglia nel 1456. Uno dei figli era illegittimo e si chiamava Vangelista, e proprio lui doveva diventare il favorito di Ludovico. Nella storia di Mantova, Vangelista venne descritto in questi termini: *“bello da non credersi, al punto che tutti ne parlavano. Già a sedici anni aveva rivelato quello spirito militare, ma generoso allo stesso tempo, che lo avrebbe fatto amare teneramente dal Marchese, che lo sosteneva. Ma dopo pochi anni a corte, Vangelista contrasse una malattia di cui soffrì per due anni e che lo lasciò mo-*

43 Biblioteca Vaticana MS Urb. Lat. 373, fogli 143v e 144; cfr. la nota 95 di *Lavin* per il testo completo.

L'umanista Francesco Filelfo ricordò la tragedia dedicando a Ottaviano l'orazione *“Per consolare Jacopo Antonio Marcello della morte del figliolo Valerio”*, firmata e datata 25 Dicembre 1461, Biblioteca Vaticana MS Lat. Vat. 1790 (a cura di G. Bennaduci, Tolentino, 1894). È abbastanza curioso che un anno prima della morte di Bernardino, Ottaviano avesse commissionato un trattato sulle cause, i sintomi e il trattamento della peste: Biblioteca Vaticana MS Urb. Lat. 1430. *Tractatus contra pestem*, di Lodovico Gasperi de Nesutiis da Fossombrone, datato 5 Ottobre 1457.

struosamente gobbo e inabile, privandolo di tutta la sua bellezza”.⁴⁴



42. *La Flagellazione*, dettaglio

Vangelista era nato nel 1440 e le cronache dicono che la sua malattia si verificò quando aveva tra i sedici e i vent'anni di età, cioè tra il 1456 e il 1460. Pertanto la tragedia lo colpì quasi esattamente al tempo della morte di Bernardino Ubaldini.

44 *Cronaca mantovana di Andrea Schivenoglia, 1446-1484*, a cura di C. d'Arco (*Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi*, vol. II, a cura di G. Mueller), Milano, 1857, p. 131 e seg. “*De questo sig. mes. Carlo remaxe uno fiolo bastardo, el qual era de anij cercha 16 belo, grando, bianco; ogne homene ne dicea de li soij belezij: in di anij 16 o 20 luij vene gobo molto forte. El sig. mess. lo marchexo lo tenia in corte una certa provioxncela, et questo fiolo de mes. Carlo avia nome mes. Vangelista*”-

E anche, F. Amadeo, *Cronaca universale della città di Mantova* (fine del XVII secolo), a cura di G. Amadei. E. Marani, G. Praticò, Mantova, 1955, vol. II, p. 84; Vangelista, nato da una certa Dionigia N. N. nel 1440 era “... bello fuor d'ogni credere. E questo in età di soli anni 16 mostrava animo guerriero e generoso e fu così caro al Marchese Lodovico che, quando egli fece venire a Mantove l'anno 1456 gli altri suoi nipoti colla loro madre Rengarda, presesi di sè medesimo questo Vangelista, provvedendolo d'un sufficiente appannaggio. Ma due anni in una malattia assai grave divenne mostruosamente gobbo e inabile del corpo suo, perdendo tutte le sue bellezze”. Vedi anche vol. II, pp. 285, 287.



43. *La Flagellazione*, dettaglio



44. Retro della fig. 27



45. A. Mantegna, *Corte ducale*, Mantova (dettaglio), 1470 ca.

Io credo che questi eventi, la morte di Bernardino e la malattia di Vangelista, unissero i due padri e siano il motivo della commissione del quadro di Piero. Essi sono presentati in un istante di reciproca comprensione, mentre commentano il senso della tragedia che si è abbattuta su entrambi. Il soggetto della conversazione prende la forma in mezzo a loro di un giovane uomo, che per l'aspetto fisico e lo sguardo intenso appare direttamente a contatto con la realtà, mentre per la bellezza ideale, per la veste senza tempo e per i piedi nudi sembra appartenere a una dimensione simbolica. È un personaggio di giovanile perfezione, che incarna il 'figlio prediletto'.

L'aspetto principale che collega questo personaggio ai due ragazzi vittime della malattia è il suo essere chiaro di pelle e di capelli, assai più dei suoi compagni. La chiarezza come qualità degna di elogio era già stata attribuita sia a Bernardino che a Vangelista in altre commemorazioni. Bernardino morto viene chiamato il 'giovane dal color dell'avorio' (*Eburneo Adolescetu*) dal poeta Porcellio Pandonio in un epigramma di sedici versi in suo onore. Vangelista è descritto da un cronista mantovano del XV

secolo come 'belo, grando, bianco'.⁴⁵ E qui vorrei anche richiamare l'attenzione su un personaggio della *Corte ducale* nella Camera degli Sposi di Mantegna, dipinta, come abbiamo già visto, nel palazzo appena ricostruito di Ludovico Gonzaga verso il 1470. Quasi al centro della parete coperta dai ritratti a grandezza naturale di Ludovico e della sua famiglia, c'è un giovane elegante (Fig. 45). In contrasto con tutti gli altri nella stanza, il ragazzo ha i capelli biondi e riccioluti. Alto e attraente, è evidenziato dalla posizione contro una lesena decorata da fiori, mentre lo sguardo pensieroso e distante sembra isolarlo. La somiglianza evidente con il giovane biondo (Fig. 42) della *Flagellazione* non appare casuale, e secondo me si tratta di un'immagine a ricordo della perfezione di Vangelista prima della malattia.

L'ipotesi che l'allegoria si applichi ai figli di entrambe la famiglie si rafforza grazie a un aiuto piuttosto inaspettato: nientedimeno che i dettagli dei fiori. Alla cima e alla base del muro (Fig. 43) che forma parte dello sfondo del personaggio, ci sono dei motivi a rilievo simili a girali. Si vedono tralci verdi di vite con fiori dai molti petali color giallo-arancio brillante. Allo scopo di renderle ben visibili a una distanza così notevole dal piano del quadro, Piero ha ingrandito molto le parti fiorite. A causa della loro posizione, sembrano circondare il braccio destro del ragazzo. Nel richiamare l'attenzione su questi fiori, Piero associa il personaggio con la famiglia Gonzaga, una delle cui *imprese* era un fiore tipo girasole; nella figura 44 si vede questo emblema sul retro di una medaglia di Pisanello. Alla sinistra del ragazzo, un altro motivo floreale sembra invece riferirsi alla famiglia Ubaldini. La veste di velluto indossata dal gentiluomo di profilo è ricamata con un motivo piuttosto insolito, i cardi, e il nome completo del ramo urbinato della famiglia Ubaldini era Ubaldini della Carda. Se queste osservazioni sono valide, Piero ha intrecciato con sottigliezza il doppio riferimento, in termini di spazio e superficie, mettendo i fiori dei Gonzaga vicino alla figura di Ubaldini e i fiori di Ubaldini della Carda sopra Gonzaga.

45 "Berardino Eburneo Adolescetu Mci Octavii Filio", Bibl. Vat. MS Urb. Lat. 373, fogli 121v-122. Vedi la precedente nota 44 per il passaggio nella cronaca di Schivenoglia.

Un terzo elemento floreale, in stretto rapporto visivo con il personaggio biondo, è ancora più importante nel fornirci la chiave della sua interpretazione. Il fogliame verde che gli incornicia la testa come parte essenziale del suo sfondo, è – razionalmente – lontano nello spazio e alto nel cielo. Di nuovo, Piero ne ha ingrandito le forme, portandolo più avanti e rendendolo più visibile; il genere si riconosce dalla forma delle foglie e dall'albero stesso. È un lauro, l'albero che dall'età classica in avanti simboleggia la Gloria. E in effetti, la sistemazione dei rami si allarga come una corona intorno ai riccioli biondi del giovane. Nella sua forma ideale, l'immagine del 'figlio prediletto', abbattuto in questo mondo dalla malattia, è incoronata dalla Gloria eterna.

Abbiamo osservato all'inizio che il ragazzo è gemellato visivamente con la figura di Cristo. Separati come sono dallo spazio e dall'illuminazione mistica, essi si trovano nondimeno uniti dall'essere in posizione centrale in un gruppo di tre, dal relativo pallore della pelle, e dalle pose in reciproco *chiasmo*. Grazie a questa reciprocità di colore e di posizione, il terreno 'figlio prediletto' è paragonato al celeste 'Figlio Prediletto', la sua fisica decadenza assimilata al fisico tormento di Cristo. Dopo la corruzione della malattia, il ricordo del figlio umano resta intatto e bello, proprio come Cristo rimane inviolato dalla flagellazione.



46. *La Flagellazione*, dettaglio



47. Masolino, *Santa Caterina esorta l'imperatore*, 148 ca.

Un elemento finale completa l'allusione e la porta al livello più ricco di significato. È la statua sulla cima della colonna di Cristo (Fig. 46), un tema che non ha precedenti nell'iconografia della Flagellazione. Per numerose ragioni questa piccola immagine allude all'antichità classica, periodo storico della Passione di Cristo. La nudità e la posa (terza ripetizione del *chiasmo*), la ricollegano a varie categorie di statue di eroi classiche. Posta su una colonna isolata, deve essere associata ai monumenti trionfali tipo le colonne di Traiano e di Marco Aurelio, sormontate dalla statua dell'imperatore. Traiano, effettivamente, per un breve periodo del suo regno fece coniare monete che mostravano la sua statua sulla colonna, nudo e reggente una sfera e uno scettro.⁴⁶ Dato che la statua di Piero è d'oro, è stata interpretata come una rappresentazione della divinità classica del sole, 'Sol', un'immensa raffigurazione del quale si trovava su una colonna accanto al Colosseo ancora nel XV secolo.⁴⁷ Ma il modo in cui la statua poggia la mano destra sulla cima di un bastone allude a un altro antico modello, quello di Ercole che poggia la mano sulla clava. L'aspetto generale della

46 Cfr. H. Mattingly (introduzione), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londra, 1940-1950, vol. III, p. 93, tavv. 16 e 19, note 449-455.

47 W. Haftmann, *Das italienische Säulenmonument (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, vol. LV)*, Lipsia-Berlino, 1939, pp. 95 e segg., che collega il monumento a colonna con altre scene di giudizio.

figura è identico alla statua di Masolino, nell'affresco di *Santa Caterina che esorta l'imperatore* nella chiesa di San Clemente a Roma, dipinto intorno al 1428 (Fig. 47), che tiene una sfera ed è collocata sopra una colonna. La statua di Masolino è l'idolo pagano che Caterina esorta l'imperatore a buttare giù.

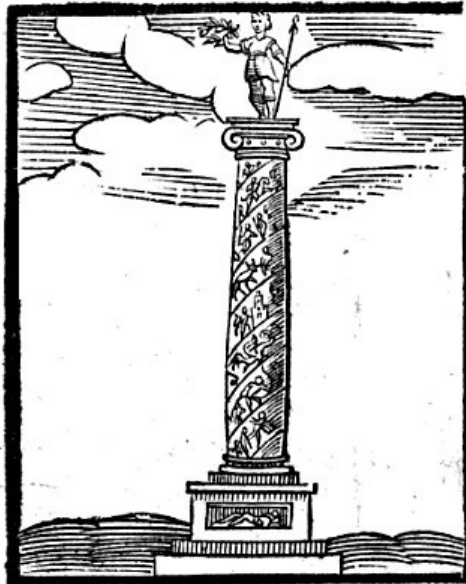


48. D. Ghirlandaio, *Statua di David*, 1483-1486

La statua di Piero, tuttavia, è qualcosa di più di un riferimento all'antichità pagana. Sia Apollo che Ercole erano ritenuti precursori di Cristo in epoca classica. E inoltre, la sfera argentea nella mano sinistra aperta della statua è un simbolo imperiale di sovranità universale, di frequente attribuito a Cristo. In altre parole, Piero ha dato alla statua attributi che descrivono qualità pagane incarnate e trasferite nella figura di Cristo.

L'importanza della statua è aumentata dalla sua posizione trionfale sulla colonna della Flagellazione. Come il lauro sulla testa del giovane biondo, è un simbolo di Gloria e, in questo contesto, di Gloria cristiana specificatamente. Non molto tempo dopo il quadro di Piero, Domenico Ghirlandaio rese esplicito tale significato. Sul pilastro esterno delle decorazioni di Ghirlandaio nella Cappella Sassetti di Santa Trinita a Firenze (1483-1486), c'è l'affresco monumentale di una *Statua di David* (Fig. 48), precursore biblico di Cristo, collocata in cima a una alta lesena. Sul basamento della statua c'è un'iscrizione che la dedica alla 'Salute della Patria e della

Gloria Cristiana'.⁴⁸ Il tema della statua-su-una-colonna divenne infine un simbolo tipico della Gloria e come tale fu incluso da Cesare Ripa nel suo compendio di simboli visivi, l'*Iconologia*, pubblicato alla fine del XVI secolo. Ripa dice che si deve 'porre una statua sulla cima di una grande colonna [...] con una corona di alloro nella mano destra e un bastone nella sinistra' per rappresentare la *Sublimità della Gloria*. Il testo è accompagnato da un'appropriata incisione su legno (Fig. 49). L'apparizione della Flagellazione nel quadro di Piero rappresenta perciò Cristo nella sua sofferenza terrena, specificatamente come 'Signore della Gloria'.



49. Xilografia dall'*Iconologia* di C. Ripa, 1618

L'analogia con il primo piano è completa in ogni modo: nel significato come nella forma, i due gruppi si uniscono. Ed è forse

⁴⁸ L'iscrizione recita: *Saluti Patriae et Christianae Glorïae, E. S. S. P.* (Queste quattro lettere sono forse l'abbreviazione di *Ex Sententia Senatus populi*, per decreto del Senato popolare).

proprio questo 'riunirsi' che spiega l'iscrizione piuttosto misteriosa, *convenerunt in unum*, oggi perduta, ma che molto probabilmente si trovava al centro della parte inferiore della cornice. Le tre parole fanno parte del secondo verso del Salmo 2. Il verso completo descrive re e principi del mondo che si riuniscono e si accordano contro il Signore. Viene citato negli Atti degli Apostoli (IV, 25-27), in relazione con la cospirazione contro Cristo che fu causa della Passione. Nel breviario della Chiesa Cattolica, il verso completo forma l'antifona del primo vespro nel servizio del Venerdì Santo. Esso pertanto ha un significato liturgico per tutti gli episodi della Passione, e per estensione anche della Flagellazione.⁴⁹ Nondimeno dev'esserci un motivo per cui soltanto tre parole risultavano citate. Io ipotizzo che, conservando comunque la connotazione liturgica, la frase sia stata estratta dal suo contesto, e isolata, allo scopo di porre l'accento sul valore letterale delle parole, cioè che essi 'si riuniscono'. Collocate al centro della composizione e pertanto rilevanti per l'intera composizione, esse dicevano con chiarezza e semplicità che in questo quadro due temi, uno preso dalla vita e l'altro dal Vangelo, *convenerunt in unum*. In entrambi i gruppi, il tema sottinteso è il trionfo della Gloria cristiana sulle vicissitudini di questo mondo.



50. Piero d. F., *L'incontro della Regina di Saba e di Re Salomone*, Chiesa di San Francesco in Arezzo

⁴⁹ W. Bombe, *Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino*, Monatshefte fuer Kunstwissenschaft, vol. 5, 1915, p. 470, è stato il primo a richiamare l'attenzione sulla sua pertinenza con la tavola di Urbino. Vedi anche Lavin, p. 333, note 61-64.

Il messaggio del quadro è quindi un messaggio di consolazione. Teologicamente, il tema ha le sue radici negli scritti di San Paolo dove è spesso esposta la correlazione tra sofferenza e gloria.⁵⁰ Ideologicamente, trova posto nel grande corpo delle espressioni consolatorie, più familiare per la tradizione umanista nella sua forma epistolare - la lettera di Consolazione - e nelle orazioni. Nel consegnare questo messaggio in modo visivo, è il personaggio barbuto in primo piano che assume il ruolo di guida e di informatore. Egli ha trovato la via della consolazione per la sua perdita, apparentemente incomprensibile, e spiega tale scoperta al suo compagno di dolore.

L'aspetto esotico del personaggio, che lo proietta nel ruolo di Saggio, e la sua identificazione fisica con il santuario divino, che enfatizza i suoi poteri di comprensione al di sopra degli uomini comuni, suggeriscono che egli abbia fatto la sua scoperta attraverso studi astrologici. Questa idea è rinforzata da alcune indicazioni astrologiche di natura decisamente esoterica che si trovano all'interno della composizione stessa. La posizione dei personaggi sulla pianta ricostruita, ad esempio, ricorda fortemente, se concepita in termini grafici, l'aspetto visivo delle profezie astrologiche. Le pavimentazioni geometriche delle campate anteriori e posteriori del Pretorio, restituite prospetticamente, sono simili a vari tipi di oroscopi rinascimentali disegnati. Studi recenti hanno dimostrato che questi disegni pavimentali, una volta ricostruiti, si rivelano speciali portatori di simbolismi matematici. Le stelle a otto punte che ne formano i motivi centrali, inoltre, sono il segno astrologico dei pianeti.⁵¹

50 In tutte le Lettere, ma in particolare, a titolo di esempio, in: *Lettera ai Romani*, V, 2-3; *Lettera agli efesini*, III, 13; *Lettera ai corinzi*, XI, 30; XII, 5,9.

51 Per esempi di disegni profetici e oroscopali del XVI sec. vedi: R. Taylor, *Architecture and Magic: Considerations on the Idea of the Escorial*, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkover*, a cura di D. Fraser e altri, Londra, 1967, pp. 81-109, figg. 30-33.

Per i simboli matematici sulla pavimentazione geometrica, vedi R. Wittkower and B. A. R. Carter, *The Perspective of Piero della*

Questi riferimenti 'nascosti' danno ulteriore credibilità all'identificazione del personaggio barbuto con Ottaviano Ubaldini, maestro astrologo. Non soltanto Ottaviano sarebbe stato in grado di seguire l'intricato lavoro della prospettiva del quadro, ma avrebbe anche potuto contribuirvi. Per di più, la tecnica della prospettiva lineare, sotto-disciplina dell'astrologia, era stata studiata se non addirittura inventata nella convinzione di fondo che tutta l'esperienza visiva sia riconducibile ad equazioni numeriche. Si credeva che questo ordine matematico fosse un riflesso del divino ordine dell'universo.⁵² In questo contesto, l'assoluta evidenza della prospettiva in sé diventa densa di significato. Ottaviano chiese a Piero, il maestro dei matematici, di creare un'importante struttura prospettica, dotata di sottintesi astrologici, per illustrare il luogo ineluttabile della consolazione all'interno del divino disegno.

Assumendo ora come *termini post quem* della commissione la morte di Bernardino Ubaldini (1458) e la malattia di Vangelista Gonzaga (1456-60), Piero dovrebbe aver portato avanti il lavoro della *Flagellazione* in contemporanea con le ultime fasi del ciclo di affreschi aretino (Fig. 50). Questa datazione, suggerita per primo da Clark⁵³, è confermata dai molti parallelismi tra i due progetti tanto nelle forme architettoniche e nei vestiti, quanto nello stile. Appare adeguata anche all'età dimostrata dai due personaggi ritratti: nel 1460 Ottaviano aveva 37 anni e Ludovico 48.

Se Ottaviano Ubaldini fu il principale riferimento della committenza, egli fu anche, data la sua origine urbinata, il probabile proprietario del quadro. E poiché siamo venuti a sapere che egli ottenne a un certo punto il permesso di Papa Sisto IV per l'utilizzo litur-

Francesca's Flagellation, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1953, pp. 294 e segg.

Per le costellazioni astrologiche (Marte, Giove e Venere) raffigurate come stelle a otto punte, vedi la medaglia di Federico da Montrefeltro riprodotta in: G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Ginevra, 1958, vol. I, p. 5, fig. 1.

52 Cfr. R. Wittkover, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londra, 1962; New York, 1965.

53 K. Clark, *Piero della Francesca*, Londra, 1951, p. 19. Vedi anche: C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley, N. Y., 1968, per una nuova analisi della datazione interna del ciclo di Arezzo.

gico di un altare portatile⁵⁴, possiamo essere sicuri che ebbe in uso un'immagine devozionale di tipo privato. Ancor più significativo è il fatto che nel Palazzo Ducale di Urbino, dove Ottaviano viveva, ci sia una piccola cappella, detta la Cappella del Perdono, che a partire almeno dal 1482 fu sotto il suo patronato. Questa magnifica piccola stanza, che rappresenta un'eccezione nel palazzo per via delle decorazioni marmoree, corrisponde esattamente nella piccole dimensioni e nella pianta rettangolare absidata, al San Sepolcro Rucellai di Firenze (Figg. 14 e 51). Sebbene terminata probabilmente qualche tempo dopo, la cappella potrebbe quindi essere stata una sede perfetta per il quadro. Dato che l'altare della cappella è costruito dentro l'abside e sormontato da una nicchia semicircolare, la tavola non poteva essere usata come pala d'altare. Piuttosto, essa fu forse collocata in basso, come un paliotto, un gradino al di sopra del pavimento. Infatti, le dimensioni dell'area (ca 75 x 100 cm.) potrebbero contenere il quadro (58,4 x 81,5 cm.) completo di cornice (Fig. 52).⁵⁵

L'ipotesi di una collocazione in basso per la *Flagellazione* può sembrare in qualche modo sorprendente, eppure rivela un aspetto importante della composizione del quadro. Il punto di fuga della prospettiva non si trova nel centro del rettangolo, ma piuttosto in basso, all'incirca all'altezza del fianco destro del flagellatore di spalle. Ne risulta che quando il quadro è osservato all'altezza degli occhi o al di sopra, lo spazio sembra alzarsi. Inoltre le proporzioni dei personaggi in primo piano sono notevolmente alte alla cintola, le gambe sembrano corte e le braccia troppo lunghe. È un effetto che incide molto sul modo in cui appaiono. D'altra parte, se si guarda il quadro da sotto l'altezza degli occhi (cosa che ho potuto fare studiando la tavola su un cavalletto mobile), la proiezione spaziale si aggiusta, l'architettura guadagna in efficacia, e le proporzioni dei personaggi si raddrizzano. Le irregolarità quindi sono in realtà affinamenti ottici, che indicano come la composizione

54 Nel 1473, cfr. J. Dennistoun, *Memoirs of the Duke of Urbino*, Londra, 1851, a cura di E. Hutton, 1906, vol. I, p. 51 n.

55 Cfr. P. Rotondi, *The Dukal Palace of Urbino*, Londra, 1969, pp. 85 e segg., tavole 224-236 e fig. 45. Rotondi ipotizza che le decorazioni della cappella siano state ispirate dall'architettura dipinta di Piero.

fosse stata pensata per essere vista leggermente dall'alto.⁵⁶



51. La *Cappella del Perdono* nel Palazzo Ducale di Urbino



52. Fotomontaggio della *Flagellazione* come paliotto

56 Il lettore tenga conto che l'effetto descritto non appare nella figura 52, perché la fotografia utilizzata nel fotomontaggio mostra *La Flagellazione* non da sopra, ma dall'altezza degli occhi.

7. Il contesto storico artistico

L'importanza storica della struttura prospettica della *Flagellazione* non è mai stata messa in dubbio; oggi è considerata, e probabilmente lo sarà sempre anche in futuro, come il punto d'arrivo dell'illusionismo tridimensionale del primo Rinascimento. Il rivoluzionario contributo del quadro in questo campo, tuttavia, non è ancora stato pienamente valutato. Lo spazio pittorico matematico non era mai stato usato in precedenza per propositi così specificatamente simbolici ed espressivi. Ancor più sorprendentemente, in precedenza non erano mai stati realizzati ritratti di committenti allo scopo di 'far rivivere' il loro dramma privato in rapporto diretto con le sacre immagini. Se viste nel contesto della carriera di Piero, queste novità trovano un'ampia risonanza. Si può dimostrare, infatti, che egli fosse profondamente occupato da quegli stessi argomenti sia prima che dopo *La Flagellazione*.



53. Piero d. F., *Sigismondo Pandolfo Malatesta davanti a San Sigismondo*, 1451



54. Piero d. F., *San Girolamo e Girolamo Amadi*

Nell'affresco *Sigismondo Malatesta davanti a San Sigismondo* (Fig. 53) nella chiesa San Francesco a Rimini, datato 1451, e nella piccola tavola *San Girolamo e Girolamo Amadi* all'Accademia di Venezia (Fig. 54), i committenti sono rappresentati nella stessa scala dei santi patroni e ne condividono la posizione gerarchica dentro lo spazio pittorico. In tutt'e due i casi, il santo si rivolge al devoto comunicando con lui direttamente e personalmente. In tutt'e due, l'ambiente gioca un ruolo significativo per definire la loro relazione. San Sigismondo, un re storico, riceve l'omaggio del Principe di Rimini nella sua camera regale; la visita, tuttavia, è reciproca, perché il Malatesta si trova 'a casa', con i suoi cani e con la veduta circolare ma realistica del suo stesso palazzo. San Girolamo, forse per la prima volta, riceve la visita di un mortale nel suo desertico ritiro; allo stesso tempo, la dimensione penitenziale dell'eremita è collocata dalle parti di una città italiana, dipinta sullo sfondo, presumibilmente la stessa del committente. Se poi dovessimo approfondire la conoscenza di Girolamo Amadi, non ho dubbi che troveremmo una spiegazione precisa per l'occhiataccia che San Girolamo gli lancia. In entrambe le opere, mentre i personaggi ritratti hanno la stessa posizione di tantissimi altri committenti in preghiera prima di loro, l'ingrandimento visivo li investe di una

nuova rilevanza come personaggi storici. Piero ha trasformato la tradizionale iconografia votiva in un rapporto intimo tra le persone e i loro santi omonimi.⁵⁷ In questi quadri troviamo la controparte non-narrativa del 'committente-attore' che Piero proponeva nella *Flagellazione*.



55. Piero d. F., *La Pala di Brera*, 1472-1474

Qualche tempo dopo *La Flagellazione*, in un'altra opera per Urbino, Piero portò avanti i suoi precedenti risultati in un simbolismo spaziale costruito razionalmente. La Madonna della cosiddetta *Pala di Brera* (Fig. 55) del 1472-1474 si trova nella navata di una

57 M. A. Lavin, *Piero della Francesca's Fresco of Sigismondo Malatesta before St. Sigismund ...*, in: *Art Bulletin*, vol. 56, 1974, pp. 345-374.

lussuosa basilica. L'organizzazione prospettica pone lontana l'abside della chiesa, più di tredici metri dietro i personaggi; ma, come nella *Flagellazione*, lo sfondo appare direttamente giustapposto a loro, su scala rimpicciolita. Con questa sistemazione dello sfondo, Piero trasforma la Madonna col bambino nel simbolo di 'Maria Ecclesia', vale a dire Maria come un'istituzione ecclesiastica, tradizionalmente illustrata con un cambio di scala. Il suo intento, come nella *Flagellazione*, era di assegnare un significato personale all'immagine del committente, anche questa volta spinto quasi vicino alla superficie del quadro. Federico da Montefeltro è dipinto nella sua armatura completa, con l'elmo, i guanti e il bastone del comando. È il primo committente che appare in armatura in 75 anni di pittura italiana; nell'agosto del 1474 Federico era stato nominato Cavaliere di San Pietro, Gonfaloniere della Chiesa di Roma e generale dell'esercito vaticano. Piero lo presenta non nella veste tradizionale di un supplicante che chiede protezione o rende grazie, ma di un Soldato giurato di Cristo, eterna sentinella di Santa Romana Chiesa.⁵⁸

Le innovazioni di Piero furono riconosciute e comprese dai suoi contemporanei, e la nostra trattazione si conclude con due esempi nei quali la sua eredità è ben visibile. Nella Cappella Sassetti di Santa Trinita a Firenze, la stessa in cui abbiamo visto l'immagine monumentale della statua-sulla-colonna assai vicina a Piero per significato, troviamo un riflesso diretto del suo uso dello spazio in una simbologia temporale. La Cappella è affrescata con un ciclo di episodi della vita di San Francesco eseguiti dal Ghirlandaio. Sul secondo registro, al di sopra dell'altare, si trova *San Francesco che presenta la sua regola a Papa Onorio III* (Fig. 56); benché sia tra

58 Per ricostruzioni dello spazio nella Pala di Brera vedi: M. Meiss e T. G. Jones, *Once again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, in: *Art Bulletin*, vol. 48, 1966, p. 203-206; J. Shearman, *The Logic and Realism of Piero della Francesca*, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a cura di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlino, 1968, pp. 180-186. Per il significato dello spazio vedi: M. A. Lavin, *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca*, in: *Art Bulletin*, vol. 49, 1967, pp. 19 e segg.; M. A. Lavin, *Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece: A Pledge of Fidelity*, in: *Art Bulletin*, vol. 51, 1969, pp. 367-371.

gli episodi più importanti della vita del Santo, esso è relegato nel piano intermedio della composizione. In primo piano si trovano



56. D. Ghirlandaio, *San Francesco presenta la sua regola a Papa Onorio III*, 1483-1486

Angelo Poliziano e alcuni studenti che salgono una rampa di scale, al termine della quale ci sono Lorenzo de' Medici e vari esponenti anziani della famiglia Sassetti. Un parallelo ideologico viene creato tra il maestro-poeta Poliziano e i suoi allievi che avanzano verso il Capo di Stato, e l'innovatore monastico San Francesco con i suoi seguaci che si avvicinano al Capo della Chiesa. Nella scena del Ghirlandaio, l'ambiente spaziale è una vista unificata della Firenze contemporanea e i due eventi sono descritti in due processioni orizzontali distinte. Un riflesso della sistemazione di Piero si trova nel fatto che il gruppo secolare contemporaneo è in primo piano, mentre la scena religiosa cui è paragonata, avvenuta duecentocinquant'anni prima all'incirca, è collocata più indietro.⁵⁹

Il nostro ultimo esempio, la cui dipendenza concettuale dalla *Flagellazione* è ancora più stretta, risale al tempo in cui Piero stesso si trovava a Urbino ed è opera dell'artista la cui carriera successiva fu profondamente segnata da questo contatto. Il fiam-

59 Per la trattazione di alcuni esempi che rivelano l'influenza formale dell'inversione di scala nella *Flagellazione*, si consulti: C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley, N. Y., 1968, p. 106, nota 58.

mingo Joos van Ghent, di cui abbiamo già incontrato l'*Astrologia* (Fig. 36), dipinse una *Comunione degli apostoli* per l'altare maggiore della chiesa del Corpus Domini a Urbino nel 1473-1474 (Fig. 57). Sulla destra della scena della comunione sono ritratti Federico da Montefeltro, Ottaviano Ubaldini e due altri membri della famiglia. Con loro c'è anche un ebreo spagnolo di nome Isacco, ambasciatore dello Scià di Persia a Urbino tra il 1472 e il 1473. Da vari documenti sappiamo che prima di arrivare a Urbino, Isacco si era convertito alla fede cattolica. Nel quadro, gli è permesso di essere testimone ravvicinato del mistero eucaristico; il suo gesto della mano verso il petto rappresenta una professione di fede in ciò cui sta assistendo, e anche i gesti di Federico e Ottaviano lo incoraggiano a persistere nella nuova fede.⁶⁰ Pertanto, in una grande pala d'altare destinata al pubblico, l'artista proponeva personaggi viventi non nella tradizionale posa in ginocchio, ma in piedi nello spazio della Liturgia, impegnati nel commentarla secondo le loro dirette esperienze. Joos non si servì del tipo di simbolismo spaziale che aveva visto nella *Flagellazione*, ma l'intreccio di soggetti contemporanei e mistici poteva essergli derivato soltanto da una completa conoscenza del significato dei precedenti lavori di Piero della Francesca.



57. Joos van Ghent, *Comunione degli Apostoli*, 1473-1474

60 M. A. Lavin, *The Altar of Corpus Domini*, pp. 10-19.

Bibliografia

Opere scelte, 1972-1986

La formulazione delle idee contenute in questo libro aveva come scopo principale l'analisi della struttura intellettuale che sta dietro l'apparenza fisica della *Flagellazione* di Piero. In termini di organizzazione e avvicinamento all'argomento, la pubblicazione del mio libro nel 1972 ha stimolato in modo diretto un certo numero di studi. Li elenco qui di seguito, insieme ad altri pubblicati nello stesso periodo, ma con differenti punti di partenza. In un paio di casi ho inserito qualche commento e critica.

- 1973 William Welliver, *The Symbolic Architecture of Domenico Veneziano and Piero della Francesca*, in: *Art Quarterly*, 1/2: pp. 1-30.o notturno
- 1975 Maurizio Calvesi, *Sistema degli equivalenti ed equivalenze del sistema in Piero della Francesca*, in: *Storia dell'arte*, 24/25: pp. 100-104.
- 1976 Thalia Gouma-Peterson, *Piero della Francesca's Flagellation: An Historical Interpretation*, in: *Storia dell'Arte*, 28: pp. 117-133
- 1978 Maria Teresa Zanobini Leoni, *La conoscenza dell'arte con gli strumenti elettronici*, in: *Critica d'arte*, 43: pp. 14-26.
- 1979 Mario Salmi, *La Pittura di Piero della Francesca*, Novara, pp. 56-61
- 1980 Ludovico Borgo, *New Questions for Piero's Flagellation*, in: *The Burlington Magazine*, 121, no. 918: pp. 547-553.
L'autore in sostanza nega la stranezza della composizione del quadro e interpreta i personaggi in primo piano come membri del Sinedrio. Gli ho replicato nella stessa sede, a pag. 801.
Vedi anche: Cecil H. Clough, *ibidem*, 122, n. 929: pp. 574-575.
- 1981 Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il Ciclo di Arezzo. La Flagellazione di Urbino*, Torino, pp. 50-110.
Ginzburg scopre riferimenti alla Questione Turca in un modo

quasi ossessivo, vedendo non solo la *Flagellazione*, ma quasi tutte le opere di Piero in corrispondenza con la situazione storica. Come risultato, e per sua stessa ammissione, egli ignora tutti i fattori artistici. Gli errori che ne derivano sono un'infinità; vediamone uno che serva da esempio per tutti gli altri. Ginzburg cita alle pp. 61 e 62 una mia frase sulla luce nel Pretorio, dicendo che parlo di un effetto di irradiazione mistica emanante da Cristo, al quale attribuisco un'interpretazione simbolica. Al contrario, egli afferma che tale effetto è dovuto all'“infelice interferenza di un restauratore”, che eseguì un'eccessiva pulitura della superficie, facendo diventare troppo chiara una delle porzioni del soffitto a cassettoni. A conforto di ciò egli cita un articolo di Cesare Brandi pubblicato nel 1954 sul restauro del 1951-1952. Ciò che però Ginzburg non dice è che l'effetto di luminosità fu accertato come opera di Piero, e anzi reso più evidente, dalla minuziosa campagna di restauro del 1967-1968. Inoltre, proprio questo specifico argomento fu analizzato da Michael Baldwin, Charles Harrison e Mel Ramsden in *Art History, Art Criticism and Explanation* (in: *Art History*, 4, no. 4: p. 448), finendo così per prolungare l'esistenza dell'equivoco.

Joseph Hoffman, *Piero della Francesca's Flagellation: A Reading from Jewish History*, in: *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, 44: pp. 3240-357.

- 1986 John Pope-Hennessy, *Whose Flagellation?*, in: *Apollo*, 124: pp. 162-165. Un'elencazione delle varie opinioni sulla costruzione spaziale e sul significato del quadro, con l'ipotesi che forse esso non rappresenta Cristo ma San Gerolamo.

Per un'ulteriore chiarimento sulla mia interpretazione del quadro come appartenente alla ripresa, in quell'epoca, di manifestazioni consolatorie (cfr. capitolo 6), si veda:

George W. McClure, *The Art of Mourning: Autobiographical Writings on the Loss of a Son in Italian Humanist Thought (1400-1461)*, in: *Renaissance Quarterly*, 39: 440-475.

Elenco delle illustrazioni

Tutte le illustrazioni, riprodotte in formato ridotto, sono di dominio pubblico e non violano, secondo l'editore, alcuna legge di copyright. Per eventuali contestazioni, scrivere via e-mail a redazione@foglidarte.com. Rispetto all'edizione americana del 1990, è stata aggiunta la figura 36bis.

- 1, 3, 4, 16, 17, 24, 25, 33, 39, 41, 42, 43, 46. Piero della Francesca, *La Flagellazione* (dopo il restauro del 1969), tempera su tavola, Palazzo Ducale di Urbino, ca 1460.
2. Piero della Francesca, *La Flagellazione* (dopo il restauro del 1952), dettaglio.
3. Dettaglio della *Flagellazione*.
4. Dettaglio della *Flagellazione*.
5. L. Ghiberti, *La Flagellazione*, bronzo, Battistero di Firenze, porta settentrionale, 1417-1424.
6. Scuola senese, *La Flagellazione*, tavola, Battistero del Duomo di Siena, XV secolo
7. Ambito di P. Lorenzetti, *La Flagellazione*, affresco, Basilica inferiore di S. Francesco, Assisi, 1325 ca.
8. Scuola senese, *La Flagellazione* (dettaglio in basso), nel *Polittico del Duomo di Sansepolcro* (in alto; la *Flagellazione* è nello scomparto inferiore a destra), tavola, XIV sec.
9. Scuola pisana, *La Flagellazione*, tavola, Museo Civico di Pisa, XIV sec.
10. Ricostruzione della planimetria, disegno di Thomas Czarnowski.
11. Ricostruzione della pianta e del prospetto laterale (da Wittkover e Carter)
12. Piero della Francesca, *Prospettiva di un pavimento intarsiato*, disegno dal De Prospettiva Pingendi.
13. Ricostruzione di pianta e alzato, disegno di Thomas Czarnowski.
14. L. B. Alberti, *San Sepolcro Rucellai (Tempietto Rucellai)*, San Pancrazio, Firenze, 1457-1467
15. L. B. Alberti, *Cappella Rucellai*, San Pancrazio, Firenze, 1457-1467
16. Dettaglio della *Flagellazione*.
17. Dettaglio della *Flagellazione*.
18. L. B. Alberti, *Loggia Rucellai* (in alto foto di M. A. Lavin prima del restauro, in basso lo stato attuale), Firenze, ca. 1460.
19. L. B. Alberti (con l'esecuzione di B. Rossellino), *Palazzo Rucellai*, 1446-1451, Firenze
20. Veduta topografica di Geusalemme, da un manoscritto del 1472,

Biblioteca Vaticana.

21. Casa di Pilato (dett. fig. 20)
22. Punto di origine della luce secondaria, disegno di Thomas Czarnowski.
23. Veduta assonometrica, disegno di Thomas Czarnowski.
24. Dettaglio della *Flagellazione*.
25. Dettaglio della *Flagellazione*.
26. Anonimo, *Ludovico Gonzaga* (profilo sinistro), bronzo, Musei Statali di Berlino, XV sec.
27. Pisanello, *Ludovico Gonzaga*, bronzo, 1447-1448
28. Pietro da Fano, *Ludovico Gonzaga*, bronzo, 1452-1457
29. Anonimo, *Ludovico Gonzaga* (profilo destro), bronzo, Musei Statali di Berlino, sex. XV
30. A. Mantegna, *Ludovico Gonzaga*, dettaglio, Palazzo Ducale di Mantova, 1470 ca.
31. Anonimo, *Ludovico Gonzaga*, Musei Statali di Berlino, ca 1450
32. A. Mantegna, *Ludovico Gonzaga*, dettaglio, Palazzo Ducale di Mantova, ca 1470
33. Dettaglio della *Flagellazione*.
34. Pisanello, *Bizantini*, disegno, Parigi, Louvre, 1438
35. Filarete, *Arrivo dell'imperatore Giovanni Paleologo*, bronzo, porta di San Pietro in Roma, 1445.
36. Joos van Ghent (Giusto di Gand), *L'Astrologia*, 1475 ca. (opera distrutta nella seconda guerra)
- 36bis. Joos van Ghent, *La Dialettica*, 1475 ca. (opera distrutta nella seconda guerra)
37. Dettaglio della fig. 36
38. Anonimo, *Ottaviano Ubaldini*, marmo, Mercatello sul Metauro, dopo il 1474.
39. Dettaglio della *Flagellazione*.
40. Beato Angelico, *Adorazione dei Magi*, dal Polittico dei Linaïoli, Museo di San Marco, Firenze, 1433
41. Dettaglio della *Flagellazione*.
42. Dettaglio della *Flagellazione*.
43. Dettaglio della *Flagellazione*.
44. Retro della fig. 27
45. A. Mantegna, *Corte ducale*, affresco, Palazzo Ducale di Mantova (dettaglio), 1470 ca.
46. Dettaglio della *Flagellazione*.
47. Masolino, Santa Caterina esorta l'imperatore, affresco, Chiesa di San Clemente, Roma, 1428 ca.
48. D. Ghirlandaio, *Statua di David*, affresco Chiesa di Santa Trinita,

Firenze, 1483-1486

49. Sublimità della Gloria, xilografia dall'Iconologia di C. Ripa, edizione di Padova del 1618

50. Piero d. F., *L'incontro della Regina di Saba e di Re Salomone*, Chiesa di San Francesco in Arezzo, 1445 ca.

51. La *Cappella del Perdono* nel Palazzo Ducale di Urbino

52. Fotomontaggio della Flagellazione come paliotto

53. Piero d. F., *Sigismondo Pandolfo Malatesta davanti a San Sigismondo*, affresco, Tempio malatestiano di Rimini, 1451

54. Piero d. F., *San Girolamo e Girolamo Amadi*, tavola, Museo dell'Accademia, Venezia, 1451.

55. Piero d. F., *La Pala di Brera*, tavola, Museo di Brera, Milano, 1472-1474

56. D. Ghirlandaio, *San Francesco presenta la sua regola a Papa Onorio III*, affresco, Chiesa di Santa Trinita, Firenze, 1483-1486

57. Joos van Ghent, *Comunione degli Apostoli*, tavola, Palazzo Ducale di Urbino, 1473-1474

Appendice

La Consolazione come soggetto nelle arti visive

Negli anni trascorsi da quando per la prima volta ipotizzai il significato consolatorio del quadro di Piero, ho continuato a credere che il senso di sostegno e di condivisione dei sentimenti, implicito nella forma letteraria della “Lettera di Consolazione”, potesse avere un suo ricco lascito anche nella dimensione visiva.¹ Per quanto debba ancora svolgere una ricerca concertata su altri eventuali elementi di questo tipo, desidero richiamare ora l'attenzione su un secondo grande esempio di questa concezione, che ho di recente pubblicato in un altro contesto.² Ho infatti identificato il *Cristo Morto* di Andrea Mantegna come una Lettera di Consolazione in forma pittorica, per una serie di motivi. In primo luogo, ritengo che Mantegna eseguì quest'opera senza commissione, per tenerla con sé e per trarne conforto. Egli rifiutò di venderla finché era vivo; e si trovava nel suo studio quando morì. In secondo luogo, ci sono circostanze storiche che mi sembrano rilevanti: anche se il fatto è poco noto, Mantegna fu padre di quattro figli, non solo di Ludovico e Francesco, i due piuttosto bizzosi che gli sopravvissero. Gli altri due, Federico e Girolamo, morirono nell'Agosto del 1484 e furono sepolti insieme nella chiesa, in seguito distrutta, di San Domenico a Mantova. Federico era bambino, e Andrea lo aveva portato a Venezia per curarlo, ma invano. Girolamo morì adolescente; aveva talento di pittore, un prodigio come suo padre. La morte dei due provocò un'autentica “Lettera di Consolazione”, scritta da Matteo Bosso, umanista veneziano canonico presso il Laterano di Roma, e inviata a un terzo amico, l'avvocato Alvise Antilla. Fu sicuramente letta da Mantegna. Quelle parole intendevano portare conforto attraverso la comprensione per la perdita personale, il rispetto per il profondo sentimento di lutto, e il sostegno morale offerto dagli amici. Nella forma visiva propria di un quadro, la consolazione giungeva dalla figura memorabilmente salda, la testa reclinata su un guanciale damascato, il corpo lavato dal sangue, il vasetto degli unguenti – semiaperto – che lascia presagire l'estrema unzione. Il salvatore morto è proposto come Cristo Medico, guaritore di

anime. Non c'è alternativa. Lo stretto angolo visivo lo proietta verso lo spettatore, portando con sé fiducia e consolazione: i morti hanno sofferto meno di Cristo e ora, per il suo sacrificio, ricevono la Gloria promessa.

(2011)

Note

1-La forma epistolare è nota nei tempi greco-romani, ripresa alla fine del Medio Evo e fatta pienamente rivivere durante il Rinascimento. Uno studio approfondito sull'argomento si trova in: George W. McClure, Jr., *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton, Princeton University Press, 1991, con un'ampia bibliografia.

2- M. A. Lavin, *Artists' Art in the Renaissance*, London, Pindar Press, 2009 [completato nel 2004]), pp. 84-113.



Testo inglese originale

In the years that have passed since I first speculated on the consolatory meaning of Piero's painting, I have continued to believe that the sense of support and shared feelings involved in the literary form of the "Letter of Consolation" could have a rich legacy in the visual realm.¹ Although I have yet to make a concerted search for other possible members of this class, I now call attention to a second major instance of the concept that I have recently published in another context.² I singled out Andrea Mantegna's *Cristo in Scurto* as a pictorial "Letter of Consolation" for several reasons. First, I believe Mantegna made this painting without

commission, for himself to keep, and to bring him solace. He refused to sell it during his lifetime; it was in his studio when he died. Second, are the historical circumstances which I believe are relevant. Although it is not well-known, Mantegna was the father of four sons, not only the two rather peevish offspring, Ludovico and Francesco, who survived him. The other two, Federico and Girolamo, were dead by August 1484 and were buried together in the now destroyed church of San Domenico in Mantua. Federico was an infant, whom Andrea had carried to Venice for medical treatment that failed. Girolamo died as a teenager; he was a talented painter, like his father, a prodigy. Their deaths occasioned an actual "Letter of Consolation," written by Matteo Bosso, a Venetian humanist and canon of the Lateran in Rome, sent to a third friend, Alvise Antilla, a lawyer. It was surely read by Mantegna. The words were meant to console through understanding of personal loss, respect for intense feelings of bereavement, and the moral support offered by friends. In the visual form of a painting, consolation came from the unforgettably stark figure, lolling head on a damask pillow, body washed of blood, and unguent jar---its lid askew---that bespeaks Last Rights. The dead savior is presented as Christus Medicus, healer of souls. There is no escaping. The sharp angle of vision projects him into the living observer, bringing assurance, and consolation: the dead suffered less than Christ, and now, from his sacrifice, are assured of glory.

1-The epistolary form is known from Greek and Roman times, was recalled in the late Middle Ages, and was fully revived during the Renaissance. Further study of the subject by George W. McClure, Jr. is found in his *Sorrow and Consolation in Italian Humanism* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 311 pps., with abundant bibliography

2- *Artists' Art in the Renaissance* (London: Pindar Press, 2009 [finished in 2004]), pp. 84-113. *cristo medico*